

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA



INBA



INBA  digital

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 53, México, marzo-abril de 1977

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 53, México, marzo-abril de 1977, pp. #-#



heterofonía

53

revista
musical

marzo-abril 1977

volumen X no. 2

méxico, d.f.

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

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

Marzo 4 Música Contemporánea para Piano (M. Lavista coordinador)

Marzo 26 Iniciación del Festival Beethoven.

Abril 7 Trío ZIZ.

Abril 11 Francisco Ferreira, examen profesional de órgano.

Abril 12 Esperanza Pulido, pianista (Música mexicana, siglos XIX y XX)

Abril 15 Consuelo Luna, pianista.

AUDITORIO SILVESTRE REVUELTAS, 18.30 hs. Entrada libre.

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM CENTRO DE INICIACION MUSICAL

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

**CENTRO DE EXTENSION UNIVERSITARIA
INICIACION MUSICAL**

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

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

SAN COSME 71 EDIFICIO MASCARONES México, D. F.

VEERKAMP, S. A.

PALACIO DE LA MUSICA

Durango 269 Tel.: 528-59-16

Instrumentos Musicales — Cuerdas

Accesorios — Amplificadores — Micrófonos A.K.G.

Organos Electrónicos LOWREY — Pianos

Armonios — Métodos y Música Impresa en general

Acordeones HOHNER.

HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

Directora
ESPERANZA PULIDO

Jefe de Redacción
Claudio Landeros

Relaciones Públicas
Alberto Pulido Silva

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

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

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

CENIDIM
DIFUSION

SUMARIO

Marzo-Abril 1977. Vol. X No. 2.

● Editorial	2
● Cartas	3
● ROBERT STEVENSON, Acentos folklóricos en la música mexicana temprana	5
● ALFRED E. LEMON, Los Jesuitas y la música colonial en México	7
● SOPHIE CHEINER, Busoni y Liszt	10
● ESPERANZA PULIDO, Las actuales Juventudes Musicales de Francia	13
● ANDRES ARAIZ, Brahms, Memorias de un viejo estudiante de música	15
● WASHINGTON ROLDAN, Realismo y sensatez de la composición Uruguaya	18
● LIBROS	21
● REVISTA DE REVISTAS	27
● GABACIONES	30
● CONCIERTOS	31
● NOTICIAS	38
● NICOLAS KOCH MARTIN Ricardo Wagner deseaba vender sus obras a los Estados Unidos	43
● DIGEST IN ENGLISH	45

Los autores son responsables de sus opiniones.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto	20.00
Un año (seis números)	100.00
Número atrasado	25.00
Correo aéreo	125.00

EXTRANJERO

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

CENIDIM
DIFUSION

EDITORIAL

SALA DE CONCIERTOS NETZAHUALCOYOTL DE LA UNAM.
Fue creada para subsanar (en parte) la carencia absoluta, en esta ciudad, de salas dedicadas exclusivamente al público de conciertos. Si decimos "en parte" es porque la gran distancia que le separa del centro y colonias de la periferia, la hace casi inaccesible para quienes carecen de automóvil (éstos deberán ir a San Angel y allí tomar un camión IMAN y, al descender todavía caminar un buen trecho a pie); pero con el tiempo se establecerá, sin duda, una línea de camiones, o trolebuses que vaya directamente desde Insurgentes hasta la Netzahualcóyotl y es lógico pensar que los vastos espacios destinados al estacionamiento de automóviles serán marcados con números, para conveniencia de los desorientados.

El exterior de la Sala no es bello (grandes bloques quebrados de cemento armado), mas el interior impresiona grandemente desde que contempla uno por primera vez aquel inmenso recinto en forma de pentágono, a varios niveles, con excelente visión desde cualquiera de sus 2,200 butacas. La acústica no es pareja, a juzgar por lo que nos dijeron algunos amigos que recorrieron todos los rincones de la sala, en sus cuatro puntos cardinales e intermedios. En el concierto inaugural estábamos en la parte central más alta y más alejada del escenario, donde la recepción era buena, aunque no excelente.

Por encima del escenario se acomodaron los coros, en proximidad con los auditores que eligieron aquella sección, para ver de cerca los movimientos de brazos del director de orquesta y las manos de los concertistas, en el caso de recitales (allí percibimos la inconfundible fisonomía de Raúl Cosío). La orquesta parecía sentirse muy a sus anchas.

Se dotó a la Netzahualcóyotl de otras dos salas auxiliares para ensayos y la prensa; un almacén para los instrumentos y otro para las maquinarias y el equipo; oficinas, camerinos, etc.

El pasado 6 de febrero, primer domingo de la temporada inicial de la Filarmónica universitaria, fue una gloria contemplar la Sala Netzahualcóyotl repleta de juventud — de la juventud universitaria, indudablemente. No se divisaba ni un solo asiento desocupado, por lo que el magnífico contrabajista *Bertram Turetzky*, solista de una obra de *Andrew Franck* (música de ultratumba, con una o dos chispas de luz solar), debe de haber gozado ésta, su primera actuación en México. Este joven auditorio es una de las grandes conquistas de la Universidad Autónoma de México, pues ya desde que la OFUNAM daba sus conciertos en el Teatro Hidalgo, asistía a escuchar la música en masa. Con mayor razón ahora, que tiene la sala en terreno propio.

Se dice que la Netzahualcóyotl costó 30 millones de los todavía no devaluados pesos mexicanos. La Universidad tendrá el compromiso de elevar cada día más el nivel de los conciertos que ofrezca allí.

CARTAS

En 1976 enviamos una petición de franquicia postal al Presidente Echeverría. De la Presidencia fue turnado nuestro oficio a la Dirección General de Correos. El 17 de diciembre pasado recibimos el siguiente comunicado de la Oficina de Estudios Técnicos de dicha Dirección General de Correos:

"En atención a su solicitud dirigida al C. Presidente de la República, por la cual está solicitando franquicia postal para su publicación "Heterofonía", se le manifiesta que por no estar comprendida su correspondencia dentro de lo que enumera el Artículo 517 de la Ley de Vías Generales de Comunicación, lamentamos no es posible acceder a su petición." Firmado J. Faustino Avalos, por orden del Director General.

Como sabemos que algunas publicaciones culturales han obtenido el privilegio en cuestión y en vista de pérdidas aún mayores causadas por la devaluación, nos hemos dirigido ahora al nuevo Presidente de la República, Señor Licenciado José López Portillo, con el siguiente oficio:

"Considerando que México, una ciudad de diez millones de habitantes, carecía en lo absoluto de revistas musicales serias, me decidí hace ocho años a fundar "Heterofonía", con sólo mis escasos recursos económicos. Al cabo de siete años las pérdidas eran considerables.

"Entonces pensé solicitar del Presidente Echeverría franquicia postal para mi revista. De la Presidencia fue turnada mi petición a la Dirección General de Correos, de cuya oficina de Estudios Técnicos se me envió el oficio adjunto.

"Nunca he solicitado ayuda financiera (oficial o particular) para esta publicación, pero creo que la concesión de una franquicia postal para algo que contribuye a la cultura musical de nuestro país en nada perjudica a las finanzas de la nación. Y como sé que varias publicaciones gozan de este privilegio, por decreto presidencial, me atrevo a dirigirme a usted, sabedora de lo aficionado que es a la música, y de la manera como aprecia los esfuerzos honrados (yo sola confecciono Heterofonía).

"Tengo grandes esperanzas de que se digne usted escuchar mi petición y le suplico disculparme por haber distraído su, en estos momentos atareadísima atención, en la que tenemos puesta una gran fe la mayoría de los mexicanos."

Soy de usted sincera admiradora, Esperanza Pulido, Directora de la revista "Heterofonía".

* * *

En relación con la misión cultural que me comisionara a desempeñar en la República de Cuba la Secretaría de Relaciones Exteriores y el Instituto Nacional de Bellas Artes, como parte de la misma, comunico a usted que se estableció un vínculo con el Departamento de Música de la Casa de las Américas, que dirige el destacado musicólogo Argeliers León. En las entrevistas sostenidas con él, se exteriorizó el mutuo deseo de que se conozca y se difunda la labor de los investigadores musicales mexicanos.—Fueron donados por diversas instituciones de Cuba varios libros sobre música y músicos cubanos

que están a su entera disposición para efectos de consulta en nuestra incipiente Biblioteca.

Carmen Sordo Sodi
Directora del CENIDIM
Londres 6, México 6, D. F.

DE UN EMINENTE ESCRITOR

Querida Esperanza:

Hace unos años nuestro inolvidable amigo Nacho Medina puso en mis manos unos números de su revista musical *Heterofonía* que leí con deleite. Hoy mi hija, que tanto la quiere a usted, me hace llegar un número de la misma publicación, y aquella, mi hija, tras oír mi comentario, me sugirió que lo hiciese llegar a usted.

Aparte de otras virtudes, *Heterofonía* le confiere a usted dimensión heroica, porque heroica es la tarea que se ha echado usted auestas en un país que, como México, es punto menos que un páramo en el disfrute de señales que, como la música, cifran el significado de la cultura en su más insigne expresión. Me imagino el esfuerzo que la publicación de *Heterofonía* significa para usted, un esfuerzo tanto más eminente cuanto lo hace fuera de toda ayuda, oficial o privada. Entiendo, asimismo, que conforme se me asegura, su hermosa publicación circule preferentemente en los Estados Unidos. Me lo explico, porque aquilatar la jerarquía del contenido de su publicación requiere la colaboración de un público sensible y acostumbrado a mantener el disfrute de sus delicados gustos.

Adelante, Esperanza. Una misión como la que usted se ha echado auestas, pesa. La abraza con admiración y cariño

Mauricio Magdaleno
México, D. F.

EN REFERENCIA A EDUARDO BLACKALLER*

Tuve el gusto de recibir su nota del pasado día 21 de octubre, que contiene observaciones relacionadas con el artículo del señor Eduardo Blackaller. Me he permitido enviarle una copia de esta carta al señor Blackaller, por considerar que seguramente será de utilidad para él determinar las lagunas de su ensayo.

Por mi parte, estoy completamente de acuerdo con el contenido de su carta y en especial aprecio la importancia de la revista "Heterofonía" dentro del medio musical mexicano. Igualmente, considero que fue una omisión no haber mencionado al señor César Tort, uno de nuestros más insignes valores. Reciba un saludo muy cordial.

Diego Valés
Director de la Revista de la
Universidad
México, D. F.

* Y un artículo publicado por este señor sobre los valores de la Música en México, en el número de Octubre-Noviembre de la prestigiada "Revista de la Universidad", que provocó una carta dirigida por la Directora de Heterofonía a su colega de la revista universitaria. El señor Blackaller no solamente omitió al maestro Tort, sino también a la Asociación Ponce, al eminente acústico Augusto Novaro y a otros varios valores reales de la música en México. Gracias al señor Valadés por su amable apreciación de nuestra revista.

AGENTOS FOLKLORICOS EN LA MUSICA MEXICANA TEMPRANA

Por ROBERT STEVENSON

Como se ha observado frecuentemente, España fue el primer país europeo que publicó una colección de canciones folklóricas: los cuadernos 6 y 7 de Francisco de Salinas: *De musica libri septem* publicados en Salamanca, en 1577, los cuales contenían 57 canciones populares escuchadas por él en las calles de Nápoles, Sigüenza, León y Salamanca. De acuerdo con el propio Salinas, una de estas canciones era tradicionalmente mora. Otra alacena de canciones folklóricas emanó del Renacimiento Español en la colección de diez ensaladas, o misceláneas de Mateo Flecha, el Viejo, quien falleció en 1553. Entre estas ensaladas, publicadas en 1581 en Praga, aquella titulada *La negrina* contiene una canción barcelonesa de pregón callejero y concluye con una melodía muy enérgica y vivaracha en dialecto negro, plagada de africanismos como "gugurumbé alaganda gugurumbé alaganda", que se convierten en fórmulas sincopadas, tales como "gurumbé gurum, gurum, gurum, gurum, gurumbé gurumbé".

En su ensayo de 20 páginas publicado en el número de octubre de 1968 en el *Musical Quartely* de octubre de 1968 bajo el título de "El legado musical Afro-Americano a 1800" discutía yo el repertorio de villancicos de los siglos XVI y XVII con imitaciones de música negra. Mucho antes de Colón, los negros eran tan numerosos en Andalucía, que hasta se organizó una cofradía de negros en la Catedral de Sevilla en 1410. A nadie que esté familiarizado con la expansión colonial española se necesita recordarle que México, Perú, Guatemala y otras colonias españolas ricas recibieron grandes importaciones de negros destinados a realizar tareas que los indios no podían, o no querían llevar a cabo.

Así como localicé la presencia de elementos negros en los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz y otros autores menos famosos en el mencionado artículo, también aislé las características musicales barrocas típicas de las canciones llamadas *negros*, *negrillos* y *guineos*. Estas características de identificación musical incluían llamada y respuesta, coplas corales rítmicas de gran simplicidad, sínkopas abundantes en compases que podían ser transcritos como 3/8 o 6/8, repeticiones infinitas, tonalidades mayores (Fa o Do mayores) y un ambiente de constante y exuberante vigor. Nada solemne como "Go down Moses" (Baja, Moisés), o "Were you there when they crucified my Lord" (Estabas allí cuando crucificaron a mi Señor) en los villancicos barrocos, llamados *negros* o *guineos*. Pero sí canciones ligeras de la energía y el ímpetu de "Ezequiel saw the wheel" (Ezequiel vió la rueda).

En Portugal los *negros* barrocos existentes se hallan acumulados en manuscritos del monasterio de Santa Cruz, que actualmente permanecen depositados en la Biblioteca de la Universidad de Coimbra, una de cuyas fuentes

es el Manuscrito 50 de Música. De este manuscrito transcribi "Sa qui turu zente pleta". Roger Wagner lo grabó en 1974. El mismo manuscrito sirvió igualmente para la grabación del *Negro* grabado aquel año por los Ancient Consort Singers dirigidos por John Alexander y Ron Purcell, que Klaver Record produjo en 1975 bajo el título de Blanco y Negro. Está publicado en el volumen de *Portugaliae Musica*, Serie A, editado en 1976 por la Fundación Gulbenkian en Lisboa, y titulada *Tonos y Villancicos Barrocos Portugueses*. En la introducción literaria de este volumen de 1976 se adjudican a Gil Vicente los inicios de la influencia negra en la música dramática portuguesa, así como la omnipresente literatura del villancico portugués del siglo XVII a Francisco de Santiago y Antonio Marques Lésbio, nacidos en Portugal.

Otras dos colecciones de música, ya publicadas, contienen negros y guineos barrocos: mis *Villancicos del Siglo XVII* procedentes de un Archivo Conventual de Puebla (1974) y *Antología Latinoamericana de Música Colonial* (1975). Entre los ejemplares coloniales y peninsulares de Gaspar Fernandes (muerto en 1629), Juan Gutiérrez de Padilla (muerto en 1664), Antonio de Salazar (muerto en 1715), Juan de Araujo (muerto en 1712) y Juan de Vaeza, ahora es posible obtener con facilidad una fisonomía segura del repertorio de negro, negrilla y guineo.

¿Qué sucede con otros tipos étnicos del villancico barroco mexicano? Padilla, quien nació en Málaga y fue maestro en Jerez de la Frontera, Cádiz y finalmente en Puebla, agrupó sus villancicos en grupos de nueve. De éstos, los que sibreviven de mediados del siglo XVII contienen de vez en cuando muestras individuales, llamadas *gitanilla* y *gallego*. El texto de gitanilla menciona típicamente a gitanas como agoreras, lectoras de palmas de las manos y raterillas. Los textos gallegos emplean dialectos de Galicia y la música cuaternaria contrasta con el perenne 6/8 o 3/8 con 3/2 que llenan los negros y negrillas de Padilla. Los negros de Padilla y los negrillos de Fernandes mencionan la zarabanda como una danza negra. Uno de los de Padilla también mencionan la chacona como una danza negra. Pero los gallegos de Padilla habitan en un mundo musical diferente. Graves, dignos y a manera de procesionales, están escritos en Fa mayor y de vez en cuando incluyen un largo bordón.

En esta corta información no se hace ningún esfuerzo en terrenos de la instrumentación, pese a que todos los villancicos llevaban acompañamientos instrumentales. Las descripciones literarias de la música vernácula cantada en la Vila Vicosa de la Catedral de Sevilla, así como las cuentas de pago para las bailarines y cantantes de la Catedral de Toledo, pertenecientes ahora a la Biblioteca Nacional de Madrid, revelan ejecuciones ruidosas y persuasivas en las fiestas de Corpus y Navidad. Para ejecutar con precisión histórica los villancicos designados como gitanillas, deberían ciertamente incluirse castañuelas, ya que éstas se hallan mencionadas, juntamente con troandos de dedos en los textos de gitalillas de Padilla.

En los negros de Fernandes, Padilla, Salazar y Araujo debería puntuarse el sincopado, con tambores. Fernandes era el maestro portugués (nacido en Evora) del Nuevo Mundo que más se deleitó componiendo vi-

llancicos subtítulados *portugués*. En su grabación de 1975, Roger Wagner incluye un *portugués* de Fernandes que comienza: *Botay fora*. Desde el punto de vista rítmico este portugués produce sorpresa a causa de sus frecuentes cambios de tiempo cuaternario a ternario y retorno. El texto pertenece típicamente al repertorio *portugués* hasta entonces prevalente en las ensaladas de Coimbra. Los cantantes desprecian cualquier otros cantantes que no sean portugueses, a quienes consideran "los mejores". *Botay fora* —échenlos fuera— se refiere justamente a esto. "Ahuyenten a todos los otros músicos". Los portugueses son los mejores y por lo tanto se justifica su exclusivismo.

¿Debería considerarse un *portugués* como un villancico étnico? En México, sí. Otros tipos subétnicos que no aparecen en estas notas son el sayagués, el asturiano, la calenda y el tocotín.

Los Jesuitas y la Música Colonial en México

Por ALFRED E. LEMON S.I.

Los jesuitas llegaron a la Florida en el año de 1566. En este país de gente "más bárbarosa", la música era de gran importancia para la conversión espiritual de los indígenas. El Padre Juan Rogel, S.I. en una carta de Noviembre de 1566 al Padre Provincial Didaco Avellaneda, decía:

De mas desto, cada tarde se dezía la letania y la salve, todo cantado, y al fin dello teníamos a las avemarias con una campanilla. Los Domingos y fiestas, y predicava en medio de la missa, y antes della se bendezía el agua y se cantaba el asperges.¹

Puesto que muchos jesuitas fallecieron a manos de los indios de la Florida, el Padre General de los jesuitas decidió que sería mejor cambiar sus misiones a México. En el año de 1572, los jesuitas llegaron a la ciudad de México. Las primeras cartas anuales proporcionan información sobre las primeras conversiones espirituales entre ellos. La Carta del año de 1577 dice que para las fiestas mayores los jesuitas usaban la música sacra en sus iglesias.² En el año de 1578, hubo una fieta muy grande para la recepción de las santas reliquias enviadas el año previo por el Papa Gregorio. Durante las celebraciones había danzas de niños indios.³ El historiador Villerias describió una de las procesiones:

Procedían a estos en el acompañamiento y mejor lugas los colegiales de nuestros colegios a mula. Con gran majestad llegaron a la plaza, donde los aguardaba el Regimiento y Justicia, aunque ellos iban bien acompañados de rechimias (sic, por chirimias), clarines y trompetas, el ruido de tiros y musica con que fueron recibidos, haciendoles salva, fue de manera que parecia que la ciudad se caía. Llegaron con ellos hasta las casas de Cabildos, donde se hizo la publicación del cartel con tanto apluso y contento de la ciudad que bien se esperó de este principio el suceso que la fiesta había de tener, en especial cuando vieron el cuidado con que el

señor Virrey mandó intimar por toda la comarca la fiesta y el concurso de todos los indios que tocaban instrumentos musicos con mandato expreso y pena si no acudiesen a si ellos como sus caciques y gobernadores y los demás que necesario fuesen para hacer arcos de flores, boxcajes y otras semejantes invenciones conformes al uso de la tierra. Y ni para louno ni para lo tro fue menester solicitarlos mas, porque ellos animaron a los españoles, juntandose en esta ciudad algunos dias antes.⁴

Baquero escribió también:

Publico el cabildo de la ciudad un cartel literario con siete certámenes y veintiún premios ricos, que los mas eran piezas de plata de valor para todo género de versos latinos y españoles; el cual con grande acompañamiento de caballeros de la ciudad y de nuestras estudiantes, ricamente adrezados, se paseo por las calles de ella, y con mucha musica se puso en las casas del Cabildo en un dosel de carmesi, habiendole leído primero en publica voz un rey de armas; donde tuvieron los estudiantes, que estaban muy floridos, bien en que mostrar su fe en este genero, y asi fueron sus composiciones de no poca admiración y dieron en qué entender a los jueces.⁵

Más adelante escribió un párrafo muy interesante para la historia de la música de México.

Y estando la procesion para salir de la catedral, entro en la iglesia el correo de la Vera Cruz, con nueva de haber llegado la flota de España al Puerto; que es la mas alegre que se espera en todo el año en este Reino, y habiendo dicho el Virrey: ya comenzamos a experimentar el patrocinio de los Santos, en hacimiento de gracias de tan alegre nueva, entono luego la Capilla un *Te Deum laudamus*, con musica admirable que, en esta fiesta se esmeró grandemente el maestro de capilla, Franco, que fue unico en el arte, y tomo muy a pechos esta celebridad; y asi salio acertadísima en letras y punto, no quedando sin remuneracion este trabajo, porque, siendo antes un sacerdote ejemplar, entro con la fiesta en tanta devocion, que luego como paso, hizo una confesion general muy despacio, y desde, entonces, los años que la duro la vida, tenia cada dia algunas horas de oracion y algunas en la Compañía, delante de las Santas Reliquias, y correspondio a esta vida, despues su buena muerte.⁶

Según Baquero una de las danzas más curiosas fue la siguiente, frente al arco dedicado al glorioso mártir San Hypólito, Patrón de México:

De este arco salio una danza de niños indios a recibir la procesion, vestidos de seda y plumaria galana, danzando a su modo, y cantando a canto de organo, (que todos eran cantores), una letra en su lengua y en nuestra poesia y medida española, que acompañadas las voces de flautas y otros instrumentos, parecia muy bien.⁷

No solamente en la ciudad de México, sino en todos las iglesias de los jesuitas, la música era de mayor importancia. Por ejemplo, en el mismo año de 1578 algunos documentos informan que en la ciudad de *Guaxaca* hubo una recepción y procesión para la entrada del Padre Provincial, trayendo parte de las santas reliquias:

... se hizo una muy solemne prosiccion, con un nunca visto concurso de gente y acompañamiento de relligiosos, clerigos, andas, cruces y estandartes, y todo género de musica, estando las calles de la prosiccion aderecadas con arcos, tapizes y frescuras, por las quales fueron llevadas las santas reliquias en manos de los prevendados de aquella iglesia...⁸

En el Colegio de Tepotzotlán, la música era estudiada por los hijos de los nobles:

Destos que supieren bien leer, se escogieran los mas habiles y virtuosos,

specialmente los principales; y estos han de aprender a escribir. Quando supieren medianamente escribir, siendo de los principales, se ocuparan en aprender cantar y tañer, para el culto divino. Y este es el ejercicio principal y ordinario de los hijos de los principales.⁹

El Padre Provincial Antonio de Mendoza, en una carta del 30 de Noviembre de 1585 al Padre Claudio Aquaviva, de Roma, escribió más información sobre Tepetzotlán:

Lo primero que aqui se ha de enseñar, es la doctrina christiana. Y luego, leer, y escribir. Luego, cantar, para que haya quien sirva en las iglesias; que es officio, en esta tierra de la gente principal. A otros se enseñaran officios, en el mesmo collegio, como pintores, sultores, torneros, plumageros etc. Los que fueron notablemente habiles, se pornán a estudiar.¹⁰

En la "Relación de la Residencia de Pátzcuaro" encontramos lo siguiente:

Salio la procession de S. Salvador por la plaza. Estaban las calles muy enramadas y aderezadas y con muchos arcos. Vinieron todas las cruces del lugar, que fueron en gran numero, y los carros, andas y danzas que suelen sacar el día de Corpus Christi. Vistieronse 16 o 17 sacerdotes, todos con dalmaticas y capas ricas, los quales llevaban las reliquias en 10 custodias o reliquiarios muy ricos. Huvo mucho musica y buenas letras a propósito y unas danzas de los muchachos del escuela, que dieron mucho contento a todos.

Cantó, el mismo día, la missa nueva Francisco de Horozco, que fue estudiante de nuestros studios de Mexico, hijo de un hombre principal de Mechoacán, nuestro devoto, a cuyo causa, acudio casi todo lo mejor de la provincia, de sus parientes y otros hespañoles. El domingo, vispera de los Reyes, descubrió el misa canta la imagen con gran solemnidad de musica y tanto estruendo de trompetas y chirimias que no nos oyamos.¹¹

Para las misiones del Norte, la música era maravillosa y de gran importancia. Distritos, como San Ignacio de Torin, "tienen su capilla de cantores con todos sus instrumentos para la solemnidad de sus fiestas."¹² El Distrito de San Lorenzo Cuepaca tuvo:

... una capaz y hermosa iglesia pertrechada de muy buenos y ricos ornamentos, candeleros, y vasos sagrados de plata, y hay una buena capilla de cantores con instrumentos de chirimia, bajon chaveta, harpa y rabel para celebrar los divinos officios.¹³

El Padre Juan de Tovar, escribió en el "Memorial de Colegio de San Gregorio del año 1592," lo siguiente:

De mas desto, después que estos se ayan criado virtuosamente, como los yndios de ordinario ymitan a su cabeca, con cada uno de ellos se ganara un pueblo y aun una provincia; y ellos son tan habiles, que los que hasta agora se les ha enseñada de leer, escrevir, tañer, cantar, y dancar, los toman con más brevedad que los hijos de los españoles; y los que han camencado a estudiar, no dan menos muestras de su capacidad.¹⁴

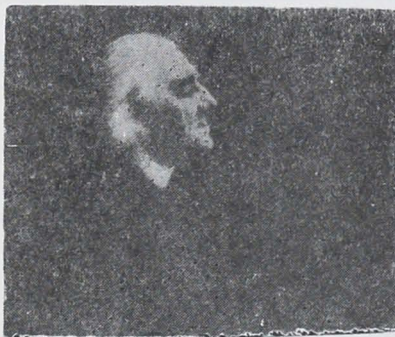
La música no era solamente prerrogativa de las escuelas de los niños indios. Según el "Memorial del Seminario de San Ildefonso de 1592:

En lo que toca a su virtud, se tiene particular cuydado. Confiessanse a menudo: los mas cada ocho y quinze días; y todas las fiestas del año vissitan con gran devoción el Santissimo Sacramento, que tienen en casa fiestas, que lo hazen con mucha destreza.¹⁵

Algunos jesuitas eran músicos. Posiblemente el mejor fué Juan María de Salvatierra, fundador de la misión de la Baja California. El Padre Salvatierra era un vihuelista de talento excepcional.¹⁶ Le gustaban las danzas y danzaban con sus indios de Baja California.¹⁷ El Padre Pfefferkorn, según

su amigo el Padre Och, fué un violinista de la mayor habilidad.¹⁸ Los Padres Nascimben y Bischoff fueron responsables de introducir la música a Baja California.¹⁹ El famoso historiador Francisco Javier Calvigero era músico y tocaba el violín, instrumento que su madre le enseñó de niño.²⁰ Entre el legado de su familia fue encontrado un libro de música.²¹

(Las NOTAS en el próximo número)



El Abad



Lamennais

Liszt joven

BUSONI Y LISZT

Por SOPHIE CHEINER

Muchos músicos han querido ver en Busoni un segundo Liszt (1811-1886). ¡Grave error! Es como comparar una lava volcánica desenfrenada con un investigador, grave y docto, en el inmenso reino del sonido. Liszt y Busoni eran virtuosos incomparables, llenos de ímpetu, de potencia, de intensidad. Se puede sólo hablar de cierta afinidad entre ambos músicos. Con *Busoni*, la alianza de dos nacionalidades hace prevalecer el elemento germánico, mientras que *Liszt* era un húngaro puro, con todos sus rasgos positivos y negativos. Es difícil imaginar un Busoni exaltado y transportado al oír el 27 de julio de 1830, desde su buhardilla parisina, el ruido de la multitud que corría en dirección a la calle de Richelieu, gritando: "¡Abajo! ¡Muera Polignac! ¡Viva la Constitución!" O quedarse horas enteras pegado a la ventana. O aplaudiendo a la bandera tricolor que llevaban hacia el atardecer por las calles de la capital. Y escuchar después la fusilería que sacudía la ciudad. E informarse con entusiasmo de que los republicanos se habían apoderado del Ayuntamiento. Al oír redoblar las campanas de Nuestra Señora, Liszt esboza sobre el papel pautado una Marcha que desea dedicar a Víctor Hugo, a Lamennais, a Lamartine —héroes del momento. Y se propone también escribir una *Sinfonía Revolucionaria* y dedicársela a La Fayette. Liszt conoció al abate Lamennais durante un paseo que aquel hacía en compañía de su amigo de Ortigüe. Y se sintió súbitamente atraído por el espíritu de un hombre que amaba la verdad más aún que la divinidad.

Cuántos momentos inolvidables pasó Liszt en el Castillo de *Encinas* del abate —un verdadero oasis en medio de las estepas de la Bretaña, rodeado de un espacioso jardín, cortado por una terraza plantada de tilos, con una minúscula capilla al fondo. De Lamennais aprendió Liszt los dogmas filosóficos de la música, así como las leyes de la creación, que son las mismas en todas las artes.

Desde el principio de su carrera pianística Liszt tuvo un éxito muy grande en el mundo de la alta aristocracia. Berlioz lo presentó con la Condesa d'Agoult. Alta, delgada, muy rubia (su madre era alemana), la condesa reinaba en el círculo que logró agrupar en torno suyo en su hotel, sito en la esquina de la calle de Beaune y el muelle Malaguais. Pero fue *George Sand*, con su gran experiencia sexual, la verdadera Celestina que guió la pasión naciente de los dos jóvenes. Con su ayuda, desafiando toda decencia, huyeron ambos el 21 de agosto de 1815 a Suiza, donde se hospedaron en el Hotel de las Balanzas de Ginebra.

La noticia de esta fuga se esparció como pólvora. La burguesía ginebrina se mostró al principio muy hostil hacia la pareja; pero al cabo de un tiempo algunos habitantes de la ciudad comenzaron a visitarla subrepticamente por las noches. Entre estos temerarios se citan los nombres del ilustre botánico *Agustín Pyrame de Condolle* (1778-1841), autor de la *Teoría elemental de la botánica*; del distinguido físico suizo *Raúl Pictet* (1846-1929); del historiador y economista *Leonardo de Sismond* (1773-1842) —uno de los principales teóricos del socialismo; del geólogo, arqueólogo y orientalista *Alfonso Denis*, entre varios otros.

Liszt y su amiga pronto conquistaron las simpatías de los demás intelectuales de la ciudad. Llevaban una vida decente y estudiosa. Liszt no tardó en dar un concierto a beneficio de los refugiados políticos italianos. Después ofreció espontáneamente un curso gratuito de piano en el Conservatorio de Ginebra, apenas fundado. Daba, además, clases particulares que debían asegurarle la subsistencia. El primero de diciembre nació su primogénita *Blandina*. Liszt compuso en esta ocasión sus "Campanas de Ginebra", que dedicó a la nena.

G. Sand iba a menudo a verlos, llevando consigo a sus dos hijos, sus pipas y su vestimenta masculina; organizaba excursiones a Chamonix, Friburg y otras ciudades de aquellos lugares. Ya por aquel entonces, Liszt criticaba a la joven generación y su falta de disciplina...

Cuando él y su familia decidieron volver a París, se acomodaron en el Hotel de France de la calle Laffite. G. Sand pronto se instaló en el mismo hotel, cerca de ellos. Eugene Sue, Ballanche, Sainte-Beuve, Lamennais, Heine iban a menudo a verlos.

Pensando dar una serie de conciertos, Liszt se impone a sí mismo la árdua tarea de transcribir las nueve sinfonías de Beethoven. Para que pueda realizar tan gigantesco trabajo, G. Sand lo lleva a Nohant, en pleno Berry, cerca de Chartre, donde tenía una casa Luis XVI, con un jardín lleno de flores y un bosquecito sembrado de hierba doncella (vincapervinca). Delante de la ventana de la pieza donde trabajaba Liszt, un telón, compuesto de tilos, envolvía la casa en una penumbra que endulzaba la luz solar.

Sand aseguraba que al escuchar a Liszt durante su trabajo, se sentía ali-

vianada. Todas sus penas se "poetizaban". Según ella, Liszt era sublime en las cosas grandes y superior en las pequeñas.

De Nohant, Liszt y la condesa d'Agoult se trasladan a Italia. En el trayecto visitan a *Lamartine* en *Saint-Point* — verdadero castillo con dos torres, una capilla y un gran parque. Liszt ejecuta para el poeta sus *Armonías Nocturnas* que le ha dedicado.

Al llegar a Italia la pareja se instala en el centro del Lago de Cosme, en Bellagio. En los atardeceres toman un barco y pasando a lo largo de la bahía escuchan el canto de las jóvenes lavanderas. O bien se divierten pescando con antorchas. Allí escribe Liszt su *Sonata quasi una Fantasia* que le inspira la lectura del Dante.

Hacia la Navidad la pareja tiene otra niña, que en recuerdo del Lago de Cosme recibirá el nombre de Cosima —aquella Cosima que más tarde jugará tan importante papel en la vida y la obra de Wagner.

Después del nacimiento de Cosima, Liszt dio su primer concierto en Italia, en la *Scala de Milán*, donde ningún otro pianista se hubiera atrevido a tocar, puesto que se trataba de un local destinado solamente al canto. El concierto sorprendió al auditorio, pero no se suspendieron las charlas en los palcos durante las ejecuciones del artista. Liszt ordenó entonces colocar un plato hondo a la entrada de la sala, invitando al público a depositar algún tema sobre el cual le ofrecía realizar una improvisación. Algunos temas resultaron en realidad muy originales: "¿Qué vale más en la vida del hombre, la soltería o el concubinato?" —por citar sólo un ejemplo...

Liszt no se dejó anonadar. Armonizaba y modulaba. Gracias a esta táctica logró imponer en Milán una audición integral de las sonatas de Beethoven.

Se desquitó de aquel charlatanismo en los salones del príncipe *Belgiocoso*; en los de la condesa de *Samoylov*; en casa de *Rossini* y otros. De esta temporada datan sus transcripciones de *Las Veladas Musicales de Rossini* y la obertura de *Guillermo Tell* del propio autor.

Se queja en una carta dirigida a Lamennais: "¿Estaré condenado al oficio de saltimbanqui, o de sandunguero de salones?"

Entre tanto, las inundaciones del Danubio le llaman a su patria. Se marcha a Viena, donde ofrece diez conciertos en un mes, a beneficio de los compatriotas damnificados. Toca obras de Haendel, Beethoven, Chopin, Berlioz, Weber, sus propios estudios. El éxito fue delirante...

Clara Schumann escribe en su diario: "No se puede comparar a Liszt con ningún otro virtuoso. Es sorprendente. ¡Desbordante de pasión! ¡Qué gran espíritu! Uno siente que su arte es toda su vida..." Liszt conoce a Schumann. Toca con entusiasmo su *Carnaval* y sus *Trozos Fantásticos*.

De Viena regresa a Italia que convertirá en su patria espiritual. En Florencia pasa largas horas en las *Galerías de los Uffizzi*. En Boloña, en el Museo del Gran Duque, no se aparta de la Santa Cecilia de Rafael. Ni en Roma de la obra de Miguel Angel. Le produce delirio la Música de la Capilla Sixtina. "Rafael y Miguel Angel me hacen entender mejor a Mozart y a Beethoven", le escribe a Berlioz. El Tiziano y Rossini le parecen como dos luceros de rayos similares.

Ingres, director de la escuela de Roma, se convierte en su amigo íntimo y le facilita el acceso a las salas del Vaticano. Cuántos momentos inolvida-

bles pasan ambos bajo las encinas verdes de la Villa Medicis, o tocando alguna sonata de Beethoven, pues Ingres era un violinista admirable.

De esta estancia en Roma datan los *Tres Sonetos de Petrarca*; *Sposalizzio*, según las *Nupcias* de Rafael *Il Pensieroso*, reproducción del Duque Lorenzo de Medicis de Miguel Angel.

En Roma nace su hijo Daniel. De allí, Liszt procede a Lucques (Toscana), a Pisa y a San Rossore. Le informan que la suscripción para el monumento de Beethoven, en Bonn no ha producido más que 427 francos, 30 centavos. Indignado, informa al comité organizador de Bonn que él asegura el dinero necesario para la realización de la obra. Tres conciertos en Viena, París y Londres le darán la suma requerida.

Será en Leipzig donde Liszt sufrirá su primer fracaso. Una propaganda demasiado ruidosa y el haberse rehusado entradas de cortesía predispusieron de antemano a los amantes del arte pianístico. La acogida que el auditorio brindó a aquel artista tan adulado, fue glacial. Se tuvo que anular el segundo concierto y Liszt apresuró su partida.

Sin embargo, este artista cambió radicalmente el carácter de la programación concertística. Y fue el primero en tocar los textos de memoria. Decía: "Un artista no puede sentirse libre, ni realizar recreaciones si tiene la partitura ante sus ojos".

Fue también él quien inventó el recital dedicado a un solo autor.

Con su habitual conservatismo, los ingleses no aceptaron tales innovaciones y el empresario de Liszt se vio obligado a interrumpir aquella gira que resultó ruinosa tanto para él como para el artista.

Una noche, en vista de que solamente había diez oyentes en la sala de conciertos, Liszt les invitó a su hotel. Ordenó una buena cena para todos y mientras ellos comían les tocó todo el programa. Desafortunadamente, por aquel entonces *Satie* no pensaba aún en su música de mueblería, destinada a apagar el ruido de los cubiertos y que él inventó cuando tocaba el piano en la "Posada del Clavo", en Montmartre, pensando en permitirle al comensal percibir, no solamente la parte material que ofrece un restaurante, sino también la parte espiritual.

Su carácter caústico de "mátalas callando", lo heredó *Satie* de su madre escocesa —original biombo para disimular un espíritu vivaz y poético y un gusto innovador...

Las Actuales Juventudes Musicales de Francia

El No. 55 de LE COURRIER MUSICAL DE FRANCE nos entrega una etrevista que esta puublicación le hizo al señor Jean-Pierre de Lavigne, actual Director General de las Juventudes Musicales de Francia que, con las Belgas, fueron las originadoras de este espectacular movimiento juvenil que con el tiempo ha alcanzado estatura internacional.

Después de recordar a René Nicoly, fundador de las J.M.F. (a quien tuvimos el gusto de conocer y tratar en diversas ocasiones) el señor de Lavigne contestó, a una pregunta de su entrevistador, que dados los cambios sufri-

dos por la naturaleza de los niños, de 1946 a la fecha, las J.M.F. habían tenido forzosamente que virar hacia otros rumbos. Solamente persistieron las tarjetas con que los miembros obtienen descuentos para asistir a los conciertos; pero se han descartado ostensiblemente los artistas internacionales, porque las actuales aspiraciones de los dirigentes se cifran en avivar la sensibilidad de los niños en el gusto por la música buena. (El señor de Lavigne pasó por alto los primeros tiempos de las J.F.M., cuando Dufourcq se encargaba de estas tareas con gran pericia).

Continúa el entrevistado que para la realización de tales anhelos, el método empleado debe adaptarse a cada circunstancia. Las fricciones que suelen presentarse con algunos de los cuarenta países afiliados a las Juventudes Musicales Internacionales, provienen de la seguridad con que éstos consideran supremos los métodos usados por ellos. Mientras que en las J.M.F. se trata de adaptarse a la mentalidad de los chicos, cuya evolución nunca cesa. Se ha fundado un departamento de activación con gente especialmente adiestrada, en el que los niños participan directamente. Se probaron diversas fórmulas para averiguar con cierta certeza los ambientes y condiciones que contribuyen al gusto y contentamiento de los pequeños; pero, naturalmente, se comprobó la inexistencia de fórmulas absolutas.

Actualmente esta ciudad de la provincia patrocina las actividades de las nes. Ya no es posible ser delegado, como hace veinte años. Ahora se trabaja allí con equipos reunidos en torno a una persona responsable, que cuenta con un buen número de maestros. El señor de Lavigne piensa que solamente así han sido capaces de dirigir todos sus esfuerzos "a favor" de empresas determinadas, como son las relativas a cuestiones administrativas, regionales, estatales, etc.

Lo que diferencia a las J.M.F. de otras asociaciones afiliadas es el hecho de que ninguno de los miembros de las delegaciones es funcionario del Estado. Así han logrado un contacto más íntimo y estrecho con los muchachos. Por otra parte, siempre se procura allí estudiar los procedimientos empleados por las agrupaciones colegas del extranjero, para adaptar aquellos que les parecen mejores que los suyos.

El señor de Lavigne aclaró que actualmente el Estado no considera a las Juventudes Musicales como rivales, sino más bien como socias. Existe ahora una colaboración mutua y estrecha entre ambos factores. La única diferencia consiste en que las J.M.F. no penetran en las escuelas, porque su campo de acción se halla fuera del ámbito escolar, donde el didacta, o los artistas que lo acompañan puedan, en el momento apropiado, despertar la mentalidad del niño, para formarlo como auditor comprensivo. Es en este campo donde los trabajadores de las J.M.F. han hallado sus mayores satisfacciones desde hace cinco años. La bondad del procedimiento suele triplicar y cuadruplicar sus demandas regionales, que no pueden satisfacerse con frecuencia, en razón de la carencia de medios económicos.

Actualmente esta ciudad de la provincia patrocina las actividades de las J.M.F. Por desgracia aparecen frecuentemente "innovadores" que tratan de suplantarlas. Y, por otra parte, los organismos musicales y culturales ya existentes, como orquestas sinfónicas regionales, casas de la cultura, etc., se muestran renuentes a colaborar y en ocasiones hasta hostilizan el trabajo de las J.M.F.

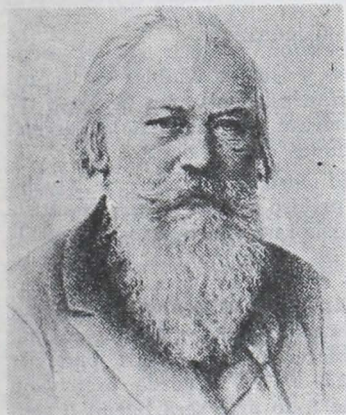
Nosotros —dijo el señor de Lavigne— penetramos en la sensibilidad del niño por medio de conjuntos de cámara y ayudamos a formar grupos juveniles. Los triunfadores de nuestros concursos anuales de Belgrado, reciben difusión mundial. Hace años que estoy pidiéndole a la Filarmónica del Loire un pequeño conjunto formado por algunos de sus músicos; pero, pese a que éstos tendrían mucho gusto de poder disponer de los poderosos medios de difusión de las J.M.F., los estatutos de la orquesta se lo prohíben. Piénsese en los doce circuitos regionales que controlaron las J.M.F. en 1974, con 650,000 participantes y se comprenderá el atractivo que ofrecen estos actos para cualquier ejecutante.

Los estudiosos de liceos disponen de conciertos con programas adaptados a la juventud, por medio de fórmulas originales, tales como la revalorización del patrimonio musical regional.

Los estudiantes de profesiones profundizan sus conocimientos musicales a través de festivales internacionales, como los de La Rochelle, Aix, Arles, etc.; música contemporánea, teatro lírico, músicas comparadas del oriente y occidente, etc.

=====

¿Qué conclusiones podrían sacar de todo esto las JUVENTUDES MUSICALES MEXICANAS que hasta ahora sólo se han dedicado a la organización de conciertos? Cómo nos gustaría verlas avanzar hacia objetivos más trascendentales, como son los de las JUVENTUDES MUSICALES FRANCESAS... E.P.



BRAHMS

MEMORIAS DE UN VIEJO ESTUDIANTE DE MUSICA

Por ANDRES ARAIZ

Confieso que mi actitud administrativa hacia la música de Johannes Brahms ha sufrido un largo y lento proceso de elaboración. Quiere decir esto que el concepto que hoy tengo de este maestro considerándolo entre los más cimeros de la música es un proceso que se elaboró en mi sensibilidad recientemente. Yo mismo no acierto a entender claramente como pude tardar tanto tiempo dentro del mundo filarmónico en el que durante varios años escu-

ché las cuatro sinfonías, cuartetos, conciertos, *lieder*, etc. del compositor hamburgués, incluso analizando sus partituras aunque ligeramente, y me mantuve indiferente ante el excelso arte que en ellas se encierra.

Creo que la causa de tal deficiencia valorativa radica en el ambiente que suele rodear al estudiante de música durante los años de su juventud, es decir, cuando se inicia. A casi todos los que hemos estudiado música pienso que nos ocurrió lo mismo.

En aquel lejano tiempo en que experimentamos el *primer amor* con el pentagrama, influyen poderosamente en nuestra ingenua y casi infantil sensibilidad los criterios y los razonamientos técnicos de maestros y de *jefes* de tertulias filarmónicas en las que somos admitidos en calidad de *catecúmenos* sin permitírseles el derecho a opinar por cuenta propia cuando apenas contamos dieciséis años de edad.

Comienzos de una generación estudiantil

A partir del año 1919 mi vida de estudiante de armonía y composición se desarrolló entre Madrid y París bajo los apostolados musicales que por aquel tiempo ejercían los maestros Conrado del Campo y Joaquín Turina en España, y en Francia André Gédalge y Vincent d'Indy. Los ídolos adorados en el *olimp* musical europeo de entonces eran en el aspecto pedagógico analítico de la suprema técnica compositorial, Wágner, César Franck, y en cierto menor nivel, Gabriel Fauré. Tal era la corriente que predominaba con aspecto de renovación pedagógica y que con preeminencia francesa provenía de las enseñanzas que impartía la prestigiosa *Schola Cantorum* parisina. Claro que junto a esta corriente innovadora continuaba imperando la fuerte tradición sinfonista alemana y vienesa representada por Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert y Schumann.

Se hallaban por entonces en período de discusión, es decir, sin ser aceptados plenamente los nombres de Richard Strauss y Gustav Mahler en la procedencia germana, y Debussy con Ravel en la francesa, en unión del ruso residente en Francia Strawinsky de quien únicamente se conocían los escándalos que producían en París las escasas audiciones de sus obras.

En el ambiente que imperaba en el *mundillo musical* del París de aquella época y que influía en la Europa occidental, es preciso señalar el importantísimo suceso producido por los innovadores compositores franco-rusos, especialmente por el pequeño grupo de los *príncipes de la disonancia*. Estos compositores que basaban su arte en la *disonancia* eran protestados en los conciertos por una mayoría filarmónica representada por *venerable ancianidad* que a todo trance pretendía mantener la tradición mozartiana y beethoveniana. Con tal postura, parecía que se pretendía establecer que la música, para ser buena, era indispensable basarla en la *consonancia*. Tal absurda pretensión daba como resultado el hecho incuestionable que todo arte será bueno o será malo, según contenga *valores estéticos* o carezca de ellos. El rechazo de la música *disonante* por los tradicionalistas filarmónicos originó la aparición de las minorías de juventudes avanzadas que defendían este estilo con gestos iracundos de agresión y bastón en mano. El filósofo español Ortega y Gasset llamó a tal proceso que tuvo aparición al estrenar Claudio Aquiles Debussy sus primeras obras, *la deshumanización del arte*, ya que la característica esencial del compositor francés se basaba en que sus temas rehuían los

temas de sentimientos humanos como el amor y la muerte en cuyo aspecto se había desarrollado hasta la saciedad la *expresión romántica*, para sumergirse en temas *deshumanizados* —“Pasos sobre la nieve”, “Catedral sumergida”, etc.—

La incomprensión

Como resultado de las posiciones extremas entre la música que era admitida por la aparente calidad de ser *consonante* y la que era rechazada por *disonante*, apareció una postura intermedia que al fin de cuentas habría de resultar la más perjudicial para la música: la incomprensión. Compositores que no son rechazados por filarmónicos tradicionales puesto que no emplean la disonancia que para ellos significa el *diabulus*. Ni tampoco son admitidos por los jóvenes avanzados para quienes la agresividad de la *disonancia* constituye el principal atractivo de la música.

Para unos y otros esta música les resulta inaceptable. A Brahms lo situaban los auditorios filarmónicos influidos por la corriente francesa entre los compositores que no eran protestados, puesto que no empleaban la disonancia. Su música era tan consonante como la de Beethoven, mas tampoco la aceptaban porque encontraban en ella procedimientos nuevos que les resultaba imposible entender. Y como quiera que los *doctos* en música de todos los tiempos nunca han querido descender a la humildad de declararse incompetentes ante tal o cual corriente o estilo, pues siempre mantuvieron las facilitonas posturas de admitir o de rechazar, la manera de salir de tal *atolladero* era decir que la música de Brahms estaba hecha exclusivamente a base de técnica y que por ello resultaba confusa e incomprensible.

¿Preponderancia técnica en Brahms?

Nació así el erróneo tópico de considerar a Brahms bajo el punto de vista de que su música era excesivamente técnica y no contenía ningún otro aspecto estético digno de ser valorable. Se explica en consecuencia que dentro de la importante corriente pedagógica que en la música apareció en París y de la que hemos hecho referencia, pasaran desapercibidos los fabulosos tesoros y múltiples aspectos estéticos que encierran las obras del maestro de referencia. Dos causas creo yo que pudieron motivar este desconocimiento por parte de los prestigiosos analistas franceses acerca de Brahms: el ser alemán y el no pertenecer al estilo de la disonancia agresiva.

Para los estudiantes de armonía y composición de la generación a la que yo pertenecí y que tuvo sus comienzos entre los años 1915 y 1918, la sugestiva brillantez del *impresionismo* nos deslumbró a tal grado tanto a profesores como a discípulos al producirse la desaparición del colosal Debussy, que, como si se tratara de un sol que cegó nuestros ojos, nos impidió ver y apreciar todo lo *demás* que existía en la música.

Pero ¡qué pecado de lesa arte cometíamos al no saber apreciar las maravillosas creaciones *brahmsianas*! Numerosas combinaciones armónicas y formáticas abrían nuevas rutas musicales como si se tratara de un mundo ignorado hasta entonces dentro de la tradicional ruta *consonante* y de *tonalidad* que afincada desde “El clavecín bien afinado” del *viejo Bach* venía imperando a través de Mozart, Beethoven, Wagner y los románticos.

Existe en Brahms, aparte del *gozo estético* producido por la audición de sus obras, otro de no menor *deleite* originado por el análisis de sus procedi-

mientos técnicos. Ciertamente que en este segundo aspecto solamente pueden tomar parte los profesionales de la composición musical, pero bien merecida tienen tal exclusividad quienes dedicaron al *divino arte* el esfuerzo total de su entusiasmo y de su inteligencia. Quizás aquí exista la verdadera clave de la *incomprensión* que por tanto tiempo hizo objeto a la música del maestro de Hamburgo. Para gozar plenamente esta música se precisaba poseer no solamente condiciones estéticas de percepción sentimental, sino también una sólida técnica analítica.

Eclecticismo en la orientación de la filarmónica mexicana

La orientación actual en que se desenvuelve en México la vida musical es plenamente ecléctica. Todos los estilos desarrollados más o menos y con diferentes resultados de acierto, tienen lugar hoy dentro de las actividades filarmónicas de nuestro país. Aquí encuentran satisfechos, si bien en algunos casos relativamente, sus gustos de preferencia, lo mismo los aficionados a la ópera, que los distintos núcleos de cámara, solistas o sinfonistas. Y lo mismo se escucha homofonía medieval que polifonía renacentista y música de las variadas épocas históricas incluyendo las más avanzadas de la *atonalidad*, el *serialismo* o la *electrónica*. Afortunadamente para mí, al trasladarme a vivir a América donde la influencia no es tan exclusivamente francesa, sino que su nivel es aproximadamente igual a la trascendencia alemana, pude corregir mi anterior deficiencia con respecto al estudio de Brahms. Debido al inteligente criterio del grupo de jóvenes que *dirigen* hoy el movimiento musical mexicano, dentro del más amplio acervo de partituras que ya son populares, figuran de manera destacada Brahms y Mahler. Los aspectos técnicos y estéticos de ambos compositores han dejado ya de ser lenguajes esotéricos, sino que, por el contrario, su plena divulgación les ha colocado dentro de la categoría de lo *clásico*, al ser superados por otras tendencias más renovadoras y en las cuales, como consecuencia del concepto actualista que hoy impera, se hallan ocoplados nuestros jóvenes músicos de México.

REALISMO Y SENSATEZ DE LA COMPOSICION URUGUAYA

(Especial para "Heterofonía" por WASHINGTON ROLDAN,
crítico Musical de "El País" de Montevideo)

Haciendo un repaso de algunas de las obras más interesantes que se pudieron conocer en 1976, surge claramente que la composición uruguaya se orienta cada vez más hacia la música de cámara, hacia la pieza instrumental y el gran espectáculo conjunto. Este no es un rasgo nacional sino universal. El sinfonismo y el gran espectáculo (ópera, ballet, cantata, oratorio) desaniman al creador actual porque se corre el riesgo de que la difícil empresa quede por mucho tiempo (o para siempre) guardada en un cajón a la espera de una ejecución siempre riesgosa y siempre hipotética. El compositor ha adquirido en estos tiempos un sentido más práctico y más realista. Ahora escribe lo que le encargan o lo que tiene la certeza de una interpretación posi-

ble y aceptable.—La producción local de 1976 refleja bastante bien ese criterio y muestra un solitario ejemplo orquestal: la *Sinfonía Pop, No. 4* de Pedro Ipuche Riva, estrenada a comienzos de temporada por la orquesta del SODRE dirigida por Mario Benzecry. El diario "El País" opinó en aquel momento... "Un lenguaje agradable que propone temas populares e incursiona por algún esbozo folklórico revistiéndolos con un ropaje orquestal rico y colorido... El *lento ma non troppo* marca el punto más alto de la obra en cuanto a sutileza instrumental y su clima se distiende a la manera de aquellas encantadoras evocaciones pastoriles que Poulenc, Ibert y Milhaud alguna vez engarzaron con deleite".

En el terreno del conjunto instrumental, no pareció un momento feliz en la carrera de León Biriotti su *Treno para Laura*.—Este músico barroco y lúcido está siempre muy al día en ocurrencias y métodos, pero suele cargar las tintas en el pedal de la complejidad y la acritud. En este caso su escritura para el oboe solista resultó tan torturada de efectos y recursos sonoros agresivos, que impidió al oyente sentirse comprometido con el mensaje de angustia interior (la muerte de su hija) que intentaba traslucir.

Los mayores logros estuvieron en el solo instrumental. Las *Tres Piezas para Piano* (1976) de Héctor Tosar, significaron el reencuentro con el máximo talento nacional, vuelto nuevamente a una espontaneidad creativa que abandona los caminos experimentales pero que sale enriquecido e innovado luego de ese "intermezzo" algo cerebral y ajeno a su sensibilidad individualista y recóndita.

Tosar se nos muestra allí "... retomando la tradición de la escritura para tecla desde donde la dejó el "Mikrokosmos" y el Debussy de los Preludios, para avanzar varios escalones más sin olvidar aquellas raíces. La evolución parece tan natural y tan lógica que es como si Tosar hubiera pasado por toda la experiencia vanguardista sin perder nada de su frescura original. Hay formidables efectos nuevos producidos con el pedal y con bloques armónicos, pero ningún recurso adquiere preeminencia sobre la intención expresiva y la formulación musical. No es música fácil, pero está lejos de ser música árida y sabe conseguir una suerte de sensualismo sonoro que la hace atractiva para el pianista y para el auditor". ("El País" noviembre 6).

Otra de las mejores obras uruguayas del año es el *Preludio y Allegro* para cello de Ricardo Storm, estrenado por Víctor Addiego en el Palacio Taranco. "... Con hábil dominio de la polifonía y una escritura para violoncello que recoge la herencia ineludible de Bach y la sabe llevar a los dominios armónicos de nuestro siglo, Storm está siguiendo una corriente estética de total coherencia consigo mismo. Desde sus inicios fue un tradicionalista sincero y supo ubicarse con comodidad en los ámbitos propios de cada instrumento que aborda, ya sea la orquesta, al cuarteto, el piano o la voz. Por eso sus canciones y arias son muy "cantables" y sus sonatas muy "tocables". Por eso los ejecutantes pueden disfrutar con ellas".—("El País", agosto 29).

Sergio Cervetti es otro uruguayo que está dando una vuelta de tuerca en su vena intencional y está buscando nuevamente los caminos de la comunicación que parecían en peligro de zozobrar luego de un tenso período de agria experimentación sonora. Su reciente *Stella Vindemiatrix* dedicada a León Biriotti, está escrita para oboe, acompañado por una cinta electroacústica ela-

borada en cuatro canales paralelos grabados por el mismo oboe. Fue estrenada por el instrumentista destinatario en los salones del Goethe Institut y significó en nuestro medio una novedad estilística considerable. "... El conjunto suena muy feérico, desarrollado sobre un tema simple y breve repetido infinitas veces con sutiles variantes en las cinco líneas melódicas. La mezcla libre de esas melodías y esos adornos tiene algo de contemplativa placidez oriental con dosis de poder hipnótico como en los encantadores de serpientes..." (El País, noviembre6).

Curiosamente a Federico Heinlein le hizo una impresión muy similar cuando la pieza se estrenó en Santiago de Chile y usó el adjetivo "hipnótico" como si nos hubiéramos puesto de acuerdo. El escribió conceptos aún más expresivos que los míos: "... Aquí y solo aquí entramos en el reino incontestado de la música, del encanto sonoro. El bosque de Sigfrido, la ambientación esotérica de Stockhausen, apadrinan este mágico experimento con flores y melismas que circundan cada nota a la usanza árabe u oriental, obteniendo una atmósfera trémula, rielante, de irresistible efecto hipnótico". (El Mercurio).

Un compositor que escribe magistralmente para su propio instrumento es Marino Rivero. Las atmósferas y los "clusters" que se pueden conseguir con la riqueza verticalista del Bandoneón son una constante invitación a experimentar sonoramente de manera casi impresionista. Pero Marino Rivero sabe eludir los cantos de sirena y trata de organizar sus obras sobre una base expresiva y estructural muy sólida. En su *Homenaje a Torres García* se deja sin embargo llevar ligeramente por los misterios del más allá y la armonía de las esferas, aunque no pierde el rasgo temático que subyace en toda su composición. Los estilos del compositor y del pintor homenajeado son tan antagónicos que Marino Rivero no hubiera podido traducir en el bandoneón el clima del constructivismo universal" del maestro, por lo cual opta por un encuentro puramente sensible en las alturas de un ideal estético.

Estos rasgos positivos de la producción de nuestros creadores revelan una suerte de seguro sosiego, de independencia de criterios, de desapego por las excentricidades. Hay terrenos más vanguardistas, sin duda, pero ellos se refugian principalmente en la electroacústica y en las búsquedas del Nucleo de Música Nueva.

Una elite especializada y minoritaria sigue sus audiciones, casi siempre en base a cintas grabadas. Mayor difusión pública han tenido estos autores en una reciente edición quijotesca de la impresora TACUABE que ha lanzado cuatro "long-plays" excelentemente procesados, en los que inserta ejemplos descollantes de la electroacústica latinoamericana, mostrando que el continente está adquiriendo acentos propios en esta materia. Entre esos trabajos destaca el clima fascinante y americanista que consigue Corium Aharonian en base a flautas indígenas elaboradas con extraordinaria sugestión de distancias, lejanías, soledades y tristezas, con un uso poderoso del silencio y con un título que lo dice todo: "Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís".

LIBROS

MULLER VON ASOW, E.H. *Richard Strauss (Strauss-Verzeichnis)*. Índice Temático de las obras de Ricardo Strauss. Casa Editora L. Dolinger, Viena, 1959, 1962, 1974, 3 Tomos.

He aquí una obra mayúscula, realizada en un lapso de 15 años, que viene a enriquecer la serie de índices temáticos de obras pertenecientes a los grandes compositores alemanes. Junto con el *Joseph Haydn*, de Hoboken, es fuera de duda una obra completísima que merece ser destacada como esfuerzo de gran trascendencia.

El Dr. Erich Hermann Mueller von Asow nació en Dresden en 1892. Estudió con los Profesores Riemann y Schering, promoviendo en 1915. Se dedicó con gran ahínco a la epistolografía musical. Pasó muchos años en el exterior, principalmente en Austria y regresó a Alemania en 1945, radicándose en Berlín, donde fundó el *Archivo de Cartas de Músicos* (Musiker-Brief-Archiv), constituido por un Directorio por él presidido y del cual formamos parte como Consejero. Su muerte acaeció en 1964, cuando había llevado el Índice Temático de Ricardo Strauss a la conclusión del segundo tomo. Luego se produjo un largo período de silencio, en el que se hicieron cargo de la tercera y sin duda, la más completa parte, los Drs. Alfons Ott y Franz Trenner, concluyéndola en 1974. La entrada en circulación de este último tomo coincidió con una estadía nuestra de un año en Europa y sólo ahora, a nuestro regreso, nos es posible rendir homenaje a los autores de este trabajo que se distingue bastante de otros semejantes, porque no se trata apenas de una relación de las obras de Strauss, sino también de la génesis de éstas, desde el instante de los primeros bosquejos hasta su conclusión. Antes de entrar en materia, se hace necesario citar algunos de los trabajos realizados por el Dr. Mueller von Asow. Entre otros libros publicó las cartas de Schütz, Bach, Haendel y Mozart, la correspondencia entre Brahms y Mathilde Wesendonk y entre Reger y el Duque Jorge II de Sachsen-Meiningen.

En los dos primeros tomos, Mueller con Asow trata los Opus 1 al 59 y 60 al 86, respectivamente, cita las partituras autógrafas existentes, las dedicatorias ofrecidas por Strauss a amigos y personalidades, los facsímiles reproducidos en obras sobre su personalidad, las ediciones aparecidas, con cita de las respectivas casas editoras; los arreglos y reproducciones publicadas y las grabaciones realizadas hasta la fecha de aparición de cada uno de estos volúmenes. Explica además el dispositivo instrumental y/o vocal, la duración de cada obra, la ejecución de la misma por orden cronológico y fuera de su versión original, digamos, arreglada para orquesta o simplemente destinada a otros fines. Citemos como ejemplo al *Till Eulenspiegel*, que también fue dedicado, en su condición de scherzo orquestal, al Ballet. Luego siguen innumerables anotaciones, incluyéndose las que hiciera el propio Strauss en sus partituras, o texto en otra lengua. En el caso de la obra mencionada, para citar un caso, aparece también el argumento, en inglés, puesto por Nijinsky para las giras del Ballet Diaghilew, así como los demás argumentos hasta ahora elaborados por diferentes conjuntos de danza. Generalmente concluye cada capítulo con referencias so-

bre la literatura hasta ahora publicada. Cada opus citado abunda además de ejemplificaciones musicales. El "Don Quijote", por ejemplo, luce la Introducción, el Tema, las 10 Variaciones y el Final. De la misma manera se incluyen extensos ejemplos de sus canciones, coros y música de cámara, como también los programas de las primeras audiciones.

El tercer tomo, elaborado por Ott y Trenner, luce 11 extensos capítulos en los que no se han omitido los más mínimos detalles. Trae en primer término todas las obras producidas por Strauss sin indicación de opus, nada más ni nada menos que ciento cincuenta, que incluyen también las obras de juventud. Siguen las composiciones que por una razón u otra se perdieron (en total 32); arreglos, por Strauss, de obras de otros compositores, como el Noneto de Franz Lachner, las Cadencias para el Concierto en do menor, I.K. 491, de Mozart, la "Ifigenia en Tauris" de Gluck, elaborada por Strauss para los teatros de ópera alemanes; "Las Ruinas de Atenas" de Beethoven, con alguna utilización del ballet "Las Criaturas de Prometeo", arreglado por Hugo von Hoffmannsthal; obras de Couperin y Rameau, etc. Los fragmentos de obras, incluyendo proyectos y sugerencias, traen como Apéndices la enumeración de los Cuadernos de Bosquejos para anotaciones temáticas y de otra índole, que llegan a 143; siguen los trabajos literario-musicales en número sorprendente y variadísimo, así como manifestaciones diversas, publicadas al correr de su vida, incluyendo tanto su batalla por los Derechos de Autor, legislación que se debe a sus esfuerzos, como impresiones de viaje, el Prólogo para el Tratado de Instrumentación de Héctor Berlioz, su punto de vista sobre las trompetas agudas empleadas por Bach, las obras inéditas de su Padre, famoso trompetista, consistentes en dos Tratados, publicados por su hijo.

Es curioso anotar que Strauss tomó en consideración escribir la música para la "Celestina", proyectada con Stefan Zweig y abandonada por lo complicado del argumento; en cambio, digámoslo de paso, tomado por el compositor Joaquín Nin-Culmell, hasta hace poco profesor de composición en la Universidad de California, en Berkeley y como ópera llevada a un magnífico fin. Este aspecto de las inquietudes literario-musicales de Strauss por un lado y las búsquedas incansables por nuevos *sujet* para óperas, comedias y ballet hablan de un vasto círculo de intereses que abarca desde los antiguos hasta Goldoni, Moliere y Goethe hasta los contemporáneos, de los que sobresale, como colaborador íntimo, Hugo von Hoffmannsthal. La comedia musical "La Sombra del Burro" (Los Abderitas), sobre texto de Christoph Martin Wieland, instrumentada y completada por Karl Haüssner, luego de pasar por diversas manos de libretistas, ocupa sendas páginas de trechos musicales. También figura un bosquejo para una ópera proyectada, "Dom Sebastian", sin que se sepa algo más sobre el particular. Es de suponer que se haya interesado por la breve vida del Rey portugués Dom Sebastiao, quien desapareció en la trágica batalla de Alcazar Quibir, en la que también desaparecieron muchos de sus famosos trovadores y 10.000 guitarras portuguesas. La Leyenda del retorno del Rey, perdido en el campo de lucha, siempre ansiado por su pueblo y fijado en aquel tiempo con la denominación "Sebastianismo" por la época, puede haber constituido un argumento por demás interesante.

Si agregamos aún un registro total, sistemático, organizado según los géneros de las obras, un registro cronológico total, ordenado por las fechas de creación y de los estrenos absolutos y otro, dispuesto por los títulos de

obras y comienzos de los textos, amén de una "Corrigenda et Addenda", la obra luce realmente completa. Ricardo Strauss ha sido contemporáneo nuestro y figura de enorme relieve en la Alemania artístico-musical, precedida por un período de paz y colocada luego entre dos feroces guerras mundiales. Nos explicamos que el cuidado de preservar documentación sobre él y su obra, haya podido ser más sistemático y metódico que en los casos de los grandes maestros ya que se hallan situados a una distancia de 200 años de nosotros, pero aún así ha quedado evidenciado, ante todo por Strauss, la incorporación intensa de literatura y filosofía en los anhelos de expresión musicales, desde E.T.H. Hoffmann hasta Hermann Hesse, que tuvo, como literato, a la inversa, profundos intereses musicales. Y así, muchas grandes figuras de nuestro tiempo.

En Buenos Aires existe, desde muchas décadas, un culto extraordinario por Ricardo Strauss. Su presencia en la capital argentina, en 1923, ya está muy distante de los que forman las llamadas nuevas generaciones. Cuando dirigió en aquel año un crecido número de sus composiciones instrumentales y las óperas "Salomé" y "Eléctra", cooperó, como Nikisch, Weingartner, Fried y más tarde Ansermet, en la consolidación de los organismos locales, alcanzada, así creo, en 1930, aproximadamente. Injerto aquí un breve recuerdo de Ricardo Strauss, director de orquesta. Quizá me ampara en mis apreciaciones el haber sido discípulo de Arthur Nikisch en tiempos idos. Strauss era de una sensibilidad y compenetración extraordinarias para cualquier época y cualquier estilo. Poseía el don de poner al descubierto la oculta tectónica de una obra, sin desmerecer por ello sus valores artísticos. En cierta ocasión le escuché en Berlín una Quinta Sinfonía de Beethoven como nunca más en mi intensa vida me fue dado oír. Strauss ha sido, por encima de todo, el estilista más acabado que he conocido. Si cabe el calificativo de músico completo, músico a la perfección, músico absoluto, él sin duda la merecía.

La presencia de Strauss continúa con toda vigencia, su mensaje se ha vuelto inmortal y su larga y fecunda vida puede servir de ejemplo a todos aquellos que sienten en sí el pulso de la musicalidad legítima.

FRANCISCO CURT LANGE

FERRUCCIO BUSONI, *Pensamiento Musical*. Selección, traducción y prólogo de Jorge Velazco. Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural. Dep. de Música, México, 1975.

Aunque publicada en 1975, hasta 1976 salió esta obra a la venta. Jorge Velazco se echó a cuestras una tarea improba. Solamente él, que conoce a fondo el alemán y es un músico cabal, pudo haberla llevado al cabo, porque Busoni, pese a la lucidez de su espíritu, abordó con frecuencia asuntos para profesionales, que un lego no hubiera podido comprender en su totalidad.

Jorge seleccionó el material busoniano de la obra más importante del autor: "Esbozo de una nueva Estética de Música" y de otras, como "De la Unidad de la Música" y "Escritos y Pensamientos sobre la Música" —esta última, la única que escribió Busoni directamente en su lengua paterna (la materna era el alemán). Es una lástima que no haya sido posible incluir la correspondencia del compositor y pianista con su esposa Herda, una sueca con la que fue el marido más feliz del mundo; pero la abundancia de estas

cartas requiere un volumen aparte, que esperamos Jorge Velazco pueda recopilar y traducir algún día...

En el Prólogo presenta Velazco a Busoni, de quien no resultó *traduttore*, sino fiel *traductor*. Ya en la reseña de la obra de Dent que él mismo tradujo (en esa ocasión, del inglés), habíamos comentado la biografía del biografiado. Ahora nos resta solamente asomarnos, apenas, al alucinante mundo interno de Busoni. ¡Cuán pocos compositores, o intérpretes, entre los grandes, nos han permitido semejante goce!

Hay autores con los que uno se siente afín del principio a la conclusión de la lectura. Las discrepancias son mínimas. Si la admiración y el respeto se han apoderado del lector, casi no se atreve éste a disentir agresivamente. Busoni fue un pionero de procedimientos musicales técnicos y estéticos que muchos años después recibirían la paternidad de otros compositores. Uno deseara que esta paternidad fuese reconocida como suya, pero después de todo, al que desarrolla la idea original le corresponde la fama. Se dice que Einstein no inventó la teoría de la relatividad; sin embargo fue él quien la hizo madurar hasta extremos inconcebibles. Busoni intuyó el dodecafonismo y el microtonalismo, pero otros los hicieron explotar. Hay chispas que ocasionan inmensas fogatas. La chispa aislada es sólo chispa.

Otra de las grandes cualidades de Busoni era el orden. Como escritor enumeraba frecuentemente las premisas de sus argumentos. Así distinguía el sentimiento como gusto, como estilo y como economía, sobre los que mandaba subjetivamente el temperamento, la inteligencia y el equilibrio.

Los utensilios del neoespresionismo eran la armonía, la historia y las actitudes temperamentales. Al tratar de la proporción en la música, la dividía en tres clases; contraste, sonido y relación de la modulación, a las cuales estaban subordinados el movimiento, la secuencia de intervalos y la atmósfera. Profetizó que "en las composiciones del futuro (cualesquiera que sean el origen de la fuerza motivante) la 'melodía' deberá gobernar con absoluto dominio y en su perfeccionada manifestación habrá una polifonía 'final'".

Para él había dos clases de orquestaciones: la dirigida por el pensamiento musical, la que llama "orquestación absoluta" y la de una composición abstracta, o pensada para otro instrumento, a la que llamaba "arreglo". Colocaba a Berlioz entre los más notables compositores sinfónicos. En estas notas sobre "La teoría de la orquestación", les dió nada menos que once reglas a los estudiantes.

Para mejorar los deficientes medios de expresión musical clasificó con cuatro premisas las mejoras y avances que todavía no se inventaban: el uso, en cualquier orquesta, del instrumental de los grandes conjuntos; uso permanente de instrumentos que sólo se encuentran en pequeños conjuntos, como la familia de los saxofones, tubas tenores, viola alta, platillos húngaros; familias completas de flautas, oboes, bajos, fagotes, timbales de pedal, arpas cromáticas; nuevos instrumentos del futuro (sugiere un instrumento de campanas, con un registro de seis octavas y teclado "que cubra las brechas en el sonido y en la técnica de cada instrumento individual". Y así siguen tropezando los ojos con otra clase de enumeraciones.

A la juventud le dedicó unas frases de amistad y amor. Y terminó di-

ciendo: "La vejez es limitada, benévola o mordaz. Los "buenos" están solos a cualquier edad".

Con su *Fantasia Contrapuntística* pensó solamente en "música" y no en instrumentos. Con la *Berceuse Elegiaca* creyó haber llegado a la cima de su propio medio sonoro de expresión. Le llegaba la inspiración en la calle, en los barrios populosos. Escribía en las mañanas libres. El primer bosquejo de la que quizá sea su más importante obra (Doctor Fausto, inconclusa) lo escribió febrilmente entre el estallido de la guerra y la preparación de una travesía.

De nuevo, enumera los requerimientos del pianista: técnica, toco, uso de los pedales, inteligencia y cultura excepcionales, educación musical y literaria, carácter, sentimiento, temperamento, imaginación, poesía y magnetismo personal. ¿Se sienten los jóvenes estudiantes de piano anonadados con tal cúmulo de demandas? Y todavía añade Busoni el equilibrio mental, el control sobre los humores en condiciones irritantes, la habilidad para despertar la atención del público, y en ciertos momentos psicológicos el olvido del público, la intuición de la forma y el estilo, la virtud del buen gusto y la originalidad y ante todo, *el haber nutrido el alma, a través de la vida con el lenguaje del arte*. Uno piensa que en aquellos momentos se estaba Busoni autoanalizando como pianista. ¡Qué colosal ejecutante, intérprete y artista debe haber sido!

Busoni fue un enamorado de Mozart. Con 34 aforismos reveló su apreciación y, por ende, adoración y admiración del autor de "Don Juan". Vale la pena condensar algunos: los más grandes dotes naturales jamás igualados. Fenomenal por tantos frutos en tan corto tiempo. Belleza nunca desmentida. Sentido casi sobrenatural de la forma. Arte acabado. Con instinto animal sabe hasta dónde llegan sus fuerzas. No se atreve a lo temerario o tonto. Sólo busca lo que se puede hallar. No desperdicia sus innatos ricos medios. Aunque puede, nunca dice demasiado. Sabe guardar las formas. Da la solución con la forma de usarla. Ni su luz ni su sombra molestan. Es universal. Puede continuar influyéndose, porque en el fondo nadie lo ha influido. A través de las ventanas de su enorme palacio ve a la Naturaleza, pero nunca excursiona fuera de sus muros. La alegría suya es notable, pero desagradable su sonrisa es la de un hombre de mundo. Su espíritu no es puro, debido a la ignorancia. No es simple, ni amargado. Amigo del orden, Religioso, porque la religión es idéntica a la armonía. Lo antiguo y lo rococó se combinan en él sin producir una nueva arquitectura. La arquitectura es la más cercana pariente de su arte. Su reino es de esta tierra. Es un joven y un niño, sabio como un anciano, nunca anticuado y jamás moderno, llevado a la tumba y siempre vivo.

Esto lo escribió en el 150 Aniversario del nacimiento de Mozart. Qué apreciaciones tan bellas y justas se le debieron entonces sobre el Don Juan y otras obras del propio compositor.

Y qué decir de su admiración ilimitada por la obra de Bach. Debo confesar que su revisión tan meticulosa de las *Invenções* a dos y tres voces y el *Clave Temperado* no me convencen, porque Busoni las realizó como pianista, descartando del todo la idea del clavicémbalo para el que las concibió Bach. Esto no quiere decir que tales obras deben ser descartadas del piano, pero pienso que sería conveniente tratar de imitar, por lo menos, algunos efectos de aquel instrumento de punteo. Sé de sobra que muy pocos concuerdan con

esta pretenciosa opinión (algunos ya murieron, como Giesecking y Clara Has-kill).

En este libro sólo hay una muestra de sentido del humor. El "Invento Fabuloso" de un señor Happenziegh consistente en una membrana que detecta ruidos inaudibles al oído humano, y que podían pertenecer a un futuro tan lejano como de cerca de un siglo. ¡Con cuánta gracia y finura se burló Busoni del señor Happenziegh!

Considero esta obra como lectura obligada para cualquier músico. E.P.

JORGE D'URBANO, *Música en Buenos Aires*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1966. Hemos recibido una de aquellas obras que suelen escribir los críticos de música en los periódicos, entresacando sus artículos más apreciados y valiosos. Sólo que éste es el de uno de los más distinguidos críticos de Buenos Aires donde el género ha registrado ejemplos verdaderamente íntegros. Jorge d'Urbano lo ha ejercido ejemplarmente en los diarios "El Mundo" y "Crítica", durante casi cuarenta años, lo cual le ha acarreado una reputación sólida, porque como dice Virgil Thompson en el Prólogo: "Cuando (d'Urbano) ataca a monstruos sagrados, como Stravinsky y Heitor Villalobos, ataca basado en razones musicales". Y añade: "Toda opinión sobre la música es legítima cuando se llega a ella a través de una experiencia musical y se es capaz de expresarla con un lenguaje claro". En realidad, el lenguaje de d'Urbano es nítido pero preciso. Y como tuvo la buena idea de agrupar artículos por asuntos y formó con ellos una serie de capítulos, este le permite a uno familiarizarse fácilmente con su criterio. Compositores, Opera, Canto, Directores, Instrumentistas, Conjuntos de Cámara, Coral, Temas Varios, son los títulos de dichos capítulos, los cuales van precedidos de unas "Reflexiones sobre la crítica musical" que dan la medida del autor para lo que va a seguir.

Gusta en d'Urbano la firmeza de sus opiniones y la elegante corrección con que las expone. Es tanto así, que uno no puede hallar la más mínima contradicción entre artículo y artículo, como suele suceder con otros críticos carentes de una cultura musical sólida, pero siempre dispuestos a emitir verdectos enervantes, que con frecuencia los obliga a rectificaciones vergonzosas.

Saboreo tanto más la obra, cuanto que concuerdo con la mayoría de sus juicios, en materia de compositores e intérpretes. Me encantan sus apreciaciones de Satie y de Dallapiccola y pienso que no se podrían valorar más bellamente los *Canti di Prigionia* de este último que como lo hace d'Urbano. Ni es posible apreciar más justamente a Satie. Ni cabe un juicio más exacto del colorido milagroso que Giesecking ibtenía de un Steinway, Bechstein o Blüthner. Ni oposición más justa que la meritada por Brailowski (q.e.p.d.).

Sólo un desacuerdo principal: ¿Aficionadas la mayoría de las mujeres que han hecho del concertismo una profesión? Por favor, Don Jorge d'Urbano. No veo en su Índice Alfabético los nombres de Myra Hess, Guiomar Novaes, Gina Bachauer, Martha Argerich y otras. Y créame que en estos momentos hay una serie de japonecitas que pueden competir con muchas de sus colegas masculinos. No le diría lo mismo en el campo de la creación musical, donde seguimos esperando la aparición de una —¡siquiera una!— compositora genial. E.P.

EDUCACION.—Entre las obras de educación musical infantil publicadas por la Casa Ricordi se destacan LA ORQUESTA ESCOLAR, de Copés; CANCIONES PARA CRECER de Ruth Fridman; LA EXPRESIÓN CORPORAL Y EL NIÑO, de Patricia Stoke; CANTANDO EN POLIFONIA, de G. Orta Velázquez y CINCO CANCIONES CON ONOMATOPEYAS Y CINCO CANCIONES CON MOVIMIENTO, de Francisca Vivern de Bianchi.

Revista de Revistas

LOS ANGELES TIMES.—El apreciado amigo Raymond Lopez que, por su natural bondad, se ha convertido en muy valioso corresponsal permanente de esta revista, nos envía desde Los Angeles un recorte de dicho diario de un interesante artículo de Linn Simbross titulado NUEVAS PERSPECTIVAS DE LOS AFINADORES DE PIANOS. El autor, consciente de la casi ínfima categoría que esta clase de imprescindibles trabajadores llevaba injustamente sobre sus hombros, hace apenas algunos años, despertó a la realidad actual. Hoy día el número de afinadores de los Estados Unidos alcanza la suma de 10,000 a 12,000 de los cuales unos 3,000 pertenecen a la Asociación de Técnicos de Pianos, con sucursales en Canadá, China, México, Japón y Europa. Sólo en Los Angeles hay unos 800 o 900 afinadores, de los que 200 son miembros de alguna de las cuatro ramas de la Asociación mencionada.—Simbross entrevistó a cuatro afinadores, de los que uno era mujer. Uno de ellos le dijo que a fines de los cuarentas, una afinación le producía \$7.50, pero que en la actualidad cobra de 25.00 a 35.00 por afinación, dependiendo de cada caso. Hace 30 años los necesitados de afinaciones tenían que esperar hasta un año sus turnos; mientras que ahora sólo esperan un mes (sólo en Los Angeles hay cosa de 600,000 instrumentos en uso, lo cual requiere un técnico para cada 1,000 instrumentos). El entrevistado, Sr. Lamb, expresó que una buena afinación significaba de una hora a una hora y media, por lo que el promedio de los afinadores conscientes sólo realizan un promedio de 15 afinaciones por semana y no más (20 a 25 los más rápidos). Hombre de 69 años, aunque acepta los adelantos debidos a la electrónica, confiesa que él les deja la afinación electrónica a los jóvenes y perdura en la tradición. Actualmente los jóvenes entran con creciente celeridad en una profesión que antes les repelía. Todavía ahora no hay más escuela de afinación que la proporcionada por la mencionada Asociación, en la que enseñan los afinadores viejos y experimentados. Lamb tiene como alumno a un puertorriqueño sumamente consciente de su misión, quien pudiendo ya ganarse la vida con sus afinaciones, prefiere seguir, estudiando hasta considerarse completamente imbuido en todos los matices de la tarea. Por lo general se estudia allí de tres a cuatro años, al cabo de los cuales un jurado adecuado decide acerca de los títulos que se confieren.

Aquí en México, la Maestra Sofía Cheiner envió una vez a Francia como becado a un joven mexicano que estudiaba el piano, pero con la condición de que a su regreso se dedicara de lleno a la mecánica de estos instrumentos de teclado. El joven se sintió avergonzado de consagrarse a esta profesión y la tiró por la borda, para continuar estudiando el piano, sin poseer la cantidad de talento que se requiere para sobresalir entre los miles de jóvenes genios que surgen a granel aquí y allá. Como consecuencia, desperdiciando tan atractiva oportunidad de convertirse en uno de los pocos técnicos que México reconoce, permaneció en la mediocridad. Aquí un buen técnico de pianos puede ganar lo que quiere. Como no se enseña la profesión en ninguna parte, hay una escasez lamentable en una ciudad, donde la afición al piano crece, en vez de disminuir.



Dallapiccola

MELOS.—En el último número del año pasado Everett Helm publicó una entrevista inédita que desenterró de sus archivos: se la hizo bastante tiempo antes de su fallecimiento al querido y recordado compositor italiano LUIGI DALLAPICCOLA. Fué muy acertada su decisión de darla a conocer, porque en ella se informa al lector de varios aspectos de la vida y obra del entrevistado. Este comunicó, por ejemplo, que nunca escribía música abstracta, porque, ante todo, trataba de ser comprendido por sus auditores, a quienes deseaba siempre interesar. Le dijo también que cada época tiene sus problemas específicos y que en la nuestra deberíamos darle primordial importancia al de la libertad humana. Aunque su ópera "El Prisionero" trata de un asunto del pasado, su tema es de pujante actualidad. El mismo escribió el libreto (rehuía trabajar en equipo), tomándolo de un libro del Conde Phillipp August Villiers, que trata de un prófugo de la Inquisición española y su recaptura.—En terrenos de su carrera artística tuvo como primeras influencias a Debussy y a Malipiero. Pero después de escuchar el "Pierrot Lunaire" de Schoenberg (1924), adoptó el dodecafonismo, aunque sin sus restricciones. Los "Seis Coros" fueron su última obra tonal.—Mussolini y Hitler resultaron factores decisivos para que su conciencia política, ya despertada, recibiera una sacudida definitiva. Le parecía "una casualidad sardónica" (sic) que sus "Cantos

de Apresamiento" fueran estrenados el 11 de diciembre de 1941, día en que Mussolini le declaró la guerra a los Estados Unidos. Con sus "Cantos de liberación" (1951-1955) resolvió sus anteriores problemas seriales y desde entonces conservó firme su lenguaje sonoro.—Creía, empero, en la constante evolución del arte. En este sentido esperaba que su música estuviese libre de tradicionalismos, pero también confiaba en que se hallara basada en la tradición.

AMERICAN RECORD GUIDE.—Después de cuatro años de silencio, esta atractiva revista norteamericana de discos ha vuelto a la brega. Mantuvimos intercambio con ella hasta entonces y ahora, al volver a recibirla nos complace su reaparición. Su número de diciembre pasado comunica el hecho de una encuesta entre sus lectores, que dio como resultado la firme creencia de que la mayoría del público lector había extrañado a la American Record Guide y celebraban poder contar de nuevo con ella. **HETEROFONIA** le desea una larga, renovada vida.

MUSICA.—En el número 60 de este órgano oficial de la Casa de las Américas de La Habana, Cuba, **INES MURIEL** escribe acerca de la "Contribución de los Indios Jívaros a la Cultura Musical". De los jívaros, habitantes de una pequeña porción de territorio ecuatoriano y peruano, se sabe poco. La autora basó su trabajo y análisis de 26 melodías en colecciones reunidas por el padre *Rainmundo M. Monteros* en "Música Autóctona del Oriente Ecuatoriano" y aquellas otras grabadas por una expedición francesa en 1958, bajo la dirección de *Ch. Lluzzy*. De acuerdo con los 5 ejemplos musicales proporcionados por la autora, se da uno cuenta de que se trata de melodías totalmente carentes de intervalos de segundas y, por tanto no basadas en escalas pentáfonas; pero pone la autora marcas, en algunos pocos sitios, que indican pequeños glisandos, los cuales deben, por fuerza, producir microintervalos. Hay abundancia del resto de los intervalos comprendidos dentro de la octava y una rítmica muy rica y variada.

BUENOS AIRES MUSICAL. En el número 489 de la importante publicación musical argentina, **ANA LUCIA FREGA** informa acerca de sus experiencias europeas en campos de la educación musical, entre el 8 y el 31 del pasado julio. Se refiere específicamente a sendas reuniones en Montreux y Graz. La primera (XII Conferencia Internacional de Educación Musical) fue organizada por el ISME, bajo el tema principal: "La Música, una dimensión de la educación permanente", en la que tomaron la palabra *Hans Hüriman*, *Werner Bloch*, *Dmitri Kabalewski*, y *Egon Krauss*, bajo la presidencia de *Werner Bloch*. Entre las ponencias presentadas le llamó especialmente la atención a la autora la de *Lucien Brochu* de Canadá: "La música, ¿actividad esencial o accesoria?" en la que la ponente puso énfasis en la "necesidad de focalizar los objetivos de aprendizaje esencialmente musicales en el proceso de educación general". Piensa la autora que la diversidad de ofertas y de audiencia constituyen la médula de estos encuentros.—En el VI Seminario Internacional de Investigación en Educación Musical, llevado a cabo en Graz (Australia), se desarrolló el tema principal de "Aprendizaje musical y desarrollo: implicaciones para la educación musical". La autora presentó la ponencia: "Aprendizaje musical en la educación general: objetivos, planteamientos y evaluación". La señorita Frega es directora del departamento de educación musical en la Escuela Argentina Modelo. En la Argentina hay un destacado movimiento

de educación musical a todos los niveles. El resto de los países latinoamericanos podríamos tomar nota y tratar de imitarlos. Aunque, por el momento aquí en México deberían bastarnos las huellas de César Tort, a quien se le hace una guerra sin cuartel, sólo porque él ha probado la eficacia de su método de educación infantil por varios caminos abordables y accesibles...

GRABACIONES

MUSICA MEXICANA PARA PIANO. Manuel M. Ponce: "Preludio y Fuga sobre un Tema de Haendel", "Mazurkas" números 2, 6 y 23. "Preludios Encadenados", "Tema Mexicano Variado". Cara 2: Rodolfo Halffter, "Segunda Sonata". José Rolón, "Tres Danzas Jaliscienses". J. Pablo Moncayo, "Muros Verdes". Pianista JOSE KAHAN. Grabación Cuadrafónica del Instituto Mexicano de Comercio Exterior. México 1977.

El hecho de dedicar el total de la primera cara de este disco a obras de Manuel M. Ponce revela el justo criterio de valoración de José Kahan. Aparte de la prestancia real de Ponce como creador auténtico del nacionalismo en la música mexicana (los ensayos previos de Ituarte y otros carecieron de importancia), su talento y su sensibilidad peculiar como compositor de varias tendencias y estilos, en el piano, como dice Raúl Cosío en las notas alusivas, "alcanzó una maestría tal que no ha sido igualada por ningún compositor del Continente Americano". Ciertamente es que Villa-Lobos le escribió al instrumento bastante música virtuosística, pero quizá no en la cantidad y con los recursos pianísticos que lo realizó el autor del "Concierto del Sur". Recuérdese que Ponce fue un pianista perfeccionado en la Hochschule de Berlín.

Por otra parte, José Kahan se ha especializado, de verdad, en lo mejor de la música mexicana para piano, que ejecuta con encanto y sabiduría. Sus recursos técnicos de alto nivel concertístico, le permiten a uno gozar esta música plenamente y considerarla digna de figurar entre las buenas obras de su género. El "Preludio y Fuga sobre un tema de Haendel" requiere fibra y comprensión contrapuntística. Las mazurkas, proyectan el romanticismo nacional de principios de siglo (con qué gracia y donaire ejecutó Kahan la número 23, en la que un Chopin mexicanizado andaba por ahí escondido). Quizá el Tema variado haya sido lo menos interesante, pero los "Preludios Encadenados" revelaron su casi siempre oculto valor.

La segunda cara comienza con la Segunda Sonata de Rodolfo Halffter, que nació de la Primera como la rosa del rosal. Siempre fui aficionada a la música de este compositor hispano-mexicano, uno de los más valiosos elementos con que ha contado la música en nuestro país, desde 1936. Las obras para piano suyas ya cuentan como número y contenido entre nuestro mejor acervo musical. Halffter tenía por fuerza que escribir a lo español, pero casi todas sus obras las ha compuesto en México y nosotros nos aprovechamos de esta circunstancia. Kahan lo interpretó tan acertadamente, como las *Tres Danzas Jaliscienses* de José Rolón (cuyas melodías encontró en "El Folklore y la Música Mexicana" de Rubén M. Campos) y los *Muros Verdes* de José Pablo Moncayo que para la autora de estas notas constituyen una de las más valiosas piezas de la literatura pianística mexicana, y son ejemplo de un nacionalismo basado en el buen gusto. Aunque abundan las terceras). E.P.

En el número pasado de "Heterofonía" fue publicado el poema *Silvestre Revueltas* de EUSEBIO RUVALCABA en forma que podría parecer como autora Esperanza Pulido, a quien le fue dedicado. Heterofonía presenta sus disculpas al poeta por medio de una nueva edición de su ingenioso y bello poema (en líneas corridas, por falta de espacio).

Silvestre Revueltas

Coloso de la música en América — Arco de impulsos eléctricos — Desafío de Raíces folclóricas — Eco de bosques indígenas — Escenario plural de los — danzantes mexicanos — adornados con plumas-fiesta de quetzal — azules — violetas — (cuando la ceremonia del Cuauhnáhuac) — Oírte — es comulgar con las ironías nacionales — crecer en las dimensiones — de la sonoridad universal — vivir del desarrollo — rítmico — sin fatiga — del maíz — en las arterias de la historia — Pero no sólo eso — transparente Renacuajo paseador — eres — además — la medida (8 por radio) — que regula — los planos geométricos — y las Ventanas poliformes — de tu música — corazón contrífugo de la danza del venado — Redes sanguíneas — y de tu arte — timbales, espinas de Sensemayá — germen de La noche de los mayas — flores que irradian: Janitzio— Silvestre Revueltas — mi sensibilidad de poeta — esteriliza su ego — parodia de genio— ante el fluido vorágine — de tus olas-compases — multicromáticas — incontenibles — que recogen el canto del gallo — Música para charlar — y los símbolos acústicos del —Teponaxtle — durante el alba.

EUSEBIO RUVALCABA

CONCIERTOS

SINFONICA NACIONAL.—Después de una larga época de problemas internos, externos y musicales, la Orquesta Sinfónica Nacional volvió a ocupar la primacía entre las orquestas mexicanas. Esta Temporada de Primavera fue iniciada con gran dinamismo, porque se contrató a un Director huésped que lo tiene en abundancia y sabe proyectarlo, ora acústicamente, ora por medio de procedimientos que se antojarian trucos efectistas, pero que resultan justificados dentro de normas puramente musicales: colocación novedosa de las maderas y contrabajos; esmerada atención al efectivismo individual de los instrumentos solistas: comunicación verbal con el público en un español sumamente pintoresco, etc., etc. Por otra parte LASZLO GATI rehuye programas del repertorio corriente y aun entre los compositores del pasado busca lo menos manoseado. Como húngaro de nacimiento presta atención a sus com-

patriotas Kodaly y el inmenso Bartok. De este último nos brindó una espectacular versión de la "Música para Celesta, percusión y cuerdas" —obra en verdad monumental; y la Obertura de "La Gazza Ladra" de Rossini. La excelente soprano ANNA CHORNODOLSKA es un elemento de primera. En la obra de Bartok resaltó la prominencia de Gilberto García (viola) (así como también en la Sinfonía del inglés Vaughan Williams); la de los tarolistas y el timbalista en la de Rossini; la de Alicia Urreta en la misma con el instrumento que sustituye a la celesta y en el piano.

ORQUESTA CLASICA DE MEXICO.—El talento organizador de Carlos Esteva puede llevarle futuramente a la permanencia de una orquesta mexicana de cámara digna del género. Las programaciones ideadas por él resultan cada vez más interesantes. Ultimamente ofreció una especie de festival "BACH" en el Polyforum, que tuvo repercusión. Carlos Esteva se interesa, además, por la niñez, entre la que funda orquestas con fines didácticos. Y gusta de divulgar la música en centros diversos, donde la gente del pueblo tenga acceso.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—Este organismo tiene como cabeza a Miguel Bernal Matos (ningún parentesco con Miguel Bernal Jiménez). En el caso de aquél, existe también un gran afán de superación, aunque con menores recursos materiales. Bernal Matos se ha interesado así mismo por la niñez, cuyos conjuntos de cuerdas diversos ha presentado varias veces en la Casa del Lago, con beneplácito y provecho de los pequeños ejecutantes. Cuenta con un número regular de socios que mantienen a lo OCCM en actividad frecuente y tiene grandes proyectos futuros.

ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE.—Este ya antiguo y bien cimentado organismo, que dirige María de los Angeles Calcáneo, inauguró su Temporada de 1977 con un concierto dedicado a la memoria de la inolvidable pianista STELLA CONTRERAS, que falleciera prematuramente a fines del año pasado. El programa fue iniciado con las elocuentes y sentidas palabras de MARGARITA MICHELENA, a las que siguieron un recital pianístico de SERGIO PEÑA, el más brillante alumno de Stella, quien vino especialmente para este evento desde Nuevo Laredo, donde reside. Sergio ejecutó la Partita No. 4 de Bach; la Sonata opus 22 de Beethoven y la llamada "de la Marcha Fúnebre" de Chopin, en si bemol menor, opus 35. Después de sus estudios con Stella, Sergio se graduó en la Juilliard de Nueva York.

Al cerrar esta edición, solamente este programa se había llevado a cabo. En el próximo comentaremos los siguientes eventos, de la AMMMMP, el segundo de los cuales fue un concierto del Coro de la Universidad de Sonora que fundó y dirige EMILIANA DE ZUBELDIA, cuya labor al frente del Departamento de Música de dicha institución es de todos conocida y apreciada en su justo valor: el de un músico de vocación, que se entrega con verdadero espíritu de sacrificio y amor a sus tareas didácticas, aun en perjuicio de su carrera de compositora.



JORGE RENE GONZALEZ.—Este joven, lleno de inquietudes y talento musicales, comenzó su carrera de músico pianista y luego decidió continuar por el mundo de la composición. Una vez iniciado aquí bajo la dirección de Mario Lavista, se marchó a París, donde permaneció casi dos años, padeciendo trabajos para sostenerse. Allí siguió componiendo y tuvo la oportunidad de que le estrenaran una o dos de sus obras. Al regresar a México sintió la necesidad de darlas a conocer aquí, para lo que organizó un concierto en el Teatro de la Capilla que debió ejecutarse dos días consecutivos; pero la segunda ejecución no pudo llevarse a cabo por incumplimiento de la persona que debería haber llevado el modulador de frecuencias.—En el programa había tres obras de Jorge Renée: "3 P.M.", para cinta, guitarra y guitarrista, y "Capricho A-RRRA-UL" para piano y modulador de frecuencia.—Lástima no haber podido asistir a la única ejecución de este programa, que fue la primera, pero esperamos que Jorge René pueda repetirlo, ora en la Biblioteca Benjamín Franklin, ora en el Conservatorio. Aparte de sus propias composiciones, Jorge René incluyó *GAME* de Mario Lavista, para flauta y cámara de eco, "Bagatelas" de Francisco González, para cinta magnetofónica y "Diez y ocho tabiques abandonados un 21 de abril" de David Bedford, para dos guitarras eléctricas. Fueron colaboradores Gregorio Díaz, flauta, Adriana Martínez, guitarra eléctrica, Gerardo Arriaga guitarra acústica y guitarra eléctrica. Jorge René manipuló el potenciómetro y tomó la dirección musical.

HENRYK SZERYNG fue contratado por la Secretaría de Relaciones Exteriores para uin recital en el salón de actos de la Cancillería, para el que tuvo como acompañante a Jorge Suárez. El solo ejecutó la Chacona de Bach y con Jorge la Sonata en si bemol mayor de Mozart, la segunda de Brahms, la Sonata de Debussy, el Canto a Rosana de Szymanowski y la Danza de la Vida Breve de la Falla. De Szeryng huelgan los comentarios. A Jorge Suárez su vasta experiencia tocando con su hermano Manuel le ha sido grandemente benéfica en su asociación con el supremo violín de Szeryng.

HANS RICHTER HAASER. El segundo programa de la Sala Netzhualcóyotl le correspondió al pianista alemán Richter-Haaser. Las opiniones se dividieron a su respecto, pues mientras unos lo hallaron "formidable", otros no gustaron demasiado de su ejecución, achacándolo, a veces, a la acústica un poco extraña de la flamante sala. Su programa contuvo obras de Bach, Beethoven, Schumann, Brahms y Musorgski (Variaciones Duport, Sonata Op. 101, "Fantasía", "Primera Rapsodia" de Brahms y "Cuadros de una Exposición").

MANUEL LOPEZ RAMOS.—El distinguido guitarrista y eminente maestro de su instrumento ha tenido varias actuaciones en el Polyforum para beneplácito de un nutrido público que lo aprecia y admira.

ORQUESTA DEL CONSERVATORIO.—Bajo la dirección de su adiestrador y maestro, FRANCISCO SAVIN, la Orquesta del Conservatorio está aprendiendo a tocar. Quizá el Conservatorio de México sea el único plantel de su género en el que los alumnos de instrumentos orquestales son bastante bien pagados por esta clase de enseñanza, que en otras partes son ellos quienes tienen que pagar por recibirlas. Pero todo se da por bien empleado si resultan buenos músicos de orquesta.

ANTONIO CASTILLO presentó en el Conservatorio Nacional de Música su última prueba para obtener el Diploma de Pianista Concertista. Ejecutó un programa dedicado a Liszt: Funerales, Consolación No. 3, en Re bemol; Sonata en si menor y Concierto No. 1, acompañado por la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, bajo la dirección del maestro *Francisco Savin*. El joven pianista fue aprobado y recibió un cum laude, por sus brillantes ejecuciones.

RODGER WHITTEN, muy talentoso alumno de *Charlotte Martin*, ofreció un recital en la agradable sala de conciertos de su maestra (Francisco Sosa 115, Coyoacán) en el que reveló sus grandes talentos, hermoso sonido y firme adiestramiento. Tocó un programa Bach-Busoni, Beethoven, Schumann y Scriabin. De seguir como va, este joven puede alcanzar alturas iluminadas.

MANUEL DE LA FLOR.—Este distinguido pianista es el primero que piensa en los 150 años del nacimiento de Beethoven (1877) y le dedica un programa compuesto de 4 de sus más populares sonatas (con excepción de la op. 28). Manuel entiende a Beethoven y, al contrario de otros pianistas, le busca todos sus cantos, a veces ocultos por la trama armónica. Proyecta los continuos contrastes dinámicos del compositor y frasea con arte y muy buen gusto. El día que él mejore la calidad de sus sonidos y adquiera más de un solo colorido en su tóco, se convertirá en uno de los más notables pianistas mexicanos. Para quien sea tan musical y artista como él no debería pasarle desapercibida esta circunstancia. Pienso que algunas grabaciones de Gieseking proporcionan lecciones muy valiosas en campos de la sonoridad pianística. Para la autora de esta nota, la op. 26 (llamada "Pastoral") fue un dechado de interpretación beethoveniana en la ejecución de Manuel de la Flor. E.P.



CORO DE LA UNIVERSIDAD DE HERMOSILLO.—Adiestrar coros universitarios, es por lo general, una experiencia sumamente amarga para el director; los estudiantes, al graduarse, abandonan al organismo, ora por dispersión, ora por desbandando de la mayoría. EMILIANA DE ZUBELDIA, que se entregara en cuerpo y alma a esta clase de conjuntos corales, debe sufrir intensamente a causa de las circunstancias expresadas. Ahora trajo desde Hermosillo el mejor coro de los que ha producido en el transcurso de varios años. Veintitrés elementos mixtos, cuyas pequeñas voces, educó ella, hasta amalgamarlos con una calidad pareja envidiable, por lo que se refiere a la parte técnica. Y, procedentes de varias facultades ajenas a la música, tuvo que enseñarles solfeo y un grado suficientemente elevado de cultura musical. Así ha logrado un conjunto, cuyas audiciones producen verdadero placer y emoción. Siendo Emiliana la formidable música y directora que es, les enseña, con gusto exquisito, obras relevantes de la literatura coral, entre las cuales, las suyas propias forman parte destacada. Como, por ejemplo, su *Misa de la Asunción*, que es una joya de arte religioso, con sus antifonas y lenguaje modal, que da la impresión de canto gregoriano. Los jóvenes la proyectaron en un ambiente de misticismo litúrgico acendrado. Escuchamos luego una parte de polifonía de los siglos XIV, XVI y XVII. Ya en el *Exultante Deo* de A. Scarlatti entraron los jóvenes coristas en gran calor y de allí en adelante los dominó el entusiasmo que les comunicaba su directora, cuyos movimientos manuales son tan expresivos como toda su persona. En la parte final, los arreglos de espirituales negros (¡qué sabor les dieron!) se unieron en eficacia al de Jiménez Babarak (*Qué lejos ando*, de Ponce) y los suyos propios sobre textos de López Velarde y cantos coras y seris, elaborados dentro de una sabia polifonía. El último encore "Alleluya" de Haendel cerró el programa con gran brillantez. El coro es de tan alta calidad, que sus componentes deberían seguir cantando (siquiera como hobby), una vez terminados sus estudios. Sería desastroso que lo desintegraran.

KURT PAHLEN. Con motivo del Sequicentenario del nacimiento de Beethoven, el profesor Kurt Pahlen ofreció una serie de conferencias sobre el

compositor, en la Chopin. Vienés de nacimiento, Pahlen radica en la República Argentina.

ORQUESTA DE CAMARA DE VARSOVIA EN EL CONSERVATORIO.—La Sociedad de alumnos del Conservatorio invitó a esta famosa orquesta para un concierto en el Auditorio Revueltas del plantel. Los jóvenes componentes del conjunto dirigidos por el señor Karol Teutsch, inflamaron a los estudiantes mexicanos al extremo del delirio, con un programa formado por una obra religiosa anónima del siglo XVIII, *Nova Casa y Tamburetta* de Jarzabski; Concierto No. 2 para violín y orquesta de J.S. Bach ejecutado por la señorita Danozowska, magnífica violonista, discípula de Oistrak y habilísima ejecutante; Suite de *La reina de las horas* de Purcell, *Introducción, Aria y Presto* de Marcello y *Divertimento* en fa mayor de Mozart. Después, a insistencias del joven auditorio, obsequiaron cinco encores. Al terminar les fue brindado un pequeño ambigú en el restaurante del Conservatorio, con beneplácito de todos.

JESUS MARIA FIGUEROA.—Con varias circunstancias en su contra (apenas desempaqué de un viape extenuante; mal funcionamiento del pedal de los apagadores), el pianista neoladerense —J. M. Figueroa, fue presentado por el Conservatorio Nacional, en su Auditorio. Figueroa acaba de regresar de Varsovia, donde permaneció seis años estudiando bajo la dirección de *Regina Smendzianka*, pianista y maestra polaca bien conocida entre nosotros (aquí había estudiado con Luz Segura).—El joven tocó un programa difícil y para quienes podemos leer entre líneas, demostró cualidades muy valideras (el espacio no nos permite entrar en detalles. Sólo le deseamos un buen trabajo futuro, ya en plan de concertista y maestro).

ESCUELA DE MUSICA DE LA UNAM. El Prof. *Clemens Kramer*, de la Escuela Superior de Música del Carre (Alemania), ofreció una conferencia titulada: "Nuevas tonalidades instrumentales en la música alemana, desde 1965", que ilustró con obras de Schoenberg, Hans Werner Henze y el propio conferenciante.—La Escuela ha desarrollado una serie de actividades musicales importantes que incluyen una interesante película sobre Guido d'Arezzo y conciertos varios.

REGINA SMENDZIANKA.—En su recital de la Sala Ponce, afirmó esta notable pianista polaca las cualidades que ya se le conocían aquí: tratándose, ante todo, de una artista legítima, su acendrada musicalidad; auténtico estilo en las obras de Chopin; técnica depurada; tocó lleno de tersura, pero vigoroso cuando se requiere extraordinaria capacidad de proyección hacia el auditorio.

DE LA PROVINCIA

SINFONICA DE XALAPA.—El 11 de este mes se iniciará la Temporada de Primavera de esta orquesta. El conjunto cuenta actualmente con 90 músicos mexicanos y extranjeros, bajo la dirección titular de **LUIS HERRERA DE LA FUENTE.**—**MIGUEL ALCAZAR**, Jefe del Dep de Investigaciones Musicales de la Universidad de Veracruz informó acerca de una nueva acti-

vidad allí: ediciones de música mexicana, que fueron iniciadas con la *Choralia* de Alfonso de Elías y continuarán con un *Andante con Variaciones* de Manuel Corral (siglo XVIII); la *Sonata para oboe y piano* de Raúl Ladrón de Guevara, Director del Conservatorio de Música de la propia Universidad; *Homenaje a Neruda* de Manuel de Elías; 24 *Preludios para guitarra* de Manuel M. Ponce; facsímil de un manuscrito de José Antonio Vargas y Guzmán sobre *El Arte de Tocar la Guitarra*, fechado en Veracruz el año de 1776. ¡Enhorabuena!

INSTITUTO REGIONAL DE BELAS ARTES DE CUERNAVACA. Desde que el tenor CARLOS DE LA SIERRA asumió la dirección del IRBAC, la música ha recibido gran impulso allí. El año pasado se iniciaron estudios de piano y guitarra a nivel de licenciatura.—El 14 de febrero JORGE NOLI ofreció un recital. El 13 de marzo serán presentadas la Orquesta de Cámara del Colegio Alemán, con su directora JOSEFINA A. YERENA. El 15 de abril. J. MANUEL SERRAT. El 6 de mayo el grupo instrumental formado por María Teresa Castrillón, Carlos Bustillo, Fanny Russek y Salvador Mateos.

CASA DE LA CULTURA DE AGUASCALIENTES.—Dirigida por el Prof. VICTOR SANDOVAL, (quien fuera recientemente nombrado Director de Coordinación Nacional), cuenta con unos 2,000 estudiantes que reciben instrucción en talleres independientes. Es el único instituto regional que cuenta con una radiodifusión y una televisora cultural, bajo el patrocinio del Estado y el INBA. La Casa de la Cultura es, además, sede del Consejo Regional de Bellas Artes que abarca Zacatecas, Irapuato, Gómez Palacio, Celaya y otras entidades; así como las actividades culturales de la Feria de San Marcos.

CAMERATA DE LA SINFONICA DEL NOROESTE.—Esta es la única orquesta mexicana que se sostiene con sus propios recursos desde hace tres años, POR MEDIO DE UNA COOPERATIVA comercial de su propiedad. La CAMERATA es obra de LUIS JIMENEZ CABALLERO. Su peculiar condición económica le permite ofrecer conciertos gratuitos en 10 ciudades del noroeste y otros para los obreros, y dedicarse íntegramente a la música.

A los cinco para la última hora de la imprenta, pudimos acomodar en un rinconcito esta importante noticia, apenas obtenida minutos antes: EDUARDO MATA fue nombrado COORDINADOR ARTISTICO de la ORQUESTA SINFONICA NACIONAL. Como se trata de un proyecto magno, Eduardo trabajará con un equipo de directores mexicanos jóvenes, con quienes se empeñará en la tarea de apuntalar la orquesta, para su fortalecimiento inmediato. En el próximo número se podrán detallar los resultados más palpables, de tan importante promoción de la Secretaría de Educación Pública y el Instituto Nacional de Bellas Artes.

NOTICIAS



ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO. Ya en la imprenta este número de "Heterofonía", convocó ENRIQUE BATIZ a la prensa de música para una conferencia. La importancia del evento nos obliga a sacar algún material, para meter éste.—Enrique Bátiz habló improvisando y colocándose ante nuestros ojos y nuestros oídos como un hombre nuevo: modesto, pero consciente de su valer. Nueva será también la organización y programa de la OSEM. De sobra se conoce la ascensión meteórica de este conjunto, desde su fundación, en 1971, hasta su renovación presente, de la que dio cuenta Bátiz en sus discursos. No se presentará este año en Bellas Artes (nos gustaría averiguar las causas), sino en la Netzahualcóyotl, la Unidad Cuauhtémoc de Naucalpan, el Gimnasio Olímpico Juan de la Barrera y el Nuevo Teatro de la Ciudad de México (antiguo Esperanza Iris). Esta 17ª Temporada constará de cincuenta programas diferentes, repartidos entre México, D. F. y un número impresionante de entidades del Estado de México (Estado oficial de la orquesta), Oaxaca, San Luis Potosí, Guerrero, Puebla, Tlaxcala y Querétaro.—Las principales novedades de que nos habló Bátiz pueden resumirse así: 1) Encargo de tres obras a los compositores *Francisco Núñez*, *Manuel Enríquez* y *Armando Lavalle* y estreno de las mismas (importantísima promoción). 2) Conciertos de varios organismos y recitalistas en el Alcázar del Castillo de Chapultepec, con el patrocinio de la OSEM. 3) Presentación de tres jóvenes artistas mexicanos que serán traídos expresamente de Europa, donde han estado realizando sus estudios: los hermanos *Eduardo* y *Emilio Angulo* y *Sergio Cárdenas*, quien dirigirá el programa en el que participarán los anteriores. 4) Esta última "novedad" no lo es tanto. Habiéndose publicado ampliamente las bases para nuevos concursos de músicos mexicanos y extranjeros, fue apabullante el número de estadounidenses que acudieron al llamado; y escasísimo el de los nacionales. Contando con los elementos mexicanos que ya son parte fundamental del conjunto, desde su formación, entre los 102 músicos de la renovada OSEM, pueda ser que un 60% lo constituyan

elementos extranjeros que obtuvieron el puesto por oposición. Como conocemos de sobra, la calidad musical que caracteriza actualmente a los músicos norteamericanos, no dudamos que su presencia mayoritaria en la OSEM garantice gran eficiencia del conjunto y los programas que escucharemos. La persona de ENRIQUE BATIZ rezuma satisfacción, entusiasmo y contagioso optimismo. (El disco de la OSEM, grabado en vivo, durante la gira de la orquesta por los Estados Unidos, será comentado en el próximo número de HETEROFONIA. La discriminación de que fue objeto HETEROFONIA en el impresionante folleto de prensa, [32 páginas], dedicado a la OSEM y ENRIQUE BATIZ, no afecta para nada nuestra política de independencia e integridad profesional. Por otra parte, agradecemos debidamente la publicidad que nos solicitó la OSEM [Véase p: .]).

OBITOS DE 1976 EN TODO EL MUNDO

HIGINIO RUVALCABA, VIOLINISTA Y COMPOSITOR MEXICANO (Enero 15).—MARIA LUISA CARBAJAL, soprano mexicana (Enero 15).—PAUL ROBSON, cantante estadounidense (Enero 23).—NELSY D'AMBRE, bailarina y maestra francesa, a quien debió grandemente la danza clásica en México (Feb. 6).—LILY PONS, cantante franco-norteamericana (Feb. 13).—ENRICO MAINARDI, compositor italiano (Marzo 11).—SANTOS CARLOS, pianista mexicano (Abril 13).—ALEXANDER BRAILOWSKY, pianista ruso (Abril 25).—RUDOLF KEMPE, director de orquesta alemán (Mayo 11).—GREGOR PIATIGORSKY, violoncellista ruso (Agosto 6).—GINA BACHAUER, pianista griega (Agosto 22).—STELLA CONTRERAS, pianista mexicana (Oct.).—JOSE YVES LIMANTOUR, director de orquesta mexicano (Nov. 8).—WALTER PISTON, compositor y maestro norteamericano (Nov. 14).—BENJAMIN BRITTEN, compositor inglés (Dic. 4).

Como puede verse, enero fue el mes de mayor número de decesos para músicos y bailarines. Y México el menos afortunado. De la mayoría de estos fallecimientos informamos oportunamente en esta revista.

INSTITUTO NACIONAL DE BELAS ARTES.—El nuevo Director General de esta dependencia gubernamental, *Lic. Juan José Bremer*, ha diseñado un régimen de Subdirecciones de los diversos Departamentos de su propia dependencia: en la de Música y Danza nombró a *Fernando Lozano* quien, a su vez, tendrá a Ma. Luisa Lizárraga como Jefe de la Sección de Música. En un comunicado de prensa se informa que esta Subdirección de Música y Danza "funcionará con los agilizados mecanismos de una empresa", por medio de una serie de planteamientos de general especificación que, de trabajar apropiadamente, deberían remediar los males que padece la Música en México desde tiempo inmemorial. Por lo que toca a la Orquesta Sinfónica Nacional y de acuerdo con los datos suministrados, no se sabe aún si permanecerá acéfala, o se seguirá allí el mismo régimen de subdirecciones. Respecto a la ópera se anuncian 60 funciones anuales, con 12 títulos diferentes. El Ballet Nacional llevará a cabo 60 presentaciones anuales, tanto aquí como en la provincia. Y así mismo el Ballet Independiente y el grupo Expansión 7. Se anuncian cursos de perfeccionamiento para

maestros y grandes proyectos para la música escolar, los programas de radio y TV, etc., etc.

CONCURSO MANUEL M. PONCE.—Esta vez el Concurso Ponce convocó a los ejecutantes de instrumentos de aliento para que concursaran. Los primeros premios fueron ganados por Julio Briseño, trombonista (19 años) y Guillermo Portillo, flautista (20 años), quienes darán tres recitales en diversas dependencias de la UNAM (organizadora del evento) y tendrán una actuación como solistas de la Filarmónica universitaria.

SZERYNG vino a México, contratado por la Cancillería, para un concierto en el Auditorio de la misma. Jorge SUAREZ ejecutó con él sonatas de Mozart, Beethoven y Brahms y le acompañó las obras de Szymanowsky y Manuel de Falla. Szeryng es uno de los más grandes violinistas de los tiempos actuales ¿Quién lo duda? Y Jorge Suárez, ya alcanzó notable rango como pianista.

GIACCOMO FACCO.—La Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria y su Titular, Uberto Zanolli celebraron el trigésimo centenario de Facco con tres conciertos, en los que ejecutaron los 12 concerti que hace algunos años fueran localizados en las Vizcainas de esta ciudad. ¿Vendría alguna vez a México el distinguido compositor italiano barroco?

EN EL CONSERVATORIO NACIONAL intereses ajenos a la buena marcha del plantel comenzaron de nuevo, a soliviantar a la Mesa Directiva de la Sociedad de Alumnos contra las directivas del plantel. Afortunadamente, cuando estas directivas han probado de sobra su honradez y buenas intenciones a favor del estudiantado, es fácil comprobarlo, como lo hicieron VICTOR URBAN y MARIA LUISA SALINAS en una Asamblea Plenaria, a la que convocaron y que tuvo nutridísimo quorum. Como una de las quejas de la esa Directiva era de carácter financiero, Urbán llevó al Contador del Conservatorio para que probara con cifras exactas el uso que se le ha dado a la fracción del presupuesto prometido que recibiera el Conservatorio a fines del año pasado. Volvió la calma y es de esperarse que los miembros de la Mesa Directiva de la Sociedad de Alumnos comiencen a adquirir personalidad y a no dejarse influir en asuntos que dañen la buena marcha de sus compañeros estudiantes. Antes de armar discordias deben investigar a fondo sus desavenencias.



ALFONSO MORENO.—Nuestro corresponsal en Londres, el joven Rolfo Camporredondo, nos comunica que ALFONSO MORENO obtuvo gran

éxito en su recital de aquella ciudad. Moreno es ya bien conocido en Europa y planea ahora una nueva gira de conciertos por la Unión Soviética.—También nos comunica Rodolfo que *Patricia Romero* tocó en el Wigmore Hall de la capital inglesa, con un recorte en el que alaban a la pianista mexicana como "miniaturista" y otro, por su claridad y destreza en Bach y seguridad técnica en Albéniz.

PREMIOS DE LA ASOCIACION DE CRONISTAS DE TEATRO Y MUSICA.—En la cena anual organizada por esta asociación, para entregar los diplomas correspondientes a aquellos elementos mexicanos que juzgaron superiores a cualquier otro en sus actividades de 1976, recibieron dos trofeos las siguientes personas e instituciones: CAPPELLA ANTIQUA DE MEXICO; CRISTINA ORTEGA, soprano; FRANCISCO ARAIZA, cantante; JOSEFINA LAVALLE, coreógrafa y directora de danza; ORQUESTA DE CAMARA DE LA UNIVERSIDAD DE VERACRUZ; BALLET FOLKLORICO DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA; TRIO MEXICO; LIC. MIGUEL ALVAREZ ACOSTA (Ex-Director de Radio y Televisión de la SCOP) y CAMERATA DE LA SOCIEDAD COOPERATIVA.

OPERA EN ALEMANIA.—Por la misma "Vanguardia Española" nos informamos de que en Alemania Federal hay un renacimiento de óperas antiguas y modernas en los teatros de ópera, especialmente en el de Hamburgo, donde se escenificaron 22 obras de Stravinski, Werner Henze, Krenek, Penderecki, Bibalo, Blomdhal, Kagel y otros.—En el Liceo de Barcelona también se montó una ópera tan antigua como la "Medea" de Cherubini.

PLACIDO DOMINGO está contratado desde ahora para cantar su primer **TRISTAN** en Munich dentro de cuatro años (1981).

LEONIE RYSANEK, recibió la Cigarra de Oro (la más alta condecoración francesa en campos de la ópera), por su interpretación de la *Medea* de Cherubini en la Arena de Arles.

PIERRE BOULEZ fue el año pasado el primer músico conferenciante del Colegio de Francia (Paris). Eligió tópicos de *Técnicas Nuevas y Expresión Musical*.

EDICION UNIVERSAL.—La famosa editora vienesa de música cumplió el año pasado 75 años de vida. Fue publicista de Mahler, Schoenberg, Webern, Berg, Janacek, Bartok, Kodaly, Kaminski. Weil y Milhaud. Desde 1973 se publican allí ediciones urtext vienesas.

ROSTROPOVICH.—Del 14 de agosto al 14 de septiembre próximos, el afamado violoncellista ruso impartirá un curso de su instrumento en la Academia de Música de Basilea, Suiza. Los interesados pueden dirigirse a Leonharstrasse 6, CM-4051, Basel, Suiza.

SITUACION DE LOS MUSICOS EN RIO DE JANEIRO.—En comparación con los músicos brasileños de orquesta, los mexicanos se hallan en Jauja. Para sobrevivir allá es necesario tocar por las tardes en una orquesta y por las noches en otra. Las cuerdas de violín y demás instrumentos similares no pueden importarse por lo bajo de las divisas brasileñas, y las fabricadas en casa son difíciles de conseguir. Para remediar en algo tal situación se creó el año pasado en Río de Janeiro el Instituto Nacional de Música bajo

la dirección del compositor Marlos Nobre quien, con quince colaboradores, elaboró un plan de trabajo racional. Ignoramos en qué forma contribuirá este Instituto para mejorar la condición de los músicos.

XAVIER BENGHEREL. De este compositor catalán se estrenó el año pasado su "Concierto para percusiones y orquesta" en Frankfurt, por la Orquesta de la Radio de Frankfurt, bajo la dirección de Eliahu Inbal.

HANS WERNER HENZE estrenó el año pasado en Colonia su propia instrumentación de las *Canciones de Wesendonk* de Wagner, con la Orquesta de la Radio de Colonia.

LUTOSLAWSKI en BARCELONA.—La Orquesta de la Ciudad ofreció en Barcelona el "Primer Libro para Orquesta" del compositor polako Lutoslawski, quien es considerado actualmente como el más grande de los compositores de su país. La mencionada obra cuenta entre sus mejores producciones.

LA VANGUARDIA barcelonesa publicó un artículo de Pablo Vela San Juan, en el que éste rememora a ESPERANZA IRIS, "mujer hermosa —dice— y simpática pionera de la revista de gran espectáculo... Era estudiosa infatigable de cuanto se ponía en escena revisteril en París o Viena". Llevó a España "la rehabilitación de un género francamente en declive, por la invasión de las operetas".

El propio diario (cuyos recortes nos envía periódicamente el buen amigo, Salvador Moreno) trae otro artículo de Xavier Montsalvatge, dedicado al Centenario de la fabricación del primer aparato reproductor de sonidos en cilindro, por EDISON.

OBITOS.—HELEN BERG, viuda de Alban Berg (tuvimos el gusto de conocerla en Viena. Era una mujer muy sensitiva y dulce), a la edad de 91 años.—LOTTE LEHMANN, soprano alemana de Opera y Lied, (26 de agosto), a la edad de 88 años.—SAMUEL DUSHKIN, (24 de junio), violonista ruso, a la edad de 84 años.

GYORGY LIGETI. Su última obra: "Monumento - Autorretrato - Movimiento", para dos pianos fue estrenado el año pasado en Colonia, por los pianistas Aloys y Alfons Kontarsky, quienes la han dado a conocer en otras ocho ciudades extranjeras.

VOLKER WANGENHEIM. Conocido en México, este director alemán y director de la Orquesta de la Sala Beethoven de Bonn, dejó su puesto para hacerse cargo de una cátedra en la Musikhochschule de Colonia.

RICARDO WAGNER DESEABA VENDER SUS OBRAS A LOS ESTADOS UNIDOS

Por NICOLAS KOCH MARTIN

Corresponsal en Bélgica

Esta sensacional declaración acaba de ser publicada por la revista norteamericana *High Fidelity*, la cual absorbió, desde hace diez años a la vieja revista *Musical América*. El glorioso maestro de Bayreuth no era ciertamente uno de aquellos alemanes que se ufanan de su amor patrio: a los 67 años de edad, tres antes de morir en Venecia (1883), estuvo a punto de abandonar su patria y el santuario de Bayreuth, a cambio de divisas monetarias.

En su larga carta que desde Venecia le escribió al dentista norteamericano Dr. Navell Sill Jenkins publicada por *High Fidelity*), Wagner le declaró a su amigo sus intenciones de marcharse a los Estados Unidos, con su mujer Cosima y sus tres hijos. Aquél, que había proclamado a voz en cuello que solamente los alemanes eran capaces de comprender su arte, ofrecía a la gran república estadounidense la propiedad y los derechos exclusivos de sus obras presentes y futuras, por la suma de un millón de dólares. Y les proponía, además, el estreno mundial en Nueva York de su "Parsifal", que estaba a punto de terminar. Esto, después de haber afirmado que Parsifal debería estarle reservado al teatro de Bayreuth...

En efecto, en aquellos momentos, como en 1839, cuando huyó a Riga para escapar de sus acreedores (tenía entonces 28 años y era director general de la ópera y de la orquesta) estaba deprimido por su crónica necesidad de dinero, tan en desacuerdo con su plan de vida y de gran señor. Si como compositor era genial, Wagner, el hombre, poseía un carácter difícil y autoritario. Por otra parte, era inconstante: abandonó a su esposa Ninna Planer, una talentosa actriz que lo amó intensamente y se sacrificó por él. A ella le había escrito también una carta en la que exclamaba: "¡América, América, tienes que ayudarme!" Próximo a la ruina fue salvado entonces por Luis II

de Baviera, un joven rey idealista que puso fin a sus dificultades pecuniarias durante muchos años.

En 1876 la Exposición del Centenario de la Independencia de los E.U. le encargó una "Marcha del Centenario" por la suma de \$5,000.00 dólares. Un año después se dirigía el compositor a su banquero Feustel, de Bayreuth, pidiéndole organizara una suscripción para salvar el déficit del Primer Festival Wagner en 1876, añadiendo que, en caso de fracasar, aceptaría el ofrecimiento del empresario neoyorkino Ullmann de comprarle sus bienes de Bayreuth, atravesaría el océano y nunca regresaría a Alemania.

Pero no hasta 1880 comunicó al Dr. Jenkins su decisión de emigrar, proponiéndole, además, que promoviera una asociación o fundación) para reunir y proporcionarle un millón de dólares contra la remisión de los manuscritos de sus óperas y la concesión de sus derechos de autor.

Mas semejante plan rocambolesco no se llevó a cabo. Wagner desconcertó al neófito musical, Dr. Jenkins, al enviar una traducción de su carta al célebre musicólogo y crítico de Boston, Dr. John Sullivan Dwight, quien respondió que hallaba la proposición grotesca y alocada. El Dr. Jenkins, quien ejercía su profesión en Dresde, tuvo aún el ánimo de dirigirse al embajador norteamericano en Berlín y al crítico musical neoyorkino Theodore Thomas. Ambos consideraron al plan irrealizable. Por fin el dentista obligó a Wagner a desistir de su peregrina idea y en 1881 convenció a los miembros de la Sociedad de Amigos de la Música de Nueva York de la urgencia de convencer a Wagner de la necesidad de permanecer en Bayreuth "lugar de sus triunfos".

Por otra parte, después de 1880 la situación material de los Wagner había mejorado ostensiblemente: el Festival, ya bien enraizado, se convirtió en un evento anual, debido al patrocinio del gobierno de Baviera, de la ciudad de Bayreuth y de los mecenas. Wagner realizó una gran gira por los E.U., de julio de 1881 a abril de 1882 que le produjo una inmensa fortuna. Y los derechos de autor crecían... "Parsifal" recibió su gloriosa premiere en Bayreuth (julio de 1882), en presencia de Liszt. Siete meses después moría Wagner en Venecia (febrero de 1883), de una crisis cardíaca, a la edad de 70 años. Su suegro Liszt le seguía 3 años después, a los 76 años de vida. Wagner se había casado en segundas nupcias con Cosima Liszt, mujer del barón Hans von Bülow, un apasionado y defensor de la música de Wagner. En Weimar Liszt hizo del joven von Bülow un gran pianista y director de orquesta. Cuando lo abandonó Cosima no pudo resignarse y se suicidó. En cuando a Liszt, que había sido ordenado diácono católico en el Vaticano, con el título de Abad, tuvo también que resignarse, puesto que Wagner, como protestante, estaba autorizado al divorcio.

High Fidelity concluye su informe asegurando que todos los ejemplares de la carta de Wagner a Jenkins (que este había multiplicado para sus hijos), desaparecieron en los años treinta, o sea, bajo el régimen hitleriano. Fueron sustraídos de los archivos de la familia Jenkins, así como los clichés de la impresión. Seguramente hubieran "perjudicado" la imagen del compositor preferido de Hitler... La "historia menuda" es frecuentemente más auténtica que la escrita o la enseñada...

DIGEST IN ENGLISH

ROBERT STEVENSON, *Folkloric strains in early Mexican Music.*—Spain was the first European country to publish a folksong collection: Books 6 and 7 of *Francisco Salinas' De musica libri septem* (Salamanca, 1577), containing 57 songs he had heard on the streets of seven towns.—Mateo Flecha, the Elder, produced a collection of 10 *ensaladas* (published in Praga, 1581), among which *La negrina* is filled with African refrain words.—In 1968 —say he— I wrote for the October's issue of the *Musical Quarterly* a 20 page essay on "The Afro-American to 1800". I discussed then at great length the 16th and 17th century villancico imitative of Black music.—Long before Columbus, Andalucia was filled with negroes and after the Conquest so were Mexico, Peru, Guatemala and other rich Spanish colonies.—I traced then the extent of villancicos written by Sor Juana Inés de la Cruz and others, and isolated the musical characteristics of Baroque *negros*, *negrillas* and *guineos* that were no solemn, no slow, but fast patter songs of "Ezequiel saw the wheel"'s energy and bounce.—In Portugal the University of Coimbra Library cares energy for the Portuguese surviving negros from Santa Cruz Monastery. I transcribed one of them, which was recorded by Roger Wagner in 1974. The literary introduction of *Portuguese Tonos and Villancicos* traces the Black influence of Portuguese dramatic music.—In my *Seventh Century Villancicos from a Puebla Convent Archive and Latin American Colonial Music Anthology* is now easy to assure the musical physiognomy of the negro, *negrilla* and *guineo*.—Other type of Mexican Baroque Villancico survives in Puebla: the *gitanilla* and *gallego*, in Padilla's villancicos. Padilla's negros, like Fernandes's guineos mention the *zarabanda* as a black dance. One of Padilla's also mentions the *chacona* as a Black dance. I won't deal now with instrumentations. However all the villancicos were instrumentally accompanied. Historically accurate renditions of the gitanilla should include castagnets and snapping of fingers in Padilla's villancicos. Drums should also punctuate the energetic syncopations of the negros of Fernandes, Padilla, Salazar and Araujo. Fernandes was the New World maestro from Portugal who most delighted in composing villancicos subtitled *português*. He includes an intriguing text, which is typical of the Portuguese repertory: in *Botay jora* (out with them), the singers decry other singers, but "Portuguese", and therefore expel other musicians.—In Mexico a Portuguese should be considered an ethnic villancico.—Other ethnic subtitles are *sayagues*, *asturiano*, *calenda* and *tocotin*.

ALFRED E. LEMON, C.I., *Jesuits and Colonial Music in Mexico.*—In his paper Mr. Lemon analyzes the jesuits contribution to music during

Colonial times in Mexico. With quotations directly taken from Mexican archives, he proves that since the arrival of his order to Mexico (1572) they began actively using music and dance as a help to their conversion task. Tepotzotlán was one of the first convents founded by them, where a trades school for the natives was established. After teaching them the Christian doctrine and how to read and write, singing was assential. In Patzcuaro, Michoacán, the jesuits established a mission, where they also taught music to the natives. Over there Francisco de Orozco, son of an Indian chief was ordered priest with great pomp and music.—Some of the jesuits were musicians, i.e. Padre Salvatierra, who founded Baja California's mission; he played the vihuela with exceptional talent. And Padre Pfefferkora was a very able violinist. The padres Uascimben and Bischoff introduced music in that Northern part of Mexico.—The famous historian Francisco de Clavijero also played the violin. Among his legacy a music treaty was found.

SOPHIE CHEINER, *Busoni and Liszt*.—It would be wrong to compare Busoni to Liszt. They were both unique virtuosi. However it would be right to talk of a certain affinity between both musicians. In Busoni prevails the mixture of nationalities, whereas Liszt was a Hungarian of pure breed. How could we think of Busoni as an excited young fellow when listening in Paris to crowds shouting against Richelieu and in favor of the Constitution (1830)? Or being overjoyed by the sound of bells announcing the fall of the City Hall? Liszt wrote then on the spur of the moment a March he wished to dedicate to Victor Hugo, Lamennais, Lamartine; and a Revolutionary Symphony.—From the beginning of his career Liszt was welcome to the world of aristocracy. Berlioz introduced him to the Countess of Agoult, but it was George Sand who guided the springing passion of both youngsters. She helped them elope to Geneve, where they established themselves among prominent people. In 1836 their first child Blandine was born.—Back to Paris, Liszt thought of a huge series of concerts, for which task he began transcribing Beethoven's nine Symphonies. For such exhausting work, G. Sand invited him to her country place in Nohant. Sand said that listening to Liszt while at work, had soothing effects on her.—From there the couple proceeded to Italy, where they took rooms in the middle of Lake Cosme, where their second child, Cosima, was born. Much later on Cosima would play a very important role in Wagner's life and works.—After Cosima's birth Liszt gave a recital at Milan's La Scala, where no other pianist would have dared playing. During the concert people didn't stop talking. Liszt ordered then a soup plate to be placed at the hall's entrance with a note suggesting people to deposit a musical theme, for him to improvise on. A fellow wrote: "Would bachelorship be better than concubinage?" Liszt didn't mind it. With his music and personal charm he imposed in Italy Beethoven's 32 Sonatas.—The Danube's floods called him to Vienna where he gave concerts for the benefit of his Hungarian country men. Clara Schumann, who heard him then was taken aback by his art. Back to Italy, that was to be his spiritual land, he fell in love with Renaissance artists in which he found inspiration. Ingres became his intimate friend. He played Beethoven's violin and piano sonatas with him. In Rome his son Daniel was born. Liszt wrote then the three *Sonnets of Petrarca*, *Spozalizio* and *Il Penseroso*.—But in Leipzig he met his first failure. On account of an ice cold audience it was necessary to cancel his second recital.—But as a

pianist, Liszt was the first one to play by heart and to compose programs with music by a single composer, to the disapproval of the conservative English public. In England he invited the only ten members of his audience to his hotel, where he ordered a good supper for them, while playing his whole program. At the time *Satie* could not have thought yet of his *music d'ameublement*, that he would design later on in Montmartre to dampen the rumor of silver, while playing at the "Nail's Inn"...

E.P., THE JEUNESSES MUSICALES DE FRANCE.—In an interview the *COURRIER MUSICAL DE FRANCE* made to Jean Pierre Lavigne, General Director of the French Musical Youth, the latter said that in view of such deep changes in children's nature during the last 30 years, the J.M.F.'s methods of work had to suffer similar modifications. Nowadays the J.M.F. are concerned with finding ways to induce children to like good music.—To achieve this purpose, such method must vary according to circumstances. Frictions arise at times with some of the 40 international members of the Musical Youth Movement, for considering their systems superior. But the J.M.F. try always to adapt themselves to the young minds, whose evolution never stops.—They have founded an Activation Departament, with specially trained people and the participation of the children themselves. After trying several formulas, they found out that there wasn't such a thing as absolute ones.—The J.M.F. did away with *delegates*. There are only *delegations*, i.e., teams that work around a responsible person, who obtains the collaboration of a certain number of teachers. This method has so far worked out fine.—No member of a delegation can be a State's worker. Thus the J.M.F. have been able to get in closer contact with the children. On the other hand, they don't refuse their colleague's systems, whenever they find them useful.—The State considers the J.M.F. as a partner and works with them in mutual understanding.—But the J.M.F. don't get into the schools. Their field of action is the outside, where the teacher and the artists who accompany him look out for the best chances to awaken the children's sensibility.—Nowadays each province's towns patronize J.M.F.'s activities. Unfortunately the actual music organizations are not always willing to cooperate. Mr. de Lavigne has been asking the Loire's Symphony Orchestra to form a small chamber orchestra with some of their musicians, but their statutes interdict it. He thinks of the 12 circuits they controlled in 1974, with their 650.000 members. What an attraction for any performer!—College students have concerts with special programs, like local musical values, etc.—University students go further into their musical knowledge through international festivals, like those of La Rochelle, Aix, Arles, etc., with contemporary music, opera, compared music of the East and West, etc.—What conclusions could we derive from this exposition of the *Mexican Musical Youth* group? Up to now they have devoted themselves exclusively to the organization of concerts. How would we like to see them advancing towards more transcendental goals...!

ANDRES ARAIZ, *Souvenirs of an old music student*. (Mr. Araiz, a distinguished refugee from the Spanish War, has been long a teacher at Mexico City's Conservatory of Music.)—I must confess that my present love of Brahms' music suffered a long process. It was provoked by the atmosphere that surrounded us, music students, during that far away period. We were

not allowed then to express our opinions. From 1919 on I took composition in Madrid with Conrado del Campo and Joaquín Turina and in Paris with Gédalge and Vincent d'Indy. Wagner, Franck and d'Indy were supreme in Paris. Strauss, Mahler and Debussy, Ravel and Stravinsky were only discussed, but not yet accepted. In the then little musical world of Paris innovators were banned. To be good, music had to depend on consonance. Traditional philharmonic musicians acted with aggressivity. Debussy's first works were called disonant. Such attitude gave birth to minorities of young advanced students who defended their position with fury.—These extreme positions produced prejudicial misunderstanding. Although not considered disonant, Brahms was repected on account of his innovations. Unable to understand his music, "Doctors" used to say that Brahms music was purely technical and thence full of confusion.—To my own generation (1915-1918) Debussy's impressionism dazzled us to such extent, that his death prevented us from seing yonder, and understanding the wealth of harmony and form in Brahms' music. Fortunately for me, moving to Mexico, where music was created and performed in an atmosphere of eclecticism, I was able to correct my prejudices against Brahms. The youth of Mexico favoured Brahms and Mahler, whose musical idioms aren't esoteric any more, but rather *classical*, in comparison to the technical advancements of the latest times.

WASHINGTON ROLDAN, *Works by Uruguayan composers in 1976*. After reviewing some of the most prominent 1976 works, we found a tendency towards chamber music. There was just a single orchestral sample: *Ipuche Diva's Sinfonia pop* No. 4, wich had its first performance by the SODRE ORCHESTRA, under Mano Benzecry.—A pleasant idiom, with popular and folkloric strains marks this work.—*León Biriotti's Treno para Laura* didn't allow its author any chance for improvement: his material and his expression were complex and acrid.—*Hector Tosar's Tres piezas para piano* (1967) develope themselves into the tradition left by Bartok's *Mikrokosmos* and Debussy's *Preludes*. Preserving his own personality, his expression lies inside his music, in spite of his use of contemporary material.—Another prominent work was *Ricardo Stroms Preludio y Allegro para Violoncello*, which was premiered by Victor Addiego. He moved easily on Bach's polyphonic field and mastered the string instrument.—*Sergio Cervetti's Stella Vindemistrix* was written for obce and electronic tape, on four paralel tracks, with feeric strains on a simple theme, which repeats itself *and infinitum* and produces hypnotical Oriental effects, similar to those of a snake's charmer.—*Marino Rivero's Homenaje a Torres García* is the work of a composer who knows how to write for his own instrument (the bandoneon — an Argentine variaty of the accordeon) and likes impressionism, without compromising his own personality.—There were also the youngest composers, who live within the *Nucleo Música Nueva* and usually perform their works by means of electronic tapes. The concern TACUABE has recently recorded four long plays with samples of Latin American electroacustic music, among which there is *Corium Aharonian's Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Solis* which, based on indian flutes, evokes an extraordinary landscape of distances and sadness.

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 MEXCO

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 Reforma 481 - A,

México 5, D. F.

Tel. 533-75-06

ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE, A. C.

TEMPORADA 1977

17 MIERCOLES
SALA PONCE

A LAS 21 HORAS
PALACIO DE BELLAS ARTES

FEBRERO 2

CONCIERTO EXTRAORDINARIO.
IN MEMORIAM STELLA CONTRERAS
PALABRAS DE MARGARITA MICHELENA.
RECITAL DEL PIANISTA SERGIO PEÑA.

FEBRERO 9

CORO DE LA UNIVERSIDAD DE SONORA.
DIRECTORA: EMILIANA DE ZUBELDIA.

FEBRERO 16

CORO DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA.
DIRECTOR: ALBERTO ALVA.

FEBRERO 23

NIÑOS MUSICOS DE ARTENE.
DIRECTOR: CESART TORT.

MARZO 2

PERCUSIONISTAS DE MEXICO.
COORDINADOR: OMERO VALLE.

MARZO 9

RECITAL DEL PIANISTA ANDRES ACOSTA.

MARZO 16

MUSICA CONTEMPORANEA:
RECITAL A CUATRO MANOS DE
FEDERICO IBARRA Y MARIO LAVISTA.

MARZO 23

OPERA DE CAMARA (MONTEVERDI).
COORDINACION JOSE ANTONIO ALCARAZ.

MARZO 30

ORQUESTA SINFONICA DEL CONSERVATORIO NACIONAL
Y SOLISTAS.
DIRECTOR: FRANCISCO SAVIN.

ABRIL 13

MUSICA MEXICANA Y POESIA ESPAÑOLA.
SOLISTAS Y ORQUESTA DE CAMARA.

ABRIL 20

RECITAL DE CANTO DE FAVIO BECERRA Y LA
PIANISTA: ERIKA KUBACSEK.

ABRIL 27

RECITAL DE CANTO DE IMELDA RIVERA Y LA
PIANISTA: ERIKA KUBACSEK.

MAYO 4

CUARTETO MEXICANO DE JAZZ.

MAYO 11

TRIO DE JAZZ.
JUAN JOSE CALATAYUD.

JUNIO 1

ORQUESTA CLASICA DE MEXICO.
DIRECTOR: CARLOS ESTEVA.

JUNIO 8

ORQUESTA DE CAMARA DEL CONSERVATORIO NACIONAL.
DIRECTOR: LEOPOLDO TELLEZ.

JUNIO 15

BANDA SINFONICA DE LA SECRETARIA DE MARINA.
DIRECTOR: CAP. DE CORBETA
MIGUEL ANGEL GUERRERO CALDERON.

BOLETO \$ 25.00

ESTUDIANTES \$ 15.00