



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 12, México, mayo-junio de 1970

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 12, México, mayo-junio de 1970, pp. #-#



HETEROFONIA

Revista Musical

Año II Número 12

Mayo-Junio de 1970

México, D. F.

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MEXICO

Rivera de San Cosme 71

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

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

I N S C R I P C I O N E S A B I E R T A S

I N V I T A C I O N

Curso de Apreciación Musical - Primer Ciclo:

Tres Románticos del Piano: Chopin - Schumann - Liszt

Todos los Lunes a las 19 horas

C I C L O B E E T H O V E N - Homenaje a Ludwig van
Beethoven, con motivo del segundo centenario de su natalicio.

Audición grabada de su obra completa.

Comentarios a cargo de Fausto García Medeles

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

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

INDICE GENERAL

Volumen II: Julio 1969 a Mayo 1970

	Páginas
No. 7. Julio Agosto.	
Cartas a la Redacción	2
Letters to the Editors	
ALBERTO PULIDO S. Estética Musical	4
Esthetics of Music	
PABLO C. DE GANTE: El Poema Sinfónico y la Realidad Musical	10
Symphonic poem and musical reality	
SALVADOR MORENO: Los dos autores del Himno Nacional	12
The two authors of Mexico's National Anthem	
SAMUEL CLARO: Un Juguetico de Fuego	15
A little fire toy	
MARIA O. DE LOPEZ MATEOS: Método Objetivo de lectura musical	
Practical method of sight reading	
JAS REUTER: Folklore Muscial de América Latina	19
Latin America's Musical Folklore	
NABOR HURTADO: Fiesta de San Dionisio del Mar	22
Feast of San Dionisio del Mar (Oaxaca)	
ESPERANZA PULIDO: Adolfo Salazar (in Memoriam)	29
ESPERANZA PULIDO: Técnica pianística de Tobías Matthay	31
Tobias Matthay's piano technique	
MARIA TERESA CASTRILLON: Jorge Demus, el pedagogo .	34
Jorg Demus, the pedagogue	
Conciertos, Noticias de México y el Extranjero	36
Concerts, News from Mexico and foreign countries	
Condensaciones en inglés	41
Abstracts in English	
No. 8. Septiembre-October	
Cartas a la Redacción	2
Letters to the Editors	
De los Editores	3
From the editors	
PIERRE SCHAEFFER: Fuentes de la Música contemporánea ..	4
Sources of contemporary music	
ALBERTO PULIDO SILVA: Estética Musical	7
Esthetics of Music	
JOSE LUIS ALCARAZ: La Música Aleatoria	10
Aleatoric music	
ROQUE CORDERO: Análisis de Circunvalaciones y móviles ...	14
Analysis of Cirumvolutions and mobiles	
PABLO C. DE GANTE: El Poema Sinfónico y la Realidad Musical	18
Symphonic poem and musical reality (II)	
NABOR HURTADO: Música de Chiapas	21
Music from Chiapas	

MARIA O. DE LOPEZ MATEOS: Método objetivo de lectura musical	23
Practical method of sight reading	
SHARON GIRARD: Música Latinoamericana en Univ. y Escuelas de los E.U.	27
Latin American music in North American universities and schools	
ESPERANZA PULIDO: Técnica pianística de Tobías Matthay .	30
Tobias Matthay's piano technique	
ADOLFO SALAZAR: Bibliografía	33
Conciertos. Del extranjero	39
Concerts. News	
Condensaciones en inglés	39
English abstracts	
No. 9. Noviembre-Diciembre	
Cartas a la Redacción	2
Letters to the Editors	
De los Editores	3
From the editors	
PIERRE SCHAEFFER: Reflexiones sobre las tendencias de la música contemporánea	5
On contemporary music	
JOSE ANTONIO ALCAZAR: Música electrónica	8
Electronic music	
ROBERT STEVENSON: Primeros compositores del Nuevo Mundo	11
The first New World composers	
PHILIP SONNICHSEN: Los músicos mexicanos en Los Angeles	12
Mexican musicians in Los Angeles	
NABOR HURTADO: Apuntes sobre el origen de la música mexicana	15
Sources of Mexican music	
STELLA CONTRERAS: Rosita Renard	17
MARIA TERESA CASTRILLON: Joerg Demus, el pedagogo .	20
Joerg Demus, the pedagogue	
ESPERANZA PULIDO: De Nueva York	22
From New York	
MARIA O. DE LOPEZ MATEOS: Método objetivo de lectura musical	28
Practical method of sight reading	
MARIA DE LOS ANGELES CALCANELO: Desde el verano y otoño europeos	29
From Europe's Sommer and Fall	
ESPERANZA PULIDO: Técnica pianística de Tobías Matthay	
Tobias Matthay's piano technique	
ANDRES ARAIZA: El maestro Rodolfo Halffter en la Academia de las Artes de México	34
Rodolfo Halffter in Mexico's Academia de las Artes	
El Curioso Impertinente: ¿Sabía usted?	36
Did you know?	

Conciertos, Noticias de México y el extranjero	37
Concerts, News from Mexico and foreign countries	
Condensaciones en inglés	44
Abstracts in English	
No. 10. ENERO-FEBRERO, 1970.	
Cartas a la Redacción	2
Letters to the editors	
De los editores	3
From the editors	
GLORIA CARMONA: De Debussy a Messiaen	4
From Debussy to Messiaen	
ALBERTO PULIDO SILVA: Estética musical	9
Esthetics of Music	
MALENA KUSS: Alberto Ginastera y la formación temprana del compositor	13
Alberto Ginastera and the composer's early training	
PIERRE BOULEZ: Al margen de aquello, de una disolución ...	18
Outside from that, from a disolution	
TADEUS SADLOWSKI: Las mazurkas de Chopin	20
Chopin's mazurkas	
MARIA O. DE LOPEZ MATEOS: Método objetivo de lectura musical	21
Practical method of sight reading	
ESPERANZA PULIDO: Bachillerato en el Conservatorio Nacional	26
College degrees at the National Conservatory	
Esperanza Pulido: Técnica pianística de Tobias Matthay ...	28
Tobias Matthay's piano technique	
Bicentenario de Beethoven en México	30
Beethoven's Bicentenary in Mexico	
Libros	31
Books	
Grabaciones	33
Recordings	
Conciertos, Noticias de México y el Extranjero	35
Concerts, News from Mexico an foreign countries	
Condensaciones en inglés	43
Abstracts in English	
No. 11. Marzo-Abril	
Cartas a la redacción	2
Letters to the editors	
De los Editores	3
From the editors	
ROBERT STEVENSON: Hernando Franco, el más notable com- positor renacentista de México	4
Hernando Franco, Mexico's greatest Renaissance composer	
MARCEL BEAUFILS: Entrevista con Paul Arma	12
Interview with Paul Arma	
RAUL COSIO: Responsabilidades del crítico	15
The critic's responsibilities	

EDWARD BLICKESTEIN: No era sólo un payaso	19
More than a clown	
ESPERANZA PULIDO: Técnica pianística de Tobías Matthay .	26
Tobias Matthay's piano technique	
MARIA O. DE LOPEZ MATEOS: Método objetivo de lectura	
musical	
Practical system of sight reading	
E.P.: Reseña de libros	28
Book review	
Revista de revistas musicales	31
Review of musical magazines	
Conciertos, grabaciones	35
Concerts, recordings	
Condensaciones en inglés	41
Abstracts in English	
Fichero de compositores mexicanos	48
File of Mexican composers	
No. 12. Mayo-Junio	
Indice General del Volumen II	1
De los Editores	6
From the Editors	
ROBERT STEVENSON: Lázaro del Alamo	7
ESPERANZA PULIDO: Algo de lo que debemos a Beethoven ...	12
The World's debt to Beethoven	
FRANCISCO CURT LANGE: Pasado, presente y futuro de la	
Musicología en la América Latina	14
Past, present and future of Latin American Musicology	
MARIA O. DE LOPEZ MATEOS: Método Objetivo de lectura	
musical	23
Practical system of sight reading	
ESPERANZA PULIDO: Técnica pianística de Tobías Matthay ...	27
T. Matthay's Piano technique	
CONCIERTOS	28
Concerts	
RESEÑA DE LIBROS	32
Books' review	
REVISAS DE REVISTAS MUSICALES	33
Review of Musical magazines	
GRABACIONES	36
Recordings	
NOTICIAS DE MEXICO	38
News from Mexico	
NOTICIAS DEL EXTRANJERO	41
News from foreign countries	
FICHERO DE COMPOSITORES MEXICANOS	48
File of Mexican composers.	

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: 5-23-48-10

Correspondencia

Apartado 12-808,
México 12, D. F.

Impreso en la

"IMPRENTA IDEAL"

Fragonard No. 44
México 19, D. F.

SUMARIO

No. 12. Mayo-Junio

- Índice General del Volumen II 1
- De los Editores 6
From the Editors
ROBERT STEVENSON
- Lázaro del Alamo 7
ESPERANZA PULIDO
- Algo de lo que debemos a Beethoven 12
The World's debt to Beethoven
FRANCISCO CURT LANGE
- Pasado, presente y futuro de la Musicología en la América Latina 14
Past, present and future of Latin American Musicology
MARIA G. DE LOPEZ MATEOS
- Método Objetivo de lectura musical 23
Practical system of sight reading
ESPERANZA PULIDO
- Técnica pianística de Tobías Matthay 27
T. Matthay's Piano technique
- Conciertos 28
Concerts
- Reseña de Libros 32
Books' review
- Revista de Revistas Musicales 33
Review of Musical magazines
- Grabaciones 36
Recordings
- Noticias de México 38
News from Mexico
- Noticias del Extranjero 41
News from foreign countries
- Abstracts in English 44
- Fichero de Compositores Mexicanos 48
File of Mexican composers

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.	

De los Editores

En el número pasado de esta revista, el estimado amigo Raúl Cosío publicó un artículo titulado: "Responsabilidades de la crítica". Coincidimos con la mayoría de los conceptos ahí enunciados, pero la conclusión final nos dio algo que pensar: Cosío aboga por una crítica violenta y agresiva, como indispensable para nuestros artistas.

Ahora bien, tenemos a la vista el "Lexicon of Musical Invective" (Diccionario de injurias musicales) de Nicolás Slonimsky, el cual contiene cerca de 670 opiniones malaventuradas, violentas, atrevidas, que el tiempo demostró erróneas en su mayoría. Es verdad que Raúl Cosío se refería más bien a la crítica relacionada con los intérpretes, y Slonimsky solamente recogió invectivas contra algunos de los más notables compositores, a partir de Beethoven, escritas en la prensa y otras publicaciones por un número considerable de críticos y hasta de compositores acerca de otros compositores. No obstante esta objeción, el caso puede admitir parangones.

Tomemos del "Lexicon" solamente algunos ejemplos de juicios relativamente recientes y otros más antiguos. En 1912, el conocido crítico alemán Hugo Leichtentritt, escribió en el periódico berlinés *Signale*, después de escuchar las *Cinco Piezas* de Schoenberg: "Rechazo totalmente estas Cinco Piezas de 1909... Pobres de nuestros descendientes, si este triste y deprimido Schoenberg debiese caracterizar la expresión musical de su tiempo". Y el mismo año y acerca de la misma obra se leía en el *Daily Mail* de Londres: "Si esta es la música del futuro, sólo se puede decir que Schoenberg se ha adelantado unos mil años a su tiempo, pues ni el oído, ni el cerebro, están capacitados para captar de buenas a primeras el sentido (en caso de existir) de tal música". En 1929, Olin Downes expresaba: "... ¿Es tan megalómano este Schoenberg, que realmente se juzgue a sí mismo un moderno Bach y trate así de endilgarle a la posteridad la realidad de sus pretensiones?" Un año después se leía en el *Musical Times* de Londres: "Por lo que se refiere al público de Londres, el nombre de Schoenberg significa lodo".

En 1912 escribía Félix Borowski (compositor y maestro norteamericano) acerca de Scriabin, en el *Record-Herald* de Chicago: "Como compositor y como artista innovador, Alexander Scriabin es un brillante fracaso... Este compositor no posee, ni siquiera, los más elementales dones del genio artístico..." En 1935 opinó W.J. Hendeson, del *New York Sun*: "*Lady Macbet de Mzensk* se antoja una ópera de recámara... Shostakovich es, sin duda alguna, el compositor más pornográfico que ha registrado la historia de la música..." Acerca de las inocentes travesuras de Till, el de Strauss, escribió O.L. Capen en el *Journal* de Boston (1896): "Del principio al fin, *Till Eulenspiegel* se reveló como una obscenidad musical de lo más exclusivo y notable..." Rimsky-Korsakov le escribió en una carta a Taneyev: "Vi la partitura del *Don Quijote* de Strauss: "¡Qué desvergonzado y p... es este Richard Strauss!..." En 1913, después del estreno de *La Consagración de la Primavera* de Stravinsky, opinó Pierre Lalo en *Le Temps* de París: "... El sistema y el culto de las notas falsas no ha sido jamás practicado con igual industria, celo y encarniza-

miento. De la primera a la última nota, nunca llega aquélla que uno espera, sino la de junto, o sea la que no debiera haber llegado... Los acordes y las notas están puestos allí con el definido propósito de producir una impresión de falsedad aguda y casi intolerable".

Del primer Concierto para piano y orquesta de Chaikovski (esa populárisima obra) declaró Nicolás Soloviev en el *Novoye Vremya* de San Petersburgo (1875): "Tanto como el primer panqué (se imagina uno que se refería a algún panadero novato), la obra es un fracaso". Un año antes había expresado César Cui acerca de *Eugene Onegin* del propio Chaikovski: "... Como ópera, se trata de un aborto... Y el famoso Hanslick escribió en 1896, referentemente a la Sexta Sinfonía (la tan adorada "Patética"): "El extraño *Scherzo* se desarrolla en compás de cinco cuartos — tiempo desagradable que incomoda al auditor y al ejecutante por igual. En este *Scherzo* de Chaikovski, tal molestia resulta innecesaria, porque el movimiento podría ser cambiado a seis por ocho sin el menor inconveniente. "De Verdi se decían cosas como ésta: "*Rigoletto* es la menos fuerte de las óperas de Verdi... Carece de melodía... Esta ópera no podrá mantenerse en el repertorio, seguramente. "El compositor de *lieder* Hugo Wolf apuntó en su Diario de 1886: "Toqué la música del desvergonzado Brahms. ¡Qué idiota bastardo! Me fastidia que ese mediocre tan inflado sea aclamado como un genio! En comparación, Raff y Rubinstein son unos gigantes. El mismo Wolff había escrito dos años antes en el *Salonblatt* de Viena: "Quien pueda tragarse este Concierto (el de Si bemol mayor) con apetito... posee seguramente una envidiable digestión".

Podría seguir mencionando citas, pero más valiera continuar con opiniones saludables y constructivas de ciertos críticos que, siéndolo en realidad, no necesitan insultar a nadie, ni usar de la violencia para juzgar de la obra de arte. Por lo que se refiere a aquellos artistas que, según su criterio, no valga la pena ocuparse de ellos, ¿para qué tomarse la molestia? Pero sí es constructivo hacerles comprender a los organismos que organizan la música, los defectos de que adolezcan. Sólo que esto no entraría, propiamente, dentro de la crítica musical.

LAZARO DEL ALAMO, PRIMER COMPOSITOR EUROPEO EN MEXICO

Por ROBERT STEVENSON

ALAMO, Lázaro del (nació hacia 1530 en El Espinar, cerca de Segovia. Murió en la casa de Miguel Ecija, en la ciudad de México, entre el 17 de marzo y el 19 de mayo de 1570).

ALAMO, el primer compositor, cuya obra, realizada en el Nuevo Mundo, se halla registrada en un documento contemporáneo impreso, nació en una ciudad situada cerca de 30 kilómetros al suroeste de Segovia, donde su padre, Juan del Alamo, regenteaba una escuela en un predio familiar vecino a la plaza principal (Archivo General de la Nación México D. F., Ramo de Inquisición 66 [1574, 7a. parte. Testimonio de Cosme de Palacios, de 75 años de edad, fol. 128].

En el verano de 1575, un lustro después de la muerte de Lázaro, su hermano mayor, Hierónimo del Alamo (n. 1525) solicitó del Santo Oficio una capellanía en la ciudad de México. El testimonio de conducta de este hermano mayor no solamente se refería al anciano Palacios, nativo de El Espinar, sino también a otros que habían conocido a la familia. Hernando Franco (1532-1585), quien el 20 de mayo de 1575 recibió el nombramiento de maestro de capilla de la catedral de México¹, declaró haber conocido a Lázaro y a su padre, desde 1542 hasta 1549, cuando ambos niños formaban parte del coro infantil en la catedral de Segovia (Ramo de Inquisición 66, fol. 130: **los cuales conoció por espacio de siete años que este testigo yua al hespinar en tiempos ynterpolados desde seguouia con el dho Lazaro del alamo su hijo hermano del dho hierm^o del alamo. Porque ambos a dos eran seises en la yglesia mayor de seguouia aunq a la madre [María González] no la conocia tanto sinohera quando entraua en su casa).**

El 5 de julio de 1541, después de una competencia juzgada por Juan de Almorox —quien pudo haber sido el compositor del Cancionero del Palacio (Actas capitulares de la catedral de Segovia, 28 de diciembre de 1540 - 13 de agosto de 1541, fol. 94v), la catedral de Segovia recibió el 3 de octubre de 1544, había sido previamente maestro de capilla en Astorga. Puesto que Olaso permaneció en Segovia hasta su muerte, acaecida a fines de 1567, Hernando Franco y Lázaro recibieron de estos dos maestros su enseñanza musical básica. Posiblemente hayan también aprendido algo de Juan de Almorox, el **beneficiado** de la catedral de Segovia: éste no solamente examinaba a los aspirantes a maestros de capilla, sino también a los cantores (acta capitular del 27 de febrero de 1543).

Aprovechando la amistad de Matheo Arévalo Sedeño (1526-1585), Lázaro del Alamo se fue tras su rico y aristocrático paisano a Salamanca, en cuya Universidad obtuvo éste un doctorado en leyes canónicas. Dos décadas más tarde (el 14 de julio de 1575) Sedeño recordó esta amistad en un testimonio ante el Santo Oficio de la ciudad de México (Ramo de Inquisición 66, fol. 134): **(conocio tambien a lazaro del alamo... canonigo que fue desta santa iglesia y mexc^o a donde este testigo lo truxo de españa por auerse criado en compañia y seruido deste testigo en salamanca... tantos años).**

No todos los profesores de música del siglo XVI pudieron haber competido con Salinas, pero Juan de Oviedo, quien tuvo a su cargo la cátedra desde noviembre 20 de 1542 hasta su muerte, acaecida el 17 de diciembre 1566, ocupó al mismo tiempo una prebenda en la catedral de Salamanca, el 2 de noviembre de 1555, en cuya ocasión ascendió, de bachiller a maestro. Antes de 1553 Oviedo fue asimismo maestro de capilla (Enrique Esperabé Arteaga: **Historia pragmática é interna de la Universidad de Salamanca, Tomo Segundo** [Salamanca: Francisco Núñez Izquierdo, 1917] p. 391.)

Al morir el primer obispo y arzobispo, el incansable Juan de Zumárraga, (el 3 de junio de 1548), se resintieron los nombramientos en la catedral de México, hasta que Alonso de Montúfar ocupó el trono episcopal el 23 de junio de 1554. Alamo llegó con él (**Ramo de Inquisición 66**, fol. 131v, testimonio de Miguel de Ecija, quien conocía a Alamo desde 21 años atrás). El 16 de octubre de 1554, cuatro nuevos niños cantores fueron contratados en la catedral, a razón de 30 pesos por cabeza (Ciudad de México, **Libro Primero de las Actas y Determinaciones Capitulares** [desde 1536 a 1559], fol. 105). El 23 de julio siguiente (fol. 112v), Montúfar persuadió al Cabildo para que empleara a un eclesiástico llamado Granados con un sueldo anual de setenta pesos de minas (un peso=450 maravedíes) “en razón de la gran urgencia de cantantes expertos en polifonía”. Después de un año de interinato como cantor (fol. 101v) Lázaro del Alamo —presbítero— obtuvo el puesto de maestro de capilla en la reunión del cabildo del 2 de enero de 1556. El arzobispo Montúfar —presente en la reunión— alabó la excepcional habilidad del agraciado (fol. 116: **atento a su buena habilidad y que lo hara mui bien**). Tan diestramente dirigió Alamo las festividades del Corpus Christi de 1557, que el 25 de junio (fol. 128v) Montúfar le urgió al cabildo que lo recompensara con veinte pesos de minas, necesarios para comprar ciertos libros de música.

De qué libros se trata, sólo podemos conjeturarlo; sin embargo, para dar lustre a las ceremonias con que se conmemoró en México al Emperador Carlos V, Alamo dirigió el 29 de noviembre de 1559 dos coros antífonarios: uno cantaba el invitatorio **Circumderunt me**; el otro un salmo de Morales: **Venite exultemus**. Más tarde, en la misma Vigilia, se cantó el **Parce mihi, a 4**, de Morales, que Felipe Pedrell sacó del **Officium defunctorum** para encabezar con él la **Hispaniae schola musica sacra**, I (Barcelona: J.B. Pujol, 1894). El cronista a quien debemos estos informes es Francisco Cervantes de Salazar (1514-1575), cuyo **Tvmvlo imperial dela gran ciudad** (México: Antonio de Espinosa, 1560), fol 25v, hace al propio Alamo compositor del segundo salmo, cantado en la vigilia. El texto de Cervantes de Salazar, fácilmente asequible en la edición de 1954 de la Bibliografía Mexicana del Siglo XVI, de García Icazbalceta, página 181, instruye sobre la forma de cantar el salmo: la primera mitad del versículo lo cantaba el sochantre; el resto del versículo **a 4**, seis niños cantores dirigidos por Alamo; el 2º versículo lo sochantre y ocho portadores de la capa pluvial, en canto llano; el tercero —polifónico— les correspondía a los infantes del coro; y así sucesivamente, alternándose hasta el final.

La biblioteca musical de la catedral también se agrandó al adquirir Juan de Carabantes algunos tratados específicos de polifonía que le había ofrecido al cabildo el 26 de agosto de 1558 (Libro Primero de las Actas, fol. 170v). Después de que fueron valuados por los canónigos Juan de Oliva y Bartolomé Sánchez, el cabildo convino en pagar a Carabantes ocho pesos de texuque por ellos.

En razón de sus méritos como compositor, organizador de la música, fundador de la biblioteca musical de la catedral, etc., el arzo-

bispo Montúfar llegó hasta excederse en sus favores a Alamo. En una carta a Felipe II, fechada el 14 de febrero de 1561, el cabeza del cabildo acusaba a Alamo de haber golpeado a Juan de Velasco, el secretario del cabildo de la catedral (después de que el secretario había insultado a los dos sobrinos del arzobispo). "Pese a que el virrey se limitó a arrestarlo uno o dos días, y en seguida lo absolvió sin más ceremonias", según protestas del cabeza del cabildo(Francisco del Paso y Troncoso, **Epistolario de Nueva España** [México, D. F.: Antigua Librería Robredo, de José Porrúa e Hijos, 1940], IX, 116).

Cuando fallaron los esfuerzos del arzobispo para ascender a Alamo, de prebendado a conónimo, Montúfar escribió una violenta carta a Felipe II (fechada el 31 de mayo de 1563), en la que citaba las frases de despecho con que el deán se vanagloriaba de haber hecho fallar la propuesta canongía para Alamo (*ibid.*, IX, 229). El 25 de febrero de 1564, Alamo seguía siendo prebendado (X, 21). Como llegasen a oídos del deán rumores de una nueva proposición de Montúfar para la canongía de Alamo, el primero de marzo de 1565 volvió a recibir Felipe II otra carta en la que se le conminaba a no olvidar el golpe que Alamo le había asestado al secretario del cabildo hacía más de cuatro años (X 75,). Esta admonición rindió frutos. El 20 de marzo de 1568, Alamo seguía con su prebenda (X, 239). No hasta el 25 de junio de 1568 llegó a la catedral de la ciudad de México un decreto real de canongía para Alamo (Actas capitulares, II [1559-1576] fol. 232). Desafortunadamente sólo le quedaban a Alamo dos años para gozar del privilegio. El 10 de enero de 1570 (*ibid.*, fol. 257), asistió a la que parece haber sido para él la última reunión del cabildo de la catedral. De acuerdo con una acta del 17 de marzo de 1570. referente a permisos para ausentarse, Alamo todavía vivía en esa fecha (fol. 261). Pero el 19 de mayo de 1570, el deán recomendó a Felipe II al prebendado Pedro de Peñas [**Cartas de Indias**, pp 199-200] para la canongía dejada vacante a la muerte de Lázaro del Alamo (**Episcopado de Nueva España**, XI, 90-91).

Para reparar en alguna forma el perjuicio recibido por Alamo a causa de las intrigas del cabeza del cabildo, otros miembros del propio cabildo acordaron el 8 de enero de 1568 concederle un aumento anual de 200 pesos de minas "por sus prolongados y excelentes servicios a la catedral" (Actas Capitulares, II, fol. 227v). Así mismo, con objeto de recordarles a los subordinados de Alamo que el retraso con que le llegó la canongía no había afectado en lo absoluto sus prerrogativas como maestro de capilla, el 17 de enero de 1567 reprendió el cabildo a ciertos cantores que se negaban a prestar servicios en los funerales, o a marchar en las procesiones dirigidas por el maestro de capilla (*ibid.*, fol. 208). El mismo día apareció un decreto del cabildo ordenando que de allí en adelante se ensayara la música especial, ora compuesta, ora elegida por Alamo para la Navidad y el Corpus Christi, en los días y ocasiones señalados por el maestro de capilla. En cualquiera ceremonia de la catedral que requiriera música polifónica, aquellos mismos cantores rebeldes fueron obligados a reunirse cerca del podio, en el centro del coro. Y aquel que osara desobedecer a Alamo, sería multado (*ibid.*, fol. 208v).

Por lo menos uno de los organistas empleados durante el período de quince años de Alamo, había sido célebre en la Península: Manuel Rodríguez (enero 28, de 1567). Fueron inmediatos predecesores de éste Alonso de Pereyra y Pedro de Vargas. Juan Hernández, empleando como cantor el 20 de enero de 1568, alcanzó con el tiempo el rango de maestro de capilla de la catedral. Los dos mejores infantes sopranos en la escuela de música de la catedral, durante la época de Alamo, fueron los hermanos Alonso de Ecija y Serván Rivero, hijos del cantor de la catedral Miguel de Ecija (**HAHR**, XXVI/3, p. 305, notas 64 y 65). Entre los doce muchachos adiestrados en 1559, Alonso y su hermano fueron en realidad los mejores y permanecieron en las nóminas de la catedral, aun después que sus voces habían cambiado (enero 7 de 1567. [Actas Capitulares, II, fol. 205v]). El sopranista adulto Ventura Xixón, traído de España por el oidor Luis de Villanueva, entró a la música de la catedral el 9 de abril de 1568, con un sueldo anual de 100 pesos de tepuzque (ibid.m fol. 230v).

De acuerdo con una declaración fechada el 20 de mayo de 1564, en el Tomo IV, No. 10, de las series del Ramo de Inquisición, en el Archivo General de la Nación (**Siglo XVI. Procesos por proposiciones heréticas.-4-1564-1565. 3 Parte**), el poeta que proveyó los versos para Alamo (para la Navidad y el Corpus Christi, en el terreno de motetes, villancicos y chanzonetas pedidos por el arzobispo), fue un aventurero ambulante llamado Juan Bautista Corvera (n. 1530) que antes de 1559 había estado en Perú, y pertenecía a una distinguida familia de Toledo. (... ordinariamente se le enviaba a mandar e importunar con Alamo maestro de capilla, el señor arzobispo, e siempre que este confesante se halla en Mexico, día de Corpus Christi, e día de Pascua de Navidad, para las dichas fiestas, hacia algunos motetes, villancicos y chanzonetas como mejor puede, las cuales se cantan en las dichas fiestas, en la iglesia mayor de dicha ciudad, en la procesión [Publicaciones del Archivo General de la Nación, XX: Los Judíos en la Nueva España (México: Talleres Gráficos de la Nación, 1932), p. 192]). Para probar que Alamo no se había sometido a un incorregible, Corvera se arrepintió más adelante de sus calaveradas y se convirtió en un respetable eclesiástico (**Boletín del Archivo General de la Nación**, XII/4 [Otoño de 1941] p. 126).

ALGO DE LO QUE LE DEBEMOS A BEETHOVEN

Por ESPERANZA PULIDO

Bien sabemos que el compositor inglés Cyril Scott es un teósofo de las altas esferas y que estos señores andan siempre liados con el esoterismo; pero, cotejando algunas aseveraciones suyas con hechos reales, en ciertas ocasiones nos obliga a pensar antes de sonreír.

Recordemos que los chinos de la antigüedad conectaban los sonidos de sus tubos sonoros (en los que cimentaban su música) con acontecimientos de sus devenires: siempre que el *hwang-tchong*¹ (campana joven principal) estaba perfectamente afinado, según determinado peso y medida, fijados por el Cielo (sic), el gobierno resultaba bueno y el Estado próspero. Por tal motivo, las dinastías amantes de sus súbditos, procuraban ante todo que el *hwang-tchong* fuese exacto.

Así relaciona Cyril Scott la música occidental de los grandes compositores con acontecimientos y características de cada época. Según él, los tres primeros tercios del siglo XVIII le fueron propicios a la intolerancia victoriana, porque la música de los virginalistas y los clavecinistas permaneció en la superficie de las cosas. En el último tercio del mismo siglo se operó un enorme cambio, porque ya estaba Beethoven en el mundo.

Según Scott, sin el carácter propio de Beethoven, le habría sido imposible a éste cumplir con su misión de proyectar con sonidos musicales una vasta gama de sentimientos humanos.

Ellis, Kraft-Ebing, Bloch y otros investigadores de la sicología sexual —continúa el compositor inglés— se inspiraron en la música de Beethoven; éste fue, en realidad, el verdadero precursor de la siquiatria. Desde entonces —afirma— se permitió la música en las prisiones; comenzaron a escribirse libros para probar que la criminalidad podía ser producto de la demencia y no siempre un instinto maligno; se modificaron las relaciones entre padres e hijos; se trató de hacer ver que la conducta de los homosexuales no era siempre provocada por el vicio; “se humanizó la humanidad”; se puso punto final a la servidumbre del artista hacia los poderosos y los nobles.

Podríamos arquirle a Cyril Scott que la Revolución Francesa, o más bien Rousseau, Voltaire y todos los filósofos y economistas del XVIII, fueron los verdaderos precursores de estos cambios por él preconizados, pero nos contestaría que en 1789 ya había compuesto Beethoven bastante música y probado la energía de su carácter y condición humana.

Ahora bien: haciendo o un lado esoterismos, recordemos las transformaciones que se operaron en Viena desde que Beethoven se estableció allí definitivamente en 1792: indujo a los nobles a rendirle pleitesía a su música; vociferó a voz en cuello contra las injusticias de los gobernantes; obligó judicialmente a algunos de sus patrocinadores a cumplir compromisos contraídos, con el fin de no dejarlo en la indigencia; estrenó sus obras cuándo y como a él le parecía conveniente; se incrementó el público de las salas de conciertos;

abrió suscripciones para estrenar algunas obras. Todo esto hubiera sido imposible solamente unos años antes.

Desde el punto de vista de la música veamos lo que modificó, ordenó, inventó: revolucionó la forma de *Allegro de Sonata*, cuya estructura los hijos de Bach (Felipe Emanuel y Juan Cristián) ya habían determinado en tres secciones fijas: la primera, con un tema inicial en la tonalidad elegida, seguido de un segundo tema en la dominante, para formar una Exposición, desarrollada en seguida según el talento del compositor, hasta desembocar en una Recapitulación del material original, que podía terminar en una Coda. Haydn y Mozart introdujeron varias modificaciones de esta nueva forma en sus sonatas, mas sin alterar la estructura establecida. Pero con Beethoven las cosas comenzaron a cambiar: su opus 13 (*Patética*) partió los caminos: la sección inicial, que Haydn y Mozart usaron con frecuencia en sus sinfonías como mera introducción, en la opus 13, en do menor, de Beethoven, constituyó una especie de forma cíclica, por su triple aparición en la *Allegro*, cuyo segundo tema tampoco aparece en ninguna tonalidad vecina, sino en la distante de mi bemol menor.

Por otra parte, el compositor abandonó la forma *per se*: al expresar sentimientos diversos, contrastó determinantemente los dos temas del *Allegro* y así continuó haciéndolo, hasta no inventar la manera de introducir varios temas adicionales, que en ocasiones llegaban a adquirir tanta importancia como los principales. Desde la opus 101 entraron las fugas en sus sonatas; pero unas fugas que, aunque inspiradas en las de Bach, sufrieron modificaciones considerables.

El minué haydiano y mozartiano se vió mutado por un Scherzo vivaz, a veces humoresco, como el de la Novena Sinfonía, o el de la Sonata opus 10 No. 2, por ejemplo, que, como otros de los suyos, fue puesto en tiempo binario. Aunque de Haydn aprendió a rotar las tonalidades, él las mezcló a su arbitrio. Usó armonías con todas las notas de la escala diatónica. Introdujo la voz humana en la música sinfónica.

En lo referente a las variaciones sobre un tema, las modificó en tal forma, que adquirieron nuevas dimensiones al tratarlas en forma individual, con gran riqueza de imaginación. Fue el primero en organizarlas en grupos contrastados (Op. 32). En la opus 35 basó el motivo únicamente en el bajo. Las de los últimos cuartetos y las de las opus 106 y 111 se hallan sublimadas.

Al cuarteto de cuerda le dio una categoría de increíble humanismo, con rasgos de construcción e inventiva armónica que en la Gran Fuga alcanzaron grandes avances respecto a su época.

El hecho de haber sido ardiente secuaz de las formas Sonata y Variaciones ocasionó el avance de estas formas por caminos que les abrieron senderos a los compositores del futuro.

Ese afán que tuvo Beethoven de explorar lo desconocido y la forma como lo realizó, resultaron motivo de enseñanza para sus sucesores. Como él fue, en realidad, el primero de los románticos, saltémonos a éstos y vayamos en busca del pionero de los contemporáneos que no esquivo el ejemplo de Beethoven: Stravinski. Esquivemos así mismo a los dos grandes —inmensos— del Impresionismo (Debussy y Ravel) y a los otros compositores franceses subsi-

güentes, porque ellos estuvieron, como buenos franceses, muy apartados de todo lo que oliera a germanismo.

Stravinski expresó de Beethoven: "Al introducir la masa coral en su Fantasía para piano, orquesta y coros y luego en la Novena Sinfonía, ¿no pretendía explotar un elemento nuevo?" Y si solamente este aspecto beethoveniano le hubiera influido, ya era bastante; pero de Beethoven tomó también el autor de *La Consagración de la Primavera* una libertad que consistía en "moverse dentro del cuadro estrecho que se había asegurado para cada una de sus aventuras musicales. "Mi libertad —dijo— será más grande y más profunda mientras más limite yo mi campo de acción y me rodée de mayor número de obstáculos".

Pierre Boulez, uno de los más avanzados compositores de estos tiempos, no deja de comprender que "las facultades de escuchar se despertaron con Bach, Mozart y Beethoven". Y tomó a este último como punto de partida del salto de un siglo que se produjo en el mundo de la música entre el compositor renano y Webern. "Beethoven —expresó Boulez en otra ocasión— fue el más poderoso romántico, pero el más riguroso de los constructores". Y se preguntaba cómo sería posible "formar la sociedad de los espíritus de que habla Proust a propósito de los cuartetos de Beethoven". Porque, pese a expresar el mundo de nuestros tiempos, el autor de *Pli selon pli* es un constructivista. Como Boulez, Beethoven hubiera aprobado la que dijo Wozzek, el de Büchner: "Todo lo que se refiere a la Naturaleza es caso aparte". O lo de Hamlet a Horacio: "Hay más cosas en el cielo y en la tierra, Horacio, de lo que sueña tu filosofía".

Xenakins, el compositor-ingeniero de sonido, ha llegado a pensar que "El arte consiste en catalizar todos los medios de expresión que el artista pueda soportar. Y Beethoven lo realizó en una medida superlativa para su tiempo.

Pasado, presente y futuro de la musicología en América Latina

Por FRANCISCO CURT LANGE

(especial para HETEROFONIA)

No hace mucho, se inventó para la América latina el epíteto de "países subdesarrollados". Con esta definición se hace referencia a la incierta situación económica y social de nuestras naciones y de las derivaciones negativas que aquella originara en su normal desenvolvimiento. Por fortuna no se les ocurrió a los inventores de este calificativo aplicarlo a la cultura y las artes que Ibero-América ha podido brindar a través de casi quinientos años, —sin incluir el portentoso legado precolombiano—, a Europa y los Estados Unidos de Norte América, valores atesorados por herencia directa, adaptación, transformación, amalgama y creación propia. Sin embargo, renqueamos de nuevo detrás de los "Poderosos" cuando tendemos la mirada hacia la situación de las ciencias aplicadas y de aquellas profesiones no liberales, de las cuales nuestros Gobiernos poco se han preocupado para sacarlas de su condición de Cenicientas. Por algo se explica, en el caso de las primeras, la fuga de cerebros hacia centros extranjeros que saben acoger y estimular las ansias de supe-

ración de los desamparados. Las segundas pretencen al campo de la humanística, muy dejado de lado en nuestros días y que se incorporaron mucho más tarde a lo que pudieramos llamar el enriquecimiento de los intereses generados y por tanto, al levantamiento de todos los recursos históricos y vitales de una nación. Tardíamente emprendidas a base de impulsos personales, menos aun respetadas por los intereses de la política general, —el cáncer de nuestros países—, y de la política cultural, hija de la primera, pocos son los recursos que se les suministran a regañadientes por quienes administran los recursos materiales de un país y de los cuales una buena parte debería canalizarse hacia ese sector menospreciado. A aquellos huérfanos de protección pertenecen aun hoy las ciencias musicales en la América latina, su pasado es reciente así como su presencia en el panorama actual. Su existencia es tan breve que su evolución apenas puede aspirar a puntos de vista pretéritos.

Cabe aclarar que lo escrito aquí al correr de la pluma, no puede evitar generalizaciones, aunque todos los lectores conozcan la dispereja situación musical y musicológica en nuestro hemisferio, acusando abismales diferencias. Tampoco debe interpretarse alguna que otra omisión de nombres, como acción deliberada. Pretendemos tratar a grandes rasgos algo que no es muy familiar, porque en el trazado, la orientación, el estímulo y la ejecución de los trabajos musicológicos latinoamericanos nos tocó buena parte. Más adelante, podrá darse quizá a este pequeño ensayo una envergadura mayor con la inclusión de las referencias bibliográficas que siempre favorecerán al lector.

Sabemos que sólo dos ramas de la musicología han podido ser cultivadas entre nosotros hasta el presente: la histórica y la etnológica. Para la musicología sistemática nunca se pudo contar con gabinetes de acústica *instalados con los recursos que exigen criterios contemporáneos*. Si los hubo o si los hay, se hallan incorporados a las Facultades de Arquitectura e Ingeniería, pero jamás a Conservatorios, Academias o Facultades de Música. Y si hoy podemos hablar de la existencia de unos pocos Gabinetes electrónicos, éstos fueron logrados, dentro del pauperismo proverbial de nuestros centros universitarios, por el interés de compositores dotados de ideas avanzadas, pero no por musicólogos. ¿Qué decir entonces de la aplicación de computadoras a los análisis musicales, de las que ya han surgido trabajos de consideración, junto con discusiones e informes muy útiles en los Estados Unidos de Norte América y Alemania? Si en los tiempos heroicos era un imposible para un recopilador financiar la adquisición de un buen grabador, poca esperanza podemos tener para la incorporación de gabinetes acústicos y electrónicos, cuyo costo excede en mucho el presupuesto completo de una institución oficial. Antes de poder elevarnos a semejantes alturas habría que reconocer primero la necesidad de buenas bibliotecas, sin las cuales, la formación de musicólogos sería imposible.

Volviendo a la musicología sistemática debe destacarse la posición única y envidiable que ocupa México, con personalidades de primer rango como Julián Carrillo, Augusto Novaro y Daniel Castañeda, quienes superaron con un heroísmo y una resistencia sin igual los inconvenientes propios de su medio.

Tanto la musicología histórica como la etnológica hicieron su aparición muy tarde; demasiado tarde, deberíamos decir. Ya se habían llevado a cabo magnificas investigaciones en antropología, etnología y etnografía indígenas,

sobre leyendas, mitos, supersticiones y proverbios; en la literatura y poesía popular, en vocabularios y hablas, en una palabra, temas del folklore espiritual y también del material. Las primeras observaciones sobre música y danzas y su mención en obras diversas, —Códices y Crónicas—, describen hechos observados in situ por sus autores que hacen más rico el período de las postrimerías de las altas culturas autóctonas y el de la colonización y catequización que los tres siglos siguientes. En efecto, las referencias ocasionales de esta segunda etapa son escasas y en nada científicas, privándonos de poder constatar qué clase de folklore vivió en esos trescientos años. Descripciones gráficas como las de Felipe Guamán Poma de Ayala y Hans Staden, acompañadas de alguna que otra notación insertada (Lery, Frézier); el período jesuítico de la Provincia del Paraguay con innumerables referencias economiásticas y apologéticas sobre la enseñanza y el ejercicio musical impartidos a indios y negros por los abnegados misioneros, al igual que la construcción y conservación de numerosos instrumentos; los viajeros de comienzos del siglo XIX que recorrieron, desde naturalistas y pintores hasta comerciantes, las comarcas independientes de la anterior dominación hispánica y lusitana, todos estos elementos documentales y otros pertenecientes a los archivos eclesiásticos y civiles, representan puntos referenciales en un vasto panorama en que predomina la desolación, o en todo caso, la insuficiencia de la información. Y aun así, a todos estos elementos, de los cuales debe ser excluido el precioso documentario que mandó levantar el Obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón, un caso único en la América latina, les falta un complemento básico que las haga fieles: puede ser la música, la coreografía, el texto, el instrumental empleado o simplemente la interpretación de lo visto y vivido. El investigador tantea en la semioscuridad y busca proyectar suficiente luz sobre el objeto para eliminar un máximo de sombras, es decir, dudas producidas por la ausencia de información verazmente documentada y completa.

En lo histórico, revolucionario, guerras fratricidas, indiferencia hacia la documentación acumulada, desdeñ por la misma, "limpiezas" periódicas por medio de quemazones, idénticos procedimientos por músicos que no gustaban de un estilo por ellos superado, robos por cazadores de documentos, la venta lucrativa de los mismos por el propio clero, inundaciones e incendios inesperados han menguado las existencias de documentos que en las regiones bajas y húmedas de nuestra América fueron además víctimas de los roedores que consumen en poco tiempo voluminosos e insustituibles códices. Huelga decir que una dedicación, en su debido tiempo, al pasado histórico, hubiese salvado incalculables valores musicales, si a unos cuantos profesionales se les hubiese ocurrido, —y no vamos demasiado lejos—, empezar a realizar levantamientos en 1900. Cuántos Libros de Coro fueron despedazados para ser vendidas sus hojas individuales y servir, en muchos casos, de pantalla de lámparas. Con este procedimiento se acabó con las preciosas ediciones mexicanas de las primeras imprentas musicales en el Nuevo Mundo. Y a pesar de todo esto y de la enumeración de centenares de casos registrados en nuestra propia labor, los tesoros musicales iberoamericanos tan injustamente menguados nos llenan de esperanza para poder estructurar, con las generaciones nuevas en camino, un panorama diferente al actual, una historia musical escrita por profesionales, rectificando la labor empírica anterior, escrita por lo general desde un cómodo

gabinete, buscando y rebuscando noticias pequeñas extraídas de Historias generales en circulación.

No pocos trabajos histórico-musicales y etnomusicales emprendidos en el reciente amanecer de la musicología hispano y lusoamericana carecen de metodología e inspiran, por esto mismo, temores por su veracidad. Objeciones de esta naturaleza corresponden en buena parte a la carencia de disciplina musical y musicológica de sus autores. Los primeros estudios histórico-musicales o referencias reunidas en pequeños capítulos no fueron emprendidos por músicos o musicólogos "a medio hacer", sino por historiadores conscientes quienes consideraban conveniente dar a luz referencias musicales, recopiladas al correr de sus investigaciones que se hallaban orientadas hacia temas históricos diferentes. Al tropezar una y otra vez con menciones sobre música, danzas e instrumentos musicales, siendo humanistas todos ellos, les pareció justo dedicar a estas manifestaciones de arte popular o de arte superior, totalmente desconocidas y nunca anteriormente mencionadas, artículos u opúsculos que sirvieron de guía y enaltecen la visión y responsabilidad de esos ilustres varones.

Basta recordar ya que escribo este artículo desde la Argentina, a personalidades como Torre Revello, Guillermo Gallardo, los Padres Leonhardt y Grenón y la egregia figura del Padre Furlong Cardiff, descubridor de la presencia de Domenico Zipoli en la Córdoba argentina. En términos generales, todos estos trabajos, con excepción del que escribió Guillermo Gallardo, pero incluyendo el de Monseñor Vargas Ugarte en el Perú, valiosos por ser páginas informativas de señalado valor histórico, carecen de disciplina musicológica, lo cual de manera alguna hace mengua a un esfuerzo de precursores, ya que del ambiente musical no habían surgido elementos dotados de semejante preocupación como para ampliar y profundizar sobre bases profesionales estas sendas abiertas por legos en la materia.

En el terreno etnológico y en el folklore, el panorama se nos presenta oscuro y resbaladizo, al menos con referencia a los que se aventuraron en ellos sin bases previas para proceder a una correcta recopilación. El historiador, aunque no formado en disciplinas histórico-musicales, trabajó sobre la base de documentos. Podía pasar por alto parte de las referencias musicales ajenas a su conocimiento; podía no conocer la nomenclatura de instrumentos y algunas palabras del vocabulario musical de los siglos pasados, pero se sirvió de elementos muchas veces transcritos íntegramente por él, con indicación de las respectivas fuentes, abriendo de esta manera camino a previsiones, ampliificaciones y rectificaciones posteriores. El historiador podía fallar en la interpretación del documentario transcrito, pero en lo etnológico y folklórico, las transcripciones se hacían in situ, sin recursos mecánicos, en condiciones muchas veces adversas, sin metodología, confiando apenas en el oído y en las prácticas del dictado (si éste alguna vez fué aprendido), sin la transcripción meticulosa que exige la etnomusicología contemporánea, con la inclusión de variantes, la clasificación y el análisis, ante todo hoy día, cuando se dispone de grabaciones de buena fidelidad, comparadas con las que se tuvieron que efectuar a base de cilindros y con discos cuando aun no se disponía de micrófonos sensibles. Transcribir voces e instrumentos integrantes de conjuntos, distinguir cantores o instrumentistas más distantes del micrófono, representaba padecimiento de Tántalo para transcriptores conscientes y para los irrespon-

sables una duda que se eliminaba poniendo lo que mejor les parecía. De la primera etapa, confiando la labor de recopilación apenas al oído, sin recursos mecánicos de registro, no quedan vestigios por haber fallecido o físicamente declinado los informantes; de la segunda, pocas grabaciones se encuentran accesibles a quienes, en un arranque de curiosidad, quisieran confrontar lo transcrito con lo grabado, encontrando además resistencia y recelo en quienes efectuaron este trabajo primario. En la tercera y más auténtica etapa, en casos dudosos, la versión final de una grabación debería ser confiada abiertamente a uno o dos colegas capacitados para dilucidar responsabilidades individuales, en vez de asumirla una sola persona con innecesario espíritu de suficiencia. A lo antedicho debe agregarse que muchas recopilaciones se efectuaron en lugares distantes y en determinadas ocasiones del calendario festivo de una comunidad. Empezar un nuevo viaje a esa misma región con el solo fin de constatación, ampliación o rectificación de lo realizado previamente por otra persona, significaría erogaciones considerables para locomoción y estadía, problemas que no siempre pueden ser solucionados, aconsejando, por esto mismo, invertir esa suma en un área no explorada. No iré demasiado lejos al sostener que algunas de esas recopilaciones representan en su versión la piadosa mentira de una verdad que fué devorada por el tiempo, al desaparecer sus informantes.

En determinados sitios donde predomina el pentafonismo o el diatonismo con emisiones vocales y ejecuciones instrumentales bien definidas, la transcripción es tarea fácil, tanto más porque también la rítmica se ajusta a esquemas sencillos de percibir y clasificar para quien ha estudiado, desde luego, ritmología. Pero en las áreas selváticas, o en lugares de aglomeración de diferentes procedencias étnicas donde se mezclan blancos, negros, indios, chinos y japoneses, y por ende los considerables núcleos de negros en las márgenes oceánicas, —las costas del Brasil, Ecuador, Colombia, Venezuela, Panamá y México, y luego en las Antillas—, representan un preponderante sector de nuestro tesoro étnico-musical de difícil transcripción, debido a una rítmica sutil y por tanto complicadísima, y a la imprecisión interválica propia de una emisión vocal africana que emplea con frecuencia microglisados, no asienta sus reales sobre un paso exacto de intervalo, sino ligeramente por debajo o por encima, confundiendo a los que no poseen práctica en notaciones de esta naturaleza, no pocas veces por falta de una prolongada convivencia con el estrato social cuyas manifestaciones artísticas se pretende estudiar.

Volviendo a las áreas "fáciles", supongamos que sean fieles todas las melodías y sus correspondientes ritmos, transcritos primero en largas peregrinaciones por Daniel Alomía Robles, y luego en una obra verdaderamente monumental por Marguerite y Raoul d'Harcourt (La Musique des Incas et ses survivances), facilitadas por las características del Cancionero Keshwa y Aymara. Desde un punto de vista de cotejo, también esta última es una obra incontrolable, por lo que arriba se ha dicho. La recopilación y transcripción se hizo sin medios mecánicos, es decir, sin los recursos que permitan cotejos posteriores con la primera y única audición registrada por medio del oído. Aunque la meticulosidad de este notable binomio ha merecido mi admiración, desde puntos de vista estrictamente histórico-técnicos, aun cotejando esa colección con el Cancionero vivo del Ande, —que sigue siendo riquísimo—, por las circunstancias en que fué elaborada esta obra, no faltaría quien, teniendo el

suficiente valor y la necesaria experiencia, le hiciera sus objeciones. Los d'Harcourt vivían, según las referencias que poseo, en Mollendo, donde Raoul d'Harcourt fué funcionario de un Banco, de manera que sus incursiones no pasaron más allá del Cuzco, ombligo del mundo tahuatinsuyo, ligado a Arequipa y Mollendo, regiones mestizas, por la ancha vía ferrea construída por los ingleses, que permitía no pocas veces que indios auténticos bajasen hasta el puerto con tropas de llamas o mulas o por el mismo ferrocarril, sirviendo de informantes. De las manifestaciones extraordinariamente vivas y auténticas de un José María Arguedas, el mayor keshuista que tuvo el Perú, a las revelaciones de un Policarpo Caballero Farfan escuchadas in voce en Lima, el Perú recóndito de sus pliegues andinos escondidos, posee una riqueza increíble de formas y expresiones musicales, dispuestas para mil y una ocasiones en el calenadario de una tradición milenaria que aun se halla viva. Desde este punto de vista, la obra de los d'Harcourt podría merecer el calificativo de "incompleta" si no se tuviera en cuenta el enorme esfuerzo depositado en ella, pero yo diría mejor que en ese volumen existe un desequilibrio entre las formas en uso y bastante accesibles en la región por ellos trabajada. Cuando me encontré con Paul Rivet durante las reuniones convocadas por el IV Centenario de la Fundación de Bogotá en esta capital, le expresé mis dudas sobre la autenticidad de la grafía de melodías del Oriente ecuatoriano, transmitidas por su esposa a Marguerite d'Harcourt e incluidas por ésta en su obra. Un poco antes había hecho alto en Quito y en conversaciones con Segundo Luis Moreno, el más experimentado investigador ecuatoriano, le hice ver mi punto de vista, que él compartía, sugiriéndole que estudiase este aspecto y en caso de confirmarse mi objeción, publicase una réplica. Este libro salió años más tarde a luz, pero el enfoque carecía de la necesaria sistematización, según puntos de vista etnomusicológicos. A Moreno le faltó la formación previa, la disciplina musicológica, un mal inevitable que se observa a través de esta primera fase de recopilaciones practicadas por elementos nacionales, si bien músicos prácticos, de todas maneras autodictadas en etnomusicología. Una señora musicalmente educada a la europea, o para ser más preciso, en París, no podía ser intérprete fiel de melodías indígenas provenientes de la selva ecuatoriana, es decir, del Oriente, escuchadas ocasionalmente, sin la necesaria frecuencia para una correcta captación y fijación de tales melodías. Aun siendo Paul Rivet hombre extraordinario, con antecedentes de antropólogo y arqueólogo insuperables, él no pudo disimular, no obstante su finura y corrección, un cierto disgusto por mis observaciones, porque en última instancia, la responsabilidad de haberlas tomado tal cual provenían de un oído europeo, correspondía a Marguerite d'Harcourt. Un caso paralelo a éste se manifestó a través del propio Raoul d'Harcourt cuando le pedí autorización para traducir y publicar el libro de ambos autores en versión española, proveyéndolo con notas explicativas y otras críticas, propias de la evolución que la etnomusicología había tomado al correr de casi treinta años. En su respuesta me manifestó que sólo autorizaría una edición exacta sin agregados ni observaciones, de manera que me ví obligado a declinar mi trabajo de traducir y revisar ante un editor milagrosamente encontrado para hacer circular una de las obras más valiosas lanzadas en el tercer decenio de nuestro siglo. Y tan necesarias para una juventud musicológica que pretendemos formar.

Siempre he defendido el criterio de que una larga convivencia con el me-

dio ambiente facilita la familiarización y el conocimiento exacto de los detalles de las manifestaciones espirituales propias de aquél. En mis largos peregrinajes por suelo americano, acosado no pocas veces por problemas materiales que impedían una dedicación prolongada a recopilaciones etnomusicológicas, preferí renunciar a ellas y confiarlas a otras personas, —si éstas aparecían—, antes de realizar un trabajo incompleto e imperfecto. Sin embargo, si los elementos encargados de esta tarea no poseen una formación adecuada, de nada sirve que se les provea de recopilaciones que luego no ofrecerán garantías de fidelidad en sus respectivas transcripciones, al igual que problemas de morfología y otros que vienen acoplándose inevitablemente al estudio sistemático e integral de una área. Este fué el caso de Policarpo Caballero Farfán, a quien conocí en Lima en 1935, consiguiendo más tarde que fuera becado por el Gobierno peruano y adicionalmente por la Comisión Nacional de Cultura de Buenos Aires, para poner a buen recaudo un inmenso caudal del cancionero "íntimo" del Perú y extirpar sus evidentes fallas profesionales por medio de un estudio sistemático con Josué Teófilo Wilkes, en Buenos Aires. Inclusive —por qué no confesarlo—, hoy que Carlo Vega debe estar enseñando bailes criollos a San Pedro y los Angeles y tratando de convencer a Tata Dios de la infalibilidad de la cadencia medieval en la América Latina, yo había recomendado a Caballero Farfán que no entrara en contactos con Vega para evitar que éste le inculcara, con su temperamento avasallador y un criterio unipersonal, sus puntos de vista y teorías sobre el cancionero del Ande. Aun así, la obstinada suficiencia de Caballero Farfán, su edad y su ceguera regionalista, conspiraron contra la erradicación de las fallas que acusaba su formación empírica y el libro que publicara sobre la Influencia del Cancionero Incaico en el Norte Argentino, auspiciado por la Comisión Nacional de Cultura, lo comprueba. Esta tentativa de traer una larga experiencia indígena a medios más avanzados y de lograr que se quemasen sus prejuicios en el crisol de la verdad científica, tuvo un epílogo triste. Cuando supe de la partida de Caballero Farfán hacia las regiones cuzqueñas, acabados ya los recursos de la beca, y sin responsabilidades de sobrevivir en Buenos Aires, le invité para ingresar al Departamento de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo que había fundado y dirigía en esos años. Llegué tarde. Al cruzar la frontera de la Argentina con Bolivia, le fué robado el baúl conteniendo todas sus recopilaciones musicales. Nunca más apareció y nuestro hombre, hijo del Tahuantinsuyo, Ombligo del Mundo andino, regresó a sus lares con las manos vacías para sucumbir.

He aquí el eterno conflicto que se hallaba presente en aquél período de las iniciativas individuales, gestas heroicas, emprendidas sin que se supiera exactamente qué representaba la Historia de la Musicología y qué la Musicología en sí, y ante todo, cuáles eran las responsabilidades que esta Musicología planteaba a la conciencia de los hombres. Llegamos a la conclusión que un músico integrante de conjuntos indígenas o director de los mismos, como recopilador de repertorios regionales no podía pretender transformarse en musicólogo si carecía de las bases necesarias para transcribir y elaborar estos materiales y llegar con los resultados a conclusiones valederas. Esto es también el caso de Víctor Guzmán Cáceres, por lo que se puede observar en su Cancionero publicado en los Cuadernos de la Sección Folklore del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, in-

ciados por Vicente Forte, quien, por ausencia de rubros jamás pudo realizar investigaciones in situ. Músico indiscutible y hombre consciente, hubiese aportado elementos de indiscutible interés. Una impresión similar a los casos más arriba citados, me produjo Rubén Campos en México, cuando tuve con él una conversación muy extensa sobre pormenores de recopilación y transcripción del folklore musical. Estas deficiencias se volvían más graves cuando investigadores especializados en antropología, etnología y sociología recurrieron a músicos para pedir que éstos procediesen a la transcripción de materiales sonoros indígenas o folklóricos, como lo observamos en la "Rondonia" de Roquette-Pinto, en los "Vissungos" de Mata Machado Filho e inclusive en la vasta obra de Fernando Ortiz, donde las versiones de melodías y ritmos del culto afro-cubano no nos parecen totalmente fieles a lo que debemos calificar de autenticidad absoluta o lo más aproximado posible. Se entiende que los autores recurrieron de buena fe hacia quienes podrían auxiliarles para enriquecer sus obras con ejemplificaciones musicales, pero el servicio prestado cumplió apenas con los recursos técnico-prácticos que cada uno de los transcriptores poseía, es decir, su buena voluntad acompañada por las inevitables limitaciones a problemáticas que los autores no conocían, no percibían y tampoco hubieran podido remediar. Sin embargo, en todo esto hallamos una cierta falta, una determinada ironía que ilumine errores difíciles de justificar. Si en el caso del ilustre Paul Rivet no se hubiese mencionado nuestra duda sobre cierto aspecto de un cancionero que tocaba además sentimientos íntimos y de respeto, y si se le hubiese preguntado si él aceptaba una perfecta imitación por un artesano europeo de una determinada pieza de trabajo de un grupo indígena, lo hubiese denegado categóricamente, porque en la elaboración de un arco, de una máscara, de un tambor gigante ahuecado y suspendido en el aire, tocado además con palos revestidos de caucho, en cualquier otro instrumento que se nos ocurriese, entran problemas de elaboración, conocimientos tradicionales de las materias primas a emplearse, que el europeo desconoce totalmente, así en los tejidos como en la alfarería de uso doméstico o artístico-mágico. ¿Por qué se atribuye entonces a personas el don de reproducir y transcribir melodías y ritmos cuando éstas proceden de un mundo espiritual enteramente diferente? El artesano indígena realiza en un mundo diametralmente opuesto al del europeo y se apoya en recursos y tradiciones regionales. ¿Por qué los antropólogos citados, y con ellos otros de ciencias afines, sin reflexionar sobre la responsabilidad del paso a darse, entregaron la transcripción de melodías y ritmos a músicos, pero no a musicólogos? Aunque no hayan tenido la menor familiaridad con la musicología, obras de trascendencia, que vamos a citar más adelante ejecutadas por europeos y entregadas en su aspecto musical a musicólogos, volúmenes conocidos además ampliamente, como en el caso de Koch-Gruenberg, podían muy bien haberles llamado la atención sobre la conveniencia de entregar las grabaciones efectuadas en una expedición a profesionales competentes, consultando en última instancia a los respectivos autores y en caso de desaparecidos, a los musicólogos.

En consecuencia, nuestras dudas se extendieron a lo largo del continente latinoamericano. Citemos el material recogido por el Padre Matallana entre los indios Taurepanes y transcrito en forma dudosa por María Luisa Escobar; las melodías recogidas por Fray Francisco de Igualada en la Amazonia colombiana y los estudios folklórico-musicales de Emirto de Lima, también en

Colombia; los trabajos de Jesús Castillo en música maya-quinché y el libro inusitadamente hermoso para su época, de Narciso Garay (Panamá). Alguien podría objetar el por qué haber incluido muchos trabajos de esta clase en el Boletín Latinoamericano de Música y en la Revista de Estudios Musicales, de las cuales fui fundador y editor responsable. A esto responderé que su inserción era indispensable, como actos de justicia hacia quienes se preocuparon en su debido tiempo por tan olvidada materia, y en su condición de documentos históricos que sólo en esta forma se constituían en material accesible a la consideración y a la objeción de los demás interesados.

México tiene una bibliografía muy abundante de materiales que se encuentran dispersos en volúmenes de antropología o en forma de publicaciones difundidas en cuadernos mimeografiados, aportes a determinada región. No corresponde en este pequeño ensayo tomar en consideración todos los trabajos de la primera fase de la etnomusicología y del folklore musical. La música mexicana, indígena una, criolla otra, es semejante a un mosaico multicolor, obedece no a la unidad sino a una prodigiosa diversidad y si se pasea la vista sobre lo realizado hasta hoy por la etnomusicología se tiene la impresión de algo muy inconcluso y muy disperso, no obstante la reunión de materiales emprendida hasta ahora en dos volúmenes por la Sección Musicología del Departamento de Música perteneciente al Instituto Nacional de Bellas Artes y otros que mencionaremos más adelante. Me parece además que no se tuvo en cuenta el poder de absorción que la música mexicana tuvo para melodías y danzas del Caribe, de Colombia y del Pacífico, todavía no suficientemente estudiado en su proceso morfológico. Hemos de volver a México en su debido instante. Por el momento, permanezcamos en la primera etapa de la etnomusicología latinoamericana.

Creo que no exista nada más hermoso, por su labor monumental y el valor de su contenido que el Cancionero poético levantado por Juan Alfonso Carrizo en las regiones andinas de la República Argentina, a los que se sumaron posteriormente los de Córdoba, Santiago del Estero y Mendoza, realizados por otros investigadores y acompañados el primero y último de material sonoro. Con respecto a las melodías recopiladas en Mendoza, y la fidelidad de su transcripción conservo mis dudas, porque el proceso de almacenamiento de melodías en una sola persona, escasamente dotada de recursos vocales para una correcta interpretación, captadas luego aquéllas por una segunda persona que se encargó de la notación, me parece seguir los inconvenientes reiterados veces señalados. No nos cabe la menor duda de que estos procedimientos, de poca garantía para la autenticidad de un cancionero, hayan existido en los Estados Unidos de Norte América; al menos, su abundante material folklórico exhibido hoy en innumerables publicaciones hace surgir esta duda que no extendemos a otras áreas porque pretendemos mantenernos en el hemisferio americano. Esto me hace recordar un hecho que me relató Maud Karpeles en Londres. Cuando Cecil Sharp se encontraba en plena labor reuniendo antiguas baladas de origen insular en las montañas Apalaches, el cantor, luego de haber interpretado una canción, pasó los ojos por la notación que el folklorista inglés acabó de realizar y le dijo en tono de sincera confesión: "I can hardly recognize it" (Me cuesta mucho reconocerla).

(continuará)

METODO OBJETIVO DE LECTURA MUSICAL

María Otálora de López Mateos.

COMPASES.—

Hay dos clases de compases: SIMPLES y COMPUESTOS.

Los SIMPLES pueden ser de ritmo Binario (2 tiempos), Ternario (3 tiempos) o Cuaternario (4 tiempos).

El quebrado que encontramos siempre al principio de cualquier trozo musical nos indica: el denominador el valor de las notas que lo componen (unidades, mitades, cuartos, octavos, etc.) y el numerador el número de tiempos que entra en cada compás, o sea el ritmo.

Ejemplos:

2/4 ritmo binario
(notas de cuarto)

3/4 ritmo ternario
(notas de cuarto)

4/4 ritmo cuaternario
(notas de cuarto)

3/8 ritmo ternario
(notas de octavo)

Tiene su signo especial C que quiere decir compás completo.

El ritmo binario se marca haciendo más fuerte el primer tiempo que el segundo. El ritmo ternario el primer tiempo fuerte y el segundo y tercio débiles. El ritmo cuaternario lleva el primer y tercer tiempo fuertes, pero el tercero menos fuerte que el primero, y el segundo y cuarto débiles, haciendo así diferencia con el compás de dos tiempos o binario.

Los compases COMPUESTOS tienen su raíz en los compases simples y se obtienen multiplicando estos por 3 el numerador y por 2 el denominador.

Ejemplos:

$$2/4 \times 3/2 = 6/8 \text{ (Compuesto).}$$

$$3/4 \times 3/2 = 9/8 \text{ (Compuesto).}$$

$$4/4 \times 3/2 = 12/8 \text{ (compuesto).}$$

Como resultado obtenemos de un compás binario como 2/4 que su ritmo se convierte en ternario puesto que en cada tiempo entran 3 notas de octavo ó sus equivalentes; por tanto se dice que es de base Binaria con ritmo ternario. De 3/4 obtenemos un compás de 3 tiempos o sea ternario con ritmo también ternario, de 4/4 obtenemos un compás de raíz cuaternaria y ritmo ternario.

Las formas de marcar estos compases compuestos siguen la manera de los simples, solo que haciendo dentro de cada movimiento 3 movimientos más pequeños que nos indican mejor su ritmo y se llaman percusiones.

COMPASES DE AMALGAMA.—A la unión o suma de dos compases simples se le llama Compás de Amalgama, que aunque se usan poco, llenan la ne-
(pasa a la pág. 26)

a tempo cantabile e rubato.

dim. rit. *p*

cresc. *ff* *più mosso.*

3^o *dim.* *rit.* *pa tempo*

3 *5* *2* *1* *2* *1* *cresc.* *rit. e dim.*

cesidad de marcar determinados ritmos folklóricos o caprichos de algunos compositores.

SINCOPAS Y CONTRATIEMPOS.—Se llama síncopa a la nota atacada en un tiempo débil, o en la parte débil de un tiempo y que se prolonga hasta el tiempo fuerte siguiente o hasta la parte fuerte del tiempo siguiente. Así, una figura que tome su valor en el 2o. tiempo de un compás de $2/4$ y que se prolonga hasta el 1er. tiempo del siguiente compás es una síncopa regular o igual; en este caso se escriben 2 figuras de cuarto que se unen con una ligadura, así el valor de la síncopa será de 2 cuartos.

Al realizar estos valores se le dará un ligero impulso al marcar el tiempo fuerte dentro de su vocalización para hacer notar el ritmo. Si el valor de los componentes de la síncopa son distintos (ya sea un octavo más un cuarto, etc.) estos valores forman una síncopa irregular o desigual. Pueden sumarse los valores de las síncopas regulares o iguales, siempre que estén dentro del mismo compás y formen una sola figura. Ejemplo: en un compás de 4 cuartos, el primer tiempo lo ocupa una nota de cuarto, el segundo y tercero una nota de mitad (2 cuartos sumados) y el cuarto tiempo un silencio o nota de cuarto. El segundo y el tercer tiempos están ocupados por una síncopa regular.

En el caso de las síncopas irregulares o desiguales, estas no pueden sumarse en sus valores, sino ligar las dos notas que forman la síncopa ya que sus valores son distintos.

CONTRATIEMPO, como su nombre lo dice, es la medida que ocupa un silencio en el tiempo fuerte de un compás y que va seguido de una nota del mismo valor que llena la parte débil, estas dos figuras reciben el nombre de Contratiempo Igual o Regular.

Cuando el valor del silencio que llena la parte fuerte de un tiempo no es del mismo valor que la nota que llena la parte débil, se llama Contratiempo Irregular o Desigual.

FE DE ERRATAS

En la página 22 del número 10 de Heterofonía correspondiente a los meses de Enero y Febrero de 1970, aparecen los errores que a continuación enumeramos:

3.—MODO MENOR.—MIXTA PRIMERA.—Alteración en el 7o. grado al ascender y ninguna alteración al descender (LA — SI ó DO —...

Debe decir:

3.—MODO MENOR.—MIXTA PRIMERA.—Alteración en el 7o. grado al ascender y ninguna alteración al descender (LA — SI — DO — RE...)

4.—MODO MENOR.—MIXTA SEGUNDA.—Alteración en el 6o. y el 7o. grados al ascender y alteración sólo en el 7o. al descender (SI — DO — RE — MI — FA Sostenido — SOL Sostenido — LA — SOL Sostenido ó FA —...).

Debe decir:

4.—MODO MENOR.—MIXTA SEGUNDA.—Alteración en el 6o. y en el 7o. grados al ascender y alteración sólo en el 7o. al descender (LA — SI — DO — RE — MI — FA Sostenido — SOL Sostenido — LA — SOL Sostenido — FA —...).

TECNICA PIANISTICA DE TOBIAS MATTHAY

Por ESPERANZA PULIDO.

VIII

EJERCICIOS DE ROTACION.—Aun antes de hallar los arpeggios quebrados en los *Muscular Relaxation Studies* de Matthay, nosotros los empleábamos con buenos resultados en los alumnos. Después de recordar la correcta digitación del acorde de la tónica de Do mayor, en su posición fundamental e inversiones, el alumno es inducido a quebrar estos acordes con movimientos descendentes y ascendentes de la muñeca, primero con cada mano por separado y después con ambas manos. Este ejercicio se irá practicando paulatinamente en todos los tonos mayores y menores. Es excelente para hacer comprender la soltura muscular.



La autora de estos comentarios sobre la técnica pianística de un gran maestro, se vale de tales ejercicios después de los preconizados por Matthay como "ejercicios de eliminación del brazo", indispensables para adquirir una noción exacta de la rotación libre y que él presenta en movimientos de cinco notas conjuntas, o cuatro arpegiadas. Estos ejercicios son asimismo óptimos, especialmente en los casos de alumnos rígidos; pero aun aquéllos que no lo son, derivan enorme provecho cuando comienzan apenas a conocer el teclado.

Después del arpeggio quebrado, con la digitación natural, Matthay le ofrece una aparentemente difícil digitación al alumno avanzado, como magnífico ejercicio de extensión, que debe estudiarse sin el menor asomo de rigidez. La autora quizá haría mal en proporcionarle este ejercicio a una de sus alumnas del Conservatorio —muchacha bien dotada, pero cuyas manos son pequeñísimas; si bien no duda que por medio de una absoluta soltura muscular, esta alumna lograría ejecutarlos correctamente.

El ejercicio siguiente es otra prueba de la gran variedad de *dibujos* que el alumno podría buscar por sí solo para desarrollar un sentido absoluto de libertad muscular.



Esta clase de rotación es indispensable siempre que el pugar o el meñique sean requeridos para pasajes en los que la mano flota o se arroja. Matthay está seguro de que no es posible ejecutar pasaje alguno con facilidad y parejura, a menos que se haya dominado totalmente este elemento de rotación, y aconseja estudiar los ejercicios conducentes a su dominio, ora en staccato, ora legato, ora combinando ambos juegos, ora por medio de la segunda o la primera especie, etc. El alumno no debe olvidarse de obligar a sus codos a permanecer elásticos. La falta de elasticidad, tanto en los brazos, como en los codos, haría que la práctica de los ejercicios presentados en esta sesión resultara completamente inútil ("¡Fatal!" —dice Matthay).

En el próximo número examinaremos el peliagudo problema de la agilidad.

CONCIERTOS, por C. M.

SINFONICA NACIONAL.—No cabe duda que el solo nombre de Beethoven posee la magia de llenar las salas de conciertos donde se anuncia su música. Con motivo de su Bicentenario, tanto la OSN como la Sinfónica universitaria programaron sendos festivales "Beethoven" (la OSU ofrecerá la obra sinfónica integral). A la misma hora y a unos cuantos metros de distancia, ambas orquestas presentan sus conciertos dominicales en salas totalmente abarrotadas — cosa inusitada en nuestro medio. No se trata de establecer ninguna clase de competencia. Ambos organismos están dando lo mejor de ellos mismos y el público ha respondido con creces.

La OSN inauguró su temporada con la Novena Sinfonía, cantada por los coros de la Opera, Madrigalistas, Hazamir y Bach y los solistas Irma González, Dora Paterson, Salvador Novoa y Arnold Voketatis. Pero anteriormente se había iniciado el programa con el Concerto K. 503 de Mozart, interpretado por el joven pianista Jorge Federico Osorio, que sigue perfeccionándose en Europa y justifica sus becas por el talento que posee y su comprobado aprovechamiento. La "Novena", por antonomasia, recibió una versión caracterizada por el entusiasmo de sus intérpretes y la firme batuta de Herrera de la Fuente, un director a quien no le arredran ni desaniman las críticas de sus detractores, porque justifica su elevado cargo con talento y trabajo. El dirigió también el SEGUNDO programa, que formó con la *Obertura Egmont* y la

Tercera Sinfonía de Beethoven; mas el Segundo Concierto de Prokofiev, ejecutado en su parte solista por la pianista francesa Nicole Henriot, producto destacado de la escuela de Marguerite. Long. El TERCER programa, bajo la misma batuta, fue iniciado con IXAMATL, la obra encargada a Manuel Enriquez por los festivales de Donaueschingen y que tanto éxito obtuviera allí. No nos aventuramos a un juicio superficial, antes de conocerla en detalle, pero Enriquez sigue explotando los efectos sonoros con gran habilidad. El violinista búlgaro Luben Yordanoff fue solista del Concierto para Violín y Orquesta de Beethoven y luego se escuchó la Séptima del propio compositor. El violinista demostró sentido musical y virtuosismo acendrado. El CUARTO programa introdujo a un nuevo (aquí) director húngaro: Lazslo Somogy, quien programó la *Primera Sinfonía* de Beethoven, la *Sinfonía Española* de Lalo, con Ida Haendel como solista y la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Dvorak. El director demostró sus finas cualidades con esta última obra y obtuvo brillante respuesta de la orquesta. La solista satisfizo al auditorio. El QUINTO concierto volvió a corresponderle a Somogyi, con la Música Acuática de Haendel, el "Emperador" de Beethoven, con Michel Block como solista de equilibrada actuación; el director se lució con música de su país: ATMOSFERA de Ligeti justificó su título dentro de un ambiente magyar. Y la Suite Hary Janos de Bartok hizo gozar los dones geniales de este incomparable compositor húngaro. El SEXTO programa tuvo el gran atractivo de Paul Badura Skoda como solista del *Concierto No. 4* de Beethoven, que proyectó el viernes de manera irreprochable (no tanto el domingo siguiente). En esta obra la orquesta no es solamente acompañante, sino colaboradora y Herrera de la Fuente y la OSN lo realizaron con profunda comprensión. Manuel Suárez fue solista comprensivo del Concierto en la menor de Bach. El acto terminó con la Segunda Sonfonía de Brahms, un compositor que H. de la F. ama y comprende. (Hasta aquí pudimos reseñar de esta temporada, antes de que se cerrara la edición).

ORQUESTA SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD.—Un gran atractivo de esta temporada lo constituyó el anuncio de la obra sinfónica integral de Beethoven, que irá ejecutándose a través de todo este año, así como la presencia de competentes directores huéspedes y solistas de categoría internacional. En cada programa Eduardo Mata, Director Titular del conjunto, tiene especial interés en darles oportunidades a músicos mexicanos y latinoamericanos, como fue el caso de la pianista venezolana Judith Jaimes, quien vino esta vez grandemente superada. Su ejecución del Concierto No. uno de Beethoven tuvo una proyección verdaderamente sensacional, dentro de las características de las obras tempranas del compositor. Por lo que se refiere a artistas mexicanos, Jorge Suárez, el joven y dinámico pianista, ejecutó, por primera vez para él, el Segundo Concierto de Prokofiev con un gran sentido de estilo y técnica apropiada. Su hermano Manuel, el violinista, fue en otra ocasión solista de un concierto de Bach, dicho con finura, y María Teresa Rodríguez interpretó el Quinto, llamado "Emperador" con el virtuosísimo que le es característico. Mata sigue formando sus programas con eclecticismo y sentido de las proporciones. Los siguientes programas de esta Temporada ya no pudieron entrar en esta breve reseña.

ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE.—La Ponce se lució este año en su programación general de 16 conciertos, iniciada el 4 de marzo pasado y que terminará el primero de julio próximo. En su programa inicial presentó a la Orquesta Infantil "Micropauta de México" de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, que, fundada por Cesar Tort, autor del sistema de enseñanza con que adiestra a los pequeños, introduciéndolos amena y conscientemente en el mundo de la música, demostró su valer y eficacia. El maestro Felipe Ledesma dirige el conjunto. En el SEGUNDO programa se presentaron los hermanos Manuel y Jorge Suárez con un conjunto de cuatro sonatas de Beethoven para violín y piano. Una gran acumulación de actividades musicales ha hecho que este dúo de grandemente talentosos jóvenes no haya profundizado las obras en la debida forma. El TERCER programa les correspondió a Juan José Calatayud y su trío formado por él (piano), Héctor Hernández (bajo) y Eduardo Sánchez (batería). La famosa cantante de color Nan Redi tomó parte muy importante en este concierto, en el que se escuchó la *Misa en soul* de Calatayud, no hace mucho estrenada. Los tres programas siguientes, CUARTO, QUINTO y SEXTO fueron novedosos: el clavicímalo fue introducido en una especie de festival de tres conciertos. El primero le fue confiado íntegramente a Enrique Aracil, un joven altamente dotado para la música antigua, a la que debería dedicar todos sus esfuerzos. Ojalá que así sea. En el segundo se acopló Enrique de maravilla con su otra maestra Luisa Durón, una joven que ocupa aquí el primerísimo lugar como clavecinista y que en cualquier otra parte sería considerada como música de primera línea. El tercero ya no pudo entrar en esta breve reseña, pero sería de cuatro clavecinistas: Luisa Durón, Enrique Aracil, Emma Gómez y José Antonio Guzmán, con una orquesta de cámara.

SOCIEDAD DE CONCIERTOS DEL CONSERVATORIO.—Esta ya floreciente asociación de conciertos, fundada por Francisco Savín y sus colaboradores, no se quedó atrás en la celebración del Bicentenario de Beethoven. Tuvo la suerte de obtener la presencia y participación de la Orquesta Sinfónica Nacional que, bajo la dirección de Herrera de la Fuente, ofreció las nueve Sinfonías ante auditorios repletos de juventud entusiasta. Después de cerrar esta edición seguirán efectuándose conciertos todos los miércoles, con artistas mexicanos y extranjeros.

ESCUELA DE MUSICA DE LA UNAM.—El actual Director de esta Escuela, maestro Filiberto Ramírez, sigue induciendo un gran entusiasmo entre el alumnado y profesorado de la institución. Para iniciar este semestre organizó un concierto a cargo de maestros de la escuela: la cantante Julia Araya interpretó dos arias de Mozart y una de Beethoven (la preciosa *Adelaide*, que dijo con gran comprensión, acompañada por Yolanda Delgado de Medina). Hermilo Novelo y José de Jesús Oropeza ejecutaron la siempre bienvenida Sonata de César Franck para violín y piano y Américo Caramuta tocó los 12 Preludios del Primer libro de Debussy. Para quienes hemos escuchado la música pianística de este compositor francés, interpretada por Jean Doyen, Giesecking, Flavigny, etc., no pudimos comprender que en su ejecución se usase una técnica y sonoridades propias, quizás, para Prokofiev, pero nunca para el impresionismo del autor de *Pelleas et Mélisande*. El señor Caramuta golpeó demasiado el instrumento y Debussy amaba las sonoridades aterciopeladas,

como podemos todavía comprobarlo, gracias a las grabaciones que hizo en el Welte-Mignon y han sido reproducidas en modernos aparatos. Después del concierto los maestros Juan D. Tercero, Anastasio Flores y dos señoritas, cuyos nombres no recordamos, recibieron diplomas por sus prolongados y valiosos servicios a la Escuela durante más de treinta años.

MUSICA DEL VIRREYNATO.—El organista Juan Estrada se decidió por fin a dar a luz sus investigaciones en los archivos virreinales de la Catedral y hacer escuchar alguna música, por él transcrita a notación moderna, de los compositores que se escuchaban en aquellas épocas, como Hernando de Franco, Salazar, Sumaya, Jerusalén y J. M. Reyes. Estrada organizó dos conciertos en el Museo del Virreynato de Tepotzotlán, con la colaboración de la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México y los solistas Guadalupe Pérez Arias (excelente), Margarita González (nuestra máxima mezzo-soprano), Enrique Jasso (vestido con trajes de la época y muy eficiente), Carlos Pimentel (el nuevo valor vocal) y el muy destacado organista Víctor Urbán. El maestro Estrada dirigió los actos, que resultaron de positivo valor para la Historia de la música mexicana.

PAUL BADURA SKODA Y JOERG DEMUS.—Estos dos famosos pianistas austríacos, cuyas actuaciones en dúos, o en ciclos son ya proverbiales, están ejecutando las treinta y dos sonatas de Beethoven. Inició el ciclo el primero, con la superada eficiencia artística que le es característica y un sentido beethoveniano innato. A Demus no alcanzamos a escucharlo antes de cerrar esta edición.

MUSICA VISUAL.—La Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto Cultural Goethe presentaron por primera vez en México dos programas de Música Visual, bajo la Dirección de Hilmar Schatz, Director de la Televisora del Sudoeste de Alemania. Le llaman "teatro musical" a esta tendencia a "incluir y determinar conscientemente en la composición lo visible del fenómeno musical. "El cine le ha servido de gran elemento a esta nueva modalidad.



Reseña de Libros

Por E.P.

(La falta de libros sobre música en nuestra propia lengua nos obliga a recurrir a algunos de los publicados en el extranjero. Es lamentable la pobreza de la literatura musical en español.)

DR. DIETER KERNER, *Krankheiten grosser Musiker*. (Enfermedades de los grandes Músicos). (Vol. I., 1967. Vol. II, 1969. F.K. Schattauer Verlag. Stuttgart, Nueva York). El éxito obtenido por el primer volumen de esta obra, dedicada a las dolencias físicas de grandes compositores, obligó a su autor a continuar la serie. Naturalmente sólo se ocupa el autor de músicos europeos y entre éstos, de aquellos cuyas personalidades le ofrezcan interés especial a la medicina. En el primer volumen halla el lector miserias humanas de Beethoven, Chopin, Malher, Reger, Alban Berg, Debussy, Mozart, Schoenberg. Y en el segundo aparecen las de Bruckner, Mendelssohn, Puccini, Chaikovsky, Wagner, Paganini, Smetana, Verdi y Weber. Para el Dr. Kerner ha sido tarea difícil la búsqueda de documentos accesibles y fidedignos en estos menesteres —sobre todo tratándose de los compositores del pasado. Las historias y las biografías de los grandes compositores raramente se ocupan de tales asuntos. El piensa que la verdad acerca de muchos factores acerca de las dolencias físicas y las reacciones psicológicas de estos compositores se fueron a la tumba con ellos mismos.

NUEVO LIBRO DE STRAVINSKI. Tenemos noticias de que a los 88 años de su edad, el autor de *Petrouchka* publicó recientemente su sexto libro escrito en colaboración con su discípulo y amigo Robert Craft, que tanto ha hecho por la difusión de las últimas creaciones musicales de su maestro. La obra se titula "Retrospectivas y Conclusiones" y es de carácter ecléctico, como la mayoría de los otros. Desgraciadamente las noticias que nos han llegado últimamente acerca del estado de salud del afamado compositor no son nada alentadoras. Tras la crisis cardíaca de no hace mucho, el compositor sufrió una congestión pulmonar que ha hecho temer por su vida. Sólomente su gran vitalidad podrá salvarlo esta vez.

JOHN CAGE. *Silence* (Silencio). The M.I.T. Press, Cambridge y Londres, 1969 (cuarta edición.) El único contacto que he tenido personalmente con John Cage fue una repulsa contundente, cuando le pedí cinco minutos para HETEROFONIA. Fui despachada con cajas destempladas a ver a su empresario que era el mismo —me parece— de Merce Cunningham, con quien vino Cage a México. Raramente he tratado de acercarme a los grandes hombres y desde entonces nunca jamás volveré a intentarlo. Por otra parte, ¿no bastan sus obras para conocerlos? John Cage ha escrito mucha música, alguna de la cual me es familiar. Y ahora tengo la oportunidad de leerlo como escritor.

Silence es una recopilación de algunos de los artículos, conferencias, poesías, etc., escritos por Cage en el término de algo más de veinte años. "Mi intención —dice el autor en el Prólogo— es expresar lo que digo... en forma que le permita al lector experimentar mis decires y no sólomente conocerlos de oídas". Cage gusta de valerse con la palabra hablada o escrita (poesía o prosa), de los mismos procedimientos que le sirven para la composición de su música. El explica su música, recurriendo a un intercambio de procedimientos con la palabra organizada o desorganizada. Si como músico deja al auditor en lo insondeable, como escritor le lleva a lo intangible (Es un secuaz del Zen y otras filosofías orientales).

Le admiro cuando recurre al *Arte de la Fuga* de Juan Sebastián Bach, para expresar lo indeterminado de una ejecución musical, en lo que entra, por ejemplo, el *Klavierstück No. XI* de Stockhausen y otras obras contemporáneas, porque se trataba, justamente de lo indeterminado en las ejecuciones musicales.

¡Cómo gusta el autor de jugar con palabras! Aun cuando hable en serio acerca de los procesos de sus propias obras, induce a la mente del lector a ponerse alerta, para no ser explotada en vano. Y no cabe duda que se advierten sus formas de contemplar el pasado, el presente y el porvenir. En una especie de poesía, sumamente amena, que el autor titula *Conferencia sobre nada*, explica que, quizá entre tanta falta de sentido, el lector (el auditor, dice él, porque, en realidad, se trataba de una conferencia) hallará alguna idea interesante. Y, en efecto, encuentra uno, no una, sino miles de cosas fascinantes, como las relativas a la estructura de un proceso musical creador. Al lector superficial le parecerá que no está diciendo nada Cage y, sin embargo, dice infinitas verdades camufladas con infinitas tonterías que llegan a convertirse en sabios predicamentos. Después continúa con una *Conferencia sobre algo*, en la que se vuelve serio y cita a los filósofos del Oriente. El "poema" más largo del libro (65 páginas) lo dejo para otra ocasión.

Cage, el amante de los hongos, finalizó su divertida obra con una apología de este sabroso y a veces letal criptógamo que envenenó a Budha, sencillamente "porque tenía que morir el hombre", como lo recuerda Cage.

Revista de Revistas Musicales

BOLETIN INTERAMERICANO DE MUSICA.—Esta publicación de la Unión Panamericana dedica íntegramente su número 74 a dos artículos de Robert Stevenson (uno de los más grandes musicólogos del Continente Americano. Colaborador distinguido de HETEROFONIA) referentes al pianista y compositor norteamericano Louis Moreau Gottschalk, en sus relaciones con la América Latina, a partir de 1867, cuando el artista visitó a Buenos Aires en plan de concertista. Aparte de sus méritos propios como virtuoso del piano, sus éxitos se acrecentaban con la adición, en sus programas, de aires nacionales argentinos, con los que realizaba brillantes potpourris. Y como gustaba enormemente de tocar a dos pianos (viajaba con un par de Chickering's), invitaba a pianistas locales y hasta a los niños y jóvenes que tomaban leccio-

nes con él durante sus prolongadas estancias en la capital argentina. Después relata el escritor las incursiones de Gottschalk por otras ciudades sudamericanas, hasta su muerte en Río de Janeiro, que se cree causada por los golpes que le fueron dados por un estudiante con unos sacos cargados de arena, los cuales le lesionaron los pulmones y precipitaron el desenlace fatal. En Lima sufrió desventuras el artista; en Santiago dirigió una orquesta ante 3,500 espectadores; en Río, finalmente, fue coronado con laureles y oro por el entonces Emperador Dom Pedro II. Por estos artículos de Stevenson hemos sabido de las hazañas latinoamericanas de un artista norteamericano, a quien apenas conocíamos de nombre.

DEL TIMES de Nueva York.—El crítico Harold Schoenberg (cuyo nombre ignoramos si tiene algunos nexos con el del ilustre compositor austriaco), se lamenta de que Shostakovich, pudiendo haber sido uno de los más grandes compositores de todos los tiempos, se haya convertido en un "comodín cultural del Partido". Cuando le conocimos en Praga (1946) era un hombre reservado y en apariencia extremadamente tímido. Eran aquellos tiempos cuando Rostropovich comenzaba su carrera. Recordamos cómo, al salir al escenario para la ejecución de un trío suyo, con el compositor en el piano, el violinista Oistrach (ya famoso) y el propio Rostropovich, el compositor salió como un niño que anduviera huyendo de una paliza materna y se tropezó en una silla; pero una vez comenzada la ejecución le vimos transformado en el genio que realmente es. Cuando vino a México le notamos convertido en un hombre extremadamente reservado y prudente. Y ahora continúa escribiendo música para las masas socialistas, lo cual no sería de ninguna manera reprochable, si gozara de absoluta libertad para dirigirse a esas masas en la forma que se lo dictara su espíritu. Pruebas de su genio las tenemos a granel y sobre todo en su música de cámara se deja ir y llega a producirnos verdadero deleite y admiración.

MELOS.—En la sección de *Informes* hallamos los relativos al último Festival de música contemporánea de Braunschweig, en el que se escucharon obras de Dieter Schoenbachs (combinaciones de sonidos, colores y voz de soprano, cantando un dúo con ella misma, mediante una grabación previamente arreglada); y la ILLUMINATA de Luigi Nono, en la que el compositor italiano quiso revelar con música electrónica tomada en una fábrica de bandas magneto-fónicas, una visión de las fábricas como prisiones, pero al final, una voz de soprano cantaba un trozo optimista de Pavese. Y obras de los compositores holandeses Andreissen, Eisma, Escher van Vlijmen; y EXALTACION de Isang Yan, bailada en forma de *pas de deux*; y otras cosas de los checoslovacos Eckstein, Haba, Kipelent, Kupkoa para diversos conjuntos, etc.

CONTEMPORARY NEWSLETTER. Este folleto, publicado conjuntamente por el grupo de Música Contemporánea de la Universidad de Columbia y los departamentos de música de las universidades de Nueva York y Princeton, contiene en su Vol. IV, No. 1, una ponencia de Paul Fromm sobre "El Objeto de la Crítica". Esta ponencia entró en la 16ª Conferencia Anual de la Asociación de Críticos. No siendo él mismo un crítico de música y tampoco un músico militante, Fromm se limita a sugerir a los críticos lo que a él le parece útil como lector de ellos y como amante de la música; así como aque-

llo que no le ha servido absolutamente para nada; y lo que le gustaría hallar en futuras críticas.

Predecir el futuro de la crítica, o juzgar su condición actual sería tan presuntuoso —dijo el ponente— como lo es la actitud de algunos críticos de periódicos al tratar de legislar en vez de comunicar. Fromm echa de menos una certidumbre de las características de cada obra individual. Como oyente se queja de la preocupación del crítico por la actividad del compositor, más bien que por el objeto —característica que tiende a obstruir la consecuencia que el lector debería sacar acerca del objeto. La ideología no adquiere relevancia en la música, puesto que la ideología tiene que ver más bien con la manera como las cosas han sido hechas en general y no con la forma como una cosa ha sido realizada en particular. Por tanto, escribir acerca de la música en términos de ideología significa hablar desafortunadamente del estado en que se encuentran la actividad y el pensamiento musicales y crear un mundo periodístico que nada tiene que ver con el verdadero mundo de la música. Por ejemplo, frases como "serialismo post weberniano" son sólo clichés que no corresponden a un concepto crítico honrado. Y se pregunta Fromm qué razón tiene el crítico para desaprobar un cierto modo de componer una pieza en particular. Qué importancia adquiere el hecho de saber cuántos compositores se ajustan a una clase especial de estilo, en un tiempo determinado. Nada pasará si las ideas valiosas de un compositor no puedan ser imitadas por nadie. Termina Fromm considerando esta posible pregunta de los críticos: "¿Cómo es posible comunicar el sentido de una obra que solamente he escuchado una vez?" Y él mismo le contesta: "Estúdiela y no escriba nada acerca de ella hasta no haberla escuchado varias veces y hecho un análisis de la misma.

Rilm abstracts.—El último número que hemos recibido de esta útilísima publicación, que condensa cuanto aparece de interés en el mundo de la literatura musical, es el de enero-abril de 1968, publicado el 15 de julio del año pasado. En *Rilm abstracts* encuentra el musicólogo una fuente preciosa de datos referentes a materiales de investigación, musicología histórica, etnomusicología, instrumentos, teoría y análisis, pedagogía, la música relacionada con otras artes y sus disciplinas, liturgia musical, notaciones y ejecuciones musicales, todo ello perfectamente clasificado y numerado. En cumplimiento a una petición, HETEROFONIA enviará próximamente a tan importante publicación norteamericana la condensación de alguno de los más interesantes artículos publicados durante sus ya casi dos años de vida.

LE COURRIER MUSICAL DE FRANCE.—En su último trimestre del año pasado (No. 28) esta lujosa publicación oficial francesa presenta un análisis que el compositor *Georges Migot* hace de su propia obra. Nos parece sumamente interesante que los compositores se autoanalicen. Es falso que no se pueda ser "juez y parte"; todo depende de la calidad ya comprobada de quien realiza el juicio, pues no vamos tampoco a tomar en cuenta autoalabanzas de cualquier hijo de vecino. Migot es un compositor apreciado en su patria y que aquí no se le conozca nada significa. Pertenece a la generación de "los independientes": Ibert, Delvincourt, Delannoy, Suzanne Demarquez, etc. Ha escrito centenares de obras (según su propia información), todas las cuales han sido ejecutadas por lo menos una vez, por lo que le fue siempre posible controlar su técnica y su estética. Y es también poeta, ensayista y

pintor. Afirma: "Yo sé que cuando me puedo proyectar en la persona secreta de un auditor, de un espectador o de un lector, conquisto poco a poco para cada una de mis obras, un conjunto de auditores, de espectadores y de lectores". Respecto a su escritura musical, dice Migot que él no se ocupa de armonías (acordes o arpeggios), sino de los armónicos (sonidos no ejecutados, pero sí escuchados), "que coronan los sonidos reales siempre que hay suficiente espacio entre ellos para manifestarse".

INFORAUSTRIA.—En su cuarto número del año pasado, este pequeño folleto informa acerca de una película sobre Beethoven, que lleva como fondo musical las Danzas de Moedling dirigidas por Boskovski con instrumentos de la época. Sabemos también, por la misma publicación, que la Filarmónica de Viena realiza ahora una gira de conciertos por varios países europeos; y que el compositor austriaco Gerhard Wimberger ha recibido la comisión de escribir una ópera para los próximos Juegos Olímpicos de Munich; y que en este año de 1970 quedará completamente restaurada la casa situada en la calle Probusgasse seis, donde Beethoven escribió su Testamento de Heiligstadt, y donde será instalado un museo "Beethoven".

GRABACIONES

J.S. Bach — Ward Swingle: *Concerto* en re menor para dos violines (vivace); *Cantata No. 47* (coral); *Partita* para violín solo No. 3 (gavota); *Fuga* para órgano en Sol mayor; *Sonata* No. 3 para violín y clavicémbalo (adagio); *Preludio-Coral* para órgano "Ya viene el Salvador de los Hombres"; *Preludios y fugas* en mi menor, Do mayor y Do sostenido mayor, del *Clave temperado*; *Fuga* en Mi bemol mayor. Los Swingle Singers. Philips Est. PHS-600-288.— "Nuevo retorno a Bach", titularon los Swingles esta excelente grabación. Ya desde la primera que le dedicaron a Juan Sebastián nos habíamos dado cuenta de la exactitud y musicalidad de este grupo de cantantes franceses, reunidos y dirigidos por Ward Swingle y con los que ha logrado este director difundir la música del *Kantor* de Leipzig con más eficacia que muchos otros concertistas y directores de orquesta. Nadie puede objetar la adición de una batería y un contrabajo, puesto que no hay música más rítmica, ni más idónea para el "swing" que la de Bach; y, sobre todo, tomando en consideración que estos intérpretes nada dejan por hacer: la línea contrapuntística es siempre respetada en su propia categoría; el fraseo, la dinámica bachiana, etc., toda está en su lugar.

CHOPIN; LISZT.—*Concerto* para piano y orquesta en mi menor, Op. 11. *Concerto No. 1* en Mi bemol mayor. *Martha Argerich*, solista; Orquesta Sinfónica de Londres, dirigida por *Claudio Abbado*. Deutsche Grammophon Est. 139 383. — M.N.K. del *American Record Guide* (Enero, 1970), apolo-giza con entusiasmo esta grabación de la joven pianista argentina que tantas polémicas ha suscitado (unas por envidias; otras en razón del carácter un tanto estrafalario de la artista). Dice el crítico que la Argerich interpreta la

obra de Chopin sin la ternura acostumbrada, pero con una irresistible brillantez. Y por lo que se refiere a la de Liszt, la encontró profundamente poética. Abbado —agrega— le proporcionó un apoyo magnífico y los ingenieros del sonido nada dejaron que desear.

BARTOK. *Música para cuerdas, percusión y celesta*. Divertimento. Academia de San Martín de los Campos, director, *Neville Marriner*. Argo. ZRG 657.—Al revisar esta grabación en la revista GRAMOPHONE de Londres (Febrero), E.G. hace notar el cuidado con que Marriner la preparó, de acuerdo con las intenciones originales del compositor respecto al instrumental: Bartok pensó en una orquesta de cámara, con músicos tan refinados como fuese posible encontrar. Mientras que las grabaciones anteriores de Solti, Boulez y Dorati se valieron de las secciones completas de las cuerdas, en ésta luce a la perfección la dinámica requerida. Marriner observa meticulosamente los cambios de tiempo y la delicadeza del elemento *scherzando*, así como el fraseo y el equilibrio general.

XENAKIS IANNIS. *Syrmos* para 18 cuerdas; *Polytope*, para 4 orquestas; *Medea*, para coro masculino, goletes y orquesta; *Terretekorth*; *Kraanerg*, para orquesta y banda magnetofónica; *Nomos Gamma*, para gran orquesta; *Bohor 1*; *Diamorphoses 11*; *Orient-Occident 111*; *Concert P-H 11*; música electro magnética. Conjunto *Ars Nova de la O.R.T.F.*; coro masculino de la misma, director *M. Constant*; *Orquesta Filarmónica de la O.R.T.F.*, director *Charles Bruck*. Música electromagnética, realizada por el grupo de Investigaciones Musicales de la O.R.T.F.—ERATO 10.526 a 530.—*Jean Roy* escribe en la revista francesa DIAPASON una entusiasta crítica de esta grabación de obras de Xenakis, comprendidas entre los años 1957 y 1969 (*Kraanerg*, la última) y que abarca todos los géneros: música pura, ballet, música escénica, música de películas, espectáculos luminosos y sonoros, poema electrónico) —diez obras en total para diversas combinaciones instrumentales, el aprendiz de brujo alterna con el sabio, el filósofo, el poeta y, digámoslo, el músico... La designación de los instrumentistas en *Terrektohr* y *Nomos Gamma*... enegendra una creación que, a partir de una concepción intelectual, se une por lo poético a la Naturaleza— ese depósito inagotable, que los artistas nunca consiguen agotar". Roy halló esta grabación excelente, desde todos los puntos de vista: interpretación, calidad sonora y efectos estereofónicos.

Noticias de México

OPERA.—Algún día de mayo se inaugurará la Temporada de Opera Nacional de Bellas Artes, para terminar en agosto próximo. En esta ocasión se escenificarán LA VIDA BREVE de Manuel de Falla, EL RUSEÑOR de Stravinski, FAUSTO, LA TRAVIATA, EL TROVADOR, LUCIA, CARMEN. Se repondrán EL NIÑO Y LOS SORTILEGIOS, de Ravel y LAS MAMILAS DE TIRESIAS de Poulenc.

CASALS EN GUADALAJARA.—El famoso violoncellista catalán fue a Guadalajara para dirigir parte de su propio EL PESEBRE, con la Orquesta Sinfónica de la Universidad. La mayor parte de la obra fue dirigida por el maestro Enrique Jimeno. Cantaron como solistas Paulino Saharrea, Jay Davidson, Rufino Montero y Pablo Elvira. La obra se había estrenado en Aca pulco hace diez años, bajo la batuata de su autor.

EDUARDO MATA.—El joven director de la Orquesta Sinfónica de la Universidad comentó, al regresar de una gira de conciertos por siete países extranjeros: "México se identifica en Europa por los sombreros de charro o el Ballet Folklórico de Amalia Hernández. Cuarenta años de vida musical mexicana nada significan para los europeos, porque nuestros medios de difusión de la música nuestra son nulos. Afortunadamente la Universidad Nacional de México ha comenzado a abrir canales de difusión y lo realiza por medio de grabaciones de música de nuestros más notables compositores. Estas grabaciones ya comienzan a circular con éxito por allá. La próxima grabación estará dedicada íntegramente a música de Revueltas quien, con Chávez forma el par de compositores mexicanos mejor conocidos en Europa".

Esta gira europea le proporcionó satisfacciones a Mata. En Polonia estrenó sus IMPROVISACIONES No. 2 de las que realizó una coreografía el Ballet del Teatro de San Martín de Buenos Aires, estrenada simultáneamente en Madrid y Londres, bajo el título de ISOSTACES. En Inglaterra, Francia, Alemania, Bélgica, España y Yugoslavia, dirigió Mata sendos conciertos sinfónicos en calidad de huésped. En Varsovia se le invitó para que el año entrante dirija la Filarmónica de esta ciudad, así como la de la Cracovia; dirigirá, además, la Orquesta de la Radio Moscú y las filarmónicas de Leningrado y Belgrado. En cada uno de sus programas incluye por lo menos una obra de compositores mexicanos.

HOMENAJE A JUAN D. TERCERO.—La Universidad Nacional de México rindió un homenaje a Juan D. Tercero en un salón de la Biblioteca Nacional, donde le entregó un diploma al mérito, por sus servicios como maestro emérito. Nacido en 1898, en Nuevo Laredo, Tamps., Juan D. Tercero estudió en el Conservatorio Nacional de México y en la Schola Cantorum de París, donde fue alumno de Nadia Boulanger. En 1933 fundó en la capital francesa un coro mixto para estudiar con el un repertorio de madrigales. A

su regreso a México fue llamado por el Conservatorio y la Escuela de Música de la UNAM como maestro. En esta última institución fundó la coral universitaria (1925) y fue director del plantel de 1946 a 1954. Tras la ceremonia inicial se efectuó un concierto con obras de Tercero, interpretadas por la mencionada Coral Universitaria: cantos religiosos, villancicos y canciones mexicanas, terminando con la ODA A LA PATRIA, sobre el poema de López Velarde.



FAUSTO GARCIA MEDELES.—Este pianista mexicano se ha abierto paso por sus propios méritos y esfuerzos personales. Planeaba marcharse a la Argentina, cuando la casa Verkamp que acaba de abrir su espléndido Palacio de la Música le propuso colaborar como Director Artístico del nuevo local. Al aceptar, Fausto inició allí un ciclo Beethoven, en el que a través de este su año conmemorativo ofrecerá grabaciones Deutsche Grammophon de toda la obra del compositor, con la peculiaridad de acompañar estas grabaciones con documentales muy interesantes que atraen grandemente a los aficionados. Aparte de este ciclo ha organizado otros con música de los románticos que él mismo ejecuta en ocasiones. Fausto es un artista que a fuerza de trabajo constante ha

logrado adquirir una cultura musical, así como un repertorio pianístico compuesto de ocho o diez programas diferentes, que tiene en la memoria y en los dedos. En otros campos de la música le interesa la cosa social, puesto que trabajó en el Seguro Social durante ocho años. Actualmente está planeando con Antonio Castro Leal un curso musical para directores de empresas, que piensa será de gran utilidad.

Por otra parte, ha terminado ya una obra muy bien documentada sobre el piano, por lo que se refiere a todos sus aspectos y usos. Escrito en forma de diccionario para el pianista, contiene todo aquello que puede interesarle al Profesional y al aficionado. Claudio Arrau, quien estima grandemente a Fausto, escribirá el prólogo, una vez que la obra quede lista para su publicación.

FESTIVAL DE LA CANCION LATINA. Como acontece casi siempre en esta clase de certámenes, el público no quedó muy satisfecho con la decisión del jurado de otorgar el primer premio a la "Canción de Amor y Paz" de Brasil, cantada por Claudia y que obtuvo una puntuación de 231, contra la de Venezuela (224 puntos) y México (219), pero se abstuvo de provocar escándalos. Tomaron parte en este festival los directores de orquesta Aldemaro Romero de Venezuela (quien cedió su medalla de oro a los compositores mexicanos) Lucio Milenia, de Argentina, Caravelli de Francia y Sabre Marroquí de México



FALLECIMIENTO DEL DR. VICENTE F. MELO. No fue un músico militante, pero sí un aficionado. Gustaba de tocar el piano y en los últimos tiempos de su vida adquirió un órgano Hammond para su propio placer. Su pasión por el arte le llevó a fundar en Veracruz (no era jarocho, pero, procedente de Tabasco (Villahermosa) llevaba largos años, de residir en el puerto, donde fundó una sociedad de conciertos que llegó a florecer grandemente. No hubo artista mexicano de valor que dejara de ser invitado por la Sociedad Veracruzana de Conciertos para actuar allá y un buen número de extranjeros también pasaron por aquella simpática sala de conciertos que el Dr. Melo construyó en su propia casa. La pérdida del Dr. Melo es

en verdad lamentable. Ojalá que su hijo Juan Vicente (quien actualmente reside en Veracruz) continúe la obra de su padre, o, por lo menos, aliente a algunos de los socios para que no la dejen morir.



HOMENAJE AL MAESTRO CANDELARIO HUIZAR. La Sociedad de ex alumnos del Conservatorio Nacional rindió homenaje al maestro Candelario Huizar, quien desde hace largos, muy largos años es víctima de una dolencia que lo ha privado de llevar una vida normal y continuar su obra creadora. El acto se llevó a cabo en la Biblioteca del Conservatorio, donde fue iniciado por el develamiento de una placa conmemorativa en el propio lugar, que de aquí en adelante llevará el nombre del ilustre compositor mexicano. Desde su silla de ruedas, el maestro Huizar presidió la ceremonia con visibles muestras de emoción y escuchó el programa interpretado por Irma González, quien cantó "A una onda" con

María Kotkowska como acompañante. Y el Cuarteto de la Secretaría de Relaciones ejecutó un cuarteto del homenajeado, en el que su espíritu avanzado daba muestras de lo que hubieran sido sus obras subsecuentes, si la desgracia no se hubiera cebado en él. La generación de Carlos Chávez y la que siguió son deudoras a Candelario Huizar de enseñanzas y colaboraciones inapreciables.

VICTORIA ZUÑIGA.—La joven cantante mexicana, que se perfecciona en Alemania, fue elegida para tomar parte en el concierto con que se inauguró el nuevo órgano de la parroquia de Waldershof. Victoria formó parte del cuarteto de solistas del Te Deum de Bruckner. El órgano, construido por la casa Josef Zeilhuber e hijo fue dispuesto por el Prof. Franz Lehrndorfer. Se compone de tres manuales, dos pedaleros y 42 registros. Su apariencia es majestuosa.

IMELDA RIVERA.—Otra cantante mexicana que estudia actualmente en Europa con Conchita Badia, ofreció un recital de canciones españolas y mexicanas, en el Instituto Barcelonés de Arte. De sus paisanos cantó *Dos Sonetos* de Rodolfo Halffter, *Dos cantos nahuas* de Salvador Moreno y *Tres cantos negros* de Francisco Martínez Galnares.

MARIA TERESA NARANJO.—Tere se presentó en el Instituto Hispánico de Madrid con un programa de Bach, Alban Berg, Chopin, Rodolfo Halffter (*Tres hojas de album*, Op. 22), Gershwin, Mompou y Manuel de Falla.

GILDA CRUZ.—En las audiciones que anualmente lleva a cabo el Metropolitan de Nueva York y en las que toman parte un gran número de cantantes jóvenes, ganó un primer premio la soprano mexicana Gilda Cruz, quien el 22 de marzo pasado había obtenido un éxito rotundo de prensa y público con su interpretación del papel de Cio-cio-San da Madame Butterfly. El próximo paso de Gilda será su presentación en el Japón, para tomar parte en un certámen destinado a elegir a la protagonista de Madame Butterfly para la próxima Exposición de Osaka.



VIAJE DE DOLORES CARRILLO.—La activa e inteligente hija del maestro Carrillo fue a Europa para asistir como consejera musical y conferencista a la Semana Cultural Mexicana que se llevó a cabo en la ciudad de Bruselas. Lolita dio conferencias en la capital belga, Lieja, Amberes y después, atendiendo a una invitación del gobierno polaco, dictó otras en el Conservatorio de Varsovia, en la Sociedad de Compositores, en la Escuela Benito Juárez y en el Conservatorio de Cracovia. Aparte del objeto principal de estas pláticas, que es la obra de Julián Carrillo, la conferenciante habló acerca de los compositores jóvenes de México, con ilustraciones grabadas. En enero presencié el triunfo de Jorge Federico Osorio en Midem Clásico, de Cannes. En febrero regresó a Bruselas para dictar dos conferencias más sobre las microintervalos, que suscitó especial interés. A principios de marzo fue invitada por el gobierno de la URSS para varias conferencias, una de las cuales se efectuó en la Unión de Compositores, bajo la presidencia de Jachaturian. De regreso en París, habló en la Casa de México de la Ciudad Universitaria sobre el mismo asunto. Y tuvo ocasión de presenciar en varias ciudades los éxitos de Herrera de la

Fuente y Francisco Savín como directores huéspedes de algunas orquestas europeas.

CORO DE LA UNIVERSIDAD DE MONTPELLIER.—Esta agrupación francesa, ya conocida por una gran parte de Europa, Canadá y los E.U. vendrá a México, no sólo para darse a conocer musicalmente, sino también para visitar los lugares arqueológicos más importantes del país. Aquí les escucharemos dos programas de música renacentista y de Poulenc. Actuarán en el Museo de Historia y en la Pinacoteca Virreinal.

FRIEDRICH KUHLAU (1786-1832)

Para conmemorar el 700º aniversario de su fundación, la ciudad danesa de Uelzen ha organizado un Concurso musical, destinado a suscitar interés por la música de cámara de Kuhlau, su hijo predilecto. Habrá dos categorías: ejecución de una obra de cámara (elección libre) del compositor, para dos o más instrumentos, y composición de una obra basada en un tema de Kuhlau. Para ambas categorías se establecieron primeros, segundos y terceros premios (3,000, 1,000 y 500 marcos alemanes). Se cerrarán las inscripciones el primero de octubre próximo. El festival se efectuará del 11 al 13 de diciembre próximos. Dirigirse a **KUHLAU WETTBEWERB**, 311 Uelzen, DINAMARCA.



MARIA ELENA BARRIENTOS.—México obtuvo por fin su primera "gran medalla de oro" en un concurso internacional de alta categoría, como lo es el de piano correspondiente a los festivales de Arte Contemporáneo que se celebran anualmente en Royan, Francia. En el séptimo de éstos, la joven pianista mexicana María Elena Barrientos se llevó las palmas al ganar el Primer Premio en una tan difícil rama del arte, como lo es la ejecución e interpretación de la música contemporánea, para la que María Elena está perfectamente dotada. Esperamos que este triunfo le abra las puertas de un brillante porvenir. Algunos días antes había ofrecido un concierto en la Casa de México de la Ciudad Universitaria de París, con obras de Debussy (3 estudios), Messiaen

(*Rousserolle effarvate*), Ravel (*Juegos de agua*), Stokhausen (I y II de las *Piezas para Piano*, libro 2º) y Bartok (*En plein air*, libro II. *Músicas nocturnas y Percusión*).

JAIME DONOSO ARELLANO.—Este director del Coro de la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile hizo importantes declaraciones durante su breve visita a la ciudad de México. Entre otras cosas expresó su sentir respecto a la desaparición del canto gregoriano en las salas de conciertos, en virtud de las tendencias actuales que preconizan mayor libertad de la

melodía en relación con el texto, y que ya desde el siglo XVI comenzaron a sentirse. Citó un texto usado en el mencionado siglo por Heinrich Schütz y que hoy día adquiere actualidad. Dice así: "¿Cómo es que calláis, Señores/ ocultando do la verdad,/ ocultando la injusticia?/ Desvirtuáis la rectitud/ ¿Dejó de existir el hombre honrado?/ ¿Podríais, con ánimo, ser agresivos/ en la repartición de la felicidad/ aquí en la tierra?"—Afirmó el maestro chileno que sus paisanos— tímidos por naturaleza (nosotros tenemos otra opinión, si pensamos en nuestros simpatiquísimos amigos de por allá)— encuentran mejores medios de expresarse socialmente en grupos. De ahí su afición al canto colectivo. Chile es, en efecto, el país latinoamericano con mayor tradición coral.

LIBERTAD ESCENICA.—Bajo la dirección de Sandro Bolchi, y la actuación de Grace Bumbry, se llevó a cabo en Roma una CARMEN de Bizet con mini faldas. La acción fue cambiada de Sevilla a un pueblo anónimo del Mediterráneo. La obra, así trastocada, produjo polémicas y diversificó grandemente las opiniones.

SALVADOR PONS.—Es el nombre del nuevo Comisario General de la Música en la Dirección General de Bellas Artes de Madrid. El señor Pons está buscando la forma de que la gente joven se divierta con su música ligera, pero que a su debido tiempo la abandone por otra más seria y de mejor alimento para su espíritu. Comenzó organizando en Toledo el primero de una serie de ciclos musicales, que están dando óptimos frutos. Entre conciertos y recitales, algunos musicólogos expertos ilustraban al auditorio por medio de conferencias.

LOS BEATLES.—Se dice que la música creada y originada por este tan famoso grupo de cantantes y compositores ingleses, está dándole paso a otra canción más agresiva, pero no pornográfica; sin embargo, veremos que no ha pasado aún el reino de los Beatles, ya que es difícil el surgimiento de valores tan auténticos como los de ellos. Se necesitarían otros iguales o mejores para destronarlos definitivamente.

"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.

Abstracts in English

FROM THE EDITORS.—The editors refer themselves to Mr. Raúl Cosío's article which appeared in HETEROFONIA's previous issue under the title: "The critic's responsibilities". Although agreeing with most of the author's viewpoints, they recall Nicolás Solinimsky's "Lexicon of Musical invective" to prove the fallacy of hasty judgement, as practiced by many a critic in the far and near past. The editors quote a number of Mr. Slonimsky's quotations of famous critics, as for instance: On Schoenberg's *Five pieces for orchestra*. Leichentritt in Berlin's *Signale* (1912) wrote: How miserable would our descendants be, if this joyless gloomy Schoenberg would ever become the mode of expression of their time! *Daily Mail* (1912): Schoenberg is about a thousand years ahead of his time, for the ear cannot readily grasp the meaning of such music. Olin Downes in the *N.Y. Times* (1929): Is Schoenberg guilty of such megalomania that he really thinks he is a modern Bach and is thus slyly revealing himself and his cunning to a comprehending posterity? *Musical Times*, London (1930): The name of Schoenberg is, as far as the British public is concerned, mud. On Scriabin: Felix Borowski. *Chicago Record-Herald* (1912): Alexander Scriabin is a failure of no little brilliance. On Shostakovich: *Lady of Mzensk* is a bed-chamber opera. Shostakovich is the most pornographic composer in the history of the art. On Strauss, Boston's *Journal* (1896): From first to last *Till Eulenspiegel* was musical obscenity of the most remarkable description. Rimsky-Korsakov wrote to Tanev: I saw the score of *Don Quixote*. What a shameless (epithet deleted) this Richard Strauss is! On Stravinsky's *Le sacre du Printemps*, P. Lalo Paris *Le Temps* (1913): Never was the system and the cult of the wrong note practiced with so much industry. On Tchaikovsky's now so popular First Concerto for Piano and Orchestra: *Novoye Vremya*, St. Petersburg (1875): ...like the first pancake, is a flop. Cesar Cui, on *Eugene Onegin*: As an opera E.O. is stillborn and absolutely incompetent. The famous Hanslick, on the Sixth Symphony (1896): He objected to the Scherzo's five-four time and wanted it to be changed to six-eight time. On Verdi, (1853): *Rigoletto* lacks melody... On Brahms, from Hugo Wolf (1884): Who can swallow this Concerto (the B flat's) enjoys an enviable digestion.

The editors would rather prefer to continue quoting healthy and constructive opinions. They object to Mr. Cosío's recommendation of a violent and aggressive criticism that, according to this way of thinking, would be healthy to Mexican artists. But they advocate in letting music managers and patrons know what is wrong with their ways of managing public music life.

LAZARO DE ALAMO, the earliest European composer in Mexico, by Robert Stevenson. Alamo Lázaro del was born ca. 1530 in El Espinar (near Segovia) and died between March 17 and May 19, 1570, in Mexico City. Having been Alamo's pal as chorister in the Segovia Cathedral, Hernando Franco (see HETEROFONIA's previous issue) was well acquainted with him and his family. Both children studied music under Gerónimo de Espinar

(teacher of Tomas Louis de Victoria) and Bartolomé de Olaso. In 1555 Alamo followed his rich and aristocratic friend Matheo Arévalo Sedeño to Salamanca, in whose University the latter graduated as Doctor in canonic law. In 1575 Arévalo Sedeño testified as to having brought del Alamo with him to Mexico City.

After the death of Zumárraga (first Bishop and Archbishop of Mexico), musical appointments lagged in the cathedral of Mexico, until Montúfar took possession of the see in 1554. The same year four new choirboys were hired at a yearly salary of 30 pesos each (one peso=450 maravedies. One maravedí=the seventh part of a peso's penny). After a year's interim appointment as cantor, del Alamo won the post of chapelmaster. Montúfar highly praised his exceptional ability and urged the chapter to reward him with 20 pesos de minas to purchase certain music books. Good music was sung at the festivities to commemorate Charles V. Francisco Cervantes de Salazar made Alamo the composer of one of the psalms. — The cathedral music grew with several purchases. Due to Alamo's merits, Montúfar continued favoring him to excess. The chapelmaster had been accused of hitting the cathedral chapter's secretary, after the latter had insulted the bishop's two nephews. The viceroy advised Montúfar to punish Alamo, but the former absolved the latter without much ado. When Montúfar's efforts to raise Alamo from prebentary to canon momentary failed, through intrigues of the dean and chapter, the archbishop wrote Philip II an injured letter. In 1568 he finally won the canonry for his protégé. Having died in 1570, he only enjoyed the privilege two years. To repair the damage done Alamo by the dean and chapter, other members of the Chapter voted in 1568 an annual increase of 200 pesos de minas "in return for his extensive and excellent services to this cathedral". The chapter also warned certain refractory singers to obey Alamo and attend as many rehearsals as he deemed necessary. Those who dared disobey Alamo were to be fined.

During Alamo's 15 year rigme at least a Peninsular celebrity was hired as organist (Manuel Rodríguez). The two best boy sopranos were the brothers Alonso de Ecija and Serván Rivero. Ventura Xixón, an adult soprano, was brought from Spain for an annual 100 pesos de tepuzque. There was a poet who supplied Alamo with verse for the Christmas and Corpus Christi motets, villancicos and chanzonetas wanted by the Archbishop. This was Juan Bautista Corvera, sción of a well-to-do Toledo family.

PAST, PRESENT AND FUTURE OF LATIN AMERICAN MUSICOLOGY, by *Francisco Curt Lange*.—The well known founder and director or Montivedeo's Instituto de Investigaciones Musicales (a musicologist in his own right) deems fortunate that those who have labeled Latin America as "underdeveloped" countries have not applied this epithet to the arts and culture. Latin America has shown the world during almost 500 years — not taking into consideration its splendid pre-Colombian legacy. But in the field of applied arts and non-liberal professions our governments have done very little. Those who dared enter those fields found themselves helpless. In spite of dangerous generalizations, our shortages are well known by all. We, who took an active part in the planning of Latin American musicology, are in a position to provide a general view of its doings. Since our conservatories could never count with all the "tools" demanded by contemporary musical research, only two bran-

ches of musicology were attainable for us: history and ethnology. Tranks to some contemporary composers we count with a few poorly set electronic laboratories. How could we thus think of computers in the field of musical analysis? Instead of such costly implements we should before acquire good music libraries.

In spite of their surroundings, México's Julián Carrillo, Augusto Novaro and Daniel Castañeda went ahead with their researches.

Both historical and ethonological musicology showed up very late amongst us. With few exceptions all references in manuscripts and chronicles are scarce. The same is true with 19 th century travellers. Investigators are obliged to walk in half darkness. In the historical field, documents have been destroyed during the revolutions and through indifference, disdain, etc. In proper time many precious papers could have been saved. If at least some scientists would have started work in 1900! so many precious pages were used as lamp shades! So many first editions perished in Mexico! But we are still confiding in the new generations, in order to structure a new panorama of musical history, written by professional men. Because done by unprepared musicians, many histories of music and ethnomusic of Latin America lack discipline. The scientific musical writings were done by consciencious historians in different fields of their profession. Being humanists, whenever they encountered music, dances or musical instruments, never mentioned by anybody, they wrote articles and booklets on their findings.

Those who dared dealing with ethnology and folklore without previous and adquate preparation met with failure. In the recollection of ethonological material, they confided on their ears. Afterwards they used primitive recorders to no greater avail. In areas of pentafonic or diatonic music, transcriptions were less difficult, providing the investigator was acquainted with rhythmology, but in wild regions, or among multi ethnological conglomerations, this rich musical treasure becomes very difficult: rhythms are subtle, and there are many other factors.

Going back to the "easy" areas, let us suppose that all the thanscriptions made by Daniel Alomia Robles and Raoul and Marguerite d'Harcourt are authentic, a confrontation would still be uncontrollable, since these people, lacking the necessary "tools" were unable to verify the truthfulness of their hearings. Under the point of view of confrontation the "Music of the Incas and their survivals" by the d'Harcourts would still be uncontrollable, since its authors lacked the necessary means. Therefore, this work could be contested. When I told my objections to Dr. Paul Rivet he seemed to be offended and later on when I asked d'Harcourt's authorization to translate their book, with the addition of certain explanatory notes, he refused.

I have always thought of the need of a long contact with the medium one wishes to observe. When that was not the case I rather asked others, to do the task. Unfortunately the ones chosen were not always prepared. That was the problem of the first attempts: lack of knowledge and responsibility. There were many examples of musicians and conductors of native bands that could not become musicologists all of a sudden, and I also believe that transcriptions of melodies and rhythms must be done by musicologists who posses spiritual afinities with their chosen territory.

Our doubts encircle all of Latin America. If we have semetimes published

melodies gathered by musicians that are not musicologists, it was due to a sense of justice towards those who preoccupied themselves with a forgotten matter.

I do not pretend to deal here with what concerns the first attempts at ethnomusicology and musical folklore. Mexican music is multicolored but its real knowledge seems to be dispersed. I think that the two volumes published by the Fine Arts Institute do not take into consideration the absorption of Caribbean and Colombian dances into Mexican music. I believe that Juan Alfonso Garrido's "Cancionero Argentino" is the most beautiful one. Songbooks appeared afterwards, with melodies from Córdoba, Santiago del Estero and Mendoza, that were gathered by others. The proceedings used in the makings were not scientific. I believe early recollection of folkloric music in the U.S.A. has suffered the same kind of shortcomings. When Cecil Sharp went to the Apalachian Mountains in search of balads, the singer, after redering a song and peeping in the written music, told the folklorist: "I can hardly recognize it." And I know of many other similar cases.

Carrizo and Vega lacked the necessary culture, but considering adverse circumstances, would anybody else have done better? Vega created something that perhaps would not exist without his will power. Carrizo was sometimes in danger of death. Not Vega. But his pupil, Isabel Aretz, does not avoid danger or lack of comfort. Her two Argentinian books, as well as her Venezuelan works, place her in the second ethnological Latin American period we would so love to see accomplished in every one of our countries. We have faith in Argentina, whose musical evolution arises our hopes with men like Teófilo Wilkes and others.

THEWORLD'S DEBT TO BETHHOVEN, by *Esperanza Pulido*. It is well known that Cyril Scott was a theosophist. Although surrounded by mistery, we must give him credit at times. Let us not forget that ancient Chinese related every political and social events to their hwang-tchong's perfect or imperfect tuning. So does Scott connect Occidental Music with all great changes in History, as for instance, 18th century's Victorian intolerance with the *superficial* virginalists, etc. So asserts Scott that Beethoven could not have projected a huge range of human emotions and changes had not his music being what it was. Ellis, Kraft-Ebing, Bloch, etc., inspired themselves in that music for their sexual psychology. After Beethoven, music entered prisons; homosexuality was not always judged as vice; reports between parents and children wered eased; "human beings were humanized"; artists did not have to cater any more to nobility, etc.

The author ascribes those changes to the French Revolution, preceded by Voltaire, Rousseau, Diderot and all the philosophers and economists of the 18th century, but she thinks that Scott would argue that in 1789 Beethoven had already composed a great deal of music and proven his human power. But leaving aside mistery, the author recalls all of Vienna changes, after Beethoven moved over there for good in 1792. From the human point of view, he obliged noblity to respect his music; he condemned loudly all political injusticies; he obliged judicially his noble protectors to pay him his dues; he faught with his editors; he premiered his works at will; he stimulated public attendance to concerts. All that would have been impossible just a few years before.

Fichero de Compositores Mexicanos Contemporáneos

Menores de 45 años

GONZALEZ AVILA JORGE

Fecha

BIBLIOGRAFIA

-
- 1925 Nace en Mérida, Yucatán, el 23 de noviembre.
- 1936 Inicia sus estudios musicales con sus padres.
- 1940 El musicólogo y pianista Emilio Puerto Molina le da clases de piano y armonía.
- 1942 Ingresa al Conservatorio de Música del Estado.
- 1946 Primeras composiciones: *Añoranza, Aquelarre, Estudios para piano*.
- 1949 Se traslada a la ciudad de México, por medio de una beca del Gobernador de Yucatán.
- 1950 Ingresa al Conservatorio Nacional de Música, para estudiar armonía con Rodolfo Halffter, Piano con Francisco Agea, Folklore con Vicente T. Mendoza, Teoría con Eduardo Hernández Moncada. Escribe un album de piezas en diferentes estilos. Primer Premio de Composición en el Conservatorio.
- 1951 Vuelve a obtener un Primer Premio en el Conservatorio. La Asociación Musical Manuel M. Ponce ofrece un programa de obras suyas. Se estrenan entonces la *Primera Sonata para Piano y Dos Piezas para Clarinete y piano*. Se inicia en el dodecafonismo.
- 1952 La Asociación Ponce vuelve a organizar un programa "González Avila". Se estrena la *Sonata No. 2 para piano*, basada en el dodecafonismo. Realiza estudios con Jesús Bal y Gay y Blas Galindo.
- 1953 Primer Premio de Composición del Conservatorio. Con la *Suite Mexicana* obtiene el Primer Premio de Composición en un Concurso organizado por Juventudes Musicales de México. La misma obra es impuesta en el concurso de Piano de las propias Juventudes Musicales.
- 1958 Recibe consejos de Carlos Chávez. Ingresa al Dep. escolar del Instituto Nac. de Bellas Artes. Estreno de la *Sonata No. 3 para Piano*, escrita atonalmente y con un nacionalismo quintaesenciado.
- 1961 Estreno en la Casa del Lago de la *Sonata No. 4 para Piano* y una parte del *Concerto Grosso*. Adopta el dodecafonismo en forma entusiasta.
- 1964 Compone *El Pianoforte* (serie didáctica), y 24 *Invencciones para piano*.
- 1965 En el Festival de Música Contemporánea se estrena el *Trío para flauta, violoncello y piano*.
- 1967 *Setenta y siete* estudios para piano, dedicados al aprendizaje de la escritura dodecafónica.
- 1970

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.

EMILIANA DE ZUBELDIA

Cuatro Canciones con texto de

A N A M A I R E N A

ONCE TIENTOS para piano

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