

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

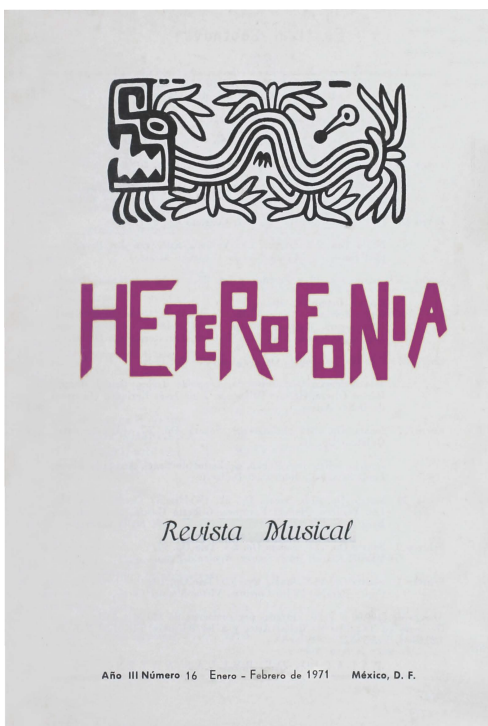


INBA



INBA igital

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonia 16, México, enero-febrero de 1971

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonia* 16, México, enero-febrero de 1971, pp. #-#



HETEROFONIA

Revista Musical

Año III Número 16 Enero - Febrero de 1971 México, D. F.

EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA

Avenida Juárez 18 - 206. México 1, D. F.

COLECCION ARION

Publicaciones recientes

- | | | |
|---------|--|----------|
| No. 112 | ENRIQUEZ, Manuel
A lápiz, tres apuntes para piano | \$ 10.00 |
| No. 113 | MUENCH, Gerhardt
Tesellata tacambarensia No. 3 para piano | \$ 10.00 |
| No. 114 | QUINTANAR, Héctor
Sonata I para violín y piano | \$ 10.00 |
| No. 115 | HALFFTER, Rodolfo
Pregón para una pascua pobre para coro mixto y orquesta. Partitura | \$ 60.00 |

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MEXICO

Rivera de San Cosme 71 Tels.: 5-35-03-44 y 5-35-03-42

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

SOLICITUDES DE PRIMER INGRESO PARA EXAMENES
DE ADMISION, EN ENERO DE 1971.

INICIACION DE CURSOS: PRIMERO DE MARZO.

S U M A R I O

HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

Directora

ESPERANZA PULIDO

Jefe de Redacción

Ignacio Medina Alvarado

Relaciones Públicas

Alberto Pulido Silva

Redacción

Heriberto Frías 514,
México 12, D. F.
Teléfono: 5-23-48-10

Correspondencia

Apartado 12-808,
México 12, D. F.

Impreso en la

"IMPRENTA IDEAL"

Fragonard No. 44

México 19, D. F.

No. 16. Enero-Febrero	
● Cartas a la Redacción	3
● De los Editores	5
● HENRY COBOS	
Introducción a ciertos Archivos Musicales Mexicanos	6
● ESPERANZA PULIDO	
Críticos contemporáneos de Beethoven	10
● ARRIGO COEN ANITUA	
Los Cuadernos de Conversación de Beethoven	19
● Betsy Jolas	24
● FICHERO DE COMPOSITORES MEXICANOS. Luis González	26
● JAN SMETERLIN	
Intepretación de la música de Chopin	27
● CONCIERTOS	32
● Reseña de Libros, por E.P.	30
● REVISTA DE REVISTAS MUSICALES	36
● NOTICIAS DE MEXICO	38
● GRABACIONES	41
● ABSTRACTS IN ENGLISH	42

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

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

Correo ordinario

EXTRANJERO

REPUBLICA MEXICANA

Un año Dls. 6.00
Número suelto " 1.00

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

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

HETEROFONIA

DESEA A TODOS SUS AMIGOS
DEL PAIS Y DEL EXTRANJERO

Feliz Año Nuevo

Paz y Bienestar

Para toda

la gente del Mundo

CARTAS A LA REDACCION

SEDEMUN DE GUADALAJARA.

De nuestra consideración:

Leemos la Revista Musical HETEROFONIA con agrado y hemos seguido su trayectoria en el campo musical nacional e internacional. Exenta de críticas apasionadas y destructivas, su contenido la convierte en un valioso vehículo para el desarrollo cultural de nuestro país. Hallándose al margen de políticas, no se pone al servicio de facciones ni de "palomillas".

Las cualidades músico-literarias de HETEROFONIA, son el resultado —creemos— de vasta experiencia en estas disciplinas y una dirección idónea, lo cual mueve a la Sociedad Experimental de Música Nueva (Sedemum) a extenderle nuestras felicitaciones, y a invitar a ustedes a colaborar con nuestra sociedad, mediante su revista.

SEDEMUN viene desarrollando su labor musical a través de tres años, como grupo autónomo, en Guadalajara, respaldado por un patronato privado. En esta Sociedad están reunidos los músicos jóvenes más dinámicos de la ciudad y su actividad abarca la composición, dirección de orquesta, ejecución e investigación. Se presentan regularmente conciertos con obras de Hermilo Hernández, Domingo Lobato, Rafael E. García, Antonio Pérez López, Héctor Naranjo (miembros de SEDEMUN) y Manuel Enríquez, Héctor Quintanar, José Luis González y compositores extranjeros de reconocido prestigio. Se ofrecen, además, conferencias sobre apreciación musical, audiciones comentadas (en público), mesas redondas y radio transmisiones. Es, pues una agrupación seria, cuyas dimensiones merecen la colaboración difusora de HETEROFONIA.

Reciban ustedes los saludos de SEDEMUN, sus amigos
Por la Sociedad Experimental de Música Nueva, A.C.
Héctor Naranjo Gascón.
Presidente. Pedro Moreno 975, Guadalajara, Jal.

En su número inicial, de Julio-Agosto de 1968, HETEROFONIA señaló, entre sus postulados, el establecimiento de una tribuna para los jóvenes músicos — una tribuna independiente y abierta a todas las corrientes del progreso musical. No obtuvimos respuesta. Ojalá que ustedes, miembros de la Sociedad Experimental de Música Nueva, se demuestren más abiertos al diálogo público, por escrito, que sus colegas de esta capital. Nada nos agrada tanto como brindarles las páginas de esta revista, jóvenes tapatíos, para probarnos a nosotros mismos que nuestros ideales originales no fueron fútiles. Quizá logran ustedes iniciar polémicas valiosas y saludables, sin cortapisas ni temores, porque HETEROFONIA carece de compromisos, como ustedes bien lo han comprendido. ¿Será verdad aquello de que "Jalisco nunca pierde?" Ya lo veremos. Felicitaciones, y nuestros mejores deseos por el progreso y larga vida de su Sociedad Experimental de Música Contemporánea, A.C.
La Redacción.

EN LOOR DE CARMEN SORDO SODI

Estimada amiga:

Estoy en deuda con usted, pues no he podido cumplir con mi promesa de enviarle un artículo. Al menos no lo he olvidado y trataré de hacerlo en cuanto me sea posible. Este año ha sido muy atareado para mí, pero ha traído muy buenas cosas, como un reciente viaje a Europa, con motivo del Congreso de Musicología de Bonn, donde tuve la fortuna de encontrar a nuestra común amiga Carmen Sordo Sodi, quien presentó un excelente estudio sobre la presencia de Beethoven en México, que causó gran impacto entre los asistentes.

Le reitero mi amistad invariable.

Samuel Claro

Instituto de Investigaciones Musicales

Universidad de Chile

Facultad de Ciencias y Artes Musicales

Santiago, CHILE.

Nos alegra la noticia que nos da el distinguido musicólogo chileno Samuel Claro sobre la Jefe del Depto. de Investigaciones Musicales del INBA, quien lleva a cabo una labor muy loable en nuestro medio.

AMERICAN MUSICAL DIGEST

Señores:

El 25 de noviembre pasado dejó de publicarse la revista American Musical Digest, cuyo último número fue el 6 del primer volumen.

Nos fue muy útil el intercambio de publicaciones con ustedes, en lo referente a recopilación de material para nuestra publicación y apreciamos su cooperación al darnos permiso de reproducción.

Les rogamos suspender los envíos de HETEROFONIA por el momento. En caso de que AMERICAN MUSICAL DIGEST pudiera resucitar en el futuro, ciertamente nos comunicaremos con ustedes sin tardanza. Sinceramente

Gene Bruck

Editor y publicista

2109 Broadway, Nueva York, N.Y.

Deseamos al American Musical Digest una rápida reanudación de labores.

De los Editores

PROPOSICIONES DE HETEROFONIA, COMO PROPOSITOS DE AÑO NUEVO.—(formuladas en Noviembre pasado).

1. Formación de un gran SINDICATO INDEPENDIENTE DE MAESTROS PROFESIONALES DE TODAS LAS BELLAS ARTES.
2. Aceptación en su seno de todos los maestros de cualquiera de las Bellas Artes, que tengan en su haber un mínimo de siete años de enseñanzas profesionales continuas.
3. Computaciones del Sindicato por méritos comprobados y por títulos.
4. Por computaciones entendemos aquellos datos individuales obtenidos al través de las realizaciones que cada asociado entregue al Sindicato para la obtención de sus derechos civiles.
5. AL SINDICATO le estaría vedado adherirse a cualquier partido político.
6. No habría Mesa Directiva, sino COMISIONES de cada una de las Bellas Artes, elegidas en Asamblea General.
7. La labor social del SINDICATO, y cualquier otra actividad profesional se pondrían a discusión al planearse los estatutos del mismo en Asamblea General.
8. Las resoluciones de cada Comisión deberían ser aprobadas por el total de las comisiones, en Asambleas Generales.
9. Solamente los empleados del organismo recibirían recompensas económicas por sus servicios. Los fondos se allegarían por cuotas razonables de los asociados, manejadas en común por un miembro de cada Comisión.
10. Antes de iniciar sus actividades en pleno, los primeros interesados tratarían de allegarse a todos sus colegas por cualquier medio a su alcance, de manera que un gran porcentaje de maestros de todas las Bellas Artes unieran sus fuerzas intelectuales.

HETEROFONIA se adhiere a todos aquellos organismos que, basados en la Constitución de la República, piden la LIBERTAD DE LOS PRESOS POLITICOS.

INTRODUCCION A CIERTOS ARCHIVOS MUSICALES MEXICANOS

Por Lincoln Spiess y Thomas Stanford. *Cuidadosa revisión del mismo por el Profesor Henry Cobos, de la East Los Angeles University.*

El artículo que sigue constituye un caso especial. Se trata de la revisión de una obra, tan plagada de errores, que el corregirlos debe de haberle costado al Prof. Cobos muchísimas horas de cuidadosa investigación.—Por recomendación del musicólogo Robert Stevenson el Prof. Cobos recibió de la Biblioteca Musical de la Universidad de Cornell (Sección Notas de la Asociación de la Biblioteca Musical) el encargo de revisar el libro "An Introduction to certain Mexican Archives", de Lincoln Spiess y Thomas Stanford. Pues bien: esta obra no era más que una casi nueva versión de la misma, escrita por el "team" cuatro años antes (con adiciones musicales) y cuyos errores ya eran conocidos por el Prof. Cobos. Como cualquier musicólogo erudito Cobos puso mano a la obra de referirse a uno por uno de los incontables lapsus. Terminado el ingrato trabajo, lo envié a su destino; pero no pasaron muchos días antes de que le fuera devuelto, con una carta de reconvencción por haber tratado a los autores "en forma bruta e inhumana". (sic). Se añadía que lo enviado no era una revisión, sino una "corrigenda" ilegible. Después de leer la traducción castellana que hemos hecho del trabajo del Prof. Cobos, juzgue el lector a quien le asiste la razón. (La Redacción).

Dividido en dos partes aproximadamente iguales, la presente monografía se inicia con una sección literaria, que es una duplicación en su mayoría, del trabajo mimeografiado escrito por los autores en 1966, bajo el título de "Alguna información preliminar acerca de ciertos archivos musicales mexicanos", cuya segunda parte (pág. 99-185), no enumeradas) incluye la transcripción de Stanford de algunos trabajos latinos de tres maestros de capilla de la catedral de México, activos del 21 de abril de 1654 (Francisco López Capillas; véase *The Americas*, 21 [1964]: 121) a al rededor de 1710 (*ibid.*, p. 131), y dos piezas populares de Ignacio Jerusalém (desconocido de los autores), quien era nativo de Lecce (en el tacón de Italia) y recibió un contrato en 1742, o 1743, en Cádiz para el tercer teatro de la ciudad de México (Luis González Obregón: *México viejo* [1945], pág. 345-46. Los autores tampoco estaban al tanto de otras muchas referencias, a partir de la *Revista Musical Chilena*, 19, No. 92: 31, hasta el *Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral Basilica de Cuenca*, de Restituto Navarro Gonzalo (1965), p. 312 (No. 89), que se refiere a este italiano (fallecido en 1769), quien tiene tanto derecho a representar a México, como Pietro Yon a los Estados Unidos. Entre los citados facsímiles (pág. 172-185), siete son obras del mismo Jerusalém. Estas, sin contar los diferentes textos del mismo compositor, pág. 94-97), ocupan no menos de 55 páginas de la monografía entre un total de 185.

Pese al paso de los años, muchos de los mismos errores de la monografía de 1966, leída ante los miembros de la Sociedad Americana de Musicología, en Nueva Orleans, vuelven a plagar la reedición. Como los autores tampoco sa-

bían que José de Loaysa y Agurto (residente en México de 1655 a 1695) tomó como texto el Himno del 19 de marzo, ya traducido por expertos en el corriente manual de Matthew Britten (págs. 244-45), siguen apegados a su primera traducción (pág. 93). En la segunda confunden un genitivo singular por un nominativo plural, cuando se refieren a una estrofa de *Quam terra, pontus* (Britt., págs. 320-21), con resultados negativos. Para traducir correctamente el primer responsorio (pág. 94) les habría bastado consultar cualquier versión corriente inglesa del Salmo 76: 14b-16a de la Vulgata; pero los autores prefieren imponernos errores vergonzosos. En las últimas cuatro líneas de la pág. 95 se confunde el sentido del original español. Así como cuando los autores hacen de *maestros* personas, en vez de modos auténticos. O cuando vuelven a equivocarse en las págs. 65 y 80, convirtiendo en una persona el tipo de danza *chamberga* (*Music in Aztec & Inca Territory*, págs. 235-36).

El título "Sonoro arroyuelo" en la pág. 95, aparece en la 42 como "Sonoro a Vozuelo". Y hay otros muchos errores de este tipo a través de todo el trabajo. En la pág. 25 llaman a Luis Torres *chante*, pero *sochantre* en la 38. Citan indiferentemente los títulos de Anglés-Peña, Catalyne y Saldoni en las págs. 28, 34, 73 y 74. En el mismo Índice aparecen Atienaz en vez de Atienza y Vicales en vez de Vidales, lo cual indica descuido alfabético.

Un siglo después de escritos los errores crasos de Saldoni y Vasconcelos —y aún los de Eitner— no deberían servir como datos bibliográficos. MGG. 10: 1038, refuta el supuesto parentesco español de Davide Pérez (p. 50) y proporciona la fecha correcta de su nacimiento como la del 30 de octubre de 1778 (cf. pág. 54). Cuando Spiess-Stanford hicieron nacer a Henri Herz andaba ya éste en sus 24 años (pág. 57); cf. BBG 6: 293). Así como los autores omitieron el MGG, también pasaron por alto las numerosas correcciones bibliográficas aparecidas en varios números del *Anuario Musical*. Sebastián Durón murió el 3 de agosto de 1716 (AM 11:172) y no después de 1716" (pág. 51) Francisco Corcelli, o sea Corcelle, nació en 1713 (AM 6: 204) y no en 1702 (p. 53); Francisco Osorio murió el 25 de abril de 1771 (AM 14: 223); Carlos Patiño falleció el 5 de septiembre de 1675 (AM 13: 207) y no ca. 1660 (pág. 50); Pedro Rabassa (1684-1767) murió el 12 de diciembre de 1776 (Simón de la Rosa y López, *Los Seises de la Catedral de Sevilla*, pág. 328), y no ca. 1760 (p. 52); José de Torres murió el 3 de junio de 1738 (AM 14: 227); Luis Bernardo Xalón (no Jalón) murió el 6 de abril de 1659 (Rosa y López, p. 152). Los tres Aldanas de la p. 40 resultan ser una y la misma persona, o sea José Manuel [de] Aldana (1758-1810). Al jubilarse el 14 de febrero de 1815, Antonio [de] Juanas obtuvo permiso para regresar a España (Biblioteca del INAH, Rollo I, p. 145). Manuel de Zumaya no abandonó la maestría de capilla en la ciudad de México, sino hasta siete años después que los autores informan (p. 38) y murió en Oaxaca durante la primavera de 1756 (MGG 10: 1423).

The New Catholic Encyclopedia proporciona la fecha del 18 de enero de 1673 (8: 986) como la correcta de la muerte de López Capilla. Este organista comenzó a tocar en Puebla el 17 de diciembre de 1641 y no en enero de 1648 (Catedral de Puebla, A.C., XI, 118v) y fue nombrado maestro de capilla en la ciudad de México en 1654 y no en 1658 (p. 37). Atienza regresó a la ciudad de México antes de 1695 (*The Americas* 21, No. 2: 131) y no en 1703 (p. 36). Mucho antes de 1725 (págs. 38, 49) la Catedral de México contrató a Hernando López Calderón —“residente de esta ciudad”— como arpista, lo cual sucedió el 6 de marzo de 1635 (A.C., X, fol. 52v) y agregó oficialmente otro arpista a su equipo musical, no después del 14 de agosto de 1643 (A.C., XI, 193: “Nicolás Grenón con cargo de tocar el harpa”). En *El Museo Canario* (25 [1964]: 85) se incluyen fechas de Manuel Tavares en la Catedral de Las Palmas, donde inició sus servicios en 1631. En *Portugal and Brazil in Transition*, p. 357, aparece el año de 1631 como el de su fallecimiento en Cuenca. Spiess-Stanford confirma la fecha errónea de la muerte de Fray Francisco de Santiago (p. 50), que debería ser el 5 de octubre de 1644. [*Portugal and Brazil in Transition*, p. 314]). Contrariamente a lo escrito en la p. 37, Diego Joseph de Salazar nunca estuvo en México. En la catedral de Sevilla fue nombrado sucesor de Alonso Xuares. Antes había sido uno de los *seises* de Sevilla y efectuó un salto de Estepa al magisterio sevillano, todo a la vez, manteniendo sin cesar su puesto, del 26 de noviembre de 1685, hasta la muerte, acaecida el 25 de junio de 1709 (Rosa y López, p. 327, con una lista de obras). Tomas de Mizieres sobrino del maestro de capilla de Toledo, de su mismo nombre, (AM 20: 220), entró el 26 de octubre de 1700 a la Universidad de Salamanca, como profesor de música y murió en este puesto en 1718 (Enrique Esperabé Artega (*Historia pragmática e interna de la Universidad de Salamanca* 2 [1917]: 650, 661). Diego Durón no fue un “probable compositor adicional de la colonia”, (págs. 40-41), sino el medio hermano mayor de Sebastián Durón quien, al abandonar la Península pasó los 55 años de su carrera —1676-1731— como maestro de capilla de la catedral de Las Palmas, en las Islas Canarias (El Museo Canario 25: 193; índice de la producción en 26 [1965]: 201). Francisco de Olivera fue un músico de la Catedral de Puebla, pero Juan Hidalgo nunca estuvo en la América del Sur (p. 66). José Subirá (AM 3 [1948]: 109-32) es el autoritario en el caso de Facco, y no Zanolli (págs. 29, 53, 75). Juan Mathías *Riberas* y Juan Mathías, el indígena alabado por Francisco de Burgoa, fueron dos personas distintas (contrariamente a la información de Spiess-Stanford, en la p. 36). Por defecto de ortografía en el nombre de Guevara (págs. 37, 81) no tuvieron los autores la oportunidad de reconocer el verdadero nombre de este conocido teórico.

En la “introducción de la obra no aparecen el contenido exacto de la foliación de ninguno de los manuscritos de México. Es, por tanto, inútil que-

jarse de haberseles pasado por alto la *Pasión según San Marcos* en el libro de coros de la Catedral de México —I fols. 34v-45— así como las obras de López Capillas, contenidas en CB III, fols. 46v-50 y la *Salve Regina*, en CB IV, fols. 26v-30 (véase la *Antología Histórica* de Apel-Davison, I: 150-51); equivocaron el título de la primera Misa de López en CBVI (Debería decir "Super Scalum Aretimam"); no especificaron cuáles misas de López Palestrina y Duarte Lobo están contenidas en CBV; ni citaron la canción de Riscos, en CB VII; ni nombraron a Luis Torres, en relación con CB VIII, que no contiene ninguna obra suya, sino otras de Guerrero y Loaysa (VIII, 61v62, en vez de IV 99v-100) y le acreditaron un número falso a los motetes de Guerrero, en CB IX. La edición de Manuel Joaquim (1945) contesta a la pregunta hecha por los autores en la p. 26-6. En las págs. 99, 105, CB IV y CB VII debieron ser especificados.

Ejemplos de notas falsas: págs. 101.3 (la segunda nota del bajo debería ser sol y no mi); 103.2 (la primera nota del tenor fa y no sol); 107.4 (la última nota del alto do y no si); 107.7 (el bajo re y no si; también se les pasó un error del copista, quien hizo entrar al alto un compás antes de tiempo, del 107.7 al 107.9); 108.10 (la segunda nota del tenor es re y no mi); 120.1-120.3 (el alto debería leer un tono más arriba en estos tres compases; 123.3-123.4 (el soprano debería leer "sol, sol"); probablemente en 131.3 (última nota del alto); 147.10 (la segunda nota del bajo necesita un bemol; 151.6 (segunda nota del bajo requiere un sostenido; tampoco se corrigió aquí la indudable falta del copista en el cuarto compás de la parte del violín primero). Las alteraciones de Tutti y Solo, en las págs. 119-56 son una mera cuestión editorial. No están bien escritas las palabras "Candores" y "arder" en la pág. 163.4, ni "prende" en la 164., ni "no osabas" en la 163.3-4 (ni "genealogy" en la 11.11).

Pese al loable esfuerzo de los autores, esta monografía les da poco crédito a los archivos mexicanos y a la escolaridad norteamericana. A causa de no haber recurrido a una bibliografía adecuada, perpetuaron muchos y conocidos errores. Ninguno de los datos extraídos de las actas capitulares de la Catedral de Puebla por J. Manuel Martínez (cuyo nombre completo no aparece por ninguna parte) puede ser corroborado, por falta de número de folio, o fecha exacta. Los ejemplos musicales provistos desde la página 119 hasta el fin de la obra pertenecen, ora a un emigrante italiano, o quizá no sean de México (págs. 157-64). Las traducciones debieron indudablemente ser revisadas por expertos. La presente monografía no ofrece, pues, un deseable nivel bibliográfico.

Henry Cobos
East Los Angeles University
Los Angeles, Calif. EUA.

Críticos contemporáneos de Beethoven

Por ESPERANZA PULIDO

(Con los dos artículos que publicamos en este número de HETEROFO-
NIA dejamos ya descansar a Beethoven hasta dentro de otros cien años;
pero no por eso dormirá su música entre nosotros. Al mexicano le agrada mu-
cho. Ambos artículos provienen aún del año pasado: el primero es una con-
ferencia leída por nuestra Directora en la Escuela de Música de la UNAM
y con el otro terminamos "Los Cuadernos de Conversación" de Arrigo Coen
Anitúa. La Redacción).

El hombre común acepta difícilmente lo que no le es familiar. En cambio,
los espíritus avanzados e inquietos —aquellos, que poseyendo una sensibili-
dad afín a la de los profetas, ven siempre adelante y comprenden que el
progreso no puede detenerse, reciben con beneplácito, y aún con alegría, los
cambios que el tiempo va imponiéndoles a las artes y a las ciencias.

El primer grupo —el de aquellos que se rehusan a abrir sus ojos, sus
oídos, en suma, su mente, a las nuevas corrientes artísticas, suelen impedir el
avance rápido de éstas (claro que no nos referimos a las corrientes turbias
por donde transitan los charlatanes). Hablamos de aquellos pseudo críticos
de la prensa diaria de todos los países— medio de difusión en el que no
están todos los que son, ni son todos los que están—, que escriben sus opinio-
nes personales con actitud salomónica, como diciendo: "Esto lo digo yo.
Tenéis que creerlo". En el campo de la creación musical, tal actitud resulta
perjudicial en alto grado.

Por otra parte, Stravinsky se ha quejado alguna vez de las alabanzas
de los críticos de la prensa y dice que prefiere sus diatribas, porque —ar-
guye— las primeras le son frecuentemente concedidas con sentido equivocado,
trasponiendo los valores, etc.

La ciencia se libra de estos fenómenos, o, por lo menos, ocurren con
menos frecuencia en sus dominios, porque no se presta, como las artes (y
sobre todo la música) a que cualquier hijo de vecino se sienta con derecho
a opinar, aun en presencia de músicos que han quemado sus pestañas duran-
te montones de años para comprender los intrincados fenómenos musicales.

El verdadero y gran crítico musical que fue Bernard Shaw durante seis
años de su incipiente edad madura (ejerció el oficio de 1888 a 1890 en *The
Star* y de 1890 a 1894 en *The World* de Londres), refirió una vez que, en

su tiempo (y en los nuestros también suele ocurrir) los directores de algunos diarios, al buscar un crítico musical, se basaban más en méritos literarios que en méritos musicales. Como también a él le fue publicada su primera novela hasta 50 años después de escrita no se contaba en el número de los privilegiados literatos. Ni lo hubiera hecho de ningún modo, puesto que él si había estudiado la música, sabía leer partituras en el piano y poseía un criterio estético de artista. Shaw se refería, por supuesto a quienes empleando un estilo literario florido, no conocían de la música más que la superficie.

Vamos ahora a ver lo que escribían de Beethoven y su música los pseudo críticos, sus contemporáneos. Y no es que todavía se les tome en consideración; pero en aquellos momentos mucha gente se guiaba a ciegas por sus opiniones y, a su vez, opinaba conforme a éstas. Entre ellos había algunos literatos, como Augusto Federico von Katzebue, autor del texto sobre el que se basó Beethoven para componer sus *Ruinas de Atenas* y que escribía crítica musical en el periódico *Der Freimütige* de Viena. En una ocasión garabateó lo siguiente (no se había inventado aún la benemérita máquina de escribir): "Se ejecutó la Obertura de Fidelio (no dijo cuál de las cuatro, porque probablemente no lo sabía). Todos los músicos y aficionados imparciales estuvieron acordes al declarar que nunca habían escuchado música más incoherente, chillona, caótica y perforadora de tímpanos. Atroces disonancias son producidas por una armonía realmente intolerable. Algunas ideas insignificantes contribuyen a aumentar el desagradable y ensordecedor efecto". Ahora bien: como Beethoven escribió "Las Ruinas de Atenas" diez años después de que le fuera infligida esta ofensa y sabiendo que no era hombre que olvidase fácilmente agravios, queda todavía por averiguar qué pasó entre ellos.

En 1804 —año de la Segunda Sinfonía— apareció en el "Diario de Viena" el siguiente párrafo relativo a la obra en cuestión: "La Segunda Sinfonía es un horrible monstruo, un repugnante dragón herido y acezante, que se rehúsa a morir y aunque sangrando en el Finale, da golpes furiosos con la cola erecta".

Había por aquel entonces en Londres una revista llamada *The Harmonicon*, cuyo crítico musical no perdía ocasión de meterse con Beethoven. A propósito de la Tercera Sinfonía pudo leerse ahí: "La *Sinfonía Heroica* contiene mucho que admirar, pero resulta difícil conservar la admiración durante tres largos cuartos de hora... Si no se procede a hacerle algunos cortes a esta obra pronto caerá en desuso".

Respecto a la Sexta Sinfonía escribió este señor en 1823 (a lo mejor habían cambiado en El Armonicón de crítico pero el estilo era el mismo): "Andan muy divididas las opiniones respecto a los méritos de la Pastoral de Beethoven, pero la mayoría conviene en que resulta demasiado larga. "Solamente el Andante dura un cuarto de hora y como se trata de una serie de repeticiones, podría someterse a otra serie de cortes, sin violar la justicia que se merecen el compositor y sus oyentes".

El mismo año de 1823 escuchó el señor por primera vez la Sonata Opus 111 número 32 y última. Después de dizque analizar la obra —demasiado bocado para su insípido paladar— opinó: “Beethoven, uno de los compositores contemporáneos, está en un período de su vida, en el que la mente —de residir *in corpore sano*— debe hallarse en pleno vigor. Desgraciadamente sufre el compositor lo que para un músico es intolerable: la casi total pérdida de su órgano auditivo; a tal punto que, según se dice, le es imposible escuchar hasta los sonidos de su piano. La Sonata opus 111 consta de dos movimientos. El primero denuncia un violento esfuerzo por producir algo novedoso y recurre a ciertas disonancias, cuya rudeza debe haber escapado a la atención del compositor. El segundo movimiento es una “Arietta” de trece páginas (Imagínense ustedes una melodía de 13 páginas. Como los oídos del pobre señor estaban aún más enfermos que los de Beethoven, no percibieron que se trataba de un tema con variaciones. Lo que era el colmo). Después de quejarse de las extraordinarias dimensiones del trozo —preocupación que no lo abandona jamás, por lo que pensamos que se trataba de algún adorador de los hai-kais japoneses— prosigue: “La mayor parte de este segundo movimiento está escrito en compás de 9/16, pero hay una parte en 6/16 y otra página entera en 12/32. Se trata de una elaboración tan inútil, que los músicos conscientes deberían hacer algo para evitar esta clase de cosas... Le hemos dedicado una hora entera el enigma, sin lograr solucionarlo; pero seguramente que ni una esfinge sería capaz de comprender un enigma semejante al presentado por un compás de 12/32, en el que aparecen 12/32 y 8/64 en un tiempo, mientras en otro se presentan 2/32 y 12/64, sin la menor apariencia de erratas de impresión. La práctica general de escribir notas aparentemente muy cortas y en seguida doblar su valor por medio de una indicación de Adagio, es uno de los abusos musicales que claman fuertemente por una reforma; pero en esa Arietta la confusión aumenta. (literalmente “la confusión es más confusa”) y se prolonga a través de 13 páginas. Y, sin embargo, los editores creyeron necesario prevenir a posibles piratas, advirtiéndoles que la obra poseía derechos de propiedad asegurada. No creemos que exista el peligro de que semejante propiedad pueda ser invadida”.

Dos años después de la muerte de Beethoven escuchó este mismo señor la Séptima Sinfonía, de la que expresó: “Ya hemos discutido antes los méritos de la Séptima Sinfonía de Beethoven. Ahora sólo nos queda repetir que se trata... de una obra en la que su autor se ha permitido una gran dosis de desagradable excentricidad. Pese a la frecuencia con que la hemos escuchado, no podemos descubrirle ningún plan, ni conexión alguna de sus partes. Tal parece como si se hubiera pretendido presentar con ella una especie de enigma, o quizá una burla.”

De la Octava dijo: “Para su éxito, esta Octava Sinfonía depende únicamente de su último movimiento; el resto es excéntrico pero no divertido y su laboriosidad carece de efecto.”

Pero basta de El Armonicón. (el armonicón es un instrumento musical parecido al organillo, que nosotros llamamos cilindro y que imita, o trata de

imitar al órgano. El cronista de *The Harmonicon* era también un pobre diablo que trataba de imitar a los críticos conscientes).

Parece que los ingleses de aquella época eran muy amantes de la brevedad, aunque no creemos que pudiese aplicarse tal condición a la mayoría de los auditores, puesto que los oratorios de Haendel, a quien adoraban, no pecaban de cortos. Pero, después de una audición, en Londres, de la Novena Sinfonía, el *Quartely Musical Magazine and Review* se expresó así: "Su longitud basta para que proliferen las quejas de aquellos que se rehusan a aceptar el monopolio de los sonidos... El coro resulta a veces efectista, pero se prolonga tanto, y hay ahí tantos silencios intempestivos, tanto vagabundeo y vociferaciones de las cuerdas, tales pasajes extraños y casi ridículos del corno y el fagot... y, para colmo, se presenta también la ensoñadora y gritona alegría del final en el que, aparte la acostumbrada dotación de triángulos, tambores, trompetas, etc., fueron usados todos los complementos acústicos que pueda uno imaginar (quién sabe que tanto le agregarían los ingleses, porque de percusiones sólo escribió Beethoven partes para una caja grande, aparte de los timbales, triángulo y platillos, que ni aun en aquellos tiempos pudieron haber provocado tal escándalo a un cronista, por deficiente que fuera desde el punto de vista musical). Todo esto hizo retumbar los pisos con una fuerza capaz de sacar de sus tumbas a las reverendas sombras de Tallis, Purcell, Gibbons, Haendel y Mozart, para lamentarse de los estrepitosos rugidos de la locura moderna en la música. Bien sabe Beethoven por experiencia que las ruidosas extravagancias y el clamor ultrajante de las ejecuciones musicales aseguran más fácilmente el aplauso, que la elegancia casta, o el juicio refinado. Por tanto, tenemos derecho de pensar que Beethoven escribe su música de acuerdo con aquellas normas".

A Beethoven no deben de haberle pasado inadvertidas algunas de estas diatribas inglesas, pero como en la Gran Bretaña era mayor el número de sus admiradores que el de sus detractores y él no conocía el inglés, difícilmente pudo haberse dado cuenta cabal de todo. El no admitía ofensas de ninguna especie y se enfurecía cuando alguien osaba faltarle al respeto. Dos años antes de morir, al informarse de que Gottfried Weber (fundador del Conservatorio de Mannheim, compositor y teórico alemán) había publicado en su propia revista musical "Caecilia" lo que a continuación transcribimos, a propósito de *La Batalla de Wellington* (que, en realidad, era una de las pocas obras de Beethoven que merecían una crítica severa) montó en cólera y escribió al margen de su propia copia de la mencionada revista: "O du elender Schuft. Was ich schiesse ist besser als du je gedacht" (¡Oh tu, miserable bribón! Lo que yo c... es mejor de lo que tú piensas!).

Alexander Oulibicheff, un ruso noble y aficionado a la música (fue autor de una Biografía de Mozart, editada en Moscú), tampoco trató bien a Beethoven. Refiriéndose a la Quinta Sinfonía expresó: "Hay 24 partes que participan en la explosión que marca la transición del Scherzo al Finale (el señor no sabía contar, porque solamente los doce últimos compases señalados por

él contienen 12 y no 24 partes diferentes, como dice), en las que hay una extraña melodía que, combinada con una más extraña armonía y un punto de órgano doble en el bajo, sobre do y sol (más bien sobre sol y do) produce un cierto maullido odioso y disonancias capaces de romper el menos sensitivo de los timpanos". Esto lo escribió en la citada obra sobre Mozart, 16 años después de la muerte de Beethoven.

El mismo Oulibicheff produjo otro libro dedicado a los críticos y gloriadores de Beethoven, que sentimos no conocer. En esta obra no perdía ocasión de demostrar su antipatía hacia la música del compositor renano. Creemos que a casi 20 años de distancia del fallecimiento de Beethoven era tiempo de que los estudiosos de su música pudieran haberla comprendido mejor, tanto más cuanto ya comenzaban a surgir los románticos con osadías de apariencia más radical que las del autor de los cuartetos Rassoumovsky. Ahora nos parecen sumamente conservadoras las armonías de la Quinta Sinfonía y lo que más nos entusiasma de esta obra es el espectacular desarrollo de sus breves temas (sobre todo el del movimiento inicial); pero, según Oulibicheff Beethoven ya desde entonces no se ocupaba de la melodía, ni de la armonía, ni del ritmo ni de todo aquello que, según él, constituía la esencia de la música. Decía que si Beethoven gustaba de las disonancias antieufónicas era solamente porque sólo las oía poco y confusamente. "Monstruosos hacinamientos de notas acaban por resonar en su cabeza, como combinaciones agradables y gratas". Sencillos acordes de séptima en cualquier grado de la escala; novenas, disonancias no resueltas de acuerdo con reglas ortodoxas, hasta los inocentes do y fa sostenidos que acompañan al acorde de la menor al terminar el Andante con moto, considerados por el ruso como un indigno rebajamiento del compositor. El pobre autor no aceptaba pues, ni las disonancias de paso que iban a resolver a un acorde perfecto.

Otro ruso —Wilhelm de Lenz— dedicó un libro a *Los Tres Estilos de Beethoven*. A la mayoría de esta clase de críticos no les entraba en absoluto lo que dio en llamarse el tercero y último estilo del compositor. Las sonatas postreras llenaban de consternación al señor Lenz. Las innovaciones que introdujo Beethoven valientemente en la forma Fuga (ellos hubieran deseado más fugas en estilo de las de Bach) le parecían monstruosas. Aquella con la que termina la opus 106 —la llamada Hammerklavier Sonata), le mereció este juicio "salomónico": "Beethoven no fue hombre de la fuga y mucho menos en esta pesadilla (*Rudis indigestaque molis*)— latinajo que significa ¡una masa cruda e indigesta!

El nombre del violinista y compositor Louis Spohr les es muy conocido a los violinistas de hoy. Beethoven era 14 años mayor que él, pero Spohr tampoco comprendió las últimas obras del genio de los cuartetos para cuerdas. En su Autobiografía de 1861 escribió: Confieso que nunca pude derivar ningún placer de las últimas obras de Beethoven. Si, debo incluir entre éstas la Novena Sinfonía, cuyo cuarto movimiento me parece tan feo y tan de mal gusto y tan barato por lo que se refiere a la concepción de la Oda de Schiller que me es imposible comprender cómo un genio, de la categoría de Beethoven pudo escribirla así. Me fue dado corroborar lo que había observado ya en

Viena: Beethoven tenía una imaginación estética deficiente y carecía del sentido de la belleza!" Debo decir a ustedes que hace unos cuantos días escuché un juicio análogo, de boca de un compositor, respecto a la misma música beethoveniana de la Oda a la Alegría de Schiller. Y hoy día hay muchas otras personas (sobre todo entre los compositores contemporáneos jóvenes) que prefieren cualquier otra de las sinfonías de Beethoven a la Novena. *Chacun son gout!*

Al leer los dicerios nos sorprende que ninguno de sus autores tuviera la modestia de decir: "Esto es lo que a mí me parece Belleza", o, "Según mi modo de percibir la Belleza, o de comprender la Música, no puedo tolerar la de Beethoven", etc., etc.

Pero ¡basta de dicerios! Beethoven fue grandemente comprendido y amado por la mayoría de los mejores compositores e intérpretes de su tiempo y esto debe de haberle llenado de satisfacción.

De sus relaciones con Mozart poco se sabe. A él se lo enviaron los mecenas del joven renano como alumno, pero apenas se habla del furtivo encuentro entre los dos músicos; sólo se dice que al escuchar a Beethoven le predijo un brillante futuro. Lo cierto es que, aun cuando éste no haya estudiado con el autor de *Don Juan* se sabía toda su música al dedillo y no tuvo empacho en dejarse influir por ella. Casi todas las obras de la primera época de Beethoven rezuman un gusto mozartiano —sobre todo las de piano—, como el empleo del bajo Alberti, las modulaciones, la ligereza de los pasajes rápidos, etc. Referentemente a la música de cámara Haydn tuvo mayor influencia sobre el naciente genio de los desarrollos musicales; pero, aunque a disgusto, con éste sí estudió casi un año. Cierto es que, a causa de aquella conciencia de su propio valer Beethoven estuvo a punto de romper lanzas con su ex-maestro. Haydn soboreaba aún el triunfo de su oratorio "La Creación" cuando fue a escuchar el *Prometeo* de Beethoven y después de la ejecución le dijo a su ex-alumno que le había gustado mucho la obra. "Pero está lejos de ser una *creación*", le respondió Beethoven, a lo que Haydn reaccionó rápidamente, contestando: "Es verdad que no es aún una Creación y apenas puedo creer que nunca llegue a serlo". Ya para entonces tenía Beethoven 31 años pero todavía no lo había maltratado la Vida tanto como unos cuantos años después...

Mientras estudiaba con Haydn le pedía secretamente lecciones de contrapunto a Johann Sehenk. Con este maestro y compositor austríaco estudió cosa de un año. Cuando se marchó Haydn a Londres, en 1793, continuó Beethoven estudiando —ya abiertamente— con Schenk. Al año siguiente se pasó con Albrechtberger para la composición general; con Foster para la escritura de cuartetos y de Salieri recibió algunos consejos. En total, y descontando las lecciones de piano que le impuso su detestable progenitor y otras de órgano y violín recibidas en Bonn, solamente llevó Beethoven tres o cuatro años de estudios serios. El resto se lo autoenseñó, como Bach y como la mayoría de los grandes compositores del pasado.

Aunque durante la adolescencia de Beethoven todavía vivían algunos clavecinistas como Galuppi (quien murió en 1785), nunca se dejó influir por los barrocos. Beethoven tenía 12 años cuando murió Juan Christian, el menor de los hijos de Juan Sebastián y Ana Magdalena; 17 al abandonar el mundo Gluck; 18 cuando expiró Felipe Emmanuel, el segundo de los vástagos de Bach y María Bárbara; la muerte de Mozart lo sorprendió a los 21 años; había cumplido 30 cuando dejó la vida Piccini, el prolífico compositor italiano de óperas; un año después se fue Cimarosa y cuando andaba en sus 35 se informó del fallecimiento de Boccherini — caro a los violinistas. Y ya tenía 56 cuando dejó de existir Weber (un año antes de que él mismo sufriera la misma suerte).

Durante la última veintena de Beethoven nacieron todos los grandes románticos. Y Wagner y Verdi. Schubert —el primero— ya andaba treinteano cuando murió Beethoven, su Dios, a quien solamente sobrevivió un año. Berlioz y Glinka tenían 24; Mendelssohn 18; Schumann y Chopin 17; Liszt 16; Wagner y Verdi eran adolescentes de 14; César Franck un bebé de 5 años y Smetana y Bruckner apenas habían cumplido 3. Beethoven se asomó, pues, no solamente al Romanticismo, sino también a la edad moderna, porque supo dar al traste con reglas y prejuicios e inventó combinaciones como aquellas que rompían los tímpanos de los críticos.

Por tal razón los Románicos lo apreciaron y veneraron. Florestán —el extrovertido de las dos personalidades de Schumann— escribía algunos años después de la muerte de Beethoven: "Las cuatro oberturas de *Fidelio*, ejecutadas por la orquesta de Leipzig, deberían imprimirse con letras de oro en los anales del conjunto. ¡Qué bien que vosotros, los vienens, no gustáis de 1805 de la primera de estas oberturas. Así Beethoven se vio obligado a sacar a flote el tesoro de las que siguieron. Si alguna vez me pareció colosal Beethoven fue aquella noche, cuando pudimos observarlo como si estuviera en su propio taller: formando, quitando, modificando, siempre ardiente y enardecido. En el segundo impulso creció, haciendo desfilar el drama, conmovido, y las grandes alegrías de sus amados personajes. Y este trozo resultó más demoníaco y audaz en los detalles que la propia tercera obertura —la amable y tan conocida en Do mayor. Pero ni siquiera la segunda pudo bastarle: la separó guardando solamente algunos fragmentos, con los que formó la siguiente, más artísticamente elaborada. Y todavía después prosiguió con la cuarta, en Mi mayor, más ligera y popular y que generalmente se escucha antes de principiar la ópera".

"Esta es la magna aventura de las cuatro oberturas. Semejante a las creaciones de la Naturaleza, vemos allí, ante todo un enlace de las raíces, de donde surge, en la Segunda, el tronco gigantesco, con los brazos extendidos a diestra y siniestra, y sobre el cual se cierran, finalmente, los manojos florales".

Schubert adoró la música de Beethoven, pero su timidez no le permitió acercarse demasiado al Maestro. Fue necesario que la muerte de éste le permitiera colocarse entre los que cargaron las antorchas junto al fértro hasta su última morada del cementerio Friedhof. Cierzo es que llegó una vez a la casa del compositor para mostrarle las Variaciones para piano, a cuatro manos, sobre la canción francesa "Reposa, buen Caballero", que Beet-

hoven solía tocar con su sobrino Karl. Pero, si hemos de creer a Schindler, cuyos informes hemos aprendido a leer con recelo, el joven Schubert (tenía 25 años) huyó despavorido cuando Beethoven le mostró una falta de armonía en la obra. Otros dicen que el autor de *Rosamunda* le dejó a Beethoven las variaciones en su casa, un día que éste se hallaba ausente.

En los cuadernos de Conversación se lee algo que le hace suponer a uno que en esos momentos hablaba Beethoven de Schubert con alguien. Su interlocutor respondió: "Schubert es muy alabado dondequiera, pero la gente dice que se esconde".

Schindler cuenta, asimismo, que para alentar al maestro en su lecho de muerte, le llevó un buen número de lieder de Schubert. Y que, después de pasarles el moribundo los ojos por encima exclamó, atónito: "En verdad, en Schubert alienta una chispa divina". Según otras leyendas, Beethoven le dijo a su discípulo Huttenbrenner un poco antes de morir: "Tú, Anselmo, poseses mi mente; pero Franz tiene mi alma". También se sabe que el último nombre pronunciado por Schubert, al fallecer, fue el de Beethoven.

Liszt tenía doce años cuando fue a ver a Beethoven en 1823. Si hemos de creer a Schindler, Beethoven recibió al niño y le mostró cierta rudeza; pero finalmente lo hizo sentarse ante su piano y le pidió que tocara algo. Liszt tocó la Fuga No. 2 del primer cuaderno del *Clave bien Temperado* de Bach y después de terminar la transpuso a otro tono. Parece que Beethoven exclamó. "¡Diablo de muchacho! ¡Qué formidable!" Sintiéndose alentado, el chico ejecutó punto seguido el primer movimiento del Concierto No. 3 del propio Beethoven, que el compositor aprobó con estas palabras: "¡Qué felices, creatura! Tú sabrás hacer felices a los demás. ¡Nada hay más hermoso!" Beethoven fue a escuchar el recital de Liszt en la Redutensaal y se cuenta que al terminar de tocar un Concierto de Hummel y una fantasía de su propia invención, Beethoven subió al estrado y le dio un beso al recitalista. No nos dejará mentir un cuadro alusivo que anda por allí.

No solamente tocaba Liszt obras para piano solo de Beethoven, sino también música de cámara. Por ejemplo, en una ocasión se sintió transportado al leer con Ingres, famoso violinista y Director de la Escuela de Roma, la Sonata en la menor para violín y piano.

Y, después de la muerte de Beethoven, contribuyó con gran asiduidad y fondos personales provenientes de una gira de conciertos por España y Portugal, para la erección de un monumento en Alemania a la memoria del gran compositor y dirigió la Quinta Sinfonía, ejecutó la parte solista del Quinto Concierto y el final de *Fidelio* el día de la inauguración.

Héctor Berlioz fue un apasionado de Beethoven. Prod'Home recogió y publicó los escritos del autor de la Sinfonía Fantástica sobre el autor de la Gran Fuga. Desde que descubrió a Beethoven se le llenó el alma de entusiasmo e hizo su panegírico un montón de veces en la columna que le había confiado un diario de París. El sí sabía de qué hablaba y no hacía más que apreciar a un compositor desde la tribuna de otro compositor. Nos place recordar lo que escribió sobre "The Beethoven Quartet Society" de Londres.

Sobre todo cuando pensamos en el seudo crítico aquél del Harmonicon. El objeto de aquella Sociedad era el de dar a conocer los cuartetos de Beethoven. Siempre se ejecutaban tres cuartetos — uno de cada una de las tres épocas del compositor y —dice Berlioz— los de la última, aquellos calificadas como de incomprensibles, eran los que más entusiasmo provocaban (y no habían pasado más que unas tres décadas después de la muerte del compositor). El grupo escuchado por Berlioz estaba integrado por Roussetot, muy hábil violoncellista francés; Ernst, célebre violinista moravio, como primer violín; el violinista inglés M. Cooper como segundo violín y M. Hill —también inglés— como violista. Creía Berlioz que estos grandes instrumentistas formaban uno de los mejores cuartetos que fuese posible hallar. El salón donde se celebraban las sesiones de la Sociedad era conocido como Salón Beethoven y podía dar cabida a 250 personas. Como Berlioz tenía su apartamento en la misma casa, y la puerta de éste daba a la escalera que conducía al salón, el joven músico podía escuchar todo lo que se ejecutaba allí, con sólo abrir la puerta. Una noche percibió las notas del trío en do menor. Sobre esta audición nos dejó las siguientes exclamaciones: “¡Qué ingeniosos desarrollos! ¡Qué imprevistos movimientos! ¡Cómo se eleva en vuelo directo esta incansable águila y cómo planea meciéndose en ese cielo de armonías! Se sumerge, se pierde, se eleva, vuelve a bajar, desaparece... y poco después la encontramos en el punto de donde partió, la mirada brillante, el ala más potente, inquieta de descanso, sedienta de infinito... ¡Perfecta ejecución! ¡Quién ha podido ejecutar con tal maestría la parte del piano? Mi criado me dice que una inglesa. Un verdadero talento”.

Es tanto lo que podríamos citar de Berlioz respecto a Beethoven que no terminaríamos en tres horas. Pero para muestra basta un botón.

De Chopin no se sabe que le haya dedicado a Beethoven una gran admiración. Creemos que él preferiría a Mozart. Por otra parte, el dominio de su propia música era tan vasto que tenía suficiente con ella cuando se trataba de tocar en público; sin embargo: tuvo bastantes alumnos y seguramente que no dejaría de ponerles algunas sonatas; pero los exégetas de Chopin no nos hablan de ello.

Mendelssohn poseía un espíritu afín al de Schumann. Ambos se preocupaban por que la gran música saliese a flote, no importa de dónde proviniera. Recuérdese que él dio a conocer la Pasión según San Mateo de Bach en Leipzig e impulsó la música en Alemania en forma ejemplar. Fundó y dirigió el Conservatorio de Leipzig y fue titular de la Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig, al frente de la cual ejecutó obras de Beethoven cuanto pudo.

En una carta contó los sentimientos de Goethe hacia Beethoven. Expresó: “Al principio no quería (el autor de Fausto) que le hablara de Beethoven; pero tuvo que acceder y escuchar el primer trozo de la Sinfonía en do menor (que es la Quinta); la cual le conmovió de una manera extraña; sin embargo, no quizo dar su brazo a torcer y se contentó con decir: “Sorprendente, pero no llega al alma”. Después de un rato volvió a hablar: Es grandiosa, insensata y se diría que va a hundirse la casa. Luego nos fuimos a cenar y todo el tiempo estuvo pensativo, hasta que, volviendo de nuevo a Beethoven comenzó a preguntarme, a sonsacarme. Comprendí que le había causado gran impresión”.

Los cuadernos de conversación de Beethoven

Por ARRIGO COEN ANITUA

(II Y ULTIMO)

Walter Nohl, sobrino de Ludwig Nohl, otro biógrafo de Beethoven, falló en su propósito de hacer la exégesis y publicación de los cuadernos, durante la primera posguerra de este siglo, a causa de las condiciones económicas que prevalecieron en la depresión.

Otro intento de divulgar estos valiosos testimonios lo hizo quien asumió la dirección de la Sección de Música de la Biblioteca cuando ésta aún se llamaba del Estado Prusiano —ahora se la denomina del Estado Alemán—. Este erudito, Georg Schünemann, tuvo que suspender prematuramente su ya bien planeada labor al estallar la Segunda Guerra Mundial. Pero adelantó algo, ya que logró publicar treinta y siete de los cuadernos, con sus respectivos comentarios, en tres volúmenes. La política internacional de la segunda posguerra ha impedido la difusión de tan interesantes trabajos iniciales.

Poco después de 1950 los cuadernos de conversación de Beethoven fueron objeto de un hurto. Un ladrón a la alta escuela, de apellido Krüger, se las ingenió curiosamente para aparecer durante cierto tiempo como director de la Sección de Música de la Biblioteca; se apoderó de los cuadernos bajo el pretexto de que los rusos estaban interesados en estudiarlos, y los esfumó hacia la Alemania Occidental. Sólo hasta cuando el dicho Krüger fue sorprendido en otro gran robo, en Gotinga, se pudo rastrear el paradero de los documentos y, tras largas negociaciones a muy elevados niveles, se logró que fuesen devueltos a la biblioteca a que pertenecen por derecho; pero... ¡en todo esto se fueron diez años!

En el otoño de 1963 —veinte años después de que Georg Schünemann tuviera que interrumpir su labor— se reanudaron los trabajos de interpretación, esta vez con la ayuda del Ministerio de Cultura de la República Democrática Alemana, o sea la Alemania Oriental, la que sufragaría los gastos necesarios. Cinco años más tarde, a fines de 1968 —esto es, hace más o menos año y medio— apareció el primer volumen de los publicados en esta nueva época. Ansiosamente los habían esperado los admiradores de Beethoven y el mundo de los eruditos. Prácticamente, la obra continúa desde el punto en que tuvo que abandonarla Schünemann.

Los actuales editores tienen un difícil compromiso que cumplir, sobre todo porque las técnicas modernas de trabajo requieren un grado de exactitud considerablemente superior al que, por ejemplo, Schünemann habría podido siquiera haber imaginado alcanzar hace un cuarto de siglo. Ya no es tarea que pueda llevar a cabo una sola persona, por extensa que sea su capacidad. Se ha vuelto asunto de la coordinada labor de un no pequeño grupo. Y precisamente es un grupo de especialistas el que está llevándola a cabo en la Biblioteca. Además se dispone de un corresponsal idóneo, con sede en Viena, para que se encargue de las búsquedas e investigaciones que forzosamente hay que hacer en diversos archivos y en otras bibliotecas, en varias partes del mundo occidental.

Con objeto de superar dificultades especiales, el grupo cuenta con la colaboración de peritos y de institutos científicos, y laboratorios equipados con lo último en instrumentos. ¿Que en ciertas partes la escritura se ha borrado con el tiempo? Pues se ha hecho otra vez legible por medio de procedimientos fotográficos perfeccionados en el Instituto de Criminología de la Universidad Humboldt de Berlín.

Se han encontrado verdaderas curiosidades: unos raros garabatos que nadie reconocería, pero que evidentemente eran escritura, resultaron ser, estudiados por un experto en historia de la estenografía, caracteres taquigráficos alemanes usados en 1823.

La naturaleza eminentemente unilateral de las notas que aparecen en los cuadernos crea obstáculos peculiares. Hay que tener presente en todo momento que, aunque Beethoven no podía oír nada, sí podía hablar casi normalmente ya que no era sordomudo sino solamente sordo, pues había contraído su afección siendo adulto, cuando ya dominaba los centros motores del habla y era capaz de traducir a lenguaje oral cualquiera nueva experiencia.

Hay pues, una gran desproporción entre la frecuencia de los escritos de los interlocutores de Beethoven y la de las notas que el propio músico, sólo por circunstancias excepcionales, llegó a poner. La "conversación" se nos presenta, por lo regular, sin la parte de Beethoven. Imaginemos una situación semejante: es como cuando alguien sostiene, en nuestra presencia, un coloquio telefónico; sólo escuchamos la parte del diálogo de quien habla en el extremo en que estamos, pero nada de lo que se transmite desde el cabo opuesto de la línea.

Muy raramente hay consecuencias bilaterales y a menudo se presentan grandes brechas entre ellas. El contenido de las particiones de Beethoven durante la última década de su vida se nos revela en escenas quebradas, a modo de esas películas que la censura ha mutilado despiadadamente.

Por lo general la grafía, esto es, la escritura —sin ser bastante legible; se entiende sin grandes dificultades. Y lo mismo sucede por lo que respecta a la identificación de quienes escribieron: se les reconoce por la sustancia de lo escrito o por cotejo de la letra con las diferentes muestras que se han conseguido.

Ahora bien: dijimos que sólo rara vez aparece una nota del propio compositor; pero cuando esto sucede el manuscrito de Beethoven sí constituye por lo regular un verdadero acertijo. Su grafía —por lo demás característica y, por ende, inconfundible— es extraordinariamente difícil de descifrar.

El maestro respondía por escrito a los argumentos de sus interlocutores sólo cuando se encontraban en lugares públicos en que Beethoven temía, al no tener punto de referencia para la intensidad con que debía emitir su voz, que ésta fuese demasiado fuerte.

Tal vez la razón más frecuente; pero en otras ocasiones lo que inducía al compositor a escribir y no hablar era la discreción. A propósito de esto hay una nota deliciosa que hace patente un matiz del aspecto humano del genio. Beethoven interrumpe un largo parlamento acerca de un tema musical que exponía su amigo Schindler, le quita el lápiz de la mano y, evidentemente retirándose a las formas de una dama que entraba en esos momentos al café en que estaban "charlando", escribe: "Un soberbio trasero, por la derecha".

Además, Beethoven usó en veces sus cuadernos de conversación como de notas. Inserta recortes de periódicos, apunta títulos de libros o listas de lo que necesita en su casa, como las vituallas para el día siguiente.

Por varios de estos apuntes se hace el sorprendente descubrimiento de que ni en sus últimos años aprendió Beethoven a multiplicar por medio de las tablas. Si requería saber el producto de digamos 18 por 12, ponía doce veces 18 en columna... ¡y sumaba!

El fruto final de los esfuerzos con que se están dando a luz estos documentos será de importancia trascendente porque emergerán muy diversos aspectos de la imagen que de la vida y la personalidad del gran músico nos hemos forjado. La publicación de los cuadernos, correctamente interpretados, no sólo revelará datos interesantes al historiador especialista en Beethoven, sino que reflejará hechos importantes para la Historia en general, dilucidará propensiones culturales e ilustrará la vida de ese tiempo.

Cubren los cuadernos la última década de la vida de Beethoven: el primero comienza en febrero de 1818 y el último se cierra tres semanas antes de la muerte del compositor, esto es, el 5 de marzo de 1827.

Nos ayudan a entender aspectos tales como las fluctuaciones monetarias, las prácticas que privaban en medicina, las propensiones literarias. Se discuten las teorías adoptadas sobre educación; se describen las pautas de vida de los contemporáneos del compositor. En fin, estos documentos van a enriquecer el conocimiento histórico en muy diversos temas.

Es obvio que Schindler conservó de preferencia los documentos que se refieren a los acontecimientos más dramáticos de los últimos años de la vida del genio. Se podría dividirlos, en una forma general, en seis capítulos: (1) 1819-20, el proceso legal sobre su sobrino; (2) 1823, el año de la Novena

Sinfonía; (3) 1824, el estreno de la Novena; (4) 1825, los últimos cuartetos; (5) 1926, la tragedia del sobrino, y (6) 1826-27, su última enfermedad.

El relato de la custodia sobre su sobrino Karl, que Beethoven asumió cuando el muchacho —al que amó como si hubiese sido su propio hijo— tenía nueve años de edad, en 1815... sus luchas contra la madre de Karl, Johanna, cuya participación en la educación del chico el músico trataba de impedir... En una nota, fechada en marzo de 1820, Beethoven nos hace su descripción de Johanna: Nacida para la intriga, diestra en el fraude, experta en todas las artes del engaño”.

Ella demandó al músico, aunque la demanda no prosperó, en este asunto de la custodia de Karl; pero en el marco del Código del Territorio de la Baja Austria, Johanna logró cuando menos obtener una declaración importante: el “van” holandés —flamenco— no fue reconocido como indicativo de nobleza —en efecto no lo era— y, en consecuencia, otra corte, la de Magistrados de Viena, conoció del asunto y en esta nueva jurisdicción siguió el pleito.

Beethoven quedó profundamente afectado, claro que no porque él quisiese ser miembro de una clase social privilegiada; en su criterio la aristocracia significaba algo así como una actitud de corazón y de mente. Esta actitud se reforzó cuando una enciclopedia propaló la falsa noticia de que el compositor era hijo ilegítimo de Federico Guillermo de Prusia. Con relación a esto, su confidente y consejero Peters, a quien Beethoven consultaba en materia de educación, pone, en una nota de diciembre de 1819: “Tú no necesitas que te envuelva el prestigio de un rey; el caso es el contrario”.

Todas las negociaciones, largas y complicadas de litigio, dan cuerpo al tema principal de las “conversaciones” de esos años. En los cuadernos aparecen las opiniones y consejos de amigos tales como el abogado doctor Bach, el editor Joseph Bernard y Franz Oliva. Irónicamente, aunque Beethoven continúa concibiendo y escribiendo sus grandes obras —la Missa Solemnis ya lo ocupaba desde 1819—, no hay una sola palabra acerca de ello en estos documentos.

¡Qué curioso tabú! En forma semejante en 1823, después de haber concluido la Misa y cuando llevaba ya algunas semanas de haber reemprendido la composición de las variaciones Diabelli (que se publicaron en junio de ese año), dedicó la segunda mitad del año especialmente a la creación de la Novena Sinfonía; y tampoco se encuentra en las conversaciones una sola mención de estas obras.

Y por otra parte, planes que Beethoven nunca llegó a hacer realidad se dicen prolijamente, muy en particular la composición de una ópera sobre el libreto Melusina del poeta y dramaturgo Franz Grillparzer, quizás, al nivel intelectual, el más digno interlocutor del genio en sus cuadernos.

Aparecen noticias de importantes acontecimientos artísticos como la representación de la Euriantea de Carl María von Weber, en octubre de 1823, y de los conciertos dados por Ignaz Moscheles a fines de ese año, para los cuales el pianista pidió prestado el piano de manufactura inglesa de Beethoven.

También sabemos, por otras entradas de los cuadernos, de ejecuciones de las obras del propio Beethoven, especialmente las del violinista Ignaz Schuppanzigh.

Compartimos las angustias del gran músico y sus malestares y preocupaciones por una dolorosa infección a los ojos. Con frecuencia nos inmiscuimos en conversaciones que toman giros jocosos y se nos revela un Beethoven por lo general insospechado.

Y detrás de todo esto, pero sin que se haga alusión a ello, está el fascinante proceso de la creación de la Novena. Quizás a esta obra se refiera una nota de Carl Czerny que aparece a fines de agosto, ya en Baden: "... pero el mundo se enriquece de todos modos con una obra maestra".

Una vez terminadas las dos grandes obras, la Missa y la Novena Sinfonía, Beethoven se dedicó a los preparativos de los estrenos. Solicita la suscripción de los representantes de varias cortes europeas en Viena, y les pide anticipos. En los cuadernos se pueden seguir las instrucciones que el maestro da a los copistas que han emprendido el arduo trabajo de separar las partes.

En tanto, un pequeño ejército de especialistas, como se ha dicho, está atareado en esta misión.

Aquí podríamos aplicar a Beethoven las palabras de Schiller acerca de Kant —por cierto, Kant se menciona dos veces en los cuadernos—. Dice el autor de la Oda a la Alegría: "Cuando los reyes construyen, hay trabajo para los carreteros".

Ojalá y los "carreteros" esta vez, no se vean interrumpidos por otra guerra mundial.

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.

BETSY JOLAS



En el número 13 de HETEROFONIA reseñamos la grabación del Segundo Cuarteto de *Betsy Jolas*, que nos ponía, por primera vez, en contacto con esta extraordinaria compositora francesa. En noviembre pasado tuvimos el placer de conocerla y apreciar más de cerca sus cualidades musicales y humanas. Es una fascinante mujer de 44 años, que parecen 30, cuya infancia y primeros estudios musicales sucedieron en los Estados Unidos. Como allá pertenecía a un coro que cantaba Perotin, de Lassus y Josquin de Pres, Betsy considera a estos compositores como sus maestros. Pero su primer gran hallazgo en otros mundos, fue la Sonata para flauta, viola y arpa de Debussy. A los 20 años de edad regresó a Francia, para comenzar a luchar en el medio de la creación musical, que ha sido de los hombres. Afortunadamente, al comprobar su enorme talento, éstos la acogieron como a una de "los" suyos. Respecto a tal problema femenino, Betsy piensa que la música ha sido siempre la retardataria de las artes, pero que dentro de algún tiempo habrá quizá tantas mujeres compositoras como hombres. La compositora se interesa por las formas abiertas, pero personalmente va hacia una forma cerrada, con solamente algunas libertades locales —"quizá por precaución"— expresa. Ama el virtuosismo —"fuente de emoción— y a los compositores que todavía gozan la magia de la música de Mozart, Mussorgski, etc. Prefiere Bartók a Webern y Berg. No se halla muy bien con Schoenberg. Boulez la fuerza a reflexionar. Stockhausen le parece un "inventor prodigioso que os obliga a escuchar, mientras Berio os tiende un lazo". Stravinski será siempre para ella "una fuente eterna de enseñanza". —Obras principales: MOTS, sobre un texto propio (1963); SEGUNDO CUARTETO con voz de coloratura (1964); MOTETE II sobre un texto de Jacques Dupin para coro mixto (doce partes vocales e instrumentales); J.D.E. (1966) para 8 alientos, arpa y cuerdas; QUATRE PLAGES (1967), para orquesta de cuerdas; DE UNA OPERA DE VIAJE (1967), para gran orquesta; TRANCHE (1968), para viola y conjunto de alientos; POINTS D'AUBE (1968), para viola y 13 instrumentos de aliento: états, para violín y 6 percusiones. Todas estas obras han sido estrenadas en Francia (Radio-Televisión Francesa y diversos festivales).

16

Handwritten musical score for a band, numbered 16. The score is divided into six measures, numbered 1 through 6 at the bottom. The instruments and parts include:

- Trumpets (Tr)
- Trombones (Bb, Tm)
- Snare Drum (S)
- Cymbals (Cym)
- Bass Drum (Bd)
- Congas (C)

Dynamics such as *mp*, *mf*, and *f* are indicated throughout. The score includes a main melody at the top and six systems of parts below. A 'ca. 15'' marking is present at the end of the sixth measure.

Método de trabajo de Betsy Jolas.



JOSE LUIS GONZALEZ

FICHERO DE COMPOSITORES MEXICANOS MENORES DE 45 AÑOS.

- | Fecha | Datos biográficos y obras. |
|-------|--|
| 1937 | Nació en Guadalajara, Jalisco, el 21 de mayo. Realizó su estudios en la Escuela Superior Diocesana de Música de Guadalajara. |
| 1961 | Obtiene título de Licenciado en Organó. Inicia su carrera como pianista acompañante de lied, ópera, ballet, etc. Ingresa como pianista de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara. |
| 1967 | Se traslada a la ciudad de México por medio de tres becas: Estado de Jalisco, Universidad e Instituto Nacional de Bellas Artes, e ingresa al "Taller de Composición" del Conservatorio. |
| 1968 | Subjefe de la Secretaría Técnica del Instituto Nacional de Bellas Artes. |
| 1969 | Jefe de la Sección de Composición de Enseñanza Musical Yamaha de México. |
| 1970 | Pianista del Coro de la Universidad Nacional Autónoma de México y Miembro Fundador de la Sociedad Mexicana de Música Contemporánea. |
| 1968 | Estreno de COSMOS, para cuarteto de cuerdas, en el Sexto Festival de Música Contemporánea bajo la dirección del autor. |
| 1969 | ESTRATOS, para doble quinteto (aliento y cuerda), estrenada en el Séptimo Festival de Música Contemporánea, bajo la dirección de Manuel Enriquez. |
| 1971 | En la próxima Temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional se estrenará IRIDISCENCIAS (23 de abril), bajo la dirección de Herrera de la Fuente.
Otras obras: <i>Suite Introspectiva</i> ; <i>Nocturno</i> , <i>Balada</i> , <i>Seis piezas</i> , <i>Sonata Clásica</i> , para piano. <i>Cuatro canciones antiguas</i> , <i>Sinfonía modal</i> , para orquesta sinfónica. <i>Devenir</i> , para cinta magneofónica. |

INTERPRETACION DE LA MUSICA DE CHOPIN

Por JAN SMETERLIN

(Tomado del libro "Karol Szymanowski and Jan Smeterlin. Correspondence and Essâys" editado por B.M. Maciejewski, Allegro Press, 12 Tunstall Road, Croydon, Surrey, Inglaterra.—Traducido por PABLO C. DE GANTE).

La música de Chopin es un don de Dios para los pianistas. Está concebida expresamente para el piano, explota todos sus aspectos y nunca excede sus límites. Además de ser un genio como compositor, Chopin era él mismo un pianista excelso.

Las cualidades necesarias para su interpretación son las que siguen:

- I.—Un tacto bello, de expresión inmediata y directa con gran variedad de colores tonales, así como un tono de canto, que produzca una cantilena.
- II.—Una táctica digital muy ligera y altamente desarrollada.
- III.—Gran elegancia de ritmo. Gusto siempre refinado. Nunca vulgaridad ni retumbos, ninguna tosquedad ni percusión... virtuosidad sería la mejor palabra.

Durante mi jira por Australia, uno de los críticos me halagó, hablando de mi "tacto Chopin" (Chopin touch) y su opinión produjo mucha discusión. Publicado en la prensa, un número sorprendente de personas escribió cartas pidiendo que se aclarara dicha opinión. ¿Qué es el tacto Chopin? y en suma ¿qué es realmente "tacto". Puesto que el tono que se saca del teclado está producido por martillos y cuerdas, debería pensarse, según la teoría de la física, que el sonido tiene una cualidad siempre igual. Pero sabemos perfectamente que no es así, porque depende de la manera en que el pianista toca las teclas para accionar los martillos. (*Touch*, en inglés; *toucher*, en francés; *Anschlag*, en Alemán). Esto es altamente individual; dos pianistas nunca tiene el mismo tacto. Un solo tono aislado, expresa muy poco. Lo que da sentido musical es la relación de los tonos entre sí.

Cambiando el juego de los dedos, usted producirá las diferentes cualidades de tacto que se necesitan para la expresión de la música que desee tocar. El tono *legato* se logra mejor con los dedos planos que no golpean las teclas, pero más bien se resbalan o deslizan sobre ellas. El tono *staccato* se obtiene con los dedos curvos, de preferencia muy cerca de las teclas.

Cada dedo tiene una cualidad diferente. El pulgar es desde luego el dedo más importante. Sirve como una especie de trampolín para la muñeca. Sin embargo, es algo torpe en carreras, demasiado pesado en comparación con los otros dedos y expuesto a pegarse a las teclas y quedar anclado.

Una vez encontré a de Pachman cuando ya estaba muy viejo. Me dijo (casi en secreto) golpeando su pulgar con la otra mano en forma de castigo a un niño: "El pulgar no sirve. Yo he inventado un nuevo método que va a revolucionar el mundo pianístico. Yo nunca uso mi pulgar en carreras". Y para ilustrar su aserción, tocó una carrera de exquisito sonido, en piano, luego en pianísimo, sólo con cuatro dedos, sin usar el pulgar. Con todo, usted no puede tocar octavas o acordes pesados sin usarlo. Yo uso el pulgar

aún sobre las teclas negras, sobre todo cuando quiero acentuar el sonido. Creo que la vieja teoría de no usar nunca el pulgar sobre teclas negras, ya no se acepta. Y me temo que si algún maestro muy anticuado viera mi propia digitación, se desmayaría o me criticaría bárbaramente.

Los dedos tercero y cuarto son los mejores para producir un cantabile ideal, sin el cual Chopin es impensable. Usted nunca aprenderá a tocar el verdadero cantabile de un pianista, sin escuchar a un buen cantante, especialmente de la escuela italiana. Debe aprender su manera de frasear y sobre todo sus hiatos respiratorios. De otro modo usted inevitablemente gruñirá. Y, por desdicha, muchos pianistas gruñen.

El estudio de la digitación es naturalmente muy importante. No hay manos de dos pianistas que sean iguales. La digitación de un pianista puede resultar embarazosa para otro. Y muy a menudo una digitación que parece muy poco ortodoxa puede ser precisamente la que mejor sirva para hacer resaltar una línea melódica tal como se desee.

Cuando usted está escuchando una orquesta, muchas veces oye sonidos que desearía poder reproducir en el piano. Yo personalmente adoro el piano, pero debo admitir que una nota sola en el piano puede difícilmente compararse con una nota aislada de una voz, una cuerda o un instrumento de madera. Sin embargo, un violín, un corno o una voz pueden sólo dar su propio sonido. ¿Y el piano? Un tacto cuidadosamente estudiado con arte, un fraseo especial y con pedaleo apropiado pueden producir una maravillosa ilusión sonora. El piano puede imitar al órgano. Con un pedaleo lento, puede también evocar el sonido del corno y del arpa. Un pedaleo limpio, es decir correcto, es siempre aconsejable y apropiado para la música clásica. Pero Beethoven ya estaba pidiendo medios coloridos (por ejemplo en el principio del 3r. movimiento de la Sonata Waldstein). En este trozo el pedaleo debe hacerse con sumo cuidado a causa de la sensibilidad de nuestros pianos modernos. Usted puede obtener sonidos maravillosos con el medio-pedaleo (sin soltar el pedal derecho completamente antes de cambiar de pedal). También por medio del pedaleo "de mano", con lo que quiero significar el mantener uno o dos dedos sobre las teclas mientras se siga tocando con los otros dedos. De todos modos hay que reconocer que uno puede sólo operar con los pedales hasta cierto límite, porque mucho depende del piano en qué está tocando y mucho también de la acústica del local. Hay pues que ajustar su pedaleo a su oído.

Cualquiera ejecución musical sin ritmo está muerta. No confunda ritmo con tiempo. El tiempo está indicado en el pentagrama y significa las divisiones más o menos mecánicas en que se divide el compás, 1, 2, 3., etc. Debe por supuesto estudiarse, pero la observancia demasiada rígida del tiempo puede echar a perder la cualidad más importante del ritmo. Me gustaría definir el ritmo como libre observancia del tiempo. Una nota se prolonga, otra se acorta. Todos los valeses se tocan de modo que tres cuartos de tono llenen un compás; sin embargo, no hay dos valeses que tengan exactamente el mismo ritmo. Sería muy poco musical tocar cada uno de los dieciséis valeses de Brahms (Opus 16) con exactamente el mismo ritmo. Naturalmente no son verdaderos valeses, sino valeses estilizados. El verdadero ritmo de vals vienés, al contrario del vals francés, tiene un marcado de particular entre el segundo y el tercer tiempo; el vals francés tiene el acento sobre el primer tiempo. El ritmo de la Polonesa tiene un marcado acentamiento de las dos do-

bles corcheas del acompañamiento. El ritmo de la Mazurka es caprichoso, elusivo, especialmente en Chopin. El ritmo de la danza original de una *Mazurek* tiene el compás uniforme: 1,2,3 - 1,2,3 - 1,2,3 - 1,2. Las Mazurkas de Chopin, que son por supuesto, libres y estilizadas, tienen el acento de repente en el tiempo 2 y luego de repente en el 3. ¿Cómo puede uno aprenderlo?

Aún cuando se haya nacido con el ritmo en la sangre, hay algunos ritmos que hay que aprender por experiencia. Naturalmente, habiendo yo nacido en Polonia y vivido allí toda mi juventud, tuve la enorme ventaja de ver bailar la Mazurka no sólo en los salones de baile, pero tuve, sobre todo, la experiencia mucho más excitante de verla bailada en los pueblos de la montaña por los aldeanos (Górale) con su propio acompañamiento, de ritmo "electrizante", increíblemente fuera de tono, lo que Szimanowski expresó admirablemente en sus raras y sutiles armonizaciones.

Y ahora llegamos a la *ejecución*. Es, de veras encomiable presentar al oyente una "fotografía" fiel de la obra, pero la ejecución ideal debería ofrecer una recreación de la obra por el ejecutante, y, puesto que una ejecución con esta cualidad no es posible repetirla, el verdadero artista ofrecerá un aspecto diferente, cada vez que la toca.

En la ejecución de Chopin, la virtuosidad es absolutamente indispensable. Esto significa brillantéz y también ostentación, pero jamás retumbos y vulgaridad. Tocar más rápido y más fuerte que cualquier otro, puede parecer más impresionante, pero es mucho menos afectivo. La ejecución de una obra será siempre una cosa inpronosticable, por muy cuidadosa que sea su preparación. Muchas personas inteligentes, pero con poco sentido musical, me han preguntado lo que pienso cuando estoy tocando tal o cual balada de Chopin. ¿Ve usted su figura, o piensa usted tal vez en su vida y sus sufrimientos? Procuero explicarles que desde el momento que empiezo no tengo tiempo de pensar en nada que no sea la música que me ocupa, siguiendo el carril por donde me lleva el oído íntimo, como desenvolviendo un hilo y la música fluye, creciendo, disminuyendo y desarrollándose hasta que no hay nada más que música. La música no puede describirse por medio de palabras. Como diría Gertrudis Stein:

La Música es música, es música, es música...

La música es más libre que las otras artes porque está sujeta a interpretaciones variadas. Es la más comprensiva de las artes porque el músico creador pinta un asunto como lo hace un pintor (piénsese en un nocturno), narra un cuento o crea un drama como lo hace un poeta (piénsese en una sonata o una balada) y puede construir una catedral como lo hace un arquitecto (piénsese en una gran fuga de Bach).

Durante los últimos veinte años he presentado un gran número de recitales de sólo Chopin. Mi repertorio consiste prácticamente de toda la obra de Chopin y me encanta. Sin embargo sería un error creer que yo vivo sólo con música de Chopin. La Sonata Opus 106 de Beethoven y las Variaciones Goldberg de Bach son mi biblia musical. Me sentiría también grandemente desposeído si tuviera que vivir sin Schubert, Mozart, Haydn, Brahms y muchos compositores impresionistas. Con todo, muchas personas y algunos países me asocian únicamente con la música de Chopin, lo que considero un gran honor y voy a procurar a continuación explicar con palabras (por desgracia no con música) mis ideas sobre la manera de interpretar sus obras.

(Sigue en próximo artículo: "Los 24 Preludios Opus 28").

A I. II. B I. II. C I. II. D I. II. III. IV. E I. II.

F I. II. III. G I. II. H I. II. I I. II. J I. II. III.

Reseña de Libros

Por E.P.

JUAN B. FUENTES, *Fundamento científico de la Armonía*. Edición del Dep. de Música de la Secretaría de Educación Pública, México, 1946.— Como de costumbre hay pocas novedades musicales que reseñar. Recurrimos, pues, al pasado, y esta vez nos ayudó en la tarea el querido maestro Ignacio Mier Arriaga, de Morelia, enviándonos un pequeño tratado de armonía de Juan B. Fuentes, un pedagogo que hubo aquí hace muchos años, cuya visión de la Música del futuro en nuestro medio le hizo parecer como una *rara avis* de aquellos tiempos. En un pequeño prólogo del folleto que reseñamos ahora dijo el maestro Fuentes: "Según el Sistema Armónico presentado en mi *Método de Armonía*, publicado el año de 1920, sólo hay dos acordes de novena en su origen natural o alternado y sus derivados, que son los que se hallan en obras de los períodos preclásicos, clásicos, románticos y decadentes".

Fuentes hizo derivar toda la armonía de dichos dos acordes de novena de dominante, con doble alteración de su quinta. "La escritura enarmónica de los acordes de novena con doble alteración, ha sido interpretada como acordes *superpuestos, originales, raros, disonantes* y aun *futuristas*. Este error puede comprobarse en los ejemplos extractados del *Método de Armonía* de A. Schoenberg, en las páginas 400, 470 y 475 —habiendo otros casos semejantes— de la edición de 1922. Tales acordes de novena con doble alteración se tratan en la página 58 de mi *Método de Armonía*, terminado en 1910 y publicado en 1920".

C B Ab Ges F D F Es Des H A G

Las novenas alteradas no eran cosa nueva, pero —dice el maestro Fuentes— sí la presentación de su origen científico, proveniente de los armónicos naturales de las cuerdas y tubos. En el mencionado Método de Armonía, Fuentes daba cuatro reglas para el encadenamiento de estos acordes enarmónicos. También muestra en el folleto de dónde proceden las escalas por tonos y la errónea interpretación de sus alteraciones.

La segunda parte de su trabajo lo dedica a la "Técnica Pianística Moderna", y ofrece ejercicios "avanzados" para aquellos tiempos mexicanos.

Pero el maestro Juan B. Fuentes no encontró ecò en su propia tierra... y si viviera ahora ya les parecería anticuado a los compositores contemporáneos.

MEMORIA 1964-1970 del INBA.—Lujosamente ofreció el Instituto Nacional de Bellas Artes en 317 páginas los acaceres del Instituto durante los seis años pasados. Las siete páginas dedicadas al Dep. de Música, con numerosas ilustraciones, no contienen todo lo concerniente a esta rama, puesto que en las que abordan la Educación artística se hallan otras muchas referencias. Las primeras tratan de las orquestas Sinfónica Nacional, Sinfónica de la Opera, la Opera, los conciertos populares, la música escolar, los programas radiofónicos, la exposición de instrumentos musicales mexicanos, los conciertos del Conservatorio, el Festival Beethoven, las adquisiciones de la Biblioteca del Conservatorio (desgraciadamente no se destina ninguna suma para enriquecer esta pobre Biblioteca con las últimas y más necesitadas novedades bibliográficas), el Dep. de Investigaciones Musicales (Carmen Sordo Sodi trató por todos los medios a su alcance de ponerlo al día), el Taller de Composición del Conservatorio (todavía no se instalaba definitivamente el Laboratorio de Electrónica, pero ya daba Héctor Quintanar los pasos para ello (véase una información concerniente en la próxima sección). Al Dep. de Danza le dedicaron 10 páginas (cuatro más que a la Música), puesto que el INBA se propuso dar "un nuevo impulso al arte de la coreografía y el movimiento corporal artístico". El Ballet Folklórico continuó como una de las mayores fuentes de ingresos para el INBA (fuera de la subvención federal), pero su Directora, Amalia Hernández, hizo construir un bonito teatro en terrenos de las oficinas del BFM e instituyó un Ballet Clásico, con el que ofreció interesantes actos públicos. La Academia de la Danza Mexicana continuó activa. El Ballet Clásico se convirtió en compañía oficial del Instituto. El Ballet Nacional de México trabajó bajo sus auspicios. Se fundó el Ballet Independiente. Se auspiciaron varias compañías internacionales de danza. Se organizaron cursos regionales de bailes folklóricos. Se enviaron giras de los diversos grupos principales al extranjero. En 1969 se inauguró oficialmente el Teatro de la Danza en la Unidad del Bosque de Chapultepec.

BEETHOVEN VISTO POR SUS CONTEMPORANEOS. Selección y Epílogo de *Gloria Carmona*. Cuadernos de Música (No. 3) de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM. Gloria Carmona, Directora de la colección es, al mismo tiempo, autora de esta recopilación beethoveniana, que realizó con su consabida pericia y seriedad. Ofrece, pues, chispazos de lo que fue aquel singular hombre como tal, y como compositor, virtuoso,

enamorado de la mujer, enfermo, hombre de hogar, etc. En las cuatro páginas que le dedica Gloria al Epílogo expresa su propio sentir respecto a lo insólito que resultaba aquel ser humano para sus contemporáneos. Estos apuntes, concluye, "adquieren valor y vitalidad cuando se acepta la antinomia como característica esencial de lo humano". Los retoques con que presenta las traducciones recogidas y las suyas propias, dan al folleto una unidad de estilo de muy grata categoría literaria.

Conciertos

MUSICA SINFONICA.

SINFONICA NACIONAL.—Como la OSN dedicó su Segunda Temporada de Conciertos al Festival Beethoven, en cada uno de los actos se escuchó música del compositor, mezclada con otras. El ciclo se compuso de siete programas dobles, dirigidos totalmente por Herrera de la Fuente, quien tuvo así oportunidad —después de varios años— de ponerse en largo y provechoso contacto con "su" orquesta y probar sus grandes dotes para la dirección sinfónica. Fueron solistas Yara Bernette, Angélica Morales, Salvador Neira, Teresa Bazán (primera acordeonista mexicana y primera vez que se escucha en México el acordeón como instrumento solista (Concierto de Paul Creston), Luz Vernova, Jorge Suárez, Enrique Batiz, Gerard Souzay, y María Teresa Rodríguez. Le pediríamos al maestro Herrera de la Fuente que incluyera más música mexicana (también la suya propia) en los programas de la OSN. Nos complace que por primera vez en la historia del conjunto se pusieron a la venta los abonos de una Temporada con un año de anticipación y —sobre todo— que se haya agotado el cupo. Luis Antonio Martínez, Jefe de relaciones públicas, debe recibir crédito.

SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD.—Esta IX Temporada estuvo formada por 10 pares de programas: viernes en el Auditorio de Humanidades de la CU y domingos en el Teatro Hidalgo —los primeros con mejor acústica y ambiente. El Titular del conjunto, Eduardo Mata, dirigió los primeros dos pares y el último; Víctor Tevah otros dos pares; Daniel Chabrún uno; y Gerald Thacher (Subdirector) los dos restantes. Aparte los intérpretes del "Fidelio" inicial, en forma de concierto, y los de la *Misa Solemne*, hubo diez solistas más; Vicente Zarzo, Angélica Morales, Carlos Barajas, Giselle Gruss, Hermilo Novelo, José Kahan, Luz Vernova, Sally van den Berg, Toss Onder den Wijngaard y Tomas Vasary. En cada programa se incluyó una obra de Beethoven: los dos últimos estuvieron dedicados a la *Misa Solemne* y a la *Novena Sinfonía*. La OSU tiene ya un público joven numeroso y entusiasta que la sigue por todas partes, llenando siempre con su gran presencia, tanto *Humanidades* como el *Hidalgo*.

SINFONICA DEL CONSERVATORIO.—No creemos que en ningún país del mundo, como en México se haya conmemorado con mayor fervor y asiduidad a Beethoven en su Segundo Centenario. Si no se ejecutó el

total de su obra, poco faltó. El pianista José Kahan fue invitado por la OSC para la ejecución de los cinco conciertos, que realizó en dos programas con la Orquesta del Conservatorio, bajo la dirección de Fernando Lozano, en el Auditorio del plantel.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—Fundada hace dos años por 12 jóvenes músicos mexicanos, a iniciativa de Carlos Esteve y Miguel Bernal M., la OCCM organizó tres conciertos en el Castillo de Chapultepec, el Museo de San Carlos y la Iglesia de San Jacinto, con programas variados y amenos.

ORQUESTA DE ALUMNOS DE LA ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM.—Ofreció un concierto en el salón de actos de la PIB, bajo la dirección de su Titular, Ivo Valenti, con los solistas Sylvia Castillo y Raymundo Moro Reyes.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA FILARMONICA DE MACE-DONIA.—Procedente del sur de Yugoslavia, este conjunto se presentó en Bellas Artes con un programa de obras de Mozart, Bach, Cimarosa, Schubert y Britten.

OPERA.

INTERNACIONAL ARTISTICA.—Fundada por Franco Iglesias, esta nueva empresa operística debutó con tres óperas: *Rigoletto*, *Lucia* y *Traviata*, de las cuales sólo pudimos ver la primera antes de que se cerrara esta edición. Hacia ocho años que habíamos escuchado a Franco Iglesias en *Tela-Viv* y ahora lo encontramos grandemente evolucionado. Su voz ha adquirido robustez y tersura. El fue, naturalmente, la estrella del elenco, pero los demás cumplieron decorosamente. Como Director, Fernando Lozano demostró talento, puesto que se trataba de su debut en la ópera. *Leslie Frick*.

EN LA CASA DE LA PAZ.—En el tercero de una serie de conciertos, fue presentado *El Hijo Pródigo* de Debussy por alumnos de la clase de conjuntos de ópera que dirige Enrique Jasso en la Escuela de Música de la UNAM.

ASOC. MEX. DE CANTANTES DE OPERA.—En el reducido escenario del Teatro Iris se inició con *La Traviata* una corta temporada de óperas organizada por la AMCO, bajo la entusiasta dirección de Jorge Lagunes. La presentación resultó decorosa y más cuando se piensa en los enormes esfuerzos que una presentación tan costosa debe implicarle al organismo.

El Instituto de Cultura Hispánica presentó a Alicia Urreta en un concierto de música contemporánea, en cuyo campo ella es extraordinaria como pianista intérprete. Sin la potente profundidad de su "toucher" no es posible producir la cantidad y calidad de armónicos requeridos por los **Cuatro trozos IX** de Stockhausen y la **Tercera Sonata** de Rodolfo Halffter (que nunca se había escuchado mejor). Ejecutada así, la obra de Halffter entrega todo su sabor armónico, basado en las resonancias naturales, descontando su estructura rítmica, que fascina. Clásicas se antojaban las **6 pequeñas piezas** de Schoenberg, dichas con encanto. Mario Lavista se muestra suave y concentrado en su **Pieza para un pianista y un piano**. Los **Tres Apuntes "a lápiz"** de Manuel Enríquez van paulatinamente ascendiendo en colorido, hasta producir un calidoscopio fantástico. Alicia cerró su programa con una versión muy interesante de las **Danzas Populares Rumanas** de Bela Bartok, el Magnífico. C.M.

MUSICA INSTRUMENTAL



CICLO DE SONATAS DE BEETHOVEN.—Los organizadores de este notable ciclo (Difusión Cultural de la UNAM) no pensaron que durante el invierno es muy difícil llegar a las lejanías de la C.U., sobre todo porque la mayoría de los aficionados jóvenes y adultos no posee medios propios de transporte; y, para éstos, el regreso es cosa seria. Lástima que no pudieron contar con el teatro Jiménez Rueda, por ejemplo.



El excepcional cuarteto de pianistas internacionales compartió 26 sonatas de Beethoven. Jean Paul Seville (francés) interpretó las opus 79, 78, 2, No. 2, 31 No. 1 y 22. Tamas Vasary (húngaro) las opus 28, 2, No. 1, 10 No. 1, 101, 26, 31 No. 3, 10 No. 2 y 13. Angélica Morales (mexicana) las opus 106, 53, 109 y 31, No. 2, más las Variaciones opus 35 y las "Diabelli". Y, por fin, Claudio Arrau (chileno) tomó las opus 7, 81, 10 No. 3, 57, 2 No. 1, 27, Nos. 2, 110 y 111 —lo que dio un total de 26. Como era de esperarse, y dadas las personalidades de los intérpretes, este ciclo

bethoveniano resultó uno de los más trascendentes entre los numerosos con que se conmemoró en México el Bicentenario de Beethoven.

FESTIVAL DE MUSICA JUDIA.—Constó de cinco interesantes programas. Se inició con uno de la OSN, dirigido por Herrera de la Fuente. Tres fueron de música coral y uno de lieder. Tomaron parte los coros *Hazamir*, de la *Unión Sefardi e Infantil*, dirigidos por Abel Eisenberg y Daniel Trejo. Netania Davrath, liederista, cantó en 6 lenguas con pericia. Su peculiar técnica vocal y una personalidad grandemente atractiva dieron a sus interpretaciones un sabor especial. L.F.

ESPERANZA CRUZ.—Vino de Nueva York, como el año pasado, para cumplir sus compromisos con el Seminario de Cultura, del que es miembro fundador. Como entonces, volvió a formar su programa con música de cámara, en colaboración con tres miembros de la OSN, y eligió el Cuarteto en sol menor de Mozart y el Trío opus 8 de Chopin para piano, violín y violoncello. El público la recibió con grandes muestras de cariño y le demostró sus deseos de escucharla en recital, como en sus buenos tiempos de militancia pianística. C.M.

MUSICA DE CAMARA DE MEXICO.—El propio Seminario de Cultura invitó a dos conciertos de M.C.M. que fundó y dirige Aurelio Fuentes. Se trató de música de Beethoven interpretada por el propio Fuentes, F. Gil, I. Le Canu, Gerhardt Heintze, Manuel Garnica, Cracia Andrade y Julia Araya. En el primer acto habló el Lic. Salvador Azuela sobre los valores humanos de Beethoven.

LA OBRA DE ORGANO DE J.S. BACH.—En la Iglesia del Espíritu Santo el notable organista mexicano Juan Bosco Correro inició el 19 de noviembre pasado un ciclo "Bach" para ejecutar toda la obra organística del "Cantor" por excelencia. Los actos continuarían el 19 del propio noviembre y el 17 de diciembre; y habrán de reanudarse en los meses de febrero y probablemente marzo.

La Escuela Nacional de Música de la UNAM presentó al pianista *Alfredo Olivera Ochoa* en su Sala de Conciertos. Haciendo varios años que no lo escuchábamos, lo hallamos bastante evolucionado, tanto desde el punto de vista técnico como musical.

FORO MUSICA Y CULTURA.—Este organismo, patrocinado por la SALA WAGNER (Palacio de la Música) y dirigido por Fausto García Medeles, continuó sus actividades, presentando artistas nacionales y extranjeros en diversos campos instrumentales, sin interrumpir la labor de divulgación musical de Fausto.

Revista de Revistas Musicales

MELOS.—En su número 9 de 1970, se participa la dolorosa noticia del fallecimiento del gran musicólogo que fuera Heinrich Strobel, a quien tuvimos el gusto de escucharle un par de conferencias en México. Herr Strobel dirigía la gran revista MELOS desde largos años atrás y la música contemporánea le es grandemente deudora. Sus 72 años de vida fueron de enorme fecundidad intelectual.

El primer artículo de este número de MELOS fue escrito por el propio Strobel al cumplir Rolf Liebermann 60 años de edad, el 14 de septiembre pasado. En él cuenta el musicólogo algunas peripecias de su vida —agitada como la de todos aquellos músicos alemanes que huyeron del nazismo. Al terminar la Segunda Guerra Mundial él y su familia regresaron a su país procedentes de París y se establecieron en Baden-Baden. Allí ayudó Strobel a una pequeña y simpática francesa para que "recuperara" a su novio, prisionero en un campo de concentración. El era un músico alemán y Strobel no cesó su protección hasta verlos casados. Por aquel entonces se conocieron él y Liebermann en los cursos de verano de Darmstadt. Liebermann trabajaba entonces con Scherchen en el Círculo de Sentencias, de Zurich, desde donde pudo ayudar a muchos músicos alemanes.

Dice Strobel que por aquel entonces él se movía en los dominios musicales de Hindemith y que por tanto, el encuentro con Lieberman, quien practicaba el dodecafonismo, le fue de gran interés. Y cuenta largamente sus nuevas experiencias en estos campos, así como todas las gentilezas que le debió a Liebermann, y los azares de los estrenos de obras de éste, y las interesantes relaciones musicales de los dos amigos.

BOLETIN INTERAMERICANO DE MUSICA.—En su número 15-76 este órgano de la OEA ofrece un recuento de la "Labor Musical del Instituto Nacional de Bellas Artes de México, escrito por Miguel García Mora, ex-Jefe del Dep. de Música de dicha institución. García Mora invita al lector a comprender el fenómeno cultural de cualquier país que surja paulatinamente del subdesarrollo y le pide confrontar "una multiplicidad de estratos humanos, derivada de las diversas posibilidades económicas, de los lastres educativos heredados del pasado, del aislamiento de comunidades que sólo con el



transcurso de los siglos han venido asimilándose muy lentamente al proceso de la civilización". Punto seguido entra el articulista en materia, para informar acerca de las labores docentes del INBA en la capital de la República y en los Estados, así como de todas las actividades del mismo en diversos ámbitos sociales.

The GRAMOPHONE.—En su número 567 del pasado agosto esta importante revista inglesa contiene un ameno artículo de John Borwick, en el que describe su alucinante viaje al Japón, con su capital de 12 millones de almas hirviendo en todos los momentos del día. Dice que las horas de salida y entrada a escuelas y trabajos hacen aparecer los metros de Nueva York y Londres como días de campo de una escuela dominical. Hay una línea de ferrocarril, cuyos trenes alcanzan velocidades de casi 300 kilómetros por hora. En el campo de la electrónica (como todos sabemos) los japoneses han escalado las cumbres, sin por ello abandonar sus tradicionales casas de bambú y cierto modo de vida; sin embargo, el furor por la música occidental crece de día en día. Cada mes se graban 900 discos de música clásica y popular y sólomente la firma Tishima Musical Industries Ltd. lanza 30 grabaciones clásicas por mes. El sistema japonés de sonido 3-D que se oía en un anfiteatro con capacidad para 1,000 auditores, usaba 1,300 altavoces para tejer modelos musicales increíbles, bajo la dirección de Toru Takemitsu.

The AMERICAN RECORD GUIDE.—Acerca de la *Biblioteca Internacional de Piano* nuestro amigo, el pianista polaco Ted Sadlowski, nos había hecho el favor de enviarnos desde Nueva York un folleto conteniendo los hechos de esta importante y útil institución, fundada en 1965 en Cleveland, Ohio, con Arthur Loesser como Presidente. En 5 años de existencia, la IPL se ha convertido en el archivo pianístico más importante del mundo. Me decía Ted que deberíamos instituir algo semejante en México. ¡Pobre iluso! Ya quisiéramos contar con una Biblioteca Nacional de Música respetable. Volviendo a la IPL, la revista neoyorkina cuyo nombre encabeza estas notas, informa de las últimas adquisiciones de dicha Biblioteca, cuyo reciente incendio estuvo a punto de destruir el precioso tesoro de grabaciones agotadísimas, primeras ediciones, rollos de papel, libros, manuscritos, iconografía, etc. Las mencionadas últimas adquisiciones se refieren a grabaciones de Francis Planté, Arthur Loesser (a su muerte, hace dos años, fue nombrada Alicia de la Rocha para sustituirlo en la presidencia del organismo), Ferruccio Busoni y Wanda Landowska.

AMERICAN MUSICAL DIGEST.—Esta interesante revista publicada por la Asociación de Críticos de Nueva York, nos envió una circular para excusarse del retardo con que verá la estampa su próximo número, debido a dificultades económicas. ¡Si conoceremos estos problemas nosotros, que vivimos de milagro!

(a última hora recibimos la carta de la pág. 4).

CONTEMPORARY MUSIC NEWSLETTER.—Estas hojas, publicadas conjuntamente por el Grupo de Música Contemporánea de la Universidad de Columbia, el Dep. de Música de la Universidad de Nueva York y el Dep. de Música de la Universidad de Princeton, publica análisis de músicas nuevas por sus propios creadores, lo cual aumenta el interés del lector inteligente. En su última edición (Vol. IV, Número 3/4) George Rochberg analiza sus *Tableaux, Sound Pictures* de 1968, con ilustraciones y Gerard Warfield se ocupa de cuatro piezas de sendos compositores que trabajan sobre niveles estructurales. El resto tiene que ver con informaciones del mundo de la música contemporánea.

Noticias de México



LABORATORIO DE ELECTRONICA EN EL CONSERVATORIO.—Desde su viaje inicial a París, Héctor Quintanar dio los primeros pasos para el establecimiento de un Laboratorio de Electrónica importante en el Conservatorio. El Lic. Ernesto Enriquez y 14 empresas financieras aportaron los fondos necesarios. La idea cuajó y se hizo realidad el 17 de noviembre pasado, cuando fue inaugurado en un salón anexo al Taller de Composición un impresionante conjunto de fuentes de sonidos, cámaras de eco, diversos gabinetes, generadores de dientes de sierra, sinoidal, de onda cuadrada de ruido "blanco", teclados que responden al tacto, mezcladoras de sonidos, grabadoras

estereofónicas, hasta de cuatro pistas, equipo de reproducción, etc. La instalación técnica se debió al ingeniero Raúl Pavón, quien realiza trabajos e investigaciones pertinentes. "El Gabinete de Música Electrónica —expresó en su discurso el Lic. Enriquez— implica para el Conservatorio, ante todo y sobre todo, una honda responsabilidad artística y un pesado compromiso de trabajo". Fue tanto como preguntarle al maestro Savín (no agraviando la intervención del ingeniero Pavón): "¿Va usted a procurar la contratación de algún técnico-músico extranjero que enseñe idóneamente el apropiado teje maneje de aquel laberinto de alambres e implementos eléctricos? Porque en estos terrenos no basta con ser técnico. Precisa, así mismo, ser un músico de verdad.

JORNADAS DE ARTE CONTEMPORANEO EN EL CONSERVATORIO.—A principios de noviembre pasado el Conservatorio trató de acoger en su regazo a todas las Bellas Artes, induciéndolas al diálogo abierto. Al pretenderse una amalgama de la Música con la Pintura, notamos la dificultad del intento. Cinco artistas ejecutaban colectivamente un mural bajo el frontispicio tubular decorativo del gran órgano. Algunos miembros avanzados del Taller de Composición llevaban preparada de antemano su música en cintas magnetofónicas (pensábamos que ellos iban a improvisarla simultáneamente con el trabajo de los pintores); pero los músicos se vieron abortos en la manipulación de los aparatos reproductores y los otros músicos seguían, con parecido interés al de los pintores que formaban el auditorio, la diestra actuación de los muralistas en el escenario. Tuvimos la impresión de que la música sólo le servía de fondo a aquel momento de creación pictórica; sin embargo, la idea original fue laudable y meritoria.



HOMENAJES. RODOLFO HALFFTER.—Con motivo del 70º aniversario de *Rodolfo Halffter*, (30 de octubre) un grupo de sus alumnos, colegas, amigos y admiradores organizaron un concierto en su honor, con obras de él mismo: *Primera Sonata para Piano* (*Ma. Teresa Castrillón*); *Tercera Sonata para piano* (*Carlos Barajas*); *Tres Piezas para Orquesta de Cuerdas* Orquesta de Cámara de la UNAM, dirigida por *Eduardo Mata*; *Tres movimientos para cuarteto de cuerda*, por el grupo de *Luz Vernova, Manuel Enriquez, Gilberto García y Sally van den Berg*. *Carlos Chávez* le dirigió a Halffter cariñosas y justas palabras de reconocimiento por su labor mexicana e internacional y *Carlos Gómez Barrera* se refirió a los trabajos de Rodolfo en el seno de la Sociedad de Autores y Compositores que aquél preside. Casi todos los músicos de México le testimoniamos al agasajado nuestra amistad y admiración.

HOMENAJE A BODYL GENKEL.—La coreógrafa, bailarina y maestra *Bodyl Genkel*, largos años residente en esta ciudad, donde ha desempeñado una labor fenomenal en el campo del ballet, recibió homenaje de los bailarines mexicanos. El Ballet Nacional y el Ballet Clásico que presiden, respectivamente, *Guillermina Bravo* y *Laura Urdapilleta*, ofrecieron una brillante función de ballets modernos y clásicos.

PROXIMOS HOMENAJES A REVUELTAS Y HUIZAR.—Este año de 1971 recibirán homenaje de la Orquesta Sinfónica de la Universidad los compositores *Silvestre Revueltas* y *Candelario Huízar*, fallecido, el primero, hace treinta años y el segundo el año pasado. Aparte de las obras de ambos compositores que ofrecerá la OSU, se montará una exposición con manuscritos y otros materiales suyos.

RADIO UNIVERSIDAD.—En noviembre pasado Radio Universidad inauguró sus 45,000 watts que le fueran concedidos por la Secretaría de Comunicaciones y Transportes. El Director de esta para México tan importante radiodifusora (la única que dedica el total de su tiempo a la cultura), fue invitado a visitar la BBC de Londres, para aprovechar largas experiencias de aquella famosa estación transmisora. *Raúl Cosío* visitó también la Radio Te-

levisión Francesa. Las audiciones de la RU se escucharán mejor fuera del Distrito Federal (ya lo comprobamos en Cuernavaca, mientras en México, D. F. tuvimos que lamentar ciertas distorsiones).

SOCIEDAD EXPERIMENTAL DE MUSICA NUEVA DE GUADALAJARA.—Bajo las siglas de *sedeum*, un grupo de jóvenes compositores tapatíos trabaja desde hace dos años por la difusión y progreso de la música contemporánea en aquel medio. A fines del año que acaba de terminar organizaron su *Segundo festival de música del siglo XX*, formado por tres programas: El primero con obras para órgano de Krenk, Hindemith, Hermilo Hernández y Darius Milhaud; el propio Hermilio actuó en los manuales. El segundo programa fue de sonatas de Higinio Velázquez, Thomas Beversdorf y Dmitri Shostakovich para violoncello y piano, con Xavier González y Leonor Montijo. La tercera reunión estuvo dedicada a una mesa redonda en torno a problemas de Música, Literatura, Artes Plásticas y Teatro y Cine, presididas, respectivamente^a por Domingo Lobato, Guillermo García Oropeza, Fritz Riedl e Ignacio Arreola. HETEROFONIA felicita a los jóvenes tapatíos que así trabajan en su atractiva ciudad.

ARTE DE NUESTRO TIEMPO.—El Ateneo Cultural de la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad organizó un ciclo de conferencias de las artes. Iniciado éste con la Música fue invitado *Carlos Chávez*, quien tituló su trabajo "La Música de hoy", el cual giró en torno a la premisa: "Vivimos en el Romanticismo", porque —expresó— el mundo sigue viendo actualmente el gran ciclo que inició, a fines del siglo XVIII —con gran significado para la música—, el movimiento romántico, reafirmado en su ascenso desde principios del XIX e inspirador de la creación de los compositores actuales.

EN LA ACADEMIA DE LAS ARTES DEL MUSEO DE SAN CARLOS, de nuevo *Carlos Chávez* —miembro y Presidente del organismo, denunció el pseudoarte popular difundido por las estaciones de radio y televisión (con excepción —aclaramos— de Radio Universidad y la XELA). Se trataba del nombramiento como Miembro Honorario de la Academia al presidente saliente de la República, Gustavo Díaz Ordaz. Chávez se refirió a tales valores negativos, poseedores de fuertes impulsos y comparó estos patrocinios con los de los pasquines, relativamente a la literatura y la plástica. Con excepción de Rufino Tamayo, los otros 16 miembros de la Academia estuvieron presentes. Afortunadamente Irma González presentó a Salvador Moreno con el Presidente de la República, informándole de la formidable labor desempeñada por el polifacético artista en la minuciosa recuperación y restauración del patrimonio escultórico del pasado que la Academia de San Carlos había abandonado y permitido su parcial destrucción. En el Sexanuario del INBA no se hace mención alguna a tan importante colaboración de Salvador Moreno, realizada a costa de larquísimas horas de trabajos y fatigas. El debería también recibir un Premio Especial como Investigador y "Detective de las Artes".

La *Unión de Críticos de Teatro y Música otorgará* este año sus diplomas a las siguientes personas: Angélica Morales, pianista, Jorge Medina, Director de Coros. Julia Araya, cantante. Nelsie d'Ambré, coreógrafa y maestra. Jesús Estrada, organista. Carlos Gómez Barrera, promoción de México como sede del próximo Congreso de Compositores. Orquesta de Cámara de la Ciudad de México. Mario Beltrán, guitarrista. Gloria Contreras, bailarina y Esperanza Pulido, Directora de HETEROFONIA, quien agradece por este medio la distinción. La ceremonia se efectuará a principios del presente año.

GRABACIONES

JESUS CHRISTI SUPERSTAR.—En el número del 9 de noviembre pasado de la revista TIME se lee una amplia información crítica de William Bender sobre dos álbumes LD acabados de lanzar al mercado por DECCA. Trátase de una especie de resurrección religiosa "pop", puesto que se refiere a los últimos siete días de la vida de Jesús. Según Bender, "si no supera esta obra en piedad, o en exaltación musical a las Pasiones según San Mateo y según San Juan de J.S. Bach, sí rivaliza con ellas en ambición y objetivos. "La música de Andrew Lloyd Weber parece ser muy variada y atractiva, y el texto de Tim Rice resulta altamente evocativo, porque "aligera el peso del drama".

Weber es un muchacho de 22 años, cuyo talento musical lo heredó de su padre; pero superando el de éste, porque abarca tanto la música erudita, como la pop. A las orquestas de rock les ofrece como ejemplos la *Sinfonía en Tres Movimientos* de Stravinsky. Rice tiene 25 años. Estudió dos de Leyes, después de graduarse en un liceo.

Observa el crítico que si el texto pudiera enojar a los devotos religiosos, debería, no obstante, intrigar y, quizá inspirar a los jóvenes agnósticos. "Los dos artistas unieron sus fuerzas" para elaborar una juvenil y aguda mezcla de escepticismo e inquisición romántica. Señalaron a Judas como prototipo del incrédulo y a Cristo lo hicieron un pensador profundamente humano y radical. Judas (una especie de hombre común del siglo XX), le lanza este apóstrofe a Jesús:

¿Por qué elegiste un tiempo tan antiguo
Y unas tierras tan lejanas, pudiendo
haberte dirigido ahora a una nación entera?
En el siglo IV, antes de Cristo,
Israel carecía de medios comunicantes.

El estilo narrativo es tan convincente y se amalgama en tal forma con la música, observa Bender, que posiblemente induzca un viraje radical en el rock. Los ritmos y las combinaciones sonoras de Weber (rock latino suave, rag-time, four-step a lo Prokofiev, etc.) permiten escuchar las palabras de Rice y demuestran, además, una estructura prosódica consciente.

ABSTRACTS IN ENGLISH

HETEROFONIA

wishes all its North American and European subscribers

A VERY SUCCESSFUL NEW YEAR

1 9 7 1

FROM THE EDITORS. HETEROFONIA'S PROPOSITIONS FOR THE NEW YEAR.—1. A great Syndicate of professional teachers of the Fine Arts.—2. Membership to any teacher of the Fine Arts, with a minimum of seven years professional services.—3. A record of individual merits.—4. The Syndicate should not belong to any political party.—5. A Commission from every branch of the Fine Arts instead of a Board of Directors.—6. The Syndicate's social work and the professional improvement of its members should be a matter of conscienciuos discussions.—7. The resolution of each Commission should be passed by the Assembly.—8. Only the Syndicate's employees should get economical retribution. The funds should be collected through membership fees, handled by one member of each Commission.—9. Before initiating their activities, the members of the Syndicate should, by all means, interest all their colleagues in joining the Syndicate for their mutual benefit.

HETEROFONIA joins those institutions that, based on the Republic's Constitution, demand the liberty of the political prisoners.

Studies in Music Bibliography, by Henry Cobos, of the East Los Angeles College, (In this interesting paper, Prof. Cobos reviews subjectively and authoritatively Lincoln Spiess and Thomas Stanford's team work: "An Introduction to Certain Mexican Musical Archives").

Divided in 2 halves, the monograph duplicates the authors' 1966 previous work on the same subject. The second includes Stanford's transcriptions of Latin works by Lopez Capillas and Ignacio Jerusalem, who was unknown to the authors. Also ignored by same were other references to the latter Italian composer, who has as much right to represent Mexico, as does Pietro Yon to typify the USA. Despite the lapse of years, many of the same mistakes hunt the new version. Seemingly unaware that José de Loaysa y Agurto takes for his text a Hymn already traslated by experts in Matthew Britt's standard handbook, the authors botch their first translation and commit semantic errors. The Spanish at p. 94 goes astray when they try to make of *maestros* persons instead of authentic modes and again of the *chamberga* dance type a person.

Inconsistently, "Sonoro arroyuelo" of p. 95 becomes Sonoro a Vozuelo at p. 42. They quote differently the Anglés-Peña, Catalyne, and Saldoni titles at pages 28, 34, 73 and 74. In the same index Atienáz for Atienza and Vicales for Vidales sample carelessnesses. A century later neither the Saldoni nor Vasconcellos mines of misinformation (not even Eitner— should have served for biographical data. If the authors have failed to use MGG, they have also missed the numerous bibliographical corrections in successive issues of Anuario Musical. Prof. Cobos quotes many of these errors sponsored by the authors, i.e. the three Aldanas at p. 40 are all one person, as well as all the misinformation regarding Durón, Courselle, Osorio, Patiño, Rabasa, López Capilla, López Calderón, Francisco de Santiago, etc. Contrary to their page 37, Diego Joseph de Salazar never set foot in Mexico. Diego Duron was not an "additional probable colonial composer" (pages 40-41) but instead Sebastian Durón's elder half-brother. José Subirá is the Facco authority, not Zanolli (pages 29, 53, 75). Juan Mathias Riberas and Juan Mathias were two different persons. For failure to spell Guevara correctly (37, 81) they have failed to recognize the true indentity of this published theorist.

Their "introduction" lists neither the exact contents or foliation of any manuscript in Mexico. Thus it is useless to complain that they have missed or overlooked Luis Coronado's Mark Passion in Mexico City Cathedral Choirbook I, fols. 24v45, López Capilla's in C BIII, fols. 46v-50, Guerrero's Salve Regina in CB IV, fols. 26v30; have failed to specify which Masses by Lopez, Palestrina and Duarte Lobo enter CB V, etc. etc. The interested scholars are begged to refer themselves to the Spanish translation of Prof. Cobos article, on page 6 of HETEROFONIA's present issue.

Prof. Cobos ends his article giving small credit to the monograph of Spiess-Stanford, who, for failure to keep abreast of pertinent bibliography, perpetuate many tired errors. The translations should by all means have been reviewed by experts. As a bibliographical tool, the present monograph fails to meet desirable standars.

CONTEMPORARY BEETHOVEN'S CRITICS, by ESPERANZA PULIDO (With this lecture, delivered by HETEROFONIA'S Editor at the School of Music of the University of Mexico, and the last part of Arrigo Coen Anitúa's article on the Conversation Books, this magazine leaves Beethoven at peace for the next hundred years (!). During the whole of 1970 Mexico commemorated the great composer's Two Hundred Anniversary almost every day).

E. Pulido began her lecture by pointing out the falacy of musical criticism, as performed in the newspaper medium by certain ignoramus. She recounted afterwards some of the principal idiocies appeared on Beethoven's contemporary newspaper music scribes, some times by names that History recorded. In London there was at the time a magazine called "The Harmonicon" (the harmonicon is a would-be musical instrument that, resembling the barrel-Organ, tries to imitate the organ), whose music critic hated Beethoven's music, to the extent of allowing himself to find very great faults

with all of his works. Every thing was too long for him (the lecturer thought he must have been a lover of the Japanese "hai-kais"). We can well imagine what he said about the last Sonata for Piano, Opus 111! According to him all those "horrible cacophonies" came from the "poor deaf" man (How he enjoyed mentioning that!)'s impossibility to hear a single sound. — After the premiere of the Second Symphony another magazine from Vienna called the work "a hideous monster, a horrible wounded and suffocated dragon, who refuses to die and although bleeding to death at the Finale, furiously beats with its erected tail". The poet Kozebue referred himself very sternly to "the" "Fidelio"'s overture (he did not know there were four of them). London's Quarterly Musical Magazine wrote in 1825 a very poor and superficial —as well as full of falsehoods— account of the Ninth Symphony. —Beethoven did not accept criticisms, even from musicians who had a right to criticise him. About his "Beattle of Wellington" —one of his poorest works— Gottfrei Webber (founder of the Mannheim's Conservatory and a mediocre composer) wrote something that enraged Beethoven. It is true that Webber wished forgetfulness would soon punish these sins of Beethoven against Music. Beethoven wrote on his own issue of the "Caecilia" musical magazine, edited by Webber: "du elender Shuft! Was ich scheisse ist besser als du je gedacht" —From the books of the Russians Oulibicheff and Wilhelm Lenz he received plenty of slappings. They all wanted him to write fugues in the style of Bach. Regarding the Fugue in opus 106 Lenz wrote: "Beethoven is not a man of the Fugue. This one is a heavy nightmare. Rudis indigestaque molis! (a crude and undigested mass)." In his "Self portrait", the violinist and composer Louis Spohr confessed not having been able to understand the "ugly" last movement of the ninth Symphony.

By contrast, Beethoven was greatly understood and loved by all the Romantic composers that began their careers during his life, allowing him to get a glimpse of the future, by means of his own influence. But even before, Mozart, Haydn, Salieri, Schenk, Ries, etc. were very much aware of the presence of a new genius. —The great Romantic composers were born during Beethoven's last twenty years. When he died, Schubert (who adored Beethoven) was 29; Berlioz and Glinka 24; Mendelssohn 18; Schumann and Chopin 17; Liszt 16; Wagner and Verdi 14; César Franck and Bruckner and Smetana were babies of 5 the former and 3 the two latter. Among all these Schumann and Berlioz were the ones who did musical criticism with great insight. Both understood and praised Beethoven plentifully. After the composer's death, Liszt (heard and praised by Beethoven) did much to expand his piano music. —At the critical moments, it has always been a privilege of the few to understand the advances induced by human genius.

Beethoven's Conversation books, by Arrigo Coen Anitua (II and last). — Due to post First World War's conditions, Walter Nohl failed to comment and publish the books. When Germany was still a Prussian State, the Second World's War suddenly interrupted Schüneman's well planned work, but he managed nonetheless to publish 32 of the books in three volumes. International political conditions of the second postwar have prevented diffusion of so interesting a work.

Soon after 1950 Beethoven's books were stolen. A highly qualified burglar, named Krüger, took during a certain time the direction of the Library's Music Section and claiming that the Russians wanted to study the manuscripts extracted them from the Library and took them to the other side of the Wall. Not until he had committed a new big robbery in Göttingen was it possible to trace the documents and after very heavy money transactions, were taken back to their original owners. —During the 1963's Fall, the Ministry of Culture of East Germany helped to continue the books' interpretation. In 1968 the first volume appeared, so anxiously awaited by Beethoven's admirers and critics. They took over the work from the moment Schünemann had left it. In Schünemann's time editors were not as exact as now, so Beethoven's Conversation Books Editors have a difficult task to accomplish now. It is not the work of a single person any more. The actual team who does the job has an idoneous correspondent in Vienna, whose mission is to research in archives and different libraries of the Occidental World. For special problems the team counts with specialists and up to date laboratories, like that of the Institute of Criminology of the Humboldt University of Berlin, where real curiosities have been found, i.e. certain meaningless lines that were catalogued as short hand characters common in 1823. —Big troubles produce the unilateral nature of the writings. Although completely deaf, Beethoven was able to speak almost normally. There is thus a great disproportion between the interlocutors' material and the few things Beethoven wrote at times. It can match our listening to a telephonic conference: we don't hear what the one on the other side of the line is answering. Very seldom one finds bilateral sequences. The contents of Beethoven's last years of his life's parliaments make us think of those movie pictures pitilessly cut to pieces by the censors.

The handwriting is generally legible and it is not difficult to identify the interlocutors. We have said that only rarely did Beethoven write himself something in these books, but when he did the manuscript becomes a real puzzle. His unmistakable handwriting is highly difficult to decipher. Only when he found himself in public places and could not measure the intensity of his voice, did Beethoven answer in writing. But other times discretion made him become graphical. Once, when discussing a musical theme with his friend Schindler he grabbed the pencil from his hand as soon as he saw a female entering the coffee shop, and wrote: "a magnificent ass to your right".

On the other hand, Beethoven used sometimes his conversation books as notebooks for paper cuts, books' titles or domestic needs. Through these kind of material one is able to verify that Beethoven never learnt how to multiply by scholarly means.

The efforts of bringing to light these documents will be of capital importance, as they will allow us to have a clearer image of the man, his time, and many, other historical aspects.

Beethoven's Conversation Books cover the last ten years of his life: From february 1818 to the 5th of March of 1827 — three weeks before his death. They help us to understand the currency's fluctuations, medicine practices, literary trends. Educational theories are discussed, as well as the lives of his contemporaries.

It is obvious that Schindler retained preferently those documents concerning Beethoven's life. One could group them in six chapters: 1) 1812-20: (the legal process of his nephew Karl; 2) 1823: (The Ninth Symphony's year); 3) 1824: (the Ninth Symphony's premiere); 4) 1825: (the last Quartets); 5) 1826; (the nephew's tragedy and 6) 1826-27 (his last sickness). The description of Karl, whose custody he overtook when the boy was nine years old, in 1915... his fights with Karl's mother, so described by her brother-in-law: "She was born for intrigues; she is an expert swindler and she practices all the arts of deceit".

Johanna sued the musician without success, but was able to obtain the statement that according to Lower Austria's Laws, the Deutch particule "van" of Beethoven's name would not be recognized as a nobility title and therefore the case had to be transferred to the Vienna Common Court. Beethoven was hurt, but not because he wanted to be a member of a privileged class. Aristocracy only meant for him an attitude of the heart and the mind.

The long process is the principal theme of those years' conversations. One finds there opinions of men like the lawyer Dr. Bach, the editor Joseph Bernard and Franz Oliva. Although Beethoven was already planning and writing his *Missa Solemnis*, there is no mention of it in the books. What a strange tabu!— Again, in 1923, when after finishing the *Missa* he was hard at work with the Ninth Symphony, there is no mention of either work. One discussed at length, i.e. the creation of an opera on Grillparzer's *Melusina*. And there is also mention of important musical events, like Weber's *Euriantes* and Moschelles' concerts at the end of 1823, for which the pianist asked Beethoven to lend him his English piano. And we learn about performances of Beethoven's works, especially those of the violinist Schuppanzigh.

We share the composer's financial troubles and his worries for a painful eye infection. Frequently we find ourselves in the midst of humorous conversations that reveal us an unsuspected Beethoven.

Behind all that, there is the fascinating process of the Ninth Symphony's creation. Perhaps Carl Czerny made the only reference to it when he wrote: "...but the musical world gets richer with a new masterpiece".

Once he was through with the composition of both works, he devoted himself to their first performance. He asks the financial aid of several European courts, as well as some money in advance. In the books one may trace the instructions Beethoven gave his copists.

In order to understand thoroughly the content of the conversation books one must wait for their coming through. There will be ten volumes.

We could apply to Beethoven Schiller's words on Kant (by the way, Kant is twice mentioned in the books). Said Schiller: "When kings build something there is work for the carter. Let us hope the carters won't see this time their work interrupted by another World's War. (The end).

Interpretation of Chopin's Music, by Jean Smeterin (from his book "Correspondence and Essays".) by Pablo deGante.—Chopin's music is God's gift to the pianists. To be a good interpreter of his music the following qualities are "musts": a beautiful singing tone, full of diverse "colours"; a highly developed digital technique; great elegance of rhythm. "Virtuosity" should be the word. During my Australian tour, one of the critics flattered my "Chopin touch". His opinion produced a big number of letters from people asking what was that "Chopin touch" all about. According to physics, the piano (being a percussion instrument) should produce a continuously even quality. But that is not the case. Its tone varies, according to the way the pianist puts the hammers to work (toucher in French; Anschlag in German). No two pianists possess the same touch. By different ways of finger and arm exertion the pianist produces the different touches he needs for the music. Flat fingers are best for legato. The staccato is produced with bent fingers, close to the keys. Each finger has its own qualities. The thumb is too heavy and tends to stick to the keys. Once meeting old de Pachmann, he whispered to me: "The thumb is useless. I have invented a new method that will revolutionize the piano world. In fast passages I never use my thumb. And he produced then a leggiero thumbless episode, with a most beautiful tone. But I don't agree with him. In spite of old theories, we now use the thumb even on black keys. My way of fingering would induce severe criticisms from old teachers. For a good singing-tone, the third and the fourth fingers are the best, but without listening to a good singer (specially of the Italian school), you would never be able to produce a real cantabile on the piano. You must learn his or her ways of phrasing, breathing, etc. Good fingering is a most important factor. Every pianist should have his own fingering, as there are no two hands alike. Unorthodox fingerings are often the best ones.

When you listen to an orchestra you hear sounds you would love to reproduce on your piano. Personally I adore the piano, but I must admit that one can never compare its isolated tones with those produced by human voices, strings or wood-wind instruments. These instruments, however, are unable, like the piano, to produce any other color than their own. With proper touches and pedal work, the pianist is able to give the illusion of great richness of color. He is able to imitate the organ, the horn, the harp. . . For classical music clean pedaling is advisable, but even Beethoven was already asking for medium tints (i.e. the beginning of Waldstein Sonata's third movement). In this piece pedaling must be done with extreme care. There is also a "hand" pedaling, i.e. sustaining one or two keys while the other fingers continue playing; or by means of a half pedaling. But it is necessary to adjust one self to each individual instrument, as well as to acoustical conditions. Our ear must not deceive us.

Music without rhythm is no music, but one must not mix up rhythm with time. Too strict tempo can destroy rhythm. I would like to define rhythm as a free observance of tempo. Every waltz is written in $\frac{3}{4}$ time, but there are no two waltzes with identical rhythm. It would be unmusical to play the 16 Brahms waltzes with exactly the same rhythm. They are of course, stylized. Contrary to the French waltz, the Viennese one gets a particular lift between the second and third beats. The Polonaise has a distinct shortening of the accompaniment's two semiquavers. The Mazurka's rhythm is elusive, but it follows a definite 1,2,3 - 1,2,3 - 1,2,3 - 1,2 pattern. Chopin's mazurkas get sudden accents either on the second or on the third beats. How could one learn it? —Even if you were in Poland, there are certain rhythms you must learn by experience. Being born in that country, and having lived all my youth over there, I had the privilege of witnessing the mazurka, danced not only in dancing halls but in the Górale mountains, to the accompaniment of their proper and electrifying rhythm, but unbelievably out of tune (so admirably recreated in Szymanowski's strange and subtle harmonizations).

As for performance, it is really praiseworthy to give the impression of recreating the music, and since repetition is in this case impossible, the real artist changes the aspects each time. When playing Chopin's ballads I have been asked time and again what do I see or feel at the interpretation's moment. I really have no time to think but of the music I am playing and follow my inner ear. Music then flows and grows within myself. It cannot be explained with words. Gertrude Stein said: "Music is music, is music, is music. . . ." Getting so many interpretations, Music is thus freer than the other arts. The creative musician paints a picture like a painter (think of a nocturne); he tells a story or creates a drama like a poet (think of a sonata or a ballad) and builds a cathedral like an architect (think of a great Bach's fugue).

During the last 20 years I played a great many all-Chopin recitals. I can play practically all of his music and I love it. But I would lie if I would not confess my other loves: Beethoven's opus 106 and Bach's Goldberg Variations are my Bible. Having to live without Schubert, Mozart, Haydn, Brahms and many impressionist composers, would impoverish me. But people think that I am only good with Chopin's music, which after all I consider an honour.

EMILIANA DE ZUBELDIA

Cinco Estudios de acuerdo

con las teorías de Novaro

De venta en todos los repertorios de música

"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 Bazar Sábado, Plaza San Jacinto 11, San Angel, or write for information and prices to Arturo 106, San Angel Inn, México 20, D. F.

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

TELEFONOS 772-2903

778-4241

Rhin 27 46-08-II
Pianos y 46-08-12



BECHSTEIN
WEINBACH
PETROF
Rösler
MELODIGRAND
Y
HAMMOND

CASA RICORDI

*Desea a los Músicos Mexicanos,
a sus clientes y amigos*

Un feliz Año Nuevo

Unidos todos por el arte de la Música

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