

SEP

SECRETARÍA DE  
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA



INBA



INBA  digital

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



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

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

*Heterofonía 52*, México, diciembre de 1976- enero-febrero de 1977

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía 52*, México, diciembre de 1976 enero-febrero de 1997, pp. #-#

The cover features a large, dark grey organic shape on the left side, partially filled with a pattern of vertical white lines that curve and taper towards the right. The background is a light, neutral color.

# heterofonía

52

revista  
musical

diciembre 1976  
enero-febrero 1977

volúmen X no. 1

méxico, d.f.

pianos  
Y  
organos,  
s. a.  
rhin 27



T. 546-08-11 ~ 546-08-12

**IMPORTADORES**

BECHSTEIN

BLÜTHNER

WEINBACH

PETROF

*Rösler*

*August Förster*

MELODIGRAND



Establecida en  
Milán, en 1808

## G. RICORDI & Co. INC. EN MEXICO

CARRASCO	CINCO MAZURKAS PARA PIANO
GALINDO	CINCO CANCIONES A LA MADRE MUERTA
MONCAYO	TRIO PARA FLAUTA, VIOLIN Y PIANO
ROLON	DOS ESTUDIOS Y TRES DANZAS INDIGENAS PARA PIANO
ENRIQUEZ	MOVIL I PARA PIANO
RUVALCABA	CUARTETO PARA CUERDAS
	OBRAS DE HERNANDEZ Y VELAZQUEZ

REPRESENTANTE EXCLUSIVO DE LAS EDICIONES DE BELLAS ARTES DEL ESTADO DE JALISCO Y EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA.

Baseo de la Reborma 481 - A, México 5, D. F. Tel. 533-75-06

# HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

**Directora**  
ESPERANZA PULIDO

**Jefe de Redacción**  
Claudio Landeros

**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  
"IMPRESA IDEAL"  
Fragonard No. 44  
México 19, D. F.

CENIDIM  
DIFUSION

## SUMARIO

Dic. 1976/Enero- Febrero 1977. Vol. X No. 1.

● Editorial	2
● ESPERANZA PULIDO Muerte de José Yves Limantour	3
● Sobre las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso X, el Sabio (III y último)	10
● ROBERT STEVENSON Nuevos Recursos para el estudio de la Música Latinoamericana	15
● SOPHIE CHEINER Sobre Ferruccio Busoni, gran Guía Musical de la Juventud de su Tiempo	25
● CLAES GEIJERSTAM Respuesta a Mark Fogelsquist	28
● Dos Poemas de EUSEBIO RUVALCABA	31
● Revista de Revistas	32
● GRABACIONES	34
● CONCIERTOS	37
● NOTICIAS	41
● DIGEST IN ENGLISH	44
● INDICE GENERAL DE 1976 (Vol. IX)	47

Los autores son responsables de sus opiniones.

## PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario	
REPUBLICA MEXICANA	
Número suelto .....	20.00
Un año (seis números) .....	100.00
Número atrasado .....	25.00
Correo aéreo .....	100.00

EXTRANJERO	
Un año .....	Dlls. 8.00
Número suelto .....	" 1.25
Número atrasado .....	" 2.00
Registrado como correspondencia de 2ª Clase por la Dirección General de Correos con fecha 28 de marzo de 1969, bajo el número 1242.	

CENIDIM  
DIFUSION

# EDITORIAL

Ha terminado 1976. Para la mayoría de la gente un año nuevo es como algo distinto, misterioso. Doce meses... un pequeño ciclo. ¿Qué nos dirán los astrólogos este año nuevo?

Sin embargo, en la historia del género humano solamente las revoluciones del sol, sus planetas y los satélites de éstos hacen pensar en ciclos exactos — exactitud que el hombre no siempre supo penetrar, por más que se lo propusiera.

Por encima de los astrónomos lograban imponerse los astrólogos, quienes relacionaban todo lo acaecido en nuestro planeta y sus habitantes, con los astros. Para ellos cada hora del día, cada día del mes, cada mes del año estaban cargados de significado, según la fecha de nacimiento de los hombres y de las mujeres.

Pensemos: de acuerdo con los tiempos y los pueblos, los años no presentaron siempre la misma extensión. El calendario egipcio constaba de 12 meses, con 30 días cada mes. Los cinco días que les faltaban (llamados epagómenos) aumentaban a seis cada 4 años. Los hebreos anteriores a Moisés tenían un calendario de 30 y 29 días alternados. Cada dos o tres años añadían un nuevo mes. El de los mayas constaba de 365 días que dividían en 18 meses. Julio César estableció un año común de 365 días y 366 para el bisiesto de cada 4 años. Por tanto cada 900 años se presentaba un desfalte de 7 días, por lo que Gregorio XIII reformó el calendario juliano en 1582 y surgió el adoptado por la mayoría de los europeos (con excepción de los rusos y los turcos).

Mas, pese a la gran reforma, la Revolución Francesa, inmiscuida en todos los ámbitos del saber humano, cambió el calendario gregoriano en 1793, el día en que comenzaba el equinoccio de otoño, y regresó a las andadas de meses de 30 días, más 5 complementarios que empleaban en celebrar las fiestas republicanas.

Para los musulmanes 32 años gregorianos corresponden a 33 mahometanos, fórmula que puede aplicarse al antiguo calendario azteca.

Lo anterior demuestra la falacia de un gran número de consejas astrológicas, patrocinadas por multitudes considerables. Los caldeos fueron los primeros en provocar en el hombre tales inquietudes. El siglo XVII conoció un receso y el XX un gran renacimiento. ¿Cuántas veces le preguntan a usted en qué mes y día nació? Se podría contestar: ¿De acuerdo con cuál calendario? Pero la mayoría de la gente ignora que también los zodiacos han sufrido transformaciones.

¿Por qué no tratar, mejor, de guiar nuestras propias naves? Si fuéramos, como el poeta, *maestros de nuestros destinos y capitanes de nuestro espíritu* sabríamos más acerca de nosotros mismos que todos los astrólogos juntos. Usted, como músico, ¿qué piensa de esto? De todos modos, que 1977 le sea leve, estimado lector.



## MUERTE DE JOSE YVES LIMANTOUR

Por ESPERANZA PULIDO

Hace dos meses todavía abrigábamos esperanzas de que Pepe Limantour pudiera recuperarse; pero —¡oh desgracia!— nos equivocamos sus amigos que con tanto ardor lo deseábamos.

Después de sufrir lo indecible a causa de una de las más tremendas operaciones quirúrgicas que sea dable imaginar (cambio del sistema circulatorio de algunas arterias y venas), Pepe Limantour falleció, causándonos un gran dolor a quienes le queríamos entrañablemente. Su vena cava se rebeló a los dos meses de habérsele impuesto un nuevo cauce, porque, desgraciadamente, el riego de nuestro sistema circulatorio no se adapta, como el de los ríos, a cambiar de canales a voluntad del hombre. ¿Por qué, entonces, los cirujanos no dejan que el enfermo se muera cuando tiene que apagársele la vida sin remedio? Es inconcebible el proceder de algunos médicos de nuestros días...

¡Qué gran fortuna fue poder acompañarlo frecuentemente durante su último año de vida! Logré que me contara cosas muy importantes de su ser y carrera artística. ¿Por qué —le pregunté un día— dejaste la música y tu profesión de director de orquesta, justamente cuando habías alcanzado un grado de eficiencia tan envidiable?

No me respondió. Le disgustaba hablar de su pasado musical; pero poco a poco fui logrando dominar su renuencia. Un día que lo invité a comer en Cuernavaca, puse en un buen aparato el disco que grabó con la Sinfónica Nacional, en el que había logrado versiones admirables de *Janitzio* de Revueltas, *Tres Cartas de México* de Bernal Jiménez y *Ferial* de Ponce. Después de escuchar con gran atención la obra de Revueltas me hizo levantar la aguja del disco y se quedó pensativo. Al cabo de unos minutos se le soltó la lengua y comenzó a hablar con inusitado entusiasmo de su gran amigo,

a quien admiró por encima de todos los compositores mexicanos. No lo interrumpí, ni siquiera para tomar un lápiz y escribir algún detalle que pudiera escapar a mi memoria. Por otra parte, casi nada de lo que estaba escuchando me era conocido. Sólo falta confirmarlo con mayor firmeza, para estar segura de las verdaderas causas que deseaba colegir a ciencia cierta.

Había oído a gente que decía: "Cuando Limantour heredó millones debía haber formado su propia orquesta para "darles en la torre a todos sus detractores". (No, señores, Pepe no heredó millones contantes y sonantes, sino tierras que había que trabajar para hacerlas producir). Aun suponiendo que hubieran tenido razón los inmiscuidores, la herencia, a la muerte de su padre, no produjo el impacto; pero Revueltas, sí. Desde que encontró tanta oposición para organizar un gran Festival de la obra del más talentoso de los compositores de México, fue poco a poco desilusionándose de la patria de sus padres, a quien su amigo le había enseñado a amar como si en ella hubiera nacido. Y en no menor medida contribuía la carencia absoluta de oportunidades para mejorar su posición, en una época cuando no podía disponer de otros recursos que los que le proporcionaba su trabajo árduo. Pese a su modestia, Limantour tenía conciencia de su valer y en lo más recóndito de su conciencia exigía su reconocimiento. Cuando cambió su posición económica ya había sufrido demasiado durante el proceso de su formación para adoptar una postura de señorito rico que quiere darse un gusto de ese jaez por medio de sus recursos propios económicos. Prefirió abandonar el medio musical de México a lo gran señor, para probar lo que significaba vivir en íntimo contacto con la naturaleza. Otro golpe —esta vez afectivo— le obligó a buscar un nuevo refugio en Cuernavac; pero el tiempo que pasó en tierras hidalguenses fue el más feliz de su vida, según me lo comunicó.

¿Cómo podía haber olvidado Pepe Limantour los largos años de pobreza o semi pobreza que le impusiera su fanático amor por la música? Para comprender ésto es necesario conocer los avatares de su carrera.

## LA VIDA Y LA OBRA DE LIMANTOUR

Nació en París de padres mexicanos, el 9 de agosto de 1919. De su abuelo, Don José Yves Limantour (Ministro de Hacienda en el Gabinete de Porfirio Díaz) heredó el nombre y la musicalidad. Don José amaba la música hasta el extremo de hacer construir una línea especial de tranvías hasta su casa de campo, para que sus amigos pudieran asistir a los conciertos que organizaba allí con artistas destacados — ora pianistas a quienes ofrecía un fabuloso Steinway de gran cola, ora cuartetistas, cantantes, etc.

Aunque nacido en la capital de Francia, Pepe no fue educado allí. A los siete u ocho años de edad lo enviaron sus padres a la Downside School de Sommerset, poblado inglés situado en las cercanías de Bath. Era una institución docente de benedictinos, donde el niño Limantour permaneció nueve años, o sea, hasta la adolescencia.

En Inglaterra los sistemas de primera enseñanza difieren de los de los Estados Unidos y quizá del resto del mundo. La Primaria comprende tres años únicamente. Los próximos seis están dedicados a la Secundaria y a la Preparatoria, de la que se ingresa directamente a la Universidad (pero obtener un título universitario allá tiene sus grandes bemoles, como me lo ha contado

un ingeniero inglés, amigo). Al cabo de aquellos nueve años, Pepe fue trasladado a Cambridge, en cuyo Trinity College le inscribieron en la Facultad de Economía, carrera a la que quería destinarle su padre. Era Decano de la especialidad el economista Keynes, de fama mundial, en quien Pepe encontró un comprensivo "cómplice". Porque al enterarse de que Pepe amaba la música sobre todas las cosas cubrió su traslado a la sección respectiva con el velo de la discreción.

En Cambridge se anunció un Ciclo de conferencias del Director de orquesta Félix Weingartner, sobre las nueve Sinfonías de Beethoven, cuyas partituras ya conocía Pepe bastante bien. Como desde la niñez le habían prohibido en su casa estudiar instrumento musical alguno (por aquel entonces los papás mexicanos decían que el piano era para las señoritas), la insaciable sed musical de Pepe sólo podía satisfacerse a fuerza de leer partituras. De ahí la facilidad con que más adelante las descifrara sin necesidad de tocarlas en el piano.

Las únicas experiencias musicales de su niñez fueron dos viajes: uno a Bayreuth, para un "Sigfrido" y otro a Salzburgo para unas "Bodas de Figaro", con Lotte Lehmann en el papel de la Condesa y Elizabeth Schumann en el de Susana.

Así, pues, las mencionadas conferencias de Weingartner le abrieron un mundo alucinante, cuya entrada, por otra parte, no le era del todo desconocida. El famoso director dalmata se quedó sorprendido de la comprensión y sensibilidad de aquel muchacho, y lo recomendó para que dirigiera la Primera Sinfonía de Beethoven con la Orquesta de Postgraduados del Trinity. Desgraciadamente esto coincidió con el fin de cursos en el Trinity y el descubrimiento del "fraude" de Pepe, del que se enteró su padre, ya repatriado con su familia en México, cuando se le comunicó que su hijo no había asistido ni una sola vez a las clases de Economía. Esto significó el traslado inmediato de Pepe a la tierra de sus mayores. No pudo dirigir en el Trinity, pues, ni regresar a Inglaterra, porque la Segunda Guerra Mundial estaba en puertas. Perdió, así, la oportunidad de iniciarse convenientemente en la dirección de orquesta, pero no el entusiasmo musical cada día incrementado.

Aquí fue enviado a la Escuela Bancaria, dirigida por Loera y Chávez, quien resultó tan comprensivo como Keynes y no lo denunció cuando, en vez de inscribirse allí, lo hizo en el Conservatorio Nacional de Música, donde estudió con Rodolfo Halffter.

## CONTACTOS CON REVUELTAS

En 1939 se habían conocido Silvestre Revueltas y el joven de 20 años José Y. Limantour en París. Tanto se simpatizaron mutuamente que desde entonces se hicieron grandes amigos, aunque por aquel entonces no hablaran casi nada de música. Pepe me contaba, con gran emoción, que Silvestre, el más bondadoso de los hombres, nunca había tratado de inducirlo a la bebida; tampoco le había revelado su extraordinaria calidad de compositor. "Pero desde entonces me enseñó Silvestre a amar a México, cariño que sigue latente en mí" —me reveló Pepe.

Ya establecido en México, siguió tratando a su querido amigo Silvestre, quien siempre lo llevaba a la peña del Café Paris, donde se reunían con Da-



niel Castañeda, Abreu Gómez, Augusto Novaro, Jerónimo Baqueiro Fóster y Rafael Bernal. "¡Qué reuniones tan gratas y cuánto aprendí allí" —me dijo Pepe, una vez que comenzó a hacerme confidencias, tras el episodio de mi casita de Cuernavaca. Pepe seguía en el Conservatorio y no perdía ocasión de aproximarse a gente valiosa en campos de la música y las otras artes.

Desde 1928 había fundado Carlos Chávez la Orquesta Sinfónica de México, con la que hacía una positiva labor de proselitismo a favor de la música contemporánea. Si Revueltas había regresado de los Estados Unidos, donde estudió y trabajó, era a causa de que Chávez lo llamara para que colaborara con él. Se conocían, pues, desde hacía tiempo. Revueltas dirigió algunos programas, en los que estrenó algunas de sus propias obras. Fue también al Conservatorio de la calle de la Moneda para revisar algo del repertorio de la orquesta de alumnos. Pepe asistía a estas sesiones y admiraba allí la expresión de las facciones de su amigo, llenas de una luz interna que se transmitía a los muchachos. "El movimiento de sus manos era de una plasticidad extraordinaria —me decía. No importa ante qué orquesta se colocara, siempre se establecía una corriente de camaradería entre él y los músicos, a quienes obligaba a tutearlo amistosamente; pero, al mismo tiempo, exigía enérgicamente excelente rendimiento y le exasperaba la mediocridad".

Por los años de 1936 y 37 el alcoholismo de Silvestre solía impedirle dirigir la OSM en ocasiones. Entonces le sugirió Carlos Chávez que se dedicara a su violín que tan fantásticamente tocaba y que le gustaría dirigirle el Concierto en La mayor de Mozart. Lo halagó grandemente, diciéndole que se olvidara de la dirección y encaminara sus talentos por el virtuosismo violinístico. Revueltas tendría que ir a su casa de las Lomas para ensayar con él la obra en el piano (una vez les escuché a ambos un ensayo de la Sonata de Debussy para violín y piano. ¡Magnífico!). Fue Silvestre y al ver sobre el piano una botella de cognac comenzó a beber, hasta casi darle fin. Así terminó la prueba. Más tarde le contó Silvestre este episodio a Pepe y Pepe me lo relató a mí.

¡Cómo pienso en Mussorgsky! Quizá él y Revueltas hayan sido gemelos en algún mundo sideral!

Ya para entonces se había enterado el señor Limantour de las andanzas de su hijo y de su amistad con Silvestre Revueltas. Y como ignorara que éste no había bebido jamás ni un sorbo delante de su joven camarada, un día que llegó el muchacho demasiado tarde a su domicilio lo recriminó por andar en malas compañías, lo arrojó de la casa paterna y lo desheredó.

Aguantando la parada, pasó el joven el resto de la noche donde pudo y al día siguiente, buscando algo en que trabajar, se le presentó la oportunidad de cuidar al hijo de una famosa prostituta, quien le ofreció una modesta suma por quedarse diariamente a dormir cerca de su pequeña creatura, en un cuarto decoroso, mientras ella pasaba toda la noche en el prostíbulo. Triste empleo inicial en la vida de aquel muchacho, a quien no le importó echar por la borda una fortuna de millones en aras de la música, que adoraba con pasión.

Fue juntando peso por peso, hasta reunir 36 dólares que necesitaba para lanzarse a Nueva York, donde la presencia de Hindemith le atraía enormemente como maestro.

Pero antes tuvo la oportunidad de dirigir en el Anfiteatro de la Preparatoria un programa en el que Carlos Vázquez ejecutaría el Cuarto Concierto de Beethoven para Piano y Orquesta. Pepe se encargaría de dos obras sinfónicas. Era su debut formal y, naturalmente, se hallaba nervioso y aprehensivo. Silvestre estaba al tanto del acontecimiento y, aunque ya había tomado algunas copas por la tarde, se presentó puntual al debut de su amigo. El ver el estado de nervios en que éste se hallaba, tomó un vaso y llenándolo de agua de Tehuacán y un poco de tequila, se lo embutió al muchacho para calmarlo. Esta fue la única vez que vio Pepe a Silvestre en estado de ebriedad y también la sola ocasión en que lo indujo a beber. Cuando me lo contó Pepe, se reía a carcajadas, pero súbitamente se puso serio, para agregar: "Cuando estaba en su compañía, sobrio y sereno, me parecía de una dulzura rayana en santidad". Pepe sentía por él una especie de veneración, sin darse cuenta, por aquel entonces, de que trataba con un genio de la música.

Por aquella misma época conoció Pepe a Higinio Ruvalcaba, a Carmela Castillo Betancourt y a Arturo Javier González. Este último, tapatío, como Higinio, se ofreció a formar una orquesta en Guadalajara, para dar unos conciertos todos juntos, en armoniosa compañía. Pepe dirigiría, y los solistas irían tocando un concierto cada uno: Higinio el de Beethoven para violín y orquesta; Carmela el Tercero del propio compositor, para piano y orquesta; su hermana Anita el en si bemol de Mozart, también para piano. Se juntaron cosa de 24 músicos, pero como carecían de un fagot, el solo que este instrumento tiene en el concierto de violín lo tocaba Arturo Javier en un saxofón, poniéndole un sombrero encima para que no se viera. Así recorrieron varias ciudades con muchísimo éxito. ¡Con cuánta emoción me narró Pepe esta aventura! "Eramos grandes camaradas y nos tratábamos a cuerpo de rey. El papá de Carmela nos ayudaba mucho".

## EN NUEVA YORK

Una vez reunidos los 36 dólares que se había propuesto (olvidé preguntarle cómo había pagado el pasaje de autobús, pues cuando yo me fui a la misma ciudad, en circunstancias parecidas, sólo llevaba 50 dólares, pero éstos no incluían el pasaje), salió para Nueva York en un autobús de la Greyhound. Como al arrojarlo de su casa su padre no le había impedido llevarse toda su ropa de millonario, iba lujosamente vestido, con trajes "tailor made". Este detalle, y el nombre de Limantour, que no era desconocido en ciertos círculos, así como el garbo y la belleza natural de aquel joven, dieron aspectos muy contrastantes a su estancia en la gran urbe. Pronto comenzó a recibir invitaciones de gente conspicua y entonces era tratado en plan de gran joven señor y comía hasta hartarse, pero las lecciones de Hindemith eran caras y para pagarlas y poder vivir en un cuarto de siete dólares a la semana, se veía obligado a lavar platos en un Automático y comer sobras, cuando faltaban las invitaciones.

Tanto por los estudios con Hindemith, como por la gente importante que conoció, aquella estancia de un año en Nueva York fue de gran provecho para Pepe Limantour. Stravinsky, a quien le fue presentado, lo trató con deferencia especial y lo invitó varias veces a almorzar. Schirmer, el principal editor de música neoyorkino, le presentó a Barber (a quien estaba lanzando entonces como compositor) y a Copland. Con el primero mantuvo una amistad

constante y la de Copland le fue altamente cara (Cuando dirigía la orquesta de Xalapa Pepe ofreció un programa entero con música de Copland, en el que incluyó el Concierto para Piano y una obra sobre Londres. En aquella ocasión se escuchó por primera vez *Billy the Kid* en una sala de conciertos. Copland iba a pasar días de descanso en Xalapa, invitado por Pepe; pero aquí no sabíamos nada.

En Nueva York también asistió a un Congreso de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, en el que conoció y departió con gente tan conspicua como Bartok y Schoenberg. Bartok le hizo la impresión de un santo. No así Schoenberg, a quien encontró un poco brusco y nada amable. Pepe representó a México en dicho Congreso.

### CON LA SINFONICA DE XALAPA

En 1944 conoció Limantour al pianista ruso Chadchavadze, cuya influencia musical fue definitiva en su carrera. El buen gusto y la musicalidad acendrada de este artista eran afines al temperamento de Limantour. Solo que a aquel le producía el público una nerviosidad incontinente, mientras que Pepe se agrandaba con el estímulo de un auditorio entusiasta. Una vez que fue invitado el pianista por la Sinfónica de Xalapa, impuso como condición que dirigiera Limantour. Así se hizo y entonces formó Pepe un programa con la Sinfonía en La mayor de Mozart, el Concierto de Grieg, que tocaría su amigo, un arreglo de la *Bamba* y la *Suite Caucásiana* de Ivanov. El gran éxito de este acto le produjo a Limantour un contrato como Titular del conjunto xalapense, que por aquel entonces sólo contaba con 28 músicos y carecía de fibra. El Lic. Cervantes, entonces Gobernador de Veracruz se interesó en el proyecto de Limantour de agrandar la orquesta hasta el número de 40 y le dió todo su apoyo. No tardó el joven director en sentir "su" orquesta lo suficientemente eficiente para invitar como solista a artistas de la categoría de Arrau, Uninski, Angélica Morales, Carmela Castillo Betancourt y otros. Recorrió las principales ciudades de Estado y dió conciertos para el pueblo. Los adelantos tan patentes de la OSX estimularon a Limantour para traerla a esta capital y ofrecer con ella una serie de conciertos en Bellas Artes, bajo las batutas de Hermann Scherchen y Fritz Reiner. La autora de estas notas tuvo entonces el placer de ejecutar el Concierto en la menor de Schumann con Reiner, así como antes lo había tenido tocando el Cuarto de Beethoven con Limantour en una de las giras por el Estado de Veracruz.

Limantour permaneció 9 años con la Orquesta Sinfónica de Xalapa; luego aceptó un contrato de 3 años para dirigir la Sinfónica de Bilbao, España, por recomendación de Henryk Szeryng, quien apreciaba grandemente a Limantour como músico.

A su regreso a México se presentaron los acontecimientos ya relatados casi a principios de estas notas. Tras su gran lucha por adquirir experiencia y sabiduría Limantour no estaba dispuesto, ni lo deseaba, ni le interesaba forzar situaciones para conseguir algún puesto oficial. Su último concierto lo dirigió en Acapulco, formando su programa con el Tercer Concierto para Piano y Orquesta de Beethoven, con Luz María Puente como solista y la Sinfonía Pastoral; antes había revisado varias obras de Revueltas, con meticulosidad inusitada, y estrenado, en Xalapa y/o en Bilbao obras de Britten y otros, así como una audición inolvidable del *Requiem* de Berlioz.

## UN CASO INSOLITO DE ILUMINACION

Parece como si ya hubiera puesto punto final a esta somera biografía de José Yves Limantour. Pero no es así. El músico se quedó corto...

Mi reencuentro con él en Cuernavaca, hace menos de un año, pasó por una serie de sorpresas, a cual más insólitas. Pepe me acogió con el mismo abrazo amistoso de antaño. Lo encontré maduro (desde 1969 no lo veía) y con el rostro surcado por señales de sufrimientos físicos y morales que él me confirmó. Casi acababa de vencer los embates de una crisis aguda.

"¿Y la música?" —le pregunté.

"Estoy escribiendo una ópera. El libreto me tiene afanado por el momento".

Ignoraba yo que hubiese recibido la visita intempestiva de Talía, quien debe haberle ofrecido, a cambio de resignación, al despertar de un don literario adormentado, pero latente.

La suerte me permitió testimoniar algo fascinante: lo que empezó como un libreto para una ópera se iba convirtiendo, de día en día, en un drama trágico, de singular atractivo. Al cabo de unos meses, la idea de la ópera se había borrado de la mente de Limantour, porque él mismo se pasmaba ante sus nuevas capacidades.

Una vez planeado, decidió escribir su drama en inglés y en español. Tratándose de dos lenguas de su infancia, no podía traducir de ninguna de las dos, sino realizar versiones simultáneas de una misma trama: la del inglés más solemne, por consideraciones semánticas. La del sepañol vernácula o castiza, según el momentos, puesto que era imperativo el diálogo entre campesinos, a ratos. Pero...

Grecia, la de Zeus, Hermes, Aquiles, Ares, Apolo, Efesto; la de las furias; la de los coros que comentan, riñen y eulogizan; la de una Nereida adorable, toman parte en la escena, metamorfoseados en seres humanos a cada momento oportuno, sin el menor asomo de plagio. En el pueblo mexicano donde se origina la tragedia, bautizan a los rancheros con nombres griegos auténticos, cuya procedencia es un misterio.

Hay escenas tan conmovedoras, que los ojos se humedecen espontáneamente. Otras provocan sorpresa...

Lo extraordinario de "La Muerte de Aquiles" —título de la obra— es la presencia de una gran espontaneidad en una obra creada por un hombre maduro que nunca antes había escrito en prosa, y mucho menos en verso. En inglés, los versos se antojan shakespeareanos y los del español rezuman poético candor. A la par que dramaturgo, Pepe se reveló poeta y filósofo (dos atributos que no suelen congeniar). En el Prólogo, el Corifeo anuncia bastardos designios humanos de universal trascendencia. Doña Nereida, la mujer fuerte de la Vida, sólo tiene que abrir la boca para provocar silencio y veneración.

Es, en suma, una historia de amor entre dos héroes masculinos, purificados por el asesinato de uno de ellos. El desenlace, en vez de tragedia letal, se convierte en liberación anímica. Cuánta ilusión tenía de ver su obra montada aquí y en Londres. Tenemos que lograrlo algún día...

# Sobre la Influencia Árábigo-Andaluza en las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso X. El Sabio

## III y último

Por JUAN JOSE ESCORZA

Puede notarse que la vuelta melódica comienza con el último verso del trístico, lo cual adelanta la vuelta métrica. Se vé, pués, que la melodía del estribillo tiene una importancia fundamental en el desarrollo musical de estas piezas.

En algunas Cantigas, la vuelta reproduce por completo el metro y el esquema rítmico del estribillo, aún cuando éste ofrezca un modelo complicado:  
Valmas, Cantiga C.

Estribillo	A Santa María		
	A strela do día,	a	Estribillo
	A móstranos uía		
	A pera Deus et nos guía	b	
Copla	B Ca ueer fázel-os errados	c	
	B que perder foram per pecados	c'	Copla
	B entender de que mui culpados	d	
	B son; mais per tí son perdoados	c''	
Vuelta	A da ousadia		
	A que lles fazia	a	Vuelta
	A fazer folia		
	A Máis que non deuería	b	
	Santa María		
	.....etc.		

Anglés, Cantiga C.

En el ejemplo que sigue, se puede apreciar una variante a la forma básica; aquí el estribillo y la vuelta son dobles. En este caso la vuelta no reproduce las rimas del estribillo, pero la analogía se establece mediante la reproducción de la métrica y de los acentos poéticos de los versos del estribillo.

Valmar, Cantiga CXXXIX

	A	Marauillosos	a	
	A	et piadosos	b	
	A	et mui fremosos	c	
Estribillo doble	B	miragres faz	d	Estribillo doble
	C	Santa Mara	a	
	C	a que nos guía	b	
	C	ben noit' e día	c	
	B	et nos dá paz	d'	
	D	E d' est' un mirage uos contar quero	e	
Copla	E	que en Frandes aquesta Uirgen fez,	e	Copla mudanza
	D	Madre de Deus, marauillos' e fero	e	
	E	por hua dona que foi hua uez	e	
	F	a sa eigreia	a	
	F	d' ésta que seía	b	
	F	por nós et ueía	c	
Vuelta doble	B	mol-a sa faz	d	Vuelta doble
	G	no parayso,	a	
	G	ú Deus dar quiso	b	
	G	goyo et riso	c	
	B	a quen lle praz.	d'	
		Marauillosos		
		.....etc.		

Anglés, Cantiga CXXXIX

Marauillosos et piadosos et mui fremosos miragres faz et nos dá paz.  
Santa Mara, a que nos guía, ben noit' e día,

E d'estum mirage uos contar que ro, que en Frandes a questa Uirgen fez,  
Madre de Deus, marauillos' e fero, por hua dona que foi hua uez,

a sa eigreia d'esta que seía por nós et ueía mol-a sa faz. a quen lle praz.  
no parayso, ú Deus dar quiso goyo et riso

De la estructura de las Cantigas, se deduce que su ejecución se realizaría entre un solista y un coro; el empleo alternativo del solista y del coro explica el carácter de la forma. El coro cantaría el estribillo; después, el solista cantaría la estrofa, y la vuelta melódica y métrica invitaría al coro a repetirlo.

La forma de ejecutar las Cantigas coincide con las alusiones que hace Abén Guzmán sobre la manera de cantar sus zéjeles. El poeta explica que

debían ser cantados por un solista al que el público se asociaba en forma de coro, repitiendo el estribillo tras cada estrofa, cada vez que oía entonar al solista el verso de vuelta, cuya rima, igual a la del estribillo, era como una llamada de atención para que el coro interviniese; el canto iba, según las alusiones que el propio poeta hace en sus zéjeles, acompañado de laúd, flauta, tambor, adufes o castañuelas; a veces era acompañado de baile.

Esta forma de ejecución se puede hallar en el canto tradicional actual de Argel, Libia, Marruecos, Túnez y otros países musulmanes<sup>43</sup>.

Por falta de transcripciones adecuadas, permítasenos hacer un par de citas de carácter discográfico para señalar las semejanzas entre la música medieval europea y la perteneciente a la tradición de los pueblos musulmanes.

Puede compararse la interpretación de la canción: *Seigneurs, sachiez qui or ne s'en ira*, de Teobaldo, Rey de Navarra (1201-1253)<sup>44</sup> con la segunda parte de la *Nuba Istihlal*, música tradicional de Marruecos<sup>45</sup>. Encontraremos semejanzas tan profundas entre la canción trovadoresca de Teobaldo y la canción tradicional marroquí, que no sería remoto que en la música tradicional musulmana, se conservara cierta parte de la lírica trovadoresca.

### *Conclusión*

Aunque no pueda afirmarse rotundamente, como creía Ribera, que todas las formas fijas de la lírica medieval deriven de formas arábigas, es imposible negar una estrecha relación, en cuanto a la métrica, a las formas estróficas y musicales, de las formas desarrolladas en la España musulmana y las de la lírica de los pueblos románicos. Es muy significativo el caso de las *Cantigas de Santa María*. La posición opuesta, que niega por completo el influjo arábigo-andaluz y supone que todas las formas líricas en romance derivan de las latinas, nos parece tendenciosa y basada en un prejuicio anti-árabe. Los serios investigadores que la sostienen, como Gennrich, Anglés y Spanke, parecen olvidar un punto importante: lo esencial en la estrofa zejelesca es el verso de vuelta y no el estribillo. Los ejemplos latinos que señalan como precedentes a los ejemplos románicos, carecen de verso de vuelta; o los versos que ellos señalan como de vuelta, no tienen la función que la vuelta tiene en las *muwassahas*, los zéjeles, las *Cantigas de Santa María* y en otras formas afines.

Al estudiar la posible influencia de la música arábica sobre las *Cantigas*, nos encontramos con varios problemas, el principal es la falta absoluta de textos musicales arábigo-andaluces y la documentación histórica que poseemos no es suficientemente convincente. La anterior situación ha obligado a algunos investigadores a buscar los orígenes musicales de las *Cantigas* en el canto llano y en las formas de la liturgia cristiana, desechando de antemano cualquier otro influencia.

Creemos que es posible averiguar mucho en cuanto al origen musical de las *Cantigas*, si se hacen estudios comparativos de la música de éstas y la música tradicional musulmana.

### **Notas Bibliográficas**

- (1) LEOPOLDO AUGUSTO DE CUETO, MARQUES DE VALMAR:  
"Cantigas de Santa María de Don Alfonso el Sabio".  
Madrid, 1889.

- (2) JULIAN RIBERA: "La música de las Cantigas".  
Madrid, 1922.  
Sobre las teorías de Ribera cfr.  
—— "La música andaluza medieval en las can-  
ciones de trovadores, troveros y min-  
nesinger".  
Madrid, 1923-1925.  
—— "La música árabe y su influencia en la  
europea".  
Madrid, 1927.
- (3) A. R. NYKL: Al-Andalus, I, 1933  
pp. 385 y ss.  
—— Cancionero de Aben Guzmán.  
París, 1933, introducción.
- (4) MENENDEZ PIDAL R.: Poesía árabe y poesía europea.  
2º ed. Madrid, 1963.  
—— La canción andaluza entre los mozárabes  
de hace un milenio.  
2º ed. Madrid, 1968.  
—— Cantos románicos andalusíes.  
2º ed. Madrid, 1968.
- (5) M. RODRIGUEZ LAPA: Das origens da poesia lírica em Portugal.  
Coimbra, 1929.
- (6) A. JEANROY: Lo poésie lyrique des trovadours.  
Vol. I pp. 73-75  
Vol. II pp. 368  
París, 1934.
- (7) C. APPEL: en: Zeitschrift für romanische Philologie,  
LII, 1932, p. 700.
- (8) HANS SPANKE: Das Lateinische Rondeau. en:  
Zeitschrift für französische Sprache und  
Literatur, LIII, 1929, pp. 113-148.  
—— Die metrik der Cantigas. en:  
La música de las Cantigas del Rey Alfonso  
el Sabio.  
Cap. V en el Vol. III  
Barcelona, 1958.
- (9) GENRICH FRIEDRICH: Musikwissenschaft und Romanische  
Philologie. Halle, 1918.  
—— Die Alt französische Rotrouenge.  
Halle, 1925.
- (10) HIGINIO ANGLÉS: La música española desde la Edad Media  
hasta nuestros días.  
Barcelona, 1941, p. 6 y ss.  
—— La música de las Cantigas del Rey Al-  
fonso el Sabio. Vol. III.  
Barcelona, 1958, Caps. I y III.
- (11) H. PERES: La poesie andalouse en arabe clasique.  
París, 1937, p. 383.
- (12) MENENDEZ PIDAL R.: Poesía juglaresca y juglares.  
6º ed. Madrid, 1969, p. 74.
- (13) MENENDEZ PIDAL R.: Poesía árabe y poesía europea.  
p. 26.
- (14) ——— Poesía juglaresca y juglares.  
p. 58.
- (15) ——— Poesía juglaresca y juglares.  
p. 59.
- (16) ARCIPRESTE DE HITA: Libro de Buen Amor.  
Estrofas 1508-1512.



- (17) Idem. Libro de Buen Amor.  
Estrofas 1513-1517.
- (18) MENENDEZ PIDAL R.: Poesía juglaresca y juglares.  
p. 75.
- (19) JOSE SUBIRA: Historia de la música española y latino-  
americana.  
Barcelona, 1953, p. 123.
- (20) MENENDEZ PIDAL R.: Poesía juglaresca y juglares.  
p. 75 y ss.  
p. 134.
- (21) Idem. p. 134.
- (22) Idem. p. 134.
- (23) Idem. p. 75.
- (24) A. R. NYKL: Cancionero de Abén Guzmán.  
Madrid, 1933.
- (25) Apud. MENENDEZ PIDAL R.: Poesía árabe y poesía europea.  
p. 19.
- (26) Véase la versión española de la muwassaha hecha por Dámaso Alonso y  
Menéndez Pidal en: MANUEL ALVAR:  
Antigua poesía española lírica y narra-  
tiva.  
México, 1970, p. 22.
- (27) Todos los textos de las Cantigas utilizadas en el presente trabajo, están  
tomados de la Edición de la Real Academia Española, hecha por el Marqués  
de Valmar (cf. nota 1).
- (28) MENENDEZ PIDAL R.: ———— Bulletin Hispanique XL, pp. 390 y ss.  
España, eslabón entre la cristiandad y el  
Islám.  
2ª ed. Madrid, 1968, p. 14.
- (29) ———— Poesía árabe y poesía europea.  
p. 26.
- (30) ———— p. 46.
- (31) Idem. Histoire musicale du Moyen age  
Paris, 1950.
- (32) JAQUES CHAILEY: Poesía árabe y poesía europea.  
p. 46.  
pp. 46-48.
- (33) MENENDEZ PIDAL R.: La Lauda e i primordi della melodia  
Italiana.  
Roma, 1935, p. 110.
- (34) Idem. Repertorio metrico della lirica galego-  
portoghese, Officina Romanica, 7, Roma,  
1967.
- (35) F. LIUZZI.: Tomado de:  
FRANCISCO ASENJO Y BARBIERI:  
Cancionero Musical de los siglos XV y  
XVI. Madrid, 189, villancico N° 17.
- (36) GIUSEPPE TAVANI: Poesía árabe y poesía europea.  
p. 44.
- (37) Tomado de: Cantos románicos andalusíes.  
p. 135.
- (38) MENENDEZ PIDAL R.: Lições de literatura portuguesa.  
Epoca Medieval. Coimbra, 1931, p. 62.
- (39) ———— minaturas de las Cantigas Cf:  
Las cántigas, Estudio arqueológico de  
sus miniaturas.  
Madrid, 1949.
- (40) M. RODRIGUES LAPA: Madrid, 1949.
- (41) Para el estudio arqueológico de las minaturas de las Cantigas Cf:  
JOSE GUERRERO LOVILLO: Las cántigas, Estudio arqueológico de  
sus miniaturas.  
Madrid, 1949.
- (42) La musicóloga norteamericana Isabel Pope ha estudiado las relaciones entre  
las Cantigas y los villancicos en su estudio sobre el villancico polifónico que  
precede a la moderna edición del:

Cancionero de Upsala.

México, 1944.

Poesía árabe y poesía europea.

(43) MENENDEZ PIDAL R.:

(44) Disco 1 c063-30109 EMI ELECTROLA

"CAMINO DE SANTIAGO I"

Studio der Frühen music

Director: Thomas Binkley

Lado 1, banda 2

1973.

(45) Disco CH-251 HISPAVOX GAMMA

Colección de Música Antigua Española, vol. II.

"MONODIA COSTESANA MEDIEVAL (s. XII-XIII) y

MUSICA ARABIGO-ANDALUZA (s. XIII)"

Orquesta Marroquí de Tetuán

Director: Adessadak Cchkara

Lado 2, banda 8

S. F.

## NUEVOS RECURSOS PARA EL ESTUDIO DE LA MUSICA LATINOAMERICANA

Por ROBERT STEVENSON

### Primera Parte

En años recientes la música latinoamericana ha atraído en los Estados Unidos un número cada vez mayor de estudiantes graduados quienes, una vez obtenidos sus títulos, ora de maestros, ora de doctores, han dejado en sus universidades algunas tesis o disertaciones, cuya preparación puede haberles costado dos o tres años de ininterrumpidos esfuerzos, productores, con frecuencia, de grandes dosis de información valiosa. Por medio de préstamos interbibliotecarios pueden ser obtenidas estas tesis magisteriales en las universidades correspondientes; o bien, es posible comprar microfilms de las mismas, a precios módicos, escribiendo a la siguiente dirección: Dissertation Publishing Xerox University Microfilms, P.O. Box 1764, Ann Arbor, Michigan, 49106.

Si en lugar de un microfilm se desea una copia reducida de xerox, es factible solicitarla en la misma dirección.

Con objeto de informar a los especialistas de las Américas del Norte, Centro y Sur, del Caribe y México, así como a los países de habla inglesa, cual de las siguientes veinte tesis son las más valiosas, me he tomado la liber-

tad de anotar cada una de ellas. En cada anotación describo brevemente el contenido de las tesis, o disertación, citando directamente, en ocasiones, al autor en su propio resumen de trabajo. Después de cada disertación informo dónde ha sido publicado el resumen por University Microfilms, en Ann Arbor, Mich., en la serie de volúmenes titulados *Dissertation Abstracts* (de 1952 a 1969), o *Dissertation Abstracts International* (1969 a nuestros días). Divido las fichas dentro de los varios países representados, a partir de la Argentina, con una sección general, en la que aparecen las tesis o disertaciones que comprenden más de un país.

DRUESEDOW, JOHN, *Condensación General de música sinfónica de la América Latina*. Universidad de Indiana [Bloomington] tesis B. Mus. 1963. 233 págs., 62 anotaciones musicales. Análisis de algunas obras de Chávez, Juan José Castro, Ginastera, Orrego Salas, Santa Cruz, Tosar y Villa-Lobos.

NICHOLS DAVID C. *El Cuarteto de Cuerda en la América Latina*. Indiana University. [Bloomington] M. tesis mus. 1965. 239 páginas, 85 anotaciones bibl. mus.—Análisis detallado de 28 cuartetos de 20 diferentes compositores latinoamericanos contemporáneos, acompañados de cortas bibliografías. Lista de cuartetos de la América Latina en las pgs. 230-239.

SIMO RITA. *Análisis estilísticos para piano de la América Latina, desde 1930*. Universidad de Boston. School of Fine and Applied Arts. Mus. A.D. Disertación, 1975. 130 págs. [*Dissertation Abstracts International*, Vol. 36, No. 3 (Sept. 1975), p. 1161 A-1162-A] Fueron analizados 19 compositores por orden alfabético: René Amengual, Héctor Campos Parsi, Roque Cordero, Oscar Lorenzo Fernández, Juan Francisco García, Alejandro García Caturla, Roberto García Morillo, Alberto Ginastera, Hilario González, Camargo Guarnieri, Alcides Lanza, Ernesto Lecuona, Alfonso Letelier, Eduardo Mata, Francisco Mignone, Julián Orbón, Juan Orrego Salas, Andrés Sas, Manuel Simó.

STEWART JAMES. *Literatura pianística de la América Latina, de 1940 al presente*. Universidad de Indiana, [Bloomington]. M. tesis Mus. 1967. 144 págs., 138 notaciones musicales.—Análisis de obras representativas de Ginastera, Santoro, Orrego Salas, Luis Escobar, Rodolfo Halffter y Cordero.

#### A R G E N T I N A

BENJAMIN, GERALD R. Obras instrumentales y para Cámara, de Alberto Ginastera. Univ. de Ind. [Bloomington]. M. Tesis Mus., 1963, 205 págs., 140 anotaciones mus. Bibl. Estudio de obras tempranas de Ginastera y su primer par de cuartetos, Pampana No. 42, Sonata para piano y Variaciones concertantes.

ERICKSON-BLOCH, Susana Elizabeth. *La Música para teclado de Domenico Zipoli (1688-1726)*. Cornell University (Ithaca) Dis. doctoral. 1975. 310 págs. Apéndices Mus., bibl. [*Dissertation Abstracts International*, Vol. 36 No. 9 (Marzo de 1976) págs. 5624-A5625-A]. El capítulo I es un sumario de investigaciones de la carrera musical de Zipoli, anteriores a su trabajo en Europa y Sud América. El Cap. II señala, entre otras fuentes, un manuscrito previamente desconocido de sus obras para teclado, procedentes de Macerata, Italia, que contienen tres págs. de música no incluidas en las *Sonatas de Intavolatura* de 1716. El Cap. III revisa el apicordio italiano de la época de Zipoli. El Cap. IV trata de la práctica de ejecución que en sus tiempos todavía permitía ciertas desigualdades rítmicas y requería en la ma-

yoría de los casos que el ritmo comenzara con la nota superior auxiliar. En el Cap. V se agrupan las obras para teclado de Zipoli de acuerdo con sus formas y sus funciones litúrgicas. En el Cap. VI se le coloca dentro de las tradiciones establecidas por Frescobaldi y Pasquini "Cuando se le compara con algunos de sus contemporáneos, algunos de los cuales muestran prominentes rasgos del rococó, Zipoli aparece como un compositor relativamente conservador, mas un compositor que posee un estilo firme y distintivo". En los apéndices se incluye una transcripción de una sonata para violín de Zipoli, así como una crítica de ediciones modernas de sus obras para teclado y una confrontación de las tres fuentes dieciochescas de sus obras para teclado.

HENRY, DAVID. Juan Carlos Paz, dodecafonista autodidacta y compositor argentino innovador. Universidad de Illinois (Urbana Champaign. Documento D.M.A., 1975, págs.). Pese al muy confundido infundio de que Paz fue discípulo de Schoenberg, el análisis de sus obras prueba que no existía relación alguna entre la producción de ambos.

KUSS MARIA ELENA. Detalles nativos en las óperas argentinas estrenadas en el Teatro Colón (1908-1972). Universidad de California, Los Angeles. Disertación doctoral, 1976. xii + 523 págs. bibl., mus.—La ópera *Aurora*, de Héctor Panizza (1895-1967) fue comisionada para la inauguración de la Temporada de 1908. Otras óperas analizadas e neste estudio fundamental, que afirman a conciencia nuevas bases para la investigación del historial de la ópera latinoamericana, incluyen *La angelical Manuelita* (1917) de Eduardo García-Mansilla (1871-1930) *Loa Héroes*, de Arturo Beruti, *Il sogno di Alma* (1914) de Carlos López Buchardo (1881-1948), *Saika*, de Floro M. Ugarte (1884-1975), *Ilse* (1923) de Gilardo Gilari (1889-1963) *Nazdah* (1924) de Athos Palma (1891-1951), *El Matrero* (1929) de Felipe Boero (1884-1958), *Huemac* de Pascual de Rogatis, *Proserpina y el extranjero* (1951) de Juan José Castro (1895-1968), *Marianita Limeña* (1957) de Valdo Sciammarella y *Don Rodrigo* (1954) de Alberto Ginastera. *Raquela* (1923) de Boero recibe debido reconocimiento, así como *Lázaro* (1929) y *La sangre de las guitarras* de Gaito. La sección conclusiva se refiere al desarrollo de la ópera en otros países latinoamericanos, que precede al catálogo completo de cada una de las obras de los compositores argentinos de ópera. Constituída através de fuentes de primera mano, dicha lista de obras incluye fechas de composición y locación de los manuscritos. Copias microfilmadas de 48 óperas argentinas (partituras) revisadas en este estudio fueron depositadas en la Biblioteca del Congreso (con duplicados en UCLA y la Biblioteca Nacional de Buenos Aires), juntamente con el catálogo de la autora en *La Opera argentina en Microfilm en la Biblioteca del Congreso*. Los ejemplos musicales de esta disertación son especialmente valiosos.

ROBERTSON-DECARBO, Carol Elyizabeth. *Tayil*, Comunicación musical entre los *Mapuche* de Argentina. Universidad de Indiana [Bloomington]. Disertación doctoral (en *Antropología Cultural*), 1975, 223 págs. [Dissertation Abstracts International Vol. 36, No. 8 (Febrero de 1976), p. 5385A-5386A]. Tayl es una forma de comunicación musical traducida dentro de la cultura mapuche como narración de una herencia especial. Pese a que cada individuo hereda a Inacer su tayl patrimonial, solamente las mujeres pueden ejecutar un tayl. La elección de esposa para cada uno de los hombres tiende a probar el parentesco que lo liga con aquélla, según su manera de ejecutar el tayl.

## C H I L E

ETZER, ANDREA W. *Revista de la Literatura Pianística Contemporánea de Chile*. Universidad de Indiana [Bloomington]. Tesis Mus. M., 1970. 188 págs.—Tres generaciones diferentes que abarcan un lapso de 65 años de obras para piano, de 1880 a 1925.

JAKY, LAUREN RAY. Análisis de seis obras americanas, compuestas desde 1945 y Cuarteto No. VI de Gustavo Becerra Schmidt (análisis). Universidad de Indiana [Bloomington]. Dis. Mus., 1971. 171 + 75 págs.—Están representados los compositores Roque Cordero, Alberto Ginastera, Juan Orrego Salas, Manuel Enríquez, Osvaldo Lacerda y Aurelio Vega.

## C U B A

MIKOWSKY, SOLOMON GADLES. La danza cubana del siglo XIX y sus compositores, con énfasis especial en Ignacio Cervantes (1847-1905). Disertación publicada por la Univ. de Columbia 1973, págs., música, bibl. [*Dissertation Abstracts International*, Vol. 34, No. 9 (Marzo 1974) p. 5675A].—Después de relatar la historia de la *danza* cubana, el autor hace recalcar las "fuerzas étnicas y artísticas" encadenadas en la música de su más consumado exponente. En tres apéndices se agregan las danzas representativas de Samuel Saumell y otros progenitores, así como las 40 totales de Cervantes y una extensa bibliografía.

## M E X I C O

BELLAMY, HERMANA LAURETTE. *Las obras teóricas de Julián Carrillo sobre el Sonido Trece*. Traducción y Comentarios. Universidad de Indiana [Bloomington]. Disertación doctoral, 1972, 2 volúmenes, 574 págs. bibl. [*Dissertation Abstracts International*, Vol. 34, No. 3 (Septiembre 1973), págs. 1310A-1311A].—La autora, quien dirigía el Dep. de Música del Mary-of-the-Woods College, de Terre Haute, Indiana, cuando recibió su doctorado, tradujo y anotó siete tratados de Carrillo. En la preparación de su trabajo fue grandemente auxiliada por Dolores Carrillo Flores, hija del compositor y Agregada Cultural de México en los Estados Unidos, "quien me hizo penetrar en el mundo de Carrillo" dice. Los apéndices incluyen un bosquejo biográfico de Carrillo y un glosario bibliográfico de las personas que aparecen en la obra.

CARDON, HUGH FREDERICK. *Revisión de la Canción Culta de México en el siglo XX*. Universidad de Oregón [Eugene]. Dis. D.M.A., 1970. 114 págs. anotaciones musicales. [*Dissertation Abstracts International*, Vol. 31, No. 110 (abril 1971), p. 5444-A].—El autor coloca las canciones de su elección dentro de tres generaciones: compositores grandemente influidos por modelos europeos (Jesús Bal y Gay [quien ya no reside en México], Alfonso Ayala, Carlos Chávez, Blas Galindo, Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas y Luis Sandi); y los universales (Lan Adomian, Rodolfo Halffter, Carlos Jiménez Mabarak, Mario Kuri Aldana y Mario Lavista). En cada capítulo, los compositores son analizados cronológicamente, por fechas de nacimiento; y sus obras por fechas de composición (siempre que puede verificarse), o por fechas de edición.

DRUESEDOW, JOHN EDWARD Jr. *El Missarum Liber (1703) de José Torres y Martínez Bravo (1665-1738)*. Universidad de Indiana [Bloomington]. Disertación doctoral, 1972, 2 colms. 391 págs. (texto) + 373

(transcripciones musicales) [*Dissertation Abstracts International*, Vol. 32 No. 12, Part 1 (Junio 1972), p. 7028A-7029A.].—“El nombre de José de Torres ha sido erróneamente incluido en la historia de la música mexicana. (I,37). Cuando preparaba su historia de la música mexicana en 1934, Gabriel Saldivar inventorió en la Catedral de México cinco misas de Torres, con acompañamientos instrumentales, un Te Deum, Laudate Dominum omnes gentes y un Missarum Liber de 1703, atribuyéndolos erróneamente al maestro de capilla de la catedral de México. No aparece este Torres en las actas capitulares de la catedral. El *Missarum Liber* de Torres llegó a otras catedrales latinoamericanas: la copia de Puebla lleva una nota caligrafiada, declarando que había sido usada allí cuando Juan Thadeo de Ochoa dirigía el coro infantil de la catedral, y José Joaquín de Lazo era el maestro de capilla [I,68-69]. Sus obras con acompañamientos instrumentales circularon aún más extensamente por todas las Américas.

NICHOLS, DAVID C. Francisco Delgado y el clacicismo en la música mexicana, según puede notarse en la *Misa a Quatro Voces*. Universidad de Indiana [Bloomington] Disertación doctoral, 1974, 408 págs. [*Dissertation Abst. Int.*, Vol. 36, No. 2 (Agosto 1975), (Agosto 1975), págs. 590A-591A.]. Francisco Delgado, destacado compositor de México, durante la época de Aldana y Juanas, transcribió el total del Ordinario de la Misa en cuestión, una Salve, dos Te Deums, un considerable número de música de Vísperas y cinco colecciones de versos para orquesta. Con excepción de los versos, estas obras son para coros, solistas y orquesta. Delgado llegó a dominar por completo el estilo de Haydn, tan corriente en España durante esta época.

#### P A N A M A

EAGLE SUSAN S. Análisis armónico y Comparación de Obras dodecafonicas seleccionadas de Krenek y Cordero. Universidad de Indiana [Bloomington]. Tesis Mus. M., 1969. 145 págs. 15 anotaciones musicales de obras de Cordero. Estas incluyen el primer movimiento de su Sonatina para violín y piano (1946), el *Adagio trágico* (1955) y el Cuarto movimiento de su Cuarteto de Cuerdas No. 1.

#### P U E R T O R I C O

CASO, FERNANDO H. “Héctor Campos Parsi en la Historia de la Música Puertorriqueña”. Universidad de Indiana [Bloomington]. Tesis Mus. M., 1972, 125 págs.—En la primera parte, “Música Puertorriqueña de 1898 a 1940”. Caso coloca a José Ignacio Quintón (1881-1925) a la cabeza de la generación que sucedió inmediatamente a Juan Morel Campos (1857-1896) y a Manuel G. Távarez (1843-1883). En la de 1930, José Enrique Pedreira (1904-1959) siguió la tradición pianística de Quintón. En la Segunda Parte “Música puertorriqueña, de 1940 a nuestros días”, Caso adjudica la importancia de la historia musical de San Juan a Pro Arte Musical, fundada en 1932, a Acción Musical (1950), a los Ballets de San Juan (1954), al Instituto de Cultura Puertorriqueña (1955) y a los Festivales Casals (1957). Caso ofrece una lista de las obras de Jack Delano (nacido en Kiev, Ucrania, el 1º de agosto de 1914), págs. 34-35; Amaury Veray (Yauco, P.R., (enero 14, 1922), págs. 43-45; Luis Antonio Ramírez (San Juan, feb. 10, 1923), p. 51 y Rafael Aponte Ledée (Guayana, 1938), págs. 58-59. En la Tercera Parte, págs. 61-110, revisa la vida y obras de Campos Parsi (Ponce, Oct. 1º, 1922). Las últimas obras nacionalistas de Campos Parsi datan de 1959, pero algunas de

Veray, Delano y Ramírez prosiguen por esta ya desacreditada corriente (p. 115). "El serialismo ha sido empleado muy escasamente por los compositores puertorriqueños (p. 118), pese a tan conspicuos ejemplos como los de Apon-  
te Ledée en su *Tema y seis diferencias* (1963) y las *Tres Canciones de David Ortiz* (1969).

## V E N E Z U E L A

GIRARD SHARON, "Música de Requiem en Venezuela". Estudio de la tradición colonial y sus Fuentes Folklóricas y Autóctonas Músicas Fúnebres. Universidad de California en Los Angeles Disertación doctoral, 1975. 3 vols. 1142 págs., transcripciones musicales. [*Diss. Abst. Int.* Vol. 36, No. 5 (Nov. 1975), p. 2478A.].—En esta disertación aparecen 22 compositores venezolanos antiguos como autores de música de Requiem. El vol. I incluye relatos de costumbres funerarias en voga tras los primeros contactos europeos, así como música de muertos actual entre los Yukpa, Goajiros y Waraos; música fúnebre mestiza; prácticas de Requiem litúrgico y la vida y obras de compositores de requiem como Caro de Boesi, Cayetano Carreño, José Angel Lamas, José Lorenzo, José María Montero y Francisco Velázquez. La enseñanza de la música polifónica en Venezuela antecede a la bien conocida escuela de música de Chacao, de Ramón Palacios y Sojo. Los volúmenes II y III contienen transcripciones de música de muertos analizadas en el capítulo 8º del Vol. I.

OLSEN, DALE A. Música y Shamanismo entre los indios Winikina Warao de Venezuela. Canciones para curar y otros ritos. UCLA, Dis. doctoral, 1973, 2 vols. 566 págs. [*Diss. Abst. Int.* Vol. 34, No. 8 (Febrero 1974), págs. 5234A-5235A.].—Mientras se hallan curando ciertas enfermedades de procedencia sobrenatural, los shamanos suelen cantar solos, o en grupos. Estos últimos, presentes cuando se trata de personas importantes, producen una textura polifónica compleja. Por otra parte, los hoarotus emplean cierta música para infligir muerte y destrucción... La música sudamericana shamanista ha sido erróneamente descrita como cántico monótono. En este estudio aparece evidentemente la complejidad del canto shamanista y otras músicas terapéuticas, a través de un análisis de la música.

## SEGUNDA PARTE

Igualmente importantes le son al estudiante de música latinoamericana los diccionarios y las enciclopedias, publicados desde 1970. La *Enciclopedia de México*, editada bajo la dirección de José Rogelio Alvarez, va en su Vol. VIII (1974). Contiene artículos anónimos de personalidades tan importantes como Tomás León (1126-1893), Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941), Carlos J. Meneses (1863-1929) y Vicente T (eódulo) Mendoza (Gutiérrez) (1894-1964), que no son meras duplicaciones de las fichas contenidas en el *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía* de México, 3a. edición (1970-1971). Entre los Diccionarios de Música, el *Rieman A-K* (1972) y *L-Z* (1975) sobrepasó en importancia cualquier informe latinoamericano sobre la América Latina de ediciones previas. Esto se le debe a la efectiva intervención de Curt Lange. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* continuó favoreciendo fuertemente ciudades latinoamericanas como Bogotá, Cuzco, Guatemala, la ciudad de México. El *Diccionario de Música Contemporánea* (Dictionary of Contemporary Music), editado por John Vinton, contiene un espléndido artículo general sobre México, debido a Esperanza Pulido y por otra

parte, favoreció a la América Latina, especialmente por lo que se refiere a compositores de la Argentina, Brasil, Chile y México.

Como evidencia adicional del creciente interés en la América Latina, las historias de la música incluyen, por vez primera, en sus ediciones de 1973 y 1974, capítulos dedicados a la América Latina. La *Historia de la Música Occidental* (Londres y Nueva York), 1973) editada por F. W. Sternfeld, introdujo extensos capítulos en los volúmenes I y V. Gerard Béhague escribió una rápida sinopsis de la América Latina en la *Nueva Historia Oxford de la Música, La Edad Moderna* (Londres, 1974).

Referentemente a deudas, una enciclopedia, de la que se esperaba mucho —la *Enciclopedia Británica*— produjo su décimaquinta edición (1976) sin mejorar para nada las fichas latinoamericanas. Todavía peor, los 19 gruesos volúmenes de la *Macropedia* ignoran a los compositores Latinoamericanos por completo. El único compositor del Hemisferio Occidental, que aparece en la edición de 1975, es Aaron Copland. ¿Dónde están Carlos Chávez, Alberto Ginastera y Héctor Villa-Lobos? La edición de 1975 de la *Enciclopedia Americana* todavía no contiene ningún artículo sobre un compositor tan importante como Silvestre Revueltas y ni siquiera de paso nombra a chilenos tales como Domingo Santa Cruz, Juan Orrego Salas, o Gustavo Becerra. El artículo de Gilbert sobre Ginastera dejó de aparecer en 1967 y el de David Owen sobre Chávez en 1965.

Del *Diccionario Grove de Música y Músicos*, que todavía en 1976 estaba completando su sexta edición, será ésta publicada por MacMillan en 1978 (Londres) El editor general, Dr. Stanley Sadie escribió un artículo para la edición de Abril-Septiembre de la *Revista Musical Chilena*, 30/134, págs. 69-74, en el que anticipó lo que dicha sexta edición del Grove significaría para la América Latina, con la promesa de, por lo menos, 250 biografías de compositores latinoamericanos. La América Latina estará también representada en artículos sobre diccionarios, educación musical, colecciones de instrumentos, bibliotecas, periódicos y colecciones privadas. Cosa de 70 artículos tratarán de la danza latinoamericana y otras formas locales, como el bambuco, bossa nova, cueca, milonga, sanjuanito y tango. Varios términos que varían de país a país serán propiamente diferenciados, como romance y corrido, por ejemplo. Un generoso número de artículos latinoamericanos sobre ciudades y provincias, serán también incluidos. Los colaboradores en el campo etnomusical incluyen a Isabel Aretz, María Ester Grebe, Luis Felipe Ramón y Rivera y Roque Cordero. En el campo histórico Gerard Béhague, consultor en jefe de la América Latina, Francisco Curt Lange, Luis Merino, Carmen Sordo Sodi, Robert Stevenson y otros son los contribuyentes.

Puesto que considero necesario un análisis sucinto de lo que contienen las enciclopedias generales y las especializadas incluyo aquí algunos datos sobre cuatro enciclopedias.

DELPAR HELEN, Ed. *Enciclopedia de la América Latina*. Nueva York McGraw Hill Book Co., 1947. 651 págs.—Dentro de un total de 61 artículos sobre asuntos musicales, 48 son biografías debidas a Juan Orrego Salas, de los más conocidos compositores de los países hispano parlantes y otras 7 a Gerard Béhague, de sendos compositores brasileños. El artículo sobre Villa-Lobos es considerablemente más largo que el dedicado a Benito Juárez; y el de Francisco Mignone aparece tan externo como el de Pablo Neruda, en la



misma enciclopedia. Hay, además, artículos sobre los brasileños choro, modinha y samba, pero se carece por completo de otros tópicos análogos. En esta Enciclopedia se ha puesto el mayor énfasis sobre los más conspicuos exponentes del arte contemporáneo, sin prestar la menor atención a compositores de música ligera tales como Lara y Lecuona. Faltan, así mismo en esta Enciclopedia, artículos relacionados con himnos nacionales, o compositores nativos de cantos patrióticos, como Alcedo y Silva. En las fechas de nacimientos se omiten el día y el mes. Las bibliografías se refieren a artículos generales sobre "Música (Hispanoamericana)" y "Música (Brasil)", pero no a los artículos bibliográficos (excepto en el caso de Villa-Lobos).

Las biografías de compositores para Hispanoamérica las divide Orrego Salas así: Argentina, 11; Bolivia, 1; Chile, 7; Colombia, 3; Cuba, 6; Ecuador, 1; Guatemala, 1; México, 6; Panamá, 1; Perú, 4; Uruguay, 5; Venezuela, 2. En orden alfabético, las 48 fichas aparecen así: Allende Sarón Pedro Humberto; Ardévol José; Arriaga Rodolfo. Auza-León Atiliano; Becerra Schmidt Gustavo; Bolaños César; Brower Leo; Caamaño Roberto; Calcaño José Antonio; Carrillo Julián; Castro Juan José; Cervetti Sergio; Chávez Carlos; Cordero Roque; Cotapos Acario, Davidowsky Mario; Enríquez Manuel; Escibar Luis Antonio; Estévez Antonio; Estrada Carlos; Fabini Eduardo; Galindo Blas; García Caturla Alejandro; García Morillo Roberto; Ginastera Alberto; Isamitt Carlos; Iturriaga Enrique; Lanza Alcides; Lavista Mario; Ley Salvador; López Buchardo Carlos; Miquashca Mesías; Mata Eduardo; Orbón Julián; Orrego Salas Juan Antonio; Paz Juan Carlos; Pulgar Vidal Francisco; Roldán Amadeo; Santa Cruz Wilson Domingo; Sas Orchassal Andrés; Schildowsky León; Serebrier José; Tauriello Antonio; Tosar Errecart Héctor; Uribe Holquín Guillermo; Valencia Antonio María; Vega Aurelio de la; Williams Alberto.

KURATH GERTRUDE P. Arte de los Indios Norteamericanos. En Macropaedia, Enciclopedia Británica, decimoquinta edición. Chicago y Londres, Eiciclopedia Británica, Inc. 1975, 1, 667-669.—La música del *Pueblo* en las danzas religiosas; ceremonias de la Pascua yaqui; Canciones de las tribus Motilone y Jívaro; Tonalidades mayores — menores inciertas de la música andeana.—Desafortunadamente la decimoquinta edición no mejora sus previas ediciones de la Enciclopedia Británica. Entre los 50 compositores aislados, a quienes se consideró lo suficientemente importante para dedicarles fichas individuales, en Micropaedia, ninguno es latinoamericano. La Micropaedia contiene biografías cortas y superficiales de Chávez, Ginastera y Villa-Lobos, pero nisiquiera datos biográficos insignificantes de compositores tan importantes como Revueltas, Orrego Salas, Santa Cruz y Guarnieri; o tan conocidos como Lecuona.

NUEVA ENCICLOPEDIA CATOLICA. New York, McGraw-Hill Book Co., 1967. Cortas biografías de José Bernardo Alzedo, Juan de Araujo, Hernando Franco, Antonio Carlos Gomes, Juan Gutiérrez de Padilla, Francisco López Capillas, Juan Navarro *Gaditanus*, Manuel María Ponce, Tomás de Torrejón y Velasco, Alberto Williams, Manuel de Zumaya. Largos artículos sobre la América Latina, con música. Estos 12 artículos, más otros tantos sobre música peninsular circulante en la América Latina, son de Robert Stevenson, Consultor Musical para NCE.

Stevenson escribió también el artículo "La Música en la América Latina" en la citada *New Encyclopedía Católica* (Charlotte, North Carolina, C.D. Stampley Enterprises, Inc., 1970), Vol. I, págs. 174-182. Los titulares de los artículos incluyen "La Música Indígena", "Influencia de los Misioneros", "La Música sagrada en México", "La música profana en México", "Compositores sudamericanos".

RIEMANN MUSIK LEXIKON. Ergaenzungsband Personenteil A-K, L-Z, ed. Carl Dalhaus. Mainz, B. Schoott's Soehne 1972, 1975.—Gracias al colaborador especialista de la América Latina, Dr. Francisco Curt Lange, estos dos volúmenes para las letras A-K y L-Z proveen las más completas y actuales referencias bibliográficas obtenibles en cualquier lengua. Muchos ejecutantes, tanto como compositores de música ligera han sido incluidos. He aquí un ejemplo de compositores biografiados: Agüero y Berros Gaspar; Aguilar Ahumada Miguel; Alcedo José Bernardo; Allende Blin Juan; Allende Sarón Adolfo; Almeida Carlos; Almeida Waldemar de; Alonso Alicia; Alvarenga Oneyda; Alvarez Lobo Elías; Alvarez Pinto Luis; Alvarez Calixto; Aneñabar Juan; Amengual Astaburuaga René; Andrade Mario; Anitúa Fanny; Araujo Juan de; Ardévol José; Aretz Isabel; Argerich Martha; Arizaga Rodolfo; Arizti Cecilia; Arrau Claudio; Ayala Pérez Daniel; Ayestarán Lauro; Baldi Lamberto; Baqueiro Foster Gerónimo; Barbacci Rodolfo; Barroso Sergio F.; Barrozo Netto Joaquín Antonio; Batlle Ibáñez Luis; Batista Julián; Becerra Schmidt Gustavo; Bernal Jiménez Miguel; Bisquertt Prado Próspero; Bodmer Jacques; Boero Felipe; Bolet Jorge; Botto Vilarino Carlos; Braga, Francisco; Bravo Roberto; Brindis de Salas Claudio José; Brncic Gabriel; Buchwald Theo; Burguet Díaz Iris Zenaida; Bustamante José María; Caamaño Roberto; Cuba Eduardo; Caballero Agustín; Calcaño José Antonio; Calderón Pedro Ignacio; Campa Gustavo E.; Cambell Batista Ramón; Campos Rubén M.; Campos-Parsi Héctor; Camps Pompeyo; cancino de Cuevas Sofía; Carpentier Alejo; Carreño Cayetano; Carrillo Julián; Carvalho Dinora de; Cosme Luis; Cotapos Acario; De Blanck Hubert; De la Vega Aurelio; Delgadillo Luis; De Marchena Enrique; De Raco Antonio; De Rogatis Pascual; De Rubestis, Víctor; Diniz Jaime C.; Domínguez Oralia; Duprat Rogerio; Elías Manuel Jorge de; Elie Justín; Elizaga José Mariano; Elorduy Ernesto; Enríquez Manuel; Epstein Ernesto; Escobar María Luisa; Escobar Budge Roberto; Escot Pozzi; Espinosa Guillermo; Espoile Raúl Hugo; Estévez Antonio; Estrada Carlos; Estrada José Jesús; Fabini Eduardo; Fernández Hidalgo Gutierrez. Ficher Jacobo; Figueredo Carlos; Flores José Asunción; Fonseca Julio; Forte Vicente; Fortes Paulo; Franco Hernando. Freitas e Castro Enio; Fuchs Arno; Galindo Dimas Blas; García Fernando; García Juan Francisco; García Acevedo Mario; García Caturla Alejandro; García Mansilla Eduardo; García Morillo Roberto; García Muñoz Carmen; Garrido Pablo; Garrido Lecca Celso; Gerdes Federico Gianneo Luis; Gil José Gilardo; Giménez Hermonio; Giménez Remberto; Ginastera Alberto; Gnatalli Radamés; Gomes de Araujo Joao, padre e hijo; Gomes da Rocha Francisco; Gomes Carrillo Manuel; Gomezanda Antonio; Goncalves Joao Octaviano; Gonzada Chiquínha; González José Luis; González Avila Jorge; González Iñiguez Hilario; González Zuleta Fabio; Graetzer Guillermo; Grebe María Ester; Guarnieri Mozart Camargo; Gustavino Carlos; Guerra Preixe César; Guerrero Díaz Félix; Guevara Ochoa Armando; Gutiérrez Hipólito; Gutiérrez Heras Joaquín; Gutiérrez de Padilla Juan; Guz-

mán Federico. Haydée Marcia; Heinlein Federico; Heredia Juan; Hernández Hermilio Hernández Julio Alberto; Hernández Moncada Eduardo; Herrera Juan; Herrera de la Fuente Luis; Hinojosa Javier; Holzmann Rodolfo; Inzaurraga Alejandro; Ipuche Riva Pedro; Isamitt Alarcón Carlos; Itibere sa Cunha Luz; Basilio Iturate Julio. Iturriaga Enrique; Jaimes Judith; Jiménez Borja Arturo; Jiménez Mabarak Carlos; Juárez Manuel; Jurafsky Abraham; Kagel Mauricio; Kiefer Bruno; Koellreuter Hans Joachim; Kolmos Pablo; Krieger Armando; Krieger Edino; Lara Agustín; Laredo Jaime; Lavín Carlosé Lecuona Ernesto; Letelier Iлона Alfonso; Lobo de Mesquita José Joaquim; Emérico Nobre Marlos; Nova Jaqueline; Novaes Guiomar; Novarro Augusto Carlos; Núñez Allauca; Alejandro; Núñez Navarrete Pedro. Olivares Juan Manuel; Oliveira Janary; Oliveira Jocy de; Oliveira Valdemar de; Oliveira Willy Correa de; Orejón y Aparicio José de; Ortiz Oderigo Nestor; Pardo Tovar Andrés; Pedrell Carlos; Peralta Angela; Perceval Julio; Pereira Arturo; Pereira Salas Eugenio; Pérez Materano Juan; Perusso Mario; Pineda Duque Roberto; Pinzón Urrea Juan; Plaza Alfonso Eduardo; Prado Pérez; Quintanar Héctor; Ramírez Sierra Alvarado; Ramón y Rivera Luis Felipe; Ramón Mejía Carlos María; Ribeiro Alice; Ribeiro León; Rosquellas Mariano Pablo; Salas y Castro Esteban; Salas Viu Vicente; Salgado Luis Humberto; Sandi Luis; Sanromá Jesús María; Santoro Claudio; Serendero David; Silva Alfonso de; Silva Francisco Manuel da; Soublette Silvia; Suffern Carlos; Tovares Mario; Tavares de Lima Rossini; Torrejón y Velasco Tomás de; Urreta Alicia; Urrutia Blondel Jorge; Vieira Brandao José; Viscarra Monje Humberto; Zalueta Jorge.

Después de haber gozado de toda esta riqueza nueva, de la que sólo se ha dado una ligera idea en la lista anterior, el único vacío sería la omisión de mujeres, igualmente, o más prominentes que algunos de los hombres incluidos: por ejemplo: Carmen Sordo Sodi y Magdalena Vicuña Lyon. En este Diccionario se agradecen especialmente las referencias bibliográficas precisas. Los errores de acentuación y ortografía son venturosamente raros.



**RODOLFO HALFFTER**, quien fue receptor, en 1976, del Premio Nacional de Música.



## SOBRE FERRUCCIO BUSONI, GRAN GUIA MUSICAL DE LA JUVENTUD DE SU TIEMPO

Por SOPHIE CHEINER

### I

Aunque nacido en tierra italiana, Busoni tuvo, por parte de su madre, sangre alemana. Reconocida pianista concertista, ella fue su primera maestra. Su padre italiano — tocaba el clarinete...

Al percatarse del talento de su hijo, la madre se lo confió al notable maestro WILHELM MAYER — residente de Graz (capital de Estiria).

A los nueve años, el chico Ferruccio toca en Viena y provoca la admiración del conocido musicólogo HANSLIK (1825-1904).

Su gran interés por la composición hace que sus padres decidan enviarlo a Leipzig, donde Brahms será el primero en valorar el talento extraordinario del chico. Allí traba amistad con Grieg.

Con ayuda de Hugo Riemann, el joven Ferruccio se dirige a *Finlandia*, donde procura la amistad de *Sibelius* (1865-1957). Más adelante Sibelius reconocerá todo lo que Busoni contribuyó a su gloria.

En Helsinki, Busoni contrajo matrimonio con una joven pianista, la cual supo, gracias a su tacto y la libertad que proporcionaba a su seductor esposo, conservar su afecto.

La Sra. Gerda tuvo dos hijos con Busoni, de los cuales, el mayor, enfermo, pasó un cierto tiempo en una clínica de Suiza. El menor se interesó por la pintura y más tarde se casó con una japonesa...

En 1889, cuando Busoni tenía apenas 23 años, fue nombrado profesor de piano en el Conservatorio de Helsinki (capital de Finlandia). En 1890, después de obtener el premio "Nicolás Rubinstein", por su *Concertstück*, se le nombró profesor en el Conservatorio de Moscú.

En 1905 yo tuve la oportunidad de escuchar a Busoni, por primera vez, en Kiev, (capital de Ucrania), durante una de sus giras. La impresión que me produjo fue imperecedera. Durante largos años viví recordándome de su gran Arte interpretativo.

La estancia de Busoni en Moscú no fue duradera, porque de 1891 a 1894 se fue a vivir a los Estados Unidos, donde daba una gran cantidad de conciertos, con enorme éxito.

A su regreso a Europa, decidió establecerse en Berlín, donde permaneció hasta su deceso, acaecido en 1924. Sólo de 1915 a 1919 vivió en Zurich,

en exilio voluntario, subsistiendo, en parte, de las clases que allí impartía.

Entre los discípulos de aquel entonces se encontraba *Philipp Jarnach*, nacido en 1892, músico de elevada espiritualidad que por sus cualidades ocupaba un lugar destacado en el mundo musical; sin embargo, no se avergonzaba de escuchar los consejos de Busoni, ni de irse en pos de él a Suiza, ni de seguirle a Berlín. Fue Jarnach quien terminó el *Doctor Faust* en 1925, a la muerte del maestro.

La obra de Busoni: *Esbozo de una nueva estética de la música* (que él publicó en 1907) y sus ensayos, reunidos bajo el título de *Unidad de la Música*, provocaron el hecho de que Stravinsky le considerara como uno de los precursores de la ideología musical contemporánea.

Busoni escribió extensamente, y sobre los más variados temas.

Su *Fantasia Indiana* data de 1913; su *Turandot* de 1917.

Fue, además, un gran investigador y reveló muchas obras desconocidas.

¿A quién no le son familiares sus famosos arreglos polifónicos de *J.S. Bach*?

Para conocer el sinnúmero de las obras de Busoni basta consultar el Catálogo que Breitkopf & Haertel editó en 1924.

Interesante es lo que el conocido musicólogo *H. Leichtentritt* escribió en 1916 sobre Busoni. Así se sabe que de todos nosotros, sus discípulos, exigía que aprendiéramos a realizar arreglos polifónicos.

En Suiza, Philipp Jarnach tuvo entre sus alumnos al joven *Kurt Weill*, nacido en Desseau, el año de 1900. Weill había estudiado antes con *Humperdinck* y *Krasselt*. *Humperdinck* (1854-1921) fue colaborador de Wagner, en Bayreuth, y durante algún tiempo crítico musical de la *Gazette de Fancfort*. Compuso la música para *Lisistrata*, *La Tempestad*, *Narraciones Invernales*, *El Mercader de Venecia*, *Como Usted Guste*, *El Pájaro Azul*, etc. De sus óperas, la más célebre: *Haensel y Gretel*, debe su éxito, tanto a las canciones populares que utiliza con habilidad, como a su lenguaje orquestal, con influencias wagnerianas.

Fue Jarnach quien le presentó Kurt Weill a Busoni. El maestro le apreciaba mucho. Casi todos los nuevos alumnos de su Academia tenían que pasar por las manos de Weill para poner en orden sus conocimientos teóricos, pues Weill poseía una excelente preparación. Aún en Dessau (su ciudad natal) y más tarde, en *Ludenscheid*, ya era jefe de coros y orquesta. Weill abandonaría Alemania en 1933, para trasladarse, primero a París y más tarde a Nueva York.

Como compositor debe su celebridad a la música que escribió para la *Ópera de cuatro centavos*, sobre un texto de *Bertold Becht* (1928). Es autor de un gran número de obras (17), sobre todo para el teatro; y no menos para música de cámara, melodías y música para películas.

Weill murió en Nueva York, el 3 de abril de 1950.

Entre otros discípulos de Busoni tengo todavía que citar a *Vladimir Rudolfovitch Vogel* (1896), de origen ruso. Nació en Moscú. Su primer maestro fue *Scriabine*. Después se trasladó a Berlín, donde estudió con *Heinz Tiessen*, en la Escuela Superior de Música. Más adelante se inscribió en la Academia de Busoni. Vogel (un atractivo joven) era un buen compañero.

Después de la muerte del Maestro se fue a vivir con su encantadora esposa a Suiza. Viajaba a menudo a París y nunca dejaba de visitarme.

Más tarde recibió una fuerte influencia de *Schoenberg*...

Otro discípulo que heredó del Maestro su asombrosa técnica era *Egon Petri*. Nacido el 23 de Marzo de 1881 en *Hanover*, fue originario de una familia de músicos, pues su padre era profesor de violín (formado con *Joachim*). Compositor y Director de Orquesta, trabajaba en *Hanover*, *Leipzig* y *Dresden*. Como pianista *Egon* realizó una carrera internacional. Ha enseñado mucho, sobre todo en los Estados Unidos, donde se estableció en 1939.

BUSONI fue un incansable indagador del mundo vibrante. Supo, como lo dice el musicólogo inglés *Edward Joseph Dent*, transformarse en un incomparable guía de la juventud de su tiempo.

Maestro incomparable, como compositor fué un audaz neoclásico. En sus óperas *Arlequino* (1916) y *Doktor Faust* (1924) intentó liberar lo lírico de lo insubstancial...

Pero Busoni, el compositor, ha sido mal comprendido. Hasta ahora comienza a resurgir su nombre y estamos seguros de que va aún a brindarnos no pocas sorpresas.

No nos referimos detenidamente hoy a un músico formidable, pianista óptimo y gran amigo de Busoni: *Gottfried Galston*. Fue él quien me presentó con el Maestro. Gran erudito, conocedor de su Arte, durante sus conferencias le abría amplios y nuevos horizontes al oyente que iba a escucharlo.

Después de la muerte de Busoni, mi esposo y yo continuamos viviendo en Berlín, en vista del interés que yo tenía por recibir más lecciones del maestro Galston. Pero a fines de 1926 decidimos marcharnos. La señora Gerda, viuda de Busoni, pensó acompañarnos a París. Fue ella quien me presentó al Maestro *Isador Philipp* — gran amigo y admirador de su difunto marido. Fue también ella quien me hizo conocer al señor *Tauber*. Entre sus otras posesiones, *Tauber* (rico industrial de origen austriaco, amigo y protector de Busoni) era propietario de dos lujosos hoteles en la avenida Kleber, cerca de l'Étoile: el *Rafael* y el *Majestic*. En este último, el señor *Tauber* hizo construir en el subsuelo una sala de conciertos estilo barroco, para artistas de su elección. Busoni podía servirse de aquella sala siempre que lo deseaba. Al morir el Maestro, su lugar fue ocupado por el eximio organista *Marcel Dupré*. Inolvidables eran las veladas de este extraordinario músico.

Todo el auditorio esperaba con impaciencia el momento cuando alguien de los presentes le pasaba al artista un sobre con un tema, sobre el que Dupré tendría que improvisar una extensa obra polifónica.

Yo tuve el gran honor de ganarme las simpatías del señor *Tauber*. No tardó en ofrecerme dos recitales en aquella bellísima Sala.

## RESPUESTA A MARK FOGELQUIST

Por CLAES AF GEIJERSTAN

En el número 50 de "Heterofonía" (Septiembre-Octubre) Mark Fogelquist presenta una lista de erratas de mi libro "Popular Music in Mexico". Puesto que la mayoría de las objeciones de Fogelquist me parecen dudosas, me siento compelido a objetar, a mi vez, sus críticas, aun antes de que haya aparecido el escrutinio de todo libro. Desafortunadamente Fogelquist se equivoca continuamente en la paginación. Es probable que solamente haya tenido acceso a una copia incompleta. Yo me referiré a las páginas, tal como aparecen en mi obra.

Fogelquist repite varias veces que no conozco a fondo la música mexicana. Inútil rebatir la falsedad de su aseveración. En el Prólogo (p. XI) informo, modestamente que antes de iniciar mis investigaciones, mis conocimientos de la música popular mexicana eran superficiales; pero éste ya no es el caso. Al llevar a cabo mis búsquedas tuve naturalmente que depender de algunas informaciones obtenidas en entrevistas, artículos y libros; así como de mis propias observaciones.

Carmen Sordo y Juan S. Garrido fueron mis principales informantes. De ellos obtuve preciosas informaciones. Es evidente que Fogelquist no considera a Garrido como una fuente adecuada. Sobre esto debo protestar enérgicamente. Creo que Garrido es muy competente en su especialidad: la historia de la música popular (justamente como Carmen Sordo Sodi es la especialista número uno en la música folklórica de México). Garrido no está tan encerrado en su propia esfera de interés (?) como lo pretende Fogelquist. Garrido posee vastos conocimientos de la música popular mexicana en varios de sus campos, particularmente en el del período comprendido entre 1900-1960. Como es natural, no usé los informes de ambos informantes indiscriminadamente (esto podría comprobarse, comparando las entrevistas con el actual contenido del libro). Me valí por otra parte, de otras varias fuentes de información.

Fogelquist recalca el hecho de que haya elegido la capital de la República Mexicana para concentrar allí la música del siglo XX (p. X). Insisto en que, desde la Revolución, todos los estilos y géneros importantes dentro de la música popular comercial han estado representados en la ciudad de México, aunque no necesariamente se hayan originado allí. Por tanto, mi enfoque del tema queda totalmente justificado. Por otra parte, cuando me refiero a las corrientes fundamentales de la música folklórica, la capital abandona el foco de interés (véanse págs. 1-4).

Muchas de las correcciones de Fogelquist se refieren a la guitarra (detalles como encordaduras, nomenclatura, etc.). Penetrar en este asunto es como internarse en una selva, especialmente debido a la escasa información que proporcionan las diversas regiones de México. Para comenzar, un cierto apelativo instrumental puede denotar varios tipos de guitarra (aún dentro de una misma región). Este es obviamente el caso del "requinto", nombre que puede significar, por lo menos, dos diferentes clases de guitarras pequeñas: a) una versión de la guitarra española moderna de seis cuerdas, de reciente construcción, afinada una cuarta o una quinta más agudo; y b) una guitarra más antigua, usada en el Estado de Veracruz, no generalizada (como lo demuestra Hellmer), la cual varía de pueblo a pueblo por lo que concierne a la encordadura, la afinación, etc. Por contener, en general, cuatro cuerdas, recibe también a veces el nombre de "cuatro".

La "jarana" es la otra guitarra básica. En Veracruz, tanto la jarana, como el requinto (cuatro) suele llamarse "guitarra de golpe" (que de ninguna manera es un nombre instrumental genérico; sencillamente significa "pulsar la guitarra"). Estrictamente hablando la jarana es en Veracruz una clase de guitarra que se pulsa, produciendo intrincados dibujos rítmicos (y pudiera más propiamente caracterizarse como "guitarra de golpe": mientras que el requinto se usa principalmente para tocar una "línea melódica que se mueve por escalas y arpeggios" (Stanford). Fogelquist parece desconocer todo esto. Le recomiendo, por ejemplo, escuchar la grabación "Folklore mexicano", vol. 2, Musart D 929. Más amplia información puede obtenerse en la p. 24 de mi obra.

Variedad, por lo que respecta a encordadura y afinación, también está claramente demostrado por lo que se refiere a la vihuela, un género de guitarra localizado en el oeste de México (p. 27). Por lo general tiene cinco cuerdas, algunas de las cuales pueden ser dobles, pero suele también tener seis. Fogelquist no se da cuenta de que por ningún motivo debe considerarse generalizada la cuestión de encordadura de las guitarras en la música folklórica. Lo mismo podría decirse del guitarrón, bajo de la guitarra, que puede tener desde cuatro hasta seis cuerdas (como lo prueban Stanford y Sordo Sodi). Ambos autores demuestran que la instrumentación, dentro de cierto género, no se ajusta a un solo modelo.

Antiguamente los mariachis usaban dos viejas clases de guitarras: la jarana y la vihuela (ambas son llamadas, a veces, "guitarra de golpe"). Estas clases de guitarras han sido reemplazadas por guitarras modernas y requinto en la mayoría (¿todas?) de mariachis. Este hecho aparece algo confuso en mi libro, por un desafortunado error de imprenta. (En la p. 43, dos líneas antes de terminar la página, debería leerse: "... violín, requinto, guitarra ordinaria y guitarra de seis cuerdas)."

La crítica de Fogelquist relativamente a mi manejo de los instrumentos no está justificada, especialmente porque en todos los casos mencionados me refiero a personas provistas de información de primera mano...

Fogelquist critica también mi forma de analizar al Son (pág. 28-29). Sostengo mi punto de vista en lo relativo a la creación de dos planes simul-



táneos de armonía y voz, que a veces dan la impresión de ser independientes del acompañamiento. Estas características, la primera de las cuales fue también observadas por Mayer-Serra, son claramente mostradas en mi transcripción de la Malagueña de Michoacán (págs. 29-31). Tanto la voz, como el violín parten ocasionalmente de las armonías provistas por el arpa y las guitarras. Los instrumentos rítmicos crean planos armónicos separados por lo menos en dos ejemplos y en varios casos, más adelante. Ocasionalmente observé el mismo fenómeno al escuchar algunos sones jarochos en Mandiga, un pueblo situado a pocos kilómetros del puerto de Veracruz.

Cuando mencioné la dificultad ocasional de "distinguir la anacrusis del primer tiempo en el compás" (p. 33) estaba pensando especialmente en un ritmo de son que aparece frecuentemente en la zona huasteca: ritmo ternario, con un acento tan fuerte en el tercer tiempo que bien puede ser como primer tiempo del compás. El efecto es muy confuso.

Sostengo que los gritos de falsetto forman parte del estilo de ejecución en la zona huasteca (p. 27). Fogelquist prefiere "canto de falsetto", esto es, "en voces brillantes", unas líneas más abajo. Seguramente que pude haberlo redactado con mayor claridad.

Dos veces se queja Fogelquist de que no doy suficiente importancia a las raíces comunes de la música y la danza folklóricas. Esto lo hago exactamente en las páginas 14-15.

Comprendo que hasta la p. 43 de mi libro hice algunas declaraciones erróneas. La primera frase dice: "Durante las últimas escasas décadas, los sones han sido incorporados dentro del repertorio del mariachi de trompetas con creciente frecuencia y éxito". Fogelquist tiene razón cuando observa que los sones han formado siempre el lado esencial del mariachi. La segunda frase dice: "Para sus grabaciones en estudios los mariachis han sido generalmente enriquecidos con secciones completas de cuerdas e instrumentos ajenos a los sones tradicionales, como el saxofón y la marimba". Estaba pensando especialmente en el acompañamiento del mariachi para canciones recientes y hasta cierto punto, en el "mariachi sinfónico". Es verdad que este no es el caso por lo que se refiere a grabaciones más tradicionales de mariachis, como debí haberlo señalado.

Cierto es que debí extenderme más en lo que respecta al papel desempeñado por Vargas en la implantación del futuro mariachi de trompetas. Por lo que se refiere a éste, tanto Sordo Sodi como Garrido declararon que las trompetas fueron agregadas al popularizarse el mariachi por radio (XEW). Stanford piensa lo mismo, aunque sin mencionar específicamente la ciudad de México. No veo por qué debería yo haber confiado en Vargas (como Fogelquist) más que en Garrido, Sordo Sodi y Stanford; sin embargo esto tendrá que ser mejor investigado.

# SILVESTRE REVUELTAS

Para Esperanza Pulido

Coloso de la música en América

Arco de impulsos eléctricos

Desafío de Raíces folclóricas

Eco de bosques indígenas

Escenario plural de los

danzantes mexicanos

adornados con plumas-fiesta de quetzal

azules

violetas

(cuando la ceremonia del Cuauhnáhuac)

Oírte

es comulgar con las ironías nacionales

crecer en las dimensiones

de la sonoridad universal

vivir el desarrollo

rítmico

sin fatiga

del maíz

en las arterias de la historia

Pero no sólo eso

transparente Renacuajo paseador

eres

además

la medida (8 por radio)

que regula

los Planos geométricos

y las Ventanas poliformes

de tu música

corazón centrífugo de la danza del venado

Redes sanguíneas

y de tu arte

timbales, espinas y Sensemayá

germen de La noche de los mayas

flores que irradian: Janitzio

Silvestre Revueltas

mi sensibilidad de poeta

esteriliza su ego

parodia de genio  
ante el fluído vorágine  
de tus olas -compases  
multicromáticas  
incontenible  
que recogen el canto del gallo  
Música para charlar  
y los símbolos acústicos del  
teponaxtle  
durante el alba.

Eusebio Ruvalcaba

REVISTA  
DE



REVISTAS

*Manuel Enriquez*

TALEA.—En el número 2-3 de esta nueva revista de la Universidad Autónoma de México (Difusión Cultural), Manuel Enriquez analiza su atractiva obra *A lápiz* para piano — “la más favorecida por nuestros pianistas —dice—, quienes, como es bien sabido, son poco afectos a experimentar con cosas nuevas o poco conocidas”. No ha comprendido bien el problema, el querido Manuel. Las teclas del piano está colocadas en una posición determinada, de manera que se adapten a la posición de las manos sobre ellas. De allí las famosas frases “pianístico”, o antipianístico” que tanto le molestan. Me encanta la obra y la estoy estudiando, pero al virtuosismo que requiere es superior al de las más difíciles de Liszt, por ejemplo. De los tres trozos, “Delineando” es endemoniadamente peliaguda, pero, una vez dominado, el efecto resulta magnífico. Las series dodecafónicas empleadas en esta obra, poseen gran ingenio y me hacen recordar a Dallapiccola, cuando decía: Ninguna serie puede ser considerada musical si precisa contar sus notas, para ver si no se quedó fuera ninguna de las doce. En las de Delineando no se le ocurre a uno contarlas, y parecen naturalmente puestas allí.

Las *Notas de estudio sobre la naturaleza* de Cornelius Cardew me hicieron pensar en un juego que jugábamos de niños y que —pienso ahora—

podría muy bien colocarse dentro de los procedimientos aleatorios de algunos de los curiosos ritos de improvisación del autor; como en otro de éstos también solía entrar el dinero en los "castigos" impuestos en aquéllos, mas ¡pobre de aquel que no se lo devolviera a su dueño, o dueños al terminar las largas sesiones! Sra muy divertido Probablemente algunos de los escritos de Cardew también lo sean; pero da flojera leerlos todos, porque se cuentan por cientos. . .

Al final aparece una sección de discos especialmente interesante. En esta se revisan algunas de las ediciones discográficas publicadas por la Universidad bajo el rubro de *Voz Viva de México*, en la serie *Musica Nueva*.

MUSICA.—El No. 59 de este Boletín de la Casa de las Américas, de La Habana, Cuba, recogió algunas de las ponencias presentadas en el Seminario de Musicología realizado en aquella Casa de la Cultura, al que fue invitada Carmen Sordo Sodi, Jefe del Dep. de Investigaciones Musicales del INBA. El Director de la Casa de las Américas, Argeliers León, escribió sobre *La Circunvalación en el Paisaje*; Pedro Martínez Grass: *La Musicología y la Revolución Científico-Técnica*. Alberto Alén: *Perspectivas de la Investigación Musical actual*. Idalberto Suco Campo: *El Conocimiento Científico de la Música y el Hombre*. Miguel Bilbao Vázquez: *Factores que determinan la Problemática Musical Actual*. Victoria Eli Rodríguez y Zoila Gómez García: *Factores Materiales, Lógicos y Sociológicos, que determinan el Desarrollo de la Música*. Como se dice en el Editorial: "El Seminario tuvo como objetivo considerar los avances contemporáneos del conocimiento científico y la necesidad de adscribir a los mismos el conocimiento musicológico". Conforme avanzaban los estudios, se hacían más complejos sus objetivos y las discusiones de los diversos temas elegidos a voluntad de los ponentes. Tratándose de un país socialista, se planteó allí el problema del conocimiento científico contemporáneo "desarrollado sobre la base del creciente avance del progreso del socialismo", que tendrá que convertir a la ciencia en fuerza productiva directa. Por tal motivo se criticaban las nociones del pensamiento teórico musical "y se sometía a consideración la aplicabilidad de las nociones más actuales del pensamiento científico al campo de la musicología".

MELOZ NZ.—En su número de Septiembre-Octubre Wulf Arlt escribe sobre la *"Naturaleza e Historia de la Música, según puntos de vista del siglo XVIII. J.J. Rousseau y J.N. Forkel"*.—Arnold Werner-Jensen pregunta: *¿Qué es un clavicímalo?* Y trata los problemas de la construcción del instrumento en nuestros tiempos.—Reinhard Karger se ocupa del *Repertorio de Mauricio Kagel*.—Para Theo Hirsbrunner, Abel Decaux es el *Descubridor de la Atonalidad Impresionística*. Las secciones de Noticias, Grabaciones, Libros, etc., son vastas e interesantes.

# GRABACIONES

VICTOR URBAN, MUSICA DE AUTORES MEXICANOS Y EL ORGANO MONUMENTAL DE 17,000 VQCES. Grabación de la Secretaría de Gobernación realizada bajo la dirección técnica de los ingenieros Pedro y Carlos Zavala Rocha, C. Zavala, Producciones Artísticas. México 1976.—Romón Noble: *Allegro Festivo*, *Scherzino* y *Toccatina*; Mardonio Urbán: *Cantos de Aldea*; Jesús Villaseñor: *Paisaje*; Jesús Estrada: *Aspiración*; Miguel Bernal Jiménez: Final de la *Sonata de Navidad* y *El Arrullo del Pastorcito*.—El distinguido organista mexicano Víctor Urbán, Director del Conservatorio de Música, acaba de grabar un disco de música mexicana para órgano en el órgano monumental ubicado en el Auditorio Nacional. El hecho es tan insólito que casi se resistía uno a creerlo; porque considerábamos un error tremendo haber escogido un laberinto de hierro para colocar el órgano más grande que haya jamás tenido México: cinco teclados, un pedalero de dos octavas y media, 17,000 tubos, una cantidad enorme de registros, etc., etc. Como era de esperarse, la acústica, tan pésima, le restó enorme valor al instrumento.—Cierto es que para su grabación, Víctor Urbán tuvo la gran inteligencia de escoger obras que no requieren el uso de grandes volúmenes de sonido, como serían las toccatas y fugas de Bach, o cualquier obra de polifonía complicada (ya en un pasaje del *Allegro Festivo* de Noble se notó un poco de distorsión sonora) y escogió los registros con sumo cuidado y arte. Pero aun así, los ingenieros Zavala Rocha deben haber recurrido a algún truco especial y sumamente ingenioso para lograr la claridad que lograron dentro de semejante armatoste.

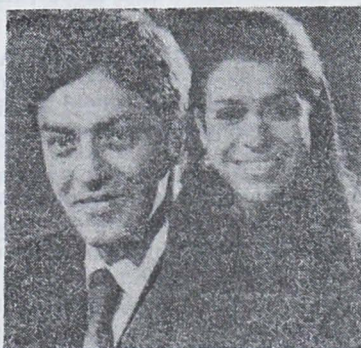
Entre las obras que ejecutó Urbán, nos pareció especialmente grato el *Paisaje* de Jesús Villaseñor: dentro de un lenguaje menos tradicional que el de sus congéneres del acetato, logró el compositor impresiones de bucolismo indígena michoacano que Urbán tradujo por medio de los registros apropiados. Los trozos más conocidos son de la cosecha de Bernal Jiménez; el Final de la *Sonata de Navidad* tuvo la diafanidad que le es propia y en el *Arrullo del Pastorcito* se escucharon dos timbres distintos de campanas muy agradables, junto a otros efectos diáfanos. La realización de este disco nos parece una proeza de ingeniería, descontando la musicalidad de Urbán, que se da por sabida.

\* \* \*

La Asociación Musical Daniel patrocinó recientemente un disco de Hermilo Novelo y Jorge Federico Osorio, del que no escribimos en esta sección con detalles, por la sencilla razón de no haberlo recibido; lo cual indica que falta interés para que sea revisado en "Heterofonía". Sólo nos acaba de llegar un pliego de propaganda, firmado por "Juan José" y "Luz María", los padres de Jorge Federico, para inducirnos a comprar la grabación.

De la fabulosa colección de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, grabada bajo el rubro de Voz Viva de México, *Música Nueva*, solamente revisamos el disco en que aparece una obra de Rodolfo Halffter, quien tuvo la deferencia de enviarnoslo; pero, por la muestra, se trata de una magnífica serie.

## Concertistas Mexicanos Sobresalientes en 1976



Ver la página siguiente

MARIA TERESA RODRIGUEZ tuvo un año de gran actividad que culminó con su participación en la última de las conferencias-conciertos de Carlos Chávez en el Colegio Nacional. Ejecutó magistralmente el Concierto para piano y orquesta del propio compositor con la Filarmónica de Londres. Toda una proeza.

JOSE KAHAN ejecutó el Concierto en re menor de Mozart con la Orquesta sinfónica Nacional dentro de una comprensión absoluta del estilo mozartiano, que exige un cantabile casi continuo y un fraseo en el que el rubato debe ser casi imperceptible (pero patente). El segundo movimiento le resultó un dechado de perfección.

MARIA TERESA CASTRILLON demostró en su recital de la Escuela de Minería una evolución nueva y clara, por el mayor dominio de las obras, técnica avanzada, tanto de los dedos, como del juego de los músculos; mejor comprensión de la música contemporánea. Fue un placer escucharle *Tres apuntes a lápiz* de Manuel Enríquez. En terrenos de la música de cámara colaboró eficazmente con el violoncellista.

FEDERICO IBARRA Y CARMEN BETANCOURT, en dúo pianístico, siguen acoplando sus personalidades en un plan de comprensión mútua que no afecta a sus características individuales: las de Federico más enérgicas y profundas. Las de Carmen más sutiles. Esta combinación da un coeficiente de excelente rendimiento para el oyente.

IRMA ALFONSO. Sus dos recitales del Conservatorio y el de la Ciudad Universitaria fueron prueba del empuje con que Irma se abre paso entre los mejores pianistas de esta ciudad. Decidida a entrar en el mundo de la música actual, ejecutó admirablemente la Sonata de Eduardo Mata, que contiene dificultades considerables.

MARGARITA GONZALEZ Y LUPE PEREZ ARIAS, desde que decidieron formar un dúo, han reunido eficazmente sus talentos y gratas voces para abordar canciones poco escuchadas en forma profesional. Como solista, Margarita ofreció un programa de obras de Salvador Moreno, llenas de gracia.

VIVIANO VALDES es otro pianista que ha sorprendido últimamente a los aficionados a la buena música, por un profesionalismo cada vez más exigente de perfección. Este año dio recitales, fue solista con orquestas de cámara y le acompañó destacadamente a Margarita González el programa dedicado a canciones de Salvador Moreno.

LUISA DURON, clavecinista, colaboró este año que acaba de pasar en una gran cantidad de ocasiones, pero sobre todo con conjuntos de cámara, a los que ha servido de fundamento sólido, o en dúos de sonatas. Ella y ENRIQUE ARACIL son actualmente los mejores clavecinistas de México.

## CONCIERTOS

SINFONICA NACIONAL.—El distinguido director titular de la Orquesta Sinfónica de Brasil dirigió los últimos programas de la temporada final que en 1976 ofreció la Sinfónica Nacional. En el penúltimo pudo apreciarse la calidad de *Isaac Karatbchewsky*, como buen analista de las obras que elige y acompañante esmerado de sus solistas. Esto último fue patente en el concierto en re menor que tan musicalmente ejecutó José Kahan (véase pág. . . ), gracias, justamente, a la colaboración que le brindó la orquesta. En el programa final se escuchó un magnífico *Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, con los solistas *Rufino Montero*, *Ignacio Clapes* y *Javier Zavalá*. Karatbchewsky sintió la dinámica del *Sensemaya* de Revueltas y el famoso "pathos" de la Quinta de Chaikovski.

CONFERENCIAS —CONCIERTOS DE CARLOS CHAVEZ.—Este año dedicó Carlos Chávez sus tres conciertos reglamentarios anuales a sus propias obras para piano en exclusiva. Contó con la colaboración de tres notables pianistas: Alan Marks, William Masselos y María Teresa Rodríguez. El primero ejecutó la *III Sonata para piano* de 1928, *Cuatro Estudios dedicados a Chopin* (1949), un *Estudio a Rubinstein* (1975) y *Caprichos para Piano* (1975) música de grandes dificultades técnicas y estilísticas que el intérprete dominó formidablemente (como los Estudios, por ejemplo). La Sonata aparece todavía tradicional, pero en los *Caprichos* ya es evidente la preocupación chavista de la "no repetición", tan favorecidas por los jóvenes de las presentes generaciones que abjuraron hasta del serialismo, para no verse obligados a las inversiones, a los espejismos y a los cangrejismos.—William Masselos interpretó *Siete Piezas para Piano* (1923-1930) y la *Invencción* de 1958, con técnica y musicalidad perfectas. Por su parte, María Teresa Rodríguez, la campeona de la música para piano de Chávez, ejecutó una *Sonata* de 1924, los famosos e ingeniosos *Diez Preludios* y Cuatro nuevos Estudios de 1952. Tiene uno que quitarse el sombrero ante esta pianista mexicana, tan poco mexicana por lo referente a trabajo árduo y constante. Siempre la ponemos de ejemplo a los jóvenes que aspiran a la difícilísima carrera profesional del músico.



SINFONICA DE TOKIO.—Vino para el Festival de Puebla, pero se presentó una vez en Bellas Artes, con dos solistas: 1a. violinista *Masuko Ushioda* y el pianista *Minoru Nojima* (conciertos de Brahms y Primero de Liszt, respectivamente). Dirigió *Shinji Tonyama*, aparte de los acompañamientos, una obra del japonés *Toshiro Mayuzumi* (*Bugaku*) y la obertura de *Los Maestros Cantores* de Wagner. A Masuko Ushioda ya la conocíamos en México. Volvió a apreciarse su bello sonido y su fraseo convincente. Y del pianista Nojima impresionó su intensa musicalidad. Estos japoneses poseen una sensibilidad endiablada, como lo demostró así mismo el director Tohyama. C.M.

GRUPO "CANTAR Y TÁNER".—Con el multifacético y dinámico *Benjamín Juárez Echenique* en la dirección, este grupo ofreció un programa de música en los entremeses cervantinos; *Tientos de segundo tomo* de Fray Tomás de Santa María y un motete de Tomás Luis de Victoria; y en la parte final obras seculares de Des Pres, de Mainerio, etc.

CONCIERTO EN EL CONSERVATORIO.—Se presentan semanariamente en el Anfiteatro Silvestre Revueltas del plantel programas con artistas nacionales y extranjeros. Entre los primeros se destacó *Irma Alfonso*. La Sinfónica del Conservatorio ha estado preparando el debut de su nueva formación, bajo la dirección de Francisco Savín.

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM.—Este plantel está teniendo una actividad concertística extraordinaria en el presente año lectivo. Maestros y alumnos destacados ofrecen recitales y conciertos semana tras semana en el Auditorio del plantel, con llenos completos, resultando en un gran estímulo para los alumnos.

ORQUESTA METROPOLITANA DE CAMARA.—Es increíble la cantidad de orquestas que el año apenas terminado vio proliferar aquí. Nunca había ocurrido cosa semejante en la historia de la música mexicana. Un grupo de jóvenes músicos de la Sinfónica Nacional formó este nuevo conjunto de cámara, bajo la dirección de Armando Lavalle y debutó en la Comisión de Electricidad, con obras de Vivaldi, Haendel y el propio Lavalle. Muy buen rendimiento.

FESTIVAL DE MUSICA JUDIA.—Año tras año, se realiza aquí un Festival de Música Judía, al que se invitan artistas de valía. En esta ocasión vino un joven violinista —*Vladimir Landsman*—, acompañado por su esposa y demostró cualidades apreciables en un recital de sonatas y obras tan famosas como la Habanera de Ravel a la Melodía Hebrea de Achron.

ORQUESTA DE CAMARA "MUSICA VIVA". Francisco Gil dirige este conjunto que durante todo el año despliega sus actividades en la Iglesia del Espíritu Santo en la calle de Boticelli. En uno de sus últimos conciertos el pianista Christoph Back ejecutó el Concerto en re menor de su casi homónimo J.S. Bach y una Sonata de Mozart. La orquesta inició el programa con el Concerto Grosso No. 1 de Corelli.



Demus

## EN LA PROVINCIA

**SINFONICA DE XALAPA.**—Inició su Temporada de Otoño con un programa dedicado a la generación Lex de 1973-76 de la Facultad de Leyes de la Universidad de Veracruz. Dirigió el Titular Luis Herrera de la Fuente y fue solista Guadalupe Parrondo del Concierto en Sol mayor de Ravel. La orquesta ejecutó la Rapsodia Española del mismo y la Sinfonía de César Franck.

**EL IRBAC DE CUERNAVACA.**—Inusitada actividad artística ha desarrollado este Instituto en la capital morelense, Artistas tan valiosos como Jorge Noli y Jorge Demus ofrecieron recitales allí, así como la Orquesta de Cámara del Colegio Alemán y el Quinteto de Alientos de la Universidad de Guadalajara. Asistimos al recital de Demus, que dedicó íntegramente a Schumann —una de sus grandes especialidades—. Nunca habíamos escuchado la Kreisleriana como él la interpretó. Fluyó la obra de principio a fin en unidad compacta de exquisita solidez, dentro de un romanticismo sobrio que luego persistió en las Piezas Fantásticas. Comparadas con la grabación que de esta obra hizo Richter, preferimos definitivamente la versión de Demus. El pianista ruso las acarameló demasiado, lo cual no es siempre señal de buen gusto. Terminó su programa con el *Carnaval en Viena*, que como buen vienés lo interpreta lleno de entusiasmo y sabor real. E.P.

**FESTIVAL DE PUEBLA.**—Ya se ha hecho proverbial este Festival que la capital angelina ofrece cada año, como espectáculo internacional que, seguramente, es muy costoso sostener, aunque quizá no tanto como las temporadas de Toros de la ciudad de México. Puebla presenta orquestas y ballets extranjeros, como la Sinfónica de Tokio, el Ballet Festivales de España y otros artistas de fama internacional.



REESTRENO DE LA CORONELA DE REVUELTAS.—Waldeen decidió resucitar *La Coronela* de Revueltas — lo último que el compositor escribió antes de morir, pero no le alcanzó el aliento para terminarlo. Como Limantour era el único que tenía la partitura con el final que le escribiera Hernández Moncada para el debut de la obra, Waldeen fue a verlo a Cuernavaca. Y logró entusiasmar a su amigo para que le ayudara a poner en orden los papeles de música que ella poseía. Resultó así, por una feliz coincidencia, que también lo último que de la música había de ocuparse Limantour antes de expirar, sería una obra de su bien querido y admirado Revueltas. Lástima que no se haya mencionado este detalle en las notas del programa.

El acto fue realizado con alumnos de la Compañía Contemporánea de Danza que dirige Josefina Lavallo y *La Coronela* ocupó la segunda parte, cuya primera contuvo tres ballets: *Tres Danzas para un mundo nuevo* (coreografía de Waldeen y música de Leonardo Velázquez; *Los Gallos* (coreografía de Farnesio Bernal y música de Raúl Cosío) y *Otoño en búsqueda* (coreografía de Rosa Reyna y música de Leonardo Velázquez). Por desgracia, la Orquesta Sinfónica de Bellas Artes no le pudo responder a Armando Zayas, el director, como lo hubiera hecho un conjunto mejor. Las fallas se notaron más en *La Coronela*, por sus dificultades inherentes — mayores que las de las otras obras. En fin, démonos de santos que se monten programas tan interesantes como éste (Raúl Cosío escribió desde 1956 la música para este ballet suyo. Y lo hizo en forma muy apropiada. Ojalá nos aclarara por qué dejó de seguir componiendo). Leonardo Velázquez sí continuó ininterrumpidamente su carrera de compositor que desde sus ballets *Tres Juguetes* y *Gorgonio Esparza* ya se apuntaba en lo que actualmente revelan sus obras contemporáneas.—La coreografía de Walden para *La Coronela* fue tan mexicana que apenas puede creerse que una corógrafa norteamericana haya podido comprender en tal forma el impacto de algo tan trascendental para nuestro país, que de haberse integrado verdaderamente en el espíritu de la gente que hizo la Revolución, seríamos ahora un pueblo feliz. La mayoría de bailarines no eran aún experimentados, pero dieron de sí lo mejor que les fue posible.

## NOTICIAS

MADRID.—Entre los recortes que de *La Vanguardia Española* recibimos frecuentemente del querido amigo Salvador Moreno (con agradecimiento), encontramos la noticia de que los días 26, 27 y 28 de noviembre pasado se estrenaría la "nueva", completa y definitiva versión de "La Atlántida" de Manuel de Falla, que dirigiría Ernesto Halffter, su coautor, con motivo del Centenario del compositor gaditano, tan querido por dondequiera.

En otro recorte vemos que como parte del Festival "Als Barris" de Barcelona, Messiaen y su esposa Ivonne Loriod dieron relieve a los actos con su participación conjunta.

Y que en el próximo concierto de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, que se celebrará en Bonn, Alemania, este año, serán enviadas seis obras de compositores españoles, para que el jurado decida en aquella ciudad las que deberán participar en el Festival Mundial que se llevará a cabo en la propia capital de Alemania Occidental.

HOMENAJE A JULIAN CARRILLO EN SARCELLES, FRANCIA. En noviembre fue realizada una semana "México en Sarcelles", durante la cual se ejecutaron algunas de las principales obras del autor del Sonido Trece. Tomaron parte en los actos, además, Manuel Enríquez y María Teresa Narango, como ejecutantes de obras mexicanas contemporáneas y se llevaron a cabo otros actos musicales y literarios.

ORQUESTA SINFONICA DE LIMA. Se dice que hay crisis en la Orquesta Sinfónica de la capital peruana, por la diserción de un buen número de músicos. Quieren venir a México, porque desconocen la verdadera crisis por la que atraviesa el país en los actuales momentos.

**MANUEL ENRIQUEZ EN VIENA.**—En octubre pasado la Sociedad Austriaca de Música organizó una Semana de Conferencias sobre diversos tópicos musicales, a la que fue invitado Manuel Enríquez para que disertara sobre la música de México y ejecutara en su violín algunas obras mexicanas.— En la misma capital austriaca el propio compositor mexicano ofreció un programa con la colaboración del pianista Carlos Rivero, en el que ejecutaron ambos obras de Segerstan, Iturriaga, Webern, Quintanar, Revueltas y el propio Enríquez.

**WALTER PISTON.**—El conocido compositor, didacta y autor norteamericano WALTER PISTON falleció en los Estados Unidos, a la edad de 83 años. Como compositor recibió dos veces el Premio Pulitzer, por sendas sinfonías.

**EXTRAÑA CONDENA.**—En Inglaterra una mujer de 63 años que fue sorprendida robando en una tienda de Londres, recibió como condena cien horas de tocar el piano. Ella misma sugirió el castigo, por carecer de dinero con qué pagar las 16 libras esterlinas que costaban las prendas robadas y los costos judiciales. Tocó pues, en un asilo para ancianos, viejas melodías durante cien horas.

**EN TRINITY UNIVERSITY de SAN ANTONIO TEXAS,** Dolores Carrillo Flores asistió al acto de afiliación de esta Universidad a las Juventudes Musicales del Carnegie Hall de Nueva York, donde servirá como punto central de la región Meridional de las Juventudes Musicales, para los Estados de Texas, Luisiana, Oklahoma y Nuevo México. Gerald Benjamin fue nombrado Director Regional, por su pasado interés en promover conciertos de las Juventudes Musicales y la música mexicana y regional. Se organizarán programas para alentar a los jóvenes músicos a abrirse paso en el mundo, por lo que nos damos cuenta de que los postulados originales de este organismo fundado en Bélgica y Francia, casi simultáneamente, en 1940, ha realizado un viraje. En sus orígenes se enseñaba a la juventud a escuchar la música culta.

**UN FESTIVAL HISPANO MEXICANO DE MUSICA CONTEMPORANEA** fue organizado en el Teatro del Ballet Flklórico, por Alicia Urreta y Carlos Cruz de Castro. El éxito alcanzado no fue compartido por tanto público como hubiera sido deseable, pero varios compositores mexicanos y españoles de nuestros días presentaron algunas de sus obras lo que les favoreció grandemente en lo personal.

**JORGE VELAZCO.**—El multifacético joven músico ha sido aceptado por von Karajan como alumno de dirección de orquesta. Anteriormente había asistido a un cursillo que dio el famoso director: quedó gratamente impresionado de las facultades de Velazco, quien partirá para Europa a fines de diciembre.

**EL NUEVO TEATRO DE LA CIUDAD UNIVERSITARIA** será estrenado, probablemente, a fines de diciembre. La obra está ya por terminarse. Lo esperamos con alegría.

# Manuel de la Falla y sus Postreros años en la Argentina

Por NESTOR ECHEVARRIA

Nuestro Corresponsal en Buenos Aires

Numerosos homenajes en todo el mundo musical han sido la justa reacción ante el centenario del ilustre músico español Manuel de Falla (nacido en 1876, en Cádiz) que ha coincidido, por una corta separación de días, con el trentenio de su desaparición del mundo, en la Argentina, acaecido en la localidad de Alta Gracia, en 1946. Por ello, cuando se escribe sobre el músico gaditano desde este suelo sudamericano, sobreviene, además del asiento de información y los elementos propios de toda documentación escrita, la incontestable emoción que significa la figura de un músico tan estrechamente unido, von valor de permanencia, a la trayectoria cultural argentina.

Sí, Falla fue algo más que un visitante de la Argentina o un accidental habitante de su suelo durante un dilatado período, el que transcurre en sus últimos años de vida. El compositor gaditano, que tanto significa para la música de España, también encuentra hondas raíces que lo ligan a esta tierra de neta vertiente hispánica, donde se le acogió con enorme afecto. Todo esto, sugiere, entonces, detenerme en esta vinculación con el ámbito sudamericano y latinoamericano, por extensión, en la vida de un creador musical que decide pasar en cierto ostracismo, voluntariamente aceptado, los últimos años de su vida, pasando así de los activos centros de su profesión al recoleto ambiente de la serranía cordobesa.

Para dar cumplimiento a este propósito, y antes de registrar su llegada al Río de la Plata, detallaré algunos aspectos previos que enmarcan el contacto de su obra con el ambiente musical bonaerense. Corriendo el año 1923 surge en el cartel del Teatro Colón un estreno operístico llamativo. Es "La Vida Breve", que lega en carácter de estreno para Sudamérica. El nombre de Falla no era, por cierto, desconocido en estas latitudes, pero si algo cabía (y debía) esperarse para su consagración ante el público era entrar en cartelera del mayor teatro lírico de este país. No debe extrañar al lector, por esto, que alguna fuente periodística porteña hiciera alusión al hecho señalándolo como "una de las notas más interesantes de la temporada, por ser Falla su autor, un armonista exquisito y uno de los mejores compositores de España. Desde "El Amor Brujo" que bailó la Imperio, hasta las canciones "El paño moruno", "La Jota", "Polo", que hizo conocer Ninon Vallin en los conciertos o las "Noches de los Jardines de España", dedicada a Rubinstein, todas sus páginas denuncian al maestro que sabe su oficio y al espíritu sensible que extrae la belleza de las cosas más sencillas con los medios más simples" (1).

(Continuará)

(1) Escribió Julián Aguirre, en "El Hogar", revista publicada en 1923.

## DIGEST IN ENGLISH

ROBERT STEVENSON, *New Resources for the study of Latin American Music*.—American students attracted by Latin American Music, have left behind in their universities thesis or dissertations that frequently contain a vast amount of valuable information. Those thesis can often be borrowed, or purchased from Dissertation Publishing, Xerox University Microfilms, P.O. Box 1764, Ann Arbor, Mich. 48106. The author took the trouble to anotate 20 entries, with all pertinent information. He divided them under the various countries represented, prefacing Argentina the first of these, with a General section which comprises four thesis or dissertations overlapping more than one country. These are: Dresedew, John, *Abstract. Symphonic Music in Latin America*; Nichols, David C., *The String Quartet in Contemporary Latin America*, Simó Rita, *Stylistic Analysis of Piano Music of Latin America, since 1930*; Stewart, James, *Latin America Piano Literature, 1940 to the Present*.—ARGENTINA. Benjamin, Gerald R., *The Soloistic and Chamber Works of Alberto Ginastera*, Erickson-Bloch, Susan Elizabeth, *The Keyboard Music of Domenico Zipoli*, Henry, David, Juan Carlos Paz, self taught twelve-tonalist and innovative Argentina composer. *Kuss Maria Elena*, Nativistic Strains in Argentina Operas premiered at the Teatro Colón (1908-1972), Reberson Decarbo, Carol Elizabeth, Tayl, *Musical Communication among the Mapuche of Argentina*.—CHILE.—Etzler, Andrea W., *A Survey of Representative Contemporary Solo Piano Literature of CHILE*. Jakey, Lauren Ray, *An Analysis of Six Latin-American Works for Violin and Piano, composed since 1945 and String Quartet No. VI by Gustavo Becerra-Schmidt*.—CUMA. Mikowsky, Salomon Gadles, *The Nineteenth-Century Cuban Danza and its composers, with particular attention to Ignacio Cervantes*.—MEXICO. Bellamy, Sister Laurette, *The Sonido Trece Theoretical Works of Julián Carrillo*. A translation with Commentary. Cordin, Hugh Frederick, *A Survey of Twenty-Century Mexican Art Song*. Druesedew, John Edward, Jr., *The Missarum Liber of José de Torres y Martínez Bravo (1665-1738)*. Nichols David C., *Francisco Delgado and classicism in Mexican music as exhibited in the Missa a Quatro Voces*.—PANAMA. Eagle, Susan S., *A Harmonic Analysis and*

*Comparison of Selected Twelve Tone Compositions of Krenek and Cordero.*—PUERTO RICO, Caso, Fernando H., *Héctor Campos Parsi in the History of Twenty Century Music of Puerto Rico.*—VENEZUELA, Girard Sharon. *Music of the Requiem in Venezuela: a Study of the Colonial Tradition and Background of Folk and Autochthonous Music of the Death.* Olsen, Dale A., *Music and Shamanism in the Winikina Warao Indians of Venezuela: Songs for Curing and other Theurgy.*—In the part II of his work, Robert Stevenson deals with dictionaries and encyclopedias (since 1970), which are equally important to students of Latin American music. *Enciclopedia de México*, already in its Vol. VIII (1974). *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*, 3rd edition (1970-1971). Among music lexicons, *Riemann A-K* (1972) and *L-Z* (1975) went far beyond any Latin American information in previous editions, thanks largely to Curt Lange's effective intervention. *Musik in Geschichte und Gegenwart* continued favoring a few Latin American cities. *A History of Western Music* included extensive Latin American chapters; in the *New Oxford History of Music*, G. Béhague quickly synopsized Latin American developments; the *Encyclopedia Britannica* did no better coverage of Latin America in its 15th edition (1976); a music encyclopedia still in the making is *Grove's Dictionary*, 6th edition, in which Latin American will be vastly represented, according to its general editor, Dr. S. Sadie.—Afterwards Dr. Stevenson concludes with analytical annotations on 4 encyclopedias: *Delpar, Helen*, in *Encyclopedia of Latin America*; Kurath, Gertrude P. in *Macropaedia*.—*Encyclopedia Britannica* (15th edition); *New Catholic Encyclopedia*, in which Dr. Stevenson wrote 12 articles, plus 12 others on Peninsulars whose music circulated in Latin America; and *Riemann Musik Lexikon*, with a vast collaboration from, Latin Am. specialist, Dr Curt Lange. Many performers as well as composers of light music are included.

CLAES AF GEJERSTAM, *Reply to Mark Fogelquist.*—The author of "Popular Music in Mexico", so sternly criticized in "Heterofonía" Nos. 50 and 51, by Fogelquist, rebutes the latter in the present issue. Herein is the first part of Gejerstam's reply.—Slight as it was my experience on the subject before my investigations —says he— such is not the case any more. I disagree on the point that my informers are inadequate. On the other hand —as can be proved— I have not used their information indiscriminately and my sources are diversified.—Since commercial popular music has been mainly represented in Mexico City since the Revolution, my concentrating in the Capital is justified.—Many of Fogelquist corrections concern my handling of guitars, but this is a very complicated subject. Information lacking from different regions of Mexico, that can be a subject for discussion. In Veracruz, both jarana and requinto (cuatro) may at times be called "guitarra de golpe". In Veracruz jarana is strictly a guitar that is struck, providing intricate rhythmic patterns, while the requinto is generally used for "fast running melodic lines, moving scalewise and by arpeggios", as Stanford says. Fogelquist seems to be unaware of this.—Variation is also clearly in the case of the "vihuela", a kind of five string guitar which is centered in Western Mexico. It has five or six strings. Fogelquist fails to realize that the stringing of guitars and bass guitars used in folk music is not standardized. As shown by Sordo and Stanford, instrumentation within a certain genre, is not set definitely. Formerly the mariachis used two ancient guitars: jarana and vihuela. Now



they have been replaced by the modern guitar and requinto in most trumpet groups. By an unfortunate mistake in p. 43 of my book that becomes obscure Fogelquist criticism of my handling of instruments is not justified. He also objects to the way I analyze the "son", but I maintain my view regarding two simultaneous plans of harmony and voice. These traits are shown in my transcription of a "Malagueña" from Michoacán. Occasionally I observed the same traits in Mandinga (Veracruz).—As for my difficulty in distinguishing the anacrusis (up beat) from the first beat of the measure, I was thinking of a "son"'s rhythm of the Huasteca area, which effect is very confusing.—I maintain that in the latter area falsetto cries are part of the performance style. I could have been more specific.—I am aware of some incorrect statements in my book, up to p. 43. Fogelquist is right when observing that the "sones" have always formed the essential part of the mariachis. I surely ought to have further regarded the role of Mr. Vargas in regard to trumpet mariachis. But on the other hand I do not see why I should trust Vargas more than Garrido, Sordo and Stanford. However this matter could be further investigated.

SOFIA CHEINER, *On Ferruccio Benvenuto Busoni (1666-1924), a great guide of his time's musical youth.*—Busoni was Italian from his father's side and German from his mother's. Recognizing his musical talent, his mother made him study with Wilhelm Mayer. At the age of nine the boy gave a recital in Vienna and was highly praised by the well-known musicologist Hanslik.—Being highly interested in composition he was sent next to Leipzig, where Brahms understood his talent. With the help of Riemann he proceeded to Finland, where he met Sibelius. In Helsinki he married a young pianist who was a wonderful mate for him. They had two boys.—In 1889, at the age of 23, he joined Helsinki's Conservatory as teacher of piano. The following year he became teacher at the Moscu Conservatory. In 1905 I heard Busoni for the first time in Kiev. Long years afterwards I had still the impression of his wonderful interpretations. From 1891 to 1894 he lived in the United States where he gave concerts galore. From 1915 to 1919 he exiled himself in Zurich, where he gave just a few lessons as means of support. Among his pupils of the time Philipp Iarnach was one of the best. Although he had already a name, he was not ashamed of listening to Busoni's advise and following him to Switzerland and Berlin. He is the one who finished Busoni's *Dr. Faust* in 1925, after the former's death. On account of Busoni's ideas stated in his books, Stravinsky considered him a forerunner of contemporary music. As a composer Busoni wrote *Fantasia India* in 1913, *Turandot* in 1917, etc. As a researcher his editions of Bach are famous. Breitkopf and Haertel published in 1924 a Catalog of Busoni's works. In Switzerland Iarnach had among his pupils young Kurt Weill, a former pupil of Humperdinck who, collaborated on his own with Wagner in Bayreuth and was for a time music critic in Francfort. Iarnach introduced Weill to Busoni, who appreciated him very much. Every new comer to Busoni's Academy had to pass through Weill's scrutiny. He was a very learned musician. He ended his life in New York City. As a composer he owes his fame to "The Four sous Opera" on Bertold Brecht's text, but he wrote some 17 operas, chamber music and music for the films. He died in 1950. Among other pupils of Busoni I must mention Vladimir Rudolfovitch.

# INDICE GENERAL

## Volumen IX

Enero-Febrero 1976 No. 46	Pág.	Méx. en el movimiento Musical Argentino	18
De los Editores	2	<b>Rodolfo Camporredondo</b> , La Vida Musical en Londres	20
<b>R. Stevenson</b> , Espectáculos Mús. en España del siglo XVII (VI)	3	<b>Nicolas Koch-Martin</b> , Estreno de "Monte Cristo" en Bruselas	21
<b>E. Pulido</b> , Mujeres Compositoras y directoras de Orq.	10	Libros	21
<b>Jorge Velasco</b> , La muerte de un Creador	14	Digest in English	38
Cartas	17	<b>R. Stevenson</b> , Ultimas Notas	42
<b>E. Pulido</b> , Bernard Shaw, Crítico Musical (II)	18	<b>Higinio Ruvalcaba</b>	48
<b>Nicolás Koch-Martin</b> , La Música en Bélgica	21	Mayo-Junio No. 48	Pág.
<b>Pedro Machado Castro</b> , Festival de Berlín...	23	<b>Margo Glantz</b> , Thomas Mann, La Música, Arte y Humanismo	2
<b>E. Pulido</b> , De Tiempos pasados	27	<b>E. Pulido</b> , Bernard Shaw, Crítico Musical (IV)	8
Revista de Revistas	30	Conversación de <b>Victor Urbán</b> con la Directora de Heterofonía	13
<b>Rodolfo Camporredondo</b> , La Música en Londres	38	<b>Nicolas Koch-Martin</b> , Nuestro Fausto, Ballet de Béjart	17
Noticias	40	<b>Rodolfo Camporredondo</b> , Desde Londres	19
Digest in English	45	<b>E. Pulido</b> , De Tiempos Pasados	20
Marzo-Abril No. 47		Conciertos	24
Editorial	2	Libros	29
<b>R. Stevenson</b> , Palifonistas Españoles del Renacimiento en Enciclopedias Internacionales	3	Revista de Revistas	31
<b>J. Antonio Alcaraz</b> , El Pasado es un País Ajeno	8	Noticias	36
<b>E. Pulido</b> , Bernard Shaw, Crítico Musical (III)	13	Digest in English	48
<b>Nestor Echevarría</b> , Presencia de		Julio-Agosto No. 49	
		Editorial	2

<b>R. Stevenson</b> , Tendencias de la Investigación de la Música Colonial	3	Conciertos	27
<b>E. Pulido</b> , 1er. Congreso de la Asociación Interamericana de Críticos de Música	11	Digest in English	42
<b>Alejandro Gumucio</b> , Excursiones en torno a la Crítica Musical	21	<b>Pedro Michaca</b>	
<b>J. Antonio Alcaraz</b> , Virgil Thomson, "Leyenda Viviente"	24	De última hora	47
<b>E. Pulido</b> , Con Grete Sultan, con Alexis Hauser	30	Noviembre-Diciembre No. 51	Pág.
<b>E.P. Alberico Guidi</b>	34	Cartas	2
Conciertos	36	Editorial	4
Noticias	40	<b>Stela Contreras</b>	5
Digest in English	43	<b>Juan José Escorza</b> , Sobre la Influencia Arábigo-Andaluza en las Cantigas de Rey Alfonso X, el Sabio (II)	6
Septiembre-Octubre No. 50		<b>Mario Kuri-Aldana</b> , Los jóvenes compositores Mexicanos (II)	11
Editorial	2	<b>Mark Fogelquist</b> , Crítica al libro "Popular Music in Mexico" de Claes af Geijerstam	15
<b>Juan José Escorza</b> , Sobre la influencia Arábigo-Andaluza en las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso X el Sabio	3	<b>Lan Adomian</b> en conversación con E. Pulido	18
<b>Mario Kuri-Aldana</b> , Los Jóvenes Compositores Mexicanos (I)	10	Revista de Revistas	20
<b>E. Pulido</b> , Ponencia en el Encuentro de Mujeres Universitarias y Profesionales	14	E.P. Para José Yves Limantour	23
Mark Folgest, Crítica al libro "Popular Music in Mexico" de Claes af Geijerstam	17	Compositores Mexicanos Jóvenes, <b>Mario Lavista</b>	24
Revista de Revistas	21	<b>Pedro Machado Castro</b> , Festival en Berlín	26
<b>F.C.L.</b> Un Nuevo Grupo de Percusión	25	Conciertos	30
		Festival de Bayreuth	35
		Grabaciones	39
		Dos Poemas de Eusebio Ruvalcaba	40
		<b>Nestor Echevarría</b> , La Música en Buenos Aires	41
		Digest in English	44

# **CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA**

México 5, D. F.      Massaryk 582 (Polanco)      Tel: 520-10-13

**A PARTIR DEL 15 DE ENERO  
EXAMENES SEMESTRALES ORDINARIOS**

**A PARTIR DEL 7 DE FEBRERO  
EXAMENES EXTRAORDINARIOS Y  
A TITULO DE SUFICIENCIA**

## **ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM CENTRO DE INICIACION MUSICAL**

Rivera de San Cosme 71      Tels: 535-03-44 y 535-03-42

**CENTRO DE EXTENSION UNIVERSITARIA  
INICIACION MUSICAL**

tres niveles paralelos a los estudios de Primaria, Secundaria, y  
Bachillerato

**ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM  
ESTUDIOS A NIVEL DE LICENCIATURA**

**SAN COSME 71      EDIFICIO MASCARONES      México, D. F.**

## **VEERKAMP, S. A.**

**PALACIO DE LA MUSICA**

**Durango 269 Tel.: 528-59-16**

**Instrumentos Musicales — Cuerdas**

**Accesorios — Amplificadores — Micrófonos A.K.G.**

**Organos Electrónicos LOWREY — Pianos**

**Armonios — Métodos y Música Impresa en general**

**Acordeones HOHNER.**

LA LOTERIA Y SUS PREMIOS ALEGAN LA NAVIDAD

24 DE DICIEMBRE

# CIENTOS MILLONES

DE PESOS

EN 4 SERIES  
UNA SERIE \$ 2,500<sup>00</sup>  
VIGESIMOQUINTO  
\$ 100<sup>00</sup>



**LOTERIA NACION**  
PARA LA ASISTENCIA PUB

