

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

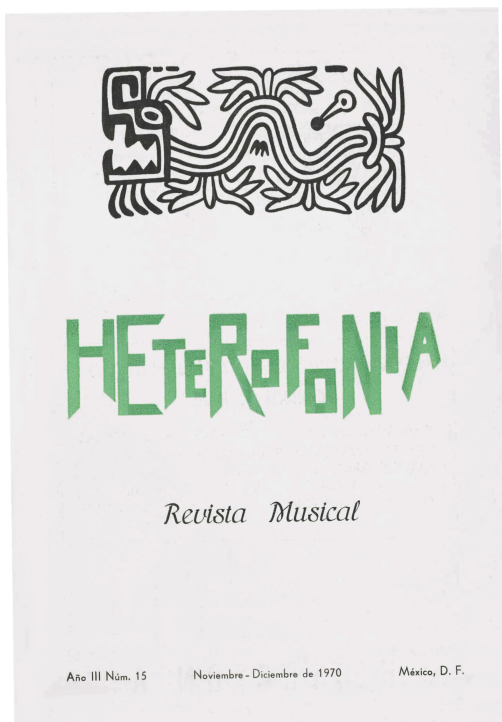


INBA



INBA  Digital

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 15, México, noviembre-diciembre de 1970

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 15, México, noviembre-diciembre de 1970, pp. #-#



HETEROFONIA

Revista Musical

Año III Núm. 15

Noviembre - Diciembre de 1970

México, D. F.

4 JORNADAS DE ARTE CONTEMPORANEO 4
EN EL
CONSERVATORIO

9	DE NOVIEMBRE	ARTES PLASTICAS
10	DE NOVIEMBRE	DANZA
11	DE NOVIEMBRE	TEATRO
12	DE NOVIEMBRE	MUSICA

TODOS LOS DIAS MESA REDONDA A LAS 18.30 HS.

20.00 HS.

ESPECTACULO.

PRESIDENTE MASARYK 582 POLANCO.

BOLETO \$ 6.00

ESTUDIANTES Y MAESTROS EN GENERAL 50% DESC.
ESTUDIANTES Y MAESTROS DEL C.N.M. ENTRADA LIBRE.

**ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD
AUTONOMA DE MEXICO**

Rivera de San Cosme 71

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

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

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

Suscribase Usted

a

H E T E R O F O N I A

S U M A R I O

HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

Directora

ESPERANZA PULIDO

Jefe de Redacción

Ignacio Medina Alvarado

Relaciones Públicas

Alberto Pulido Silva

Redacción

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

Correspondencia

Apartado 12-808,
México 12, D. F.

Impreso en la

"IMPRENTA IDEAL"

Fragonard No. 44

México 19, D. F.

No. 15. Noviembre-Diciembre

● Cartas a la Redacción	2
● De los Ediotres	3
● ROBERT STEVENSON Primeros Compositores del Nuevo Mundo	4
● ESPERANZA PULIDO La "Coatlicue" de Justino Fernández	13
● EDUARDO HERNANDEZ MONCADA Francisco Agea IN MEMORIAM	15
● MARIA OTALORA DE LOPEZ MATEOS Método objetivo de Lectura Musical	19
● ARRIGO COEN ANITUA Los "Cuadernos de Conversación" de Beethoven	21
● TED SADLOWSKI Técnica Pianística	23
● EMILIANA DE ZUBELDIA Análisis (su música en la pag. anterior)	25
● CONCIERTOS	26
● Reseña de Libros, por E.P.	30
● Grabaciones	34
● Revista de Revistas Musicales	36
● Noticias de México	39
● Noticias del Extranjero	43
● Abstracts in English	45

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

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

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

EXTRANJERO

Un año	Dls. 6.00
Número suelto	" 1.00
Registrado como correspondencia de 2ª Clase por la Dirección General de Correos con fecha 28 de marzo de 1969, bajo el número 1242.	

CARTAS A LA REDACCION

Querida amiga:

El próximo sábado tendremos un concierto muy especial: será a beneficio de la Biblioteca Internacional del Piano, una magnífica institución que colecciona ediciones raras, grabaciones y artículos, entrevistas, etc. Esta Biblioteca sufrió un incendio recientemente y muchos artistas van a ofrecer gratuitamente sus servicios para la reparación de los daños: Tomarán parte en el evento De la Rocha, Earl Wild, Rosalin Tureck, Grant Johansen, Bruce Hungford y muchos otros. Se escucharán cosas curiosas, como las Variaciones de Czerny sobre una melodía escocesa, para seis manos en un solo piano, etc. En la misma semana asistiré a la *premiere* del *Utrenja* de Penderecki. El compositor estará presente y después del concierto le será ofrecida una recepción, a la que estoy invitado. Ya te informaré. Como siempre tu amigo

Ted Sadlowski
58 2nd Ave, New York City

Querida amiga:

Mis mejores deseos por el continuo triunfo de su revista HETEROFO-
NIA, la cual seguiré paso a paso, esperando siempre y en cada número la
respuesta a mi eterna inquietud musical. Obsequio un ROMPECABEZAS
TONAL como estímulo para las personas que, después de terminar mi mé-
todo, se sientan capaces de armarlo; este rompecabezas debe recortarse para
volver a integrarlo, de acuerdo con tres preguntas a resolver: 1.—¿Qué tonos
son? (Círculo pequeño). 2.—¿Cuántas alteraciones tienen? (Círculo interme-
dio). 3.—¿Cuáles son éstas? (Círculo exterior).

Muchas gracias
María Otálora de López Mateos
México, D. F., octubre de 1970

Heterofonía agradece muy sinceramente a la distinguida maestra y compositora, María Otálora de López Mateos, el haber deseado publicar en HETEROFONIA su METODO OBJETIVO DE LECTURA MUSICAL, que termina con esta entrega. Estamos seguros de que un buen número de aficionados a la música han hallado en este comprensivo Método un auxiliar para sus ambiciones de conocimientos musicales elementales, que les haya permitido asomarse al complejo mundo de la MUSICA. (La Redacción)

(Pasa a la pág. 42)

De los Editores

Con excepción de contados compositores de la categoría de Ellis Carter (sexagenario), o de Copland, Sessions, Barber, Harris, dello Joio, etc. (todos contemporáneos de generaciones pasadas), un buen número de jóvenes norteamericanos ignoran hacia dónde se dirigen. Pocos, entre ellos, creen aún en Webern y practican un serialismo total. La mayoría proclama el anarquismo y la antimúsica, como tabla salvadora de una mediocridad alarmante. La confusión y el afán de mezclarlo todo hallan calurosa acogida en aquel medio, donde proliferan los *happenings* con pretensiones de música, así como la aleatoriedad incongruente de quienes ignoran el arte de la estructuración. John Cage gasta su incontestable talento en el vacío, "componiendo" piezas como su reciente *Solo para trombón de varas*, en el que deben glisarse larga y calladamente los tubos hacia arriba y hacia abajo; pero para ello se invitan trombonistas tan famosos como Stuart Dempster, quien se ve obligado a "tocar" su instrumento y otros accesorios en silencio. Esto, como protesta por el actual estado de cosas en el mundo de la música no popular, está bien. La "Palabra" va perdiendo su semántica, para convertirse en simple sonido. Esto, como protesta contra los malos literatos no está mal.

La Orquesta Filarmónica de Los Angeles se convierte eventualmente en una Sinfónica Televisual (Switched-On Symphony), con actuaciones de noventa minutos, interrumpidas doce veces por "comerciales" espectaculares. La música que ofrecen no es solamente el rock de las antiguas minorías, sino el de la juventud actual. La idea de ejecutar esta clase de música, con efectos y danzas entremezcladas, está bien, pero como espectáculo visual, mejor que auditivo. Y no podríamos tomarlo a guisa de protesta contra las orquestas sinfónicas norteamericanas, entre las que abunda la excelente calidad.

En cambio, un nuevo grupo de Chicago, conocido como *The Flock*, conduce el Jazz a un movimiento de vanguardia que es, al mismo tiempo, regenerador y atractivo. Lo que realizan los cultos músicos europeos y americanos (de todo el Continente) como búsquedas vivas de sonoridades instrumentales nuevas, que a veces compiten ventajosamente con las producidas electrónicamente, los Flock (Siete jóvenes) lo consiguen ingeniosamente con sus instrumentos (especialmente el violinista Jerry Goodman).

¿Cuál será la causa de esta situación? Creemos que debe atribuirse, en parte, a la aversión e indiferencia hacia la música contemporánea de quienes patrocinan las orquestas sinfónicas, o dirigen las agencias de conciertos, con la consiguiente imposición de música convencional a los directores de Orquesta, como anzuelo de auditorios.

De acuerdo con una estadística de la Broadcasting Music Inc., 582 orquestas norteamericanas ejecutaron en la temporada 1968-69 un total de 5,877 conciertos, en los cuales se escucharon 127 veces la obertura de los Maestros Cantores; 114 la Primera de Brahms; Mozart ocupó el primer lugar, con 1,627 ejecuciones; Beethoven y Brahms le siguieron los pasos. La música moderna elegida no lo era tanto: apenas Ives alcanzó popularidad, con 150 ejecuciones; Rodgers tuvo precedente sobre Poulenc y Bernstein opacó a Stravinski.

¡Ya sería hora de que se invirtiera el orden de cosas, con lo mejor entre los contemporáneos! Quizá esto impulsaría a los jóvenes hacia una música basada en el trabajo árduo y no en el empirismo.

Primeros Compositores del Nuevo Mundo

Recientes informes, provenientes de archivos peninsulares

Por ROBERT STEVENSON

En la generación pasada se pensó por primera vez que *Domenico Zipoli* —el organista barroco italiano, cuya *Sonata d'intavolatura per oorgano e cimbalo* (Roma 1716) le procuró fama continental— era el mismo Domenico Zipoli que en julio de 1717¹ llegó a Buenos Aires y murió en Córdoba (Argentina) el 2 de enero de 1726; mas esta versión fue desechada por Adolfo Salazar y otros². ¿Por qué razón —se preguntaron— un célebre músico europeo habría de haber abandonado su seguro puesto en la iglesia de Jesús, de Roma, por la pampa argentina? Sin embargo, de acuerdo con posteriores investigaciones relativas al lugar de nacimiento de Zipoli y otros datos, a partir del Diccionario Labor de la Música (1954), II 2313, todos los léxicos posteriores, hasta la última entrega de *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, consignan que ambos Zipolis eran una y la misma persona. Las partes vocales e instrumentales de una Misa de Zipoli, descubiertas en Sucre (1959³) por el autor de este artículo, llevan la siguiente inscripción: "Se copió en Potosí, el año de 1784", lo cual confirma la no desmentida fama del compositor en la más rica capital minera del Nuevo Mundo, más de medio siglo después de su prematura muerte por tuberculosis.

El artículo del Diccionario Labor concluye así: "Zipoli fue el más grande compositor europeo que emigrara a la América colonial, donde pasó los últimos nueve años de su vida". Si la difusión de obras impresas da la medida de cualquier compositor, esta generalización sigue conservando su vigencia; pero no hay que olvidar que España había despachado al continente americano algunos de sus mejores talentos, mucho antes de que Italia exportara a Zipoli. En el presente artículo se exploran los antecedentes de algunas de estas luminarias, entre las que se cuentan Hernando Franco⁴, Estacio de la Serna y Juan Gutiérrez de Padilla.

El primer libro de que se tiene noticia en la América del Sur, publicado con licencia de reimpresión, no fue un almanaque, ni alguna proclama, sino más

bien un tratado de polifonía y canto llano. Todavía en 1961 existía en el Archivo de Indias de Sevilla la licencia real, fechada el 10 de diciembre de 1559 por la princesa Juana de Austria, hermana viuda de Felipe II, la cual dice en parte:

"Puesto que usted, *Don Juan Pérez Materano*, decano de la catedral de Cartagena en el Nuevo Mundo ha declarado por poder el haber terminado un libro sobre polifonía y canto llano, tras largos y diligentes esfuerzos y puesto que requiere usted licencia y privilegios válidos por diez años en nuestras posesiones americanas; y dado que dicho libro fue revisado por miembros de nuestro Consejo de Indias, concedemos licencia y privilegio, cuya validez durará diez años a partir de la fecha. Podrá usted reimprimirla en cualquier parte de las Américas y vender los volúmenes con protección de derechos, siempre que nos sea previamente enviada una copia, para poder fijar el precio de la obra. Quienquiera ose violar este privilegio será multado con 50,000 maravedíes, de cuya suma la mitad será para usted y la otra mitad para nosotros. Dado en Valladolid, el 19 de diciembre de 1559".

Cuando Juan Pérez Materano — *venerable persona, docto, santo y Jusquin en teoría de canto*⁵, como fue llamado por un joven contemporáneo y alumno — llegó por primera vez a playas americanas, en 1537, traía la consabida misión de colocarse en alguna parte de México. En 1556 —tres años antes del arribo de Pérez Materano— se publicó en México el primer libro de música, con licencia de impresión. Los legajos titulados *Santafé* 887, fol. 93 (Oct. 19, 1539), *Santafé* 56 (Julio 8, 1546) y *Santafé* 233, fol. 1 (Oct. 5, 1548) del Archivo de Indias, contienen testimonios de la carrera de este notable precursor musical de las Américas. En el documento de 1546 cobran especial elogio sus hechos entre los negros que pululaban en el puerto de Cartagena. Por medios musicales supo atraer a *negros y negras a oír las fiestas por las mañanas*. En 1548, mientras gobernaba interinamente toda la diócesis, se le mencionó como el *magnífico y muy señor don Juan Pérez Materano*.

A causa de una crisis de papel en el Nuevo Mundo, P.M. solicitó una prórroga en 1560 para la impresión de su libro. El 27 de noviembre de 1561 murió sin haber visto publicada la obra que le había costado los mejores años de su vida⁷.

Suerte similar corrieron los cinco volúmenes de polifonía⁸ de Gutierre Fernández Hidalgo, los cuales parece que nunca vieron la estampa, pese a la existencia de un contrato firmado desde 1607. A causa de esta falla, su musa nos es conocida solamente a través de manuscritos de la catedral de Bogotá, donde fue maestro de capilla de 1584 a 1586. Su predecesor y sucesor fue Gonzalo Zorro (1548-1617)⁹, hijo de un capitán español del mismo nombre y de una mujer indígena bautizada como Margarita. Testimonios de la incompetencia musical de este mestizo se hallan en un grueso legajo del Archivo de Indias (*Santafé* 226), procedentes de Gutierre Fernández Hidalgo y otros. En el Ramo 2, fols. 65 y 66 aparece la queja de un testigo contra el maestro de capilla nativo (un eco del mismo se lee en el folio 91):

"No sabe contrapunto, ni comprende la forma de hacer cadencias. Es tan incompetente, que le resulta imposible auxiliar inmediatamente a algún can-

tante extraviado. Sin ensayar desmesuradamente, le es imposible cantar madrigales, villanescas, o cosa alguna de mayor responsabilidad. Una persona tan ignorante como ésta, no merece ni siquiera el nombre de buen estudiante, mucho menos el de maestro de capilla de una catedral metropolitana, tan importante como la nuestra¹⁰".

Pero la más gruesa artillería fue quemada por Gutierre Fernández Hidalgo, quien el 9 de mayo de 1585 (fols. 93v-94) confirmó las anteriores acusaciones, añadiendo:

"Cualquier maestro de capilla competente debería conocer el contrapunto y la composición polifónica, dirigir correctamente desde el podio coral y detectar y corregir las faltas de los cantantes. No es suficiente conocer solamente canto llano elemental y rudimentos de polifonía¹²".

En las líneas 13-14 del fol. 94, *Santafé* 236, Ramo 2, el notario cita la edad de Fernández Hidalgo como de *quarenta años más o menos*, lo cual nos daría cerca de 1545 como la fecha de su nacimiento: sin embargo, en las *Actas Capitulares*, II (1590-1630), fol. 18v, marzo 15, 1613, de la catedral de Cuzco (Perú), se le adjudican 40 años de edad y un documento depositado actualmente en el Archivo de la Biblioteca Nacional de Bolivia (Audiencia de Charcas, *Libro de Acuerdos*, tomo XIII, fol. 74v) se refiere al maestro de capilla como *un hombre de sesenta años*, en cuyo caso habría nacido en 1553.

¿Tuvo Fernández Hidalgo el designio de aumentarse la edad en Bogotá? Cuando estaba allí fue elegido rector de un nuevo colegio. Durante su gestión ocurrió la primera huelga estudiantil en la historia de América, de cuyas resultas se vió obligado a abandonar Bogotá a principios de 1588, para permanecer un poco de tiempo en Quito, luego en Cuzco, y, finalmente, en Sucre. ¿Cuál fue el motivo de la huelga estudiantil? Ni por malos alimentos, ni por malos tratos, sino, sencillamente, porque se les exigía cantar por turnos en la catedral¹³, en cuyo caso, la severa disciplina de Fernández Hidalgo debe haber inducido la rebelión. Antes de esto, el mediocre García Zorro había llevado a los estudiantes a cantar solamente en la Navidad y la Pascua, enseñándoles *como cantar canto llano y canto de horgano* casi de oído. Con Fernández Hidalgo no sucedía lo mismo. Su diligencia le costó el puesto, pero le ganó los corazones de los pocos estudiantes serios adiestrador por él, según se colige de comentarios apuntados en los grandes libros de coros de sus composiciones originales, que se conservan en Bogotá.

Estacio de la Serna, hijo del famoso cantante Alexandro de la Serna¹⁴ creció a la sombra de tres de los más brillantes organistas españoles de la última parte del siglo XVI: Gerónimo de Peraza Sotomayor (entronizado como organista de la catedral el 1º de septiembre de 1573; Diego del Castilla (el 28 de abril de 1581) y Francisco de Peraza, el hermano menor de Gerónimo (electo el 16 de mayo de 1584; murió el 24 de junio de 1598). El 29 de octubre ganó el puesto de organista de la Iglesia Colegiata de San Salvador, en Sevilla¹⁵, cuyo prestigio solamente era superado por el de la catedral. Su predecesor allí fue Hernando de Tapia, gran virtuoso; pero en mayo 13, 1595, le sustituyó inmediatamente Manuel de Coria, quien tuvo como sucesor, a su

vez, al más famoso organista de la época barroca española: Francisco Correa de Arauxo (Septiembre 1, 1599-marzo 31, 1636).

Puesto que al llegar Estacio de la Serna a la capilla de San Salvador estaba ya reconocido como una estrella ascendente, se estipulaba en su contrato que no debería aceptar ningún otro puesto de organista; pero como su fama creció rápidamente, el 1º de abril de 1595 fue solicitado por la Capilla Real Portuguesa de Lisboa como organista, puesto que conservó hasta el 25 de febrero de 1604.

En *D. Filipe I, Doacoes Lo.* 31 [Chanc. R. 387], fol. 131, Torre do Tombo informa acerca de las condiciones de aquel contrato en Lisboa. Los nueve años que permaneció allí reciben asimismo el testimonio de dos bellos tintos que se hallan en la Biblioteca de Ajuda (Lisboa) en un manuscrito adherido a la copia de *Facultad orgánica* (Alcalá de Henarés: Antonio Arnao, 1626) de Correa de Arauxo. Después de Portugal Estacio de la Serna se estableció en Lima, Perú, donde ocupó la capellanía hasta el 18 de abril de 1614, en cuya fecha se trocó en organista. Mucho antes de que se conociera su estancia peruana, Santiago Kastner había ya elegido aquel mencionado tiento, como modelo del mejor espíritu español de la época cervantina. Nuestros elogios de Estacio de la Serna, en sus relaciones con América podrían parecer mero patriotismo local; pero el testimonio de un crítico tan bien informado como Kastner, no debe ser puesto en duda.

En Lima compuso la música para una ceremonia de la catedral que duró de las 4 a las 9, el viernes 13 de noviembre de 1612, en conmemoración de la difunta Reina Margarita, esposa de Felipe III (murió el 3 de octubre de 1611). En la relación que Martín de León hace de *las exequias q. el exmo. Sr. D. Iuan de mendoca y luna Marques de Montesclaro. Virrei del Piru hizo* (Lima: Pedro de Merchán y Calderón, 1613 [copia del Museo Británico 1064. i. 9], fol. 26), no solamente alaba a *Estacio de la Serna Asturisaga, organista que fue en la capilla real de Portugal, y aora maestro de capilla en esta sancta iglesia* por la música que compuso sobre pedidos, sino que también proclama su excelencia largamente patente en España. La magistral obra compuesta por de La Serna —*música de canto de organo, deuota y sonora*— para la ceremonia indicada, hizo parecer cortas las cinco horas de su duración, agrega el autor de la *Relación* de 1613 —un agustino nacido en Archidona (1585), quien profesó en Sevilla el 13 de noviembre de 1601 y estudió en Sevilla y Salamanca, antes de emigrar a Perú¹⁶. Lejos de ser mera charla de un fraile ignorante, la fama de de la Serna puede aceptarse como un hecho seguro, testimoniado por León, antes de que abandonara su patria y confirmado en documentos sevillanos y lisbonianos de la época.

La estancia de Antonio Carrasco, otro de los primeros organistas del Nuevo Mundo, como organista de la iglesia de San Salvador en Sevilla, en 1629-30, puede también certificarse con documentos del Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Durante estos dos años, Carrasco sustituyó a su famoso maestro Francisco Correa Arauxo¹⁷. Fue este mismo Carrasco quien más adelante llevó la música de Correa de Arauxo al Nuevo Mundo. La tablatura de teclado perteneciente a Gabriel Saldívar Silva y publicada por él en facsimil en la Revista Musical Mexicana II/2-3-5 del 21 de julio, el

7 de agosto y el 7 de septiembre de 1942, contiene un párrafo que dice: *Este fantasia sse llama scala celite, puso el apelido el Maestro Antonio Carrasco, porque es muy bueno tiento de octavo tono... en el peru fue Maestro.* Quizá el propio de la Serna ayudó a un colega organista de San Salvador, Sevilla, a encontrar un refugio agradable en el más rico de los virreinos españoles, después que él mismo había formado en Lima, Perú su último hogar.

Juan Gutiérrez Padilla (hacia 1590-1664), compositor del siglo XVII en México, ha sido hasta ahora el más estudiado, transcrito y ejecutado. Sirviéndose de un microfilm tomado en 1949 en la catedral de Puebla en 1949, por George Smisor (por sugestión de Steven Barwick), Alice Ray (Catalyne) transcribió las cuatro misas a 8 que aparecen en el volumen 2 de su tesis para el doctorado de la Universidad de California del Sur (1953), titulada "La Música de coro doble de Juan de Padilla". En el No. 35/3 de la *Hispanic American Historical Review* (Agosto de 1955) apareció un artículo biográfico, escrito por el autor de estas notas, exclusivamente dedicado a él y titulado: "Juan Gutiérrez Padilla, distinguido maestro de la Nueva España". Die Musik in Geschichte und Gegenwart, incluye un artículo dedicado a Padilla en el que se dilucida la confusión ya existente, porque el maestro, fallecido en Puebla en 1664 había sido confundido con su homónimo Juan de Padilla (nacido en Gibraltar, en 1605), quien murió en Toledo el 16 de diciembre de 1673. El 20 de abril de 1961 Roger Wagner estrenó la *Missa Ave Regina coelorum, Salve Regina y Exultate iusti* (el total a 8) (Salmo 32: 1-6) en el Schoenberg Hall, UCLA. El año siguiente editó el *Exultare iusti* para la Editorial Lawson-Gould de Música, de Nueva York y en 1965 grabó la misma obra para Angel.

No obstante que desde marzo de 1966 todo quedó aclarado, el descubrimiento del testamento de Juan Gutiérrez Padilla, por el autor, en el Archivo Notarial de Puebla confirmó plenamente el hecho de que el maestro de Toledo, Juan Padilla, quien fue hijo de Gregorio de Padilla, nativo de Ronda y de Juana Espinosa, nativa de Gibraltar, no debió nunca ser confundido con el maestro de Puebla. El testamento de Juan Gutiérrez de Padilla, hecho ante el *Notario Real y Público*, Nicolás Alvarez, el 18 de marzo de 1664, puede ser consultado ahora en el Archivo General de Notarías del Estado de Puebla, en *Testamentos* 1664, fol. 48 (ambos lados). Las actas capitulares de la catedral de Puebla, Vol. XV, fol. 115, dan fe de su muerte antes del 22 de abril del mismo año. Esperó, pues a que la muerte llegara a su puerta, antes de hacer su testamento.

El testamento —demasiado largo para reproducirlo completamente— comienza con la acostumbrada invocación a la Divinidad; después se identifica al testador como el lizado *Juan Gutierrez de padilla clérigo presviteriano maestro de capilla de la ssanta yglessia cathedral desta Ciud de los angeles donde soy vezino hijo lexítimo de Juan gutierrez de padilla y de doña catalina de los rios vezinos de la ciudad de Málaga en los reynos de Castilla de donde soy natural*. En seguida se declara que, no obstante estar mortalmente encajado, el testador se halla en pleno uso de sus facultades y nombra albacea al doctor don *Joseph de carmona tamaris rasonero de la dha ssanta yglesia persona de quien tengo entera satisfacion*.

La elección del albacea no pudo ser más acertada, puesto que se trataba nada menos que de otro descendiente de la distinguida familia ya conocida de los estudiosos de la biografía de Padilla. Se trataba de Antonio Tamariz de Carmona, cuya *Relación y descripción del Templo Real de la ciudad de Puebla de los Angeles*, un libro de 110 páginas publicado en Puebla, en 1650, había sido la primera obra impresa que saludó a Padilla como "insigne maestro" (fol. 31) y una vez más como "insigne maestro licenciado Iuan Padilla" (fol. 31 "Joseph de Carmona Tamaris", así llamado en el testamento: era hermano de Antonio y prebendado de la catedral de Puebla. A él le dejó instrucciones su hermano para que distribuyera limosnas y otras caridades, cuanto lo permitiese el legado. Se enterraría su cuerpo en la catedral, acompañándolo hasta su tumba los Hermanos de la Congregación de San Pedro y también los Hermanos de San Felipe Neri, de cuyas hermandades era miembro Padilla. Fueron testigos del testamento el *bachiller* Joseph Coronado, el *contador* Juan de la Mesa y Francisco Araujo, todos residentes de Puebla.

Ahora que ya existe certeza acerca de Málaga como lugar de nacimiento de Padilla, así como de su temprano adiestramiento con Francisco Vázquez (maestro de capilla de 1586 a 1613), otros hechos recogidos en las actas capitulares de las catedrales de Málaga y Cádiz deben colocarse en su sitio apropiado. El 16 de febrero de 1613, los canónigos de la catedral de Málaga se reunieron para otorgar la vacante capellanía al triunfador de los cinco candidatos que se presentaron a título de suficiencia. Estevao de Brito, nativo de Evora, Portugal,, se llevó las palmas¹⁸. De Brito gozaba de gran experiencia, mientras que Padilla no podía tener por aquel entonces más de 23 años. Ya desde el 8 de febrero de 1597 Brito había sido elegido maestro de la catedral de Badajoz, con un respetable salario anual de 40,000 maravedíes y en 1608 recibió las órdenes. Todo esto —su edad, las órdenes y sus previos éxitos musicales— dió a Brito precedente sobre el joven Juan Gutiérrez de Padilla, no ordenado aún y todavía un novicio en la iglesia colegiata de Jerez de la Frontera. Sin embargo, Padilla ganó el segundo lugar por mayoría de votos. (15-2). Los otros tres candidatos eran todos músicos respetables: Francisco de Avila Páez, maestro en las Descalzas de Madrid; Francisco Martínez de Avalos, de Ubeda y Fulgencio Méndez Avendaño, de Murcia.

Alentado por su casi éxito, Padilla se presentó seguidamente en la catedral de Cádiz, donde, siendo ya *Juo gutierrez de padilla presbytero*, sucedió a Bartolomé Méndez como maestro de capilla¹⁹. El mismo día ordenaron los canónigos que los cantantes se presentaran a los diarios ensayos con el nuevo maestro. Durante la gestión de Padilla se mantuvo una dieta de música moderna, tanto como clásica. El 2 de septiembre de 1616, recomendó el maestro que se adquiriese la *Missae sex* de Philippe Rogier, publicada en Madrid en 1598 como un libro *muy provechoso pa. esta yglieria*²⁰. El 10 de enero de 1617, consiguió que los canónigos impusiesen a los instrumentistas de la catedral su asistencia, tanto a las festividades nocturnas como a las diurnas, bajo pena de destitución¹⁹. En el mismo cónclave le fue concedido permiso y gastos pagados para que trasladase todas sus posesiones desde Jerez de la Frontera, donde habían estado almacenados después de su viaje de la primavera precedente. Aparentemente Bartolomé Méndez y Padilla habían sólo tro-

cado puestos, porque el 15 de septiembre de 1615 sucedió algo semejante en el cónclave de la catedral de Cádiz²¹. La petición que hizo Padilla el 31 de agosto de 1618 para visitar Málaga, le fue concedida bajo condición de que antes de emprender el viaje dejara terminadas las chanzonetas para la fiesta de Santa Teresa de Avila y regresara a tiempo de dirigirlas él mismo²². El 3 de febrero le aumentaron su salario 10 ducados anualmente, por sus excelentes servicios²³. Una brecha entre los Libros III y IV (1618-1620 y 1630-1642) de las actas de la catedral de Cádiz, nos impide ahora fijar la fecha en que Padilla decidió finalmente trasladarse al Nuevo Mundo; pero el 11 de octubre de 1622 ya se hallaba en Puebla, puesto que ese día fue nombrado oficialmente maestro coadjutor. Antes de dicha fecha desarrolló grandes servicios en el medio de la España meridional, por lo menos durante una década. Su carrera de 42 años fue una aventura tan brillante y fructuosa como pudo haberse revelado en cualquier parte de la América barroca.

Padilla debe recibir crédito, aun tratándose de su más próximo rival en el México colonial. El folio 226, pp. 228-230 del Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid, I: Manuscritos (Barcelona, 1946) de Anglés-Subirá, contiene ocho misas y ocho Magnificats de Francisco López [Capillas], ayudante de Gutiérrez de Padilla, quien fue organista de la catedral de Puebla, en una fecha no posterior al 13 de septiembre de 1645, hasta su instalación, en abril de 1654, como organista y maestro de capilla de la catedral de México, donde murió en la plenitud de sus facultades, el 18 de enero de 1673²⁴. Estas misas de la Biblioteca Nacional española, M. 2428, no solamente concuerdan con las misas de López Capillas, repartidas entre los tres libros de coros de la catedral de México, sino también los Magnificats de los folios 175v-225 del manuscrito madrileño rivalizan con sus Magnificats en un libro de coros que perteneció a la catedral hasta 1969, pero que ahora se halla en el Museo Virreinal de Tepotzotlán.

José Subirá fue el primero en publicar, en facsímil, una página de una Misa de López Capillas (en la p. 555 de su *Historia de la Música Española e Hispanoamericana* Barcelona: Salvat, 1953); sin embargo, por falta de un catálogo de manuscritos de la Catedral de México, Subirá, como Anglés, no pudieron identificar a López en el Nuevo Mundo²⁵.

N O T A S

1. Lauro Ayrestan. *Domenico Zipoli Vida y Obra* (Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica).
2. Adolfo Salazar, "El caso de Domenico Zipoli" *Nuestra Música* I/2 (Mayo, 1964); cita en Ayrestán pp. 10-11.
3. Stevenson, *The Music of Peru: Aboriginal and Viceroyal Epoch* (Washington: Pan American Union, 1960), pp. 178-179.
4. Para lo relativo a Hernando Franco véase Robert Stevenson: Hernando Franco, el más notable compositor renacentista de México, *HETEROFONIA* No. 11 (marzo-abril 1970) pp. 4-11. (La Redacción).
5. Juan de Castellanos, *Elegías de Varones Ilustres de Indias* (Madrid: M. Rivadeneira, 1857 [Biblioteca Autores Españoles 4], 9. 366, col. 2.

6. Tratado largamente en *Music in Aztec & Inca Territory*, (Berkley: University of California Press 1968, pp. 175-178).

7. José Ignacio Perdomo Escobar, *Apostillas de la historia de la música en Colombia: Don Juan Pérez Materano, clérigo y chantre de la catedral El Tiempo* (Bogotá) Año 54 No. 18, 281, Suplemento Semanal (Lecturas Dominicales), p. 4, col. 6.

8. Stevenson, *The Music of Peru* (1960), pp. 182-183.

9. Extensos informes concernientes a este pionero maestro nacido en América, se hallan en Alberto Lee López. *Clero Indígena en el Arzobispado de Santa Fé en el siglo XVI* (Bogotá: Editorial Kelly, 1961), pp. 40-42. Los documentos de que se valió la excelente biografía de Lee López están expuestos en la nota 77 (p. 77). El único maestro indígena sudamericano de los primeros tiempos en alguna catedral importante, parece haber sido Diego Lobato de Sosa, cuya larga biografía está contenida en el folio 53 relativo a una solicitud de canongía en Perú, o en Ecuador, que actualmente se halla en el Archivo General de Indias, en Audiencias de Quito. "Cartas y espedientes personales eclesiásticas", legajo 83, No. 29 (1592, antes legajo 77-1-29).

10. Santafé 226, 2/8 fol. 65v: *Es notorio e constara por examen el dho goncalo garcia no sabe contrapunto ny entiende los terminos de la compostura /fol. 66/ En musica ny sabe meter una voz si se pierde en cantar. es tan poco diestro que sin mucho estudio no cantara madrigales ni villanescas ni composura de prolación mayor y si se pierde en la boz que va cantando no sabe boluer a entrar y quien tampoco sabe esto no meresce nombre, de buen discipulo quanto mas de maestro de capilla en yglesia cathedral metropolitana cual esta.*

En el fol. 95v Juan Pacheco residente de Bogotá, juró que siempre que el grupo de Gonzalo García Zorro cometía faltas, tenía que comenzar de nuevo. Andrés Clavijo (fol 96), clasificó a García Zorro como un mediano *contrabajo*, pero ignorante en contrapunto. García Zorro contestó que otros sabían aún menos que él (fol. 100).

11. *Para el oficio de nuestra capilla a menester saber contraponto conpostura rregir el facistol y emendar las bozes quando se yerran lo cual no sabe por no saber mas que cantar vn poco de llano sin dar quenta del vn poco de canto dehorgano y esto responde...*

12. *E los dichos colegiales dixerón entonces que no se querían ir por el mal tratramto que se les hazia ni por falta de comida sino porque sa [el obispo Fray Luis Zapata de Cárdenas (1573-1590)] les auia mandado que acudiessen a cantar a la iglesia algunos dellos e que no querían hir e que por esto se yban.* item 48 del legajo Santafé 226.

13. Stevenson, *La Música en la Catedral de Sevilla 1478-1606* (Los Angeles: Raúl Espinosa) p. 55, col. 2.

14. Archivo General del Arzobispado de Sevilla [Documentos de una alcoba y algunos estantes de la Iglesia Colegiata de San Salvador], Libro segundo de actos Capitulares (1564-1603), fol. 84v: *En viernes 29 de otue de 1593 aos estando en cabio los SS Prior y canos y siendo llamados para elecion de organistas que esta vacuo por fin y muerte de ferdo de tapia y auuiendose cumplido el terno del edicto que sobre esta Razon sea mandado fijar y no auien-*

dose cumplido el terno del edicto que sobre esta Razon sea mandado fijar y no auriendose opuesto por el dho organo otra persona que a Estacio de la zerna y auriendole visto y oydo tañer el organo desta ygla. y visto que es abil y sufficiente todos vnanimos y conformes le nonbraron en el salario que hasta agora sea dado a su antecesor del dho organo para que tañe en las festiuidades que ocurieren de duples y semiduples y viernes en la tarde quando se Resare el sabado sigue de nra Sa. y con condicion que no trate organo ninguno y que se pida ael Sor. Provor, la probición En forma desde nuestro nombramiento. Al firmar Estacio de la Serna suprimió la partícula "la" de su apellido.

15. Stevenson, *The Music of Peru*, p. 79.

16. Avencio Villarejo, *Los Agustinos en el Perú* (Lima: Ed. "Ausonia, S. A.", 1965), p. 247.

17. Véase la *Revista Musical Chilena* XXII/103 (Enero-Marzo, 1968), 19-20: en la 3a. línea de la p. se debe leer: "arriba, en la p. 9") y 37, n. 86-87.

18. *Actas capitulares* de la catedral de Málaga, 1609-1615, fols. 234 (nombre de los cinco aspirantes que se inscribieron el 16 de febrero de 1613) 246v (los informes relativos a Brito cumplieron los requisitos, Mayo 2.), 247v (confirmación de la prebenda de maestro de capilla, Mayo 8). El anciano Brito pidió su retiro el 10 de noviembre de 1638 (AC 1633-1639, fol. 363v). El 25 de marzo de 1641 Brito había muerto (AC., 1648, fol. 82: "Sobre edictos al Magisterio de cap. 11a").

19. Catedral de Cádiz: *Acuerdos capitulares* 1610-1617, fol. 335 v: 'E'stos SSe. vnanimos y conformes Recibieron por maestro de capilla de ygla a Juo gutierrez de padilla presbytero con el salario que tenia brme. Mendz su antecessor y se le encarga de hazer q los cantores hagan exercicio todos los dias y que el q no quisia venir pa. aprender lo q le hordenare q fuera necesso. de quenta al cabo de todo. . ."

20. *Ibid.*, fol. 353.

21. *Ibid.*, fol. 309: "tratose assimismo como se dezia q el mo. de capilla dela igla se queria yr a xerez y el de alli dezian q venia aquí y que tratauan de hazer este trueco".

22. *Acuerdos capitulares*, 1618-1620, fol. 32.

23. *Ibid.*, fol. 103v.

24. *Catedral de Puebla. Actas Capitulares*, XI, fol. 279 (13 de septiembre de 1645): *Que se leden a frco Lopez organista las obtenciones de cantor Por quanto tiene ducientos pos. de salario de tal cantor Y los otros ducientos de organista. . .* XII, fol. 346 (11 de enero de 1647): *Que al Br. franco. Lopes organista se le den ducientos pos. . .* Para la fecha de la muerte de López Capilla véase *Documentos para la Historia de Méjico*, II (México D. F., 1853), p. 154; y para una relación de sus dos últimas décadas climáticas, R. Stevenson "Mexico City Cathedral Music: 1600-1750. The Americas: A Quarterly Review of Inter-American Cultural History, XXI/2 (Octubre, 1964), pp. 121-125. López Capillas murió cuatro meses antes de que llegara a la ciudad de México la confirmación real de su prebenda y las fuentes de donde se han tomado los manuscritos de López Capilla en Tepotzotlán.

25. Para un estudio detallado de las relaciones entre Madrid y M. 2428 y la ciudad de México, véase el próximo trabajo de este autor: *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington, D.C.: Departamento de Música de la Unión Panamericana).



La Coatlicue de frente

La "COATLICUE"

de Justino
Fernández

Por ESPERANZA PULIDO

Tarde llegó a mis manos la "Coatlicue", esa obra admirable de Justino Fernández. Para cualquier musicógrafo mexicano este libro contiene un doble significado: apreciación estética del arte azteca precortesiano, por medio de una de sus obras maestras y una gran inspiración para investigar dentro del oscurísimo mundo de la música: canto y danza en tiempos de Coatlicue, quien es, a su vez, "canto y flor" para sus adoradores.

Si el musicólogo, o el musicógrafo pudiesen contar con un material semejante al que le es asequible al investigador de las artes plásticas, cómo se les facilitaría la tarea. Nosotros no poseemos más testimonios vivos que algunos instrumentos musicales, códices y relaciones que viejos indígenas les proporcionaron a Sahagún, Motolinía, Diego de Landa (el "Atila de la cultura maya", aunque también su expositor) y los otros historiadores que después tomaron datos de estos pioneros.

Como sucedió en las artes plásticas, lo poco que sabemos de la música entre los aztecas nos llegó en forma anónima. Dice Justino Fernández que para la construcción escultórica de Coatlicue debe de haber habido la mente creadora y la mente ejecutora. La música era también compuesta por compositores desconocidos para la posteridad, pero su ejecución les correspondía

probablemente a otros. ¡Es sumamente triste que no podamos escribir opiniones críticas de la música antigua de los aztecas, como lo realiza tan espléndidamente Justino Fernández en los campos de las artes plásticas!

Después de diseccionar una extensa y la más valiosa bibliografía con cierta mano, para mostrarnos los diversos criterios con que juzgan los historiadores el arte Nahoá y, en particular, el atractivo o repulsión con que los exégetas de Coatlicue la contemplaron, nos lleva el autor a la exposición de sus propias ideas estéticas sobre aquel arte antiguo en general y la diosa que le atrajo con ardor contemplativo desde su temprana juventud y constituye el epiciclo de su trabajo.

Una de las más interesantes aportaciones personales de Justino Fernández a la crítica de esta obra de arte —“una de las más extraordinarias y originales en la historia de la humanidad” (Nos dice el autor que Westheim la encontró “surrealista”)— es el descubrimiento de su estructura cruciforme de frente y piramidal de perfil — antigua concepción —expresa— que relaciona la cultura maya con la azteca, pero a la que esta última le dio su expresión más acabada, puesto que la superó por medio de la abstracción. Este dualismo representa “el movimiento inflexible de la vida y de la muerte”.



Coatlicue de perfil

¡Con qué plenitud describe el esteta las cuatro zonas de la estatua! Y ¡cómo relaciona sus observaciones con la poesía nahoa, tan sugestiva e iluminadora! La parte baja es símbolo del Sol; la segunda zona lo es de los hombres, pero también de la muerte y del movimiento alternado del día y la noche; la tercera, del advenimiento de la primavera y el sacrificio humano de profundo sentido religioso (qué tremenda cosa que su religión se los haya impuesto). Por fin, en la gran masa encefálica se encuentran referencias a la Luna, por medio del símbolo de la decapitación y en la cumbre “la pareja divina, el principio dual, origen de la generación”. Todo nace así de la lucha de los contrarios, de la guerra”.

Coatlicue es algo mucho más complejo que sencillamente la deidad de la Tierra. “Como la cosmovisión azteca consiste en la divinización del Cosmos y no en la humanización de los dioses, su expresión tuvo que ser abstracta y simbólica y no naturalista”. ¡Qué admirable observación! El escritor

halla esta clase de lógica conveniente a los mitos objetivos, ordenados con precisión y expresividad, como muestra de aquel arte.

El proceso crítico-histórico-estético de este extenso estudio que apenas hemos aflorado, debería guiar al moderno investigador de la música prehispánica. Para penetrar en el complicado mundo nahua el etnomusicólogo tendría no solamente que buscar las relaciones estrechas entre la arqueología, la filología, la lingüística, la historia, el arte, la religión y la filosofía, sino también con el complejo mundo de la música, para lo cual le sería indispensable ser un músico en toda la extensión de la palabra. El erudito padre Garibay —de feliz memoria— prometió, varios años antes de morir, una investigación sensacional, realizada entre él y sus discípulos en campos de la música nahua prehispánica, pero si no cumplió su promesa debe de haber sido a causa de las barreras que le interpondría su carencia de conocimientos musicales profesionales.

¡Ojalá que pronto surja un Justino Fernández de la música prehispánica de nuestro país, con su misma capacidad científica y criterio estético!

FRANCISCO AGEA

IN MEMORIAM

Por **EDUARDO HERNANDEZ MONCADA**

De cualquier manera que llegue es dolorosa la noticia de la pérdida de un ser querido; pero hasta en el dolor hay diferencias. Cuando la desaparición definitiva llega precedida de un período premonitorio, cuyos signos uno se esfuerza en negar pero que son el anuncio de lo inevitable, en la angustia oculta se mezcla un poco de resignación (que también es inevitable) pero la resignación se anticipa un poco, a veces demasiado. Cuando el golpe ha sido inesperado, también he observado matices, porque no he podido dejar de pensar en estos casos que el golpe me había sido dado a mansalva, antes de tiempo.

Las separaciones definitivas e inesperadas suscitan casi automáticamente comentarios como "No es posible, si yo lo acababa de ver"; como si nuestra vista tuviera la virtud de salvaguardar a nuestros seres queridos de lo inevitable. En cuanto a mí no, no lo acababa de ver; la última vez que yo recuerdo fue hace cerca de dos años, en el Departamento de Música. Como nuestros últimos encuentros, éste fue accidental, cordialísimo, pero, como siempre, con prisas; él iba a sus asuntos, yo salía de tratar los míos, como si no hubiera entre nosotros un asunto de tal manera importante que debiera hacernos olvidar los otros: nuestra vieja y fraternal amistad. No sé si la palabra amistad sea la correcta. ¿Tal vez debería decir compañerismo o camaradería? No, no creo que

todas estas palabras sean suficientemente expresivas. Qué ganas de ser poeta o filósofo (para mí ser lo uno o lo otro viene a ser casi lo mismo), para saber disponer de palabras apropiadas para definir los lazos que llegaron a unirnos.

Sí, ésa fue la última vez que lo ví. Con prisas; ¡qué absurdo! Cuánto tiempo perdido en tantas actividades que luego resultan ser vanos y deleznable juegos, en vez de haberlo empleado en el cultivo de su amistad; en el goce de su compañía siempre tan grata. Qué estúpido fui, lo confieso con pena, al no haber sabido seguir explotando el tesoro de su afecto descubierto en mi lejana juventud.

Lejana juventud... Era el año de 1918; yo había venido a la capital a ver qué pasaba. Estudiaba (llamémoslo así), piano y composición con el venerado maestro Rafael J. Tello que bondadosamente creía en mis facultades y se desesperaba de mis inconstancias. Entre mis compañeros estaba uno que pertenecía a la numerosa y musical tribu de los Camacho Vegas, Rafael, quien se empeñó en ponerme en contacto con un grupo de muchachos pertenecientes a la A.C.J.M. la Asociación Católica de Jóvenes Mexicanos. Creo que en el fondo Rafael me consideraba un posible catecúmeno, pero fracasó rotundamente; en cambio me proporcionó la amistad de ese grupo del que recuerdo algunos nombres: Capistrán Garza, Gómez Puente, Rul; y, oh fortuna, Pancho Agea, con quien inmediatamente congenié, mejor dicho fraternicé, al descubrir que ambos estábamos dedicados a la música, estudiando el mismo instrumento, el piano. Es decir, él lo estudiaba en serio; creo que empezó con Ogazón, siguió con Rodríguez Vizcarra y después con Carlos Chávez. Yo en esa época tocaba mucho (de las cinco de la tarde a las diez de la noche en un cine de barrio) pero procuraba continuar asistiendo a clases. Desde entonces se me hizo patente la diferencia entre Pancho y yo; él todo lo hacía en serio, calmadamente, con toda la atención que le permitía su vida acomodada y su esmerada educación. Yo estaba dentro de la música un poco o un mucho por necesidad urgente de ganar dinero y, éso sí, un mucho por vocación. Dicen que todos los caminos conducen a Roma, pero el que yo tuve que recorrer sin duda que fue más árido y más áspero.

¡Qué grupo de muchachos formábamos! ¡Cuántas travesuras y proyectos, fantasías, comentarios, críticas, etc., etc. ¡Cuántas calles teníamos que recorrer a pié o cuando más en calandria, si llegábamos a juntar el tostón que nos costaba la dejada, para ir a solazarnos con un dúo de flautas. Estas consistían en un largo taco y una copa también larga en forma cónica llena más de espuma que de cerveza, dúo que se nos proporcionaba por diez centavos en cierto lugar de las calles del Factor, hoy Bolívar.

De pronto nos dejamos de ver. Lo volví a encontrar ligeramente entradados los años veintes, cuando yo era un pseudo director de una pequeña orquesta en el Teatro Olimpia. Me contó que se estaba preparando, aprendiendo el idioma inglés, para hacer un viaje a los E.U., con miras no muy bien definidas; creo que principalmente para cambiar de ambiente y ver otros horizontes. Lo envidié un poco porque me veía forzado a seguir ganándome la vida. Entonces fue cuando me presentó con Carlos Chávez, quien actuó un poco de tiempo como organista en el mismo teatro.

Se fueron los dos y no volví a tener noticia de ellos hasta 1929. Ví primero a Carlos quien, de regreso, emprendió aquella campaña tan fantástica, tan valiente, tan certera e inteligente que lo había de llevar a la dirección del Conservatorio. Esa campaña empezó con la dirección de la Orquesta del Sindicato de Filarmónicos que fue el principio de la llamada después Orquesta Sinfónica de México. Desde sus principios me honró llamándome a formar parte de esa orquesta, primero tocando celesta y percusiones y después el piano. Cuando Carlos llegó a la dirección del Conservatorio me honró más todavía, llamándome a colaborar con él, en el cargo de Director de Conjuntos Corales. Además me dio el gusto de informarme que Pancho había sido llamado también a dar la cátedra de piano.

Entonces empezó a formarse ese grupo de colaboradores de Carlos, siguiendo su magnífico impulso. En ese grupo formamos una especie de núcleo especial el güero Ortega, Gerente de la Sinfónica y su esposa, Lupe Medina, soprano, quien con su enorme personalidad era por decirlo así, el aglutinante del mismo grupo; Silvestre Revueltas, genial y anárquico; Pancho Ágea, mi esposa, de quien Lupe Medina se empeñó en que continuara sus estudios de canto bajo su dirección y yo, a quien Lupe escogió como acompañante.

Llegamos a ser inseparables: Silvestre no duró mucho dentro del grupo, ya que emprendió sus fantásticos vuelos por otros rumbos. Los otros cinco nos veíamos diariamente; estudiábamos, actuábamos, paseábamos, viajábamos juntos. (En un Ford viejo que tenía por nombre "el aerodinámico", porque dejaba pasar el viento por todos lados), íbamos juntos a los conciertos, a los toros, a las fiestas, a las comidas, en fin a todas partes. Pancho demostró sus inmensas cualidades de amigo obsequioso y paciente, sirviéndonos de chofer. Yo le había puesto un nombre simbólico: Gastón. Cuando era hora de retirarnos a descansar le decía: "Gastón a casa". Y él obedecía con su sonrisa tan característica, un poco irónica, pero siempre cordial. Cuando estuve con una pierna rota por andar de deportista, me llevaba los domingos a pasear al campo con todo y el aparato de yeso que tuve que cargar por casi seis meses. En ese aparato llegaron a figurar las firmas de personas que luego ocuparon puestos muy sobresalientes. Lástima que cuando me lo quitaron fue tirado a la basura con todo y esas firmas ilustres.

Ah, qué Pancho; en nuestros viajes o excursiones yo me impacientaba porque siendo yo mismo muy madrugador, vicio que adquirí más por necesidad que por afición, me empeñaba en que se levantara a la misma hora que yo; él se resistía diciendo: "hay que reposar el sueño".

Trabajábamos empeñosamente en nuestras respectivas cátedras pero lo más atrayente era actuar en la Orquesta Sinfónica de México, con la que Carlos realizaba tan magníficas temporadas. Pancho tocó varias obras importantes como solista; recuerdo que una de ellas, creo que la primera, fue *Noches en los Jardines de España*, de de Falla. También tocó un Concierto de Ravel. Yo, que tocaba las partes de piano de obras sinfónicas, por ejemplo el Concierto de Branderburgo o la Sinfonía sobre un Canto Montañés de

d'Indy, fui su compañero en la ejecución del Concierto para dos pianos de Poulenc y con Angela Tercero y José Pablo Moncayo, tocamos las Bodas de Stravinsky.

Al mismo tiempo, Pancho escribía las notas para los programas de los Conciertos de la Sinfónica. Vale la pena re-leerlas. Yo lo hago a menudo para documentarme. Dentro de su forzosa concisión, cuánta claridad objetiva; con qué sutil discreción encaminaba al auditorio hacia la observación de los perfiles más importantes de cada compositor de cada obra. Y es que él era así, fino, discreto, mesurado, un poco reservado en sus juicios, pero cuando soltaba uno de ellos, podía uno estar seguro de que era certero.

Podría yo recordar tantas cosas; pero referiré cómo, cuando fué nombrado Director del Conservatorio, me pidió que lo ayudara como su Sub-Director. Yo naturalmente, acepté. Sería largo relatar las mejoras que con mi modesta ayuda, o a pesar de ella, logró implantar en el viejo, anticuado y querido plantel. Dejé la Sub-Dirección para hacerme cargo de la Escuela Nocturna de Música, pero continué a su lado como consejero en redacción de programas de clases.

Pasamos juntos las vicisitudes del traslado del plantel de su caserón de esquina de Moneda y Correo Mayor a su actual ubicación, tras de una breve, pero molesta estancia en el edificio de Rivera de San Cosme. Cuando el Conservatorio llegó por fin a la calle de Masaryk, ya Pancho había renunciado a la Dirección. Decidió no volver a ocupar puestos directivos que, si bien son honoríficos, causan muchos sinsabores. Y se dedicó enteramente a la enseñanza.

Volvimos a dejar de vernos con la misma frecuencia. Dentro del plantel él daba su cátedra y yo la mía. Nos encontrábamos en las juntas pedagógicas, o en las audiciones y conciertos. Fuera del Conservatorio, él se dedicaba a enseñar en su academia particular y yo al fárrago de actividades en el que he pasado mi vida.

Nuestro grupo ya había conmenzado a desfilar desde hacía algún tiempo. Primero Silvestre, después Lupe; luego el güero Ortega. Pancho y yo nos veíamos cada vez menos. Ya lo he lamentado antes.

Ahora, después de este rapidísimo repaso de nuestras vidas, ahora que me he detenido a meditar sobre el afecto que me ligó con Pancho, al recordar tan vivamente su sonrisa que aunque atrayente, siempre me intrigó un poco, y que iluminaba su cara cuando volvíamos a vernos, me parece haber entendido su sentido. Al verme, también él recordaba automáticamente toda una época y también sentía que no convenía que estuviéramos mucho tiempo juntos, puesto que sería inevitable provocar recuerdos de ausencias penosas.

Sí, estoy seguro de que su sonrisa al verme también significaba junto con su simpatía, una especie de conmiseración ya que él se había asentado definitivamente en la vida, en su familia, en su trabajo de maestro y en su medio social, mientras que yo seguía dando tumbos por un lado y por otro, metiendo el hombro y empujando lo más que podía en tantas y tan disímolas tareas.

No soy el indicado para comentar su labor de maestro. Sé que sus discípulos son numerosos y que han descollado. Estoy absolutamente seguro de que a cada uno de ellos le dedicó su afecto, junto con su atención. Todos ellos lo recordarán con veneración y cariño.

Todos lo recordarán; su familia, sus numerosos amigos, sus discípulos, y ese recuerdo será la prolongación de su vida, ya que como lo dijo el poeta o el filósofo (que para mí son casi la misma cosa), el recuerdo es la verdadera supervivencia de un ser.

Todos lo recordarán y por más tiempo que yo, puesto que yo ya no dispongo de mucho; pero creo que si se pudiera medir la intensidad del recuerdo, el mío podría igualar, si no sobrepasar al de todos los demás juntos.

Cómo me gustaría, cuando me llegue el momento de retirarme a descansar definitivamente poder decirle: "Gastón a casa". El con su sonrisa y en su aerodinámico, me conduciría al reposo que, después de todo, creo que ambos ganamos honradamente.

METODO OBJETIVO DE LECTURA MUSICAL

Por MARIA OTALORA DE LOPEZ MATEOS

M A T I C E S

Al leer cualquier trozo musical, durante su desarrollo encontramos indicaciones variadas con respecto al matiz que debe dárseles.

Estas indicaciones, en las partituras para piano, en donde aparece la escritura a doble pentagrama, uno para cada mano, se encuentran entre los dos pentagramas. En las partituras de una sola línea se colocan arriba de la escritura. PPP—UNA CORDA.—Quiere decir que se toca pianísimo (sumamente quedo) y utilizando el pedal de la izquierda.

PP.—PIANISSIMO.—Pianísimo, pero sin el pedal izquierdo.

P.—PIANO.—Quedamente.

MP.—MEZZO PIANO.—Medio piano.

MF.—MEZZO FORTE.—Medio fuerte.

F.—FORTE.—Fuerte.

FF.—FORTISSIMO.—Fortísimo.

FFF.—FORTISSIMO.—Lo más fuerte posible.

Estas indicaciones se usan para una o varias líneas musicales, ya se trate de una sola voz o de un conjunto de voces.

Abajo del pentagrama, en la escritura pianística, encontramos la abreviatura PED., que indica donde se tiene que oprimir el pedal derecho, el cual hace que los sonidos se prolonguen durante el tiempo que se tiene oprimido. Se suelta al volver a encontrar otra indicación igual, para volver a ponerlo de

inmediato, o bien cuando se encuentra un asterisco, en cuyo caso ya no se oprime sino hasta encontrar otra vez PED.

REGULADORES.—Se llaman así a los signos en forma de ángulos agudos que empiezan en un punto y van abriéndose horizontalmente hasta que se debe ir aumentando la fuerza paulatinamente hasta donde terminan los ángulos; y a los que empiezan abiertos y terminan en un punto. En éstos se debe ir disminuyendo también en forma paulatina hasta el final del signo.

SF—SFORZANDO.—Se debe esforzar la intensidad del sonido dentro del matiz que le corresponda.

RINF—RINFORZANDO.—(Reforzando) Se refuerza el sonido.

DIM—DIMIUENDO.—Disminuyendo el sonido. Puede ser para un solo sonido o todo el trozo que abarque la palabra, o hasta que se encuentre otra indicación.

SMORZ—SMORZANDO.—Apagando el Sonido. Durante el trozo que abarque la indicación.

RALL—RALLENTANDO.—Haciendo más despacio el trozo que comprende.

SCHERZANDO.—Jugueteando la o las frases que comprende.

PERDENDOSI.—Perdiéndose, o sea dando la impresión de que el sonido se aleja.

MORENO.—Muriendo (la intensidad del sonido).

En algunos casos, y según el autor de que se trate, se pueden encontrar distintas palabras que den una idea más clara de la interpretación que debe dársele a su obra.

AIRES Y TIEMPOS.

EL AIRE, TIEMPO o VELOCIDAD con el cual debemos interpretar un trozo musical, se escribe arriba del pentagrama al inicio de cada movimiento y forma parte de la cabecera. Son:

LENTO.—Muy despacio.

GRAVE.—Despacio.

ADAGIO.—Menos despacio.

ANDANTE.—Regularmente, como caminando.

ANDANTINO.—Un poco más aprisa.

ALLEGRETTO.—Más de prisa.

ALLEGRO.—Aprisa.

PRESTO.—Muy aprisa.

VIVACE.—Aún más aprisa.

PRESTISSIMO.—Lo más aprisa posible.

Estos Tiempos dejan al ejecutante cierta libertad de interpretación. Cuando el autor desea que el tiempo sea absolutamente preciso, aparece una indicación después del nombre del tiempo en la cabecera que dice el número de figuras de determinado valor que deben entrar en un minuto. Esta indicación sirve para poner el metrónomo, que es un aparato mecánico que marca exactamente con un péndulo, según la colocación de la pesa, la cantidad de golpes o tiempos que entran en un minuto. (Ejem. $\text{♩} = 72$. Esto nos indica que una figura de cuarto está incluida 72 veces en un minuto).

He llegado con este artículo al fin del curso que espero haya servido a mis lectores, a quienes deseo una mejor comprensión del maravilloso lenguaje y expresión musical. Siento, al llegar a este punto, no poner: **CONTINUARA.**

Los Cuadernos de "Conversación" de Beethoven

Por ARRIGO COEN ANITUA

(Arrigo Coen Anitua no necesita presentación. Todos conocemos al hijo de Fanny Anitúa, en lo que de musical heredó de la gran cantante de fama internacional que fue su madre. En terrenos de la musicografía se le deben a Arrigo valiosos trabajos, como el presente: una conferencia que leyó en la Casa del Lago. La Redacción).

I

Es notorio que Ludwig van Beethoven pasó la mayor parte de la segunda mitad de su vida completamente sordo. El comenzó a percatarse del debilitamiento de sus facultades auditivas cuando apenas contaba veintiséis años, esto es, en 1796.

Inmediatamente consultó a cuantas autoridades médicas estuvieron a su alcance —que no eran pocas, dada la posición que ya entonces había conquistado el genial músico en la corte de Viena— y tuvo que aceptar, cuando, sucesivamente, todos los doctores se declararon impotentes, no sólo para curar su padecimiento, sino para reducirlo siquiera, que estaba irremisiblemente condenado a la mayor tragedia que puede sucederle a un músico: la pérdida del oído.

Para retrasar el ineluctable momento de la sordera total, hacía Beethoven largas estancias lejos del bullicio cortesano de la capital de Austria.

Por la tarde, a fin de aprovechar al máximo lo cada vez más poco que de ese sentido iba quedándole, recurrió al uso de aparatos —cornetas acústicas— que él mismo perfeccionó, de los que varios se conservan y algunos se exhiben en los museos beethovenianos.

Pero, aunque gradualmente, en algún momento entre los cuarenta y los cuarenta y cinco años de edad, el genio quedó sordo. Poco antes, valiéndose de una regla de madera que apresaba entre los dientes y uno de cuyos extremos apoyaba a la caja de resonancia de su piano, lograba aún —por conducción ósea— captar los sonidos que sus manos producían en el instrumento.

De entonces e nadelante, sus amigos, y cuantas personas tenían que comunicarse con él, no tuvieron más remedio, para hacerlo, que la escritura.

Durante algún tiempo Beethoven usó con este objeto unas tablillas encendadas que se podían rebruñir para borrar lo grabado en ellas y volver a emplearse. Pero pronto se percató de lo impráctico del método y hubo de adoptar otro. Así se proveyó de cuadernos de diversos tamaños y en ellos los interlocutores del músico escribían su parte de la "conversación", por lo general a lápiz.

Tal es el origen de lo que sin lugar a duda constituyó la serie de documentos más curiosos —y más valiosos, después de su legado musical— para la historia de esa cumbre del arte de los sonidos: los cuadernos de conversación de Ludwig van Beethoven.

Y digo constituyó, porque, por desgracia, aunque a la muerte del gran compositor se encontraron unos cuatrocientos de estos cuadernos, —no se sabe si se conservaron intencionalmente o si ello se debió a la casualidad —Antón Schindler, el primer biógrafo de Beethoven—, a cuyas manos fueron a parar los documentos— destruyó las cinco octavas partes de la preciosa colección.

Schindler había sido amigo del músico durante muchos años. ¿Qué pudo inducirlo a un acto vandálico de lesa historia? ¿Por qué eliminar la mayor parte de un tesoro, la venta de cuyo resto, años más tarde, le produjo pingüe beneficio? Dos pueden ser las causas y ambas por razones personales: sea porque los cuadernos que eliminó probablemente habrían podido documentar algo desfavorable al propio Schindler, o bien porque quizá, contradecían la imagen de héroe sin tacha que estaba tratando de crearle a su biografiado.

Cualquiera que haya sido la causa, el caso es que hoy en día, a lo que se sabe, solamente quedan ciento treinta y nueve de esos cuadernos, y unas pocas hojas sueltas más y de ellos, ciento treinta y siete están en la Sección de Música de la Biblioteca del Estado Alemán —en el Berlín de allende el Muro— y los otros dos pertenecen al acervo de recuerdos beethovenianos que aloja la casa que lo fue del músico en Bonn, su ciudad natal y hoy capital de la Alemania de Occidente. Estas dos últimas piezas se obtuvieron de la colección de un particular en Suiza.

Como queda apuntado, el propio Antón Schindler trabajó en la biografía de Beethoven con estos documentos a la vista y a él se deben muchas notas que aclaran quiénes son los interlocutores del genial músico y las fechas de las conversaciones. En esto, según lo han comprobado estudios concienzudos a que se han sometido los manuscritos, la memoria del primer biógrafo del sublime sordo le jugó algunas malas pasadas.

En 1843 Schindler vendió la colección de cuadernos que no había destruido, junto con otros papeles ológrafos que del maestro poseía. Los adquirió el Archivo Musical de la que en ese tiempo era la Biblioteca Real de Berlín. En pago, se le aseguró al que fuera amigo de Beethoven una considerable renta anual.

Desde entonces, todo erudito que desea justificar ser digno de llamarse tal, ha tenido que conocer estos documentos, cuya divulgación espera el mundo actual ansiosamente, como quiera que estos testimonios de la vida del genio —el bicentenario de cuyo nacimiento se conmemora en este 1970— todavía no se han transcrito en su totalidad ni, claro, se han publicado sino parcialmente. Quien este reportaje redacta, no conoce en lo personal, más que reproducciones fotográficas de siete hojas.

(Continuará)

TECNICA PIANISTICA

PRINCIPIOS DE AFLOJAMIENTO MUSCULAR CON PESO

Por TED SADLOWSKI

La técnica de los instrumentos musicales ha ido adaptándose a sí misma, de acuerdo con la evolución de cada época. La espineta —instrumento para oídos delicados— tintineaba gratamente, pero con sonoridades débiles. El clavicémbalo que le siguió, indujo nuevos requerimientos técnicos; y, por fin, el piano de martinetes revolucionó gradamente los instrumentos de teclado. Su forma de ejecución fue convirtiéndose poco a poco en una ciencia exacta, con Chopin, Liszt y Anton Rubinstein a la cabeza. El carácter y el temperamento de estos tres colosos le confirieron un nuevo significado al instrumento. En el siglo XIX Leschetizky fue considerado como el más grande de los maestros de piano. Su gran espíritu práctico le permitió establecer ciertos principios de la técnica pianística elemental con sabiduría didáctica; pero no fue más allá de lo elemental.

La ejecución pianística ha pasado por tres épocas: la de Czerny, caracterizada por ataques de golpe. Vino después la del famoso Conservatorio de Stuttgart, consistente en el uso de la presión; y, por fin, la moderna técnica del aflojamiento muscular antecedido por el peso. (*relaxed weight touch*). Esta técnica se basa en el principio de la soltura de la muñeca y el brazo, con el control adecuado, para producir sonoridades de alta calidad. Así, por ejemplo, si en los acordes iniciales del Primer Concierto de Chaikovsky se sueltan los brazos, desde los hombros, se producirán sonoridades plenas de vigor y belleza.

La velocidad es, por lo general, una cualidad mental, pero la calidad del sonido depende de la forma como se lo produce. Aun para el pianísimo debe hacerse uso del peso. Para los efectos digitales delicados, los dedos deben mantenerse casi pegados a las teclas. Una articulación suave y clara es más difícil de obtención que otra fuerte. La energía depende de una fuerza nerviosa y exige que los brazos y las muñecas se conserven sin tensión. Un máximo de soltura produce un mínimo de fatiga.

La técnica en la base de la interpretación. La técnica de peso obliga a los dedos a mantenerse casi encolados a las teclas, pues en esta forma las distancias se acortan para la obtención de los efectos. Esto no implica gasto de movimientos, ni de fuerza. El ataque de peso ayuda a solucionar los problemas de fraseo y rítmica.

Para producir un legato, los dedos deben descansar sobre su parte carnosa, produciéndose una cierta sensación de jaloneo. Para los pasajes fuertes el peso de los brazos debe producir una sensación de empuje. Como las manos de todo mundo son distintas, cada pianista debe buscar lo que le con-

(pasa a la pág. 26)

A los lectores de "Heterofonía"

TIENTO

Emiliano de Berdia

(De acuerdo con la teoría de Augusto Novaro)

M. $\text{♩} = 116$

P. cresc y acc

FF. PP subito

P. A tempo, più lento rit. PP A tempo

Dim. y rit.

FF vivo

PP y lenta

F y rápido

Deje vibrar

ped.

12.

M.D.

Día once de octubre de 1970

ANÁLISIS

Por EMILIANA DE ZUBELDIA

Raíz o fundamento de esta corta pieza que consiste en desarrollar un fragmento de tres sonidos, extraído de la escala cuarta fundamental del metro octava.

- 1.—Primer fragmento: DO, MI, SOL.
- 2.—Recíproco: SI, SOL, MI, bemoles.
- 3.—Escala compleja: DO, MI bemol, MI natural, FA sostenido, etc.
- 4.—Desarrollo de esta escala compleja, de acuerdo con sus posiciones normales que, lógicamente, van indicando la forma musical.
- 5.—Punto o cadencia con acordes fuertes basados en los recíprocos fragmentos y en los acordes que nos entrega esa escala compleja.
- 6.—Tras ese reposo, viene el desarrollo corto de dos escalas complejas de arriba para abajo, parando también en una cadencia, pero de carácter suave y tiempo lento.
- 7.—Inmediatamente comienza un desarrollo de arriba para abajo con notas acentuadas en la mano derecha, pero muy suavemente, culminando en un reposo de silencio. Unos acordes muy rítmicos y fuertes, dan paso a la repetición de la primera cadencia, pero lenta y suavemente.
- 8.—Para terminar, el recíproco de la raíz, que se desarrolla hasta el DO final que es la primera nota del fragmento de la cuarta escala fundamental del metro octava, como ya se ha dicho.

He tratado de hacer algo muy sencillo para que cualquiera que sepa un poco de música pueda comprender y adivinar, en parte, la riqueza inmensa de colorido sonoro que se halla tras estas escalas fundamentales de la teoría de Augusto Novaro y que son de un gran ámbito.

No he puesto barras de compás porque deseo que el intérprete se sienta libre: no son necesarias. Tampoco indiqué compás alguno a la vieja usanza; el metrónomo indica el tiempo inicial, pero todo el pequeño tiento es necesario interpretarlo tal como uno lo sienta, claro está, de acuerdo con las indicaciones.

Nota importante: Cada nota que no tenga alteración es natural. Quiere decir que no deben tomarse en cuenta las alteraciones anteriores a ella.

El pedal está señalado y aunque parezca extraño, debe abarcar no importa qué acordes si son recíprocos todos ellos.

El nombre de "Tiento" me pareció apropiado porque, tratándose de una nueva concepción de la teoría de los sonidos, es tentar, probar. Esta palabra, como se sabe, la usaban los organistas españoles para indicar eso en la época del Renacimiento, para denotar una especie de preámbulo, palabra afin al "Ricercare" italiano.

(TECNICA PIANISTICA... Viene de la pág. 23)

viene, pero no antes de haber aprendido los principios de los ataques y movimientos de brazos, muñeca y dedos y la forma de aplicarlos en la producción de las escalas, arpeggios, acordes, etc. La muñeca constituye uno de los principales factores de la ejecución pianística. Puede decirse que la calidad del tono depende de la elasticidad de la muñeca. Una correcta ejecución de octavas requiere una muñeca elástica.

En lo concerniente a la soltura de la muñeca sugerimos el siguiente repertorio: *Capricho Staccato* de Vogrich, para un trabajo ligero. El Estudio "En Route" de Godard para aflojar los brazos. El estudio de octavas de la opus 740 de Czerny produce gran ligereza y extrema velocidad; El Estudio Staccato de Rubinstein fortalece las muñecas y enseña resistencia. Finalmente, el Estudio de Concierto, en mi bemol de De Schloezer (un gran favorito de mi maestro Josef Lhevinne), es, realmente, uno de los estudios non plus ultra para el virtuosismo. No tiene rival para el aflojamiento de las muñecas y los brazos.

Los pasajes difíciles de las piezas forman excelente material de estudio. Y, por otra parte, ese Viejo y Nuevo Testamento de la literatura pianística: el Clave bien temperado de Juan Sebastián Bach, y los Estudios de Chopin que pertenecen al repertorio de todo pianista. Cada músico puede continuar evolucionando hasta el fin de sus días, siempre que no cese de trabajar hasta conseguir un control completo de sus recursos técnicos y una maestría carente de esfuerzos inútiles.

Conciertos

Por C.M.

Alexis Weissenberg



SINFONICA NACIONAL.—Toda esta Temporada de ocho pares de conciertos será dirigida por Luis Herrera de la Fuente, Titular de la OSN. Sus recientes giras europeas le habían impedido a H. de la F. ponerse en largo contacto con su orquesta y por tal razón nos parece muy conveniente que esta vez pueda hacerse efectivo, para provecho de ambos. Como sucede con todo músico estudioso y talentoso, Herrera de la Fuente evoluciona a ojos vistas, como pudimos observarlo en los tres únicos conciertos que nos será posible reseñar: el inicial, con una versión magnífica de *Polymorphia* de Penderecki (obra de gran significado dentro del movimiento contemporáneo) y

otra no menos valiosa de la *Misa en Re mayor* de Beethoven, cuya compleja construcción llevó con mano firme el director: (M. Román, B. Berini, J. McCollum, G. Foiani y el Coro del Mar de Texas contribuyeron al éxito). A la semana siguiente tuvimos el placer de escuchar de nuevo a *Alexis Weissenberg*, esta vez ya convertido en uno de los más grandes pianistas del momento actual. Su versión del Primer Concierto de Chaikovski fue tan sensacional que casi nos parecía estar escuchando una obra desconocida. ¡Cuánta poesía expresada por un temperamento lírico refinado! Y ¡qué perfección de técnica! La orquesta se unió al solista con gran esmero y después sucedió lo mismo con Hermilo Novelo y Gysbertus de Graaf en el Concierto de Bach para Oboe y Violín que ambos expresaron con emotividad. El *Calidoscopio* de Quintanar es una de las obras más representativas de este compositor mexicano tan avanzado. Una semana después vino Angélica Morales, nuestra



Angélica Morales

máxima pianista, para ejecutar la parte solista del *Tercer Concierto* de Beethoven, que realizó con tradicional elegancia y estilo. En el segundo movimiento transmitió admirablemente su poesía, en combinación con la orquesta. De la Sexta Sinfonía de Beethoven se escuchó una versión de perfecto contenido. La OSN sintió la emotividad de Herrera de la Fuente y refinó su sonido.

ORQUESTA SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD.—Los domingos se efectúan, a la misma hora, los conciertos de la OSN y la Orquesta universitaria. Ambas con casa llena hasta los topes. Este año se ha realizado una especie de milagro en lo referente a asistencia del público a los conciertos sinfónicos. ¡Ojalá y perdure el entusiasmo! El primer programa fue dedicado al *Fidelio* de Beethoven, en versión de concierto. Aunque no lo escuchamos, tuvimos noticias fidedignas del esmero que puso Eduardo Mata en la preparación de esta obra y la eficiencia de los intérpretes.

En el segundo programa escuchamos la Tercera Sinfonía de Eduardo Mata, para instrumentos de percusión y aliento, con corno obligado. Es una lástima que sus tareas de director de orquesta le disminuya a Mata las de compositor; porque él es uno de los más grandes talentos entre los jóvenes mexicanos de la actualidad. Su imaginación, unida a su lirismo, dan a su música una personalidad, que para los escasos años de su vida, revelan en Mata profundas fuentes de creación. Como solista Vicente Zarzo domina su corno y le extrae los secretos que le intuyó Mata.

ARAYA-MEDELES.—En el Palacio de la Música estos dos artistas ofrecieron una velada de *lieder* de Beethoven, que Julia cantó con expresión, secundada por el adecuado acompañamiento de Fausto García Medeles.

ERIC LANDERER.—Bien conocido en México, este pianista checoslovaco-venezolano ofreció dos conciertos en la Casa del Lago y uno en la Sala Chopin. Eric es un artista de amplia cultura y destacadas cualidades técnicas. Sus programas son siempre interesantes y eclécticos. En la Sala Chopin tocó Schuman, Haydn, Prokofiev, Ravel, Debussy, Liszt y Stravinsky, sin descuidar estilos ni detalles.

MORENO-ACOSTA.—Suárez. En la Casa de la Paz rindieron homenaje a Beethoven dos dúos de artistas: Yolanda Moreno y Andrés Acosta, tocando gratamente obras originales del compositor para cuatro manos y los hermanos Manuel y Jorge Suárez, interpretando con entusiasmo dos sonatas para violín y piano.

JOSE KAHAN.—El distinguido pianista se presentó en Bellas Artes con obras de Bach, Haydn, Beethoven, Chopin, Bloch y Bartok. José Kahan sigue continuamente evolucionando y dando pruebas de su gran amor por la música.

CUARTETO CHILENO "SANTIAGO".—Este notable conjunto vino a México para ofrecer todos los cuartetos de Beethoven. En la segunda de sus presentaciones sucedió algo trágico: Después del Intermedio, ya para terminar la opus 59 No. 1 de los *Rassoumovsky*, uno de los miembros del grupo (Zoltan Fischer) sufrió un ataque cardíaco y murió en el Salón principal de la Biblioteca Nacional, donde se efectuaban los actos. Fue una pérdida lamentable.

CUARTETO ENDRES.—Este conjunto alemán tocó un programa "Beethoven", con la participación del pianista Hugo Steurer. Con veinte años de trabajo colectivo, el grupo ha alcanzado calidad y renombre.

SOCIEDAD DE CONCIERTOS DEL CONSERVATORIO.—La S.C.C. inauguró los cursos del Conservatorio con un programa a cargo de la Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio, que dirige dignamente Fernando Lozano. Después inició su primera serie con un programa Beethoven a cargo de renombrados maestros del plantel y el Cuarteto de la Secretaría de Relaciones. Los actos seguirán desarrollándose todos los miércoles.

ORQUESTA DE CAMARA PAILLARD.—Este conjunto francés de música de cámara se presentó aquí con obras de Hubert, Purcell, Rameau, Bach y Haendel. Se trata de una magnífica orquesta fundada en 1953 por su

actual director, Jean Francois Paillard, quien se ha dedicado a la música de los siglos XVII y XVIII con espíritu de investigador e intérprete.

TEMPORADA INTERNACIONAL DE OPERA.—Se inició con *Fidelio* de Beethoven, por primera vez en México. George Sebastian, Renzo Frusca, Hans Nowack, Jean Cox, Rol Kuhne y Arnold Voketatis formaron un respetable elenco que satisfizo al numeroso auditorio.

La Walkiria fue dirigida por Sebastian y cantaron las partes principales Jean Cox, Ditha Sommer, Ruth Hesse, Hans Nowack y David Ward. De nuevo tocó la Sinfónica Nacional.

Electra de Strauss fue también un estreno en México. La incomparable Eldemira Clonfirescu y Marta Moedl interpretaron las partes principales. En los papeles masculinos se lucieron David Portilla y Roberto Bañuelas. Herrera de la Fuente no podía hacer milagros con el reducido número de ensayos que obtuvo.

Macbeth fue representado casi con el mismo elenco del año pasado. Cilaro controló bien a la Orquesta de la Opera que tocaba esta ópera por vez primera.

Con *La Gioconda* se lució Carlos Díaz Dupond como Director de Escena. Dirigió Guadagno con su acostumbrado aplomo y se destacaron la Berini, Aurora Woodrow y Mastromei.

El más grande éxito de la Temporada fue la *Aida* de Verdi. Habiéndose enfermado Labó fue llamado intempestivamente Plácido Domingo de Nueva York. El ya famoso tenor no había cantado en su tierra adoptiva desde hacía tres años. Al realizarlo de nuevo alucinó a su auditorio. ¡Desde Caruso no se había escuchado otro tenor igual aquí! La yugoslava Molnat-Talajic, Nianca Berini, Mastromei, Giovanni Foiani y Rogelio Vargas lo secundaron admirablemente. Frusca y López Mancera nada dejaron que desear. *Leslie Frick*. **BALLET.**—EL INBA, la Unidad Cultural del Bosque y la UNAM presentaron una *Segunda Temporada del Teatro de la Danza*, con la Compañía *Ballet Nacional de México* que dirige Guillermina Bravo. En otra función fue presentada la *Cia. de Danza Moderna*, bajo la dirección de Boudyl Genkel.

BALLET RUSO.—El Ballet Clásico Ruso que dirige Moiseyev dio varias funciones en Bellas Artes. Aparte de los ballets de repertorio, la compañía presentó algunas coreografías nuevas, como el *Grand pas Classique* de Messerer, *El Bosque Encantado* de Sergueev y otros.

DANZA HEBDOMADARIA.—Con objeto de unificar a bailarines, músicos, pintores, actores y técnicos fue fundado el grupo *Danza Hebdomadaria*, cuya presentación inicial desconcertó a unos y entusiasmó a otros (sobre todo el número inicial *Movimiento telúrico*).

BALLETA NACIONAL ECUATORIANO.—Se presentó en el Teatro Hidalgo con un programa de bailes folklóricos indígenas y un ballet titulado *Canción de Amor*, de Germán Silva (chileno).

Reseña de Libros

Por E.P.

DOCUMENTA MUSICAE NOVAE I y II. Publicaciones del Seminario de Musicología de la Universidad Estatal de Gante, en Flamenco, Inglés y Francés.—El primero de estos cuadernos contiene tres obras de sendos compositores belgas, con sus respectivos análisis: *Sonata para dos pianos* de K. Goeyvaerts. *Pieza para piano y cinta magnetofónica*, del mismo compositor y *Dos Cristales* para piano de L. Goethals. H. Sabbe es el comentarista. La primera obra fue estrenada parcialmente en 1951 en Darmstadt, con el autor y Stockhausen como ejecutantes. Claude Helffer e Ivette Grimaud la estrenaron integralmente en 1951, en un concurso de composición del Conservatorio de París. La obra comienza con una serie dodecafónica. El autor toma dos notas de esta serie y forma con ellas un pivote. Los demás parámetros son utilizados sistemáticamente.

En la 2a. pieza de Goeyvaerts, varias veces debe interrumpirse la cinta magnetofónica durante el trayecto de la obra, lo que puede llevarse a cabo por otro ejecutante, o por el pianista mismo, ayudado por alguna especie de pedal. El autor indica cuándo es imperativa la sincronización perfecta de la cinta y el piano. No es dodecafónica, ni serial. Se sienten influencias de Messiaen. La obra fue compuesta en 1964. (La banda magnetofónica se consigue en Muinkkaai 42, C/O IPEM, Gante, Bélgica.)

De *Dos Cristales*, la última obra, dice el comentarista: "El título no se refiere a la estructura interna de un cristal, sino a su apariencia externa". Las dos breves obras se mueven en torno a una unidad, dentro de una diversidad movable. Hay 7 grupos y cada uno de éstos consiste en el despliegue de dos series de doce sonidos.

En suma, se trata de tres obras que podrían interesar a aquellos poquísimos entre nuestros pianistas que no le tienen miedo a esta clase de música.

Dr. Kerner, KRANKHEITEN GROSSER MUSIKER. (Las enfermedades de los grandes músicos). Continuamos la somera reseña del libro que no ocupa, cuya exposición fue iniciada en el número anterior de HETEROFONIA. Ahora veremos algo de las miserias físicas de Chopin, Debussy, Alban Berg, Schoenberg y Tchaikowsky.

CHOPIN.—Todo mundo sabe que Chopin murió de tuberculosis, pero no de dónde le vino el mal. Su padre dejó de existir a los 73 años y su madre a los 80. Sus hermanas Luisa e Isabel eran sanas. Solamente la benjamina

Emilia falleció a los 14 años, y de tuberculosis pulmonar. Hasta 1835, o sea, a los 25 años de su edad, Chopin tuvo muy buena salud en París, a donde llegó a los 20, según se desprende de las cartas que escribía a su familia; pero ya desde cuatro años antes vivía con su amigo el Dr. Jan Matuszynski, quien falleció de tuberculosis a los 33 años de edad, en 1842. ¿Contagiaría entonces a su camarada? Lo cierto es que ese año de 1835 tuvo éste por primera vez fiebre con una tos sanguinolenta. Y de allí en adelante siguió desarrollándose el mal, para el que consultó a 30 médicos alópatas, homeópatas y magnetizadores. Después de la terrible estancia en Palma de Mallorca, cuya húmeda Cartuja de Valmedosa empeoró sensiblemente su condición, regresó a Francia. Al llegar a Marsella tuvo un tremendo ataque con hemorragia, pero el Dr. Couviere lo salvó por el momento. Solamente los cuidados de su "ángel" (George Sand) —según expresión propia— lo arrancaron de la muerte. Después, ya de nuevo en París, conforme mejoraba un poco, volvía a recaer, con fiebre y tos. Tomaba frecuentemente gotas de opio en jarabe y se tallaba las mejillas con agua de Colonia. En 1844 se puso en manos del homeópata pediatra Dr. Malin y tuvo una franca mejoría.

En 1847, después de la ruptura con George Sand, hizo una gira por Inglaterra con casi nulo éxito. Su corazón comenzó entonces a molestarlo, le faltaba aire, le vino un edema en las piernas y hemorragia pulmonar. Cuando regresó a París comenzó a sufrir típicas neuralgias intercostales y fuertes jaquecas. A principios de 1849 tuvo una fuerte crisis. Como el Dr. Malin había fallecido, llamaron a otro famoso homeópata, pero nada se pudo hacer. Murió el 17 de octubre de 1849, a la edad de 39 años.

DEBUSSY.—Hasta estos últimos tiempos comienzan los cancerosos a no ocultar su desgracia. Antiguamente entraba el cáncer casi en la categoría de las enfermedades "vergonzosas"—vergonzosas, porque condenaban irremisiblemente a sus víctimas a una muerte más o menos temprana y dolorosa. Este fue el caso de Claudio Aquiles Debussy, "el Grande". En 1905, mientras componía *El Mar* tomaba quinina y varias medicinas más. Dos años después fuertes trastornos intestinales le obligaron a inyectarse morfina, comenzó a sentirse mejorado y volvió a la composición. Fue esta la época en que se sometió a un tratamiento de radio; pero en 1916 volvió a sentirse mal. Ya para entonces había perdido gran cantidad de peso. Ytras mejorías y recaídas, el cánceregó su vida el 26 de marzo de 1918, a la edad de 56 años.

ALBAN BERG.—Fue el último de cuatro hermanos. Los dos varones murieron de ataques de apoplejía, a los 39 y 71 años, respectivamente, y la hermana sufrió largamente de los pulmones. A los 15 años se vio Alban atacado por una asma nerviosa que lo martirizó toda su vida, así como una marcada propensión a los abscesos. Después de una adolescencia llena de males-tares que lo llevaron casi al suicidio, ocupó un puesto oficial hasta 1906. Desde dos años antes comenzó a estudiar con Schoenberg, pero todas las primaveras se veía atacado por la fiebre de heno, orzuelos, ojos inflamados, dolores musculares. En 1911, ya felizmente casado (la autora tuvo el placer de conocer a su viuda en Viena: una gran y simpática mujer), durante la composición de *Wozzeck* lo acosó terriblemente el asma y la fiebre de heno, que lo obligaban a pasarse las noches sentado al borde de su lecho para tomar aire.

El hablaba frecuentemente del origen nervioso de su asma, pero para los efectos lo mismo daba que fuese una causa o la otra. La muerte prematura de Manon Gropius, la segunda esposa de Mahler, a la edad de 18 años, a causa de una poliomielitis, lo deprimió enormemente. Su *Requiem para Manon* marcó el descenso de su vitalidad. En 1935 la picadura de un insecto maligno le produjo un absceso en la base de la columna vertebral, seguido de forúnculos en una pierna. El 16 de diciembre de ese mismo año le entró súbitamente una temperatura de 41° y el 17 lo llevaron al Hospital Rudolf, donde fué operado en balde, pues no encontraron infección alguna y, en cambio, se le produjo una hemorragia que requirió súbita transfusión de sangre. Después le inyectaron azúcar de uvas. Murió el 24 de diciembre, a la edad de 50 años.

ARNOLD SCHOENBERG.—Su padre falleció de asma, a la edad de 50 años; su hermanito, a edad temprana, por envenamiento de sangre; pero su única hermana vivió una larga vida. Una hija de su primer matrimonio falleció a los 45 años de edad. Como Berg, su gran maestro sufrió de asma y durante la Primera Guerra Mundial pescó la Gripe Española, quedándole, como consecuencia, una tos pertinaz y falta de aliento, pero al sujetarse a análisis médicos no le fue hallado ningún mal constitucional. La prohibición de fumar y beber ayudó a su organismo a mantenerse en buen estado, así como los deportes, a los cuales era aficionado (natación, ping-pong, tennis, etc.). Para el asma solamente tomaba unos polvos franceses que le recomendaron y le ayudaban grandemente.

De 1923 a 1924, antes de casarse por segunda vez, comenzó de nuevo a fumar 60 cigarrillos diariamente, así como a beber licores y tres litros diarios de café. Tomaba codeína y pantopón, pero de nada le servían. Esto duró hasta 1944, cuando dejó definitivamente de fumar, pero no de beber, aunque sólo fuese una copa de whisky, o de cognac. Los climas fríos despertaban su asma. Las nevadas y las temperaturas bajo cero se la arreciaban y le producían tos y fiebres. Cuando decidió irse a los Estados Unidos, en 1933, aceptó un puesto en el Conservatorio de Boston, pero no pudo soportar el clima. Al año siguiente se estableció en Hollywood y comenzó a ganarse la vida con lecciones privadas y enseñando en la Universidad de California del Sur. Su salud mejoró, pero dejó de componer, porque (según escribió) "los no judíos son conservadores y a los judíos no les interesaba mi música". En 1944 se festejó su 70 aniversario. Desde 1938 él consideraba algo frágil su salud, pero después de cumplir los 70 empeoró su asma y se le declaró una diabetes. Le vinieron desmayos, vahidos y dificultades con sus ojos. En 1945 le comenzó la arterioesclerosis, con descompensación del corazón y arritmias. Al año siguiente siguieron los malestares respiratorios. Su cardiólogo lo había recetado bezendrina y dos horas después de haberla tomado sintió un terrible dolor en todo el cuerpo, especialmente en el pecho y el corazón. Al llegar el médico le inyectó un calmante, pero media hora después perdió totalmente el conocimiento. Le devolvieron la vida con una inyección directa al corazón y otra intracardiacal de adrenalina. Después, durante tres semanas, le pusieron 160 inyecciones de penicilina.

En 1947 tuvo una mejoría, pero la carta que escribió en 1949 agradeciendo las felicitaciones por su 75° aniversario, estaba llena de pesimismo. Lo

último que escribió en 1950, relativamente a su salud, fueron quejas por su diabetes, neumonía, riñones, hernia y sed continua. Ya no podía dormir en su cama y se pasaba las noches en un sillón. Sufrió edema en las piernas. Le angustiaba tener que comer. Sólo su espíritu no lo abandonaba nunca. Prácticamente estuvo Schoenberg encamado desde 1949. Murió el 13 de julio de 1951, a la edad de 77 años.

CHAIKOVSKI.—Hasta los veinte años de edad reveló Chaikovski su talento musical extraordinario. En 1862 entró al Conservatorio de San Petersburgo, de donde no salió satisfecho. En 1876, ya cansado de enseñar él mismo en el plantel, comenzó a viajar en el extranjero. Tuvo entonces la suerte de recibir la admiración y el mecenaje de Madame von Meck, quien lo protegió generosa y desinteresadamente durante treinta años. Ella era el receptáculo de sus confidencias. A ella le confesó que se casaría con Antonina Miljukowa, solamente para acallar las malas lenguas que condenaban su homosexualismo. La aventura por poco le cuesta el suicidio al joven de 37 años, quien en Moscú se arrojó al río con ánimos de quitarse la existencia; pero se arrepintió en el camino y sólo sufrió un fuerte remojón. Desesperado, logró más tarde que su hermano Anatol lo llamara a San Petersburgo donde, a su arribo, tuvieron que llevarlo rápidamente al hotel, con una fuerte crisis nerviosa. Fumaba y bebía a pasto. Decía que un hombre tan nervioso como él no podía vivir sin alcohol. Se veía frecuentemente asediado por crisis de depresión y llanto. Periodos de migrañas y trastornos digestivos. Sentía aversión por los médicos. No podía olvidar que uno de ellos le había dicho una vez: "Amigo, su mal es incurable, pero puede usted vivir cien años". En 1893 le escribió a su sobrino Bob: "Después del viaje a París, pensé escribir una nueva sinfonía con programa (la Sexta), pero con un programa que resultará un acertijo para todo mundo... Este programa está tan enraizado en mi propio Ser, que con frecuencia lloraba mientras componía la obra..."

El 1º de Noviembre de 1893, después de una función teatral, bebió agua del río Neva. En esos momentos San Petersburgo sufría una epidemia de cólera. El compositor sintió impulsos de desafiar al Destino. El 2 de noviembre se sintió muy y al medio día gritaba de dolor. Al día siguiente se le ennegrecieron los labios y su boca demostró característicos síntomas del cólera. El mal siguió su curso y el 6 de noviembre falleció, a la edad de 53 años, evocando el nombre de Nadeshda von Meck. Después de susurrar: "¡Maldito!" exhaló el último aliento.

GRABACIONES

EDUARDO MATA. *Improvisaciones No. 2* para dos pianos y cuerda (1er. piano Homero Valle. Segundo, Jorge Suárez). SILVESTRE REVUELTAS, *Planos y Ocho por Radio*. RODOLFO HALFFTER, *Tres piezas para orquesta de cuerdas*. Orquesta Sinfónica de la Universidad. Director: Eduardo Mata. Victor RCA MLR/S 001. Nos complace que la Victor haya comenzado a realizar grabaciones de música sinfónica mexicana contemporánea, con orquestas y directores nacionales. Para esta primera grabación, Eduardo Mata eligió las obras con esmero: acertadamente inició el primer lado del disco con sus propias *Improvisaciones No. 2* que son una muestra de su incomparable talento para la creación de música viva, contruida aún por medio de instrumentos tradicionales, a los que les busca sus recónditos secretos sonoros, para adaptarlos a obras de construcción libre, pero no caótica. En esta recurre a ciertos procedimientos hindúes e indonesios, consistentes en "dejar un cierto margen de relativa libertad a los ejecutantes, a fin de que así se formen verdaderas "bandas" sonoras, agrupaciones de sonidos de duración más o menos "prolongada", pero sin afectar la calidad uniforme del conjunto. Mata logró con esta obra producirnos sensaciones gratísimas de un mundo sonoro que deseáramos penetrar profundamente (como nos sucede cuando nos ponemos en contacto con el de Penderecki). De *Silvestre Revueltas* nos ofrece el disco dos de las obras que más gratas le eran su propio autor: *Planos*, cuya versión para un conjunto reducido le producía a Silvestre mayores satisfacciones que la versión para gran orquesta, que tituló *Danza Geométrica*, porque con ella pudo alcanzar un mayor número de auditores. El nacionalismo de Revueltas se ve aquí restringido a ritmos "exóticos" de origen africano, siempre plenos de colorido instrumental. *Ocho por Radio* significa el número de músicos para quienes escribió el compositor su obra y su medio de difusión original, que era la estación radiofónica de la Secretaría de Educación Pública en tiempos ya lejanos. Esta pieza muestra también fases características del nacionalismo de Silvestre, nunca enraizado en la cita folklórica.

Las *Tres Piezas para Orquesta de Cuerdas* de Rodolfo Halffter son, con las *Tres hojas de album*, las primeras obras dodecafónicas escritas en México. Dice el compositor que su adscripción al dodecafonismo fue "el resultado de una lenta evolución", un deseo ferviente de traspasar el "callejón sin salida" de la politonalidad. Pero el dodecafonismo de Halffter nunca ha sido radical, ni en su *Tripartita*, ni en ninguna de las obras posteriores en las que ha adoptado el sistema serial. Pese a ser el "Halffter mexicano" Rodolfo no ha abandonado nunca su naturaleza de "compositor español por excelencia", ni esa cierta picardía e ingenio hispano que caracterizan toda su música. Su estilo es tan personal, que no podemos confundirlo con el de ningún otro compositor. De allí su valor intrínseco.

IANNIS XENAKIS. ATREES (Homenaje a Pascal) para 10 instrumentos. MORISMA-AMORISMA. ST/4. NOMOS ALPHA. Conjunto instrumental de Música Contemporánea, con Konstantin Simonovich en el podio. Georges Pludermacher, Jean-Claude Bernerde, Paul Boufil, Jacques Cazauran, el Cuarteto de cuerdas Bernede y el violoncellista Pierre Penassou. Angel Estéreo S-36560. Pese a que la composición es el principal interés de Xenakis, el "arquitecto, matemático, filósofo, poeta y —ante todo— músico" (según lo calificó Messiaen) continúa escribiendo ensayos matemáticos y arquitectónicos. Pertenecer a un grupo que se dedica a analizar las estructuras de la música y los hallazgos de la electrónica. Con sus obras quiere realizar "el ideal pitagórico de un matrimonio entre la música y las matemáticas. "Considera el neoserialismo como falta de sentido y la polifonía lineal como destruida por su presente complejidad. En sus obras trata de anular esta complejidad, confiriendo independencia total a los sonidos y valiéndose de la "estocástica" (estudio de las leyes de grandes números, ocurrencias infrecuentes y procesos aleatorios. La palabra se deriva del griego *stochos* que significa objetivo), en este caso aplicada a estructuras musicales indeterminadas. Xenakis propone sustituir la estricta causalidad del neo-serialismo por "una causalidad más general, esto es, la lógica de una probabilidad lo suficientemente amplia para valerse de la causalidad serial estricta como excepción". El concepto que Xenakis tiene de la música es el de masas en evolución y erupción, que se transforman, persiguen y desvanecen: "nubes de sonidos formados por infinitos números de partículas". Gusta grandemente de los *glissandi*. Desde el ángulo de la estética, Xenakis le confiere un carácter espiritual profundo, dominado por la angustia que en su juventud le produjo el movimiento griego antifascista. La última obra de esta grabación —*Nomos Alpha*— se las dedicó el compositor a "Aristoxenus de Tarentum (discípulo de Aristóteles, músico, filósofo y matemático, fundador de la teoría de la música); y a Evaristo Galois, matemático fundador de la teoría de grupos; y a Félix Klein, su distinguido sucesor".

ABSTRACTS...comes from page 48

No matter the cause, the truth rests in the fact that there are only 139 books left: 137 belong to the music section of the State Library of Germany —on the other side of the wall— and the other two are found in the house where Beethoven was born in Bonn. They belonged to a Swiss citizen. As Schindler's biography was written with many of these documents at hand, we are indebted to him for many dates and names of his interlocutors. In 1843 Schindler sold to the Musical Archives the Conversation books and other papers of Beethoven that were in his possession. This Royal Library of Berlin payed him a considerable annual rent. From then on every serious musicologist has had to get in contact with these documents, that are in need of proper divulgation. Up to now just a small portion of the books have been published. This writer knows only seven reproductions of the precious material in facsimile. (To be continued in the next issue).

Revista de Revistas Musicales

MELOS.—En el número de Julio-Agosto, el crítico Klaus Wagner revisa el estreno de la ópera de Ernest Krenek: *Das kommt davon oder: Wenn Sardakai auf Reisen geth* (Sucedió así, o Cuando Sardakai viaja) en el Teatro de la Ópera de Hamburgo. Cuando Rolf Libermann (Director del Teatro y compositor por su propio derecho) se dirigió al público antes de la función, dijo que se trataba de una variante de "Cosi fan Tutte" de Mozart. El le encargó a Krenek el trabajo que Wagner considera de muy mala calidad, tanto musical, como literariamente. El libreto fue escrito por el propio compositor. Dice que las citas de otros compositores, usadas por Krenek en algunas de sus obras, cumplen alguna función, pero que en esta ópera no causan ninguna sorpresa. La música serial con la que intenta volverse cómico, está desprovista de vocabulario para la hilaridad. Su dotación orquestal se compone de 36 instrumentos, de los cuales 28 son de percusión; 2 pianos preparados, guitarra eléctrica, etc. Hay dos actos, como en "Cosi", e igual cantidad de voces masculinas y femeninas; las intrigas ocurren entre la reina Sardakar de Polinesia y su ministro. La acción contemporánea está colocada en Romadra, una capital europea situada en la isla meridional de Migo Migo.

AMERICAN MUSICAL DIGEST.—A propósito de Cerha, nos informa esta valiosa revista acerca de un artículo de Roger Ditmer en *Chicago Today*, relativo a la indiferencia con que la visita de "di Rehié" (fundado por Cerha) fue recibida en el Auditorium de la escuela "Francis Park" de Chicago. Dice el crítico que el grupo conocido como Contemporary Chamber Players (Ejecutantes de música de cámara contemporánea, sostenidos por la Fundación Rockefeller) ha alcanzado bastantes éxitos, pero (aunque inferiores a Die Reihé) no ha hecho gran cosa por crear un auditorio realmente interesado en la música contemporánea. Y se lamenta de que en el excelente concierto, dirigido por Cerha, no haya visto a ningún miembro de este grupo, así como tampoco a gente conspicua del gremio. El mismo problema por todas partes...

Klaus Wagner, de *Melos* (citado por la revista que nos ocupa), critica acerbamente la obra *Geod* de Lukas Foss, estrenada en Hamburgo, en la que "nada pasa". Y fueron los jóvenes quienes demostraron la mayor impaciencia con el collage de sonidos de medias tintas que duraron más de media hora. En la propia revista aparece la traducción de una carta dirigida por el compositor al *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, quejándose amargamente de la actitud asumida por los músicos de la Orquesta Sinfónica de la Radio Sptentriónal, a la hora de la ejecución. Los propios músicos encontraron la obra tan desastrosa, que se divertieron caricaturizándola y añadiendo sonidos cómicos agudos y graves a la partitura. Y es que leyendo uno las indicaciones anotadas por Foss en una página de su obra publicada por la revista, ve cómo se presta su "música" y las indicaciones para el "relajo".

Paul Hume de *The Washington Post* comenta la reacción del compositor norteamericano *Ray Luke*, ganador, este año, del Primer Premio en el Concurso Reina Isabel de Bélgica, con su *Concierto para Piano y Orquesta*. (Otro paisano suyo —*Karl Korte*— obtuvo el Segundo Premio); y se escuchó una conversación entre ellos. Dijo Luke: "¿Quién tocará aquí mi Concierto?"

REVISTA MUSICAL CHILENA.—En el número 110 se publica un importante artículo de *Juan Allende-Blin*, titulado *Algunos aspectos de la música actual: Panorama y Retrospectiva*, en el que, tras algunas digresiones pertinentes, como los precedentes sentados por Erik Satie en su "musique d'ameublement" y la cantata *Socrate*, entra en materia con Ligeti, de quien menciona sus *Aventures & Nouvelle Aventures* como ejemplo de un teatro musical imaginario. "Los elementos sonoros... insinúan acciones imaginarias". Y *Pierre Boulez*, quien "se fue perdiendo en un preciosismo que desgraciadamente lo condujo a la crisis actual". En el primer cuaderno de sus "Estructuras" Boulez "crea... una retórica anti-aristotélica... producida a causa de la (por el autor anteriormente descrita) ausencia de desarrollo dramático. De *Stokhausen* lamenta su actual demagogia y considera "Zeitmasse" como su única obra maestra. El factor más decisivo de esta obra —dice— es "la medida del tiempo. Las refinadas modulaciones de metro y de "tiempo" producen un tiempo "curvo"... cuyos antecedentes históricos son las Fantasías barrocas, en especial las de Frescobaldi, Bach", etc. A *Mauricio Kagel* le concede gran altura, al "crear acciones que al realizarse produzcan música y que como acción sean interesantes de ser vistas" (teatro instrumental). De *Earl Brown* y *Morton Feldman* dice que "escriben ambos una música refinadísima, reservada, sin demagogia y que sin abandonar las fronteras de la música... las han ampliado, dándole al lenguaje musical... nuevas dimensiones que aun se escapan a clasificación y etiquetas. "A *Diechter Schnebel* le llama "teólogo-compositor", porque demuestra que "una distinción entre la esfera religiosa y la profana no es propia, ni al pensamiento cristiano, ni al judío". En su obra coral usa textos bíblicos en diversas lenguas simultáneamente, pero los fonemas "son vertidos en una rica escala entre ruidos imprecisos y sonidos determinados". De sus propias obras se refiere el autor a *Distances*, *Profils*, *Transformations pour orgue*". Con esta última inició el "movimiento de renovación del órgano" (ya desde 1952). En *Sonorités* (Allende titula todas sus obras en francés), las interferencias sonoras producen reverberaciones; en *Sons brisés* la graduación del aire en los fuelles, quiebra los sonidos hasta expirar.

MUSICA SOVIETICA. En su número 11, la revista "Música Soviética" de Moscú, publica un artículo titulado: "Sobre la naturaleza dinámica modal", de E. Elexéev, relativo a una investigación que realizó el autor en campos de los modos y la entonación de las canciones populares yacutas. Ilustró su trabajo con algunos ejemplos de los continuos y flexibles cambios de modo de las melodías épicas de aquella región soviética. Y caracteriza dichos modos como una tradición en constante superación.

INTERMUSICA.—Recibimos el número 11 de este boletín informativo del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Caracas, Venezuela. En el Editorial (que atribuimos a Eduardo Lira Espejo, Director de la publica-

ción), se anuncia el eterno problema (que aqueja a todos los países) de la falta de ediciones de las obras contemporáneas de los compositores venezolanos. Dice que ciertas editoriales europeas y norteamericanas sólo se interesan por obras que han obtenido algún relieve internacional entre los creadores de música de latinoamérica. Cree el editorialista que en lo que concierne a los compositores venezolanos, ellos mismos deben afrontar el problema, ya sea oficial, o privadamente. Pero es imprescindible que la música venezolana de calidad sea conocida y divulgada.

SONORUM SPECULUM. El número 41 de esta publicación holandesa publica un interesante artículo sobre los postulados de las "Semanas GAUDEAMUS" que se verifican anualmente en Amsterdam. Desde fines de la Segunda Guerra Mundial su fundador, W.A.F. Maas, puso su casa a disposición de los jóvenes compositores todavía desconocidos. En 1945 organizó la primera serie de conciertos de cámara en los que gente del auditorio tocaba sus propias obras. Pronto estos actos despertaron interés nacional e internacional. Ahora el compositor continúa ocupando el punto central. El Sr. Maas sigue preocupado por los talentos jóvenes, y les ofrece cursos relacionados con los problemas de la composición contemporánea; y hay un concurso. Ha sido suprimido el Taller de Composición como cosa inútil. El joven compositor se ve obligado a tremendas confrontaciones: el objeto, la necesidad de su obra, sus posibilidades de comunicación con el auditorio.

RADIO NACIONAL DE COLOMBIA.—Estamos recibiendo sus boletines de Programas. Muchas gracias y felicitaciones por sus magníficas programaciones.



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

Noticias de México

EXPOSICION ROUSSEL.—La señora Sophie Cheiner, directora de los servicios culturales de la Embajada de Francia, preparó y montó espléndidamente una exhibición "Roussel", cuyo centenario de su nacimiento se conmemoró el año pasado. Madame Cheiner hizo milagros para reunir material que le permitiera abarcar todos los aspectos culturales de la época en que Roussel desarrolló sus actividades náuticas y musicales, así como los lugares que visitó e influyeron en su obra. Y como Eric Satie (más precursor de la música contemporánea de lo que la gente en general cree) fue el alumno mejor de Roussel, él estuvo también ampliamente representado en la exposición exhibida en la Sala "Orozco y Berra" del Museo Nacional de Historia, situado en el Castillo de Chapultepec.

PROYECTOS DE LA OSUNAM.—Eduardo Mata está realmente impulsando la Orquesta Sinfónica de la Universidad en forma alentadora. El año entrante piensa realizar 192 conciertos, a razón de cuatro por semana: universitarios, al aire libre, en Medicina, en la Biblioteca Nacional (si sóloamente la acústica no fuera tan pésima allí), en el Castillo de Chapultepec y en el auditorio de Humanidades. Ya desde ahora se creó la Orquesta de Cámara de la UNAM; Luis Berber sustituyó a Juan D. Tercero como director del Coro de la Universidad; el mes pasado se efectuó una Exposición de Gráfica Musical en el Museo de Ciencias y Arte; en septiembre actuó el Cuarteto Santiago de la Universidad de Chile. A fines de este Año Beethoven se efectuará una serie dedicada a la obra pianística del compositor renano; y aparecerán los tres primeros números de "Cuadernos de Música". El primero, escrito por Gloria Carmona, dedicado a "Beethoven, visto por sus contemporáneos" El siguiente —"Panorama de la música en México"— tendrá como autor a Hugo Fritsch. Para todas estas actividades se hablaba ya el mes pasado de la creación de un Patronato formado por varios de esos conspicuos personajes que suelen patrocinar eventos culturales. Al redactar estas notas ya estaba por inaugurarse la IX temporada de conciertos universitarios, que se compondrá de diez actos dirigidos por Eduardo Mata, Daniel Chabrun, Gerald Thatcher, y Víctor Tebah. Se escucharán seis obras contemporáneas. Los cuatro últimos conciertos serán dedicados a obras de Beethoven.



Fué a Polonia...

MARIA TERESA RODRIGUEZ.—Tras de actuar como solista del Concierto de Manuel de Falla para Clavicímbalo en el Festival de Cabrillo, Calif., dirigido por Carlos Chávez, la pianista María Teresa Rodríguez ejecutó la *Invencción* del propio compositor. Después fue a Polonia, de donde recibió una invitación como miembro del Jurado del Concurso Chopin, que se efectuó el mes pasado en Varsovia.

SOLISTAS DE MEXICO.—Si este grupo, formado por los primeros atriles de la Sinfónica Nacional y dirigido por Icilio Bredo, pudiera continuar subsistiendo, sería el único grupo musical autónomo de alta categoría aquí. ¿Encontrarán subsidios?

CONCURSO SALA CHOPIN.—Se efectuará del primero al treinta de este mes, siendo el primer premio como en años anteriores, doce meses de estudios en la Academia Musical de Viena. A Emilio Angulo, triunfador en 1969, va a prorrogársele la beca un año más. Entre los jóvenes pianistas mexicanos (sólo pianistas, por desgracia). Oscar Tarragó, antes de salir para Moscú, donde disfrutará de una beca, irá a concursar a Montreal.

OPERETA.—La Asociación de Cantantes de Opera, S. A., organizó una temporada de operetas en el Iris, comenzando con *La Viuda Alegre* de Lehar.

FESTIVAL DE ORGANO 1970.—Cada año se incrementan estos festivales. Esta vez se efectuaron 12 conciertos con los organistas Vega Núñez (2 programas); Francisco Javier Hernández (otros 2); Víctor Urbán Velasco (2); Juan Bosco Carrero (1); Clyde Hollyway (2); Karel Paukert (1); David Sanger (2). Con excepción de estos dos últimos programas, los otros se llevaron a cabo en el Auditorio Nacional (pésima acústica).

CONSERVATORIO NACIONAL: JORNADAS DE ARTE CONTEMPORANEO.—Con sangre joven en sus funciones directivas, el Conservatorio ha entrado en un período de superación revelado, tanto en sus programas de estudios, como en un afán de salir de su ámbito musical para establecer contactos con las otras artes y promover vínculos entre los estudiantes de estas disciplinas y los artistas profesionales, llevando al plantel las artes que mayor afinidad tienen con la música. Para ello Francisco Savín —Director del plantel— y su cuerpo de colaboradores, han planeado unas *Jornadas de Arte Contemporáneo*, que se realizarán en el propio Conservatorio, del 9 al 12 de este mes. Estas Jornadas se iniciarán con la apertura de una Exposición de Arte y una mesa redonda de artistas plásticos. José Hernández Delgadillo, Guillermo Ceniceros, Leonel Mcaiel y Gustavo Arias Murueta pintarán un mural en equipo y al mismo tiempo Mario Lavistay su grupo "Quanta" tratarán de averiguar, por medio de un collage magnetofónico, la posibilidad de unirse efectivamente a la acción de los pintores.

Rocío Sanz (compositora) coordinará la mesa redonda del día 10 (Danza), en la que tomarán parte las coreógrafas Nellie Hapee, Guillermina Bravo y Body Genkel y los bailarines Laura Urdapilleta, Graciela Henríquez y Raúl Flores Canelo.

El día 11 le corresponderá al Teatro. La mesa redonda será llevada a cabo con M.A. Montero, J. Solé, R. LópezYiarnau, E. Ruelas, A. Bichir, J. Ibáñez, C. Fernández A. A. López Mancera, N. Pascual y B. Sheridan. Se escenificará "La improvisación del alma" de Ionesco, con un grupo dirigido por Miguel Flores.

Finalmente, el día 12 entrará la Música, con una mesa redonda que reunirá a Carlos Chávez, Luis Herrera de la Fuente, Francisco Savín, Blas Galindo, Rodolfo Halffter, Eduardo Mata, Gerhardt Muench, Héctor Quintanar y Mario Lavista.

La exposición de las artes plásticas que presentará el Conservatorio mostrará obras de más de cuarenta artistas.

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM. No es pura coincidencia que la otra Escuela de Música prominente con que cuenta esta ciudad esté, asimismo, superándose a ojos vistas. Esto se debe en gran parte a su actual Director, Filiberto Ramírez, quien desde hace pocos años lleva las riendas de la institución.

En primer lugar, el maestro Ramírez reforzó notablemente el cuerpo docente, con los mejores elementos del Conservatorio y otros maestros de fuera. Después inspiró la reforma total de la Orquesta de Alumnos que siguió confiando al competente maestro Ivo Valenti. Esta orquesta consta actualmente de cincuenta ejecutantes —los suficientes para abordar la música de Beethoven y la mayoría de los románticos. Ojalá que pronto se halle capacitada para entrar en el mundo de la buena música contemporánea que le sea asequible. La principal característica del conjunto es una disciplina estricta, a la que se somete gustosa.

Recientemente el maestro Luis Herrera de la Fuente, Director Titular de la Orquesta Sinfónica Nacional, aceptó generosamente la invitación de dirigir a estos muchachos en un concierto que resultó muy emotivo. Con verdadero espíritu paternal. Herrera de la Fuente ensayó allí hasta muy entrada la noche, todo lo necesario para que la Obertura "Titus" de Mozart, la *Sinfonía Militar* de Haydn, y el acompañamiento del Segundo Concierto de Chopin resultaran lo mejor posible. La pianista Ninfa Calvario ejecutó la parte solista del Concierto con gran poesía y musicalidad. Aunque de apariencia sencilla, el acompañamiento de esta obra es difícil y traicionero; pero H. de la F. hizo que los chicos salieran adelante con desparpajo. El gran patio de la Escuela, cubierto con una lona, mostró bastante buenas condiciones acústicas. El 24 del pasado se repitió este concierto en el Auditorio de Humanidades, el 31 en el Museo de la Ciudad y el 4 de este mes será escuchado en el Auditorio del Conservatorio, con Andrés Acosta como solista del Tercer Concierto de Beethoven, e Ivo Valenti en el podio (él se siente orgulloso de "su" orquesta").

La Coral Universitaria, dirigida actualmente por el joven maestro Medina se ha convertido en una institución de prestigio, como lo demuestra en sus actuaciones. Como dato curioso, se ha expedido en la Escuela el primer título de *acordionista* a una artista mexicana: Teresa Bazán, quien ya ha dado conciertos en Europa, fue recientemente solista brillante del Concierto para Acordión de Paul Creston, con la Orquesta Sinfónica Nacional.

BECA GUGGENHEIM A ENRIQUEZ.—Manuel Enríquez debe de haber salido ya para los Estados Unidos, gozando una Beca Guggenheim que le fue otorgada recientemente. Al regresar de su extenso viaje por Alemania y Polonia, donde asistió como espectador a los cursos de Darmstadt y a las Jornadas de Otoño de Varsovia, vino un poco desilusionado de los primeros y entusiasmado con las segundas. En Darmstadt encontró que los cursos de música contemporánea eran de personas y no de "la" música de vanguardia; pero le parecieron muy interesantes las enseñanzas que recibían los instrumentistas.

CARTAS (viene de la p. 2). En el último número de HETEROFONIA encontré un pequeño error. No es exacto que J.J. Servan-Schreiber sea el Presidente del Partido Socialista (lo es, en realidad, Alain Savary). Servan Schreiber ejerce las funciones de Secretario del Partido Radical. No se trata, en realidad, de un gran error y aquellos que siguen los eventos políticos de Francia lo habrán ellos mismos rectificado. Atentamente, Jacqueline Outin, 132 Bvd. Exellmans, Paris XVI, FRANCIA.

(El informe lo tomamos de una revista norteamericana. Gracias Jacqueline, por señalarnos el error. Lamentábamos hubiera renunciado a la dirección de *L'Express de Paris*, donde encontrábamos tan buena información musical. La Redacción).

Noticias del Extranjero

INSTITUTO DE ETNOMUSICOLOGIA EN VENEZUELA.—Por resolución del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) de Caracas, fue creado un Instituto Latinoamericano de Etnomusicología, cuya dirección fue puesta en manos de la notable musicóloga argentina Isabel Aretz, una de las pocas mujeres científicamente preparadas en estos campos de la música.

SINFONICA INFANTIL CHILENA.—En Buenos Aires fue aclamada la Orquesta Sinfónica de Niños de la Serena, Chile, cuyos componentes son creaturas de 12 a 16 años de edad. La prensa se deshizo en elogios.

"SONDA" DE MADRID.—Dirigido por Luis de Pablo "Sonda" continúa difundiendo la música contemporánea en el medio español. Los últimos programas que nos han enviado dan testimonio de catorce sesiones realizadas por medio de conocidos conjuntos y solistas, además de las Juventudes Musicales de Madrid, que por las muestras, han adquirido gran auge en España. ¡Lástima que entre nosotros hayan fracasado!

BEETHOVEN EN CHECOSLOVAQUIA.—Este país está festejando el Bicentenario de Beethoven con varios festivales dedicados única y exclusivamente a música del compositor y a conferencias y pláticas sobre el mismo.

CONCURSO "REINA ISABEL" DE VIOLIN.—Durante los meses de abril y mayo de 1971 se verificará en Bruselas un Concurso de Violín. Datos podrán ser adquiridos dirigiéndose a Concurso Musical Internacional Reina Isabel, Rue Baron Horta 11, Bruselas 1,000, Bélgica.

CONCURSO BEETHOVEN DE PIANO.—Los organismos de la radio-difusión francesa y belga han organizado un Concurso Beethoven, que se llevará a cabo el 25 y 26 de este mes en Bruselas. Para inscribirse en este Concurso las condiciones de admisión fueron en extremo exigentes. Así deberían ser en todos los Concursos Internacionales.

GRAN PREMIO FRANCES DE COMPOSICION MUSICAL.—Por primera vez, en el Festival Internacional del Sonido, efectuado en París, se otorgó un premio de 10,000 francos (lo recibió el compositor Jeef Jones). El Segundo Premio (5,000 fr.) fue ganado por el francés Jean Bizet, con su obra *Ricercare*.

NUEVO DIRECTOR DE LA ORQUESTA DE PARIS.—Georg Solti ha sido designado Director de Orquesta de París, en sustitución de von Karajan, pero no será sino hasta el año de 1972 cuando se tome posesión de su cargo, mientras von Karajan permanecerá igualmente como "director artístico" hasta octubre del año entrante. Solti es actualmente Director Musical del Covent Garden de Londres.

VARIA.—El año entrante se estrenará en Neva York la ópera *Los soldados* de Bernd Alois Zimmermann... El 13 del mes pasado se estrenó en Washington una obra de cámara de Luigi Dallapiccola (voz e instrumentos)... *Utrenja Grabegung Christi* de Penderecki se ejecutará en abril de 1971 en Buenos Aires... (Primera audición en la América del Sur). En Barcelona se planeó el estreno para este año... El pasado 8 de julio se estrenaron en la Radio Hessischen, de Frankfurt *Seis Piezas Orquestales* (1969) de Adorno. El famoso sociólogo dejó además obras inéditas de orientación sobre Schoenberg y Webern, así como algunos cuartetos y varios lieder... Hasta este año se estrenó en Moscú la *Oda a Napoleón* de Schoenberg... Carl Orff recibió el Premio de Música de Salzburgo, de este año y la Medalla de Munchen.

FESTIVAL DE WOODSTOCK.—Ante 300,000 hombres y mujeres se efectuó en Woodstock, Nueva York, un Festival de Rock. Dice Sergio Romano que el rock que allí se escuchó "no era el canto fresco y sensual de Elvis Presley... No era el ritmo bueno y sano de la rebelión sana... Era la canción enferma y sublime de una generación desencantada". Y luego los 300,000 entonaron a una melodías de los Beatles, quienes, dígame lo que se quiera, no han sido sustituidos aún por ningún otro conjunto de su género.

FESTIVAL HISPANO AMERICANO EN MADRID.—Rodolfo Halfter regresó recientemente de su país de origen, donde asistió al Tercer Festival de Música de América y España que se verificó en el Teatro Real de Madrid a principios del mes pasado. Uno de los ponentes —Cristóbal Halfter— habló sobre la técnica de composición por él utilizada y se demostró partidario de una cultura ecléctica. De Rodolfo se ejecutó con gran éxito su última obra.

SONIA AMELIO.—Esta crotalista y bailarina mexicana realizó una interesante gira de recitales y televideos en Europa. En Checoslovaquia, Yugoslavia y Polonia fue objeto de especiales distinciones y se le solicitó para tomar parte en películas que están por realizarse en aquellos países.

Abstracts in English

LETTERS.—Dear friend: We are going to have a very unusual concert for the benefit of the International Piano Library, which recently had a fire. De la Rocha will play, as well as Eearly Wild, Rosalin Tureck, Grant Johansen Bruce, Hungford and many others. Unusual music will be programmed, like Czerny's *Variations on a Scottish Air* for one piano, six hands. This Tuesday I am going to the premiere of Penderecki's "Utrenja". The composer will be there and after the concert I have been invited to a reception in his honor. As I speak Polish perfectly I should have no problems. I'll inform you of these events. Affectionately, Ted Sadlowski, 58 Second Ave, New York, N.Y.

Dear friend: My best wishes for HETEROFONIA's continuous success. I am sending you a Tonal puzzle as a present for those who, after finishing my Method, will feel able to answer the following questions: What are the keys? (small circle). How many accidentals are there in each one? (Middle circle). What are the accidentals? (outer circle). With many thanks, María Otálora de López Mateos. México City.

(HETEROFONIA thanks the distinguished teacher and composer, señora de López Mateos for her desire to publish her PRACTICAL SYSTEM OF SIGHT READING in our magazine. This method ends with the present issue. We are sure that a good number of amateurs have found help for their initiation in music. We thank señora de López Mateos for her collaboration). The Editors).

FROM THE EDITORS.—With the exception of a few composers, like Ellis Carter, Copland Sessions, Barber, Harris, dello Joio, etc., a good number of contemporary youngsters do not know what they are striving for. Confusion and a tendency to mix up things are welcome. They pretend some of their "happenings" to be "musical" events. John Cage wastes his great talent "composing" pieces, like his recent *Solo for sliding trombone*, in which the sliding pieces must go up and down in silence during certain number of minutes. (That would be all right as a protest against actual conditions). The "Word" loses its semantics to become a simple sound. The Los Angeles Philharmonic Orchestra gets eventually into a *Switched-On-Symphony* to play black and white rock, with mimicry and dances—which is not bad as a show. By contrast, a new group from Chicago, known as *The Flock*, conducts Jazz to an avant-garde movement, into the world of new instrumental color. The violinist Jerry Goodman stands out in that new trend.—Why this situation? We think that it comes, partly, from the hate and indifference managers and orchestras' patrons show towards contemporary music of the right kind. According to a Broadcasting Music Inc. inquiry, 582 North American orchestras played during the 1968-70 season a total of 5, 877 concerts, in which the *Meistersinger's* Overture was heard 127 times; Brahms First Symphony 114; Mozart won the first place with 1,1627 performances, followed by Beethoven and Brahms.

Modern music was not so modern: only Ives reached 159 performances; Rodgers overpowered Poulenc and Bernstein Stravinsky. It would be about time for the best of contemporary music of the avant-gard movement to win precedent over the ever-lasting old programs!

ROBERT STEVENSON. The New World first composers: Fresh Data from Peninsular Archives. (In this interesting article. Professor Stevenson reviews his own findings from Peninsular Archives, concerning the first New World Composers, like the late Baroque Italian organists Domenico Zipoli, Hernando Franco, Estacio de la Serna and Juan Gutiérrez Padilla. Concerning the famous Hernando Franco we have remitted the readers to the writer's own article: *Hernando Franco, the foremost Renaissance Composer of Mexico* appeared in HETEROFONIA's No. 11, March-April, 1970, pp. 4-11. The Editors).

Before proceeding with the third above mentioned composer, Profr. Stevenson informs the reader that the first book now known to be written in South America was a treatise on polyphony and plainchant. The pioneer book published in Mexico City using music characters came out in 1556, three years before a treatise by Pérez Materano was licenced for printing, but because of a paper shortage, he died in 1516 without seeing the treatise. A similar fate befell Gutierre Fernández Hidalgo's five volumes of polyphony. The author deals then with some of the worthy and unworthy chapelmasters of the same period: among the latter there was a certain native called García Zorro, who "did not know counterpoint, nor understand the proper way to make cadences". Among the former, Gutierre Fernández Hidalgo had the privilege of witnessing the first student strike in American history. The students objected to his obliging them to take turns singing in the cathedral. It seems that Fernández Hidalgo's discipline drove them to open rebellion. *Estacio de la Serna* was famous as organist in Seville and Lisbon before he went to Lima, Perú, where he composed the music for a cathedral ceremony lasting five hours (1612), in commemoration of Philip III's deceased spouse, Queen Margaret, who had died one year before. There were several testimonies concerning the excellence of that music. The 17th Century composer in Mexico, who has thus far been most transcribed and performed is *Juan Gutiérrez de Padilla*. For her University of Southern California's Ph. D. dissertation, Alice Ray (Catalyne), transcribed the four Masses a 8 ("The Double-Choir Music of Juan de Padilla"). At Schoenberg Hall UCLA, Roger Wagner premiered Padilla's *Missa Ave Regina coelorum*, *Salve Regina* and *Exultate iustii*, all a 8 and he edited and recorded *Exultate iustii*. Prior to 1966 Juan Gutiérrez de Padilla had been confused with the homonymous maestro Juan de Padilla, from Gibraltar, who died in Toledo. Although no further proof was needed, the discovery of the author's Juan Gutiérrez de Padilla's Will at the Puebla notarial archive, confirms the fact that the Toledo musician should have never been confused with the Puebla one, who died before April 22, 1664 in Puebla, where, as early as 1650 there were praises of him as "insigne maestro" in a book of Antonio Tamariz de Carmona. Prof. Stevenson deals then with Padilla's assistant and "closest rival" Francisco López (Capilla), whose masses and Magnificats conformed with Padilla's. He served as Puebla Cathedral organist. In his *Historia*

de la Música Española e Hispanoamericana José Subirá published in facsimile one page of López Capilla Mass.

JUSTINO FERNANDEZ "COATLICUE", by ESPERANZA PULIDO.— (Justino Fernández, one of México's foremost critics of Art, was the Head of the University of México's Institute of Esthetical Research, where he now acts as adviser. He has written several and most valuable books on Mexican Art of pre-Hispanic, Colonial and Modern Mexico).

After reading Mr. Fernández' "Coatlicue", Miss Pulido was highly attracted by the book's approaches and regrets very much that reseaches of pre-Hispanic music of the Aztec culture have so far not been able to do their work with the same materials reseaches of the plastic arts count in great amounts for their task. Concerning the book itself, its author wrote a magnificent exegesis of that complex and interesting Goddess, whose statue has charmed and astounded many of her admirers, as well as filled with horror those who do not understand her inner self. As far as universal art is concerned and after interpreting the statue's four sections with great scientific and esthetical insight, Mr. Fernández considers the Goddess as "one of the most extraordinary and original works of art in the history of Humanity"; her attributions are born out of symbols and abstractions. To describe Coatlicue, Justino Fernández puts in order objective myths. It would be desirable that some Mexican musicologist would apply Mr. Justino Fernández scientific and esthetical ways of research in the fields of ancient native music of Mexico.

IN MEMORIAM FRANCISCO AGEA, by EDUARDO HERNANDEZ MONCADA.

The recent and premature death of Francisco Agea, a worthy Mexican pianist, teacher and musicologist, spurred on his school pal and friend Eduardo Hernández Moncada (a Chávez contemporary composer and collaborator) to write a deep-felt remembrance of the deceased one —who was from his early youth a very serious minded student of Tello and Chávez; later on the took some courses in the U.S.A. and coming back to Mexico joined the Conservatory's Piano Faculty and began writing the program notes of Mexico's Symphony Orchestra with great insight. After the *Sinfónica de México* was replaced by the *Orquesta Sinfónica Nacional*, Agea continued writing the program notes to the extent of forming a valuable and historical information source in the field of old an new music. Mr. Moncada's article informs young readers of Mexico's old times, when Chávez guided the musical life of his home town and surrounded himself by his pupils and close friends, among which Francisco Agea was a very appreciated one. The Editors.

PRINCIPLES OF RELAXED WEIGHT TOUCH, by Ted Sadowski.

(Mr. Saldowski, an American-Polish pianist born in New York City, was a distinguished interpreter of Chopin. Some years ago he gave up concert performances for other activities. A pupil of Lhevinne, he got that supple technique expounded by his famous teacher. We are happy to publish his article concerning same and written especially for HETEROFONIA. The Editors).

Mr. Sadlowski begins his article by exposing the different technical needs of keyboard instruments in the course of their development from the times the spinet was supreme. The art of piano playing, says he, developed into a more exact science since the days of Chopin, Liszt and Anton Rubinstein. After them Leschetizky became a great teacher, because he was always practical and established the main principles of elementary technique. We have gone through three epochs of piano touch: the stroke touch of the Czerny school; the pressure touch of the famous Conservatory of Stuttgart and the new epoch, characterized by weight playing.

One of the most important principles of the latter school is relaxation, which lies in the principles of suppleness of the wrist and the arm. The secret of power lies in relaxation. Delicacy and velocity come from strength and muscular control. Velocity is mainly a mental quality. There must be some weight even in the most delicate *pianissimo*. Soft and clear articulation is more difficult than *forte* playing. Power is a nervous force and demands arms and wrists to be relaxed. In weight playing the fingers are virtually glued to the keys. This results in no waste of motions and the greatest conservation of energy. In legato playing the fingers rest upon the fleshy part behind the tip. The sensation rather of pulling than striking the keys. On passages where force is required, the sensation should be of pushing the keys. The wrist is one of the most important factors in piano playing. The quality of the tone depends on the elasticity of the wrist.

Suggested repertoire for loosening the wrists: Vorgrich *Staccato Caprice*, for light wrist work; Godard's "*En Route*" Etude for loosening the arms and wrists. Czerny's *Octave Etude* from Op. 740 for extreme lightness and great speed; Anton Rubinstein's *Staccato Etude* for endurance and strengthening of the wrists; Schloezer *E flat Etude* — a great favorite of my teacher Lhevinne — unsurpassed for *bravura*, endurance, etc. Then, of course the Old and New Testament of piano literature: the *Well Tempered Clavichord* and Chopin's *Etudes*. A musician must continue to grow in the course of his life, providing he keeps on working until he has absolute control of his means and his mastery becomes effortless.

BEETHOVEN'S CONVERSATION BOOKS, by ARRIGO COEN ANITUA. (Mr. Coen Anitua's mother was one of Mexico's foremost singers: Fanny Anitua, of international fame. Mr. Coen inherited his mother's musical talent and has done some valuable work in the field of musicography). — It is well known all over that Beethoven began losing his hearing faculty at the age of 26 years. With the passing of time he had to use acoustical apparatus, he himself took the pains of perfecting. Between the forty and the forty five years of his life he became completely deaf. From then on those who got in contact with him were, obliged to do so by writing. He resorted to blank books of different sizes for that purpose, and that is the origin of a very curious and most valuable legacy: the conversation books of Beethoven. Anton Schindler unfortunately destroyed the five eights of that collection. As Beethoven did not completely trust his close friend, that destruction may answer to one possible reason: unfavorable answers of Beethoven regarding Schindler.

Ends on page 35

EMILIANA DE ZUBELDIA

Cinco Estudios de acuerdo

con las teorías de Novaro

De venta en todos los repertorios de música

OBRAS DE

ALBERTO PULIDO SILVA

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

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

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

Distribuidores: Porrúa Hnos. y Librería "Patria".

En prensa ILIADA de Homero. Traducción directa del griego.

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

TELEFONOS 772-2903

778-4241

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



BECHSTEIN
WEINBACH
PETROF
Rösler
MELODIGRAND
Y
HAMMOND

CASA RICORDI

al servicio de la Cultura Musical Mexicana

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

(Frente al Edificio del Seguro Social)

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

Ediciones: RICORDI, NACIONALES Y EXTRANJERAS