

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 47, México, marzo-abril de 1976

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 47, México, marzo-abril de 1976, pp. #-#

The cover features a large, abstract graphic on the left side. It consists of a series of vertical, parallel lines in blue and white that curve and converge towards the bottom left. To the right of these lines is a large, solid blue shape that resembles a stylized letter 'L' or a large bracket, extending from the top to the bottom of the page.

heterofonía

47

revista
musical

Marzo-Abril 1976

volúmen IX no. 2

méxico, d.f.

ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE A.C.

SALA MANUEL M. PONCE

TEMPORADA 1976, bajo el patrocinio del INBA

16 miércoles, a las 21 hs.

- Febrero 1 Percusionistas de México. Director Invitado: Virgilio Valle.
Febrero 18 Los Niños Músicos de Artene. Director: Césart Tort.
Febrero 25 Cappella Antica de México. Director: Rufino Montero.
Marzo 3 Recital de Guitarra: Enrique Flores.
Marzo 10 Recital de Piano: Jorge Suárez.
Marzo 17 Recital de Piano: Guadalupe Parrondo.
Marzo 24 Música para Piano, Jorge Velazco y Mario Lavista.
Marzo 31 Música de Debussy a 4 manos: Carmen Betancourt y Federico Ibarra.
Abril 7 Opera de Cámara. Milla Domínguez y Carlos Pimentel.
Abril 21 Música de Berlioz. Coordinador: José Antonio Alcaraz.
Abril 28 Música de Cámara. Solista: Víctor Urbán, organista.
Mayo 5 Trío de Jazz de Juan José Calatayud.
Mayo 12 "La Cara del Sol", Evento de Manuel Enríquez.
Junio 2 Orquesta de Bellas Artes. Solista: Viviano Valdéz.
Junio 9 Orquesta de Cámara del Conservatorio. Solistas, Leopoldo Telles y Ma. Teresa Naranjo.
Julio 7 Coro de la Universidad de Sonora. Directora: Emiliana de Zubeldia.

Boleto \$ 25.00

Estudiantes \$ 10.00

VEERKAMP, S. A.

PALACIO DE LA MUSICA

Durango 269 Tel.: 528-59-16

Instrumentos Musicales — Cuerdas

Accesorios — Amplificadores — Micrófonos A.K.G.

Organos Electrónicos LOWREY — Pianos

Armonios — Métodos y Música Impresa en general

Acordeones HOHNER.

HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

Directora
ESPERANZA PULIDO

Jefe de Redacción
Claudio Landeros

Relaciones Públicas
Alberto Pulido Silva

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

Correspondencia
Apartado 12-808,
México 12, D. F.

Impreso en la
"IMPRESA IDEAL"
Fragonard No. 44
México 19, D. F.

CENIDIM
DIFUSION

SUMARIO

Marzo-Abril de 1976. Vol. IX. N° 2.

● Editorial	2
● ROBERT STEVENSON Polifonistas Españoles del Renacimiento en Enciclopedias Internacionales	3
● JOSE ANTONIO ALCARAZ El Pasado es un País Ajeno	8
● ESPERANZA PULIDO Bernard Shaw Crítico Musical	13
● NESTOR ECHEVERRIA Presencia de México en el movimiento Musical Argentino	18
● RODOLFO CAMPORREDONDO La Vida Musical en Londres	20
● NICOLAS KOCH-MARTIN Estreno de "Monte Cristo" en Bruselas	21
● LIBROS	22
● REVISTA DE REVISTAS	25
● GRABACIONES	28
● CONCIERTOS	29
● NOTICIAS	33
● DIGEST IN ENGLISH	38
● ROBERT STEVENSON Ultimas Notas	42
● HIGINIO RUVALCABA	48

Los autores son responsables de sus opiniones.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto	10.00
Un año (seis números)	70.00
Número atrasado	12.00
Correo aéreo	70.00

EXTRANJERO

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

CENIDIM
DIFUSION

EDITORIAL

CONFLICTOS EN LAS ORQUESTAS SINFONICAS.—Eduardo Mata obró con prudencia e inteligencia al suspender la temporada de primavera de la Filarmónica de la Universidad Autónoma de México. ¿Qué podía haber hecho el director titular de un conjunto sinfónico a quien los músicos de su orquesta se le subleban, como no fuera quitarles cualquier obstáculo que les impiera reflexionar con calma acerca de sus problemas internos? Les dejó, pues, la vía totalmente libre para sus mítines con las autoridades sindicales y universitarias y el ámbito despejado para el retorno de la calma. El cambio de la tensión al aflojamiento de los representantes de la orquesta pudo verse palpablemente en las dos entrevistas que tuvieron con un reportero de "Excelsior". La primera, llena de acusaciones injustas e interpretaciones arbitrarias de lo que el joven director debiera significar para ellos. Que no se sienten privilegiados de tener como jefe artístico al mejor director joven de México, es cuenta de su rosario. Nosotros, los que observamos las situaciones a una distancia conveniente, y estamos convencidos de que ningún conjunto sinfónico puede manejarse solo, en terrenos de la música misma, consideramos que Eduardo Mata es, en este momento de México, un director mexicano indispensable e insustituible (perdonen sus colegas jóvenes, pero se trata de un hecho obvio). Ya experimentamos lo que significó su presencia el año pasado, en el seno de la dislocada Orquesta Sinfónica Nacional: le bastó un muy decoroso Festival Mahler para levantar los anémicos ánimos de los músicos y el público. ¿Qué importa que dirija casi simultáneamente tres, cuatro, diez orquestas, si le sobran tamaños para realizarlo?

En la segunda entrevista se notaban ya los efectos de las vacaciones forzadas. Los músicos habían entrado en calma, porque lograron la mayor parte de sus peticiones, mediante nuevos contratos colectivos de trabajo. Y, en realidad, obtuvieron pingües ganancias, como sesenta días anuales de vacaciones; semana de trabajo de cinco días, 3 días de descanso después de cada temporada; semana laboral de 18 horas; becas para que tres músicos realicen anualmente estudios en el extranjero; incorporación básica de los actuales miembros de la orquesta; aumento de salarios; sólo 15 músicos extranjeros (porque —dicen— 'nosotros somos tan buenos como los instrumentistas extranjeros'). Ciertamente es que hay algunos buenos, muy buenos instrumentistas entre nuestros compatriotas; pero no suficientes para la sólida constitución de tres orquestas sinfónicas (pronto cuatro, con la Filarmónica Interamericana). Cuando la Filarmónica de la Universidad contaba con un buen número de músicos extranjeros llegó a ser nuestra mejor orquesta. Si a esto le llaman malinchismo, entonces los norteamericanos de los cuarentas y los alemanes del siglo XIX fueron más malinchistas que nosotros al llamar de fuera, o acoger a cuanto músico prominente estuviese dispuesto a trabajar entre ellos, con la condición de que formara buenos atrilistas entre los nacionales. Aquí ya se han visto algunos resultados, pero todavía no los suficientes. ¿Se convencerán algún día nuestros paisanos de que nunca ha sido malinchismo incluir buenos elementos extranjeros en nuestras filas?

POLIFONISTAS ESPAÑOLES DEL RENACIMIENTO EN ENCICLOPEDIAS INTERNACIONALES

Por ROBERT STEVENSON

En un trabajo titulado "Los Rivales: Hawkins, Burney y Boswell" que fuera publicado hace 25 años en *The Musical Quarterly*, XXXVI/1 (Enero de 1950), páginas 67-82, escribí, tan bien documentado como era entonces posible, acerca del despecho de Burney contra Hawkins. En su biografía titulada *Dr. Charles Burney*, Roger Lonsdale extrajo hace diez años un mayor número de esqueletos del closet de Burney. (Oxford: Clarendon Press, 1965). En su capítulo quinto, titulado "Burney y Sir John Hawkins" (páginas 189-225). Lonsdale afirma considerablemente la evidencia, al poner sobre la mesa varios de los planes de Burney para desacreditar a Hawkins, ora por medio de pasquines anónimos, o de ataques camuflados, o de manipulaciones sagaces de sus amigos cronistas incondicionales. Todavía en julio de 1801, cuando el Dr. Abraham Rees le comisionó algunos artículos para la *Cyclopaedia; or Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature* (Londres: Longman, Hurts, Reese, Orme y Brown, 1802-1819 [39 volúmenes]), la antipatía de Burney hacia Hawkins continuaba incólume. Sin embargo, los polifonistas españoles del Renacimiento se aprovecharon de un tal rencor: el corto artículo que Hawkins le dedicó a España, le sirvió a Burney de pretexto para demostrar su superioridad por medio de mejores fichas.

El denso artículo a cuatro columnas: "Historia de la Música en España", (*Cyclopaedia*, XXXIII [1819], folio 3K3 v-3K3v), comienza como sigue: "Parece como si algún retardado musicólogo hubiera colocado a los españoles de los siglos XV y XVI entre los músicos europeos en un sitio más oscuro de lo que es debido con toda equidad, cuando imaginó a Morales como el primer músico práctico de calidad en aquel país, y a Salinas, el único teórico que se produjo allí durante el siglo XVI". Después de mencionar a España como la primera sede universitaria mundial de música, Burney continúa ocupándose de personalidades del Renacimiento que Hawkins no hubiera desatendido. "Bartolomé Ramis, el contrincante de Franchinus", localizado en Bolonia; Guillerm[us] de Podio, autor de una *Ars Musicorum*, publicada en Valencia en 1495; Francisco Tovar, autor del *Libro de Musica Pratica*, Barcelona, 1519; Alfonso de Castilla [a quien le fue dedicado un *Ars cantus plani*], Salamanca, 1504; Luys Milan, "un noble de Valencia", quien publicó allí su obra *El Mellopeo y el Maestro* para vihuela (1534); Enríquez de Valderrábano, autor de *Silva de Sirenas*, para vihuela (Valladolid, 1547); Melchor de Torres, autor de *Arte de Musica*, Alcalá de Henares, 1554; Luys Venegas de Henestrosa, autor del *Libro de Cifra Nueva* para Tecla, Harpa y Vihuela, Alcalá de Henares, 1557 y Juan de Bermudo, autor de la *Declaración de Instrumentos Musicales*, (Osuna, 1555). Al terminar triunfalmente esta lista Burney añadió: "Muchos más nombres de músicos españoles teóricos y prácticos (que precedieron a Salinas) podrían nombrarse aquí".

En una ficha bibliográfica aparte, dedicada a Morales (XXIV, folio S3v), Burney reproduce en italiano y en inglés una evaluación de Adami sobre

el motete *Lamentatur Jacob*, de Morales "que se canta anualmente el primer domingo de Cuaresma en la capilla papal: "*in vero una meraviglia dell'arte* —dice. (*Osservazioni*, pág. 165). Cuando Burney escribe: "muchas de las obras de Morales fueron publicadas en Venecia, mezcladas con las de Costanzo Festa", se aproxima más a la verdad de lo que él mismo podía suponer. "Las dos ediciones de las *Lamentaciones* de Morales, del año 1564, son una *Farsa editorial*, *Tesoro Sacro Musical* LII/2 (Marzo-Abril, 1962), Samuel Rubio demostró que las *Lamentationi*... a quatro a cinque et a sei voci (Venice, Rampazetto e Cardano, 1564), mencionadas en el artículo enciclopédico de Burney como el último solo (posthumous) editado, era, en realidad, una publicación conjunta y no aislada; la primera de las cinco lamentaciones acreditadas en la colección de Morales, procedía, en realidad, de Festa¹.

El artículo de Burney sobre Victoria atestigua únicamente su conocimiento del lujoso volumen de *Motecta Festorum totius anni*, de 1585, en la colección de la Iglesia de Cristo, Oxford. Este suntuoso libro de coros llevado a Inglaterra entre el botín de Essex, a raíz del saqueo de Cadiz y la captura de la biblioteca del Obispo Jerónimo Osorio en Faro (1596), como "la más pomposa edición de motetes que hayamos jamás visto". Al tratar de algunos compendios retrospectivos de asuntos musicales, publicados en la España del siglo XVII, Burney dedica fichas separadas, tanto a Andrés Lorente, como a Pablo Nassarre. Las 695 páginas de *El porque de la musica* (Alcalá de Henares: Nicolás de Xamares, 1672), dice Burney que "define y explica todo el arte de la música, tal como se la conocía en aquellos tiempos"; más adelante añadida (XXXVIII, folio 4S2) que contenía la suma total de "todo el arcano de la ciencia de la música". Consecuentemente, Morgan lo compró inmediatamente por veinte guineas, y se puso a aprender la lengua, sólo para poder leer lo que Geminiani consideraba la última palabra de la ciencia musical. (Pese a tales créditos, Lorente nunca obtuvo una ficha en las primeras cinco ediciones del Diccionario Grove).

En la extensa ficha de Salinas (XXXI, folio Y4), Burney incluye varias anécdotas, como aquéllas de que Salinas escuchó intervalos de cuartas cantados en una iglesia griega de Nápoles, y el permiso que le pidiera a Josquin de Pres para usar una cuarta sin preparación, como en su *Missa L'Homme Armé, sexti toni*, en la sección *Et resurrexit*. Burney traduce a Salinas en esta forma: "El príncipe de todos los contrapuntistas [no lo habría usado escueto y sin la compañía de los intervalos, en caso de que lo hubiese considerado como una disonancia". Seguidamente acredita Burney a Salinas como pionero en el descubrimiento "del verdadero género enarmónico de los antiguos". Para ello se apoya en autoridades como Pepusch. Finalmente elogia a Salinas como descubridor de versos latinos y españoles adaptables a melodías danzables, tales como la "pavana y el passamezzo" y por su recolección de "fragmentos de viejas melodías españolas [que] son muy graciosas y placenteras, con especialidad las de tiempo ternario".

Habiéndoles abierto brecha a los futuros enciclopedistas, los plagios se sucedieron descaradamente durante todo el siglo XIX. Sin tomarse la molestia de usar signos de citas, W Moore copió literalmente frases de Burney en el primer artículo sobre Morales que apareció en un diccionario norteamericano: "El estilo de Morales, aprendido en su propio tiempo, es un poco seco y la armonía bronca e insípida por su uso frecuente de cuartas y novenas ais-

ladas"². Burney fue víctima de tan aleve juicio después de transcribir dos motetes a tres voces que son, en realidad, partes medidas extractadas de fantásticos motetes de cuatro o cinco voces a tres partes. Separados del contexto, *At illi dixerunt*, procedente de *Cum natus esset Jesus*, y *In die tribulationis*, de *Inclina Domine aurem tuam*, no pueden en justicia tomarse como auténticos representantes del estilo de Morales³.

El autor de la ficha de Morales en el *Diccionario Grove* (primera y segunda ediciones) fue James Robert Sterndale Bennett (1848-1928)⁴, hijo del compositor William Sterndale Bennett. Sus 39 artículos en la edición 1878-1890 abarcan desde Agricola, Arcadelt, Bauldeweyn, Brumel, Crecquillon, Fevin, Gombert, Goudimel Guerrero, Isaac, Jannequin, Josquin, La Rue, Lassus, Marenzio, Monte, Mouton, Obrecht y Ockeghem, hasta Rore. En la ficha de Guerrero (1.637) este compositor nace en 1528, pero termina diciendo que "murió en 1599, a la avanzada edad de 81 años". En el "Oxford Companion" Percy A. Scholes se disculpó después de anotar las fechas de nacimiento y defunción, al dar (redundantemente para aquellos tiempos), la edad del compositor, porque los lectores para quienes escribía no sabían restar. El error de Sterndale Bennett, que no pudo ser tipográfico, pero sí más notable, tratándose de un Maestro de Matemáticas Superiores en el King's College de Londres, continuó invadiendo la ficha de Guerrero en la reimpresión, 12 años más tarde.

Por lo menos Sterndale Bennett poseía un criterio abierto en lo concerniente al valor de la música de Guerrero. John Brande Trend (1887-1958)⁵, quien reemplazó a Sterndale Bennett en la ficha de Guerrero para la tercera a la quinta ediciones del Grove, desacreditó a Guerrero y a otros compositores españoles, sin conocer su música. De acuerdo con Trend en dichas ediciones del Grove, la música de Guerrero suena "como ejercicios de contrapunto...; todo lo que aparece en su música es una dulce religiosidad, presentada con una técnica tan erudita como inconvincente". Para empeorar las cosas, Trend acusa en seguida a Guerrero de usar "palabras de la liturgia morábarabe en la composición de sus misas".

Hasta entonces, otras enciclopedias, tanto como la Grove, encabezaban con Guerrero la lista de compositores españoles que siempre salen perdiendo. Scholes, cuya "conciencia era fuertemente protestante", así como John Owen Ward en el *Dictionary of National Biography* 1951-1960 (Londres: Oxford University Press, 1971), pág. 866, nulifican a Guerrero como entidad, en el *Oxford Companion*, al mismo tiempo que omiten la más insignificante mención de Anchieta, Castro y Mallagaray, Ceballos, Escobedo, Escribano, Esquivel, Infantas, Lobo, Montanos, Navarro, Peñalosa, Raval, Ribera, Robledo, Torrentes, Vázquez y Vivanco. El Baker's Biographical Dictionary (quinta edición de 1958 y Suplemento de 1971, editado por Nicolás Slonimsky, omite a todos los anteriores, con excepción de Guerrero, Escobedo y Navarro. Pese a la muy anunciada afición de Slonimsky por las fechas, abundan los errores, aun en aquellas tres fichas. En la de Guerrero aparecen las fechas de su nombramiento en Jaén, de su regreso como cantor en Sevilla, de su visita a Lisboa y de su visita a Roma (esos años deberían ser los de 1546, en vez de 1545; 1549 en vez de 1548; 1566 en lugar de 1556 y 1581 en vez de 1574). En la de Navarro confunde la fecha de la publicación romana sobre la que se apoya su fama (debería ser 1590 y no 1591), así como su estancia

en Salamanca (debería ser de 1566 a 1574 y no de 1567 a 1570).

Si Baker es tan inexacto y ahorrativo de espacio para los compositores españoles del siglo XVI, la otra enciclopedia, antiguamente editada por Slinimsky: *The International Cyclopedia of Music and Musicians* de Oscar Thompson no lo hace mejor. Todavía en la edición de 1975, se da la fecha de fallecimiento de Peñalosa como 1535, en vez de 1528. El lugar de nacimiento de Alonso Lobo aparece como Borja, en lugar de Osuna (50 millas al este de Sevilla) y al mencionar el año de su muerte se sale por la tanjente con un "después de 1610"), pese a que la exacta fecha del 5 de abril de 1617 ha estado en letras de molde desde 1904⁸. Al través de la era barroca la reputación alcanzada por Lobo en España, Portugal y México excedía aún a la de Victoria. Todavía existen en México más copias de sus misas, publicadas en Madrid en 1602, que de cualesquier otras ediciones de polifonistas tempranos. En España Antonio Soler dedicó las páginas 192 a 234 de su *Llave de la modulación* publicada en Madrid el año de 1762, a reimpresiones de movimientos de la *Missa Prudentes virgines* de Lobo⁷. Los motetes de este último continuaron siendo reproducidos a grandes costos en los libros de coros de al rededor de 1700 a 1820⁹. Mas todos estos atributos no le han valido a Lobo una cuidadosa ficha en ninguna de las enciclopedias actualmente corrientes en inglés, francés, alemán, italiano, protugués o español. *Fasquelle* es típica de aquellas que lo incluyen; pero consigna fechas equivocadas de su nacimiento y nombramientos como vicemaestro de capilla en Sevilla (debería decir 1591 y no 1593) y de Toledo (1593 y no 1601). Aun la lista de sus obras reimpresas por Esclava está equivocada en el *Fasquelle* (La Lira sacro-hispana, siglo XVII, i, no incluye ningún Magnificat de Lobo y sólo 4, de los 7 motetes publicados como añadidura al *Liber primus missarum*). La ficha de Lobo escrita por Aywin Krumscheid, en *Die Music in Geschichte und gegenwart*, VIII 91960, 1072, contiene exactamente los mismos errores de fechas de nacimiento y nombramientos en Sevilla y Toledo, por lo que es evidente que tanto el *Fasquelle* como el *UTET*⁹ copiaron al *MGG* sin discriminación. El *MGG* (II, 80-81) debe de haberle servido, asimismo, al *Fasquelle* como fuente de error, tanto como el presnte Riemann y al *UTET* por lo que a Bartolomé de Escobedo se refiere. De acuerdo con el *MGG* Escobedo regresó a España en 1545 para hacerse cargo de la maestría de capilla de Doña Juana. En realidad regresó a Roma el 1º de mayo de 1545, donde permaneció, sin interrupción hasta su retiro, el 25 de octubre de 1554. El maestro de capilla de Doña Juana fue Bartolomé de Quevedo y no Bartolomé de Escobedo¹⁰.

Aparte de Guerrero, Lobo, Escobedo y todos los muchos que han sido omitidos en las enciclopedias internacionales de uso corriente, el más ignominiosamente tratado entre los polifonistas mayores del Renacimiento Español fue, ciertamente, Rodrigo de Ceballos. *Fasquelle* continúa confundiéndolo con Francisco de Ceballos, por lo que a la composición se refiere y anota erróneamente su arribo a Granada. El artículo que le dedica la *MGG*, en su primer volumen suplementario de 1973, columna 1392, es el primer intento de mejoramiento; pero aun así, las importantes permanencias de Ceballos en Sevilla fueron omitidas en la *MGG*¹¹ y en la lista de sus obras sobrevivientes no se mencionan las misas en los tonos tercero y octavo, ni su *Confitebor tibi* en el séptimo tono¹².

Sin especificar otras fichas, o su ausencia completa en el caso de compositores o teóricos como Domingo Marcos Durán, o Juan Bermudo, o Sebas-

tían de Aguilera y Sebastián López Velasco, es oportuno hacer algunas generalizaciones a guisa de sumario. Las fichas de compositores del Renacimiento de otras naciones han aparecido hasta ahora en *Grove, Baker, Frasnuelle, UTET* y aún *MGG*, ocasionalmente, con más notables errores que las de los ibéricos, en lo referente a fechas¹³, ilustraciones¹⁴ y listas de obras. El *Grove* ha demostrado tal indiferencia aún hacia Victoria, que continúa usando la ficha del Rev. J.R. Milne (1879), muy poco modificado en 1954. El artículo que el *Fasquelle* le dedicó al *flamenco* es tan largo como el de la completa historia del arte musical español en el mismo léxico. ¿Qué es lo que permite tan largas concesiones de espacio, en detrimento de tan vastas omisiones?

Una tarjeta postal estereotipada todavía le impide al hombre común ver mucho más en la historia de la música española de lo que representan las canciones folclóricas coleccionadas por Salinas en el siglo XVI; las jotas¹⁵ que entusiasmaron a Glinka en el XIX y el oropel que brilla en la Rapsodia Española de Ravel en el siglo XX.

1 En Capella Giulia MS XII-3, de 1543 se establece una separación correcta entre Festa y Morales; las lamentaciones se publicaron en Venecia en 1564, siendo acreditadas únicamente a Morales. Solamente tres obras de la edición de 1564 le pertenecen: la tercera Lamentation para el Viernes Santo, la segunda para el Sábado Santo y la Plegaria a Jeremías. La música para la Oratio Jeremiae está contenida en Num. *Expandit Sion Sade. Justus est Dominus (a 3)*. Y *Virgines meae (a 4)* y *Jerusalem (a 6)* en el manuscrito de 1543.

2 John W. Moore, *Complete Encyclopaedia of Music* (Boston: Oliver Ditson 1880), p. 615. Véanse también sus apreciaciones sobre la música española en la página 890.

3 Véase la pág. 8 de la introducción a *Opera Omnia* de Cristóbal de Morales (muerto en 1553). Vol. VIII, Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1971). En *In die tribulationis* la angustia está bien expresada con "incompletas" *cambiatas*.

4 Cambridge B.A. en 1869; M.A. en 1872. Inició su carrera enseñando en al Sherborne School, (1889-1898). Véase su biografía en *Alumni Cantabrigienses...* Parte II, de 1752 a 1900. (Cambridge: University Press, 1940), I, 231.

5 Biografía en *Who is Who* (Quien es Quien), Vol. V, 1951-1960 (Londres Adam & Charles Black, 1967). 1098. Sus publicaciones hispanas de música son de 1925 a 1929.

6. Simón de la Rosa y López, *Los seises de la Catedral de Sevilla*. (Sevilla: Francisco de P. Díaz, 1904), pág. 145.

7 Robert Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley/Los Angeles University of California Press, 1961) pp. 266-272.

8 José Augusto Alegría, *Arquivo das Músicas da Se de Evora: Catálogo* (Lisbon: Fundacao Calouste Gulbenkian, 1973) páginas 15, 17.

9 Guido M. Gatti, director, *Dizionario* (Turin: Unione Tipografico Editrice Torinese, 1971), II [L-Z], 1971.

10 *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, páginas 311-312.

11 *Ibid.* p. 304.

12 *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington: Secretariado General, Organización de los Estados Americanos, 1970, p. 10-11, 53, 68.

13 Un ejemplo típico de inconstancia en el renglón de fechas en una enciclopedia general puede venir a cuentas: En la Enciclopedia de Collier (1954), Frank C. Campbell da la fecha de nacimiento de Victoria como c. 1540 (XIX, 245), mientras Gilbert Chase, en la misma enciclopedia, la apunta como c. 1548 (XIX, 122).

14 Tanto en la *MGG* como en la *Fasquelle*, el mismo tablero de *El Mellopeo* y el *Maestro* (Nápoles, 1613) le es erróneamente acreditado a la Declaración de instrumentos musicales, (Osuna, 1555) de Bermudo.

15 Glinka vivió dos años en Valladolid, Madrid, Sevilla y otras ciudades españolas, de mayo de 1845 a mayo de 1847. Su *Capricho Brillante*, compuesto en septiembre de 1845 y más tarde lo cambió en *Obertura Española No. 1*, fue la primera obra sinfónica en la que se le incorporaron ritmos de danza españoles.

EL PASADO ES UN PAIS AJENO

Por José Antonio Alcaraz.

Invitado por la Directora de "Heterofonía" a comentar el artículo *Orígenes y Significado Histórico de la Música Contemporánea*, de John Vinton, intento valorarlo al través de un inventario: ejercicio perteneciente al terreno de la crítica crítica, a la crítica crítica criticrítica ("Critiquítica", la llama Ionesco). Otras denominaciones posibles: criticríptica criptocrítica, kryptocrítica... Sugerencia previa: cabría quizá tener a mano el texto de Vinton, dada la avaricia del presente comentarista, a quien —al menos por el momento— no seducen los procedimientos de Terry Riley como opción operacional.

a).—Difícilmente Spengler o Bertrand Russell, aventuro que tampoco Tácito o Jenofonte, así como los humildes (siempre útiles) Malet e Isaac, estarían muy de acuerdo en considerar al siglo XX como una época aislada, a menos que tal actitud se estableciera arbitrariamente a priori: sólo así se evitaría que cualquier trabajo de musicología (o de Historia 'General') emprendido bajo sus auspicios isolantes se colocara, pienso, automáticamente bajo la advocación de Ray Bradbury o Lovecraft.

b).—Mal pueden ser "enemigos de la vanguardia" Lizst, Wagner o Mahler: los tres, en sus respectivas épocas, la tipificaron y/o la impulsaron. Recuérdese el célebre: "¿Quién cuidará ahora de Schoenberg?", de Mahler, poco antes de morir. El reconocimiento era mutuo: Schoenberg, Berg y Webern demostraron tener gran interés por la obra de Mahler, de la que aprendieron, según confesión propia e individual, numerosas lecciones. Por su parte Mahler tomó partido abiertamente al aceptar la presidencia de la Vereinschaffender Tonkünstler en Viena: una sociedad destinada a promover y ejecutar lo que en 1904 era música de vanguardia.

Mahler estaba plenamente consciente de la importancia y rol ético-definitorio de la vanguardia, pues ya en sus tiempos de estudiante en el Conservatorio de Viena tuvo que luchar con valentía en defensa de Wagner. Durante toda su vida Mahler promovió, mediante su actividad como director de orquesta, las músicas (entonces) contemporáneas. Su poderosa inteligencia y penetrante lucidez le llevaron, incluso a percibir lo que ya hoy debería resultar evidente: la pluralidad de las vanguardias (Varias corrientes de este tipo en existencia simultánea o encabalgada, diversas e incluso antagónicas y escuchadas). No hay, quizá, entre sus contemporáneos un músico conceptual y sonoramente más opuesto a Mahler que Debussy; sin embargo y a pesar de la incomprensión —e incluso agresivo menosprecio de éste hacia su obra— Mahler dirigió las obras del francés en repetidas ocasiones (siendo responsable, entre otros, del estreno americano de *Iberia*), convencido con firmeza de su valor sonoro intrínseco, así como de su importancia histórica.

Por lo que toca a los rasgos "vanguardistas" de la escritura de Mahler, mismos que sirvieron como motor precioso a la evolución del ejercicio del arte

de la composición, no es este el lugar de intentar su enumeración, o evaluarlos: están al alcance de cualquiera en varias de sus numerosas biografías o estudios que continúan multiplicándose.

Los análisis de Leibowitz ("La evolución de la música: de Bach a Schoenberg") y los trabajos de Humphry Searle han dejado bien claro, desde hace ya bastante tiempo, el carácter 'vanguardista' de Liszt y su relación (entre otras varias entidades) con la escritura por tonos enteros y la idea de la primera serie dodecafónica en su primera etapa.

Un estudio de los primeros compases de la *Sonata en Si menor* permitiría fácilmente percibir que toda la obra nace de la insistente reiteración de la primera nota que ataca el ejecutante. Liszt manipula esta entidad como un verdadero estudio efectuado acerca de un fenómeno acústico, que me parece podría tomarse en dos sentidos: una nota pivote que tanto horizontal como verticalmente engendrara toda la obra, o bien la sucesión de armónicos "naturales" considerada y utilizada como serie. Esto implicaría el concentrarse en esta nota, aislándose voluntariamente del contexto creado por la "poética" de la obra, para enfocarla exclusivamente como acontecimiento sonoro. El resto es literatura...

Por lo que a Wagner toca, resulta casi lógico el intentar siquiera puntualizar su posición como compositor de vanguardia: si alguien en el siglo XIX fue radical —junto a Berlioz— en el tratamiento de la materia sonora y en sus exploraciones acerca de posibilidades de la misma, ese fué Wagner.

Ocasionalmente he llegado a pensar que además de la música escrita por un compositor, su afiliación indica explícitamente ciertas corrientes y actitudes, así como los posibles manifiestos o credos derivados de la misma; es, en realidad, el rechazo de ciertos sectores lo que ubica a un autor musical certeramente en las distintas vanguardias (dentro de sus respectivas épocas). Obvio subrayar que Wagner, como pocos, fué rechazado con violencia por los ilustres miembros corporativos del colegio de sacerdotes del templo de la rutina.

c).—El (aterrador) conocimiento, apenas superficial, que suele existir entre gran parte de los músicos profesionales acerca de las situaciones, particularidades, personajes y prodigiosa riqueza (o infinita variedad, si se prefiere) de la música de la Edad Media (así como de la escrita en el Renacimiento) les lleva en muchos casos a pensar, aproximadamente, que la historia de la música occidental comienza a partir del temperamento. Esto los coloca con el villamelón; quién "cree que la música comienza con Bach y acaba con Rajmaninov (observación genial de Copland).

Tal posición idiota (lo siento: la ignorancia de la ley no exculpa su cumplimiento) se ciega voluntariamente a las magnas dimensiones del cambio —conceptual, axiológico y operacional— que entraña el surgimiento del *Ars Nova* "tendiente a liberarse armónicamente de la rigidez del Organum y abandonando la indefinición rítmica del canto llano" (Everyman's Dictionary of Music, compilado por Eric Blom).

En tal contexto el nombre de Machaud, es indispensable y decisivo para la evolución, y con ésta la transformación de los medios y propósitos de la escritura, al quedar atrás el *Ars Antiqua*.

El propio Bach implica un viraje de 180 grados, sobre el que vale la pena extenderse: si bien hoy el temperamento es susceptible de aparecer ante nosotros como una artimaña ingeniosa, pero empobrecedora por todas las limitaciones que causó y ha causado, en su época fué un gesto que simultáneamente encarnaba gran audacia, una poderosa innovación, así como abierto desafío al hábito y lo establecido. Tal como —cabría subrayar— ha sido, en la mayoría de los casos, la naturaleza del gesto-toma de conciencia (anagnórisis), que marca el aflorar de las distintas vanguardias al través de la historia.

b).—*En comentario a lo anterior*: Lo que se perdió en riqueza tímbrica y posibilidades interválicas, gracias a la adopción del temperamento se ganó en auspicios y aceleración de un proceso que finalmente logró un gradual perfeccionamiento de los dispositivos mecánicos de los instrumentos, así como una unificación —artificial como todas las artísticas— de criterios (el basarse en una convención no hace menos legítima una entidad técnica o estética) con respecto a la forma.

La arbitraria adopción del temperamento, finalmente, puede intentar legitimarse, al deducir mediante una consideración en retrospectiva —además de lo ya expuesto y, en consecuencia de lo mismo— este proceso culmina con lo consolidación de la orquesta sinfónica: organismo básico de la vida musical europea durante el siglo XIX (uno de los más ricos e injustamente adjetivados de toda la historia de la música).

Sirva este mecanismo compensatorio, con todo lo que de neurótico implica, como coartada, muy a posteriori, a la decisión de Bach.

No por ello deja de tener razón Julián Carrillo, al calificar de "criminal" esta sujeción al temperamento. El criterio de Carrillo enunciado hacia los años treinta resulta sorprendentemente actual... Y obvio especificarlo hoy: no es esta la única vez en la historia del arte sonoro en que *ambas* facciones tienen razón.

Por otra parte, se hace indispensable enfatizar que el adoptar el temperamento no fué el único acto (aunque quizá históricamente desde el punto de vista de la teoría musical el más importante) con que Bach se aparta voluntariamente de lo que en su época era habitual, derivado de cuanto en el pasado había sido norma o costumbre. Los rasgos 'vanguardistas' que pueden observarse en la obra de Bach —entre otras numerosas licencias contrapuntística— podrían llenar desahogadamente un volumen.

Con todo y su inexactitud científica, bien podría decirse que el temperamento sería, como la mayoría de los gobiernos, un mal casi necesario.

e).—De nuevo la historia; raramente ha sido el suyo un "plácido fluir". Menos plácido aún el 'fluir' de la Historia de la Música. Es obvio que intentar esclarecer el origen de esos "cambios" que enfatiza particularmente Vinton —y que tanto parecen preocuparle como enigma a desentrañar— no requiere de minuciosas investigaciones detectivescas: la fecha más importante de la sociedad occidental, me parece, sigue siendo el 14 de julio de 1789.

Otra formulación, menos epigramática: los procesos sociales (y la transformación radical del mundo europeo a raíz de los mismos) que se inician a fines del Siglo XVIII con la Revolución Francesa, son decisivos y reper-

cuten violentamente, como es lógico, en el arte musical: la producción, distribución y consumo de la música, a su vez, modificados drásticamente.

Lo que en apariencia es un problema, o situación del Siglo XX, sucede ya entonces. Dos ejemplos seleccionados voluntariamente, entre numerosas posibilidades:

1.—El gobierno emanado de la Revolución Francesa auspicia una música 'culta' destinada a un consumo no elitista: Méhul, Gossec, etc.

2.—Mozart pone en música 'Las Bodas de Figaro' basándose en el texto del entonces peligroso agitador ideológico Beaumarchais.

f).—El cambio radical, drástico, llevado a cabo por Monteverdi en la práctica de la escritura musical y concepción del arte sonoro y sus disciplinas, me parece ser tan, o más fuerte que el operado por Beethoven (roughly) hacia 1800, en el que tanto insiste Vinton.

No está de más recordar rápidamente la situación cronológica de Monteverdi, mediante la espléndida definición de Otto Mayer: "Cuando analizamos la figura musical de Monteverdi resalta su trascendencia histórica en tres aspectos: como el último de los grandes madrigalistas del Renacimiento; como músico eclesiástico que combina el *stile antico* de Palestrina con los hallazgos de *stile nuovo* de Giovanni Gabrieli, y como el primer compositor de ópera de la época barroca".

— f bis). Hay ciertos compositores al través de la historia que —para decirlo de algún modo— me parecen "recoger", en cada caso, lo mejor de la tradición 'acumulada' hasta entonces, resumir y aglutinar el todo conduciéndolo hacia nuevas, fértiles direcciones: son ellos quienes marcan un 'antes' y un 'después': Machaut, Monteverdi, Bach, Beethoven, Mahler, Messiaen...

g).—La existencia de este "fluir plácidamente", no 'cuestionado' (la palabra correcta en castellano sería 'impugnar') por los historiadores me resulta una entidad imaginaria, producto de un juicio como apresurado, como endeble. Basta citar, para destruir esa concepción aséptica y viscosa de la historia: la polémica Artusi-Monteverdi, 2.—la 'querrela de los bufones' y 3.—La controversia Rousseau-Rameau.

Debates tan violentos, apasionados y agresivos, con idéntica virulencia a la que puede observarse en torno a la aparición de una nueva partitura (o idea) radical en las diversas etapas, de las diversas vanguardias del Siglo XX.

El no dar fechas, ni puntualizar el carácter o temas de tales conferencias es voluntario. Se remite, así, al posible consumidor del presente comentario a la preciosa ayuda de su auxiliar: el diccionario.

h).—*Consecuencia de lo anterior*: resulta muy difícil, por lo general, trazar de manera satisfactoria, el día de hoy, panoramas históricos de una amplitud tan dilatada como la que intenta realizar Vinton, y que tengan la posibilidad de ser fértiles al ser considerados por su lector.

Conditio sine qua non: adoptar una actitud exhaustiva, no contentarse con exposiciones "casi completas" resultar igualmente satisfactoria la óptica situada al extremo opuesto: la participación.

Los exámenes 'a medio camino' por regla general, dada su falta de precisión, se deslizan hacia su propio terreno de la ambigüedad y suelen caer en

generalizaciones poco escrupulosas, carentes del detalle revelador susceptible de iluminar el contexto, o de especificaciones minuciosas. Por muy fastidiosas que puedan resultar estas últimas a un lector superficial tienen la función —preciosa— de situar hechos y juicios en forma tan exacta como sea posible.

i).—*Reflexión colateral e intento de coartada*: Suele resultar así muy difícil tratar un tema históricamente amplio, o de carácter 'abstracto', con relación a la música, dentro de las limitaciones de espacio habitualmente inherentes a un artículo. No resulta difícil deducir que el ámbito más apropiado para este tipo de trabajos puede ser un volumen, para evitar así omisiones, que a la postre resultarían penosas; al ser señaladas a causa de las mismas, el material expuesto cumplirá solo medianamente sus finalidades.

Imprecisiones: fórmulas ajenas reiteradas; no con carácter de cita aclaratoria sino como maneras expeditas de 'salir del paso'; frases hechas y los consecuentes conceptos vagos amorfos que por regla general intentan encerrar; esbozos epidérmicos, caracterizan en la mayoría de los casos este tipo de ambiciosos trabajos.

Personalmente, cuando me enfrente al marco específico posible de un artículo, para evitar este tipo de situaciones —no por cobardía si no por precaución o intento de postulado ético— prefiero escribir sobre un solo compositor, obra, grabación o libro, en particular; o bien acerca de una situación claramente perfilada; o de una época delimitada de antemano con precisión (que difícilmente irá más allá de un decenio, cuando pertenece a nuestro siglo); o en el mayor de los riesgos acerca de uno de los períodos que el consenso general suele aceptar tácitamente como divisiones etnológicas, históricas o estilísticas. Esto a pesar de que, por regla general, suelen fundirse las tres características, confundándose así.

No se trata de negar, a priori, la posibilidad de establecer una capacidad de abstracción en quien pueda ocuparse por escrito de los problemas de la música, ni tampoco de negar la validez de los intentos que se hacen, y han hecho, para establecer una filosofía de la música (con mucho mayor éxito, por lo general, del que los músicos quieren admitir): este es un dato (o expediente) integrado por una serie de observaciones, producto a la vez de repeticiones, compulsivas constantes, lecturas sobre temas musicales y la adopción de una actitud analítico-crítica hacia las mismas.

El último artículo satisfactorio acerca de temas musicales colocado bajo el signo de la abstracción, que he leído, fué publicado en marzo de 1972, en "Music and Musicians": "The Psychology of musical creation" de Peter J. Pirie.

j).—Me parece que John Vinton ha sido excesivamente optimista al intentar involucrar en su artículo un panorama históricamente tan vasto y sus necesarios antecedentes.

Aparte de esta excesivamente dilatada amplitud de metas hay algo que deseo reprochar a Vinton: lo que aparece ante mí como un excesivo afán de presentar sus observaciones como hechos definitivos —y soy consciente de la toma de posición que implica la redacción en primera persona misma que uso voluntariamente para enfatizar cuanto, por medio de ellas, señalo—.

Vinton me parece carecer de capacidad de matiz, lo que se traduce en un (quizá sólo aparente) perfil de autosuficiencia. Esto marca su estudio con una abrumadora falta de humildad que quizá sea meramente retórica, pero que me hace experimentar la necesidad de leer en él, al menos ocasionalmente, frases especulativas que reconozcan voluntariamente su aturaleza de tales; que intente reflejar duda o posibilidad; no una declaración dogmatizante (o que pueda tomarse como tal).

Bal y Gay señala, muy acertadamente, como una de las razones del éxito de las 'Notes sur Chopin' de André Gide: "Exento (Gide) de la vanidad del virtuoso, pudo acercarse a la música con tanto amor como humildad. Y a quien así se acerca a ella no deja ésta de revelar sus secretos más íntimos" (*Tientos* pág. 81). (Continuará)



G. B. Shaw

BERNARD SHAW CRITICO MUSICAL

Por ESPERANZA PULIDO

III

¿Tendría razón Corno di Bassetto al afirmar que, desde un punto de vista técnico, la literatura era seis veces más complicada que el arte de componer música? Decía que la gente aprendería a escribir música con destreza, si solamente no hubiera profesores de composición (y les aseguro a ustedes que no trató a John Cage). "¿Quién sueña recurrir a un señor profesor para adquirir un buen estilo literario?" —preguntaba.

Siendo un republicano de hueso colorado, Corno rehuía las academias y escuelas de la realeza. Cuando, por casualidad, asistía como crítico a algún concierto de estudiantes, elegía los de la Gildhall School of Music (Escuela de Música del Salón Comunitario), que era la escuela cívica de música. Naturalmente que le importaba un camino la calidad estudiantil o profesional de los ejecutantes. A todos los trataba por parejo, puesto que la Música no era para él asunto de complacencias, ni de relatividades. En uno de tales conciertos se ocupó detenidamente en torno a la dicción de los cantantes, admirándose de la falta de un maestro de la materia en el plantel. Y en unas cuantas líneas les dio a los muchachos una lección de fonética inglesa e italiana que debe haberles aprovechado grandemente a aquellos pobres vocalistas en ciernes, porque una de las estudiantas, intérpretes del "Lascia ch'io pianga" de Haendel, al llegar a "e che sospiri", pronunciaba "ei quei souspirei", para desesperación de Corno.

Como buen sajón —aunque en realidad fuese celta— despreciaba lo francés. La Opera de Paris le parecía cien años más atrasada que el Covent Garden de Londres, aun descontando los treinta de retraso que le achacaba a este último. En la capital francesa escuchó el *Ascanio* de Saint-Saens, de cuyo autor no halló ni un solo compás original. "Las escenas trágicas parecen un Verdi de segunda mano" —escribió. Las escenas de amor de Gounod le parecían igualmente segundonas; y las de Meyerber otro tanto. "En ninguna parte del mundo me placería escuchar semejante ensalada. La orquesta apenas aventaja un poco a la del Covent Garden de los setentas, o sea, antes de que... enviáramos a Vianesi a Paris, donde sus tremendas artimañas, su vivacidad, sus ostentaciones y total superficialidad le permitieron echar raíces de inmediato. Vianisi se ve más joven que nunca y no abandona la caza de oportunidades, como cuando les pide a los ejecutantes de instrumentos de aliento predominancia en partes superficiales, tratando de demostrar con ello su dominio de la partitura. Sus huestes han cultivado, hasta el más agudo grado de imperfección, su descuidado y ruidoso estilo —o falta de estilo.

Había clasificado Corno a los aficionados a la ópera en tres categorías: 1) pequeño grupo de expertos conocedores del exacto valor del espectáculo, al que no regresan en caso de insatisfacción. 2) Mucho más vasta clase, a la que se le puede persuadir por medio de cacareos; o que se apega a la curiosidad general respecto a alguna novedad que "pega" y la acepta al doble o triple de su valor real. 3) Una multitud de personas quienes, al ser conmovida su imaginación, aceptan cualquier cosa a un precio que varía entre la décima y la millonésima parte de su valor real y convierten en héroes a cualquier hijo de vecino a su alcance: empresarios, compositores, escritores, comediantes y aun críticos.

Esto que escribía Corno di Bassetto a fines del siglo pasado conserva su vigencia en esta última parte de la década de los setentas. Las reacciones de cada una de aquellas tres categorías de aficionados a la ópera se sujetaban a las siguientes premisas: ya se dijo que la primera se retira inmediatamente después de descubrir que alguna forma de arte comienza a abandonar su original "pegue"; "la segunda aprende de aquélla y al cabo de algunos años sigue su ejemplo; pero la tercera es irredenta: adoradora de su propia ilusión permite que se eleve el clima de su euforia, conforme va familiarizándose con la vulgaridad".

En terrenos del concierto clasificaba Corno como "público musical" aquel que estaba constituido por quienes compraban entradas de un shilling, una vez por semana, evadiendo así el peligro de quedarse cortos de recursos para el resto del mes. Entre éstos abundaban obreros de los que compraban libros, pese a sus magros salarios de 18 shillings semanarios y se gastaban varios peniques oyendo buena música. A este respecto añadía Corno sus reacciones sociales, agregando: "No queremos música para el pueblo, sino pan para el pueblo, reposo para el pueblo, protección contra el robo y el escarnenimiento para el pueblo, esperanzas, recreaciones, igualdad de derechos y consideraciones, en vez de miseria y desesperación".

En 1894 escribía Corno: "Ha resucitado la ópera italiana. Mozart y Wagner no fueron capaces de extirpar la dinastía rossiniana, en razón de que

lo ofrecido por ellos, a cambio, estaba muy por encima de los sesos del público general y de los artistas.

Dos años antes, con motivo de la celebración del Centenario de Rossini, había hecho Corno algunos comentarios dignos de atención acerca del instrumental rossiniano y los instrumentistas. Escuchó cuatro oberturas con una orquesta de alientos, a la que se había añadido un número suficiente de cuerdas. Se trataba de las oberturas de *La Urraca Ladrona*, *El Sitio de Corintia*, *Semiramis* y *Guillermo Tell*. Y un "admirable" arreglo del Director, señor Mann, de la *Plegaria del "Moisés"* para órgano y orquesta y dos trozos vocales: *Di piacer* y *Una voce poco fa* "curiosamente elegidos, puesto que una es casi una inversión de los intervalos de la otra" —comentó el crítico. Y terminó el festejo con una selección de *William Tell*, arreglada para el conjunto instrumental. "Lo cual fue demasiado para la orquesta que hacia los finales se sintió un poco desmoralizada, por los insistentes tum-tum-cha-cha, solamente revelados en parte por inconveniencias melódicas; porque se trataba del más "tirano" de los músicos, en cuya cabeza se presentaban los temas sin sus posibilidades tímbricas o tonales y sin la menor consideración por la conveniencia técnica del ejecutante, o las cualidades físicas del instrumento, como cuando le escribía al piccolo un Do de 16 pies, o al trombón partes colindantes con otro Do agudísimo. Por consiguiente, no obstante que las partituras de Wagner o Berlioz son en cierto modo mucho más difíciles que las de Rossini, uno no escucha esos pequeños chirridos producidos siempre que un ejecutante se ve obligado a proezas especiales. . . . Ciertamente es lo que yo llamo "genio del instrumento" depende de la nacionalidad del instrumentista. Así, por ejemplo, un corno francés, tan refractario a sus compatriotas, como a los británicos, parece dócil en manos de un alemán, o 12 violines, tocados por italianos, tendrán menos sonoridad que cinco tocados por ingleses, etc. . . . La orquesta del Palacio de Cristal se portó brillantemente hasta la mencionada selección de *William Tell*. . . . Parecía como si las uñas de Rossini se estuvieran escapando de su féretro".

Le caía tan "gordo" Rossini a Corno que lo privó de un "alma" al final de su artículo y acabó deseándose a sí mismo, fervorosamente, no volver a encontrarse con él nunca jamás. Por lo que se refiere a los instrumentos de aliento, es interesante observar los adelantos técnicos logrados por los constructores en el lapso de tres cuartos de siglo, así como el internacionalismo de su aprendizaje. ¡Hasta en México tenemos ya buenos cronistas! (Recuérdese cómo comenzaba a encogerse a uno el estómago al aproximarse ciertos solos de corno, o cornos, en algunas sinfonías y oberturas).

Verdi, en cambio, entusiasmaba a Corno. No debe sorprendernos que de la música se interesase más el futuro dramaturgo por el teatro lírico que por cualquier otra de sus manifestaciones. Conocía al dedillo un número imponente de partituras operísticas y, por consiguiente, no era fácil engañarle cuando se trataba de ejecuciones defectuosas.

En un artículo de 1901 les decía a sus antiguos colegas, los críticos musicales (había ya abandonado la crítica él mismo): "Anch'io son critico" (Yo también soy crítico), después de reprocharles, avergazado de la "especie", sus apreciaciones falsas sobre la obra del apenas fallecido compositor italiano.

Él lamentaba de que todo lo escrito entonces por sus ex colegas permitiese conjeturar que la diferencia entre *Ernani* y *Aida* era debida solamntne a la influencia de Wagner. Sulfurado, declaró Shaw, sin reservas, que, ni en *Aida* ni en las dos últimas óperas de Verdi (*Otello* y *Falstaff*), existía la menor prueba de que este compositor hubiera jamás escuchado una nota de Wagner. "Evidentemente —proseguía— escuchó música de Boito, de Beethoven y de Mendelssohn; pero lo más que puede decirse de Verdi en relación con Wagner, es que si éste no hubiera sido responsable en toda Europa del uso de series completas de disonancias, con tanta libertad como Rossini manejaba la séptima de dominante, posiblemente *Falstaff* recibiera un tratamiento armónico diferente".

Adimtia el escritor que cuando llegó *Aida* por primera vez a Inglaterra todo mundo la acusó de wagneriana; pero con la aclaración de que sólo se conocía allí el *Lohengrin*.

El cambio de las asperezas del *Trovador*, a la elaboración cuidadosa de las tres últimas óperas de Verdi, era atribuido por Shaw al inevitable agotamiento de la fertilidad y la espontaneidad del compositor. "Mientras un compositor pueda echar al mundo melodías como *La donna é mobile*... no para mientes en la elaboración de sus sonoridades orquestales y elegancias armónicas que en nada le auxilian desde el punto de vista dramático...; pero, cuando, con el andar de los años, comienza el pozo a secarse; cuando, en lugar del chapoteo, a borbotones de *Ah, si ben mio*, se ve obligado a arrojar un cubo para extraer a *Celeste Aida*, llega el momento de volverse sagaz, simpático, distinguido, impresionante; de estudiar confección instrumental; de llevar el pensamiento, la sabiduría y la seerndidad al salvamento de la decadente vitalidad. Esto no lo logró el compositor en *Aida*. Solamente con *Otello* pudo mostrarnos resultados dignos de su genio y un gusto refinado". (¿Tendría razón Shaw al señalar que quizá la mano de Boito haya influido un poco allí?) "Pero hay algo más que Boito en el *Otello* —continúa—. En el Tercer Acto aparece un trozo en seis por ocho (*Essa t'avvicina*) —totalmente diferente de cualquier otro del período de *El Trovador* y sorprendentemente semejante a un rondó en el estilo de Beethoven, lo que significa pre-wagneriano y, tomando en cuenta el orden cronológico de aparición, casi hasta anti-wagneriano. En *Falstaff*, nuevamente... encontramos un *motu perpetuo* escrito con mano ligera y buen humor, que pudo muy bitn proceder de un Concierto de Mendelssohn. Por desgracia, la instrumentación no es efectiva: Verdi, educado en la práctica orquestal italiana, como mero acompañamiento, resultaba un principiante torpe en instrumentación germana".

Agregaba Shaw que el genio de Verdi como el de Victor Hugo, era hiperbólico y grandioso. Sabía lograr efectos sublimes al expresar impetuosamente pasiones comunes. Observa que *Stride la Vampa* es un vals común y corriente; pero cuando el cantante posee espíritu y fuerza, uno pasa por alto tales consideraciones.

Cómo intérprete musical de las dos obras de Shakespeare que Boito le dispuso en sendos libretos, Verdi le mereció al futuro literario apreciaciones justas, que le concernían así mismo a Shakespeare.

Aseguraba Corno que ni Boito, ni Verdi pudieron haber visto otras representaciones de *Las Alegres Comadres de Windsor* que las mediocres de

aquellos tiempos lejanos de los otros, cuando Falstaff recibía un tratamiento en armonía con la vieja tradición. Las corrientes representaciones que en aquellos tiempos corrían no eran capaces —decía Shaw— de revelar el perfume de la obra del profano en shakespearéan campos. Verdi supo, empero, "concentrar el ataque y adiestrar su artillería más pesada sobre los personajes Ford y Falstaff. Su Ford se elevó un grado sobre el de Shakespeare, al agotar los recursos que el autor de la comedia pudo solamente sugerir. Y esto me parece sacar conclusiones en favor de Verdi".

Otra opinión era la que le merecía el *Otello*. "Cierto es que, en lugar que el *Otello* sea una ópera italiana, escrita en el estilo de Shakespeare, es un drama, escrito por Sakespeare en el estilo de la ópera italiana... Sus personajes pueden calificarse de monstruos: Desdémona es una prima donna, con pañuelo, confidente y arias, todo en uno. Yago, aunque ciertamente más antropomórfico que el Conde de Luna, solamente da esta impresión cuando abandona en el escenario su papel de villano. Los éxtasis de *Otello* son expuestos por medio de una música magnífica, pero desprovista de sentido, que circula entre el Propósito y el Helesponto, en una orgía de sonidos tonantes y ritmos balanceadores; la trama —una mera farsa— se apoya en un truco manufacturado artificial y desesperadamente con un pañuelo pronto a producir una humareda, a la menor insinuación verbal. Con un libreto semejante, Verdi se sentía en casa. Su éxito no prueba que haya podido colocarse a la sombra de Shakespeare; pero confirma el hecho de que Shakespeare fuese capaz, en ocasiones, de situarse al nivel de Verdi, lo que es harina de otro costal. Sin embargo, Verdi, ni empuñeña a *Otello*, como lo hubiera hecho *Donizzetti*, ni lo vuelve convencional a la manera de *Rossini*. Abundante, en Verdi, los momentos que lo acercan al personaje: lo siente en escena del pacto entre *Otello* y *Yago* y lo encarece a través de un encantador retorno a la sencillez de la vida realmente popular; en el episodio de los campesinos cantando alrededor de una hoguera, después de la tormenta del primer acto y la *Serenata* para *Desdémona* en el segundo".

Actualmente escucha uno con frecuencia que *Wagner* era un "rompe-voces"; pero el wagneriano empedernido que era entonces *Corno di Bassetto* pensaba lo contrario. "Haendel y *Wagner* —aseguraba— que más allá de cualquier comparación son los más diestros y considerados compositores de música vocal, nunca machacan las voces".

La condición de destructor de órganos vocales se la achacaba a Verdi. "No hasta que *Boito* se convirtió en su conciencia artística dejó Verdi de escribir inhumanamente para la voz y ferozmente para la orquesta". Decía que antes de la llegada de *Boito* la orquesta de Verdi era una gran guitarra, "con todos los alientos tocando la melodía al unísono, o a intervalos de terceras, con el cantante.

Aseguraba *Corno* que el arte de escribir correctamente para la voz humana no era ni recóndito, ni difícil y nada tenía que ver con el uso o el abuso de los registros extremos. "El secreto de una escritura vocal saludable consiste en mantener el nivel normal de la música y, por consiguiente, de la actividad del cantante, en el registro medio de la voz. Desafortunadamente este registro no es el más atractivo y en voces mal impostadas, o bisonas, resulta con frecuencia el más débil. De allí la constante tentación de los compositores, de echar mano de la quinta superior de la voz, casi con exclusividad. Y esto es,

exactamente, lo que hizo Verdi sin remordimiento alguno, cuando escribió sus melodías en la parte media del registro superior, en vez de en la parte central del registro total, con resultados pavorosos para los cantantes. Y, al revés de Haendel, la tensión, no era mitigada por frecuentes silencios de uno o dos compases, o por largos *ritornelli*. Verdi mediante el cantante activo del principio al fin de la canción”.

Según Corno, los cantantes italianos —contra quienes descargaba sus peores invectivas— eran los responsables de la conseja de considerar a Wagner —y no a Verdi— como el “rompe voces”. Repito que esta versión prevalece hoy día y puede ser confirmada por la experiencia de los interesados.

Todo lo anterior lo escribió Shaw para refutar los erróneos conceptos de los críticos de 1901, referentes al “wagnerismo” de Verdi. La Musicología le ha dado razón al escritor y crítico musical. (Continuará)

PRESENCIA DE MEXICO EN EL MOVIMIENTO MUSICAL ARGENTINO

Por NESTOR ECHEVARRIA

(nuestro Corresponsal en Buenos Aires)



Manuel M. Ponce



Silvestre Revueltas

En una nota anterior hice referencia al acontecimiento trascendente que significó el año 1975 para la vida musical argentina: el cumplimiento de un siglo y medio de actividad en la materia, a partir de una primera representación lírica que tuvo ecos de pionera en el ámbito sudamericano.

En el presente artículo, en cambio, voy a pergeñar algunas de las aportaciones que México realizó a este decurrir sesquicentenario, a través de autores, directores o intérpretes, cuya presencia haya sido la de embajadores del país azteca en esta austral hermana República. Especialmente en cuanto hace al pasado musical, existen algunos sucesos que revisten un interés digno de ser evocados, y si bien no resulta posible por comprensibles razones de espacio del consignar cada uno de ellos, habrá que aludir a alguna significativa presencia de representantes mexicanos en este quehacer musical argentino.

Los cantantes fueron absorbiendo la prioridad de los primeros años del siglo actual. Una figura lírica de predicamento, Fanny Anitúa, magnífica mezzosoprano nacida en el estado de Durango, se hace presente en una de

las primeras temporadas de ópera del teatro Colón. Corría entonces 1911 y la cantante de referencia traba su primer contacto con el medio musical bonaerense en una parte todavía menor o secundaria. Seis años más tarde se produce su reaparición, ya convertida en una de las figuras de su cuerda más destacadas por aquellos días. Eran entonces personificaciones estelares de ópera las que la reclamaban, como por ejemplo el principal rol femenino de la ópera "Sansón y Dalila" de Saint-Saens, o el personaje de Brangania en "Tristán e Isolda" de Wagner, cantando ambas en traducción al italiano.

Luego, sus actuaciones bonaerenses se tornaron regulares, viniendo al río de la Plata cuatro veces más, sobre todo en el decenio del veinte en que su nombre tallaba en relevante plano entre los intérpretes del momento, especialmente en ese registro vocal siempre difícil y cotizado de mediosoprano.

"Mexicana, de estatura gigantesca, dotada de voz amplia, de despierta inteligencia", la definió Lauro Volpi en su libro "Voces paralelas"; su participación en numerosas repeticiones de óperas del repertorio corriente alteraron con otras novedades que comprometían su servicio en este ámbito teatral y musical sudamericano. Por ejemplo, en la temporada porteña correspondiente al año 1920, la cantante mexicana participó del estreno de una ópera argentina bajo la conducción del eminente maestro itálico Tullio Serafin. Se trata de "Saika", del compositor Floro Ugarte. "En la interpretación —reza una crónica de la época— se distinguieron el maestro Serafin, quien concertó y dirigió la ópera con su autoridad y tino habituales y los artistas señoras Anitúa y Caracicolo..." En su posición de prestigio en el universo lírico, cantando al flanco de míticos "divos" como el tenor Caruso o el barítono Titta Ruffo, esta artista mexicana se granjeó en la Argentina el calor de un público que le prodigó siempre el más afectuoso aplauso.

Otra cantante lírica que fue también embajadora de "bel canto" en esta hermana República y en años bastante más cercanos es la soprano Irma González. En la década del cincuenta protagonizó en temporadas del Colón la ópera "Madama Butterfly" de Puccini, haciéndose acreedora al más efusivo aplauso. Quien esto escribe le recuerda en su emotiva Cio-Cio-San, en la cual rendía una sensible expresión de vocalismo. También cabe traer al recuerdo su tierno y conmovedora Liú en una repeticón de "Turandot" del mismo compositor italiano, que sirvió para conmemorar los con cuenta años del coliseo lírico bonaerense.

En la plana de directores orquestales mexicanos y compositores que frecuentaron el medio musical porteño, habrá que consignar a Carlos Chávez, quien en diversas ocasiones animó sesiones de significativos contornos en su exitosa dual actividad, la de compositor e intérprete a la vez. Sus actuaciones en el podio de la Orquesta Sinfónica Nacional cobraron relieve y enlazaron estas dos naciones de Latinoamérica mediante un denominador común: la música.

También el nombre de Silvestre Revueltas hubo de asociarse repetidas veces a las programaciones bonaerenses trayendo el aporte mexicano a las funciones de concierto. Finalmente, cabe también el recuerdo de un visitante hace unos treinta y cinco años: el compositor oriundo de Zacatecas, Manuel Ponce, que tanta poularidad cobrara a través de su célebre canción "Estrellita". Con el auspicio de la Asociación Wagneriana de la capital argentina, estrenó varias de sus obras haciéndolas conocer al público metropolitano.

La presencia de México, en suma, como desprenderá el lector de esta breve exposición, encontró siempre en el medio musical argentino un vehículo de confraternidad que obliga destacarse, al margen de valores intrínsecos suficientemente reconocidos en el plano artístico.

LA VIDA MUSICAL EN LONDRES

Por RODOLFO CAMPORREDONDO
(Nuestro Corresponsal en Londres)

En esta maravillosa ciudad hay tanto que escuchar que llega uno a cansarse sólo de ver la tremenda cantidad de acontecimientos artísticos. En el Royal Hall, el Queen Elizabeth Hall y el Purcell Room existe un promedio de 3 conciertos diarios que los domingos aumenta a 5 y hasta 6 (!). Aparte, el Royal Albert Hall presenta conciertos (en el verano los muy tradicionales y famosos "Promenade"). El Wigmore Hall se dedica a recitales de artistas nuevos, o que se "lanzan". Hay allí generalmente un debut por noche, principalmente de pianistas, aunque no faltan violinistas, cuartetos, etc. (Ha habido gente como Peter Frankl, Stepahn Bishop y otros que allí "comenzaron"). Aparte de todo esto cuenta Londres con 2 teatros de ópera: el Covent Garden, con funciones diarias, ora de ópera o de ballet y la English National Opera —en el Coliseum— con funciones diarias de óperas en inglés. Y no menciono los conciertos en clubs, conservatorios (cinco conservatorios superiores (!), sociedades, etc.

Entre lo más reciente, la Royal Academy of Music presentó la obra completa de Varese, en cuatro conciertos.

Como las festividades de fin de año aminoran un poco los eventos, pude ver más óperas que nada: *El Caballero de la Rosa* (dirigida por Varviso); *Rigoletto*. *Elixir de Amor* (con el notable cantante español José Carerras y *Bodas de Figaro*. En febrero cantará Plácido Domingo *Cavalleria* y *Pagliacci* y uno de los eventos cumbre de la Royal Opera House será el *Benvenuto Cellini* de Berlioz, una de las mejores producciones de la Royal Opera Association que será llevada en marzo a la Scala de Milán. En intercambio, ésta traerá aquí *La Cenerentola* y *Simón Bocanegra*.

En terrenos de los conciertos se han destacado los dirigidos por Haitnik (muy popular aquí), Rozhdestevsky y Antal Dorati. En febrero tendremos a Boulez, Davis, un fenomenal ciclo Solti, Leinsdorf, Abaddo y Maazel. Ha habido dos existosos recitales pianísticos de Eschenbach (que produjo gran controversia) y Michel Beroff (mañana tocará Murray Perahia, de quien se oyen muy buenos comentarios). Sin duda, la mayor decepción la produjo Menuhin con el Concierto de Brahms. Gran tristeza causó lo que es actualmente un violinista que hace tiempo fue de lo mejor (El auditorio estuvo respetuoso, pero era un respeto compasivo, ya que la ejecución dejó mucho que desear de acuerdo a lo que toda la gente esperaba).

Ianis Xenakis comienza a tener repetidas audiciones de sus obras. El próximo miércoles se estrenará su última obra: *Phlerga*, con Michel Tabachnik, un director especializado en este compositor. Fue él quien dirigió en

Grecia en la primavera pasada, tres conciertos con la Orquesta Ex-ORTF de Estrasburgo y obras de Xenakis, durante la primera "Semana Xenakis" (Recuérdese que el compositor estuvo condenado a muerte más de 25 años en su país).



ESTRENO DE "MONTE CRISTO" EN EL TEATRO DE LA MONNAIE DE BRUSELAS

Por NICOLAS KOCH-MARTIN
(nuestro Corresponsal en Bélgica)

Como prólogo a su temporada lírica, el teatro nacional belga de 'La Monnaie' acaba de estrenar mundialmente una comedia musical, inspirada en "El Conde de Montecristo" de Dumas, padre, muerto en 1870. El apasionante drama fue condensado en 14 cuadros por el libretista francés *Jean Cosmos* y *Michel Legrand* escribió la música sinfónica. Legrand tiene en su haber operetas, argumentos de cine y telenovelas. Eddy Manay y P. Simonini —ambos franceses—, son responsables de las canciones, el primero y la escenografía el segundo. Este último diseñó muy bellos e ingeniosas decoraciones que pueden ser montadas y demontadas en menos de un minuto, gracias a una ingeniosa maquinaria. El vestuario de la época —más de 300 trajes— fue concebido por Mme. Rosine Delamare con suntuosidad y pintoresquismo. Todo esto y, sobre todo, el dispositivo escénico, debe de haber costado una pequeña fortuna, mas —por fortuna para la Monnaie— se trata de una coproducción con el Teatro de los Campos Elíseos, de París, donde se recreará este 'MonteCristo' que en Bruselas obtuviera 18 puestas en escena.

Todo mundo conoce la historia de Edmond Dantes y su bella novia Mercedes. Víctima de una conspiración bonapartista Dantés será ancerelado en el castillo de If, donde permanecerá 20 años y donde su compañero de celda, el Abate Faria le enseñará su ciencia y le describirá una gruta ed la isla de Monte Cristo que guarda un fabuloso tesoro. A la muerte del abate, Dantes logra evadirse y un año después, convertido en el Conde de MonteCristo, comienza a vengarse de sus tres enemigos: el malvado contable Danglars Fernando de Morcerf, enamorado de Mercedes, a quien desposa(y el propio Procurador. Dantés denuncia, arruina y deshonra al trío y lo hace condenar por el rey Luis XVIII.

Esta, es una de las historias más dramáticas de la literatura mundial, ha sido ya filmada seis veces con éxito, pero no es cosa fácil convertir un drama en comedia... La música sinfónica de Legrand es frecuentemente bella, pero le falta dramatismo. Este compositor de gran talento y fama no supo interpretar la realidad del drama. Desgraciadamente no escuchamos una sola canción que captara nuestra atención por su melodía, Asistimos, durante dos horas y media a una espectáculo dinámico y policromo; escuchamos 21 canciones en el prólogo, los 12 cuadros y el final; pero ningún tema lírico de esos que producen tensión dramática. La acción hacía pensar en un gran 'musical' y diversas escenas son, eran en realidad, 'sketches' divertidos, que constituyeron los mejores momentos. Los solistas actuaron como vedettes de la canción y no como cantantes dramáticos.

Y, sin embargo este "Monte Cristo" no puede ser considerado como un fracaso, puesto que ha conmovido al público con sus bellezas. El elenco estuvo formado por algunos buenos artistas franceses, como, en primer lugar, *Philippe Clay* (Monte Cristo) famoso por sus grabaciones, pero esta vez frecuentemente opacado por el director francés *Armand Migiani*. Clay es buen cantante, mas mediocre actor. El cómico francés *Jean Parédes* obtuvo gran éxito como Achille, el pajarero. El hostelero *Caderousse* resultó truculento en la actuación de Jacques Abric. Sólo *Soula Markini* supo transmitir el dolor de Mercedes con su bella voz de mezzo; pero *Bulhman* encarnó fogosamente al joven Dantés y *Xavier Depraz* al abate Faria. 'L'aeau grise', 'Mercedes, ou est-tu?', 'Aimer', 'La vengeance', 'Je ne savais pas que je la reverrais' y un emotivo dúo de Mercedes y Monte Cristo en el último acto, fueron las más melodiosas canciones de este "Monte Cristo", que, previos cambios y cortes, podrá constituir un gran éxito en París...

LIBROS

ROBERT STEVENSON, *A Guide to Caribbean Music History* (Guía para la Historia de la Música Caribeña) Ediciones "Cultura", Lima, Perú, 1975.—Además de prolífico, Robert Stevenson es en extremo minucioso y exacto. Una ponencia que leyó en la Reunión Anual de la Asociación de Bibliotecas Nacionales, en San Juan, Puerto Rico, (1975), debió contener —creo— menos de diez cuartillas, como es el caso en esta clase de trabajos que no pueden prolongarse demasiado; sin embargo, el Suplemento bibliográfico que le dedicó poco después (y del que ya había repartido 50 copias mimeografiadas entre los congresistas), contiene 66 páginas de cerrada y diminuta mecanografía; 14 de Índice Alfabético y 11 de ilustraciones musicales.

En la primera parte, cada uno de los autores consultados por Stevenson le merece una nota aclaratoria, que puede requerir dos y media páginas en alguna ocasión. En la apertura aprendimos que el ritmo de *calipso* procede, como sus congéneres danzón, son, danza, rumba, bambula, merengue, etc., del ritmo de *habanera*. El resto de las explicaciones ilustran y entretienen tanto como las biografías condensadas que suministra al referirse a autores que la promulgan. Se trata, pues, de una bibliografía muy especial, en la que con

cada obra, se da crédito al autor y le enaltece. La música de los países del Caribe que a nosotros, los latinoamericanos continentales nos interesan más, son los de las colonias francesas, inglesas y holandesas. Eu Curacao encontramos, entre otras cosas, "kalindas", canciones de trovadores guerreros, de las que el autor proporciona ejemplos de cuatro fórmulas, a cual más interesante, sabiendo algo acerca de las músicas de Haití, cuya vecindad con Santo Domingo no ha afectado su personalidad, tanto como las de Jamaica y Martinica. En sus posesiones del Caribe, Francia ha dejado su impronta folclórica.

De la música de Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo, que, después de la Conquista, fueron tan españoles y mestizas, como lo fuera México, encuentra el lector cuanto desee saber. Quien quiera conocer la historia de la música caribeña, con una gran cantidad de detalles, no tiene más que leer esta obra de Stevenson que es, en realidad, la mejor fuente condensada de amena información y un estímulo para leer algunas de las obras allí mencionadas.

DAN MALMSTROEM, *Supplement to Twenty Mexican Music* (Suplemento para la Música Mexicana del Siglo XX). Edición del autor, 1975.—Este Suplemento del joven musicólogo sueco Dan Malmstroem revela un prurito de perfeccionamiento muy encomiable. La obra beneficiada fue escrita por él hace años, como tesis para obtener el doctorado de Musicología en su país. En la Introducción a este Suplemento revela el autor las críticas que le produjeron ciertas omisiones de interés musicológico, en una discusión pública de la obra, como fueron fuentes de documentación, sugerencias bibliográficas, fe de erratas, etc. El autor explica el sistema usado por él para sus investigaciones, con fuentes de información, ora personales, ora gráficas. En dichas fuentes halló el joven investigador una gran falta de precisión informativa, por lo que le fue difícil establecer una crítica bien cimentada; sin embargo, su sistema de investigación me parece correcto. Sólo que, conociendo la complejidad de la vida musical mexicana (especialmente a partir del primer cuarto de este siglo) y la poca información verdaderamente confiable que las historias de la música en México suministran, (con honrosas excepciones), el trabajo de Malstroem fue admirable.

Si a un mexicano le es difícil desenredar honradamente la madeja, imagínese lo que sentirá un extranjero que no ha podido vivir y trabajar largamente en México. Sólo gente como Robert Stevenson que, en su edad madura ha adquirido una especie de sexto sentido para la deducción, podría atreverse a llamar al pan, pan, y al vino, vino. Qué pocos extranjeros se expondrían a emprender un sondeo profundo, sin sentirse agobiados, porque ellos mismos no podrían dar crédito a sus sentidos.

El joven Malmstroem procedió con sobrada inteligencia. Y ¡gracias por la Fe de Erratas!

ANTONIO E. D'AGOSTINO, *Teoría Musical Moderna*. Ricordi America, Buenos Aires, 1968. Esta peculiar Teoría Musical Moderna "es la verdadera consejera del 'músico', en cualquier circunstancia dudosa, y enfin, nadie tema a la exageración, si gusta llamarle "*Diccionario Teórico Musical*", dice el autor en la primera página.—Después de hojear la obra aceptamos la primera premisa, mas no la segunda, puesto que, hasta ahora, no conocemos diccionario alguno que carezca de orden alfabético; pero, aparte de esta mi-

nucia, es agradable el tono sencillo de todas sus exposiciones. Ojalá los estudiantes de música digiriesen bien esta frase del profesor d'Agostino: "El estudio musical consiste en leer y escribir la música con la misma facilidad [con] que se leen y escriben las palabras que pronunciamos". Facilita el autor al estudiante la comprensión de la teoría tradicional, que suele presentarse con aridez.

Lo único que escapó a nuestra comprensión fue el calificativo de "moderna" que añadió el autor al título de su obra; porque se trata, en realidad, de una teoría de la música clásica y romántica, sin abarcar, siquiera, las escalas por tonos tan usadas en el Impresionismo.—En el capítulo dedicado a los adornos se le escaparon algunas formas de mordentes; pero ninguna otra teoría (entra las que conocemos) resuelve mejor este problema, como no sea "El Arte de Tocar los Instrumentos de Teclado" de Felipe Emanuel Bach (el hijo mayor del Cantor).—Sólo en el capítulo dedicado al "carácter" de la música ("compenetrarse por arte, por vivacidad, por genio y por intuición con la intención del autor y transmitir en el cerebro de todo oyente el pensamiento inspirador del propio compositor" [tarea, por otro, lado un poco difícil —pensamos]), se vale el profesor de una pequeña tabla alfabética que abarca de la A a la V.—Después de digerir esta Teoría del profesor D'Agostino está listo el estudiante para abordar el estudio de la Armonía y el Contrapunto.

JOSE ANTONIO ALCARAZ, *La Obra de José Pablo Moncayo*. Cuadernos de Música, Nueva Serie, No. 2. Universidad Autónoma de México, 1975.—A última hora recibimos esta pequeña monografía que José Antonio Alcaraz escribió sobre José Pablo Moncayo. Vale la pena transcribir sendos epígrafes, que inician y clasuran tan conmovedor trabajo de José Antonio. De Herman Hesse: "La primavera inminente, percibida ya al caminar por las praderas húmedas blandas, en el perfume de la tierra y los brotes, fuerte y delicioso, se concentraba ahora y culminaba en un fortísimo del perfume del sauce, hasta ser un símbolo sensual y un hechizo". De Ramón López Velarde: "Mi corazón, leal, se amerita". El de José Antonio se ameritó doblemente: por la gratitud y por la sinceridad.

Parece que estoy viendo a este compositor-musicólogo como adolescente, en el Conservatorio, proclamando, a voz en cuello, sus tres amores del momento: Berlioz (le llamaban "Berliocito" sus compañeros); Herman Hesse (Maestra: lea "El Juego de Abalorios" y "El Lobo Estepario" con estas dos obras me inició el chico en la lectura del gran escritor germano, a quien no conocía); y (last, but not least), José Pablo Moncayo, con quien estudiaba entonces mi amiguito. En efecto: me consta la devoción que le dedicaba al excelente compositor mexicano y el impacto que le produjo su temprana muerte. Esto se percibe en todo el folleto, cuya lectura me impresionó íntimamente. Escrito al calor de ese cariño y la adición de un conocimiento más que suficiente de la música de José Pablo, tenía que resultar forzosamente, no una acumulación de datos para la bibliografía del compositor, sino un análisis somero de toda la obra de "un músico que supo unir a la legitimidad de sus intenciones artísticas, una honradez acrisolada y total congruencia histórica con su momento". Y añade el musicólogo ("Tú vas a ser un gran investigador y crítico" —le decía yo al muchacho): "Su música reúne en forma sorprendente dos tendencias, en apariencia opuestas: potencia y vigor dinámicos,

así como un lirismo pleno de ternura evocativa", y el hallazgo de lo mexicano, "sin violencia o exageraciones". Las tres premisas anteriores reúnen, en sustancia, la verdadera personalidad de José Pablo Moncayo. Y como José Antonio va intercalando, en el transcurso de su escrito, un anecdótico de lo que le escuchaba a su maestro o había leído en alguna parte, procedente de la pluma de éste (y su memoria se paquidérmica), el encanto de la narración se acrecienta. Me siento totalmente afin con esta apreciación de la obra de José Pablo Moncayo y juzgo muy meritorio que un ex-alumno suyo inicie lo que, en toda justicia, merece el prematuramente desaparecido compositor mexicano.

REVISTA DE REVISTAS

MELOZ NZ.—En su último número de 1975, MELOS NZ entrega una entrevista a Hans Oesch (uno de los editores de la revista) con KARL-HEINZ STOCKHAUSEN. El contenido de esta entrevista es tanto más interesante cuanto que nos descubre un para nosotros desconocido aspecto del afamado compositor alemán: cierto esoterismo, no semejante el de Cyril Scott (autor inglés del *Lotus Land* y otras piezas orientalistas) sino más inteligente y menos empírico. Mientras Scott creía ciegamente en los "Devas", Stockhausen proclama la telepatía, los sueños y el aire en el que pululan los sonidos musicales, con sus esencias individuales. Oesch le preguntó cómo se las averiguaba para que la intuición y la determinación (de las que habían ya hablado), se compaginaran en sus obras. Sin una contestación directa, Stockhausen informó a su entrevistador que, durante el último decenio, trataba de componer en *capas* determinadas y concisas, de manera que otros músicos pudieran valerse de ellas para escribir variaciones. Las obras que él compone así, fluctúan entre lo extremadamente aleatorio y lo extremadamente controlado; pero con una conciencia clara de los fines perseguidos; porque él se exige a sí mismo un conocimiento claro y profundo de sus determinaciones, ora se trate de alta periodicidad, alta verticalidad, tres o cinco acordes sucesivos sobre los que puedan apoyarse los músicos; etc.; por lo que la casualidad no cuenta, en realidad. Todo lo que se refiere a tales premisas es dominio de la mente. La intuición es otra cosa, pero unida a la mente funciona satisfactoriamente.—También le preguntó Oesch al compositor cómo se había inspirado en sus "Canciones hindúes"; y "Carré" en la que el entrevistado había escuchado música de los templos tibetanos. Y en la misma pregunta incluyó la declaración de Stockhausen en una entrevista, respecto a su deseo de que todos sus conocidos festejaran su muerte, bebiendo cada uno un poco de la ceniza de su cuerpo incinerado en sus copas de champaña. A esto respondió el entrevistado: "Nunca he oído una melodía hindú. El endocanibalismo me es totalmente desconocido". Y entonces comenzó a hablar de mentepicosis de los cuerpos. Sus frecuentes contactos con clarividentes. (Una de ellas le escribió que él había sido el Duque de Orleans en otra reencarnación). Y agregó que había soñado de día y de noche acerca de sus diversas personalidades.—Cuando se le preguntó si oía exactamente alguna música en sus sueños, contestó con dos "Ja, ja" (Si, si) muy afirmativos, con la salvedad de que en tales casos debía ver con claridad lo que esa música le significaba.

“Trans” y “Mantra” fueron “soñadas”. Un trozo dedicado a los Percusionistas de Estrasburgo fue totalmente escuchado en sueños.—Hubiera seguido hablando Stockhausen sobre estos asuntos que le apasionan, pero el Sr. Oesch cortó la conversación, o mejor, el monólogo, con un “Sr. Stockhausen: le agradezco mucho esta entrevista”.

TALEA. Esta nueva revista musical mexicana, de Difusión Cultural de la UNAM, que anuncia publicarse cuatro veces al año, tiene las dimensiones y el formato de un libro en octavo de 135 páginas. La dirige Mario Lavista. Como Jefe de Redacción aparece el nombre de *Alberto Dallal* y en su Consejo Editorial hay gente tan prominente como *Enrique Aracil*, *Gloria Carmona*, *Rodolfo Halffter*, *Juan Vicente Melo* y *Jorge Velazco*.—TALEA despuntó con artículos de *John Cage*, (“El Futuro de la Música” del pintoresco compositor es mencionado en las notas que le dedicamos a su reciente presencia en México). *José Antonio Guzmán* escribió “La Música en México durante el Virreinato”. (Buen documento e interesante artículo). *Gilbert Reaney* es autor de “La Unidad nodal y los patrones del tenor en el siglo XIV”. (Se refiere a las partes de tenor en obras polifónicas. El autor es un conocido musicólogo que se especializa en problemas de la música anterior al Renacimiento). De *Otto Luening* (a quien vimos en México el año pasado con motivo del Seminario de Educación Musical), hay un corto artículo sobre la psicología del arte y en especial de la música: sus relaciones, contactos con el pasado y el presente, cambios, etc. El cubano *Argeliers León*, doctor en pedagogía por la Universidad de La Habana, analiza la obra *Octagonales* del compositor cubano *Juan Blanco*, no desconocido en México, por cuyo análisis nos enteramos de la libertad que gozan en Cuba los compositores para escribir su música como les da la gana. En este caso la gráfica es totalmente convencional (el articulista proporciona interpretaciones en notaciones tradicionales). Nuestro antiguo colaborador y amigo *Jean-Etienne Marie* tomó como tema la “Música Occidental y lo Sagrado”, para entrar en campos filosóficos de la música. A este importante artículo le dedicaremos algunas notas especiales en el próximo número de HETEROFONIA. *Richard L. Crocker* cierra esta primera serie de artículos con la descripción de “Un canto de Ugarit”, por el que se obtiene una idea de lo que era la música babilónica de 1,800 años A.C., o sea, la música más antigua de que se tenga noticia. En las páginas finales *José Antonio Alcaraz* se encarga de la reseña de Discos y *Joaquín Gutiérrez* de la de Libros. ¡Enhorabuena a TALEA!

REVISTA MUSICAL CHILENA.—En el Número 132 de esta importante publicación chilena no aparece ya el nombre de *Magdalena Vicuña* en el Directorio. Por más que buscamos en todas las páginas no hallamos ninguna mención de esta admirable mujer que tanto hizo por la revista. En épocas difíciles ella se echaba encima todas las responsabilidades.—Ahora aparecen los nombres de *Luis Merino M.* como Director y *María Ester Grebe V.* como subdirectora. Este número de Octubre-Diciembre de 1975 se inicia con una autobiografía de *José Vicente Asuar*, ingeniero compositor y profesor de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, de la Universidad de Chile. Comienza preguntándose a sí mismo “Si yo tuviera 17 años, en vez de 42, y me interesara en componer música, qué haría ahora, en 1975? Y se responde a sí mismo que lo ignora, pero que probablemente se interesaría por el rock, la música progresiva o alguna forma de arte juglares-

co musical; "pero, en ningún caso me dirigiría hacia la llamada música culta". Al explicar las razones de tan drástico pensamiento, comienza a hacer recuerdos de los principios de la década 1950. Y conforme avanza en el tiempo, va cediendo el pesimismo original. Porque su vida ha sido muy rica en experiencias musicales valiosas, pese a ciertos reveses que todo mundo sufre, forzosamente. Por lo que relata, entendemos que Asuar es el Xenakis de Chile. A sugerión de *Elisa Gaytán* (En Chile las mujeres ocupan puestos muy importantes en la Universidad), creó la carrera de *Tecnología del Sonido* y desarrolló un nuevo proyecto de realización musical con ayuda de un Computador. Al final del artículo había desaparecido cualquier sombra del pesimismo original.

SLOVAK MUSIC.—En el número 3 de 1975 de esta revista eslovaca, el compositor y profesor de la Academia de Música y Artes de Bratislava, **DEZIDER KARDOS** fue entrevistado por *Slovak Music* en relación con su trabajo personal como compositor. Para el profesor Kardos componer implica una gran responsabilidad y muy arduo trabajo en la organización del material de trabajo. Dijo escribir diariamente sólo 4 u 8 barras de compás, para no verse obligado a cambios. Comprendiendo la inmensa variedad que los sonidos le proporcionan actualmente al compositor, nunca está seguro de que la música que escribe sea realmente buena. Y ésta nos parece una saludable y modesta actitud. Pero añade que en el curso de la creación van emergiendo las imágenes de nuevos proyectos, lo que le obliga a nuevas soluciones. Por "buena música" el profesor entiende una substanciación estricta de cada nota y lógica del proceso, equilibrio de las proporciones, perfecta organización de la dinámica. Cuando se le preguntó si al componer pensaba en los oyentes, respondió que, ante todo, debía sentirse complacido de lo que había compuesto. Por lo que se refiere a la comunicación piensa que el compositor debe ser, al mismo tiempo, el primer auditor ideal de su propia música, experimentando, así, el proceso de su creación. Piensa que el principio de cada fase de la composición debería poder ser controlada por la audición. Como había hablado de los tópicos en arte, precisó que éstos son inevitables en la composición musical, pues, de no ser así, el creador sería incincero. Piensa que la sinceridad es una condición *sine qua non* del artista.

NOTICIAS MUSICALES DE PRAGA.—Es muy extensa la lista de actividades que formarán este año los Festivales y concursos de música organizado en Checoslovaquia, en terrenos de la Música Seria, Música de Alientos, Jazz y Música Popular, Folklore, Concursos de Interpretación (violín, violoncello, piano), Cursillos de Música.—Describe también esta publicación la importante labor llevada a cabo por la editorial de música **PANTON**. Aunque ya comienza a enviar sus productos a mercados extranjeros, hasta ahora no hemos visto en México ninguna música editada por dicha editorial; pero tratándose únicamente de música de compositores checos sería difícil su penetración aquí.

GRABACIONES

FESTIVAL OF EARLY LATINAMERICAN MUSIC. *El Dorado*. UCLA Latin American Center. Stereo S-1. USF 7746. Director, *Roger Wagner*. *Coro de la Sinfonia Chamber Orchestra*. Solistas, Thomas Harmon, órgano, los cantantes Mary Rawcliffe, Nancy O'Brien, Peanine Wagner, Alvin Brigtbill, Earle Wilkie, Craig Bourne, Anthony Katics, Edmund Nájera. Obras de Belsayaga, Domenico Zipoli, Francisco López Capillas, Gaspar Fernández, José Mauricio Núñez García, Manuel Blasco, Antonio Durán de la Mota, Gutierre Fernández Hidalgo y Tomás Luis Victoria.

Son tan escasas las grabaciones de música latinoamericana que recibimos aquí para su revisión que nos sentimos gratos de esta que nos ocupa ahora, procedente de la Universidad de California, Los Angeles, de donde nos fue generosamente enviada. Es esta la segunda grabación de música latinoamericana antigua registrada por la famosa Universidad, par beneficio de los musicólogos interesados y nosotros, los latinoamericanos que tan pocas oportunidades tenemos de conocer la música que se hacía en iberoamérica en tiempos de la Colonia.

De los nueve autores elegidos, sólo Francisco López Capillas y Gaspar Fernández estuvieron en México: el primero como organista de la Catedral de Puebla, años después del segundo a quien antecedió a casi un siglo de distancia Cristóbal de Besayaga —informa Robert Stevenson en la cubierta—, dirigió la música en Catedral de Cuzco (1616) y en seguida fue invitado por la de Lima, Domenico Zipoli, uno de los más famosos compositores de la Colonia, estudió desde 1717 en Buenos Aires y después trajo como misionero entre los indios guaraníes de las reducciones paraguayas, y pese a ser ya un excelente músico. José Mauricio Nunes García nació y estudió en Río de Janeiro. Murió en 1830. A la edad de 21 años entró como director musical a la catedral de su ciudad natal. Dice Stevenson que fue un niño prodigio. *Manuel Blasco* "el más eminente compositor de Quito". Sus "Versos con duo para chirimías (reemplazadas por flautas en el disco) son "un raro ejemplo de música instrumental sudamericana. *Antonio Durán de la Mota* es presentado como "el mejor compositor de su época, después de Araujo", en Bolivia. Del colombiano Fernández Hidalgo, dice Stevenson, se escucha en el disco una *Salve Regina*, cuyos últimos dos versos son de Victoria. "Al animarse a aparecer al lado de un compositor de la talla de Victoria, Fernández Hidalgo demostró el nivel en que quería ser juzgado".

No desconcido en México, Roger Wagner dirige este disco lleno de entusiasmo y fervor, con la mejor de las colaboraciones de sus huestes. Por lo que se refiere a la música, lo más espectacular me parece el *Magnificat* a 8, con dos coros, de Cristóbal de Belsayaga, cuya polifonía se mueve en un ambiente de exultación constante, contagiándole a uno su alegría. El *Lauda Sion* de Salvatore de José Mauricio Nunes muestra una decidida influencia mozartiana (me hizo pensar en Las Bodas de Figaro). Tiene gracia y encanto. Escuchando a los polifonistas, o a los barrocos de varias latitudes, pienso en los compositores contemporáneos de música dodecafónica, electrónica, o

aleatoria: casi todos tienen ciertas características comunes y solamente aquellos que poseen genios especiales logran apartarse de lo convencional. Así ha sido en todos los tiempos y no tenemos por qué sorprendernos de que los polifonistas tomaran como modelos a Victoria, a Palestrina; que los barrocos tuvieran en mente a Vivaldi o a Corelli; los clásicos a Mozart y Haydn, más que a Beethoven; y los románticos a Chopin o a Liszt. En el caso de los compositores que fueron elegidos para este disco, una nota genialidades en Bel-sayaga, Zipoli y López Capillas; pero, en realidad, todas las obras son gratas de escuchar y las dos de negros nos resultan muy graciosas.

CONCIERTOS

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL.—En esta su Temporada de Primavera tuvo el conjunto como Director Artístico a *Charles Dutoit*. En el segundo concierto se escucharon las "Variaciones sobre un Tema de Haydn" de *Brahms*, la Cuarta de *Chaikovsky* y la Balada Terezin", de Adomian (inspirada en el campo de concentración del mismo nombre). El compositor nos había ya permitido escuchar una grabación de esta obra, con la que trató de proyectar una ligera idea de lo que pasó en Terezin, durante los tiempos del oscurantismo alemán. Es posible que la música sea incapaz de proyectar esa suerte de tragedias, pero la de Adomian no ha menester de ello para mantener al auditor interesado en la música per se: gratas combinaciones sonoras y texturas seriales bien construidas. *Rubén Islas* fue el acertado piccolista.

ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNIVERSIDAD.—(Véase nuestro Editorial).

ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO.—Este conjunto también sufrió incontables reveses. Sólo que Enrique Bátiz no se puso la mano en el corazón para despedir a todos aquellos músicos, mexicanos y extranjeros, que disintieron del tratamiento recibido. Quedó, pues, la orquesta un poco anémica de personal, hasta que vuelva a suplir el que le falta por despidos o diserciones. La orquesta está actualmente llevando a cabo su temporada en el Castillo de Chapultepec y lugares como Ciudad Netzahualcōyotl y Ecatepec, donde tuvo que tocar *María Teresa Castrillón* como solista del Concierto en Sol de Ravel, a donde nos fue imposible asistir; pero la crónica que de este acto escribió Raúl Cosío en "Excelsior" (ese Raulito tan exigente) fue muy favorable para la pianista, si bien el director huésped, Rector Romero (que, pese a su hispano nombre, no habla ni una palabra de español) no salió muy bien parado; el propio maestro Romero nos dijo que *María Teresa* lo había hecho espléndidamente y estaba muy contento de haberla dirigido. Según Raúl, "*María Teresa* ha estudiado esta obra a fondo, entiende el estilo y tuvo, en general, una digna actuación"; del director hués-

ped aplaudió, por lo menos, la obra de éste, *Retratos Filipinos*, que halló "agradable, bien orquestada, sin pretensiones y que fue muy aplaudida".

JOHN CAGE EN MEXICO.—Difusión Cultural de la UNAM tuvo la brillante idea de invitar a John Cage para una serie de tres conferencias (autobiográficas) y un concierto. De las primeras nos ocuparemos en artículo aparte, con el próximo número de Heterofonía. El concierto fue iniciado y terminado en los "Estudios Australes" (I-VIII) de Cage, interpretados por la admirable pianista alemana *Grete Sultan*, de quien —increíblemente— no teníamos noticias. Lo más admirable de esta artista consiste en su capacidad para aquella clase de música, extremadamente difícil, que ejecutó con una técnica, no observada antes, en ninguno de los pianistas que se dedican a ella. Es la suya de una flexibilidad a toda prueba. Ya nos había explicado John Cage en una de sus conferencias la génesis de su obra. Pensando en las Invenciones a dos voces de Juan Sebastián Bach, concibió cada trozo en dos páginas; pero, compasivo de la mano izquierda, a la que siempre se da un papel secundario —dijo— (agregando que por ello algunos compositores se sentían impelidos a componer para la zurda, en exclusiva), él se dedicó a un casi continuo cruzamiento de manos que, en virtud de lo complicado de la escritura ("no tengo el sentido de la armonía" —insistió varias veces; sin embargo, de vez en cuando se escuchaban unos acordes menores, como clarines), resultaba endiabladamente complicado. Grete Sultan acometió aquella hazaña con aparente facilidad (ella sabía su historia). Tal parecía como si estuviera tocando un Concierto de Liszt. John Cage, quien la admira enormemente, nos dijo también que le había escuchado unas estupendas "Variaciones Boldberg" de Bach que nosotros deseáramos las ejecutara aquí, en un segundo viaje a México. Ojalá sea posible. Antes del Intermedio el inmenso actor que es Cage nos dio a conocer un extracto de su *Empty Words* (Palabras vacías). Sabíamos de antemano, por él mismo, que se trataba de una mezcla de sílabas y letras que, siguiendo procedimientos de las operaciones de azar del *I Ching* chino, obtuvo al someter a este procedimiento el *Diario* de Henry David, tan inmensamente extenso. Cage las leía con la boca pegada al micrófono y unas transparencias de dibujos de Thoreau, proyectadas en la pantalla, hacían las veces de "música incidental", o "música de fondo", si se quiere. La cosa era impresionante, porque no había sentido alguno en todo lo que se escuchaba, pero las inflexiones de la voz de Cage y su dramatismo asombroso, se lo daban a aquello que veía uno en la pantalla (dibujos quasi infantiles). Al fondo del Intermedio volvió Grete Sultan a ejecutar los *Etudes Australes* y cuando al terminar fuimos a saludarla, nos mostró la gomita que ponía en una tecla para mantenerla sumida, por no tener plena confianza en el pedal de sostenimiento; y era muy importante que en cada uno de los trozos, esa determinada nota hiciera el papel de una especie de pivote, en torno al cual, los armónicos deseados por el composi-

tor se acumulaban con mayores y más sorprendentes efectos. Fue una experiencia muy valiosa.

ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE.—Por circunstancias fuera de nuestro alcance, perdimos los primeros tres conciertos de la meritoria Asociación Ponce; pero las noticias corren y así nos informamos del interés destacado del primero: una serie de primeras audiciones de obras para percusiones “que resultaron sensacionales”, bajo la dirección de *Virgilio del Valle* y con la actuación especial de *Jorge Alevsovich*. El segundo programa la estuvo encomendado a los niños músicos del Instituto Artene, que dirige *César Tort* y a los que hemos admirado varias veces en sus diversas presentaciones públicas. Ya se sabe que aquí en “Heterofonía” somos admiradores de los trabajos del compositor y director *César Tort* y esperamos no tener que volver a perder otra actuación de su admirable grupo de niños músicos.

CONCIERTOS DE LA SALA CHOPIN.—Se ha organizado allí una serie de conciertos con destacados elementos nacionales y extranjeros. Entre los iniciales perdimos los de *María Teresa Rodríguez* (música contemporánea de México que, según noticias, ejecutó con la maestría que le es peculiar. Perdimos igualmente el del violinista italiano *Carlo Chiarappa*; pero escuchamos a *Jorge Suárez* en un programa de grandes dificultades técnicas que él dominó ampliamente. La difícil y poco interesante “*Dumka*” de *Chai-kovski*; *Balada Op 52* de *Chopin*; *Soneto 104* del *Petrarca* y “*Leyenda de San Francisco caminando sobre las aguas*” de *Liszt*; *Tercera Sonata de Halffter*; “*Para la Tumba de Paul Dukas*” de *Manuel de Falla*, los “*Valses Nobles y Sentimentales*” de *Ravel* y la *Quinta Sonata Op. 53* de *Scriabin*. Como se ve, había para romper los nervios de otro que no fuera *Jorge Suárez* quien, para nuestro gusto, se destacó más notablemente en la segunda parte, ejecutando la *Sonata de Rodolfo Haffter* con el ritmo y la chispa precisos; a algunos de los *Valses Nobles* les faltó, quizá, un poco de vena vienesa que quiso imprimirles el compositor; pero la *Sonata de Scriabin* mantuvo un scriabinismo de los últimos tiempos del compositor con ese garbo que le sabe imprimir *Gerhard Muench*, quien fue el siguiente artista de la serie. *Muench* ofreció un recital *Chopin* del que nos vimos privados por cuestiones de salud. No hemos escuchado aún comentarios, pero ejecutó las opus 61, 58, 23, 60, 39, 47, y un grupo de estudios de las dos serie.

EL AGORA.—Durante el mes de enero pasado fueron presentados en esta Galería dos recitales de violín y piano (*Eduardo Zuber* y *Erika Kubaczek* y *Jean y Milton Glasser*); uno de guitarra por *Enrique Velazco* y una de *Elena Eustaeta*, con *Martha García Renart* al piano.

MARIMBA NANDAYAPA.—Creemos que este conjunto de marimbistas es el único que se dedica en toda América casi exclusivamente a la música culta. En el recital que ofrecieron en la Sala *Messersmith* del Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales tocaron música de *Scarlatti*, *Mozart*, *Bach*, *Liszt*, *Rimsky-Korsakoff*, *Castro* y *René Ruiz Nanadayapa*, quien es autor de una “*Rapsodia Chiapaneca*”.

CONCIERTOS DEL CONSERVATORIO.—El plantel ha continuado ofreciendo los miércoles y algunos viernes, conciertos de destacados alumnos.

Entre éstos fue muy notable el de *Eliseo M. Martínez*, para obtener el diploma de Concertista. Alumno de Víctor Urbán, ejecutó su programa con la brillantez propia de un gran artista que ha dominado la difícil técnica del instrumento tubular. Pocas veces hemos escuchado la *Pasacalle y Fuga en do menor* de Bach con igual maestría. Este muchacho está llamado, sin duda, a una carrera concertística de primera.

CAPPELLA ANTIQUA DE MEXICO.—El cuarto concierto de la Asociación Ponce estuvo a cargo de la CAM, que dirige *Rufino Montero*, un cantante de ópera que es muy buen músico y hace honor a su profesión al dirigir este grupo amante del arte por el arte. Fue dedicado el programa a una divertida obra de *Adriano Montero* (siglo XVI). "El Festino d'Adriano Banchieri", cantado y "actuado" por el grupo con espíritu festivo y cuando se trataba de madrigales serios, con adecuado sentimiento. La obra fue estrenada aquí, hace ya bastantes años, por Luis Sandi y los Madrigalistas por él fundados.

GILDA CRUZ.—Pudimos apreciar las excelencias de esta cantante mexicana, ya de fama internacional. El acto fue organizado por la Asociación Carlo Morelli, A.C. que tan bien lo preparó como para llenar el Bellas Artes de bote en bote. Tomaron parte con Gilda, los tenores Alfonso Orozco y Luis Bilbao, quienes contribuyeron, en los dúos, a animar la función. Solamente se escucharon arias de Verdi y Puccini (La Forza del Destino, Aida, Turandot y Tosca). Con una orquesta improvisada con algunos de los mejores atrilistas mexicanos, y dirigida magníficamente por Martin Smith, se lograron resultados de excelente calidad. Gilda Cruz posee una voz pareja, de bellísimo timbre en todos sus registros y sabe manejarla a voluntad. Y, su cualidad sobresaliente resulta una emotividad basada en conocimientos musicales de las partituras, como se hizo evidente. El público la recibió y despidió en medio de un entusiasmo desbordante.



John Cage



Gilda Cruz



Herrera de la Fuente

NOTICIAS DE MEXICO



Pimpo de Aguirre

ORQUESTA FILARMONICA DE LAS AMERICAS.—Por el anuncio de la temporada inicial de esta orquesta, se sabe que tendrá como directores a Herrera de la Fuente (principal organizador), Klaus Tennsted, Rafael Fruehbeck de Burgos, Roberto Benzi, Sexten Ehrling y Peter Maag. Y como solistas a Claudio Arrau, Henryk Szeryng, Oralia Domínguez, Jorge Federico Osorio, Marisa Galvany, Gaetano Scano, Paul Plishka, Eliso Virsaldo, Gyorgy Sandor y Kontanty Kulka. Se ha programado a 21 compositores, de los que solamente siete son del siglo XX. Los proyectos futuros de tan ambiciosa empresa abarcan festivales en varias ciudades mexicanas, así como ópera, conciertos populares, para niños; para estudiantes; trabajadores; giras internacionales; grabaciones; una escuela de música para formar atrilistas; una sala de conciertos —¡ay!— por rumbos muy alejados del centro de la ciudad (¿y por qué no enterrenos de la Ciudadela, como se había ya pensado una vez?). Con un presupuesto inicial de cien millones de pesos alcanza para mucho. Si va a tratarse, en efecto, de una nueva orquesta de proporciones gigantescas, que formule estatutos capaces de no admitir conflictos sindicales y de carácter chauvanista, como los que han convulsionado recientemente a los otros conjuntos sinfónicos existentes, creemos que, con tan sustanciosos salarios como los que se ofrecen a los atrilistas, las cosas marcharán sobre ruedas.

PREMIOS DE LOS CONCURSOS "PONCE" Y "REVUELTAS".—*Héctor Guzmán*, Primer Premio de Organo. *Patricia Castillo*, Primero de Piano; *Luir Humberto Ramos*, Clarinete; *Manuel Cerros*, Tuba; *Flavio Becerra Barrón*, Tenor (10,000 pesas a cada uno). Los premios Primero y Segundo de Composición los obtuvieron *J. Carmen Saucedo*, de Morelia y *Federico Ibarra*, de México, D. F. El primero con el Cuarteto "Arcis Tellesoletani" y el segundo con el "Cuarteto del Trasmundo". Próximamente serán escuchados los instrumentistas premiados.

OBITO.—El 6 de febrero paasdo falleció una mujer con quien el ballet clásico de México tiene una gran deuda de gratitud: Madame NELSY d'ANDRE, bailarina francesa que vino a México a principios de este siglo y regresó más tarde, con una compañía que dirigió Serge Unger y después Felipe Segura, como "Ballet Concierto", convertido más tarde en "Ballet Clá-

sico de México" y en la actualidad en "Compañía Nacional de Danza". Formó bailarines como César Border, Laura Urdapilleta, Felipe Segura, Jorge Cano, Jorge Ceixas, etc. y realizó coreografías para "Coppelia", "Claro de Luna", "Arabesco", "Los patinadores", "Hamlet", "Mozartiana" y otras.

FESTIVALES CASALS.—También en proyecto ya cuajado, con orquesta propia, estos festivales se espera sean establecidos con carácter permanente, y un patronato en el que descuellan *Herrera de la Fuente* y *Eduardo Mata*. ¡Tantas orquestas en el horizonte, casi producen vértigo! ¡Es tan altamente costoso su mantenimiento!

PREMIOS DE 1975 DE LA UNIÓN DE CRONISTAS DE TEATRO Y MÚSICA.—El 16 del pasado mes la UCTYM hizo entrega de los diplomas correspondientes, esta vez clasificados en las categorías de actuación concertística y promoción o difusión musical. En la primera resultaron agraciados *Ignacio Guzmán*, director del Conjunto de Música Antigua de la Universidad de Veracruz: la *Orquesta Sinfónica del Estado de México*; el dúo formado por *Lupita Pérez Arias* y *Margarita González*; *Luis Herrera de la Fuente*, Director Titular de la Orquesta Sinfónica de Xalapa y la mezzo *Cristina Quesada*. En la segunda categoría, el Lic. *Roberto Bravo Garzón*, Rector de la Universidad de Veracruz; el joven compositor, escritor y comentarista *Makram Banak* (XELA) y el Canal 13 de Televisión.

HERMILO NOVELO, JORGE FEDERICO OSORIO.—Ambos concertistas mexicanos (violinista y pianista) fueron los primeros compatriotas que tomaron parte en una grabación soviética (Moscú), con la Orquesta del Estado de la propia ciudad. Hermilo es un esforzado paladín de la música mexicana en Europa y Federico continúa perfeccionándose como el primer joven pianista internacional mexicano.

ALEJO CARPENTIER.—En bien documentado artículo *Carmen Sordo Sodi*, Jefe del Dep. de Investigaciones Musicales del INBA, comenta el abandono en que se tiene al gran escritor cubano como musicógrafo; así como la publicación, por la UNESCO, del tercer tomo de "La Cultura en América Latina", serie que el propio organismo auspicia y que en esta ocasión escogió a Carpentier para el título: "América Latina en su Música", que nos proponemos comentar tan pronto llegue a nuestras manos. Carmen piensa que "Carpentier logra la mejor síntesis histórica de la música latinoamericana" y termina asegurando que "Mucho es, en verdad, lo que los músicos y diletantes pueden aprender de la música en los estudios de Alejo Carpentier".

PIMPO DE AGUIRRE.—La simpática y esforzada bailarina mexicana *Pimpo de Aguirre* ofreció un recital en el Teatro Xola, bajo el rubro de "Historia de la Danza Española" que ella misma comentó con indiscutible profesionalismo. Fue, así mismo, autora de las coreografías.

CONSEJO DE LA ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL.—El nuevo Consejo de la OSN, integrado a fines del año pasado, con el Director del INBA y los miembros del conjunto Manuel Suárez, Setrak Andaromian y Alberto González, informó que, probablemente, en este año de 1976 la orquesta rebase el centenar de conciertos por varios ámbitos de la República. En esta ciudad se ha llevado ya a cabo el primer tercio de los 8 pares de

conciertos anunciados. El director canadiense Charles Dutoit fue invitado como director artístico de la serie.

DIFUSION CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MEXICO cambió de Director en su Departamento de Música. *Mario Lavista* dejó el puesto a *Héctor Quintanar*, para dedicarse de lleno a la dirección de la nueva revista musical TALEA. Como compositor de sus tiempos, Héctor Quintanar pondrá gran énfasis en la difusión de la música mexicana de vanguardia. En su carnet de acontecimientos futuros predomina las conferencias de John Cage y Mario Davidowski. El primero ofreció tres, del 9 al 14 de febrero y un concierto en la Biblioteca Benjamín Franklin. Tiene, además en proyecto la edición de un folleto dedicado a Moncayo y la grabación de 10 sonatas de Scriabin, por Gerhardt Muench, de las que ya han salido al público algunas; así como otro disco de música mexicana con la Orquesta Filarmónica universitaria. Volverán a organizarse los concursos "Silvestre Revueltas" de composición y "Manuel M. Ponce" de ejecución instrumental y bandas de música.

LA ASOCIACION DE CONCIERTOS DANIEL (que, por cierto acaba de inaugurar, al escribir estas notas, una elegante Galería de Arte en el Paseo de la Reforma), anunció que este año traerá a México a la Orquesta Sinfónica de Tokio, la Orquesta de Cámara de Moscú, Los Solistas de Zagreb, Victoria de los Angeles, Claudio Arrau, Ruggiero Ricci, Nikita Magaloff y el Ballet de Flanldes, a partir del presente mes de marzo, abril y mayo. En junio, agosto, septiembre y noviembre vendrán Horacio Gutiérrez y Christopher Eschenback, además de los artistas y conjuntos especificados arriba. Pero hay que pensar que la Gerente del organismo, señora Conchita de Quesada, hizo la salvedad de que no todo lo anteriormente dicho estaba confirmado.

JORGE VELAZCO, DIRECTOR DE ORQUESTA.—El pasado 19 de diciembre realizó Jorge Velazco (Subdirector General de Difusión Cultural de la UNAM) su debut mexicano como director de orquesta en la ciudad de Morelia, Michoacán, con la Orquesta Sinfónica de la antigua Valladolid. El programa consistió de la Sinfonía "Haffner" de Mozart; el 2º Concierto para Violín y Orquesta de Bach, con *Manuel Enriquez* como solista y la 4ª Sinfonía de Schubert, llamada "Trágica".—El joven y notable músico, quien estudió dirección de orquesta con Francisco Savín en México y Franco Ferrara en Italia (y actualmente con Eduardo Mata), ha dirigido ya diversas orquestas norteamericanas, como las de Michigan y Wyoming. Ojalá que pronto lo "escuchemos" aquí.

EXAMEN PROFESIONAL DE ELISEO MARTINEZ.—Para obtener el título de concertista, el organista Eliseo Martínez, discípulo del maestro VISTOR URBAN, Director del Conservatorio, presentó muy satisfactoria y brillantemente su primera prueba en los manuales del órgano del plantel. De J.S. Bach ejecutó la difícil Sonata en Sol Mayor, el Coral *Señor Jesucristo* y la *Passacalle y Fuga e ndo menor*. De César Franck un bello coral. Después la *Fantasia en fa menor* de Mozart, la *Chacona* de Jesús Estrada y las *Variaciones sobre una canción navideña* de Marcel Dupré. El joven Eliseo tiene gran madera de organista y será uno de los más notables en el futuro musical de México.

Lily
Pons



Noticias del Extrajero

PREMIO CECILIA. La Unión de la Prensa Musical acaba de fundar el "Premio Cecilia" para las mejores grabaciones de música culta, editadas o distribuidas en Bélgica entre el 15 de octubre y el 14 de octubre del año siguiente. Se consideran todas las categorías y todos los géneros, (14 en total), desde la música antigua hasta la de vanguardia. Para cada categoría se designa un jurado que el público conoce al terminar el Concurso. La mejor grabación belga recibirá un premio denominado "René Snepvangers" (ingeniero belga que en 1939 estableció en Estados Unidos el microsillón de 33 devoluciones por minuto). El primero de estos concursos se verificará hacia fines de noviembre próximo.

METROPOLITAN OPERA.—El teatro neoyorkino de la Opera ganó la batalla contra la amenaza de huelga de la orquesta respectiva, cuyos miembros votaron 72 v. 5 a favor de un 11% de aumento de salarios, en vez del 12% pedido por ellos, así como de otras prestaciones que la empresa les concedió. En esta forma pudo salvarse la temporada que amenazaba disrupción.

TOMAS MARCOS Y JESUS VILLA ROJO ganaron los principales premios del II Concurso de Composición organizado por las Cajas de Ahorro de Barcelona. El primero recibió 300,000 pesetas con su obra "Autodafe" para piano y tres grupos instrumentales (incluyendo un órgano eléctrico). El premio recibido por Marcos se denomina "Arpa de Oro". El "Arpa de Plata" consistente en 150,000 pesetas le correspondió a J. Villa Rojo, por su obra *Concierto Grosso I*, para clarinete, oboe y fagot solistas, más tres grupos de arcos. Hubo otras tres obras premiadas de Claudio Prieto, Félix Ibarondo y Francisco Guerrero.

ALBERTO GINASTERA estrenó en Madrid su *Concierto para Violoncello* en el Teatro Real de Madrid (Diciembre 6 1975), con su esposa Aurora Natola de Ginastera en la parte solista y Benito Lauret frente a la Orquesta Nacional. Fue compuesta en 1968. Actualmente el compositor argentino más distinguido de nuestros días, trabaja en una obra sinfónica denominada "Popol Vul", que se basa en aquel libro sagrado de los mayas-quichés. En los Estados Unidos se estrenó recientemente "Las turbas" y está el compositor por terminar un trabajo que le encargó la Sinfónica de Filadelfia para conmemorar sus 75 años de existencia.

CYNTHIA GREGORY. — La célebre bailarina norteamericana del American Ballet Theater y favorita de la afición de Los Angeles, donde nació, decidió retirarse de los escenarios terpsicóreos. Parece que esta decisión provino de su inconformidad con la situación de los bailarines en Nueva York, debido al monopolio que ejercen allí los bailarines soviéticos. El mundo del ballet está de pésames.

EN BONN, ALEMANIA, La Volkswagenwerk ha invertido 5 y medio millones de marcos desde 1962, para el financiamiento y estímulo de la tarea científica en campos de la recolección, ordenamiento y conservación de la música manuscrita e impresa de los grandes compositores alemanes de todos los tiempos, pero, sobre todo, del pasado remoto y cercano. Se trata allí, por ejemplo de editar toda la obra de Hindemith, que no existe aún. Colaboran en esta obra distinguidos musicólogos y músicos, quienes explicaron en su folleto titulado "Presente y Herencia Musical" la forma como proceden en sus trabajos.

SARAH CALDWELL de quien publicamos en el pasado número de HETEROFONIA una pequeña semblanza, debutó el pasado 13 de enero en el Metropolitano de Nueva York, como maestra, directora y concertadora. Para este acontecimiento ignoramos si ella eligió, o se le impuso "La Traviata" de Verdi, que dirigirá once veces, alternándose en el papel de Violeta Beverly Sills y Anna Moffo. En el propio teatro lírico neoyorkino Sarah Caldwell dirigirá el estreno mundial de la ópera "Alégrate, pues, América" ("Be glad then, America") de John Lamontaine, escrita por encargo de la Universidad de Pennsylvania, para la conmemoración del Bicentenario de la Independencia norteamericana. Esperamos noticias de este acontecimiento.

ARMANDO SANCHEZ MALAGA, ex Director Titular de la Orquesta Sinfónica Nacional de Perú, y actual Director del Coro Nacional de Perú vino a México como delegado peruano y coordinador de la Reunión Internacional sobre Problemas de la Educación y las Dragas entre la Juventud de la América Latina, que se llevara a cabo en Lima en enero pasado.

ROGER WOODWARD.—En Paris, el pianista inglés Roger Woodward, tras ejecutar "trascendentalmente" (dice un crítico de *Le Monde*) la Sinfonía Eroica de Beethoven, transcrita por Liszt, al terminar la primera parte de su programa dijo a alguien que volvería a tocar la misma obra en la segunda, por no haberle satisfecho su interpretación inicial; pero solamente ejecutó de nuevo el primer movimiento. Dice Gérard Condé en su reseña: "... Lo que obtiene Woodward del texto musical, tanto desde el punto de vista del fraseo y la fluctuación del tiempo, como de los mil pequeños detalles que constituyen la poesía de una interpretación, ninguna orquesta podría obtenerlo con tal cantidad de sutilezas".

LIGETI.—*Polifonía San Francisco* es el título de la obra que la Symphony Association de San Francisco, California, le pidió al famoso compositor húngaro y sería estrenada en la propia ciudad y por la mencionada orquesta, bajo la dirección de Seiji Ozawa. Con este acontecimiento se festejaron los 60 años de vida del compositor.—Por su parte la orquesta sanfranciscana realiza periódicas presentaciones en diversas ciudades europeas: el 6 de febrero pasado Pierre Boulez la haría escuchar por primera vez en Londres. El próximo octubre Michael Gielen la dirigirá en Stuttgart y Munich y el 9 de junio el propio Boulez estará a su frente en Paris (por primera vez).

DIGEST IN ENGLISH

ROBERT STEVENSON, *Spanish Renaissance Polyphonists in International Encyclopedias.*

In an essay published 25 years ago in *The Musical Quarterly*, Professor Stevenson documented Burney's spite against Hawkins. Later on R. Lonsdale dug further in the matter, adducing new evidence showing Burney's schemes to undermine Hawkins. As late as 1801 Burney's annoyance at Hawkins continued unabated, to the profit of Spanish Renaissance polyphonists: Hawkins' slim coverage of Spain spurred Burney to show his own superiority. In his four-column article on "History of Music of Spain" for *The Cyclopaedia; or Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature* (39 volumes) Burney places Spanish musicians of the 15th and 16th centuries on their proper level. After citing Spain as the first with a universal chair of music Burney calls the roll of Spanish Renaissance personalities, like Ramis, Franchinus, Guilleremus de Podio, Francisco Tovar, Alfonso de Castilla, Luys de Milan, Luys Venegas de Henestrosa and Juan de Bermudo.—In a separate entry on Morales, Burney enhances this composer's merits, calling him "the first practical musician of eminence in that country and Salinas the only theorist" of the 16th century. Burney's article on Victoria deals only with the luxurious *Motecta Festorum totius anni* in the Christ Church, Oxford, collection, brought to England among Essex's booty, as "the most pompous publication of motets which we have seen". When discussing retrospective compendiums of musical knowledge, Burney devotes separate articles to Lorente's *El porque de la musica* as a treatise containing the sum total of "all the arcana of the science" of music (Despite these credentials Lorente has never been entered in Grove's Dictionary, 1st through 5th edition.)—Salinas deserves Burney a lengthy article full of choice anecdotes, among others, his appeal to Josquin des Prez's authority to use an unprepared fourth and his discovering the true enharmonic genus of the ancients; and having found Latin and Spanish verses fitting "dance tunes, such as the pavan and passamezzo; and gathering old Spanish melody so graceful.—Having paved the way for future encyclopedias of Music John W. Moore quoted him verbatim in the first article on Morales in a U.S. lexicon.—The author of the article on Morales in *Grove's Dictionary*, 1st and 2nd editions, was James Robert Sterndale Bennett. Among his 39 articles in the 1878-1879 edition there is one on Guerrero, whose birth year was given as 1528, but went on to say that he died in 1599 at the advanced age of 81. Sterndale's error was all the sillier because he was a Senior Mathematical Master at King's College, London, when he wrote it. John Brande Trend, whose Guerrero article replaced the former's in the 3rd through 5th editions of *Grove's*, berated Guerrero and several other Spaniards without knowing the music. According to him Guerrero sounds like "an exercise in counterpoint" and goes on with some more accusations.—Up to now Guerrero heads the list of Spanish composers who always come off badly. Scholes reduced Guerrero in the *Oxford Companion* to a nonentity and omitted any mention of such other Spanish polyphonists as Anchieta, Castro y Malla-

garay, Ceballos, etc. Baker's Biographical Dictionary, 5th edition and 1971 Supplement, edited by Nocolas Slonimsky, omits all those except Guerrero, Escobedo an Navarro. Errors are rife in even these articles. If *Baker's* is so inexact and so chary for space for 16th century Spaniards, the other encyclopedia formerly edited by Slonimsky, Oscar Thompson's *The International Cyclopedia of Music and Musicians* does no better. Birth and death dates are still given erroneously in the cases of Peñalosa, Alonso Lobo. The latter's reputation in Spain, Portugal and México exceeded even Victoria's. In Spain Antonio Soler reprinted movements from his *Missa Prudentes virgines*, etc. Yet no encyclopedia presently on the market contains an accurate Alonso Lobo Article.—*Fasquelle* is typical of those that include him with wrong information. The Lobo article by Alwin Krumscheid in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* contains the same errors of birthplace and dates. MGG must have also wrongly guided the current *Riemann* and UTET so far as Bartolomé de Escobedo is concerned.—Apart from the above mentioned and the many who have been omitted, the most ignominiously treated major Spanish Renaissance polyphonist must surely be Rodrigo de Ceballos. *Fasquelle* continues confusing him with Francisco de Ceballos and giving other wrong dates. In general, all the above-mentioned encyclopedias have shown indifference to Iberian composers. A picture card stereotype still keeps the average onlooker from seeing much more in Spanish music history than the folk songs collected by Salinas in the 16th century, the jotas that enthralled Glinka in the 19th and the tinsel that glitters in Ravel's *Rapsodie Spagnole* in the 20th.

JOSE ANTONIO ALCARAZ.—*The past is a foreign country.*—Invited by Heterofonía's Principal Editor, J.A. Alcaraz wrote an article to comment John Vinton's article (Heterofonía, November-December 1975. Supplement No. 1), which was titled *Origines and Meaning of Contemporary Music*. No thinker —says he— would consider the 20th century as an isolated era, lest any isolating musicological work fall under the auspices of Ray Bradbury, or Lovecraft.—Liszt, Wagner or Mahler cannot possibly be avant-gard enemies. Just a few days before dieing Mahler said: "Who will now take care of Schoenberg?". Schoenberg, Berg and Webern had in turn lots of interest for Mahler's works, which taught them a lot.—During his youth Mahler had the courage to fight for Wagner. He was able to detect the plurality in avant-gard composers. Among his contemporaries there would hardly had been another composer as antagonic to him as Debussy, but just the same Mahler conducted several works by the French composer.—Other data on Mahler's avantgard writing can be found in any biography of the composer. Leibowitz and Searle analyzed the avantgardist character of Liszt (whole tone scale and the first twelve-tone series).—Other avantgard traits can be founds in his Piano *Sonata in b minor*.—Regarding Wagner, he was —side by side with Berlioz— a radical composer in the treatment of tone matter. The repulse of certain groups places a musical author within the right kind of avant-garde he belongs to.—The almost lack of knowledge of the Middle Ages and Renaissance music among musicians, makes them think that the history of occidental music begins with the temperament. Such idiotic position ignores the surging up of *Ars Nova* that tends to free itself from the Organum's stiffness and the unsteady rhythm of plain chant. The name of Machaud is a decisive factor of evolution. Bach himself, makes

temperament appear as an ingenious, though poor trick. But in its time temperament implied a powerful innovation and a challenge to habits and usages. So has been the anagnorosis of every *avant garde* change. But what was lost in tone colour and intervallic possibilities, temperament allowed to gain in a process that hastened the advancement of mechanical gadgets for the musical instruments and a general consense (though artificial) of criteria.—Arbitrary adoption of temperament could justify itself by the constitution of the symphony orchestra, which is the basic organism of Europe's musical life during the 19th century (one of the richest and unjustly chastened periods of music's history).—That could prove an alibi for Bach, but doesn't deprive Julián Carrillo from being right when he called temperament "criminal". What Carrillo said in the 30's is surprisingly actual today, but now, as many other times, both parties are right.—It is otherwise right to emphasize the fact that temperament was not Bach's factor of disagreement with the established habits: the *avant garde* traits in Bach's works could fill a volume.—History and particularly music history —has never waded on placid waters. Obviously it is easy to disentangle the "changes" Vinton deals with specifically, and it doesn't require the services of a detective. It seems to me that the 14 of July is still the most important date of occidental society.—The social processes brought about by the French Revolution are still less epigrammatic: music's production, distribution and practice were drastically modified. What seems to be a 20th century's problem happened there and then: the French Revolution's government patronized classical music for a non-elitist class: Méhul, Gossec, etc. Mozart wrote "The Marriage of Figaro" on a libretto from the then dangerous ideological agitator Beaumarchais. The drastic and radical change of notation introduced by Monteverdi seems to me more radical than the one attributed to Beethoven in 1800 and so insistently propounded by Vinton.—Through history there are certain composers that seem to gather the best of every tradition and to conduct the results towards new and more fertile channels. There are composers, like Machaut, Monteverdi, Bach, Beethoven, Mahler, Messiaen that deserve a "before" and an "after".—The fact of not questioning that "easy going" of music historical facts seems to me hasty and weak. It suffices to mention the polemic between Artusi and Monteverdi; the complaints of the buffons and the controversies between Rousseau and Rameau.—The same kind of violence and aggression can be observed in the present century when a new idea or a new score comes to life.—It isn't compulsory for a lecturer to give dates. In that case the possible consumer of this article is remitted to a medium possibly forgotten by John Vinton: the dictionary.—Nowadays it is very difficult to take up an historical panorama as huge as the one John Vinton has undertaken, without risking a rebuttal from the reader. Half way expositions are generally ambiguous and tend to fall into generalizations lacking details that reveal clarifying data. Though annoying at times minuta of details are liable to put things in their proper place. It seems very difficult to deal with a huge historical subject, within the space limitations of an article. One can thus deduct that, in order to avoid omissions, a whole volume would be appropriate. This type of ambitious enterprising generally comprises epidemic sketches.—Personally, in order to avoid this kind of situations, I prefer to write on a single composer, work, recording, books, any special subject, or an ethnological, historical or stylistical period.—It is not a matter of denying *a priori* the possibility of writing on an abstract

musical subject, or the value of establishing a philosophy of music; that is a fact produced by a series of readings on musical themes and their analysis and criticism.—The last satisfactory article I have read on an abstract musical subject was published in March 1972 by Peter J. Pirie in "Music and Musicians". I believe that John Vinton's writing of a huge historical panorama is excessively optimistic. But aside from the latter fact, I object to his way of presenting his observations as *definitive* facts. It seems to me that Mr. Vinton suffers from self-sufficiency. That implies lack of modesty and makes me desire to find in him—at least sparingly—certain speculative sentences that would reflect doubt, instead of dogma. (To be continued).

ESPERANZA PULIDO, Bernard Shaw, Music Critic (III).—Corno di Bassetto (pen-name of Bernard Shaw) contended that from a technical point of view literature is six times as complicated as music.—Once in a while he attended concerts at the civic music schools (being a convinced republican he avoided the royal schools). He once gave advice to the students of the Guildhall's who were deprived of a phonetics teacher.—When visiting the Paris Opera he found it 100 years in arrears to the Covent Garden. After listenin to Saint-Saens' *Ascanio* he called the French composer a "second-rate Verdi".—He classified opera amateurs into three categories: the scarce number of real amateurs, who could not accept wrong performances; those who accepted novelties at a price three times their real value and, finally, the great majority who accepted everything and worshipped all conspicuous persons, from impressarios to composer, writers, comedian and even critics.—In the concert field Corno considered real musical amateurs the ones who spent one shilling per week for good music. Among these abounded factory workers, who earned 18 shillings weekly. He wished a sound change in the worker's status.—In 1894 Corno di Bassetto wrote that, having failed to do away with the rossinian's dynasty, Italian opera had come to life again. London had commemorated Rossini's Centennial (1892) with a concert of four opera overtures and other things. With enough strings added, the band of the Chrystal Palce had been the performer. After that concert he wrote that Rossini had no regard for the technical needs of the players. He thought the Italian composer had no soul and wished never to see his like again.—On the other hand, Verdi was his favorite opera composer. Being so well acquainted with opera scores it would have been very difficult to make a fool of himself in the case of detective performances. In 1901, year of Verdi's death, he had already given up music criticism; but he wrote just the same a very eager article to denounce his ex-colleagues for insisting on Wagner's influence on Verdi. Corno said there was no prove that Verdi had ever heard a single wagnerian note.—The change from the *Trovatore's* roughness to the careful working out of *Falstaff* and *Otello* were a result of exhaustion. While he was able to write melodies like *La donna è mobile* with ease, he cared less for the orchestra; but after the well begins to dry out, it is time to become wise, nice, thoughtful. With *Otello* he left us the results of his refinement and good taste. Should we look for influences in this last period of Verdi, it would perhaps be Beethoven, which would mean pre-wagnerian and almost anti-wagnerian. Again in *Falstaff* there could show up a shadow of Mendelssohn. Unfortunately Verdi's orchestrations could never match the German's.—Corno added that Verdi's genius —like Victor Hugo's— was hiperbolic and

grandiose. He went as far as to assert that in Falstaff Verdi had gone with Ford one better on Shakespeare, by draining out certain traits that Shakespeare had only suggested. Strange in a country that had only seen mediocre performances of the *Merry Wives of Windsor*. How could Verdi extract its shakespearean perfume to such extent? As for *Otello*, instead of Verdi writing an Italian opera in Shakespearean style, the author of *Hamlet* wrote a drama in Italian opera style. Desdemona is a prima donna; Iago seems more anthropomorphic than the Count of Luna.—*Othello's* extasis are exposed through magnificent music. The plot is artificial; but with such a libretto Verdi felt at home. He did not belittle the play, the way Donizetti would; is is never conventional a *la Rossini*. More often than not he gets close to the characters.—One hears often that Wagner was a voice-breaker; but Corno didn't think so. Haendel and Wagner were to him the best vocal music writers. But Verdi, was indeed a voice-breaker. Before Boito's association with him, Verdi's orchestra was like a huge guitar. Corno contended that sound composing for the human voice consisted in maintaining it well balanced on its middle register of the total pitch, which Verdi failed to do. Everything Shaw wrote to refute the critics of 1901 regarding Verdi's "wagnerism" was confirmed later on by the musicologists (to continue).

ULTIMA PARTE DE LAS NOTAS DE
"ESPECTACULOS MUSICALES EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVII"

Por ROBERT STEVENSON

100. *Ibid.*, págs. 34 (172-181)-45 (113-121). En la partitura de Evora, (CLI/2-1) este aire comienza en fol. 21v (compás 2 del corchete 3) y continúa intermitentemente hasta el 27.
101. Cf. Barcelona, Biblioteca Central, Publicaciones de la Sección de Música, XIX (*La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio: Facsímil del Códice j. b. 2 de El Escorial*), 1964, folios 98v-99v (*O que en Santa Maria crever ben de coracon*), con una transcripción en Publicaciones, XV (1943), pág. 92; fols. 318v/320 (*O que a Santa Maria servico fezer de grado*) con la transcripción en pág. 387, de 1943. Estos son solamente dos ejemplos escogidos al azar.
102. Por el orden en que se les cita, estos seis villancicos de Encina pueden encontrarse en *monumentos de la Música Española*, x (Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1951), en las págs. 178, 52-53; 51-52; 54, 304 y 74. Véanse los textos completos en la edición de 1890 de Francisco Asenjo Barbieri, *Cancionero Musical de Palacio*, y la edición de las canciones hechas por José Romeau Figueras en (*Monumentos de la Música Española*, XIV [1965]).
103. *Monumentos de la Música Española* V (1947), págs. 151-152. Barbieri, número 327.
104. Bertrand H. Bronson, *The Ballad as Song* (Berkeley: University of California Press, 1969), pág. 205.
105. Editada al año siguiente en Madrid por Diego Díaz de la Carrera, 42 hojas. Hay un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España, R-5787. Publicada nuevamente en *Obras de Don Gabriel Bocángel y Unzueta* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas [Instituto "Nicolás Antonio"], 1946), II, págs. 141-217.
106. Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la Opera en España hasta*

1800, pág. 15, le identifica como antiguo bibliotecario del Infante Cardenal Fernando (que construyó el pabellón de la Zarzuela). El padre era un médico italiano que ejercía la profesión en Madrid.

107. **Obras de Don Gabriel Bocángel y Unzueta**, II, pág. 146: "En la co[m]posición desta, se notará ta[m]bie[n] la nouedad de auerla co[n]seguido cantada a todos los Coros, y Vozes de la Real Capilla consiste, auiendo trabajado en ajustar Clausulas Poeticas a todos sus tañidos, que muchos, ni son Versos, ni cabeza en ellos. Ni tampoco se contenta la armonia de aquellos ayres con sencilleces de Prosa, cuya dificultad consiste, en haber precedido esta vez la Musica a los Versos, o en auer obedecido estos las consonancias de aquella. Y si la breuedad suele conseguir alguna venia de los yerros, representa el Autor de este Volumen, que todo el, se compuso en menos de vn mes, desea[n]do vn siglo, pra aciertos del seruicio de su Magestad".

108. *Ibid.*, pág. 150; "Continuarse en alto sobre los linteles de esta vistosa fabrica, dos altas Tribunas, de arge[n]tada y vistosa apariencia, donde la Capilla de mejores Orfeos, dos vezes diuinos, por la voz y el instituto, no vistos se escuchauan, varia[n]do la representación sus Coros, con tal misterio, que a emulación del antiguo Teatro, persuadian assitida Deidad a los oyentes, cuya nouedad en el Español Teatro se estrenó en esta gran fiesta".

109. *Ibid.*, pág. 157.

110. **Obras Completas** (1966), I, 1795. Las líneas 25 ("Volvimos"), 29 ("cuando") y 37 ("Segunda") del primer parlamento de Clarín están marcadas **aprisa, despacio** e **aprisa** en el manuscrito de Evora (fols. 4v-5).

111. Manuscrito de Evora, fol. 4.

112. *Ibid.*, fols. 8v, 15. Como lo hace Torrejón y Velasco en la p[er]titura de Lima, Hidalgo usa los signos en el manuscrito de Evora, para indicar las repeticiones.

113. **Obras**, I (1966) págs. 1810b-1811a. En el texto de Hidalgo (Manuscrito de Evora) se reemplaza "pausas" con "fugas" en la línea 7 del segundo parlamento de Céfalo, página 1810b. "Fugas" debe ser lo correcto pues Hidalgo responde con una de sus raras imitaciones. José Subirá recogió otras variantes del texto entre las fuentes impresas y manuscritas, en "Calderón de la Barca, libretista de ópera: Consideraciones literario-musicales", **Anuario Musical**, XX-1965 (1967), págs. 71-72. El **Coro Final**, en las páginas 61-62 de su edición en 1933, no se encuentra en ninguna otra fuente, salvo en la versión trunca del Palacio de Liria.

114. Manuscrito de Evora, fol. 36v.

115. Cotarelo y Mori, **Ensayo sobre la vida**, págs. 313, 324 y 328.

116. **Correspondence of Wagner and Liszt** (New York: Charles Scriber's Sons, 1897) II [1854-1861], pág. 222. Véase el texto alemán en **Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt**, Zweiter Teil, edición de Erich Kloss (Leipzig: Breitkopf und Hartel, 1919), pág. 190: "Ich bin nahe daran, den Calderon einvig hoch zu stellen. Durch ihn hat sich mir auch die Bedeutung des spanischen Wesens erschlossen: eine unerhorte, unvergleichliche Blüthe, mith solcher Schnelle der Entwicklung, dass sie bald beim Tode der Materie und-zur Welt verneigung gelangen musste".

117. **Gesammelte Schriften und Dichtungen**, Dritte Auflage (Leipzig: C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung, 1903), IX, pág. 136. En inglés véase **Richard Wagner's Prose Works** (London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1896), V, pág. 137.

118. **Venid hermosuras, Pues que Venus, Quien nos busca, Toda bella Siquis, Tan noble, Venus bella, Aunque mal, Cuatro eses, En la hora dichosa, Y en fin. Quedito**. Estos fragmentos son en su mayoría ritornelos corales (el 6 y el 7 están unidos y también el 9 y el 10). Ninguno de ellos es un aria. Véase A. Valbuena Briones, edición **Ni amor**, en **Obras Completas**, I (1966), págs. 1943-1949a, 1964a, 1965b, 1966a, 1968a, 1968b, 1968a [sic], 1974a, 1978b, para los textos. Pedrell no imprimió música alguna del doble himno nupcial que se cantó en la máscara del palacio de Gnido (170b). En la suntuosa reposición de **Ni amor se libra de amor**, del 3 de diciembre de 1769, Calderón cambió algunas direcciones de escena. Véase N. D. Shergold, "Calderón and Vera Tassis", **Hispanic Review**, XXIII/3 (julio, 1955), pág. 213. En esa ocasión Juan Hidalgo recibió 1000 reales por una nueva loa y por supervisar los ensayos y la representación. Véase **Revista Española de Litera-**

tura, *Historia y Arte*, I/5 (marzo 1º de 1901), pág. 144. También se pagaron 200 reales a Marcos Rodríguez, "que sacó los acompañamientos de la música por solfa".

119. *Obras Completas*, III (segunda edición, 1967), edición de Angel Valbuena Prat, pág. 1503. Las líneas exactas y los comentarios al respecto pueden verse en Jack Sage, "Calderón y la música teatral", *Bulletin hispanique*, LVIII/3 (julio-septiembre de 1956), págs. 287-288.

120. María de Anaña cantó el papel de Megera (una de las tres furias) en el estreno de *Celos aún del aire matan* (*Historia de la Zarzuela*, pág. 55). También cantó el 18 de enero de 1680, en la reposición de *La púrpura de la rosa*. Sobre sus amores con Alonso de Olmedo, véase Cotarelo y Mori, "Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez", *Boletín de la Real Academia Española*, III/XII (abril, 1916), págs. 179-180. "Pocas cantantes permanecieron por tanto tiempo en el teatro español del siglo XVII, casi treinta años". Nació alrededor de 1640 y murió el 1º de diciembre de 1693. (*ibid.*, pág. 178-179). Alonso de Olmedo el Mozo tuvo una larga carrera como hombre de teatro en las compañías de Pedro de la Rosa, Escamilla y Manuel Vallejo. A menudo escribió y dirigió los saraos que se insertaban en los espectáculos de la corte 1676-1682 (año en que murió). Para la reposición de 1680 de *La púrpura de la rosa*, produjo el entremés *Los estudiantes*. Véase Juan Vélez de Guevara, *op. cit.*, pág. xcii.

121. Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida*, pág. 344. Otros dos músicos recibieron respectivamente 800 y 600 reales, José Benet y Luis López (pág. 343).

122. Pérez Pastor, *op. cit.*, pág. 345: "A Gregorio de la Rosa por la composición de la música y ensayarla 1000 reales".

123. Figura en Pedrell, *Teatro lírico español*, IV-V (1898), págs. 50-52, con un aria en *La menor*, *Todo es amor*. El texto continúa: "el arroyo, la estrella y la flor; aprende Tirsi bella de la flor". Se[r]queira tomó parte en la reposición de 1680 de *La púrpura* (*Revista Española de Literatura, Historia, y Arte* I/7 [1º de abril de 1901], pág. 213). Dos cantadas por Serqueira, *En la ribera verde* y *O corazón amante*, se conservan en M. 2618, manuscrito de 90 páginas que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid.

124. Jusepe = José Benet, Músico en *Hado y divisa* y en la reposición de 1680 de *La púrpura*, también tomó parte en los autos de 1677 y 1678.

125. José Subirá, "Necrologías musicales madrileñas (Años 1611-1808)", *Anuario Musical*, XIII (1958), pág. 208.

126. Pérez Pastor, *op. cit.*, pág. 308. Galán recibió 500 reales por componer la música; Calderón 4,400 por escribir los textos de los autos. Cantaron La Grifona (Bernarda Manuela, cantó Procris en el estreno de 1660 de *Celos*) y La Borxa (Mariana de Borja). También cantó María de Salinas (cantó el papel de Tisífone en el estreno de *Celos* en 1660).

127. *Obras Completas*, III (1967), págs. 1127-1128.

128. El papel de Angel, bailado y cantado (*ibid.*, III, 1625-1626, 1630-1632), iba a representarlo originalmente Francisca Bezón, la misma diva que iba a cantar Adonis en la reposición de 1680 de *La púrpura*. En ambas ocasiones cayó enferma y hubo que sustituirla. Véase Pastor, *op. cit.*, pág. 349n.

129. Entre los efectos especiales figuran los timbales "sordos" y "destemplados", para acompañar a los coros antifonales (*Obras Completas*, III, 1709).

130. *Ibid.*, III, 1558b: "Todo sea nuevo... La Obra, el Tono, la Voz y el instrumento" (loa que precede a *El laberinto del mundo*).

131. Pérez Pastor, *op. cit.*, págs. 349, 351, 363, 367-368. Romero recibía 100 ducados todos los años. Tres de los villancicos de Fray Juan Romero se conservan en la Bayerische Staatsbibliothek. Véase Robert Eitner, *Quellen-Lexikon*, VII, pág. 300.

132. Irving Leonard, "Notes on Lope de Vega's Works in the Spanish Indies", *Hispanic Review*, VI/4 (octubre, 1938), pág. 286. El conocimiento de embarque de 1640 no especifica los títulos de las tres comedias de Calderón.

133. William A. Hunter, "The Calderonian Auto Sacramental *El Gran Teatro del Mundo*: An Edition and Translation of a Nahuatl Version", *Publication 27*, Middle American Research Institute, Tulane University (1960), pág. 116.

134. "Tocan chirimias, cantan el Tantum ergo muchas veces", así reza la úl-

- tima rúbrica de la editio princeps (*Avtos Sacramentales* [Madrid: María de Quiñones, 1655]). Véase Hunter, *op. cit.*, pág.198. Para más detalles sobre una escenificación moderna, véase Theodore S. Beardsley, Jr. "Manuel de Falla's Score for Calderon's *Gran Teatro del Mundo*: The Autograph Manuscript", *Kentucky Quarterly*, XVI/I (1969), págs. 63-74.
135. Everett W. Hesse, "Calderon's Popularity in the Spanish Indies", *Hispanic Review*, XXIII/I (enero, 1955), pág. 13 y 15.
136. *Ibid.*, pág. 14.
137. *Ibid.*, "Las representaciones de las comedias de Calderón en México durante la época colonial, sumaron 358; su competidor más cercano, por ejemplo en Perú, fue Moreto con un total de 117 representaciones" (*ibid.*, pág. 16).
138. Cotarelo y Mori, "Don Juan Bautista Diamante y sus comedias", *Boletín de la Real Academia Española*, III/14 (octubre, 1916), pág. 485.
139. *Historia del zarzuela*, pág. 61. En *La Fragua de amor* (1525), Gil Vicente incluyó una canción para un negro acmopñada por martilleo métrico en el yunque (*ibid.*, pág. 25).
140. "Don Juan Bautista Diamante", págs. 455-456.
141. *Ibid.*, páginas 492-493.
142. La fecha del estreno que establece la edición de Varey-Shergold, de *Los celos hacen estrellas*, capítulo 4 (reseña el 22 de diciembre de 1672, la que se encuentra en la página 1).
143. *Ibid.*, pág. xcvi.
144. *Ibid.*, pág. cxiii, nota 264; la transcripción de Sage en págs. 265-266. "Don Juan Hidalgo, Seventeenth-Century Spanish Composer", de Pitts, George College for Teachers (Nashville). Disertación para obtener el Ph. D, 1968, puede consultarse en los Microfilms de la Universidad, 68-16, 348.
145. *Historia de la Zarzuela*, pág. 63; Orígenes y establecimiento de la ópera en España, págs. 23-24. El libreto fue editado en Nápoles por orden del Virrey.
146. *Historia de la Zarzuela*, pág. 64, identifica al compositor de la música de *Venir el Amor al mundo*, como Sebastián Durón. No obstante, 1680 es una fecha muy temprana para que Durón haya podido componer la música de esta corta extravagancia. Según la *Revista Española de Literatura, Historia y Arte*, I/6 (marzo 15, 1901), pág. 180: "A. D. Melchor de León por una zarzuela que ha entregado al Condestable [de Castilla] que se intitula *Venir el amor al mundo*" se le pagó a éste una gran suma (cuentas del festival para *Faetón*, diciembre de 1679). Con respecto a Melchor de León Marchante, véase Pérez Pastor, *Documentos*, I, págs. 363, 372.
147. *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, edición de Ramón de Mesonero Romanos (Madrid: M. Rivadeneyra, 1858 [Biblioteca de Autores Españoles, XLVII]), pág. 287.
148. *Entre los álamos verdes* (*Revista Musical Chilena*, XVI/81-82, pág. 67) está sacado de *Las fortunas de Diana*, de Lope de Vega. Véase R. Stevenson, *Music in Aztec & Inca Territory* (Berkeley: University of California Press, 1968), pág. 307. Calderón incluyó *Malograda fuentecilla* (*Revista Musical Chilena* XVI/81-82, pág. 85 [N° 15]) en su comedia *El acaso y el error*. En Edward M. Wilson y Jack Sage, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón* (Londres, Tamesis Books, 1964), pág. 78, se citan otras dos obras en que figura este mismo romance.
149. El texto puede verse en *Cytara de Apolo, loas y comedias diferentes que escribió Don Agustín Salazar y Torres* (Madrid: Antonio González de Reyes, 1694), al final de la segunda jornada, de acuerdo con Pedrell (III, xxiii).
150. En el *Diccionario de la Música Labor*, I, 900, se le identifica como Catalán. De acuerdo con Rafael Mitjana Ferrer fue "un importante compositor" (*Encyclopedie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, I: 4 [Espagne-Portugal], pág. 2067). Mitjana publicó de nuevo la música de la visión, durante la cual Jeremías y la personificación de Jerusalén claman por ayuda.
151. *Teatro lírico español*, III, 3. Esta zarzuela se representó ante Carlos II y su segunda mujer allá por 1694. El trozo de Pedrell está sacado de una de las canciones de Polifermo en el primer Acto. Véase *Historia de la Zarzuela*, pág. 72, nota 1.
152. En la página 65, nota 3, informa que el manuscrito de 80 hojas se encuen-

- tra en la Biblioteca Nacional de Madrid, pero el catálogo de Anglés-Subirá no lo ubica allí.
153. **Nombrado músico violón** de la Capilla Real, el 23 de septiembre de 1693. Había sido colegial en la Escuela Real de Coros. El 10 de septiembre de 1720, él mismo dice que había estado tocando el violón y componiendo diversas cosas para su Majestad desde 1688 (32 años). Nació en Artá (Mallorca) y murió en Madrid el 18 de enero de 1747. Véase Nicolás A. Solar Quintes, "Antonio Litéres Carrión y sus hijos", **Anuario Musical**, V (1950), págs. 170-171.
154. En José Subirá, "El teatro del Real Palacio (1849-1851)", "Madrid: C. Bermejo [Instituto Español de Musicología: Monografías, IV], 1950), en pág. 33 se mencionan otros detalles.
155. **Historia de la Zarzuela**, pág. 70, nota 2.
156. M. 2277. Véase Anglés-Subirá, **Catálogo**, I, 363-364. La loa comienza con "Clar.s y Violines".
157. **Historia de la Zarzuela**, pág. 71, nota. Los papeles de Argos, Rústico, Silvio y Fauno, fueron cantados por hombres. Teresa de Robles, que cantó el papel de Júpiter, había cantado el de Venus en un baile que se incluyó en la zarzuela de cumpleaños. **Las Belides**, escrita por el Conde de Clavijo, para la Reina Madre (Mariana de Austria), el 22 de diciembre de 1686, (pág. 70, nota 1).
158. El 1º de agosto de 1703, en una brillante ceremonia celebrada en la Catedral de Santa María del Mar de Barcelona, ella se casó con el aspirante imperial al trono de España, Carlos de Austria, como se le conocía en España (coronado con el nombre de Carlos III en Barcelona, el 24 de octubre de 1705), se cantó un Te Deum de J. J. Fux. Véase Ursula Kirkendale, **Antonio Caldara** (Graz-Köln: Hermann Bohlaus Nachf., 1966) pág. 41.
159. **Il niu bel nome nel festeggiarsi il Nome Felicissimo di Sua Maesta Cattolica Elisabetha Cristina Regina delle Sgagne**, aparece en el Catálogo de Alfred Wotquenne. **Catálogo de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles** (Bruselas: J. J. Coosemans, 1898), I, 93 (Nº 584).
160. Arturo Zavala. **La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII** (Valencia: Diputación Provincial [Instituto Alfonso el Magnánimo], 1960), págs. 31-32. El libreto lo imprimió Antonio Bordazar, en Valencia, en 1728.
161. Cotarelo y Mori. **Orígenes y establecimientos de la ópera en España**, pág. 270. De nuevo se imprimió el libreto (con una traducción española) (por el mismo impresor, 1734).
162. **Ibid.**, pág. 256.
163. Hay un ejemplar en la Biblioteca Nacional de México (17, M4 PAR). Impreso por los Herederos de la Viuda de M. de Ribera. Véase el artículo "Zumaya", en **Die Musik in Geschichte und Gegenwart**, XIV (1968), columnas 1423-1424).
164. Alfred Lorenz. **Alessandro Scarlatti's Jugendoper**, I. Band. (Augsburg: Dr. Benno Filser Verlag, 1927), págs. 27, 29.
165. Con relación a Mancia, véase **Quellen-Lexicon**, VI, pág. 292.
166. Lorenz. **op. cit.**, pág. 27.
167. Sólo se conserva un fragmento de la música; véase **Die Musik in Geschichte und Gegenwart**, XI (1963), 1487; también Cotarelo y Mori. **Orígenes**, pág. 23. **Cómodo Antonino**, conocido solamente por el libreto (Francesco María Paglia, 18 de noviembre de 1696) dedicado a Doña María de Girón y Sandoval, acaso fue también compuesto por Scarlatti.
168. Hasta ahora no se han aclarado los antecedentes nacionales de don Francisco Quesada, que en 1692 era maestro de coros de la corte del Virrey español en Sicilia. Al igual que otro compositor de ópera que lleva nombre español, Davide Pérez, Quesada podría haber nacido en Italia de padres españoles. Pero también podría habersele traído de España como se hizo antes con otras celebridades sicilianas, tales como Bernardo Clavijo del Castillo y Sebastián Raval. De hecho nacido en España, su obra **La Gellidaura Drama per musica da rappresentarsi Nel Famosissimo Teatro Grimani Di S. Giovanni, e Paolo. L'Anno 1692**, le daría un rango importante en la historia de la ópera española. En la dedicatoria firmada el 22 de enero de 1692 (fol. A6), Lovigi Carempi certifica las cualidades musicales de Quesada: "Se haverai la bonta di venirlo a sentire, ti assicuro ben si, che partirai

pieno di dolcezza stante la virtuosissima Musica del Signor Don Francesco Quesnda [Quesada] Maestro della Capella de Sicilia, che veramente ha composto note piene di melodia”.

La **Gelidaura**, dividida en tres actos de 14 cuadros cada uno, narra la historia de Lucidoro, hijo bastardo de Ubaldo, rey de Corinto, y Belisa, princesa de Tarso. Criado por Ormondo, confidente del rey, ignorante de su verdadera identidad, Lucidoro es el único hijo varón del rey, y como tal, Ubaldo le da la mano de Gelidaura, sobrina del rey. Coralbe, a quien se le había prometido la mano de la hermana de Gelidaura, levanta un ejército para hacerle la guerra a Corinto.

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

México 5, D. F. Massaryk 582 (Polanco) Tel: 520-10-13
Marzo 10, 12.30 hs. ILAN ROGOFF, pianista israelí, recital.
Marzo 11, 12.00 hs. ILAN ROGOFF Encuentro y Plática.
Marzo 15, 19.30 hs. ENRIQUE ARACIL, recital de clavicémbalo
Marzo 18, 19.30 hs. MA. DEL CARMEN HIGAREDA, recital de
piano

INBA, INSTITUTO MEXICANO ISRAELI, SOCIEDAD DE ALUMNOS
DEL CONSERVATORIO
Auditorio "Silvestre Revueltas"

Entrada libre

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM CENTRO DE INICIACION MUSICAL

Rivera de San Cosme 71 Tels: 535-03-44 y 535-03-42
CENTRO DE EXTENSION UNIVERSITARIA
INICIACION MUSICAL

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

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

SAN COSME 71 EDIFICIO MASCARONES México, D. F.



HIGINIO RUVALCABA

Ninguna obra mexicana que conozcamos ha siquiera consignado el nombre de Higinio Ruvalcaba entre los músicos de este país; ni siquiera una tan elemental como "Músicos Mexicanos" de Hugo de Grial lo menciona, mientras coloca entre los que quiso immortalizar a algunas personas de importancia mínima dentro de los cánones del verdadero profesionalismo musical.

Sin embargo, Higinio Ruvalcaba merecería mucho mejor tratamiento. Suponiendo que sus méritos como violinista extraordinario no llamasen la atención, el compositor de un número considerable de cuartetos de cuerda y, en terrenos de la música popular, de infinidad de canciones, le acreditarían más que suficientemente. Si no se quiere recordar que formó parte del Cuarteto Lener durante una temporada, piénsese que fue primer violín de otros grupos que tocaban ocasionalmente en conciertos de música de cámara.

Como violinista fue un niño prodigio. Vino a México de pequeño para estudiar, pero era pobre, y no tuvo la suerte de caer en manos comprensivas de su gran talento. Siguió, pues, estudiando solo y descubriendo formas de adaptación a sus necesidades personales como ejecutante. Llegó así, a inventarse una técnica muy especial, que, probablemente, ningún otro violinista ha conocido, o practicado en el mundo.

El carácter especial de Higinio le granjeó amigos y enemigos; pero tuvo la suerte de que su segunda esposa se contara entre las buenas pianistas que ha producido México: Carmela Castillo Betancourt fue, durante la última etapa de la vida de Higinio, no solamente una esposa comprensiva, sino una acompañante y *partner* ideal, con quien se introdujo de lleno el violinista en la música de cámara. Es inolvidable un concierto de ambos, organizado por la Asociación Musical Manuel M. Ponce, cuando, apenas terminado el acto, tuvo Higinio que ser sacado casi en camilla al hospital, donde sufrió una delicada operación quirúrgica; sin embargo, solamente quienes estábamos en el secreto sabíamos lo que estaba sufriendo mientras tocaba con Carmela. De esta clase de anécdotas estuvo cuajada la vida de Higinio; pero no es el caso, ni el momento de narrarlas. Bástenos ahora rendirle este pequeño homenaje al artista y al amigo, a quien deseamos descanso de su tan ajetreada vida!...

pianos
Y
organos,
s. a.
rhin 27



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

IMPORTADORES

BECHSTEIN

BLÜTHNER

WEINBACH

PETROF

Rösler

August Forster

MELODIGRAND



Establecida en
Milán, en 1808

G. RICORDI & Co. INC. EN MEXICO

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

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

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

ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE, A.C.

SALA MANUEL M. PONCE

CONCIERTO ESPECIAL

21 de Abril de 1976 a las 21 hs.

MUSICA DE

HECTOR BERLIOZ

CON LA COLABORACION DE

MARGARITA GONZALEZ

GILDARDO MOJICA

RUBEN ISLAS

MARIA CRISTINA FLORES ALATORRE y otros distinguidos
intérpretes

OBRAS:

REVERIE ET CAPRICE*

NUIT D'ETE

TRIO PARA DOS FLAUTAS Y ARPA*

PREMIERES TRANSPORTS*

PRESENTACION DE JOSE ANTONIO ALCARAZ

* Estreno en México