

SEP

SECRETARÍA DE  
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA



INBA



INBA  digital

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



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

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

*Heterofonía* 49, México, julio-agosto de 1976

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 49, México, julio-agosto de 1976, pp. #-#



# heterofonía

49

revista  
musical

Julio-Agosto 1976

volúmen IX no. 4

méxico, d.f.

MICINBO  
4012U-10

# CENTENARIOS EN 1976

## **MANUEL DE FALLA - 1876 - 1946**

El más grande de los compositores españoles

## **JHON ALDEN CARPENTER - 1876-1951**

Compositor norteamericano de distinguida trayectoria

## **ERMNNO WOLF-FERRARI - 1876-1948**

Compositor italiano, autor de doce óperas  
("I gioielli della Madonna, la más famosa)

## **APERTURA DEL TEATRO DE BAYREUTH - 1876**

Desde la muerte de Wieland Wagner (1966), su hermano Wolfgang  
ha asumido la responsabilidad de los festivales y administración del  
Teatro

# HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

## S U M A R I O

Julio-Agosto de 1976. Vol. IX No. 4.

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

● Editorial .....	2
● ROBERT STEVENSON Tendencias en la investigación de la Música Colonial .....	3
● FRANCISCO CURT LAGRANGE Dos Grabaciones de Música Antigua Latinoamericana .....	6
● ESPERANZA PULIDO 1er. Congreso de la Asociación Interamericana de Críticas de Música .....	11
● FEDERICO HEINLEIN "La Influencia creciente del Crítico de Música en el Hemisferio Occidental ...	21
● ALEJANDRO GUMUCIO Excursiones en torno a la Crítica Musical	22
● JOSE ANTONIO ALCARAZ Virgil Thomson, "Leyenda viviente" ...	24
● ESPERANZA PULIDO Con Grete Sultan .....	30
Con Alexis Hauser .....	32
● E.P. Alberico Guidi .....	34
● Conciertos .....	36
● Noticias .....	40
● Digest in English .....	43

Los autores son responsables de sus opiniones.

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

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.	

# EDITORIAL

LA MANHATTAN SCHOOL OF MUSIC DE NUEVA YORK.— Esta gira de trabajo y placer que acaba de realizar por varias de las más importantes ciudades de los Estados Unidos la Directora de HETEROFOFONIA, fue de grandes experiencias para ella. En sus momentos libres se propuso visitar, en primer lugar, algunos centros de enseñanza musical superior, a partir de la Manhattan School of Music, donde ella estudió y donde fue muy cordialmente recibida por la señora *Josephine Widford*, Secretaria de la institución, quien ha mantenido durante largos años su puesto, con la misma eficacia de antaño. Como se recordaba todavía de la ahora muy antigua "Mexican girl", le fue grato hacerle ver lo más posible del flamante edificio, antiguamente ocupado por la Julliard en la calle Claremont, y ahora sede de la Manhattan. Con orgullo le mostró la señora Widford en la Galería de Arte que ocupa el gran Hall de acceso, una escultura (vaciado en pasta del original) de Dvorak, debida a Ivan Mestrovic en 1960, dos años antes de la muerte del compositor y heredada por el artista "a los hermanos checoslovacos de América". La imagen del compositor, en actitud de reposo, es de gran vitalidad.

La Escuela estaba ya en receso, por fin de labores anuales, pero quedaban algunos miembros del personal didáctico y administrativo, incluyendo un policía a la entrada que, sentado ante una mesa, hacía firmar a todo mundo que entraba y salía, el horario correspondiente y después ya no se ocupó de la visitante. ¡Cómo recordó ésta la modesta casa de un pobre barrio del Este de Manhattan, donde Mrs. Schenck fundó la Escuela! Su presente esplendor le llenó de satisfacción. La amable anfitriona envió por un joven graduado de Dirección de Orquesta, que es uno de los que vigilan ahora los conjuntos de música contemporánea, dirigidos por Harvey Sollberger, Charles Wuorinen y David Simon. El 27 de mayo presentó el Conjunto Contemporáneo un programa con el *Concierto de Cámara* de Alban Berg, ejecutado por dos alumnos de la Escuela (pianista y violinista). Y "La Historia del Soldado" de Stravinsky, dirigida escénicamente por M.M. Streicher, con el grupo "Richard Morse de Mímica". El 25 del mismo mayo fue presentado otro programa de música contemporánea: *Yú Ko* de Wen-chung; *Obra para Ocho Instrumentos* de LeeEu-gene, en primera audición; *Syrtis* de Nicolas Roussakis para alientos, también en primera audición; *Variaciones sobre "América"*, de Charles Ives y el *Concierto de Cámara* de Alben Berg, con el Conjunto Contemporáneo de la Manhattan School of Music y la Sinfónica de Alientos de la propia escuela —todos alumnos, de los cuales 45 componen este último grupo. El otro conjunto es también muy numeroso.

Este año lectivo se graduaron de Bachilleres en Música 92 alumnos, de los cuales 30 eran mujeres. Sólo dos obtuvieron Diplomas. Recibieron la Maestría de Música 88 alumnos (46 mujeres y 42 muchachos). Sólo se otorgó un Diploma profesional. El acto fue iniciado con obras de Shostakovich, Debussy y Rimsky-Korsakov y terminó con la *Marcha del Duque de Oxford*, de la Suite *William Byrd* de Gordon Jacob.

Si la Manhattan School of Music otorga Bachilleratos y Maestrías de Música quiere decir que su Programa se ajusta estrictamente a normas universitarias de Facultades de Música y que de allí salen músicos de primera clase para todos los departamentos del arte. El mencionado joven con quien habló la huésped le contagiò su entusiasmo.

Se encontró también con el maestro argentino, señor Elías Tennenbaum que toma allí ahora un curso extraordinario de Electrónica para no compositores y se hace lenguas de los miembros de aquella facultad y las instalaciones del Departamento respectivo.

## TENDENCIAS EN LA INVESTIGACION DE LA MUSICA COLONIAL

Por ROBERT STEVENSON

Tal como los sistemas de los ríos Tigris y Eufrates, las investigaciones de la música colonial fluyen a través de dos corrientes autónomas: la biográfica y la musical. Si se prosiguen separadamente, ninguno de ambos sistemas de estudio producen resultados satisfactorios. Precisa, pues, que las transcripciones y las biografías vayan aparejadas para que, al unirse eventualmente produzcan, como el Tigris y el Eufrates, una rica corriente, antes de desembocar en el golfo.

### I

Basta que una sola obra de música no esté catalogada en algún archivo colonial para que se produzca un peligroso desconcierto. Jesús Bal y Gay publicó la misa *Ave Maris Stella* (1576) de Victoria en el Vol. I del *Tesoro de la Música Polifónica en México* (1952), sin percatarse de su verdadero autor —o de cualquier otro autor peninsular—, sencillamente porque aparece como anónima en el llamado Códice del Carmen que Bal y Gay editaba por aquel entonces. En 1974 una colección de 185 páginas de piezas transcritas por Arndt von Gavel de manuscritos coloniales peruanos, presenta en las páginas 1-10 un troncado Magnificat de Francisco Guerrero (1528-1599). Debido a una adscripción en el Archivo Episcopal de Lima, donde fue descubierto el fragmento, von Gavel no solamente falló en reconocer a Guerrero como autor de la pieza, sino que se la adjudicó al siglo XVIII (pp. vili-lx). Los anteriores ejemplos prueban cómo los mejores editores suelen equivocarse tratándose de obras anónimas. Y ¿qué sucede con aquellas músicas pretencientes a archivos coloniales, cuyos autores son solamente conocidos a medias? Como José Pincanyol (Picañol) está bien representado entre las posesiones de la Catedral de Puebla, un diligente estudiante norteamericano que transcribió no hace mucho las obras de aquel autor, dedujo que Picañol había

abandonado Madrid para hacerse cargo de la maestría de capilla de la Catedral de Puebla. Y en virtud de que el Archivo Episcopal de Lima contiene un buen número de obras de Pedro Durán, cierto musicólogo sudamericano opinó recientemente que se trataba de un compositor limeño del XVIII. Por otra parte, en la nutrida documentación de Sas sobre la Catedral de Lima, se halla totalmente ausente Pedro Durán como ejecutante, cantor, sacerdote o compositor del Perú colonial.

En la ciudad de México quedan por resolver dos de los más agudos problemas de biografía que presenta la investigación colonial. De acuerdo con López Casillas, nativo de la ciudad de México, donde murió el 18 de enero de 1674 (no 1673), tuvo allí como predecesor nada menos que a Pedro de Loyola Guevara, autor de *El Arte para componer canto llano y para corregir y enmendar la canturía que está compuesta fuera de arte* (Sevilla, en casa de A. Pescioni 1582 copia de la Biblioteca Nacional de París, Rés, v. 2478); sin embargo, ni la menor traza de Guevara ha aparecido en la documentación de la Catedral de México, revisada por Gabriel Saldívar y Jesús Estrada, los dos más notables investigadores mexicanos de la Colonia. Un segundo enigma de la ciudad de México es Don Juan de Lienas, a quien identifiqué en mi *Music in Mexico*, en terrenos del estilo, como de fines del siglo XVI; pero conocido ahora por lo que de él posee la Biblioteca Newberry de Chicago, como un contemporáneo de Fabián Ximeno, de la ciudad de México, quien murió allí en 1654. A diferencia de la vasta mayoría de maestros de capilla del siglo XVII, Lienas era casado, de acuerdo con el manuscrito de Newberry, en el que se le llama "cornudo". El 'Don' antepuesto a su nombre, nos obliga a pensar que se trataba de un cacique, puesto que a principios del siglo XVII en la ciudad de México solamente usaban ese título personas de rango noble. Probablemente la biografía completa de Lienas sólo pueda obtenerse en *Cacicazgos*, o alguna otra rama *indígena* de la documentación de México.

Otros compositores notables del siglo XVII nacidos en el Nuevo Mundo con certeza, o casi con certeza, pero no identificados como mestizos o indígenas, incluyen a Juan García (Zéspedes), Antonio de Salazar y Francisco de Vidales. Puesto que este último era sobrino de Fabián Pérez Ximeno, es posible que también Ximeno haya sido originario de la ciudad de México.

Siempre que se trate de compositores de alto prestigio, la cuestión de localidad de nacimiento se agudiza. Apenas puede exigirse que los gobiernos de México, Perú, Colombia y Brasil asuman la responsabilidad de ediciones costosas, tratándose de compositores nacidos en el Viejo Mundo; sin embargo, en el caso de compositores como López Capillas, Vidales y Zumaya, de cuya patria natal se tiene certeza, sería más factible elevar peticiones de patrocinio oficial, sobre todo tratándose de compositores de sangre indígena, como Tomás Pascual, de Huehuetongo y Juan Matías de Oaxaca. En su *Geográfica descripción de la parte septentrional* (México: Juan Ruyz, 1574), Francisco de Burgoa confirió a Matías tal genialidad, que las autoridades locales trataron de arreglarle un viaje de exhibición en España. En caso de veracidad, Juan Matías, merecería forzosamente que su música fuese dada a conocer. El autor de estas páginas proyecta llevarlo a cabo en el futuro. Ejemplos de chanzonetas compuestas en la ciudad de México por un indio ho-

mónimo, que probablemente fue protegido de Hernando Franco (1532-1585), son dos piezas escritas en náhuatl, varias veces publicadas y conservadas en el llamado Códice Valdés [c1599] (Véase mi Music in Aztec and Inca Territory [Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968] pp. 208-219).

## II

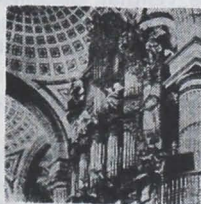
Después del énfasis concedido a la importancia de la investigación biográfica, volvamos nuestra atención a la música como tal. La mayoría de los libros de coros que han sobrevivido en la América Latina, contienen primordialmente canto llano. A causa del muy difícil acceso a tales obras —aun en catedrales tan históricas como las de Cuzco, Ayacucho, Huamanga [Guamanga], Quito y Bogotá— haciendo caso omiso de los conventos dominicos, franciscanos y agustinos de estas ciudades —pocas colecciones han sido concienzudamente exploradas página por página; sin embargo, exploraciones minuciosas pueden producir resultados halagadores. En mi caso personal, dos de los maestros polifonistas de los siglos XVI y XVII salieron a luz durante una pesquisa exhaustiva en libros de facistol, que de acuerdo con las autoridades de la Catedral de Sevilla solo contenían canto llano. Para mayor seguridad, más de 100 libros pesados y faltos de interés tuvieron que ser examinados uno por uno antes de que el primero de los dos mencionados viera la luz. ¿Qué lección aplicable a la investigación del Nuevo Mundo puede, por tanto, aprenderse? Se supone que la Catedral de Quito carece de obras de polifonía; pero es imposible ventilar finalmente este asunto, hasta que algún paciente investigador hojée meticulosamente cada uno de los cincuenta monstruosos libros de coros que en julio de 1960 fueron contemplados en *masse* por este escritor.

Aun en el caso de que estos libros de canto llano colonial no muestren ejemplos de polifonías, algunas veces contienen monodías mensurales. Tanto en los libros de coros del Museo Bello de Puebla, como en los de la Catedral de Cuzco, los maestros de capilla del siglo XVIII llenaron los espacios vacíos de los pergaminos con melodías mensurales de carácter danzable, que son altamente atractivas. Ciertamente es que el examen de tales libros requiere una voluntad de fierro. Los investigadores de paso no pueden esperar resultados dignos de publicidad después de un vistazo superficial a aquellas aparentes colecciones de canto llano; así como tampoco es posible lograr detalles biográficos verdaderos en los archivos notariales, durante esta clase de visitas cortas. Pero existen posibilidades. Opino que el propio canto llano es digno de análisis y catalogación. Se han escrito ya excelentes monografías sobre los libros de canto llano de El Escorial y Montserrat. ¿Por qué no hacer lo mismo con los repertorios de Quito y Bogotá?

Volviendo a la polifonía, casi todo musicólogo internacional que trafique con la música histórica del Viejo, o del Nuevo Mundo, espera realizar algún rápido descubrimiento. Hoy día, alguien que se topa con la partitura de *La Parténope* de Zumaya, ópera producida en el palacio virreinal de la ciudad de México el 1º de mayo de 1711, cosecharía inmediata publicidad internacional. Aunque menos sensacional, sigue siendo muy codiciado el descubrimiento de la música compuesta por Lázaro del Alamo para la conmemoración de Carlos V en la ciudad de México (1559). Algunas pocas obras completas de

Domenico Zipoli, mejor copiadas, entre las que escribió en el Nuevo Mundo, serían entusiastamente aclamadas. Para gloria del Ecuador, aun algunos pocos compases de polifonía de Diego Lobato, maestro de capilla de Quito, cuya madre fuera la consorte de Atahualpa, constituirían un hallazgo mayor. Los musicólogos colombianos aclamarían a quien descubriera, ora el texto de un erudito tratado de Juan Pérez Materano (mediados del siglo XVI), que le valiera el calificativo de "Josquin" del Nuevo Mundo, o la música de una chanzoneta compuesta en los 1580's por Gonzalo García Zorro, maestro mestizo de Bogotá que luchó a través de la curia romana para obtener una canongía.

Volviendo a la tesis expuesta en el primer párrafo de este escrito, la biografía y la música deben correr parejo dentro de la misma corriente unificada. No basta saber quienes fueron Lobato y García Zorro; no basta que el libreto de Silvio Stampiglia que posee la Biblioteca Nacional de México sea prueba de que la ópera de Zumaya fue escenificada en el palacio virreinal de la ciudad de México en 1711; ni tampoco ayuda mucho la música anónimamente adscrita a desconocidos, o vagamente conocidos compositores. Tanto la biografía como la música deben concernir al investigador en perfecto contubernio. Cuando en las naciones de la OEA se eleve la investigación musical a dignos niveles, las brillantes glorias de la herencia musical de la América Latina comenzarán a ser realmente conocidas a través de tales investigaciones gemelas.



## Dos Grabaciones de Música Antigua Latinoamericana Realizada en los Estados Unidos

Por FRANCISCO CURT LANGE

Si comparamos el interés por la música latinoamericana expresada en los E.U., por un lado y Europa, por otro, la balanza se inclinará en favor de los primeros, porque hasta el día de hoy Europa ha vivido de espaldas hacia nosotros, salvo raras excepciones. Se entiende que haya tenido intereses materiales crecientes desde los comienzos del liberalismo comercial y muy fuertes intereses artísticos, mostrándonos a través de famosos intérpretes, elencos operísticos y de ballet el arte musical europeo, sin que ello significara el menor compromiso moral de conducir a Europa, en su bagage musical, obra alguna de los compositores latinoamericanos. La historia de las relaciones interamericanas en el campo de la música y musicología entre los E.U. y nues-

tros países tiene ya un pretérito apreciable y más que nada, sincero. Nos referimos, desde luego, al interés profesional de músicos y musicólogos, y de manera alguna a los que comercian con la música, explotando apenas una corriente material, como si se tratara de la venta de petróleo, trigo, zapatos o manteca. En este sentido, nada hubo más triste que los tiempos en que la RCA Víctor cosechaba ríos de oro con las grabaciones de tangos, cuyas astronómicas ventas de novedades nunca aconsejaron que se invirtiera un apreciable porcentaje de las pingües ganancias de la grabación de música artística argentina. Lo mismo sucedía con la Compañía Odeón. Y si vamos al caso, la situación no ha cambiado, mientras que en el Brasil, la dedicación de numerosas compañías privadas *nacionales*, ha rojado un saldo altamente favorable para el repertorio de música culta, antigua y moderna.

La penetración norteamericana en la América Latina comenzó, como era lógico, por los países vecinos. Las investigaciones etnomusicológicas y folklóricas se iniciaron en México, Cuba, Haití y las Antillas, siguiendo luego, como segunda etapa, las de índole artístico-musical retrospectiva, pero también de música contemporánea. Esta corriente fue totalmente auspiciada durante la *Good Neighbor Policy*, en tiempos del Presidente Roosevelt, antes de entrar los E.U. en la Segunda Guerra Mundial y durante la misma. No puedo afirmar que todos los que emprendieron un viaje de bautismo alrededor de la América Latina hayan venido con un interés idéntico, legítimo. Hubo curiosos, hubo también gente que esperaba tener, desde puntos de vista personales, mucho éxito, sea como intérpretes, sea como compositores, olvidando que los mercados musicales, orientados en un sentido marcadamente europeo, no se conquistan con tanta facilidad. Pero, en términos generales, se nos aproximó gente muy interesante. De este tiempo guardo recuerdos sumamente gratos.

Idéntica impresión pude cosechar cuando se me pidió, por parte del Secretario de Estado, Dr. Cordell Hull, que participara, con otros sectores, en una Conferencia Interamericana en el campo de la Música, Literatura, Cine, etc. Rechacé la idea y propuse una conferencia dedicada solamente a la música. Esta llegó a funcionar en Washington D.C., en otoño de 1939, durante tres días, con 188 participantes, muchos de ellos descollantes de la vida musical de los E.U. Entre los concurrentes apareció mucha gente de buena voluntad que, de hecho, aun no sabía lo que representaba musicalmente la América Latina, pero su aproximación fue franca, siguiendo la tradición norteamericana del profesionalismo musical, siempre de puertas abiertas hacia aquellos que llegaban a su tierra periódicamente o definitivamente, en todos los tiempos, durante la paz y en las horas aciagas de las persecuciones, de las emergencias. Por algo Estados Unidos es una nación que sobresale en el terreno internacional de la música y musicología, por su densidad, sus iniciativas y la calidad de labor rendida en los dos campos.

No puede ser intención mía referirme con detención a este proceso. Lo haré algún día minuciosamente. Lo que hoy quiero resaltar es la presencia de sectores que no muestran una mera curiosidad, sino un interés legítimo por nuestro arte musical, co-participando de ella, no apenas porque los E.U. carezcan de un pasado musical que se adentra hasta los comienzos de la colonización y que deberíamos mostrar orgullosos, a pesar de sus remanentes

maltrechos, si bien rico en hechos increíbles que, por cierto, también muchos latinoamericanos ignoran. No olvidemos que los 200 años de independencia de esa nación, que se festejan, vienen acompañados por una documentación musical frondosa y casi totalmente recuperada, yendo aún más atrás, hasta el período de los primeros *settlers*.

Ya en 1939 el Congreso Internacional de Musicología de Nueva York, a través de uno de sus más destacados animadores, el Dr. Carleton Sprague Smith, otro estadounidense totalmente compenetrado de nuestros problemas, tuvo la visión de invitarme para disertar sobre aspectos inherentes a nuestra América Latina musical; el Dr. Gilbert Chase fundó en la Universidad de Tulane, en Nueva Orleans, el Instituto Interamericano de Investigaciones Musicales, que más tarde feneció, pero siguiendo con vida una importante revista, el *Anuario* de Investigaciones Musicales Interamericanas que está en su X volumen, editado por la Universidad de Texas; recoge trabajos importantes de todo el hemisferio americano.

Sin embargo, la palma de este movimiento se lo lleva la Universidad de California, por motivos que explicaremos. El Departamento de Música de esta Universidad cuenta con una figura de notable relieve, musicólogo, pianista y compositor: el Dr. Robert Stevenson. Hoy día no será necesario resaltar los méritos de este hombre, dedicado durante años a la elaboración de trabajos extraordinariamente significativos que representan contribuciones de primera mano para la historia de la música española, portuguesa, y en los últimos decenios, esencialmente latinoamericana. Es él quien ha inculcado a la Universidad de California una orientación hacia el sur, arrastrando consigo cuanta gente tiene simpatía y comprensión por nuestro Hemisferio de habla española y portuguesa. E inclusive por los que no la tienen, pues sabe despertarles interés por nuestro pasado y presente, desde luego, a través de su propia obra.

La Universidad de California, en Los Angeles, posee un Centro Latinoamericano que es dirigido con gran eficacia por el Dr. Johannes Wilbert, quien se halla totalmente identificado con las realizaciones del Dr. Stevenson. Debo decir, algo al margen, que este Centro supo establecer importantes convenios con la Universidad de Chile. Y por ende, cuenta la Universidad con la presencia, en su alma mater, del famoso Roger Wagner, director coral, quien a su vez se plegó a Stevenson en su mirada hacia el sur. De los reiterados viajes de investigación que éste emprendió a través de los países del Pacífico, donde se asentaron, favorecidos por una singular riqueza y ostentación religiosa, los conjuntos musicales de gran arraigo, dirigidos por compositores de fama, trajo materiales fotográficos de documentación, hallados en los archivos de iglesias y catedrales. Por medio de una restauración en partituras, de las partes halladas, trabajo al que siguió una minuciosa revisión, Stevenson pudo hacer una selección de obras que se hallaban ahora prontas para resonar de nuevo en ambientes diferentes de aquellos para los que originalmente fueron creadas. Se debe a este trío: Stevenson, Wilbert y Wagner una iniciativa que tiene fundamental importancia para una auténtica compenetración musical recíproca en las Américas.

La Universidad de California, de Los Angeles, lanzó a la circulación dos discos dedicados a nuestra antigua música colonial, con un sentido de selección muy acertado y con interpretaciones magistrales de un conjunto que

nos exime de todo elogio por el esmero y la pulcritud a la que se ha sabido ceñir Robert Wagner con sus cantores instrumentistas. Comentemos, en primer lugar, el disco "El dorado", Estereo S1 (USR 7746), en el que desfila la flor y nata de nuestros polifonistas del período colonial. La tapa de protección de este disco muestra una excelente reproducción, muy atrayente, del frente de una casa de barrio de la Boca de Buenos Aires, una imagen que no coincide en nada con el ambiente en que originalmente fue creada la música aquí grabada. Ha sido en la Boca donde el Tango argentino recibió su consagración. En este sentido, los dirigentes de la casa grabadora Qualiton, de Buenos Aires, tuvieron, a nuestro entender, un gusto más afín, al reproducir en la tapa un fragmento de una hermosa casulla, bordada a las mil maravillas, destinada al disco que contiene mis revisiones de la Misa en fa, la Sonata y Cantata de Doménico Zipoli.

El primer impacto es causado por el *Magnificat* de Cristóbal de Belsayaga, siguiendo con el *Gloria* de la Misa en fa de Zipoli, cuya versión difiere en varios aspectos de la mía, sin que ello haya afectado en lo más mínimo la calidad interpretativa, que es excelente. Continúa con el *Gloria laus et honor* a 4 y 2 *Aleluyas* de Francisco López Capillas. Figuran luego dos obras con texto dialectal negro, una a 5 de Gaspar Fernandes y otra anónima, cuyo manuscrito se encuentra en Coimbra. Un ejemplo muy raro de música instrumental, para dos chirimías, representa el *Duo* del quiteño Manuel Blasco. El disco cierra con un *Laudati pueri* de Antonio Durán de la Mota y *Salve Regina* a 5 del ilustre Fernández Hidalgo, que ofrece la oportunidad de conocer un enfrentamiento entre este autor y Tomás Luis de Victoria, tomado por el primero por iniciativa propia y, como resalta Stevenson, como para demostrar que él podía moverse en el mismo plano que el ilustre avileño. Empleó dos versos suyos y dos de Victoria. Circundado por este segundo grupo se encuentra el *Lauda Sion Salvotorum* del Padre José Mauricio Nunes García. En realidad, esta secuencia no encaja bien en medio de la polifonía de los siglos XVI y XVII. Como aislada muestra de un estilo eminentemente secular y operístico, y sin pretender desmerecer la personalidad del genial mulato carioca, hubiera ganado si ésta, o cualquier otra de sus obras, hubiese sido coolcada en medio de un estilo afín o próximo. Hasta entre la escuela de compositores de Minas Gerais y el Padre José Mauricio existen diferencias estilísticas pronunciadas.

El segundo disco es una grabación "Angel", S 36008 y contiene obras de Padilla, Franco, Lienas, Fernández Hidalgo, Zumaya, Herrera y dos de Araujo, una, un Villancico en dialecto negro, apasionado y de índole humorística. Como todas las regiones costeras, Lima contaba con una población considerable de negros y mulatos. De Orejón y Aparicio se incluye "La Mariposa", ya conocida en la transcripción de Andrés Sas, grabada en Sao Paulo por Olivier Toni; de Juan Pérez Bocanegra encontramos, cantada en idioma keshwa, la primera pieza polifónica publicada en Lima, en 1631. Finalmente están el Coro de las Ninfas y la Loa de la primera ópera latinoamericana, estrenada en Lima, en 1701 y de la cual nos brindó el propio Stevenson una transcripción, con un estudio y una vasta relación bibliográfica (un trabajo notable), publicado de sus propios recursos, en vista de que la edición bilingüe, de lujo, comprometida ante las autoridades peruanas, incluyendo un

aporte económico importante de la OEA, tras años de espera, aun no ha sido publicada.

En estas dos grabaciones tenemos reunidos a los héroes de un mundo sonoro que para muchos es todavía desconocido. La documentación proviene de los Archivos de México, Puebla, Bogotá, Quito, Cuzco, Potosí, Sucre y Río de Janeiro; su presentación ha sido facilitada por Stevenson con un texto marcadamente conciso, que nada esencial olvida. ¿Qué nos resta aquí para elogiar? Las magníficas versiones de Roger Wagner de una ductilidad a toda prueba; el apoyo decidido de Johannes Wilbert, de origen germano, con los ojos vueltos hacia la América Latina, consciente de su misión de auspiciar toda obra merecedora de apoyo; y la capacidad de Stevenson, el responsable, por haber puesto en movimiento ese nacer de contribuciones estadounidenses; su conocimiento práctico de investigador, peregrinando por nuestro Continente como pocos. Aunque a él correspondan las palmas, debemos reconocer que sus dos socios en esta empresa son condignos compañeros en el camino que nos abre una América Latina desconocida, altamente cultivada, en la que sedimentó el amanecer de un arte musical que se presentó condignamente frente a lo que estaba realizando, a la misma hora, en sus respectivas patrias, la traición hispano-lusitana.

Se dice que Roger Wagner está seleccionando en estos momentos obras para un tercer disco. ¡Adelante con esta empresa que la América Latina debe agradecer como una contribución enaltecedora de una Universidad que ha dado rumbo cierto para una acción conjunta, poniendo en evidencia valores cuyo rescate, antes de hundirse en el olvido, debe ser compromiso sagrado para todos nosotros!

Reconozcamos que los E.U. tienen mayor poder de absorción, por su mismo desenvolvimiento y el alto nivel alcanzado por sus esfuerzos artísticos, y que nuestra América Latina no podrá retribuir en la misma medida con la que ellos nos han favorecido. Será una cuestión de tiempo. Mientras tanto seguimos sosteniendo que la Europa musical ha venido aprovechando, durante más de un siglo, desde la ópera hasta la música contemporánea, la entusiasta acogida que les presentaron nuestros auditorios, sin sentir, siquiera, remordimientos por no haber pagado con adecuadas retribuciones tales beneficios. Un número muy respetable de instrumentistas y vocalistas se radicaron en tierras de Lincoln, sin encontrar oposición. Por el contrario, su incorporación al medio ambiente norteamericano contó con el beneplácito de toda una población, de brazos abiertos. Esta tendencia culminó con estrenos de gran importancia de un Carlos Chávez, Alberto Ginastera, Héctor Villalobos y otros. Creemos que, a pesar de diferencias, algunas veces agudas, existentes en el terreno político y económico, los puentes para una identificación cultural-artística han sido erectos y abierto el ancho camino para la circulación de todos los hombres de buena voluntad.

(Los interesados en la adquisición de estos discos deben dirigirse al Latin American Center, The University of California at Los Angeles, Los Angeles, Calif. 90024, E.U.A.)



Durante una sesión de trabajo de la IAAMC (Fotos de E. Castillo)

## Primer Congreso de la Asociación Interamericana de Críticos de Música en Washington, D.C.

Por ESPERANZA PULIDO

Con la generosidad y cordialidad acostumbrada fuimos invitados 22 delegados de la América Latina, 4 del país anfitrión y 2 de Canadá al Primer Congreso de la Asociación fundada por la mayoría de nosotros hace tres años en la propia capital norteamericana. Como entonces, *Irving Lowens*, crítico del "Washington Star" y miembro de la mesa directiva de la Asociación Norteamericana de Críticos de Música, asistido por su esposa, la señora Margery H. Lowens y Nancy Theeman, cargaron eficientemente sobre sus hombros las engorrosas tareas administrativas que esta clase de invitaciones implica. Por lo que se refiere a los problemas de la delegación latinoamericana, *Washington Roldán*, crítico musical de "El País de Montevideo y Secretario de la AICM los resolvió con acierto y habilidad.

A través de otros canales y en virtud de la celebración del Bicentenario de la Independencia de los Estados Unidos, se hizo extensiva la invitación para visitar cuatro ciudades más, con el fin de escuchar otras tantas de entre las orquestas mayores de los Estados Unidos, a partir de Nueva York, para estar presentes al último concierto de la Filarmónica de allá, un día antes de que se iniciara la demolición del Avery Hall, sede de la orquesta en el Lincoln Center, pero estos famosos conjuntos sinfónicos merecen capítulo aparte.

El Congreso fue iniciado el 18 de mayo, dentro del mismo ambiente de cordialidad que caracterizó las siguientes tres sesiones de trabajo privado y una pública; todas presididas por Enzo Valenti-Ferro, Presidente de la Asociación y de los debates.

Entre las principales discusiones de las sesiones privadas se dio primacía a la de los Estatutos de la Asociación, entre los que culminó la de las condiciones para la admisión de nuevos socios; el derecho de voto por procuración, en caso de ausencias, etc.

Muy interesante fue la propuesta de Irving Lowens para el establecimiento de Seminarios destinados a la formación de jóvenes críticos. Informó que próximamente se llevaría a cabo uno de estos seminarios en el Instituto Internacional de Texas, que sería dirigido por tres críticos profesionales, entre los que figuraban él mismo y John Haskins (crítico del "Kansas City Star" y Presidente de la Asociación Norteamericana de Críticos de Música). Se aceptarían 8 jóvenes aspirantes a críticos, quienes discutirían mutuamente problemas de redacción y se verían obligados a escribir críticas sobre los conciertos allí ofrecidos. El año pasado fueron establecidos esta clase de seminarios en seis universidades norteamericanas.

El propio Lowens sugirió que para el próximo Congreso se encargara una obra a algún compositor del Hemisferio Occidental. En caso de que la Asociación se viera imposibilitada de pagar el premio, se buscaría un subsidio (caso común en este país).

Respecto a la posibilidad de realizar el Congreso en otra parte de la América, Francis Schwartz, crítico del "San Juan Star" de Puerto Rico, comunicó la posibilidad de que la Universidad de aquella isla patrocinara el próximo encuentro en San Juan.

Washington Roldán apoyó la propuesta de Lowens respecto a la formación de jóvenes críticos por medio de un determinado tipo de seminarios y creyó en la posibilidad de intercambios de críticos por medio de conexiones universitarias. La directora de "Heterofonía" ratificó la oferta que hiciera hace tres años de hospedaje a algún miembro de la Asociación que fuese a México con fines de trabajo.

El compositor Virgil Thomson, crítico honorario del N.Y. Herald Tribune, asistió a las sesiones del Congreso. Cuando se discutieron los requerimientos para la admisión de nuevos miembros propuso que no fuesen admitidos quienes escribieran en el anonimato. Entonces *Alberto Giménez*, crítico de "La Nación" de Buenos Aires, objetó que su periódico sólo les permitía firmar los artículos del Suplemento Cultural. A *Ricardo Turró*, de "La Razón" de la propia Buenos Aires, se le concede firmar la crítica de discos, dijo. *Jorge d'Urbano*, de la revista bonaerense "Claudia", expresó no tener dificultades de esta especie. Turró propuso que se establecieran delegaciones de la Asociación en cada país.

A la propuesta de intercambio de artículos entre los críticos de diferentes países, José Antonio Alcaraz, del "Diorama de la Cultura" de "Excelsior" y la revista "Talea" de México, ofreció publicar en dicha revista el mejor artículo que cada crítico presente allí hubiera escrito en el transcurso del último año. La Directora de "Heterofonía" puso a disposición de los colegas las páginas de esta revista, sin oferta de retribuciones pecuniarias, como las que serían factibles en el caso de "Talea". La propuesta de José Antonio fue acogida con entusiasmo; no así la de "Heterofonía"; sin embargo, ya desde Washington el colega chileno Gumucio tuvo la gentileza de escribir allí mismo el artículo que publicamos en la página 22 con agradecimiento.

Después de escuchar varias quejas de colegas latinoamericanos respecto a ciertas dificultades con que tropiezan en sus periódicos, como corte a sus artículos, falta oportuna de publicación, etc., Irving Lowens dijo que ellos no estaban tampoco en un lecho de rosas. Varios miembros de la prensa esta-

dounidense sufren actualmente las consecuencias de la inflación y otras cosas de estos tiempos. Hace no muchos años él contaba con trece ayudantes. Actualmente se halla solo en su periódico y sujeto a accidentes desagradables.

Dentro de cuestiones más trascendentes del crítico musical, John C. Haskins opinó que el crítico de música debía ser al mismo tiempo humanista y filósofo, a lo que respondió Schwartz que más que todo le competía al crítico la tarea de informador independiente y muy competente. Thomas Willis, del "Chicago Tribune" (quien al llegar a su ciudad nos invitó a visitar las fabulosas instalaciones de su periódico, donde él tiene su cuarto de trabajo, con biblioteca, discoteca y toda la cosa), y donde pronto funcionará un sistema de computadoras electrónicas de esas que parecen espíritus chocarreros en acción), arguyó que el crítico musical, dadas las actuales normas de los diarios, atentos a la política y a las condiciones sociales, más que a las artes, se veía obligado a convertirse en un intérprete de todo lo que oliera a música, para así poder llegar más fácilmente a los lectores.

LA SESION PUBLICA. Celebrada en el mismo edificio de la Pan American Union, ocuparon la mesa de un coloquio titulado "El papel cada día más importante del Crítico de Música en el Hemisferio Occidental", aparte de Valenti Ferro y Heinlein, Virgil Thomson, Juan Orrego Salas, Robert Stevenson, Elliot W Galkin, Igor Buketoff y José Serebrier. A nombre de la Asociación tomó la palabra el Vice Presidente Federico Heinlein, de "El Mercurio", de Santiago de Chile (véase pág. 21). Presidió Galkin. Virgil Thomson, que asumió en todo momento una actitud combativa y hostil, declaró que el público de conciertos era cada día más escaso (lo cual es falso, aun tratándose de México). Y añadió que los periódicos mandaban a pasear más y más a sus críticos de música. Buketoff concordó, aunque más adelante volvió sobre sus pasos, para afirmar que el crítico velaba por la calidad de la música y el gusto del público (al son que te toco bailas).

Robert Stevenson se quejó amargamente de que el crítico musical no se propusiera ensanchar sus deberes por medio de la musicología, a cuya opinión se adhirió Serebrier, añadiendo, más materialmente, que el crítico podría también recurrir al comentario de radio y televisión y que México estaría, quizá, llamado a ocupar un sitio prominente en la crítica, por contar con un número creciente de jóvenes dedicados a tales menesteres.

Orrego Salas, Director del Centro Latinoamericano de Estudios, contentió que la expansión podría provenir de la actitud personal del crítico y a una pregunta de Gaskill respecto a calidad y trascendencia, respondió que el crítico podría también laborar contra la contaminación sonora.

Thomson volvió a la carga, informando que cuando él era crítico del N.Y. Herald Tribune, había cuatro críticos y ahora sólo quedaba uno. Reiteró su falta de fe en la calidad de la crítica. Y negó ser cierto que hubiera un público receptor de la crítica periodística. (En sus tiempos de crítico pensaba diferente).

Entonces Raúl Cosío se levantó de entre el público para hacer una llamada de atención, suplicando a todos que, por favor, no se salieran del tema. Y las cosas volvieron a su cauce. Serebrier volvió a hablar para decir que la crítica era importante, puesto que delineaba niveles. Aunque Thomson, seguía tratando de provocar zipzapés todo terminó en santa paz. De allí nos fuimos todos a oír a la gran Orquesta de Filadelfia.

El ante penúltimo día de Washington, tras escuchar a la Filarmónica de Nueva York, asistimos a una recepción en honor de Martha Casals (?) de Istomin y Leonard Bernstein. Algunos de nosotros no concordábamos con la idea de seguir explotando el nombre de Casals, pero en la gran mesa del vasto Hall de la Unión Panamericana se divisaban manjares tan suculentos y finos que no resistimos a la tentación de darles la bienvenida. Tan sólo el arreglo gastronómico era un monumento a la "gourmadisse".

Al día siguiente nos llevaron a Vienna, Virginia, para visitar el enorme y muy interesante auditorio Wolf Trap y la Liga Norteamericana de Orquestas Sinfónicas" de los Estados Unidos. La fundadora del primero, señora Josuet Shouse cumplía sus 80 años de edad; pero una caída la obligó a delegar sus funciones de anfitriona en dos distinguidas damas que nos recibieron con un almuerzo espléndido en los jardines de aquella casa.

Se preparaba en el inmenso auditorio, abierto por sus costados, pero protegido por techos especiales, un concierto en honor de la señora Shouse, con fanfarria especial, compuesta por David Amram. Actuaría la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington, con la participación de Rostropovich y Anna Moffo. Y habría otros eventos especiales.

Tras el almuerzo nos dirigimos a la sede de la Liga, donde están registradas 1,100 orquestas sinfónicas, que sirven a auditorios de más o menos 23,000.000 de aficionados, a todo lo largo y ancho del territorio norteamericano. En los últimos 10 años, el número de conciertos anuales se ha elevado, de 3,843 a 7,532, lo cual contradice profundamente la aserción de Virgil Thomson en el Coloquio señalado.

El martes, último día en Washing\*ton, escuchamos a la Orquesta Sinfónica de Atlanta.



Drezner, M<sup>te</sup> Teresa y Caballero  
Colombia México Perú



René Augusto y Elías Castillo  
Guatemala San Salvador

**EL PROYECTO DE BUKETOFF.**—Antes de abandonar la capital de los Estados Unidos habíamos sido invitados por Igor Buketoff a recibir informes sobre los trabajos de este director de orquesta, dedicado ahora a la promoción y difusión de la música contemporánea de los Estados Unidos y varios de los países europeos, en muchos de los cuales han establecido sucursales internacionales que sirven como bibliotecas de lo mejor de la música norteameri-

cana; pero Nueva York es su centro de acción. Hasta ahora no ha tenido contactos con la América Latina; pero trata de hacerlo. El *quid* de su proyecto es lo difícil que le resulta a cualquier director de orquesta conocer música nueva (salvo la ya editada); así como a los compositores noveles ponerse en contacto con directores dispuestos a "tocar" su música. De allí su idea de un sistema muy personal para remediar la situación: jurados formados por los músicos mejores y más imparciales y que tengan la costumbre de asistir a conciertos, decidirán cuáles son las obras de mayor relieve en cada lugar elegido. "¿Cuál sería el mejor jurado? —se le preguntó. "El de personas provistas de experiencia y objetividad". E hizo la salvedad de que los miembros del jurado nunca se veían. Mandaban sus respuestas por escrito, sin conocerse entre sí. De esta manera las respuestas podían dar un índice de seguridad. Fiedler, delegado del Uruguay, preguntó si eso era lo que se demandaba de los delegados allí presentes, a lo que contestó Buketoff negativamente, aduciendo que tal como se hallaba en estos momentos su trabajo se presentaban otros aspectos más amplios para esa clase de investigación. Y añadió que en Nueva York se dirigió a 40 personas que recomendaron un jurado, por medio del cual se obtuvieron 11 obras; luego otra lista de trabajos menos buenos, pero de compositores conocidos, que se catalogaron por categorías: Samuel Barber resultó en categoría 2. Milton Babbitt y Gershwin en categoría 3. Fienza Buketoff que quizá dentro de 50 años se descubra que estaban equivocados en las elecciones; pero por lo pronto se están grabando álbumes con las obras elegidas. Ya se grabó el primero de obras norteamericanas, del que nos obsequió un muestrario de fragmentos de cada grabación. Cuando se le preguntó cuál había sido la mejor obra elegida en Nueva York contestó: la "Appalachian Spring" de Copland.

Buketoff nos pidió a todos que le enviáramos listas de compositores con los nombres de las obras que juzgásemos las mejores de nuestros respectivos países. Esto, después de elegir un jurado a la manera que él nos había indicado.

De Washington fuimos a Cincinnati, Filadelfia y Chicago, de cuya última ciudad la mayoría de los delegados tomó rumbos a sus respectivos países. Sólo tres de nosotros regresamos a Nueva York, todavía bajo la impresión de tan valiosa experiencia.

## VII FESTIVAL INTERAMERICANO DE MUSICA EN WASHINGTON Y OTROS CONCIERTOS

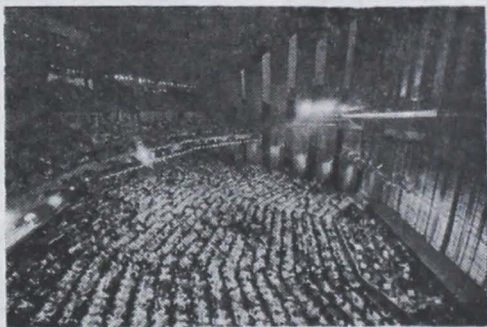
FILARMONICA DE NUEVA YORK, Un día antes de que comenzara la demolición del Avery Fischer Hall del Lincoln Center, escuchamos a la Filarmónica de aquella ciudad. Pierre Boulez, su Titular, formó el programa con dos obras de Webern y la Séptima de Mahler, resultando curiosa la proximidad del compositor más conciso y el más prolijo de la historia. Webern siempre lo deja a uno con deseos de seguir escuchándolo y no me refiero sólo a sus primeras obras, cuando andaba todavía buscando sus modelos, como la escuchada Pasacalle Op. 1 que revela admiración por Wagner y Brahms —afición no prolongada. Boulez es un director que va derecho a sus intenciones, sin concesiones de ninguna especie. Si hay algún romanticismo en la Pasacalle fue expresado suí generis. A Mahler también lo siente a su modo. Su versión me hizo pensar en Chopin, tocado por Gerhardt Muench. Esa casi austeridad que le imprimió no le caía mal. No era un Mahler amello-

chado y gemebundo, como suelen interpretarlo otros directores. Quizá lo haya privado un poco de su melancolía habitual, en las partes meditativas pero no de su sarcasmo eventual.

A propósito de Mahler y la orquesta neoyorkina, apenas a fines de este año se encuchó en aquella ciudad un ciclo de las nueve sinfonías y algunas de sus canciones.



Bernstein



Wolf Trap



Ormandy

**ORQUESTA DE LOUISVILLE.**—La primera orquesta escuchada en el Festival del Kennedy Center de Washington fue la de Louisville, cuyo titular es Jorge Mester, nacido en México. Desde que este joven director tomó mando de la orquesta, se ha distinguido por su acogida cordial a los nuevos compositores y a la música de este siglo que Jorge estudia amorosamente. Este programa con que despuntó el Festival dedicado a la celebración del Bicentenario, se distinguió por su contenido de música actual: tras la patriótica "Obertura Festiva sobre "The Star-Spangled Banner" —adecuada a la ocasión— se escuchó el grato Concierto para Harmónica de boca, aislada pieza en su género que Villa-Lobos escribiera por encargo de su único intérprete: el extraordinario ejecutante *John Sebastian*, quien extrae sonoridades increíbles de tan primitivo y pequeño instrumento, al que Sebastián ha adaptado un aditamento especial. La obra posee las características de buen humor y hábil escritura que caracterizaban a su autor, el prolífico, notable, simpatíquísimo Villa-Lobos. Después se estrenó "Meditation of Hermes Trismegistis", de Anthony Strilko, obra no carente de lugares placenteros, pero que quizá ganara con ciertos cortes de las partes más "meditativas". Jorge cerró su programa con la Segunda Sinfonía de Blas Galindo, que le fuera encargada para el primer Festival Interamericano de Música, de 1958. Jorge sigue superándose continuamente y tiene ya un dominio absoluto del conjunto que largamente ha dirigido. La orquesta suena homogénea en todas sus secciones y sabe producir coloridos diversos. Un incidente me privó de saludar a este músico a quien conocí adolescente.

**ORQUESTA SINFONICA DEL FESTIVAL.**—Esta orquesta, conjuntada cada año, para servir al Festival, ha sido dirigida en los últimos tiempos por el cada vez más experimentado y eficiente José Serebrier, quien se ha

especializado últimamente en la música contemporánea, para la que posee el talento y la afición indispensables. En su primer programa se escucharon una "Fanfarria" de Virgil Thomson, ligera y alegre; las enérgicas y rítmicas "Ventanas" de Revueltas; una primera audición de "Voces" de Peter Mennin; el soporífico "Concierto para Guitarra y Orquesta" de Gerardo Gondini y la muy bella "Cantata para América Mágica" de Ginastera. No es de esperarse que esta orquesta suene como sus colegas profesionales, pero Serebrier le saca buen partido.

En su segunda presentación se encargó del Homenaje a Casals, en el que, como estaba programado "El Pesebre" que ya hemos escuchado varias veces, preferimos un largo paseo, a pie por aquellas bellas avenidas de Washington.

ORQUESTA DE FILADELFIA.—¡Qué suerte haber podido escuchar esta orquesta en dos conciertos y un ensayo! (no de los conciertos sino de una obra nueva de De lo Joio, que no se estrenaría en Washington).

Ormandy es uno de esos viejos jóvenes directores de orquesta que conservan, tanto su energía física, como su placer por la música, a cuya interpretación sinfónica ha dedicado una vida entera de gran actividad y proficiencia, no desdeñando las obras de los compositores jóvenes, a quienes se las estrena en ocasiones. Esta vez, incluyó una de Leslie Bassett: "Ecos de un Mundo Invisible", escrita en lenguaje contemporáneo. Bassett explota gratuitamente el colorido orquestal en el primer movimiento. En el segundo hay melodías acompañadas por escarceos sutiles. En el tercero aparecen ciertos efectos electrónicos en los alientos en medio de una alegre camaradería. Personalmente me sentí de buen humor escuchando esta obra y pensé que el compositor se debe de haber divertido mucho al escribirla. Cuando leí, después, la nota del propio compositor sobre sus "ecos" vi que se consideraba celebrando "la increíble, maravillosa, desconocida fuente, no sólo de la música, sino de todas las más nobles cualidades del hombre". ¡Qué bien la hizo sonar la de Filadelfia! Ormandy lo puede todo, pero su edad no debe prestarse a trabajar intensamente con obras muy complicadas, como lo son las de ciertos compositores de nuestros días.

En "El Pájaro de Fuego" (que ya es "clásica") no había problemas sin resolver por cualquier director de la categoría de Ormandy. Y menos aún en la Sinfonía en re menor de César Franck, que es uno de los caballitos de batalla de esta orquesta, según me dijo alguien, por lo que resulta de maravilla. Algunos colegas latinoamericanos se pronunciaron por la Orquesta de Chicago, como de la más alta calidad. Personalmente me impresionó más esta de Filadelfia por su finura y la calidad de sus cuerdas, entre cuyos ejecutantes hay un considerable número de mujeres.

El concierto reseñado fue el segundo de los escuchados. En el primero estuvo programada otra obra contemporánea; "Aguilas" de Rorem, compositor también norteamericano, con quien hizo Ormandy su primera concesión. El compositor se inspiró en el poema de Whitman "The Dalliance of Eagles" y fue estrenada en 1959 por la propia orquesta y Ormandy, quien hizo ejecutarla en más de 20 ciudades. El compositor dice que la música no vocal carece de sentido fuera de sí misma, por lo que su obra existiría con o sin el poema mencionado que aparentemente la inspiró —agrega. El público no reaccionó con entusiasmo.

De la Cuarta de Brahms y la Segunda de Sibelius escuchamos versiones tan justas como era de esperarse de una gran orquesta y un gran director.

El ensayo al que asistimos aconteció en Cincinnati. De lo Joio se hallaba sentado junto a Ormandy, quien frecuentemente detenía al conjunto para recabar opiniones del autor. Este las daba con toda franqueza; pero también algunos de los músicos de la orquesta intervenían en las observaciones, que el director les escuchaba atentamente. Tal detalle me interesó aún más que la obra ensayada, porque revelaba una de las razones por las que esta gente llega al pináculo de la excelencia: la modestia es la madre de todas las buenas cualidades humanas, digan lo que quieran los soberbios. No la modestia abjecta, sino aquella de quienes entienden en su intimidad lo poco que saben, frente a lo mucho que les resta por aprender. El viejo Ormandy la practica así y por eso es grande, aunque su estatura sea casi mínima. (Me percató de que quienes somos de estatura mínima andamos siempre a caza de "virtudes" en nuestros semejantes).

**SINFONICA DE ATLANTA.** Esta orquesta, con el director Robert Shaw, ofreció una audición de la *Misa Solemne de Beethoven*, con el Coro de Westminster, la soprano Lorna Haywood, la contralto Florence Kopleff, el tenor John McCollum y el bajo Thomas Paul. La Sinfónica de Atlanta es una buena orquesta que no trata de competir con sus parientes mayores.

**FILARMONICA DE NUEVA YORK.**—Fue al Festival con Leonard Bernstein como director, de un programa totalmente dedicado a música de compositores norteamericanos: *Obertura del Festival Norteamericano* de William Schumann, *La Pergunta sin respuesta* de Ives, Tercera Sinfonía de Roy Harris, *Rapsodia en azul y Un Americano en Paris* de Gershwin. El éxito de este concierto sólo puede describirse con el término "espectacular". Primero la brillante obra de Schumann; después esa encantadora obrita de Ives que se refiere a una "pregunta perenne de la existencia", en palabras del compositor. Las cuerdas, según él mismo, con sus pianísimos que la orquesta hizo etéreos, representan "el silencio de los Druidas, quienes saben, ven y no oyen nada". La trompeta hizo siempre su pregunta sin cambiar el tono de su voz.

Después, la Sinfonía de Harris que el propio Bernstein había calificado en 1939 de "madura en toda la línea, bellamente proporcionada, elocuente, contenida e impresionante", cuya opinión pudo ser confirmada en esta ocasión. Al cabo del Intermedio el pianista que es Bernstein tocó la parte solista de la *Rapsodia* de Gershwin, acompañado por su orquesta, a la que sólo dirigía en los tutti, porque en los conjuntos, lo seguía a la perfección. A algunos nos pareció un poco violenta su ejecución, pero al público le enloqueció. Así, pues, después de terminado el programa, con "Un Americano en Paris", le fue demandado al director encore tras encore. Dio tres: un bello arreglo del 2º Preludio de Gershwin, la *Obertura de "Cándido"* del propio Bernstein y, por último la popularísima *Marcha de Sousa, "The Stars and Stripes Forever"*. Este mismo programa será uno de los que paséé Bernstein por Europa en una gira de la Filarmónica de Nueva York que está por realizar. La formidable orquesta neoyorkina y Bernstein merecieron un *Cum laude*.

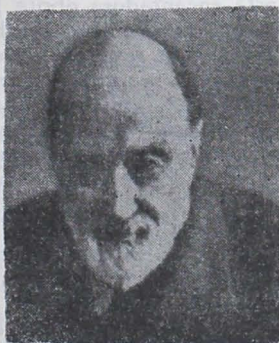
**FORO DE LOS COMPOSITORES DE FILADELFIA.**—El Festival terminó con un concierto de este Foro. Parte del programa hizo pensar en los primeros conciertos de música contemporánea que se daban en Donaues-

chingen: tal la Sonata de Valcarcel diestramente ejecutada por Dwight Pelzer en una cantidad bárbara de instrumentos (hasta una bocina) y el "Vuelo Frágil del Incendio" de Dlugoszewski, una compositora que escribe cosas curiosas. Junto a ellas "El y Ellos" de Manuel Enriquez, para violín solo pareció más congruente y De la Tierra", de Hugo Cervetti la más ingeniosa-mente poética.

**MUSICA COLONIAL CONTEMPORANEA Y FOLKLORICA DE LAS AMERICAS.** Este fue el título de un programa dedicado a dos canciones peruanas de Perú, y una brasileña de la época colonial; más canciones de Ginastera, Gustavino, Rodolfo Halffter, Dinora de Salvalho, John Antes y José Cascante. Se cantó, además, el "Coro de las Ninfas" y una "Loa" de la ópera. "La Púrpura de la Rosa" de Torrejón y Velasco, transcrita por Robert Stevenson, a quien le hubiera satisfecho en un tiempo más movido. Por las muestras, nos encantaría escuchar el total de esta histórica ópera. El coro actuante fue el Inter-American Chamber Singers, que dirige Jean Tarnawiecki con un grupo de solistas y un conjunto instrumental.

**ORQUESTA SINFONICA DE CHICAGO.**—La gran ciudad de los fuertes vientos fue el pináculo de la gira. Una orquesta de esta categoría que ha trabajado desde hace 7 años con Georg Solti como Titular, tuvo por fuerza que conservar la categoría que le había dado Giulini anteriormente y que ya en los diez años que la tuvo Fritz Reiner (de 1953 a 1963) había establecido. Realmente no halla uno por donde inclinarse al comparar estas orquestas mayores en los Estados Unidos. Cada cual tiene lo suyo, ora en las cuerdas mullidas, ora en los metales de sonoridades nobles, ora en la percusión precisa. ¡Qué privilegio escucharlas en sucesión!

La calidad del instrumental del conjunto tiene mucho que ver con todo. Aparte de que cada músico de la sección de cuerdas se afana por adquirir los mejores instrumentos posibles, la Orquesta posee dos valiosos Stradivarius que se tocan en casa y en las giras al extranjero. El principal violoncellista toca un Stradivarius "Braga" y el violista un Montagna de 1723. También posee la orquesta un juego de tubas Wagner, cuatro trompetas "hermanas" y un famoso conjunto de timbales. 117 profesores forman la envidiable orquesta. En tales circunstancias, todo lo que se diga acerca de sus interpretaciones, con Solti como guía, es nimio e intrascendente...



*Charles  
Ives*



*Leontyne  
Price*

**ROBERT STEVENSON, PIANISTA.** En Washington no se nos advirtió que Robert Stevenson, gran amigo y protector de "Heterofonía" y su directora, iba a ofrecer el mismo programa de "Música Americana para Piano" que había ejecutado en la Universidad de Los Angeles el 2 de junio anterior, con obras de Thomas Greeb Bethune (el "Ciego Tom"), Thomas Commuck, Mrs. H.H. A. Beach y MacDowell, como un tributo al Bicentenario. Así, pues, mi desolación fue profunda por no haberlo escuchado, estando allí, tan cerca. Cuando se lo eché en cara, al día siguiente, me aseguró que próximamente tocaría aquí en México ese mismo programa que ofrece inusitadas novedades para nosotros y al que espero le agregue alguna de sus propias obras que con tanta modestia excluye de sus programas, ese fantástico Robert Stevenson, tan admirado y tan genial.

**LEONTYNE PRICE EN EL CARNEGIE DE NUEVA YORK.**—A beneficio de una obra para gente de su raza, Leontyne Price la extraordinaria cantante de ópera, dio un recital, con obras de Scarlatti, Richard Strauss, Rachmaninoff, Wagner, Rorem, Hoiby, Argento, Swanson, Price y Dett, con el destacado acompañante David Garvey al piano. La voz de esta soprano es de tan fantástica calidad, que se antepuso aun a sus interpretaciones, no siempre las más atractivas en el género lied, pero incomparables cuando se trataba de los espirituales que formaron la última parte de su programa. Una voz como la de Leontyne Price se da con extremada rareza.

**BEVERLY SILLS.**—En Filadelfia, por falta de localidades, nos colocaron a los delegados en el escenario del teatro donde ofreció un recital la famosa soprano Beverly Sills. Así pudimos contemplar a esta bella mujer y escucharla de cerca (el Sr. Daniel Webster me invitó a oír la segunda parte desde una platea, donde estaba una señorita que tiene una casa en Cuernavaca). Desde allí pude saborear mejor sus cualidades operísticas, así como ciertas desafinaciones en que incurrió, sin afectar la calidad interpretativa de la artista, quien cantó arias de Mozart, Rossini, Thomas y otros, y canciones de Schubert, Granados y Chapí. La Sills posee un encanto comunicativo de los que entusiasman hasta el delirio a sus auditores. Y sus cualidades histriónicas se revelan aun fuera de los escenarios líricos. Su acompañante, Charles Wadsworth, colaboró estupendamente en todos los detalles.

**LA VOZ HUMANA DE POULENC.**—En un pequeño "teatro de bolsillo" del este de Manhattan (N.Y.) fuimos a escuchar, por instigación de José Antonio Alcaraz, una versión en inglés de esta encantadora obrita lírica de Francis Poulenc, sobre un texto de Jean Cocteau, que Poulenc escribiera para una orquesta sinfónica y la voz de una mujer que revela su problema erótico y sentimental por la bocina de un teléfono. La parte de la orquesta la llevó con brillantéz el pensilvenio Ethan Mordden, autor de "Mejora hacia adelante" para expugnar el ascenso y colapso de Broadway. Y ha dirigido operetas y "Merheim" y "Las mameas de Tiresias" (esta última de Poulenc) en el propio Manhattan Theatre Club donde vimos "La voz Humana" admirablemente traducida por Joseph Machlis y no menos admirablemente actuada por *Linda Phillips*, con dicción perfecta y dramatismo convincente. Dirigió la escena Thomas Bullard y realizó la escenografía Vittorio Capcece. ¡Qué música tan grata esta de Poulenc! (debussista, pese al antidebussismo de su autor). Ojalá que José Antonio Alcaraz nos la presente aquí próximamente, y pueda conseguir una orquesta, para la mayor transparencia de la obra...

# “La influencia creciente del crítico de música en el hemisferio occidental”

Por FEDERICO HEINLEIN

Vice Presidente de la Asociación Interamericana de Críticos de Música.

*La siguiente es la contestación que el Vice Presidente de la AICM leyó durante el coloquio al que los delegados de este Primer Congreso de la Asociación Interamericana de Críticos de Música” asistimos en la Unión Panamericana de Washington. El profesor Heinlein es un distinguido musicógrafo chileno de ascendencia germana, que practica la crítica musical en el diario “El Mercurio” de Santiago.*

Permítanme ustedes disentir acerca del término “creciente” agregado al título de este coloquio. De acuerdo con las quejas de algunos participantes centro y sudamericanos a la reunión inicial de los críticos musicales del Hemisferio Occidental, llevada a cabo hace tres años en esta misma ciudad, podríamos considerar —al menos eventualmente— el papel reducido de nuestra profesión en las Américas.

Pero aun en el caso de que este papel fuese creciente, deberíamos, quizá, hacernos algunas preguntas: “¿Cuál es, exactamente, nuestra misión? ¿Deberíamos expresar siempre nuestros sentimientos personales? ¿Es nuestra opinión válida fuera de nuestro propio radio de acción? ¿Existe alguien que pueda ser calificado de crítico competente, crítico imparcial, crítico legible, que nunca sobrepase la capacidad del lector, ni caiga en la vulgaridad? ¿Somos realmente sinceros, totalmente inaccesibles a cualquier clase de presión?”

¿Es usted un buen crítico? Por supuesto, esto depende, principalmente, de su destreza y de su buen criterio. Una vez establecida la comunicación con el público y obtenida la fe de sus lectores, consideremos el enorme poder que pueda usted ejercer. El ejercicio del poder es algo precario. Creo, por tanto que deberíamos más bien desconfiar de nuestro papel. ¿No es verdad que podemos contribuir significativamente a hacer o destruir la reputación de un artista? Este *poder* de condenar, ¿le otorga a usted el derecho de llevarlo a cabo? Por otra parte ¿debería y *podría* usted abstenerse de condenar lo que considera malo? Por frágil que nuestro juicio pueda ser, no podemos, ni debemos actuar como máquinas. Somos seres humanos, con sentimientos, opiniones, temperamento.

Parece esencial que acojamos la petición de Hans Sach de Wagner, que “ni odio, ni amor influyan en su veredicto”. Pero aunque lográramos seguir este consejo, quedaría siempre algo fuerte, persiste, imposible de eliminar: el *gusto personal*. Creo que esto y no solamnte nuestras capacidades es por lo que fuimos contratados y somos leídos: para revelar nuestro gusto personal a través de él, e influencia sobre la opinión pública. Nuestro gusto personal puede abrir subitamente la mente del lector, iluminar con una idea fresca, mos-

trarle un ángulo novedoso, desde el que pueda contemplar una obra, o una ejecución. Creo que nuestra misión más noble consiste en convertirnos en mediadores entre la música y el público; en agentes honrados que expediten sus relaciones; en catalizadores que los unan y transformen. Si la crítica ha de tener algún valor, —y creo que ningún crítico serio ha dejado alguna vez de sentir dudas acerca de su profesión— este sea, quizás, el de *ayudar*: ayudar a la gente a escuchar y comprender; ayudar al intérprete y al compositor a ensanchar sus cualidades y vencer sus limitaciones; hacer que el músico y el oyente se conozcan y aprecien mutuamente, mientras el crítico se oculta discretamente en el anonimato.

## EXCURSIONES EN TORNO A LA CRITICA DE MUSICA

Por ALEJANDRO GUMUCIO

(miembro chileno de la AICM)

El director de orquesta finlandés Lars Eric Fongsted me contó una vez en Helsinki que mientras tomaba una taza de te con Sibelius en el jardín de la residencia del compositor, en Sarvenspaa, unos pájaros cantaban en la copa de un árbol con horrible y destemplado graznido. Fongsted le preguntó al compositor cómo se llamaban esos pájaros, a lo que el maestro contestó: "Son los críticos de música".

El octogenario y consagrado compositor podía permitirse aquellos arranques de humor; sin embargo, deben haber sido justificadas las opiniones adversas que recibió, por el hecho insólito de haber dejado de componer treinta años antes de su muerte "porque se le dio la gana", privando así al arte musical escandinavo de su aporte, que pudo haber sido valioso.

Hay muchos buenos compositores que deben pensar de un modo diferente, porque en sus comienzos debieron a la crítica el espaldazaro, el estímulo que los llevó al triunfo.

Es así como la responsabilidad de un crítico frente a un autor, o a un intérprete es de fundamental importancia.

En mi concepto la función de la crítica ha de ser, ante todo, constructiva e informativa. Lo constructivo debería radicar en las opiniones que se vierten acerca de los compositores y ejecutantes jóvenes. Cuando no suenen bien sus obras, o cometan errores, debido a una formación o experiencia incompletas, el crítico tendrá la obligación de buscar lo positivo que puede haber en ellos, o la materia prima que posean, y sin callar lo defectuoso, razonadamente acentuar el estímulo en lo que haya de valor, en lo que cuente para el futuro.

Diferente en el caso de los artistas ya consagrados, a quienes hay que aplicar todo el peso de la ley, de una ley no codificada, a la que el crítico, como juez, necesita recurrir para sancionar al culpable.

El aspecto informativo es digno de consideración, porque, aparte de su función específica, un crítico debe ser una especie de orientador, de educador

para el leyente, que ha asistido al concierto, quien no solo desea comparar su impresión con la del experto, sino encontrar una fuente ilustrativa acerca de lo que ha escuchado, la que suele figurar escuetamente en las notas explicativas del programa, o no figurar del todo.

Conviene referirse a la conveniencia de que un crítico, luego de oír el último compás de un concierto corra a un periódico para escribir su juicio que será publicado al día siguiente. La eficacia de este procedimiento me parece dudosa, porque un concierto no es un incendio, un terremoto o una revolución —noticias que deben publicarse poco menos antes de producirse. Una obra de arte merece ser oída y juzgada con respeto, serenidad y maduración.

Puede ocurrir que las emociones sensoriales se modifiquen luego en un análisis retrospectivo. Si bien los aspectos técnicos son inmutables, las impresiones que el crítico percibe inmediatamente después del concierto podrían ablandarse o endurecerse con la reflexión, sin que ello implique una desorientación.

Esta premisa puede constituir una regla de orden general, porque las reacciones de los estados anímicos o físicos son demasiado mutables y dispares en el género humano. ¡Qué aburrido sería el mundo si todas las personas fuésemos iguales! En todo caso, es aconsejable una prudente espera.

En cuanto a la labor informativa a que me referí, es inútil que el crítico escriba con su propia fuente bibliográfica y documental a la mano, la que suele no poseer en las oficinas de su periódico.\*

Peligroso es este apresuramiento cuando se juzga una obra moderna en primera audición y el crítico no ha asistido a los ensayos, como sería lo ideal.

Frente a este tipo de obras el crítico se halla en desventaja con respecto a los críticos literarios y plásticos, porque estos últimos pueden leer y releer con calma un libro, o detenerse cuanto deseen frente a un cuadro o una escultura. La música, en cambio, discurre y va, sin que el oyente pueda releerla o remirla.

Al leer un libro, u observar una obra plástica, se emplea sólo el sentido de la vista; en cambio, en un concierto deben utilizarse, en forma conjugada, los sentidos del oído y de la visión, lo que produce un mayor desgaste físico y más atenta concentración. En cuanto al oído se refiere, está comprobado científicamente que la concentración plena frente a un conferenciante, comienza a declinar después de transcurridos los primeros cuarenta minutos, por muy atractivo que sea lo que se está escuchando.

De lo anterior se desprende que el crítico de música está sometido a limitaciones de orden físico que hacen aún más difícil captar una obra moderna en su plenitud, como para asumir la responsabilidad de juzgarla y cumplir así su compromiso y responsabilidad frente al autor de dicha obra y de su público leyente.

Es importante también el empleo del lenguaje en la crítica de música.

---

\* Al menos en nuestros países latinoamericanos (La Redacción).

Aunque se da por descontado que el crítico de música es un erudito, opino que debe de ser discreto en la exhibición de sus conocimientos estéticos y técnicos.

El lucimiento de la sabiduría y del talento debe de estar a cargo del creador, o del intérprete; en cambio, el crítico debe escribir en el lenguaje que utiliza la gente que lo va a leer: técnico, si se trata de una revista de alto nivel especializado y sencilla en el caso de un periódico.

En todos los países existen órganos de prensa para el consumo de diferentes estratos sociológicos y culturales. El crítico debe adaptarse al nivel intelectual de sus lectores.

No hay duda que es más fácil escribir en difícil, pero es aquí donde surge la conveniencia de que el crítico sea como un inceberg que asome el diez por ciento de su volumen a la superficie y guarde el noventa por ciento bajo el agua. Para que un crítico sea auténticamente sencillo, debe esconder ese noventa por ciento de su capacidad de tecnicismo. Así tendrá mayor solvencia y solidez el lenguaje sencillo que exhiba.

Estos breves apuntes son nada más que como asomarse al mundo mágico y subyugante de la crítica de música.

¡Habría tanto más que decir!

## VIRGIL THOMSON, "Leyenda Viviente"

Por José Antonio Alcaraz

Urbano por naturaleza, esencia y vocación, cosmopolita a la potencia 'z', compositor dueño de un catálogo más que estimable, conversador sofisticado y aménisimo, crítico punzante, hiper-temido, Virgil Thomson (1896) es hoy lo que el lugar común llamaría, con particular acierto y eficacia, "una leyenda viviente".

Como típico representante norteamericano en su generación Thomson vivió en el París que perteneció a lo largo de los años lo mismo a Satie que a Hemingway, a Poulenc o Gestrude Stein, y que musicalmente llegó a tener, en un momento dado, como los dos polos pensantes más fuertes y antagónicos, a Nadia Boulanger —transformada ya en 'toda una institución'— y al entonces joven compositor, de brutal y admirable radicalismo: Pierre Boulez.

Entre las obras más importantes de Thomson figuran: *Cuatro Santos en Tres Actos* (1932) logro espléndido, aportación fundamental al perfil de la ópera en el Siglo XX; *El Arado que rompió la llanura* (1939) y *Otoño* (1964).

Claude Rostand, fuente inmejorable, enfoca así el "caso Thomson": "Contrariamente a lo que se produce con frecuencia, su eclecticismo no tiene como misión el enmascarar la indigencia, sino que resulta de la vivacidad y curiosidad de una naturaleza siempre en movimiento, sometida perennemente a una presión y resueltamente anticonformista, lo que del mismo modo le ha alejado de los movimientos vanguardistas".

JAA.—Hablemos en primer lugar de una de sus obras que personalmente admiro más: *Cuatro Santos en Tres Actos*, en la que —pienso— hay una manera explorativa, enteramente nueva, de utilizar el ritmo y la relación entre música y foro; ¿cuál fué el motivo central de su interés para escribir esta ópera?

VT.—Mi interés central residía en tratar de hacer una música que verdaderamente se adecuara al idioma inglés: de ahí viene ese ritmo.

Me gustaría que alguien hiciera algo similar con el español. Las gentes de habla española se han confinado, desde hace mucho, a los ritmos de la danza; en modo tal, que —pienso— ha habido un descuido, una negligencia, hacia los ritmos del idioma mismo.

De Falla lo sabía, pero nadie desde entonces ha tocado verdaderamente la esencia fonética y rítmica del español... excepto las canciones populares: cuando se dice "Adiós muchachos", súbitamente la cualidad percusiva del idioma está ahí. Los compositores brasileños, lo han hecho muy bellamente con el portugués; pero no creo que nadie en inglés, al menos en estos últimos siglos, con excepción de Sir Arthur Sullivan, haya llevado esto tan lejos como yo lo hice: interrelación música-idioma inglés.

JAA.—Personalmente conozco un caso: la ópera más reciente de Benjamin Britten **Muerte en Venecia**,...

VT.—Conozco la ópera...

(**Olvido imperdonable:** Jinetes hacia el Mar de Vaughan Williams, puesta en música 'literal' de la obra en un acto de Synge, que bien podría clasificarse en este sentido como el Pelleas et Mélisande de Debussy, no Maeterlinck, de lengua inglesa).

JAA.—Seguramente se refería usted a **El Retablo de Maese Pedro**, al hablar de Falla. ¿Tendría esta actitud un equivalente en el Pelleas, en francés y en la obra de Janacek en checo?

VT.—Por supuesto, pero también Wagner lo hizo en forma magistral en alemán... y Schubert, quien no escribió óperas; pero, si él no hubiera resuelto enteramente todo el problema de prosodia musical en sus lieder, Wagner no hubiera podido escribir las óperas que hizo, que en cierto sentido son "lieder-lowder" (Traducción aproximada: 'canciones a mayor volumen'), es decir son más largas y más grandes pero son esencialmente Schubert... en relación al idioma alemán.

**Rápidamente me apresuro a colocarme bajo la advocación del Prefecto romano: lavo mis manos críticas y musicológicas. No puedo hacerme responsable por la afirmación de Thomson: "—Schubert no escribió óperas—", pero tampoco creo que sea éste, momento ni lugar de corregirle).**

JAA.—Entonces hay un nombre que surge inmediatamente, en forma obligada: Francis Poulenc.

VT.—Por supuesto: Francis Poulenc, como Ravel, como Debussy o en general los compositores franceses de lied a partir de 1890, han hecho en su idioma lo que los grandes compositores de lied alemán —de Schubert a Mahler— han hecho en el suyo. Los compositores anteriores a Schubert, en idioma alemán, no tienen ningún sentido.

(**La afirmación de Thomson me deja literalmente congelado: no es posible que un hombre de su cultura y agudeza haga una aseveración tan gratuita y frívola. Baste citar las dos omisiones capitales para poner en evidencia lo infundado de su juicio: Mozart y Schutz, pero prosigo).**

JAA.—Curiosamente este interés de Poulenc, de usted, de Janacek( de Falla, por lograr una prosodia musical, viene a reunirse en forma colateral con una de las preocupaciones centrales de Luciano Berio, quien está fascinado por el ritmo hablado del lenguaje y su utilización, en lo que podríamos llamar una fonética musical...

VT.—No conozco su ópera **Intolleranza**; me gustaría mucho oirla, pero no me ha sido posible: una vez la pusieron en escena en Boston, pero no estuve ahí. Es un compositor muy interesante. Por supuesto que su propio idioma es el "veneciano", que es una lengua más rica rítmicamente y más libre que el italiano académico.

(**Vuelve Pilatos: para afirmar ahora que es plenamente voluntario el no haber sacado a Thomson de su error. Una confusión tal, entre las figuras diametralmente opuestas, tanto humana como musicalmente, de Luciano Berio y Luigi Nono, está más allá de todo posible intento de salvar la situación.**

Si Thomson fué particularmente sarcástico y corrosivo cuando ejerció la crítica, y ahí están sus espléndidos libros —“Music Revisited” entre otros— para probarlo, me parece que es imposible, en consecuencia, tener clemencia ninguna hacia él.

Hay un viejo refrán chino, tan auténtico y hermoso que merecería ser uno de los apócrifos del género, que suele inventar José de la Colina y que conviene perfectamente al caso: “Aquel que vive en casa de cristal, que no toque el trombón”).

JAA.—¿Quisiera usted hablarme ahora de Gertrude Stein? Obviamente su nombre viene a la memoria cuando hablamos de “Cuatro Santos en Tres Actos”.

VT.—Bueno, no era muy musical, pero su lenguaje lo es. No le gustaba particularmente la música, pero por supuesto que le gustaba mucho ser “puesta en música”, como a todos los poetas y sin embargo... su lenguaje estaba lleno de sus propias estructuras sonoras y patrones rítmicos, personales; incluso esos vastos pasajes repetitivos que son como finales de Beethoven, o sus codas.

Llegó a tener todas estas cualidades no por medios musicales, sino por instintivos o lingüísticos, lo que fué una gran ventaja para mí. Esto me dejaba espacio par apuntalar el todo con una estructura musical.

De ahí la importancia fundamental del lenguaje; tal como se manifiesta en Sir Arthur Sullivan, en Purcell y en el **Canto Anglicano**, que por supuesto nos remonta a mediados del Siglo XVI.

JAA.—Podríamos volver a Poulenc. ¿Cree usted que este encajar” (estar de acuerdo mutuamente) de texto, fonética y música, ocurre en la obra de este compositor?

VT.—Por supuesto que si, Poulenc es un experto en manipular estos elementos en sus canciones.

JAA.—¿Y en las obras operísticas?

VT.—No estoy muy seguro acerca de las óperas. Puede que haya problemas musicales; palabras y música puede ser que se hermanen efectivamente, pero puede haber problemas musicales, porque se trata de estructuras más amplias.

Por otra parte la “ópera-solo” **La Voix Humaine** continúa siendo una obra que puede oírse y la que trata de las religiosas... ¿cómo se llama?

JAA.—Les Dialogues Des Carmelites.

VT.—Si, ésa; vieja a través de los teatros de ópera; de modo que... funciona.

JAA.—Hablemos ahora de uno de sus compositores más queridos y admirados: Erik Satie. Hay una observación de usted, acerca de él, que justificadamente se ha hecho muy famosa: “Sus obras son tan simples, tan directas y tan devastadoras como las observaciones de un niño”.

VT.—Su música es así. No que tenga nada de infantil; Satie era un hombre muy sofisticado musicalmente.

Han salido a la luz en los últimos diez o quince años, sus cuadernos, en los que practicaba ejercicios armónicos de su propio invención. Están ahora en la Bibliotheque Nationale en París y un investigador inglés, que hizo su doctorado sobre ellos en Cambridge, hace algunos años, tuvo acceso a estos cuadernos, cuya existencia no conocían siquiera los más íntimos amigos de Satie. En ellos puede verse como llegó Satie a esa originalidad aparentemente espontánea: fué al través de la práctica constante.

JAA.—¿Conoce el muy hermoso artículo de Darius Milhaud, donde rinde homenaje a usted por su gran labor de difusión de la obra de Satie?

VT.—No, no lo conozco... Darius y yo teníamos una gran amistad con una base en común: Satie, así como por otras causas... por supuesto. Varias veces visité sus clases en Mills College y tocábamos en el piano obras de Satie a cuatro manos. Otras veces él tocaba el piano y yo cantaba **Socrate**.

Por supuesto **Socrate** permanece como una de las obras más extraordinarias, convincentes y poderosas del siglo. El **finale**, las últimas dos o tres páginas, han

sido imitadas por prácticamente todos los compositores vivos, incluyendo a Stravinsky. Las últimas páginas de las *Symphonies D'Instruments a Vent* (A la memoire de Claude Debussy) han sido extraídas del espíritu o "mood" de la obra de Satie. Una especie de música sin movimiento, que se vuelve música fúnebre.

JAA.—¿Hay, en su opinión, una diferencia marcante entre la apreciación de Satie realizada por usted en los años 30 y 40, y el enfoque actual hacia la personalidad de este compositor?

VT.—No encuentro cambio ninguno; excepto posiblemente un cierto descuido hacia Satie. Durante su vida, las obras de Satie se tocaban en Francia con mayor frecuencia que ahora. Un poco menos en Alemania, pero tampoco hoy se le oye mucho. Probablemente en los Estados Unidos, más que en cualquier otro lugar, es donde se oye con mayor frecuencia la música de Satie.

Por otra parte, creo que *Socrate* debe darse en el idioma del país en que se está interpretando la obra. Tantas veces como me fué posible, lo hice en inglés. He trabajado en mi traducción durante más de veintiocho años, puliéndola, para tratar que sea comprensible para el público de habla inglesa. Ned Rorem tiene también una traducción suya, que se escucha con cierta frecuencia y que es muy buena.

Es evidente que una obra como *Socrate* se comprende mucho mejor cuando se le interpreta en el idioma local, que cuando se trata de una lengua extranjera, sin importar lo bien que uno comprenda el francés.

JAA.—Vamos a otro terreno: la crítica. Hace ya algunos años (diez aproximadamente) le oí decir a usted en una entrevista pública que le hizo Claude Samuel para la Radio Francesa, que "es precisamente el dinero que le pagan al crítico por ejercer su trabajo, lo que hace interesante, válida o importante su opinión". Me parece una frase muy acertada, con la que estoy totalmente de acuerdo.

VT.—Esa es la evidencia del profesionalismo del crítico. Si regalara su trabajo, si lo diera gratis, esto le permitiría ser generoso con sus amigos; pero si es pagado, entonces tiene que hacer un trabajo profesional y decir la verdad al público.

JAA.—En consecuencia usted coloca el dinero en un punto bastante alto de la escala de valores; no quiero decir como un fin en sí mismo, sino como un índice.

VT.—Es lo mismo que en los deportes. El deporte es profesional cuando es pagado.

Cuando digo "el dinero es importante", no es importante en proporción a la cantidad de dinero: es la presencia del dinero en el intercambio, lo que da la calidad profesional; tal como un profesor de música debe en razón del dinero recibido, enseñar al alumno, sin que pueda marcarse una diferencia por el hecho de que le agrade ese alumno o no. Si se tiene un compromiso pagado, hay que cumplirlo: hay que dar la lección, y punto.

JAA.—¿Quiere contarme por favor algo acerca de su primer encuentro con Pierre Boulez?

VT.—Conocí a Boulez en 1946 en casa de Martenot —el inventor del instrumento electrónico "Ondes Martenot"— a donde me llevó Roger Desormiere. Ibamos para escuchar la obra de un compositor muy joven: su *Sonatina* para flauta y piano. La ejecutaba Jean-Pierre Rampal, acompañado por el propio Boulez al piano. Me di cuenta que se trataba de una obra escrita en el sistema de los doce sonidos, sólo que no sonaba como la música dodecafónica alemana. Sonaba como Ravel. Como música francesa escrita sobre una serie.

Vi que era un compositor de gran temperamento y valor, y como en esa época estaba yo en París trabajando para la edición francesa de un periódico norteamericano, escribí algo acerca de él para ambas, la edición de Nueva York y la de París.

Resultó después —no lo supe entonces— que ésta fué la primera mención pública de una obra suya. Pierre y yo quedamos como amigos muy cercanos, en verdad. Nos vimos después varias veces, en muchos lugares del mundo, durante los viajes de ambos, por más de veinte años. Pero desde que vino a los Estados Unidos, para dirigir la Filarmónica de Nueva York, lo he visto muy poco. No creo que desée algún comentario mío y, en realidad, no ha tocado ninguna obra mía.

JAA.—¿Tendría usted algún inconveniente en hablarme acerca del "caso" John Cage?... acerca del libro.

VT.—¿El libro que escribí sobre mi, o los que ha escrito acerca de sí mismo?

JAA.—No, el libro sobre usted.

VT.—Bueno... escribió ese libro acerca de mi, o más bien la mitad; la obra es por Cathleen Hubbard, quien se hizo cargo de la parte biográfica.

Cage analizó la música: cada nota que yo había escrito hasta entonces incluyendo los manuscritos; obras publicadas y no publicadas, e hizo un catálogo serio y detallado. John y yo eramos amigos muy íntimos en esa época; me parece que alrededor de 1955 o 56. Nos habíamos conocido hacía ya quince años... e hizo un esfuerzo sincero para decir la verdad, tal como él lo pensaba, acerca de mi música. Revisé todo el texto con él, para el análisis, sin hacer esfuerzo ninguno para cambiar alguna de sus opiniones, pero verificando las aseveraciones analíticas, para estar seguro que no fueran apresuradas o incorrectas.

(Se hace un largo silencio. Thomson me mira, como dándome a entender —o al menos así lo interpreto yo— que él sabe que yo sé, y que, en consecuencia, no estoy satisfecho con su extremada parquedad).

JAA.—¿Puedo ser muy indiscreto?

VT.—Lo que quiera.

JAA.—Entonces: ¿por qué esa gran separación entre ustedes dos, que eran tan buenos amigos?

VT.—¡Oh, tuvimos una pequeña escaramuza!... en la época en que él estaba escribiendo ese libro. Oficialmente permanecimos siendo amigos, pero ya no nos vimos mucho mutuamente.

Y después, cuando escribí un largo capítulo acerca de su música, en un libro llamado "Música Americana a partir de 1910", creo que también se sintió un poco molesto, acerca de lo que yo decía ahí.

Pero nuestra amistad era tan antigua y habíamos discutido tanto su música como la mía juntos, que verdaderamente no había una razón para que él no dijera en público lo que pensaba acerca de mi música, o porque yo no debiera decir lo que pensaba de la suya en público, puesto que ya le había dicho lo mismo a él.

(Al terminar la entrevista Thomson, muy discretamente, cambia el tema de la conversación —o tal me parece— preguntándome por Chávez, de quien se expresa con particular afecto y admiración).

(Después me habla de una puesta en escena de Sócrates, en el Museo de Filadelfia, hace aproximadamente veinte o treinta años: Calder le hizo una escenografía móvil; y los cantantes estaban casi estáticos. Tiene el proyecto de volver a hacer juntos la obra de Satie. En el mismo programa se incluiría una versión —también escénica— de Cuatro Santos en Tres Actos.

(Nada hago por forzar la voluntad de Thomson, quien incluso —debo decirlo— fué muy cordial. Pero:

(Todavía al despedirnos, al cerrarse la puerta del elevador en el hotel, Thomson, como disculpándose, me dice,

—Cada vez que nos vemos Cage y yo nos saludamos con un abrazo... después de todo, yo le obtuve el que fuera miembro de la Academia Nacional de Artes, que él deseaba tanto...)

Respecto al problema, esta es la información de Cage:

"JAA.—Y a propósito: ¿Virgil Thomson?

"JC.—Fuimos amigos durante mucho tiempo, aproximadamente desde 1942 hasta que hace unos diez años, cuando nuestra amistad se derrumbó por completo. Una amistad larga y agradable que ya no existe. Gasté diez años en escribir un libro acerca de su obra y se provocó una situación bastante molesta: como no estaba de acuerdo con lo que yo había escrito, interrumpió mi trabajo para buscar a otra persona que lo hiciera. Como no lo pudo encontrar, finalmente se decidió a pedirme que retomara el proyecto. Acepté con la condición que no leyerá lo que yo escribía hasta haberlo terminado. Al finalizar me dijo que le gustaba mucho. Para sorpresa mía añadió que "no podría publicarse tal como estaba, y que, más aún, ya había contratado a otra persona para escribir sobre su vida, como parte del mismo volumen. En consecuencia, mi texto debía reescribirse completamente.

"Alegó: "—Por supuesto tú no eres un escritor (no había yo publicado "Silence", ni mis otros libros) y no te gustaría aparecer en público, por así decirlo, habiendo escrito lo que has escrito".

"La reescritura iba a hacerla Cathleen O'Donnel; fui a verla y descubrimos que no podríamos trabajar juntos: éramos como un perro y un gato.

"Cuando se lo comunicé a Virgil, él tomó la decisión de hacerlo él mismo. —"Virgil: es una locura. Tu estilo es muy conocido y el libro es acerca de ti. Eso sería ridículo", le dije.

"Encontré entonces a una persona en Knopf, a quien le gustó el texto y aceptó hacer el "rewriting".

"En un barco en que íbamos a Europa David Tudor y yo, revisé las galeras y me di cuenta que todo era trabajo del propio Virgil. A pesar de todo nuestra amistad era tan fuerte y su mente tan brillante, que terminamos por reconciliarnos".

(Hasta aquí la información publicada en la Revista Plural: Número 55. Mayo de 1976).

Cage me ha especificado, además:

"Una vez que le dije: "Virgil eres tan agudo..." —"No soy agudo, soy brillante, me contestó. Así, probó ser ambas cosas: agudo y brillante.

"Pero, después vino ese artículo suyo en "The New York Review of Books": un ataque realmente devastador. Nunca lo perdoné, y no intento perdonarlo. Así es que ya no nos vemos.

"Sé por amigos comunes que se siente muy infeliz por haber perdido mi amistad; dice que una de las cosas que faltan en su carácter es el saber comprender a los demás.

"Hace ya mucho tiempo, Virgil escribió un ataque feroz contra Markévich como compositor, y casi lo arruinó; en realidad lo arruinó. Cuando le enseñé a David Tudor el artículo contra mí, se soltó a reír, y a carcajadas dijo: "Desgraciadamente, llega demasiado tarde".

(De Poncio Pilatos —pienso— he pasado a ser Anás y Caifás reunidos... ¿o sería mejor, quizá, escribir: Herodes?).

N.B.—Aclaro, desde ahora, que las cintas respectivas, en donde están grabadas las declaraciones de ambos compositores las pongo a disposición de quien quiera ratificar, o verificar, que no han sido alteradas.

CON



GRETE  
SULTAN

Por ESPERANZA PULIDO

Conocí a Grete Sultan en México, este año, cuando vino con John Cage, para estrenar parte de los Estudios Australes de este compositor ultra contemporáneo. Entonces aprendía a apreciar sus extraordinarias cualidades como pianista. Mi último y reciente viaje a Nueva York me permitió apreciarla más de cerca como persona y como gran artista. Tiene su estudio en el atractivo Village de Manhattan, donde pulula gente de todas las artes. El viejo edificio de la Bell Telephone Co. fue restaurado y adaptado como estudios destinados exclusivamente a los artistas. Es enorme, y por las muestras cada unidad está provista de todo lo necesario para el confort y las necesidades de sus afortunados habitantes. El de Grete Sultan ofrece el ambiente que esta maravillosa artista ha sabido infundirle, con sus dos pianos de gran cola, cuadros a granel, especialmente del pintor Franz Rederer, quien pintó varias veces a Grete, imprimiéndole sus características propias. Hay también librerías repletas de libros muy valiosos (noté su afición por la filosofía).

Esta mujer respira bondad y sabiduría por todos los poros. Es un verdadero placer conversar con ella. Se siente uno contagiado por su exquisito y refinado espíritu y se olvida que se había pensado hacerle una entrevista. No, no se trató de una entrevista, sino de una conversación en extremo amable y provechosa, en la que también tomó parte la amiga Alida Vázquez, compositora y pianista mexicana que actualmente obtuvo una beca para hacer su doctorado de composición en la Universidad de Columbia y estudia ahora, además, en privado con Grete Sultan ("Es una maestra de primerísima categoría", me confió).

Ante todo, me interesaba saber cómo aborda Grete Sultan el estudio de la música contemporánea, como la de Cage, por ejemplo. Ella sacó su manuscrito de los Estudios Australes y me lo mostró, todo lleno de finas líneas verticales que con lápiz va dibujando entre las notas que se corresponden entre sí. Esto le es de gran servicio. Y me comunicó que para los grandes saltos (intervalos enormes), los reducía a su mayor simplicidad, dentro de la octava, lo cual le ayudaba grandemente al momento de la memorización. Si tiene en mente intervalos simples, los problemas se minimizan. Pero, ante todo, analiza la estructura de la obra, en sus mínimos detalles y localiza sus principales dificultades.

En seguida tomó las copias impresas de los dos cuadernos de dichos Estudios Australes que, apenas salidos de las prensas, le fueran enviados por la Editorial Peters con un bellissimo ramo de flores que lucía fresco en el estudio. Y tuvo la gentileza de obsequiármelos.

En seguida seguimos conversando sobre la carrera pianística de la artista, que desde sus comienzos se distinguió por un desinteresado afán de servirles como intérpretes a los compositores contemporáneos. En aquellos tiempos, como ahora, (pero más aún entonces) aquella era una proeza enorme que significaba el sacrificio, para un concertista ya cuajado, de realizar con más o menos rapidez una carrera de triunfos, tocando a los clásicos, románticos e impresionistas como ella sabía hacerlo. (Cuando la presentó Cage aquí, previamente a su actuación, nos dijo haberle escuchado unas "Variaciones Goldberg" de Bach excepcionales).

En los comienzos de su carrera, Grete les estrenó muchas obras a Krenek, Apostel (discípulo de Berg y Webern), y otros. Y cuando salió de Viena, para establecerse en Nueva York, estrenó en uno de los primeros conciertos de la Liga Internacional de Compositores, las dos suites Op. 26 de Krenek, compositor de quien ha tocado toda su producción pianística (excepto la opus 19). Después de la Segunda Guerra Mundial estrenó también en Nueva York la "Kubiaiana" de Apostel, una Sonata de Copland, la Sonatina de Carlos Chávez y varias obras de Bartok.

Ahora tiene cinco conciertos de música de cámara en una de las series que se ofrecen en una pequeña sala del enorme Madison Square Garden, en la que —me dijo— la acústica es inmejorable.

Estoy convencida de que Difusión Musical de la Universidad Autónoma de México enriquecería grandemente sus presentaciones musicales trayendo a Grete Sultan para dos conciertos: uno con las Variaciones Goldlberg (que requerirían un programa completo) y la otra de música contemporánea. Todos los músicos y los aficionados lo agradecerían.

¡Qué experiencia inolvidable esta visita a Grete Sultan!



## CON ALEXIS HAUSER

*Cama sabía que en esta gira norteamericana José Antonio Alcaraz y Raúl Cosío harían las entrevistas de aquellos personajes de la música más patentes en los ojos del público, me dediqué a conversar con gente muy valiosa, pero, ora por joven, ora por refinada, menos conspicua. Alexis Hauser fue otro de ellos.*

*Este joven director de orquesta austriaco no es desoconocido en México. Enrique Bátiz ya lo ha invitado dos veces como huésped de la Orquesta Sinfónica del Estado de México, en cuyo medio dejó muy buena impresión.*

*Habiéndome encontrado con él en Nueva York, donde acaba de dirigir una serie de El Murciélago de Strauss y siendo un joven director en ascenso, le solicité una conversación, a la que se prestó gentilmente.*

E.P.—Cuáles son, para usted, los peores problemas que confrontan a un joven director en los comienzos de su carrera?

A.H.—Desde luego, la propia orquesta, que es un instrumento complejo que el director debe saber "ejecutar" con tino. Sus componentes son, por lo general, mayores que él, lo cual constituye un problema más bien de orden psicológico para el joven que se les pone por delante.

E.P.—¿Con qué dificultades materiales y artísticas se tropiezan los directores jóvenes en los principios de sus carreras? Claro que me estoy refiriendo únicamente a aquellos muchachos que han realizado carreras profesionales y no a los improvisados.

A.H.—Es difícil convencer a los empresarios de que puede uno dirigir una orquesta eficientemente. Por otro lado, como usted sabe, los directores se apoyan siempre en otras gentes. Sólo pueden hacer música en comunicación con los demás. Y esto de convencer a la gente resulta especialmente difícil para los jóvenes. Sólo se logra con la demostración de un conocimiento completo de las partituras.

E.P.—¿Cuál es la actitud de una orquesta experimentada ante un director bisoño?

A.H.—Mi primera experiencia verdaderamente profesional la tuve aquí (Nueva York) sin dificultades. Los músicos de las orquestas norteamericanas son más disciplinados que los de las orquestas europeas, aunque se diga lo contrario. Allá, apenas detiene el director joven el conjunto para alguna observación, todos los músicos comienzan a hablar, cosa que no sucede aquí; pero en Inglaterra no tuve problemas de esta clase. Hay también la dificultad de que los músicos han tenido la experiencia de tocar bajo las batutas de diversos y grandes directores maduros. Por tanto, si uno se atreve a introducir alguna idea que les parezca nueva debe, por fuerza, probarles que le asiste la razón. Brahms es el compositor que se lleva lo peor en cuestión de *ritenuti* absurdos y otras minucias.

E.P.—¿Qué actitud asume usted ante una partitura nueva?

A.H.—De antemano, una lectura general, para percatarme de la línea de la obra. En seguida un examen detallado de su estructura. En el caso de la música clásica y romántica me parece indispensable comenzar por la estructura armónica que le sirve de base. Y, naturalmente, la primordial cuestión del tiempo en sus relaciones diversas. Luego, el fraseo; el sentido estricto de la dinámica que es completamente relativo en relación con los instrumentos: porque un fortísimo no es el mismo en las cuerdas que en las trompetas, por ejemplo. Durante la época barroca todos eran músicos y por tal motivo los compositores no se tomaban la molestia de anotar todos sus requerimientos. En Beethoven y en Brahms la dinámica depende de la estructura de las obras. Hay que pensar, por otro lado, que el "cerebro" de esta música no está instrumentado como en el caso de Berlioz, por ejemplo, cuya música sí está sustanciada.

E.P.—¿Cuáles orquestas mayores ha dirigido usted?

A.H.—La de Viena, al terminar mis estudios. La filarmónica de San Luis Missouri (la segunda más antigua de los Estados Unidos). Dirigi esta conservadora orquesta durante dos años. Poseía un Auditorio con capacidad para 3,500 personas. Allí hice la primera audición, para San Luis, de "La Canción de la Tierra" de Mahler. Luego la Chicago Civic Orchestra, como huésped. En 1974 dirigí en Tanglewood un programa de música contemporánea italiana y norteamericana, entre cuyos autores estaba Fabio Bacchi. Y, ultimamente, con la New York City Orchestra, dirigí nueve representaciones de "El Murciélago" de Strauss, aquí y en Washington. En 1974 participé; como huésped, en el Festival mozartiano de Washington, cuando dirigí la Sinfónica de Atlanta, e Itshuk Pealman ejecutó el Concerto en Re mayor para violín. Y las excelente orquesta de Minnessotta. En México (de gratos recuerdos) la competente Sinfónica del Estado de México y antes había ido a Lima para dirigir la Sinfónica de Perú que hallé en buenas condiciones.

E.P.—¿Con quién estudió usted principalmente?

A.H.—Con Hans Swarowsky en la Academia de Viena. Era un eminente maestro. Sólo se fijaba en el estilo y lo esencial de las partituras. Entre sus principales alumnos se encuentra Metha. En Siena tomé un curso con Franco Ferrar.

E.P.—¿Ha obtenido algún premio? Aunque no creo que los premios sean siempre garantía de eficacia, pero ayudan mucho en la vida práctica.

A.H.—El de la Academia de Viena y el Koussevitsky de Dirección de Orquesta en Tanglewood (1974).

A.H.—Seguramente que será usted otra de las estrellas de Swarowsky en el futuro, como se lo auguro.



*Scipione, Paolina, Alberico.  
El Trio Guidi*



*Una pose característica  
de Toscanini.*

## ALBERICO GUIDI

Por E.P.

El reciente fallecimiento, aquí, del violoncellista italiano Alberico Guidi, me induce a dedicarle un recuerdo al artista y al amigo.

Alberico fue un músico en toda la extensión de la palabra. El género de artistas al que perteneció ha pasado a la historia, porque los tiempos han cambiado fundamentalmente. Le conocí, por haber vivido con su familia en Nueva York, durante dos años. Era miembro de la sección de violoncellistas de la Filarmónica de Nueva York, cuando estuvo por un breve período esta orquesta bajo la dirección de Barbirolli. Vivía entonces con su madre —una triestina adorable y alegre como unas costañuelas— y su hermana Paolina pianista, alumna de Cortot y graduada en la Ecole Normale de Paris. Su hermano Scipione, violinista era el concertino de la orquesta neoyorkina. Yo acababa casi de llegar a Nueva York y la suerte me deparó el contacto y más tarde la incondicional amistad de Paolina, quien, conociendo mis precarias condiciones económicas me rentó, casi por nada, un bonito cuarto en el apartamento que ocupaban en la parte alta de Broadway. Desde allí oía diariamente a Alberico, pasando su arco sobre las cuerdas de su instrumento, con una lentitud y precisión perfectas, que eran para él la base de su seguridad técnica. De vez en cuando iba Scipione a tocar sonatas con su hermana y a Alberico le escuché algunas de Beethoven.

Cuando vivía en Inglaterra con su familia, los tres hermanos habían formado un Trio con el que daban audiciones allá. Después, todavía jovenísimo, se trasladó a Nueva York. Las nuevas condiciones de vida de la familia (matrimonio de Scipione, nostalgia de Paolina por la ausencia de aquella

niebla londinense, que si bien la agobiaba, se le metió hasta los huesos) y quien sabe que otras circunstancias, el Trío se disolvió y cada uno buscó nuevos caminos.

Alberico estudió en el Conservatorio de Milán y luego prosiguió sus estudios en Londres, cuando era todavía casi un niño. Al famoso violoncellista italiano Piatti le debió preciosos consejos. Casi a raíz de su traslado a Nueva York ingresó a la Filarmónica y desde entonces tuvo oportunidad de conocer de cerca los defectos y las virtudes de un número muy grande de afamados directores de orquesta, a partir de Toscanini, de quien contaba anécdotas increíbles. Entre otras, la de la muerte de un compatriota suyo de la sección de violines, a quien se traía entre ceja y ceja el irasible maestro ("se le reventó el hígado al pobre músico", contó Alberico). Era muy amigo de su también compatriota, el diminuto e insuperable oboísta Abato, a quien no le espantaban los ex-abruptos de Toscanini. Una vez que le hizo una observación injusta, poniéndose su instrumento bajo el brazo le gritó: "A rivederci, Maestro" y se dirigió a la puerta. Entonces Toscanini le gritó también: "Aspetta, caro, ritorna qui. Non ho detto niente! Ma guarda, ma guarda!" Abato regresó triunfante. Como nunca aprendió bien el inglés Toscanini, siempre se dirigía a ellos en italiano, o en un champurrado de todo cuanto había. A causa de una falta de ritmo, mesándose los cabellos les dijo: "Quisiera que todos fuéseris negros! Briganti, voi altri!" Y en otra ocasión rasgó el chaquetín de alpaca que solía usar para los ensayos. En fin, Alberico se moría de risa, a veces, y a veces de enojo al contar los accesos de rabia de su compatriota.

La inexperiencia de Barbirolli lo ponía fuera de sí, como a muchos de sus compañeros y colegas. Admiraba grandemente a Sir Thomas Beecham, un "gentleman" que sabía lo que traía entre manos y los trataba a pedir de boca.

Cuando se casó con Cecilia Larios, a quien la autora de estas líneas le presentó, ya hablaba bastante bien el español, pero con ella, a quien adoró, lo aprendió a la perfección, porque le exigía que en nuestra lengua se entendieran. Cecilia era una mexicana provista de gran dulzura y comprensión humana. La bondad de corazón de Alberico no lo abstenía, empero, de desfogues de un temperamento "a lo italiano", que Cecilia sabía capear de maravilla. ¡Qué mujer admirable, Cecilia!

Hace menos de cinco años que la pareja se trasladó a México, en un momento cuando Nueva York se había convertido en una ciudad inhabitable, de cuya condición, afortunadamente ha salido ya. Alberico estaba jubilado desde tiempo atrás y ya enfermo del mal que había de llevarse a la tumba, no tenía ánimos para seguir estudiando su violoncello, al que amó con tanta pasión como a la música que con él practicaba. Era tan ordenado, que cuando Cecilia le obsequió al Conservatorio Nacional de México el archivo musical de su consorte, la Biblioteca del plantel no tuvo más que buscarle un sitio para colocar, incólume, el estante que lo contenía, con una placa del donante (él le había recomendado a Cecilia el donativo).

¡Que descanse en paz el artista, el violoncellista y el amigo!



*Eva Maria Zuk*



*M<sup>te</sup> Teresa Rodriguez*



*Alirio Diaz*

## C O N C I E R T O S

SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO.—Renovada, por Enrique Bátiz, con el talento y la buena suerte que son suyos, la OSEM ofreció una Décima Temporada de Conciertos llena de sorpresas gratas para todos los aficionados a la música tradicional, entre la que había una obra contemporánea: el "Prólogo Sinfónico" de Kohoutek y ocho de autores de mediados del siglo XX: De Falla, Castelnuovo-Tedesco, Ponce, Ravel, Bartok, Stravinsky y Jachaturian, renglón en el que Bátiz ha ido progresando, sin que todavía se anime a que su orquesta le encargue una obra a alguno de los compositores latinoamericanos más conspicuos. Entre los solistas estaban Guillermo Salvador, Leopoldo Téllez, los guitarristas Garibay-Moreno, Michel Block, Manuel de la Flor, Gary Graffman y Eva María Zuk. Por ausencia no escuchamos casi ninguno de estos conciertos, pero los colegas han informado que la orquesta suena muy bien y los solistas se han lucido. Del penúltimo pianista —Gary Graffman, norteamericano, conocemos su trayectoria. Supimos que había ejecutado el primer Concierto de Chopin, imprimiéndole una gran nobleza masculina. Todavía podremos escucharle a Eva María Zuk el Concierto de Jachaturian.

SINFONICA NACIONAL.—Uno de los dos últimos conciertos de esta orquesta estuvieron dirigidos por *José Iturbi* a quien, en su edad proveyta, le hemos descubierto cualidades que su edad madura no nos había hecho patentes: los años le han provisto de una gran caballerosidad como hombre. Y como artista ha encontrado "las fórmulas": el director de orquesta, la manera justa de controlar una orquesta, por medio del saber y de la bondad; el pianista, un refinamiento para tocar a los clásicos y un touché forte mucho menos agresivo que antaño; a esto añádase la sabiduría que le da la experiencia al hombre inteligente y cultivado. Por tales razones gozamos grande-

mente su Concierto en re de Haydn y la música española que dirigió. Creemos que los músicos de la OSN también sintieron el ambiente que los hacía tocar con más entusiasmo y buena voluntad que en otras ocasiones.

En el mes de mayo, Francisco Savín dirigió a la OSM en un concierto de la Academia de las Artes —actos en los que se ejecutan obras de los miembros de este organismo tan exclusivo. En esta ocasión se brindó una primera audición para México de la *Alborada* de Halffter, más su Concierto para violín y orquesta, ejecutado en su parte solista por Luz Vernova. Y también fueron estrenos aquí el *Initium* de Carlos Chávez y la *Tercera Sinfonía* de Blas Galindo— los tres “grandes” de aquella generación.

Otro de los conciertos de la OSN le fue dedicado a Wagner, con los solistas James McCrain, Klara Barlow, Myrna Becker, Robert Patterson y Harris Poor, quienes cantaron el segundo acto de “Las Walkirias”, en versiones de conciertos, y el Segundo de “Tristán e Isolda”, bajo la dirección de Laszlo Halasz.

**ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNIVERSIDAD.**—La Primera Temporada de esta Orquesta abandonada por *Eduardo Mata*, comenzaría el 4 de junio pasado con el director huésped *Mitch Miller* y el solista *Roy Bogas* (Gershwin, Scott Joplin (“Rags” y la “Rapsodia en Azul” de Gershwin).—En el segundo programa tomó la batuta *Jacques Bodmer* para dirigir obras de Halffter (“Alborada”); Verhoff (“Torso”, en primera audición aquí), y Bartók (Concerto para orquesta). Después *Antonio Tornero*, y *Leon Spierer* tocó el Concierto para violín K. 216 de Mozart y la “Tzigane” de Ravel. El joven Tornero dirigirá el “Homenaje a Cervantes” de Moncayo y las “Danzas Sinfónicas” de Rachmaninoff. Por último, *Kurt Redel* se dirigirá a sí mismo, como flautista, el “Rondó para flauta y orquesta” de Mozart y el de Telemann para violín y Flauta. A la orquesta le dirigirá la Sinfonía No. 40 de Mozart. Los conciertos proseguirán en julio, agosto, septiembre y octubre, Héctor Quintanar ha tomado el lugar de Eduardo Mata.

**FILARMONICA DE LAS AMERICAS.**—El 8 de este mes de julio se inaugurarán los conciertos con que debutará la nueva orquesta que tiene como Director Musical a Herrera de la Fuente y constará de ocho pares de conciertos (jueves y domingos), con los directores Herrera de la Fuente, Klaus Tennstedt, Rafael Frühbeck de Burgos, Roberto Benzi, Sixtes Ehrling y Peter Maag. Y los solistas Marisa Galvany, Oralia Diminguez, Gaetano Scano, Paul Plishka, Jorge Federico Osorio, Henryk Szeryng, Marilyn Horne, Eliseo Virsaladze, Gyorgy Sandor, Claudio Arrau y Konstanty Kulka. Informaremos en el próximo número de “Heterofonía”.

**ASOCIACION MANUEL M. PONCE.**—El concierto No. 11 de su Temporada 1976 fue la de Camerata de la E.N.M. de la UNAM, con *Ariel Waller* como director y *Victor Urbán* como solista del Concierto en Mi bemol para órgano y cuerdas de Karl Ph. E. Bach. Otros solistas fueron Raymundo Moro, Yukihiko Minami, Fabian Saul y Patricia Morales.

El siguiente concierto le correspondió a JUAN JOSE CATALAYUD y su Trío de Jazz quien tuvo como solista a NAN REDI.

Después presentó la Ponce a Manuel *Enríquez* y a *Jorge Suárez* en un recital formado con la *Sonata Breve* de Manuel M. Ponce. Estreno aquí de *Expresiones para violín* solo de Enrique Iturriaga, *Sonatina* (muy interesante) de Armando Lavalle, primera audición aquí de la *Pieza de Concierto para violín solo* de Joan Franks Williams, estreno mundial de una *Sonata para violín y piano* de A. Maschayekri y *Tres piezas* de Revueltas, programa extraordinario que el compositor y violinista *Enríquez* y el pianista *Jorge Suárez* desarrollaron con espíritu de equipo. Si Manuel *Enríquez* ha sido siempre un compositor de la vanguardia y tiene gran experiencia en la música de sus colegas, *Jorge Suárez* fue educado en la tradición clásica y romántica, tanto aquí como en Rusia y, sin embargo, ya parece como si el arte musical contemporáneo le fuese familiar. Fue un programa de gran atractivo.

En su penúltimo concierto la Ponce ofreció *La Pasión* según San Juan de Bach, monumental obra que, creemos, se habrá escuchado sólo dos o tres veces en México. Cantó el Coro de Madrigalistas y tocó la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, dirigida por José Luis González Gómez.

El último concierto les fue encomendado a la Orquesta de Cámara del Conservatorio Nacional que dirige Leopoldo Téllez, a María Teresa Naranjo como solista del Concierto en Fa mayor para clavecín y orquesta que ella tocó en el piano. El propio Leopoldo tocó la parte solista del Concierto para violoncello Op. 101 de Haydn y el Coro del Conservatorio, cuya directora es Alberta Castelazzi, cantó el *Credo* para coro y orquesta de Vivaldi programa de variado contenido que, aparte el Concierto de Haydn, le fuera dedicado a música barroca de interés.

LA OBRA COMPLETA PARA ORGANO DE JUAN SEBASTIAN BACH fue ofrecida en 18 conciertos y en el órgano monumental del Auditorio Nacional, por Víctor Urbán, Wilfred Schnezler, Estanislao Díaz, Rodrigo Treviño, Arturo Machorro, Lourdes Méndez, Javier Hernández, Ramiro Félix, Pedro de la Rosa, Delfino Madrigal, Roberto Oropeza, Javier Garduño, Eliseo M. Martínez, Héctor Guzmán, Felipe Ramírez, Hermilo Hernández, Alex Méndez y José Suárez. Entre los organistas profesionales de México sólo faltaron los nombres de Juan Bosco Correro y Alfonso Vega Núñez.

KURT REDEL.—El director y flautista muniqués fue presentado en el Palacio de Minería con un programa Haydn, Mozart, Poulenc, y J.S. Bach. Colaboraron Miguel García Mora y el Cuarteto México.

LUZ VERNOVA Y JORGE NOLI tocaron un programa de sonatas en la Biblioteca Benjamín Franklyn (Teatro del Tercer Piso). Sonatas No. 1 de Quintanar, la de Ravel y Luz ejecutó la de Parsadanián para violín solo.

CONJUNTO DAS NEUE WERK. El Centro Universitario Cultural y el Instituto Goethe presentaron dos conciertos-conferencias de este grupo hamburgués de música contemporánea, en un programa de obras de Hans Eisler (Catorce formas de describir la lluvia), Anton Webern, (Canciones Op. 25), Francisco Zumaqué Gómez (Xochicatl) y Arnold Schoenberg (Pierrot Lunaire). Anteriormente Difusión Cultural de la UNAM y el Goethe habían ofrecido un concierto del grupo alemán de jazz SOLO NOW.

DUO DEL MOZARTEUM DE SALZBURGO. Actuó en la Sala Chopin, con un programa Bach, Mozart y Beethoven.

**ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO.**—En los meses de mayo y junio esta orquesta tuvo tres programas: uno didáctico para niños y jóvenes en el Conservatorio Nacional; otro con la cantante María Luisa Rangel y el clavecinista Enrique Aracil, obras de Hadyn, Torelli, Bach, y Bernal Jiménez y el tercero en Bellas Artes con Jorge Velasco como director huésped y las solistas María Teresa Rodríguez y Barbara Klessa (Obras de Shostakovich, Schubert y Liszt escuchadas por primera vez en México).

**CLUB CULTURAL HACIENDA** presentó al clavecinista **ENRIQUE ARACIL**: Suite en La de Rameau, Cuatro piezas de Couperin, Fantasia Cromática y Concierto Italiano de J.S. Bach, y al **DUO DEL MOZARTEUM DE SALZBURGO**: Bach, Mozart, Beethoven.

**CUARTETO MEXICO.** El último concierto de junio, presentado por el Estudio de Arte Guitarrístico A.C., fue el del Cuarteto México, con obras de Lavalle, Mozart y Brahms.

### DE LA PROVINCIA

**PRO-MUSICA EN SAN LUIS POTOSI.** En el año lectivo que acaba de terminar, fueron presentados por esta sociedad potosina **MANUEL LOPEZ RAMOS**, **FERNANDO DEL CASTILLO**, la violinista **MARIA TERESA CHAILLEY**, con **JORGE SUAREZ** al piano **VICTOR URBAN**, **HENRYK SZERING**, el **TRIO DE CUERDAS PRAGUENSE** y la **CAPPELLA DE MEXICO** que dirige **RUFINO MONTERO**.



*El Coro  
Sonorense*

**HERMOSILLO, SONORA.** En el Auditorio Cívico se ofreció un concierto del **CORO DE LA UNIVERSIDAD DE SONORA**, que dirige **EMILIANA DE ZUBELDIA**. El programa, dedicado a música sacra y profana contenía obras de Victoria, Palestrina, Scarlatti, y la Misa de la Asunción de Emiliana de Zubeldia como obras religiosas. De música profana se programaron obras de Arcadelt, Morley, Vecchi, Rarenzio, de Zubeldia, Gustavino, Ponce-Mabarak y dos canciones folklóricas, arregladas respectivamente por de Zubeldia y Sandi.

**ATLACOMULCO, MORELOS.** El Instituto de Investigaciones sobre el Hombre organizó un **FESTIVAL CLASICO MUSICAL DE PRIMAVERA** en Atlacomulco, Morelos, que fue iniciado con el pianista **KURT GROENEWOLD**, a partir de marzo. Los conciertos de Mayo y Junio les correspondieron al propio Kurt, a **PAULINO SAHARREA**, **MARIMBA NANDAYAPA**, **MARIO BEAUREGARD**, **VICTOR MANUEL COR-**

TES, JESUS BENITEZ y la ORQUESTA CLASICA DE LA CIUDAD DE MEXICO, con KURT GROENEWOLD como solista del Concierto No. 21 de Mozart.

XALAPA, VERACRUZ. La Orquesta de Cámara de la Universidad Veracruzana ofreció un concierto en Bellas Artes de México, D. F., con un programa Bach: Concierto en Fa mayor, solista RAUL LADRON DE GUEVARA, un Coral y el Brandenburgo No. 4.

FESTIVAL CERVANTINO DE GUANAJUATO.—Pepe Limantour nos comunicó que el Festival Cervantino de este año tuvo proporciones fabulosas, por la participación de figuras de relieve internacional en el campo del drama. Sabíamos, de antemano, que la Orquesta Sinfónica de Guanajuato tendría también algunas participaciones pero, en general, no se le ha dado mucha importancia a la música en este Festival.

## N O T I C I A S

MEXICO.—GRADUADOS DE ESTE AÑO LECTIVO EN EL CONSERVATORIO DE MUSICA.—Dos fueron los alumnos que obtuvieron este año diplomas de concertistas (El Conservatorio de México es la única institución de su género que clasifica como "concertista" a aquellos alumnos que han cursado con éxito los diez años reglamentarios de estudios). ELISEO MARTINEZ y HECTOR GUZMAN MEJIA, de la clase de Organo del maestro *Victor Urbán*. Para su última prueba Eliseo Manuel presentó en forma admirable la Sonata en re menor y la "Fantasía y Fuga" en sol menor de J.S. Bach, la "Gran Pieza Sinfónica" de César Franck y el "Allegro Festivo" de Ramón Noble. Héctor ejecutó, con destacado talento, las cinco Grandes Toccatas y Fugas de Juan Sebastián Bach. Ambos muchachos prometen carreras brillantes.

PIMPO DE AGUIRRE, ofreció un programa de danza en el Instituto Mex.-Nort. Amer. de Relaciones Culturales como homenaje a MANUEL DE FALLA, en un programa con música del Concerto para clave, El Sombrero de 3 Picos, La Vida Breve y El Amor Brujo. Colaboraron Martín López, Magda Kemps, Carmen Vila y Teista. La coreografía e iluminación se le debieron a la propia Pimpo que es gran artista. Y así festeja el Centenario de Manuel de Falla (1876-1946).

ENCUENTRO NACIONAL DE MUJERES UNIVERSITARIAS.—A *Carmen Sordo Sodi* le tocó organizar la Mesa de Trabajo dedicada a las

Bellas Artes, lo que realizó eficientemente. En el próximo número de esta revista nos referiremos detalladamente a las ponencias presentadas en campos de la música.

ORQUESTA DE CAMARA MUSICA VIVA.—Este organismo que dirige *Francisco Gil* en la Iglesia del Espíritu Santo se dedica, con preferencia, a la música barroca y tiene gran predilección por Vivaldi, de quien ofrecería, en mayo, un programa dedicado casi en su totalidad al "monje rojo", con los solistas Consuelo Bolívar, violín y Brenda Sakofsky, flauta.

BERNARD PARMIGIANI, Jefe del Dep. de Audiovisual del Centro de Investigaciones Musicales de Francia, vino a México para brindar una conferencia en el Conservatorio, que resultó casi inatendida, en parte por carencia de propaganda adecuada que la Embajada de Francia debería haberse encargado de llevar a cabo, tratándose de una personalidad francesa tan destacada, y en parte por la hora en que fue realizado el acto, del que sólo nos enteramos después de llevado a cabo.

MUSICA DE FILIBERTO RAMIREZ. La Escuela Nacional de Música de la UNAM ha invitado a una serie de tres conciertos con música del compositor Filiberto Ramírez, que se llevará a cabo los días 1, 8 y 15 de este mes de julio en el Auditorio Estanislao Mejía de la Escuela. Informaremos en el próximo número.

EL CONSERVATORIO NACIONAL ofreció dos conciertos de fines de cursos con la Orquesta de Cámara, la Orquesta Sinfónica y el Coro del Conservatorio que dirigen, respectivamente, los maestros Leopoldo Téllez, Francisco Savín y Alberto Alba. Ambos programas demostraron buen material.

## DEL EXTRANJERO

MANUEL ENRIQUEZ se encargó en Bonn, Alemania, de un concierto de música contemporánea, como parte de una SEMANA MEXICANA organizada por el Club Ibero, la Sociedad Mexicano-Germana de Dusseldorf y el Departamento Cultural de la Embajada de México. El programa fue formado por Enríquez con "Cinco piezas" de Mabarak para flauta y piano, "Once Bagatelas" de Rodolfo Halffter; la primera audición de una obra de Quintanar para Violín y sonidos electrónicos; la "Tercera Improvisación" de Mata, para violín y piano; "Game" de Mario Lavista, para flauta; "Móvil II" de Enríquez, el flautista Sergio Guzmán y el pianista Fernando García Torres.

FALLECIMIENTO DE RUDOLF KEMPE.—El afamado director de orquesta alemán Rudolf Kempe falleció en Zurich, Suiza, el 11 de mayo pasado, a la edad de 65 años. Durante 40 años dirigió los más grandes conjuntos sinfónicos internacionales y fue un intérprete destacado de las óperas de Richard Strauss.

ADOLFO ODNOPOSOFF declaró que se seguía usando el nombre de Casals para beneficio de otras gentes, en lo cual estamos completamente de acuerdo.

MONIQUE DUPHIL.—Esta destacada pianista francesa, conocida en México, donde ha actuado como solista de la Orquesta Sinfónica del Estado de México, tuvo un golpe fantástico de fortuna en Filadelfia, por haber cancelado Rostropovich el Concierto de Beethoven que debía ejecutar con la Orquesta Sinfónica de aquella ciudad, bajo la dirección de Ormandy. Monique, que realizó su debut como recitalista allí durante la primavera pasada, se había detenido en la "Ciudad del Amor Fraternal" para una audición con Ormandy. Este le dijo que esperaba poder contratarla para alguna temporada en el futuro; pero cuando Rostropovich canceló su compromiso, por enfermedad, Ormandy llamó súbitamente a la joven francesa, quien "tiene nervios de acero", según el director y comenzó sin más ni más el ensayo del Primer Concierto de Beethoven que a la hora de la hora ejecutó con inusitada brillantez, obteniendo un éxito rotundo que significa para ella el principio de un gran número de contratos. Monique se lo merece, porque es una pianista de grandes vuelos.

MUJERES EN LAS ORQUESTAS SINFONICAS NORTEAMERICANAS. En las orquestas mayores, hubo, de 1964 a 1974 un aumento de 18.3% a 21.8%. En 1976 el 24.9% de músicos eran mujeres, lo que significa un 36% de aumento de mujeres músicas. En las orquestas sinfónicas metropolitanas el aumento en el mismo período de tiempo fue de 36.5% a 39.7%. En 1975 el 40.6% de músicos eran mujeres. El aumento fue, pues de 9%. En Orquestas sinfónicas de las comunidades rurales de 1973 a 1975, el 42.4% de los músicos eran mujeres.

**SUSCRIBASE USTED  
A "HETEROFONIA"**

(en su octavo año)

**Sólo cuesta \$ 70.00 la suscripción anual**

**Envíe su cheque o giro postal a**

**Heriberto Frías 514, o llame al 523-48-10**

# DIGEST IN ENGLISH

ROBERT STEVENSON, *Trends in Colonial Music Research*.—Biographies and musical transcriptions must be matched, lest unasccribed music be dangerously misleading, like certain unasccribed musics in the so-called Carmen Codex, and Colonial music archives of Perú. Anonymous pieces can deceive the best editors, as well as pieces by composers, whose names are uncompletely known. There are endless instances to prove the assertion.—Two of the most tantalizing problems in Colonial Mexico City remain to be solved. According to Lopez Capillas—a native of Mexico City—he was preceded at Mexico City Cathedral by Pedro de Loyola Guevara, author of a treaty on Plain Chant. Yet no trace of that man has thus far turned up in Mexico City Cathedral documentation.—A second Mexico City enigma is Don Juan de Lienas, whom I identified in my *Music in Mexico* on stylistic grounds as late as the 16th century, but now known to have been a contemporary of Fabián Ximeno, who died there in 1654. Lienas, unlike the overwhelming majority of 17th century chapel masters, was married if the Newberry document, calling him a cuckold proves anything. Lienas full biography will probably have to be recovered from *cacicazgos* or some other Indian documentation. Other 17th century ranking composers, born in the New World, but who are not known as *mestizos* or *indios* include Juan García [Zéspedes], Antonio Salazar and Francisco Vidales.—The question of birthplace becomes more critical in the case of composers of paramount distinction. The present-day governments of Latin American countries can hardly be expected to patronize composers born in the Old World. However, for composers such as López Capillas, Vidales and Zumaya, pleas for government patronized editions can be more confidently made. And even more confidently for Indian-blood composers such as Tomás Pascual and Juan Matias. The latter was lauded by Francisco de Burgoa in 1574 as a genius. If he was indeed such a wonder, he then deserves publicity and transcription of his music. I intend to do so in the near future. Two bouncing Nahuatl language pieces composed by an homonymous Indian have been several times published.—Let's stress now on the music as such: the great majority of surviving colonial choirbooks of Latin America contain primarily plainchant. Yet very few sets of these books have been conscientiously explored. In my experience two of the most valuable sources of polyphony came from rummage through *libros de facistol* that had been conscientiously explored. In my experience two of the most valuable to be examined before the polyphonic books came to light. What lessons can thereby be learned? Supposedly no polyphony still survives at Quito

Cathedral. However only going patiently through the monstrously heavy 50-old choirbooks can light be made.—Even if polyphony doesn't show up, yet some of these books contain mensural monody. In other choirbooks 18th century *maestros de capilla* used empty spaces to record highly attractive and dancelike mensural melodies. But short visits and superficial looks don't attain results. In my opinion the plain song itself deserves cataloguing and analysis.—Nearly every researcher of Old or New World music look for a quick discovery. Someone who would stumble on the score of Manuel Zumaya's *La Parténope* would at once reap international fame. A few more well-copied pieces by Domenico Zipoli, as well as a few polyphonic bars by Diego de Lobato, whose mother was a consort of Atahualpa, would be enthusiastically hailed. Colombian musicologists would rave at the discovery of a Juan Pérez Materano's treatise or a chanzoneta by Gonzalo García Zorro.—To return to my thesis, biography and music must be united. Mere music, anonymous, or ascribed to unknowns doesn't help much. When in OEA nations the funding of musicological research and publication rises to a dignified level, the bright glories of Latin American musical heritage will to be truly known.

TWO RECORDINGS OF LATIN AMERICAN MUSIC, by FRANCISCO CURT LANGE.—With a few exceptions, there is more interest for Latin American Music in the United States than in Europe. As far as its material and artistic interests are concerned, Europe doesn't give importance to enclosing Latin American music in its musical baggage. We are not considering now commercial interests, as it is sad to remember times when the R.C.C. Victor used to reap huge amounts of devises with its tangoes' recordings. By contrast, Brasil's national recording companies show a favorable balance in the field of serious old and new European music.—North American incursions South the Bravo river, started in Mexico, Cuba, Haiti, the Antilles. During Roosevelt's regime — before the II World War, I was not so sure about everybody's legitimate interests. Many musicians went South in search of personal scopes; but generally speaking, we welcomed then very interesting people. I well remember when the State Secretary Cordell Hull invited me to an Inter American Conference on Music, Literature, the Movies, etc. I refused to accept, in favor of a Music Conference of its own, wich came about during the 1939's Fall in Washington, with the participation of 188 delegates, many of whom were distinguished North Americans, who didn't know a word about Latin American music, but approached the sujet with North American professionalism and open doors to all kinds of music and musical talents. No wonder the U.S. stands out prominently in the international field of music and musicology! The Bicentennial now celebrated by the United States brings us a huge musical documentation which has been restored beyond the Settlement period.—I was invited again to the International Musicology Congress of New York (1939), whose principal Chairman was Dr. Sprague Smith. I was then asked to write a paper on Latin American music interests.—Dr. Gilbert Chase founded the Inter American Institute of Musical Research, which died some time later, leaving as inheritance an important Annuary of Musical Research. Edited by the University of Texas, it has already reached its 10th volume and offers important articles from all the Western Hemisphere.—But the University of California is nevertheless at the peak of this movement. Its principal member, Dr. Robert Stevenson, doesn't require any

presentation. As musicologist, pianist, composer of high distinction, we owe him first hand contributions to Spain, Portugal and Latin America — the latter being prominent during the last decades. He has given a Southern orientation to said University by waking up people interested in Latin America and promoting a wide interest among those who are not aware of our music. UCLA's Latin American Center is conducted by Dr. Johannes Wilbert, who is deeply identified with Dr. Stevenson (he devised important exchanges with the University of Chile). Choral conductor Roger Wagner completes the *trio*.—During his many research trips to the Pacific South American countries, Robert Stevenson discovered very important Colonial musical material, which he himself revised and transcribed for performance. Ready to be heard, he interested Roger Wagner to record with his Choir some of its most important works. UCLA sponsored two recordings, which have greatly contributed to the understanding of our musical inheritance.—The first of these recordings contains Cristóbal de Belsayaga's *Magnificat*; Zipoli's *Gloria* in F major; Francisco López Capilla's *Gloria laus et honor* and *Alleluja*; two works in negro dialect; an odd instrumental piece for two *chirimias*, by Manuel Blasco; Antonio Durán's *Laudati Pueri* and Nunes García's *Lauda Sion Salvatorum*.—The second recording was made with works by Padilla, Franco, Lianas, Fernández Hidalgo, Zumaya, Herrera, Araujo, Juan Pérez Bocanegra, two negro *Villancicos* and the *Nymph's* Choir and *Loa* from the first Latin American Opera: *La Púrpura de la Rosa* from which Stevenson had already given us his own transcription and a detailed biographical account.—In these two recordings we got the heroes of a musical world that is yet unknown to many and who were conveyed by Wagner and his choir with utmost skill. We cannot but highly praise once more the trio Stevenson-Wilbert-Wagner to whom we owe this gift. Only time will perhaps allow us to repay such benefits. We think however that the doors are open to the circulation of all good-willed men.

FIRST CONGRESS OF THE INTER-AMERICAN ASSOCIATION OF MUSIC CRITICS IN WASHINGTON, D.C., by E. PULIDO.—With utmost cordiality and generosity, 22 delegates from Latin America, 4 from the United States and 2 from Canada were invited to this Congress. Mr. Irving Lowens, from the "Washington Star", his wife Margery A. Lowens, Miss Theeman and Mr. Washington Roldán, from "El País" (Montevideo) were the efficient coordinators. Additional invitations for delegate, were provided by different State organizations: concerts by the New York City's Philharmonic (Boulez conducting); The Philadelphia Orchestra under Ormandy, in Washington; Cincinnati Symphony Orchestra under James Levine, in Cincinnati; The Chicago Symphony Orchestra with Georg Solti, in Chicago; plus additional activities in Washington, following adjournment of the Congress (in connexion with the Inter-American Festival): New York Philharmonic, Leonard Bernstein conducting; The Festival Orchestra, with conductor José Serebrier; Luncheon and tour of Wolf Trap Farm Park, and visit to the headquarters of the American Symphony Orchestra League; Concert of the Philadelphia Composers' Forum, with Joel Thome, its Music Director; Concert of the Atlanta Symphony Orchestra, Robert Shaw Conducting.—The Louisville Orchestra, with its conductor Jorge Mester, opened the concerts of the Inter-American Music Festival. And we attended two off-series concerts of the Philadelphia Orchestra, with Ormandy; the Quartet of the National Uni-

versity of La Plata (Argentina) and the Inter-American Chamber Singers, conducted by Jean Tarnawiecki.

We had three business sessions, with Mr. Enzo Valenti Ferro, President of the IAAMC, as Chairman and a public one —the former under the lemma: "Function of the Music Critic in the Western Hemisphere". Hereby some of the most important proposals: Seminars for young music critics, i.e. the one the University of Texas is offering soon, with music critics Lowens and Haskins as chairmen (Lowens) Possibility of an invitation from the University of Puerto Rico for the next Congress of the Association to be held in San Juan (Schwartz). Interchange of music critics from our different countries (Roldán). Offer of paid articles in the musical Mexican magazine "Talea" (Alcaraz). Same offer, but of unpaid musicological articles in the Mexican magazine "Heterofonía" (Pulido. Possible solution to difficulties encountered by music critics in their papers (Giménez, Turró, d'Urbano, Lowens). Sub-Delegations of the Association in all our countries (Turró). An archive for use of all the IAC's members. (d'Urbano). Difusion of musical culture in our Latin American Continent (Cosío). Having already a juridical status, the next IAAMC's Congress shall be self-organized (Lowens).—Next followed discussions on the Association's bylaws, duties, etc. Approvals and vetoes. More proposals. Meetings of the trustees once a year, and getting subsidies from different sources (Lowens). A Press release of the Congress (Friedler). Music Critics. Interchange of Associations. The ACAMAC has to deal with only two countries, whereas the IAAMC has members in 30. One must remember that a critic's reputation grows whenever his reader know he is a musician. (Lowens).

The public session had very distinguished guest participants: Robert Stevenson, Juan Orrego Salas, Igor Turkenoff, Virgil Thomson (the perennial dissenter), José Serebrier and Peter Menin. Elliot W. Galkin was Chairman. Valenti Ferro and Federico Heinlein represented the IAAMC. The latter read a paper, whose digest follows. Each participant expounded his viewpoints on "The expanded role of the Music Critic in the Western Hemisphere". At the end, the following concert of the Philadelphia Orchestra relieved some tensions...

*WORDS for the Colloquium on "The Expanded Role of the Music Critic in the Western Hemisphere", by FEDERICO HEINLEIN (Vice president of the IAAMC and Music critic of Santiago (Chile)'s "El Mercurio".—Mr. Heinlein didn't agree with the word "expanded". He spoke of our profession's meager role in the Americas. He asked what our task was, the expression of our personal feelings, the validity of our opinions, our stooping to vulgarity, our not being really sincere and unmoved by and kind of pleasure. "Are you a fine critic? —he asked. That depends on your skill and other essential qualities. In the case of wielding an enormous power you should be wary of your role. You may contribute to make or break an artist's reputation. If you have a right to condemn, should you refrain from condemning evil? We can't and munsn't act as machines. We are human beings.—Wagner's Hans Sachs requested to the critic "that neither hatred, nor love*

may trouble the sentence he pronounces". But even in that case, *personal taste* cannot be eliminated. That's what we are hired and read for. Our personal taste may enlighten the reader's mind with a fresh idea. Our noble task is to mediate between music and the public, to bring them together, and transform them. If music criticism has any value at all perhaps it is to *help*. Help the listener, the interpreter and the composer to broaden their assets and overcome their limitations. Make them appreciate each other "while you yourselves gently withdraw into anonymity".

**SERIOUS MUSIC MAGAZINES AND MUSIC CRITICISM.** Paper read by HETEROFONIA's editor at the June's National Meeting of University and Professional Women.—In 1968, and before, I was painfully aware of the fact that Mexico, a city of 10 million people, lacked a single serious musical magazine. So I founded HETEROFONIA, whose title was suggested by the noted Mexican musicologist Pablo Castellanos.—Three years later the daily paper "El Dia" asked Fernando Diaz de Urdanivia to edit a Supplement called MUSICA EN MEXICO, which is devoted to information on Mexican musical activities and carries some serious articles.—Last but not least the University of Mexico has just started a very serious musical magazine called TALEA. Talea, a quarterly, shall be edited in the future by José Antonio Alcaraz, one of Mexico's best musicologists.—In 1946 "Nuestra Música" was a very valuable publication that lasted six profitable years.—But is it really necessary for the musical culture of a large town to have a specialized musical press? Yes, I think so, as that kind of press, when well managed, is a "multiple entity" with a "single view": Music and its infinite problems.—That kind of magazines use at times to be highly altruistic, i.e. the German MELOS. Devoted entirely to contemporary music, way back, it came out suddenly to the rescue of the "Neue Zeitschrift für Musik" —the oldest music magazine in history. Founded in 1832 by composer Robert Schumann, as an avant garde magazine, it lived over a century long, without changing its scopes. So it ceased long ago being a contemporary music magazine; but just the same MELOS considered absorbing it, under the title of MELOS NZ.—When Schumann founded his magazine, Rossini was king in German's opera field. Symphonic music had also fallen very deep. But with his new publication the young composer went further than with his Davidbundler's Club. He prepared the way for Brahms and helped very much Chopin, Liszt, Mendelssohn and others.—What must then be a musical magazine's scope? A steady concern for the new and for the old, I think.—Let me add a few words in regard to non-subsidized musical magazines economical troubles. MELOS depends from Schott. REVISTA MUSICAL CHILENA from the University of Chile. "El Dia" patronizes its Supplement. TALEA has the University of Mexico for support. But the moment these "mecenas" retire their funds, their protegees die mercilessly. That's the reason most musical magazines live short lives. And so do literary magazines. The famous Mexican "Revista Azul" founded by Gutiérrez Nájera and Díaz Dufoo in 1894, lived only two years. And the "Revista Moderna" strove from 1903 to 1911.—Journalistic music criticism is the black sheep of all musical disciplines. But criticism related to Musicology shares differently. Among composers of the past, Weber, Berlioz, Liszt, Debussy Busoni, etc., wrote music criticism. In the States so did Ives, Henry Cowell, Cage, etc.

Over here we have among the young generation Gutiérrez Heras, Julio Estrada, José Antonio Alcaraz.—Going back to press criticism, it lends itself to craftiness. When Bernard Shaw undertook music criticism, he complained of papers editors who gave preference to literary men with a good writing style, instead of to musicians who didn't know how to write elegantly.—A music critic must know how to edit his articles, of course, but not as a condition *sine qua non*. Here in Mexico, we are happy to witness the rising of young, well prepared critics.—Some 15 years ago music criticism was generally considered arbitrary. In the U.S.A. critics have struggled to better their position. Nowadays even small towns use to have competent and honest critics. In this sense the future looks bright, as several universities have created seminaries for the formation of young music critics. We can thus hope that the next generation will yield a good crop. Mexico's Conservatory tried two years ago classes on music criticism, but the project wasn't well rounded up.—Among those who deal with musical theory, critics should take the place the orchestra conductor has among the performers: both must deeply dig into all kinds of musical secrets.—That —I think— is the reason a good critics is as needful as a competent orchestra conductor.—Those among us, who edit serious musical magazines, should do our utmost to prevent music criticism from continue being-among us-the black sheep of the musical family.



On Revista Musical Chilena's front cover

## **CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA**

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

Inscripciones abiertas para alumnos regulares y  
de primer ingreso, a partir del 15 de agosto.

Reestructuración de la Orquesta Sinfónica del plantel y la  
programación de conciertos de alumnos

Apertura de cursos: 2 de septiembre

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

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

CENTRO DE EXTENSION UNIVERSITARIA  
INICIACION MUSICAL

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

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

SAN COSME 71      EDIFICIO MASCARONES      México, D. F.

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

**PALACIO DE LA MUSICA**

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

**Instrumentos Musicales — Cuerdas**

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

**Organos Electrónicos LOWREY — Pianos**

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

**Acordeones HOHNER.**

---

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