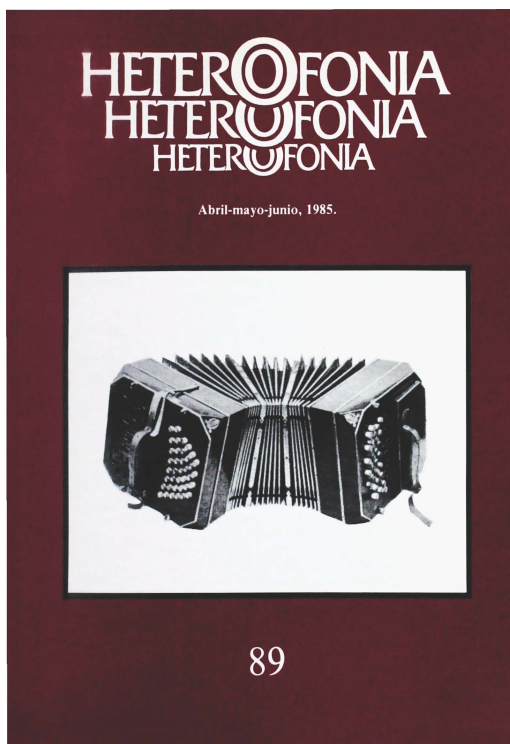




www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

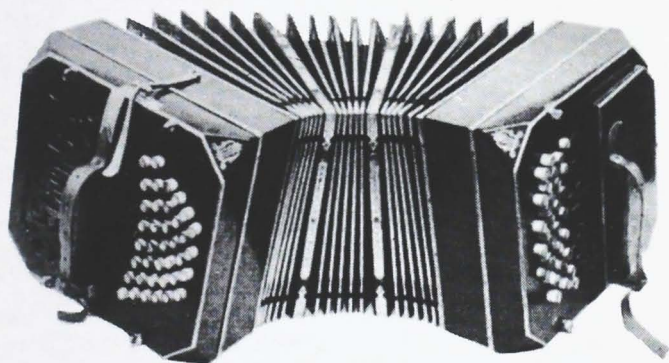
Heterofonía 89, México, abril-mayo-junio de 1985

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 89, México, abril-mayo-junio de 1985, pp. #-#

HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

Abril-mayo-junio, 1985.



Secretaría de Educación Pública

Lic. Miguel González Avelar

Secretario

Antrop. Leonel Durán Solís

Subsecretario de Cultura

Instituto Nacional de Bellas Artes

Lic. Javier Barros Valero

Director General

Lic. Lorenzo Hernández

Subdirector General de Difusión y Administración

Mtro. Víctor Sandoval

Subdirector General de Promoción Nacional

Lic. Jaime Labastida Ochoa

Subdirector General de Educación e Investigación Artísticas

Lic. Adriana Salinas

Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Mtro. Leopoldo Téllez

Director del Conservatorio Nacional de Música

Mtro. Eduardo Marín Camelo

Subdirector del Conservatorio Nacional de Música

CENIDIM
DIFUSION

HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

89

CENIDIM
DIFUSION

Revista musical trimestral □ ORGANO DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA □ Volumen XVIII Número 2 □ abril-mayo-junio de 1985 □ **Directora:** Esperanza Pulido □ **Subdirectora:** Clara Meierovich □ **Consejeros Editoriales:** Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero □ **Colaboran en este número:** Clara Meierovich, Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero, Francisco Curt Lange, Raquel Bialik de Shkurovich, Luis Cardoza y Aragón □ *Cada autor es responsable de sus opiniones* □ **Precio de suscripción:** República Mexicana: un año (cuatro números) \$1,300.00; número suelto \$350.00; número atrasado \$380.00 □ **Extranjero:** un año \$22.00 dólares; número suelto \$6.00 dólares; número atrasado \$7.00 dólares □ Instituto Nacional de Bellas Artes □ Subdirección General de Educación e Investigación Artística □ Conservatorio Nacional de Música, Presidente Masaryk, número 582, Colonia Polanco CP 11560 México, D.F. □ Teléfonos: 520/10/13 y 523/48/10.

SUMARIO:

Presentación Esperanza Pulido.	3	La Etnomusicología: un enfoque social del campo musical Raquel Bialik de Shkurovich	75
El Bandoneón: retrato de un instrumento unilateralmente conocido. Clara Meierovich	5	Coloquio en el Olimpo F.F.	79
Trayectoria de la Música en México lecciones de una grabación universitaria de música novohispána Juan José Escorza José Antonio Robles-Cahero	39	Sección Retrospectiva Crítica en torno a Silvestre Revueltas El Huracán Luis Cardoza y Aragón	82
Como ve un musicólogo la crítica musical Francisco Curt Lange	65	Crónica Libros Noticias Portada: <i>Bandoneón</i>	83

PRESENTACION

Clara Meierovich, subdirectoria de *Heterofonía*, dedica ahora el principal artículo del presente número al *bandoneón*, que siendo un instrumento amplimante asociado con ambas riveras del Río de la Plata, más que con ninguna otra parte del mundo, carecía no obstante de una descripción y estudio detallado de su genealogía. Con rasgos certeros, la autora va conduciéndonos a través de todas las transformaciones sufridas por tan singular acordeón y pasando por todas las concertinas que tanto la atrajeron al bandoneonista por antonomasia, Alejandro Barletta, hasta el punto de dedicarse a ejecutarlo como instrumento de concierto por todo el mundo. De una entrevista con este artista se desprenden muy interesantes opiniones sobre el instrumento en cuestión que Barletta considera íntimamente emparentado con el órgano, al que le lleva, además, la ventaja de su facilidad de transporte.

Este interesante artículo inédito de Clara Meierovich nos concierne a todos los músicos latinoamericanos y puede considerarse hasta la fecha como la más ampliamente documentada información sobre la materia.

En su artículo dedicado a analizar y evaluar el proyecto *Trayectoria de la Música en México/ Documentos sonoros*, Juan José Escorza y José Antonio Robles-

SUMARIO

Presentación	La Etnomusicología: un enfoque social del campo musical
Esperanza Pulido	Raquel Bialik de Sklarovich
El Bandonéon: retrato	75

Cahero, nos entregan un singular y agudo punto de vista sobre el primer volumen de esta serie, que nos ayudará a comprender la génesis e historial de esta obra que presenta la Universidad Nacional Autónoma de México.

Francisco Curt Lange, uno de los mayores pioneros e impulsores de la Musicología en Latinoamérica, presentó ante el "Primer Encuentro Latinoamericano de Compositores, Musicólogos y Críticos Musicales" celebrado en la ciudad de Caracas en noviembre de 1983, un profundo ensayo analítico acerca de la situación de la crítica musical en nuestro continente, en el cual desmenuza los vicios y carencias en que naufraga la actividad de la crítica musical en los países de nuestra América.

La pedagoga Raquel Bialik nos entrega un breve estudio sobre la importancia y necesidad de la Etnomusicología para la comprensión del comportamiento de los hombres hacedores de música en el contexto de la vida en sociedad. A modo de arenga, al final de su trabajo dice la autora: "Recordemos que ¡no hay música sin seres humanos, ni seres humanos sin música!".

Esperanza Pulido

EL BANDONEON RETRATO DE UN INSTRUMENTO UNILATERALMENTE CONOCIDO

Clara Meierovich

La música es un fenómeno psicofísico. En esencia es una sensación, y en su desarrollo un ideal... Al no estar confinada al preciso y estricto significado de la palabra, la música tiene la ventaja, sobre la literatura, de que cada quién puede asimilarla a sus propias pasiones.

Luis Moreau Gottschalk
(1829-1869)

Primera aproximación

El bandoneón continúa siendo, aún hoy en día, un instrumento parcialmente conocido el cual se asocia irremisiblemente y casi inevitablemente con la música popular vernácula rioplatense, es decir, con el Tango. Su canto trasunta el verdadero color sonoro de la melancolía y accede a una sensible gama de riquezas expresivas, puesto que es una inagotable fuente de posibilidades tímbricas, polifónicas y armónicas.

En la terminología del *lunfardo*¹ es el "fueye": el instrumento por antonomasia de ambas orillas del Río de la Plata, aunque haya sido concebido en Alemania y recibido como nombre el de su

inventor, el hamburgués Heinrich Band (1805-1888). Fue asimismo en Alemania donde se le llamó originalmente "band-unión" —esto en su versión castellana—, en alusión al nombre de su creador y a una especie de cooperativa integrada para la fabricación e industrialización del instrumento. En el Río de la Plata ha recibido otras denominaciones de índole más popular, o doméstico, como por ejemplo la de "fueye", que refiere al fuelle, elemento mecánico que integra su estructura, o la de "jaula", que alude a su aspecto cuando los cantos del fuelle están provistos de

¹ Caló rioplatense.

varillas metálicas de protección y adorno. Otra de las denominaciones que solía recibir era la de "bandoneón", en este caso por deformación fonética de su denominación original "band-uniön", apócope afectivo de la anterior.

El bandoneón pertenece a una genealogía de instrumentos de fuelle y teclado, cuya clasificación organológica lo ubica entre los aerófonos, en los que el aire es puesto en vibración, denominación que fuera establecida por los musicólogos alemanes Hornbostel y Sachs, en 1914. El caso del bandoneón se incluye en los de tipo portátil compuesto por botones y accionado por un fuelle.

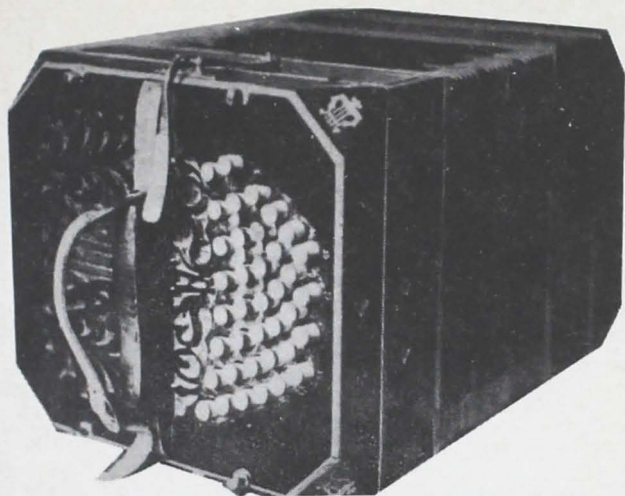
En un rastreo histórico encontramos que, muy posiblemente su antepasado más remoto haya sido el *sheng*, órgano de boca chino que era construido originariamente con una calabaza pero que en la actualidad se hace de madera, en cuyo interior se encuentran colocados en forma circular entre 12 y 17 tubos de bambú. Este instrumento fue introducido en Europa bastante tardíamente

por Perè Amiot en 1777.

En riguroso orden cronológico, a la vez que en una transformación evolutiva, aparece en 1822 el acordeón, inventado por Friedrich Buschmann (1805-1864) en Berlín, quien lo llamó *Hand-äoline*, siendo perfeccionado posteriormente por Buffet en 1827 y Damian (1772-1847) en 1829.² El otro antecesor del bandoneón es la concertina hexagonal inglesa³ debida a Sir Charles Wheatstone (1802-1875), quien la creó en 1825 y la patentó en 1829 bajo el nombre de *Symphonium*. Dicho instrumento es considerado, por sus características mecánicas, musicalmente superior al acordeón de Buschmann, pues posee la escala cromática completa y produce

² El acordeón a piano fue inventado por el francés Bouton en 1852 y consiste en dos teclados: uno izquierdo de botones que oficia de sustento armónico al teclado derecho, que es igual al del piano, que conduce el fujo melódico de la música. Ambos teclados se hallan unidos como en el caso del bandoneón por un fuelle.

³ Se le llamó de esta manera pues sus dos cajas de resonancia poseen dicha forma.



la misma nota ya sea que el fuelle se encuentre abierto o cerrado. La concertina hexagonal fue muy popular durante la segunda mitad del siglo XIX y fueron muchos los compositores que escribieron para ella. Entre ellos se contaron W.B. Molique (1802-1869), G. Regondi (1822-1872), P. Grainger (1882-1961), G.A. Macfarren (1813-1887) y E. Silas (1827-1909). Asimismo, Chaikovski (1840-1893) incluyó en su *Suite No. 2 Op. 53* cuatro concertinas. Wheatstone construyó tres tipos de concertinas con diferentes registros: soprano, tenor-soprano y barítono.

Según afirma Oscar D. Zucchi,⁴ en 1835, cuando el fabricante de acordeones Heinrich Band dio a conocer su invento, se hallaba bajo el influjo de los cambios introducidos por Karl Friedrich Uhlig (1789-1874), quien modificó la forma de las cajas de resonancia de la concertina hexagonal, haciéndolas muy similares a las del bandoneón.

El nuevo instrumento fue empleado principalmente por los campesinos bávaros y hamburgueses para acompañar

sus jocundas danzas folklóricas, por considerarlo de mayores posibilidades musicales que la concertina y, al mismo tiempo, más manuable que el gran acordeón.

Este humilde instrumento de tradicional proyección popular ha sido objeto de especial interés y estudio por parte del bandoneonista argentino Alejandro Barletta, a quien compositores de insigne trascendencia internacional han destinado algunas de sus producciones, habiendo él mismo enriquecido el acervo de la literatura bandoneonística. Nacido en Buenos Aires en 1925, realizó sus estudios musicales con Julián Bautista, Athos Palma y Alberto Ginastera en su ciudad natal, prosiguiéndolos en París con Daniel Leseur, siendo autodidacta en este instrumento. Debutó en Buenos Aires en 1944 y en el Carnegie Hall de Nueva York en 1953 donde obtuvo muy significativo éxito con sus recitales de bandoneón.

⁴ *El bandoneón en el Tango*, en *La Historia del Tango*, Vol. V, Buenos Aires, Ediciones corregidor, 1977, pp. 653-811.



Es interesante señalar que el maestro Barletta lleva en su haber aproximadamente dos mil transcripciones para bandoneón realizadas de partituras de la literatura musical universal. De igual manera ha continuado dicha tarea su discípulo, el uruguayo René Marino Rivero (1936), de cuya obra en particular nos ocuparemos en una sección de este estudio. Queda de esta manera iniciada la gran hazaña de estos rioplatenses, que pretenden la universalización del instrumento que fuera confinado inexplicablemente a través de tantas décadas al exclusivismo de las orquestas típicas de Tango.

En una entrevista efectuada a Alejandro Barletta, el maestro virtió algunas de sus opiniones sobre el instrumento en base a los interrogantes planteados por el periodista. Presentaremos a continuación algunos de los puntos más interesantes de la misma:

¿Cuándo se encontró con la música?

Desde la cuna: mi tío tocaba piano y dirigía una orquesta popu-

lar. Mi hermano estudiaba violín. Hoy es uno de los primeros violinistas de la Filarmónica de la Ciudad de Buenos Aires. En la casa se "respiraba" música día y noche.

¿Y con el bandoneón?

A los cinco años y en Floresta. Un día con otros chicos fuimos a escuchar a un muchacho más grande que nosotros que tocaba tangos. Se llama José Piero y en la actualidad somos grandes amigos. Piero, ejecutando tangos, me hizo sentir que el bandoneón tenía otras voces, otros "decires". Aclaro que no fue una intuición; fue una confirmación. La confirmación de los sonidos del armonio que yo escuchaba todos los domingos en misa acompañando a mi madre a la iglesia de Floresta. Esos sonidos estaban dentro de mi bandoneón. Había que sacarlos, simplemente.

Bach escribía para violín, órgano y cla-

ve. ¿Cómo realiza la transcripción y adaptación a las posibilidades del bandoneón?

No realizó transcripción alguna. Las piezas para violín, Bach las transcribía para órgano y clave. Órgano, clave y bandoneón tienen la misma extensión musical hasta Bach. Sólo después, en el romanticismo, se les agregan notas agudas y graves. Aún más: según Juan José Castro, las obras del Barroco estaban pensadas para bandoneón y transcritas para órgano.

¿Cuáles son los compositores más aptos para el bandoneón?

Todos los compositores del Barroco.

¿Los más difíciles?

Toda la literatura bandoneonística que se origina a través de mis conciertos. En 1943 estrené una obra escrita para viola, flauta y bandoneón por Esteban Eitler. Es

tal la dificultad interpretativa de esta pieza, que a raíz de ese estreno figuró en un diccionario alemán muy famoso.

El bandoneón es un instrumento reconocido por su sensualidad. ¿Cómo logra traspasar a él la dulzura de un Frescobaldi, la mística de Bach o sus propios Preludios cósmicos?

Porque el contenido sensible del instrumento es ilimitado. De ahí el éxito aparentemente inconcebible de los conciertos de iglesias. Fijese que yo he dado conciertos en Semana Santa en España e iglesias barrocas y románticas de Navarra y Zamora frente a un público intensamente religioso. Este hecho confirma, una vez más, que el bandoneón es un instrumento de la familia del órgano.

Barletta, ¿qué es para usted el bandoneón?

La magia no se explica. Se vive.⁵

⁵ *La Nación*, de Buenos Aires, Argentina, 2 de septiembre de 1979.

El descubrimiento de la veta "cultista" y concertística del bandoneón debe ser considerado como revolucionario dentro del campo de la organología musical, pues como muy bien lo ha dicho el crítico Washington Roldán: "lo que los organistas resuelven con dos teclados manuales y una pedalera, Marino Rivero lo distribuye con los ocho dedos libres que el bandoneón emite. El modesto fuelle sustituye a los tubos del órgano y con él consigue algunos *crescendi* y algunas culminaciones realmente impresionantes".⁶

Dicho instrumento posee la capacidad de traducir las antiguas obras polifónicas del contrapunto barroco organístico, con su misma dimensión original y muchas veces hasta superando en calidad y profundidad, aunque no en volumen sonoro, las complejas partituras de Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Georg Philip Telemann (1681-1767), J.S. Bach (1685-1750) y Georg Friedrich Haendel (1685-1759), mismas que se acoplan asombrosamente a las características de austeridad y serie-

dad que la sonoridad del bandoneón posibilita. Podemos, incluso, cometer cierta apostasía al enfatizar algunas de las ventajas del bandoneón sobre el órgano. Una de ellas, por ejemplo, se presenta cuando aborda obras del repertorio organístico logrando omitir las reverberaciones sonoras propias de un instrumento de peculiaridades tan intrincadas, y que suelen generarse en el espacio catedralicio confundiendo en algunos casos la claridad y expresividad polifónicas. Otras ventajas obvias las constituyen sus dimensiones y facilidades para ser trasladado de un lugar a otro, además de nutrirse mecánicamente por sí mismo, hecho que le permite autosuficiencia y ser ejecutado en un recinto abierto.

⁶ Citado de su crítica con motivo de la aparición del disco de René Marino Rivero *De Bach a la electroacústica en bandoneón*. *El País*, de Montevideo, Uruguay, 22 de septiembre de 1977.

1. Particularidades organológicas del bandoneón

1. Descripción mecánica

El bandoneón realiza la emisión de su sonido en forma sucesiva o simultánea mediante la vibración de dos sistemas de lengüetas metálicas, correspondientes a los teclados derecho e izquierdo, respectivamente ubicados en el interior de dos cajas acústicas de madera en las que se encuentran dispuestos los teclados que se proveen de aire a presión, y unidas por un fuelle que puede ser tanto de cartón como de badana con esquineras de metal.

Los ejemplares de este instrumento anteriores a 1900 no poseían más que cuarenta y cuatro voces entre los dos teclados. Con el transcurso del tiempo, se le fue perfeccionando con modelos de cincuenta y tres, y sesenta y cinco botones. La amplitud de sus comandos de digitación constan actualmente de setenta y un piezas, distribuidas en treinta y ocho para la mano derecha y treinta y tres botones para la izquierda.

Se conocen dos tipos de modelos: el Cromático, que produce con una tecla el mismo sonido abriendo o cerrando el fuelle y que aún hoy día se emplea en Europa, especialmente en Francia. A diferencia de éste, el Diatónico es el que más se conoce en el Río de la Plata. Su forma es la de un paralelepípedo que, en su posición de cierre mide treinta y cinco centímetros de frente, veintitrés de altura y veinticinco de fondo. En su posición abierta llega a medir hasta un metro.

En lo que atañe a su descripción visual, diremos que se les construye generalmente con finas maderas enchapadas, laqueadas en negro o café con aplicaciones de adorno de nácar, o sin ellas.

Existe, asimismo, una variación de este instrumento que es el bandoneón eléctrico. Este es muy poco difundido a pesar de haber sido creado en 1938 por Minotto Di Cicco. Posteriormente Astor Piazzola lo perfecciona en 1959 mediante la aplicación de micrófonos de contacto colocados en las cajas de los teclados izquierdo y derecho. El siste-

ma de amplificación modifica muy levemente la sonoridad del instrumento, pero no lo transforma en uno que difiera con el modelo acústico. Por el momento el bandoneón eléctrico no es utilizado en la música de concierto.

2. Constructores

En 1864 Alfred Arnold, famoso fabricante alemán de instrumentos de fuele comienza a producirlos a nivel comercial, dotándolos de la sigla AA, que identificaría por muchos años a los bandoneones de la más depurada calidad. Con el nombre, pues, de Doble A, Arnold instaló una importante fábrica en su país. Argentina y Uruguay se convirtieron pronto en los más importantes mercados adquirientes de esta marca, a partir de la segunda década de nuestro siglo, cuando el Tango irrumpe definitivamente en la vida musical popular de ambas orillas del Río de la Plata.

A consecuencia del estallido de la Segunda Guerra Mundial se abrió un

paréntesis en las importaciones de bandoneones de dicha firma, ya que se fabricaban bajo la supervisión y control del hijo de Alfred Arnold —quien había fallecido en 1933—, hasta que finalmente se produjo la expropiación de la fábrica ubicada en Sachsen, Alemania. Comienzan a llegar entonces los Hohner con sus marcas: Germania, Tango, Concertina y Cardenal. También se importan los 3 B, los Hela y los El - Arnold, éstos últimos producidos por el hijo del creador de los Doble A.

Durante 1942 se registraron en la Argentina varios intentos de construir bandoneones, pero fracasaron ante la imposibilidad de lograr el matizado de las voces. Entre los constructores que más se acercaron al "misterio" de su concepción, merece mencionarse el esfuerzo de la Casa Luis Mariani, pero el tropiezo más imponderable resultó ser la falta de conocimiento de una acertada fórmula para las aleaciones empleadas en la fabricación de lengüetas. Tampoco prosperaron algunas iniciativas para su construcción en Brasil

durante la década de los cincuenta. Sin embargo, hoy día se les produce en cantidades bastante considerables debido a la gran demanda ofertada por Japón, que los solicita para las orquestas típicas de Tango. Es sumamente destacable el hecho de que desde hace ya algunos años, la versatilidad y la imaginación industrial de dicho país ha dado con la fórmula requerida para la aleación de las lengüetas.

3. Afinadores

Subsisten todavía algunas dificultades cuando el instrumento necesita afinarse. Si bien en décadas anteriores existió una profusa legión de afinadores, en nuestros tiempos han menguado estos científicos al servicio del arte musical, pues, como lo anota Oscar Zucchi, "un afinador de 'los de antes' debía reunir el oído de un músico, la manualidad de un cirujano y la paciencia de un santo".⁷

A continuación mencionaremos únicamente a tres de los más destacados

técnicos de esta singularísima profesión: Luis Mariani, Romero Greatti y Nicolás Savino. El primero, nacido en Italia en la última década del siglo XIX y fallecido en Buenos Aires en 1957. Mariani llegó a la Argentina en la primera década del siglo, estableciéndose en la capital donde fundó su famosa casa de reparación y afinación de acordeones. Fue en 1911 cuando comenzó a especializarse en bandoneones. Romeo Greatti, decano en el arte de la afinación, nació en la ciudad de Buenos Aires en 1887. Aprendió la profesión de su padre Francisco, quien había sido antiguo afinador de acordeones y armonios. Greatti hijo comenzó su labor en 1913 y adquirió gran renombre como constructor de estos instrumentos agregando un número mayor de notas para tan sobresalientes intérpretes como: Angel Ramos, Di Cicco y Alejandro Barletta. Greatti estimaba que la correcta denominación para su actividad era la de "atemperar" y no la de afinar.

⁷ *El bandoneón en el Tango, Op. p. 644.*

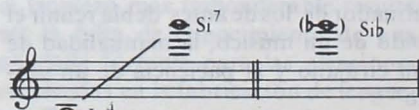
En opinión de varios bandoneonistas de la época, fue Nicolás Savino (1893-1973), artesano italiano llegado a Buenos Aires en 1905, el más diestro en este menester. Se debe a Savino la invención de un aparato afinador que está constituido por un pequeño armonio “con función corista”—referido en este caso al órgano; del inglés *choirorgan*—. Este armonio es accionado por un fuelle principal y dos fuelles complementarios para abrir y cerrar alternativamente el instrumento que se procura afinar.

4. Extensión

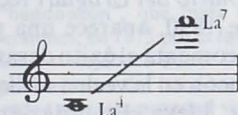
El “teclado derecho abriendo” abarca un sector de tres octavas y un tono, comprendido entre el La grave de la segunda línea adicional por debajo del pentagrama, hasta el Si sobreagudo, que se coloca en la quinta línea adicional sobre el pentagrama. El “teclado derecho cerrando” abarca tres octavas: desde el La grave de la segunda línea adicional debajo del pentagrama, has-

ta el La sobreagudo, que se coloca en la cuarta línea adicional sobre el pentagrama. El “teclado izquierdo abriendo” abarca dos octavas y una sexta, que van desde el Do grave (se escribe en clave de Fa) de la segunda línea adicional debajo del pentagrama, hasta el La sobreagudo del cuarto espacio por encima del pentagrama. El “teclado izquierdo cerrando”, con el agregado de Do# de Barletta, se extiende desde el Do# grave de la primera línea adicional debajo del pentagrama, hasta el Si agudo de la tercera línea sobre el pentagrama, es decir que la extensión de sus octavas es de dos y una séptima menor.

Extensión de las octavas en el Bandoneón.
Teclado mano derecha abriendo.



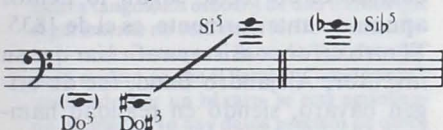
Teclado mano derecha cerrando



Teclado mano izquierda abriendo



Teclado mano izquierda cerrando



Entre paréntesis:

Noticias adicionales agregadas por Barletta para ampliar las posibilidades sonoras del bandoneón utilizado en la música de concierto, no así en la música popular.

5. Formas de ejecución del bandoneón

Originariamente en Europa se le tocaba colgado al cuello mediante una correa de cuero o tela resistente. El peso

de los modelos definitivos, como el que se empleó en el Tango, indujo a sus intérpretes a apoyarlo sobre los muslos. Las manos se sujetan a las cajas armónicas mediante dos correas de cuero, permaneciendo así los dedos frente a las respectivas botonaduras o teclados. Utilizando el dedo pulgar de la mano derecha se acciona también la llamada "toma de aire", que es la que permite abrir o cerrar el fuelle sin producir sonidos o ruidos desagradables. Fue hasta 1925 que sus ejecutantes utilizaron un pequeño banquillo o cuña —como la que se utiliza habitualmente para la guitarra— para apoyar los pies juntos. Posteriormente se desdeñó este recurso y se comenzó a apoyarlo ocasionalmente sobre una sola pierna, para otorgar así una mayor brillantez a los *staccatos* de la marcación rítmica. También algunos intérpretes lo han tocado parados apoyando un pie sobre la silla. La nueva técnica del bandoneón "clásico", impulsada y perfeccionada por Alejandro Barletta lo utiliza apoyado sobre ambas piernas.

II. Aparición en el Río de la Plata

Su llegada al Río de la Plata es algo incierta históricamente hablando, ya que solamente existe un testimonio oral al respecto que, por otra parte, tampoco es muy preciso. Lo cierto es que la mayoría de los cronistas coinciden en que fueron marinos provenientes de ultramar los que lo introdujeron.

Antonio J. Bucich, citado por Zucchi, afirma que "a mediados de 1900 un marinero alemán comenzó a vender, en el barrio de la Boca, instrumentos musicales parecidos a la concertina. Fueron los primeros bandoneones conocidos en el país".⁸ Otros testimonios convocados también por Zucchi, informan lacónicamente acerca de dos posibles introductores del bandoneón. El primero, de acuerdo a dichas fuentes, sería un inglés de nombre Thomas Moore; el otro, un brasileño conocido simplemente por "Bartolo" quien trajo consigo a la Argentina un bandoneón de 32 voces.

En el *Diario del Uruguay* fechado en agosto de 1890, aparece una pequeña nota que comenta el éxito desatado por el bandoneón en la vecina orilla de Buenos Aires. Lleva el mordaz encabezamiento de "Furor del bandoneón, un alemán acriollado". Deseamos, sin embargo, advertir acerca de dos imprecisiones que aparecen en ese texto. La primera se refiere al año de su invención, que aquí se establece en 1875 cuando el correcto, según lo hemos apuntado anteriormente, es el de 1835. El otro error consiste en afirmar que su inventor, Alejandro Band, fue de origen bávaro, siendo en realidad hamburgués.

La fecha de la aparición de la crónica daría asimismo por tierra con lo ofrecido por Zucchi en su libro, que como vimos, sitúa la llegada del bandoneón a mediados de 1906.

Pasemos entonces a reproducir la mencionada crónica:

Desde hace aproximadamente un año viene haciendo furor en Buenos Aires y repercutiendo cada día más en nuestro ambiente la pre-

sencia de un nuevo instrumento musical llamado "bandoneón", que fuera inventado, según versiones, en 1875 por el fabricante de instrumentos Alejandro Band. De su apellido surge el nombre del bandoneón.

La verdad que esta novedad viene desplazando de los conjuntos criollos al acordeón y en muchos casos a la flauta, dado el éxito que tiene en los primeros planos musicales. Si bien aún no se puede decir que haya alguien que domine totalmente este nuevo instrumento, se destaca en Buenos Aires, Sebastián Ramos Mejía, como su mejor ejecutante, matizado entre música nativa y arrabalera tangos, los esbozos de una técnica que seguramente no será nada fácil dominar. Pero lo evidente es que el llamado "bandoneón" no lo evidente es que el llamado "bandoneón", inventado por un bávaro, se está acriollando, nomás... No hay datos precisos de quién importó este forastero que está comenzando a sentirse en su casa.

Sin embargo, y pese a que esta nota pone de manifiesto el auge incipiente del instrumento durante la última década del siglo pasado, varios años antes había hecho irrupción en la vida musical del pueblo bonaerense. Tal y como lo atestigua el anónimo cronista, Sebastián Ramos Mejía, "El Pardo",

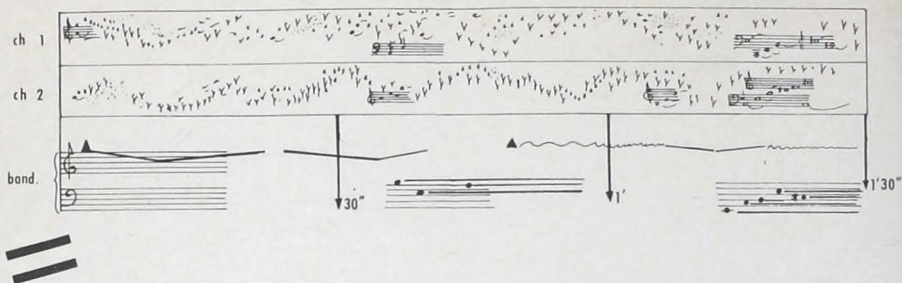
que debía su apodo al tono de su piel morena ya que había sido descendiente de esclavos negros, fue uno de los primeros maestros y virtuosos del instrumento. Este legendario músico popular de fin de siglo maravillaba a los parroquianos que concurrían a un sombrío bodegón de la ciudad de Buenos Aires, con un bandoneón de 53 voces. Su repertorio no solamente comprendía tangos, sino que además transitaba por otros géneros como valeses, polcas y mazurcas. Enrique Cadícamo, relevante **personaje tanguil**, dijo de Ramos Mejía que había sido "el Decano de la Facultad de bandoneón". Tuvo en su haber la formación de una generación de intérpretes del Tango muy destacados, a pesar de que su dominio alcanzado en la ejecución del instrumento fue esencialmente intuitivo y autodidacta.

Pocos años después, la enseñanza del bandoneón dejará de ser una práctica experimental y casi doméstica, cuando Arturo Herman Bernstein (1882-1935) funda su prestigiosa academia a mediados de la década de los veinte.

el río de los pájaros pintados

a Marino Rivero

para bandoneón y cinta generada por computadora



Hijo de padres alemanes y nacido en Brasil, se presentó por primera vez en 1903 en un café del pintoresco barrio de la Boca. A partir de ese momento comenzó a hacerse notoria su singular y depurada modalidad en el enfoque estilístico del Tango, de ejecución ligada y lenta, como ha quedado registrada en sus grabaciones para el sello grabador *Atlanta* en 1930.

También en 1928 Pedro Maffia y Sebastián Piana, excepcionales intérpretes, fundaron una academia especializada en la enseñanza del instrumento. Maffia compiló y desarrolló las experiencias pedagógicas de Arturo Bernstein, mismas que reunió en un ejemplar método para bandoneón, convirtiéndose en el primero por sus cualidades sistemáticas y pedagógicas. Una de las principales aportaciones de Maffia a la técnica del bandoneón la constituye seguramente la utilización del fraseo, que otorgó a la sonoridad del instrumento una mejor calidad debido esto al matizado en el volumen sonoro de los *pianissimos* y *fortissimos*.

No nos detendremos en esta ocasión a reseñar a todos, o casi todos los bandoneonistas que de alguna manera afianzaron la evolución de la técnica interpretativa del instrumento, que converge en la nueva concepción que del bandoneón se tuvo a partir de Alejandro Barletta. No lo haremos aquí pues el interés motor de nuestro estudio posee como eje capital la revisión y análisis de la técnica lograda para el instrumento en el ámbito de la música "escolástica" o de concierto.

Retomemos nuevamente la crónica del *Diario del Uruguay* y elucidemos brevemente la situación que menciona el desplazamiento "de los conjuntos criollos al acordeón y en muchos casos a la flauta". En el transcurso de la década que va de 1880 a 1890, los conjuntos de música popular en ambas orillas del Plata, se hallaban constituidos por pocos instrumentos, casi siempre tríos de flauta, guitarra y piano, o bien cuartetos integrados por flauta, piano, guitarra y violín. Otros instrumentos de alternancia eran el arpa, el clarinete y el

ch 1

ch 2

band.

© S. Cervetti
1979

2'

2' 30''

3'

acordeón de botonera, poco después sustituido por el bandoneón. El repertorio abarcaba, además de los consabidos tangos, variedad de polcas, choties, mazurcas, valsecitos, marchas, etcétera.

Milton Schinca⁹ se refiere en la crónica "Músicos callejeros" a un trío que deambulaba por las calles montevidéanas en las postrimerías del siglo: "...lo componían un italiano que tocaba el acordeón de doble teclado, y dos hijos suyos menores de 12 años, que estrenaban un instrumento casi desconocido para nosotros: se llamaba 'bandoneón', una novedad al parecer de procedencia alemana..."

Será pertinente recordar que uno de los principales y más reconocidos difusores del bandoneón en el Uruguay fue Antonio Gutman. Llegó a Montevideo procedente de Buenos Aires en la primera década del siglo XX donde per-

maneció por espacio de seis meses, para retornar luego a la Plata, Argentina, donde continuó dando a conocer al bandoneón a través de la música popular.

III. La nueva vertiente del bandoneón

1. Posibilidades técnicas para la composición e interpretación actuales

Como ya hemos visto, será a partir de Alejandro Barletta que el bandoneón experimenta cambios sustanciales en el tratamiento de sus voces, como en el caso de acordes muy abiertos en ricas combinaciones entre agudos y graves. Asimismo, comienzan a obtenerse otro tipo de planos en los cuales impera una polifonía muy cerrada en forma de bloques. Esto parecería hasta irrisorio tratándose de un instrumento de las características del bandoneón, y en el cual todo se halla supeditado a un fuelle único, del cual depende el caudal sonoro dinámico.

Con respecto a los planos sonoros, debemos señalar que a través de diver-

⁹ *Boulevard Sarndí, 250 años de Montevideo: anécdotas, gentes, sucesos*, 3 Vols., Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 5a. edición, 1979, Vol. I, p. 123.

En los estudios acústicos practicados sobre este instrumento se ha encontrado que pueden obtenerse dos tipos de armónicos: la fundamental y la octava o primer armónico. Este fenómeno se logra aquí mediante la técnica conocida como "rebote", es decir, mediante la presión fuerte del aire, e incluso leve, y la velocidad del aire obtenido a través de la abertura adecuada de la zapatilla que cubre el orificio proveedor del caudal de aire. Este procedimiento desde luego se logra con un estudio muy detenido y profundo de las características acústicas y mecánicas del instrumento. También debemos precisar que todo ello se controla con el dedo que se halla sobre la botonera; sin embargo, algunos intérpretes del bandoneón sostienen que debe prevalecer a tal fin una predisposición mental coadyuvante a la expectativa del sonido o efecto que se desee producir, a través de un muy concienzudo sentido del tacto.

Otra de las resultantes de la experimentación acústica del bandoneón es la concerniente a la obtención de la

octava "desafinada". Puesto que cada sonido en el bandoneón se logra mediante dos lengüetas, afinadas éstas a la octava, es factible conseguir por medio de una fuerte presión del aire una especie de fluctuación sonora o de octava "desafinada" que es similar a la que se logra en los instrumentos de cuerdas, como en el caso del violín. Así también, se logra mediante simpatía o vibración hacer rebotar el sonido que produce un efecto que a los compositores de vanguardia les interesaría profundamente explorar. El procedimiento para obtener la octava desafinada es más efectivo y sonoro en las regiones graves (botonera izquierda), también en algunos casos se puede lograr el efecto mediante la presión del aire, como si se tratara de una especie de *glissando*.

Tradicionalmente se escribe para el bandoneón en dos claves, y algunas veces en tres, como es el caso del órgano para evitar con ello la confusión. Si se trata de una obra sencilla polifónicamente hablando, se utilizan únicamente las de Sol y Fa.

El bandoneón es rico en dinámica. Permite ejecutar *clusters* en todas las regiones y abarcar grandes distancias de sonidos con una mínima apertura de los dedos —sonidos muy abiertos—, lo cual es difícil lograr con otro instrumento.

Otra posibilidad a explorar y explorar es la que se vincula con la generación de efectos; más precisamente, con la obtención de “ruidos” que del propio cuerpo del bandoneón pueden surgir. Entre éstos podemos enumerar los siguientes: a) El ruido del teclado frotando las botoneras. b) La percusión sobre la caja armónica, sobre todo en la mano izquierda, puesto que en la derecha la sonoridad es más débil. c) Los ruidos que producen los cartones que forman el fuelle deslizando la mano encima de ellos. d) El ruido del aire surgido de la válvula, que al ser presionada fuertemente produce un caudal que puede ser encauzado en diferentes coloraciones e intensidades.

Los recursos tímbricos, la maleabilidad del fuelle que en el bandoneón equi-

vale al arco de un instrumento de cuerda, la peculiar posición de sus voces en el teclado, así como la posibilidad de convertirse en un laboratorio vivo de experimentación acústico-musical son, sin lugar a dudas, las características técnicas más relevantes que han despertado el interés de los compositores de nuestro tiempo en la faceta actual de este instrumento. De esta manera se ha constituido una literatura propia que lo sitúa en un lugar de prestigio y de instrumento ideal para la música del pasado, del presente y del futuro.

2. Dos obras de René Marino Rivero

A continuación presentaremos dos ejemplos de la producción de este compositor nacido en Tacuarembó, Uruguay en 1936. Las razones que nos han inducido a incluir aquí sus obras, obedecen principalmente, a que ha sido éste, junto con Alejandro Barletta, quien se ha dedicado casi exclusivamente a la difusión del bandoneón en todos sus aspectos, y que incluyen la

composición, transcripción, interpretación y la enseñanza del mismo. De igual manera deseamos reforzar lo antedicho, aclarando que este trabajo es una síntesis de un estudio dedicado a la obra del compositor que aquí damos a conocer.

Hemos elegido de su catálogo dos obras disímiles entre sí, para que de esta manera podamos calibrar el desempeño, la magnitud y las posibilidades del bandoneón en el contexto de la música de nuestra época ya inmerso en el ámbito mismo de la interpretación.

Bacterias I

Estaríamos incurriendo en un inadmisibles error si pretendiéramos disgregar de la música contemporánea fenómenos sustanciales de la actividad espiritual e intelectual como los de orden psicológico, filosófico y metafísico. El compositor de nuestros días derribó el muro que cercenaba su realidad interior, y emergió al mundo cotidiano con su propio patrimonio, dejando asímis-

mo atrás el nacionalismo emotivo tan en boga durante el siglo XIX para instalarse en un lenguaje que sea capaz de comunicarlo con el ámbito universal.

A través de un periplo sonoro por la obra de Marino Rivero, advertimos estos fenómenos, señalados al comienzo, trasladados al idioma musical por medio de un insólito e imaginativo lenguaje que no pretende ser *snoob*, sino que es el instrumento adecuado para reflejar una determinada preocupación estilística y existencial.

Será entonces en 1971 cuando en su evolución como creador concibe dos obras de cámara: *Bacterias I* y *Bacterias II*. La primera para violín, guitarra y bandoneón; la segunda para clarinete o fagot, violín, viola, violoncello y bandoneón. En ambas prescinde totalmente de una escritura tradicional, inventando símbolos que caractericen más exactamente los nuevos parámetros que regirán en este tipo de estructuras. En estas partituras la materia de elaboración sonora, es a la vez, un medio de expresión plástica de genuina vitalidad

cuyos símbolos integrantes expresan ideas acabadas, como así también, la organización interna de las microcélulas que conforman su totalidad, condicionarán múltiples posibilidades de ejecución.

En el caso específico de *Bacterias I*, escrita en forma circular con un centro de gravedad: un "ir hacia adentro" sobre el cual giran con una evidente conceptualización de carácter plástico los diferentes círculos conteniendo las estructuras mínimas que conformarán la materia sonora, que en ningún caso se desviará de las características previamente establecidas por el compositor. Cada círculo posee una duración en segundos que debe ser estrictamente medida. Las particellas que pertenecen a cada uno de los instrumentos son absolutamente diferentes entre sí debido a sus muy disímiles características organológicas. Pero lo que debe ser especialmente destacado es el hecho de que cada parte converge en una idea única, que es la que oficia de aleación en la obra.

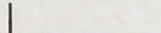
A simple vista parecería que la partitura tuviera un sentido exclusivamente aleatorio, debido principalmente a la grafía no tradicional. Pero a medida que los intérpretes se van adentrando en esta composición, luego de organizar los diferentes símbolos contenidos en cada uno de los círculos, se sentirán paulatinamente sometidos a una invariable estructura en base a segundos, y se enfrentarán con la necesidad de resolver técnicamente los diferentes aspectos interpretativos.

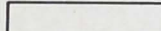
Una de las posibilidades de ejecutar *Bacterias I*, es comenzando el bando-neón en la letra H, violín en A, y guitarra en G, siguiendo el mismo sentido en que giran las agujas de un reloj y tocando todos los círculos en dicho orden.¹⁰

¹⁰ Ver partituras siguientes.

BACTERIAS I

BANDONEON

 teclado mano derecha

 teclado mano izquierda

 sonido sin vibrar

 vibrato con el dedo

 vibrato con el fuelle

 armónico

 armónico vibrato

 armónico suelto

 repetir un sonido lo más rápido posible con un solo dedo

 tocar la tecla levemente con mucha presión de aire (efecto de octava desafinada)

 acorde de tres sonidos por segundas menores repetidas muy rápidamente



frotar el fuelle con los dedos



ruido de aire



clusters



ruido de teclas



frotar con los dedos la parte anterior del teclado



golpes en la caja armónica y fuelle con la mano



golpe con la válvula de aire (efecto de ruido seco)



sucesivos golpes con la válvula



sonidos a una distancia de medio tono



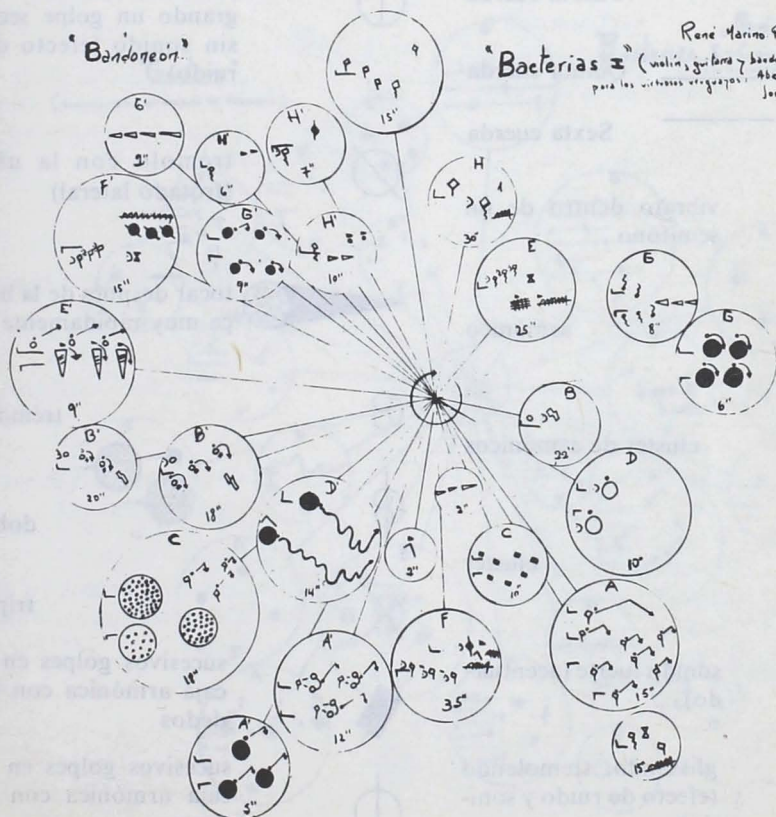
armónicos ejecutados muy rápidamente

BACTERIAS I

BANDONEON

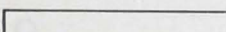
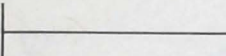
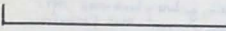
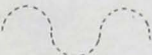
René Marino Rivera

"Bacterias I" (usulín, guitarra y bandoneón) 1971.
para los virtuosos uruguayos Abel Carlevaro y Jorge Pisci.



BACTERIAS I

GUITARRA

	Primera cuerda		frotar las cuerdas con la palma de la mano
	Segunda cuerda		Trémolo cruzando las cuerdas
	Tercera cuerda		pellizcar cuerdas logrando un golpe seco sin sonido (efecto de ruido)
	Cuarta cuerda		trémolo con la uña (frotado lateral)
	Quinta cuerda		tocar después de la boca muy rápidamente
	Sexta cuerda		trémolo
	vibrato dentro de un semitono		doble
	armónico		triple
	cluster de armónicos		sucesivos golpes en la caja armónica con los dedos
	cluster		sucesivos golpes en la caja armónica con la mano
	sonido fuerte (acentuado)		
	glissando, tremolando (efecto de ruido y sonido)		

BACTERIAS I

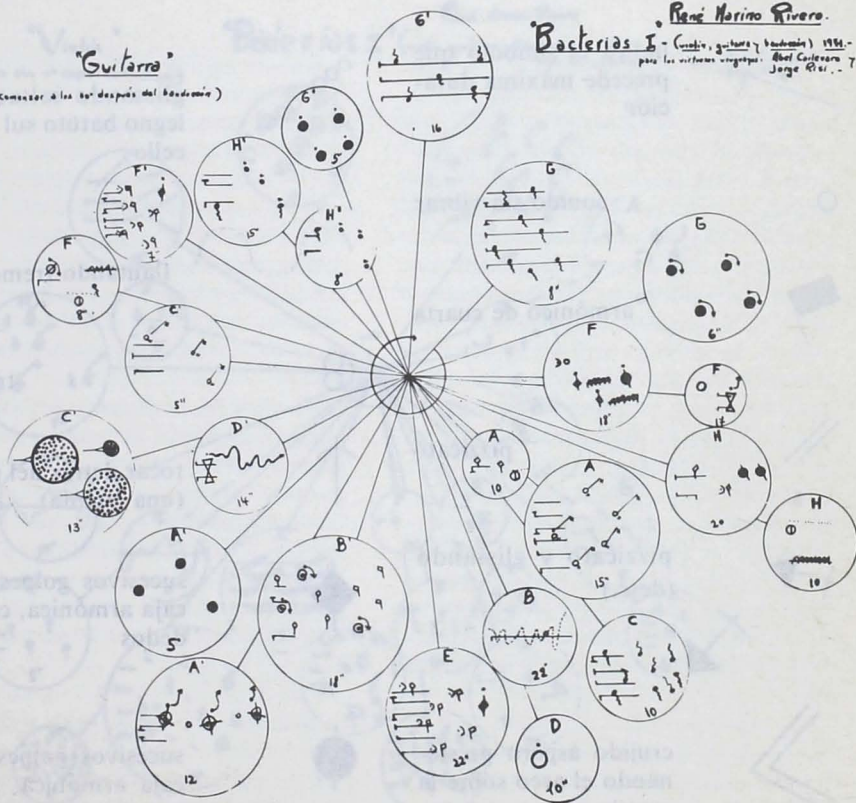
GUITARRA

Plano Marino Rivera.

Bacterias I - (Canto, guitarra y bombo) 1954.
para los coros virreinales: Abel Castañero y Jorge Pérez.

'Guitarra'

(Comenzar a las 10' después del bombo)



BACTERIAS I

VIOLIN

Primera cuerda

Segunda cuerda

Tercera cuerda

Cuarta cuerda



indica el símbolo que precede máxima duración



sonido sin vibrar



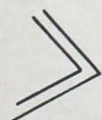
armónico de cuarta



pizzicato



pizzicato y glissando (desc.)



crujido áspero presionando el arco sobre la cuerda



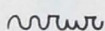
unísono desafinado



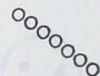
pizzicato vibrato dentro de un tono



glissando muy rápido, arco sul ponticello



glissando suave, lento, arco sul ponticello



glissando saltato con legno batuto sul ponticello



flautando tremolando



trémolo



tocar detrás del puente (una cuerda)



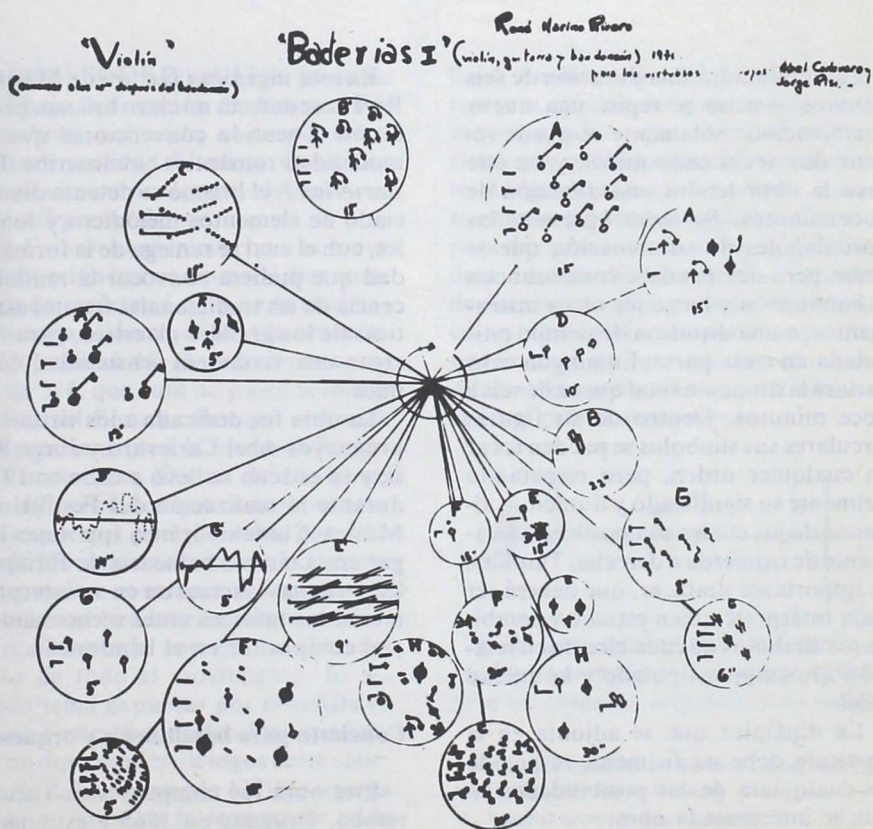
sucesivos golpes en la caja armónica, con los dedos



sucesivos golpes en la caja armónica, con la mano

BACTERIAS I

VIOLIN



La obra tendrá una duración de seis minutos —si no se repite una nueva combinación. Solamente se puede repetir dos veces cada móvil, y en este caso la obra tendrá una duración de doce minutos. *Bacterias I* presenta las posibilidades de combinación que se desee, pero siempre debe comenzar con el bandoneón y luego los otros instrumentos, a una distancia de tiempo estipulada en cada parte. En ningún caso variará la duración total que es de seis a doce minutos. Dentro de las figuras circulares sus símbolos se pueden tocar en cualquier orden, pero respetando fielmente su significado y duración, algunos de los cuales son posibles únicamente de izquierda a derecha. También es importante destacar, que deberá ser cada intérprete quien estudie y combine los símbolos de cada círculo en relación al tiempo estipulado y la unidad total.

La dinámica que se adjunta en la partitura debe ser fielmente respetada en cualquiera de las posibilidades en que se interprete la obra.

En esta ingeniosa factura de Marino Rivero se detecta un claro lirismo, pero no en el sentido convencional que la modalidad romántica circunscribe. En *Bacterias I*, el lirismo se detenta divorciado de elementos melódicos y tonales, con el cual se reniega de la formalidad que pudiera convocar la reminiscencia de las tradicionales fuentes estéticas de los grandes maestros, para recrear una verdadera sensualidad cósmica.

La obra fue dedicada a los virtuosos uruguayos Abel Carlevaro y Jorge Risi, y su estreno se llevó a cabo en 1971 durante la realización del Festival de Música Contemporánea que tuvo lugar en la ciudad balnearia de Piriápolis, Uruguay. Actuaron en su interpretación los músicos antes mencionados y el compositor en el bandoneón.

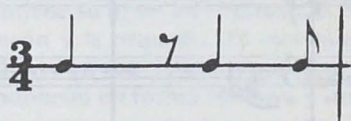
Concierto para bandoneón y orquesta

Esta obra fue compuesta en Tacuarembó, Uruguay en 1965 y estrenada

por la OSSODRE¹¹ el 17 de junio de 1967 bajo la dirección de Antonio Pereira Arias, actuando el propio compositor en calidad de solista. Consta de tres movimientos: *Lento-Allegro*, *Lento* y *Allegretto danza*.

El *Concierto* se inicia con una breve introducción que comprende diez compases de carácter *Lento*, en la cual hacen su aparición el solista y la orquesta dando paso al *Allegro*, escrito en compás de 3/4, que aquí no posee la forma tradicional Sonata, sino que se ajusta más precisamente a la forma de Fantasia Concertante. Consta de dos temas bien diferenciados que en ambos casos son expuestos por el solista, desarrollando la temática de ambos en un estilo netamente contrapuntístico y amalgamando el bandoneón con la orquesta, o dialogando con ella en el transcurso de todo el movimiento. El segundo tema expuesto por el solista es de una duración considerable y comienza con dos grandes diálogos entre solista y *tutti*. En el compás 137¹² se retoma el *tempo* inicial a la manera de *coda*

final, donde se puede apreciar la estructura rítmica del primer tema con mayor agudeza que en otras células rítmicas y melódicas de este movimiento. Llegando el final del primer movimiento se irrumpe el carácter *Allegro*, para dar paso a un *Lento* que se extenderá durante dos compases —a modo de distensión— para retomar nuevo brío en un tema conducido por la orquesta, que cerrará de esta manera el movimiento. Esquema rítmico predominante en el primer movimiento:



En el *lento* del segundo movimiento, escrito en compás de 2/4, puede advertirse un colorido orquestal y un trata-

¹¹Orquesta Sinfónica del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica de Uruguay.

¹² Véase el ejemplo en la página 32.

Flauta

Oboe

Clarinet

Fagot

Corno

Band.

Violines 1^a

Violines 2^a

Violas

Cello

Bajo

pizz. Tambor

arco

arco

arco

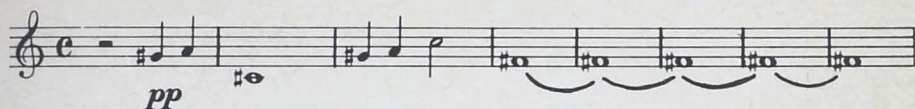
arco

f non legato

arco marcato

f non legato marcato

Ejemplo rítmico dibujado por el tambor que corresponde al compás 137 del primer movimiento y al cual se alude en la página anterior



Melodía del solo de clarinete que
inicia el segundo movimiento.

miento tímbrico paralelo al del solista. Aquí la forma es libre, y el compositor utiliza muy especialmente varias células temáticas en forma serial. Dicho tema es "lírico ascético", según lo expresa Rivero, al que se van agregando nuevas tímbricas en forma de acumulación de sonidos o espectros sonoros a través de las flautas y oboes, culminando la exposición temática en una región muy aguda del fagot al cual se suma también el corno francés. Es el violoncello, en forma de imitación al clarinete solista, quien introduce a las cuerdas y prepara en dos compases la reaparición del solista, el cual retoma el tema sometiéndolo a variaciones. El bandoneón es utilizado en forma simple y despojada aprovechando las peculiaridades tímbricas propias del instrumento, en un contrapunto a dos partes —combinaciones entre agudos y graves—, y utilizando también acordes y recursos polifónicos en grandes extensiones entre las voces de los acordes mismos. Aparece entonces la orquesta, combinándose tímbrica y polifónicamente

con el solista en un *crescendo* que llega a su climax, luego del cual se establece nuevamente la orquesta retomando el tema inicial expuesto por el clarinete. En esta ocasión es presentado por las cuerdas con un fondo polifónico de orquesta por espacio de dos compases donde ingresa el solista con acordes compactos¹³ apoyado por la orquesta, y comenzando un diálogo que abarcará el resto del movimiento. Aquí nos llama la atención la economía de los dibujos rítmicos, pero de ninguna manera carentes de una tímbrica mediante los cuales se mantiene siempre en contraste el bandoneón y la orquesta. El movimiento se diluye en suaves trinos por parte del bandoneón en forma sucesiva y simultánea con un solo de clarinete respaldado por la sección de las cuerdas. Al efecto esporádico de un *pizzicato*, y un *pianissimo* golpe de timbal se suman delicadamente el violín, la viola, el vio-

¹³ Referido a las características de unidad sonora.

loncello, el oboe y el clarinete, que rematan el movimiento junto con el bandoneón.

El tercer movimiento *Allegretto danza* está escrito en compás de $6/8 = 3/4$ que se alternan y superponen comenzando en el compás 81 la *cadenza* que se extenderá por espacio de los 30 compases siguientes. Este movimiento se caracterizaría por un marcado sabor latinoamericano nutrido por un grupo de percusión, y posee un carácter de danza que no decae hasta el final de la obra.

La dotación del *Concierto para bandoneón y orquesta* comprende la siguiente distribución:

2.2.2.2.2. timb.-tamb.-plato suspendido-temple block-triáng.-cds.

Última aproximación

La tremenda dificultad para obtener una documentación bibliográfica seria y renovada sobre el bandoneón, debido principalmente a la proyección in-

minentemente popular que en sus orígenes tuvo este instrumento, hacen de este estudio escuetas páginas con las cuales hemos buscado, ante todo, exponer una nueva visión que desmistificara la estampa tradicional e inmutable con la cual se ha considerado al bandoneón a todo lo largo de su historia desde su llegada al Río de la Plata.

Tristemente, el obvio desmembramiento cultural latinoamericano ha incidido desventajosamente para que, al menos dentro del "localismo continental" se expandiera y germinara tan fascinante hallazgo, y fuera considerado punto de mira y posibilidades para los compositores hijos de nuestra América.

Exiguas han sido las fuentes de documentación musical que han albergado en el volumen de sus páginas alguna información, aunque despiadadamente nimia, referente al bandoneón. Dos de estos ejemplos lo constituyen el *Harvard Dictionary of Music* de Willi Apel (Second Edition, Revised and Enlarged, London, 1976, p. 8) y *The Oxford*

Companion of Music (Tenth Edition, Revised and Reset, London, 1978, p. 865).

Para concluir, considero apropiado señalar dos aspectos medulares que refieren a la influencia desplegada por el bandoneón: a) En el campo de la música popular y b) En el campo de la música de concierto. En el primero se introduce desde el último cuarto del siglo pasado como nuevo integrante de los conjuntos instrumentales de Tango, con los cuales va evolucionando y enriqueciendo la línea melódica y estilística de este género de música popular urbana, hasta llegar a los refinamientos innovadores del argentino Astor Piazzola. b) En el segundo, ofrece una veta suculenta e interesantísima para el compositor de nuestros días que busca nuevas posibilidades sonoras y acústicas. Este campo es aún casi incipiente y es de esperar que en años venideros, nuevos intérpretes y compositores dirijan su sensibilidad e inquietud hacia el bandoneón: mágico e insondable instrumento.

Literatura bandoneonística

La novedad en el uso del bandoneón como instrumento de concierto crea varios problemas para determinar con precisión la literatura que se ha compuesto para él. A continuación enumeraremos sucintamente algunas de las obras principales escritas para el bandoneón, puesto que resulta verdaderamente intrincado verificar exactamente qué compositores, cuántas y cuáles han sido las obras concebidas expresamente para este instrumento. Sin embargo, sabemos que no han sido pocos los que han dedicado al bandoneón, en su calidad concertística, una o varias partituras dentro del marco de su creación. La mayor parte de las obras que aquí anotamos fueron dedicadas a Alejandro Barletta, y algunas otras, a su discípulo René Marino Rivero.¹⁴

¹⁴ El conocimiento que de ellas tenemos se extiende hasta 1981, año en el cual fue elaborado el presente trabajo. Asimismo, debemos precisar que gran parte de este material nos fue proporcionado por este compositor.

Presentamos entonces un conciso catálogo de compositores y sus respectivas obras de las que poseemos datos concretos, aunque nos vemos en la imposibilidad de precisar las fechas de composición y de estrenos de las mismas, debido a imponderables que escapan a nuestro radio de indagación.

CATALOGO DE OBRAS PARA BANDONEON

Barleta, Alejandro¹⁵ (Argentina, 1925). *Júpiter 1-2-3* para bandoneón y orquesta, *Júpiter 4-5-6-7* para dos bandoneones y orquesta, *Lunas I-II-III-IV-V* para violín y bandoneón, *Suite infantil* para bandoneón solo, *Cinco preludios cósmicos* para bandoneón solo, *Tres tangos para jugar* para bandoneón solo, *Argentina 1 a 5* para violín y bandoneón sobre motivos de *Zamba*, *Tango*, *Gato*, *Estilo* y *Malambo*.

Biriotti, León (Uruguay, 1929) *Metamorfosis según Kafka* para oboe y bandoneón.

Caamaño, Roberto (Argentina, 1923) *Concierto para bandoneón y orquesta*.

Castro, Juan José (Argentina, 1895-1968) *Sonatina campestre* para bandoneón solo.

Cervetti, Sergio (Uruguay, 1941) *El río de los pájaros pintados* para bandoneón y cinta generada por computadora.

Eitler, Esteban (Argentina ?) *Trío* para viola, flauta y bandoneón.

Ferrari, Luigi (Italia, ¿) *Concertino para bandoneón y orquesta*.

Gramatges, Harold (Cuba, 1918) *Tocata* para bandoneón solo.

¹⁵ Es el compositor más importante de literatura bandoneonística actual. Ha compuesto más de 200 partituras y obras didácticas, como *El pequeño bandoneonista* que contiene 20 pequeñas obras digitadas. Entre algunas otras de sus composiciones se cuentan dos conciertos para bandoneón y orquesta y uno para dos bandoneones y orquesta.

Ipuche Riva, Pedro (Uruguay, 1924) *Preludio* para bandoneón solo.

Iturriberri, Juan José (Uruguay, 1936) *Obra breve* para bandoneón solo.

Kagel, Mauricio (Argentina-Alemania, 1931) *Pandora Box* para bandoneón solo.

Lamarque Pons, Jaurés (Uruguay, 1917) *Maria Gruni* ópera con texto de Florencio Sánchez de la cual el bandoneón presenta un desempeño preponderante dentro de la orquesta. Posteriormente el compositor realizó una reducción para orquesta de cámara.

Plaza, Juan Bautista (Venezuela, 1898-1964) *Pequeñas piezas* para bandoneón solo.

Pucchi, Silvano (Argentina, ¿) *Bandoneónicas* para bandoneón solo.

Rivero, René Marino¹⁶ (Uruguay, 1936) *Sólo después del fin* para bandoneón solo, *Perfiles* para bandoneón solo,

Aquileanas para bandoneón solo, *Hiperealismo* para bandoneón solo.

Concierto para bandoneón y orquesta (ver p. 32), *Bacterias I* para violín, guitarra y bandoneón (ver pp. 24 a 29), *Juegos extraños* para bandoneón y cinta magnética.

Rodrigo, Joaquín (España, 1902) *Diversitamento* y *Motto perpetuo* para bandoneón solo.

Salas, Juan Orrego (Chile, 1919) *Suite* para bandoneón solo.

Santorsola, Guido (Italia-Uruguay, 1904) *Concierto para dos bandoneones y orquesta*.

¹⁶ Sigue a Barletta como segundo compositor más importante para bandoneón. Ha compuesto más de 30 obras en las que interviene el bandoneón, tanto en calidad de solista como integrando algún otro conjunto de cámara. Ha elaborado, asimismo, una obra de carácter didáctico para los niños que inician en el aprendizaje del instrumento.

BIBLIOGRAFIA

APEL, Willi: *Harvard Dictionary of Music*. Second Edition, Revised and Enlarged, London, Heinemann Educational Books Ltd., 1976.

ARIZAGA, Rodolfo: *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1971.

BARLETTA, Alejandro: *El pequeño bandoneonista, Op. 1*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1954.

MAFFIA, Pedro: *Método para bandoneón*. Buenos Aires, Ricordi Americana, s/f.

RIVERO, René Marino: *Diez estudios progresivos para bandoneón*. MS.

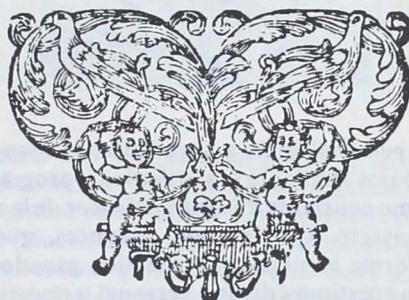
SCHINCA, Milton: *Boulevares Sarandí, 250 años de Montevideo: anécdotas, gentes, sucesos*, 3 Vols., Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 5a. edición, 1979.

ZUCCHI, Oscar: *El bandoneón en el Tango*, en *Historia del Tango*, 5 Vols., Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1977.

Fueron consultadas, asimismo, diversas críticas periodísticas aparecidas en Uruguay y Argentina con motivo de conciertos y primeras audiciones de obras de Alejandro Barletta y René Marino Rivero.

TRAYECTORIA DE LA MUSICA EN MEXICO. LECCIONES DE UNA GRABACION UNIVERSITARIA DE MUSICA NOVOHISPANA

Juan José Escorza
José Antonio Robles-Cahero



A principios de 1985 la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Dirección General de Difusión Cultural, dio a conocer una sorpresiva colección de discos titulada *Trayectoria de la Música en México/ Documentos sonoros*. El esquema general de esta trayectoria promete sacar a la luz pública cuatro volúmenes con cuatro discos cada uno, en total 16 discos. Dada la escasez de este tipo de grabaciones, la presente producción universitaria reviste una enorme importancia, pues jamás se había emprendido la tarea de realizar una antología discográfica tan extensa, dedicada tan sólo a la música mexicana “de concierto” desde el siglo XVI hasta el siglo XX.

El único volumen puesto en circulación hasta la fecha es el correspondiente a la *Epoca Colonial* (vol. I, discos 1-4), ubicado dentro de la colección Voz Viva, Serie Música Nueva (MN-23), y producido por la UNAM en 1984. Los responsables del proyecto y de la coordinación del mismo son Uwe Frisch Guajardo, Alejandro de Antuñano Maurer y Ana Laura Galeana Herrera. Sin embargo, en una nota que aparece en la p. 16 del folleto adjunto se aclara que el proyecto de hecho “fue concebido por el Mtro. Uwe Frisch Guajardo”. Lamentablemente, Uwe Frisch falleció poco antes de que apareciera este primer volumen de su proyecto.

Nunca conocimos personalmente a Uwe Frisch, aunque estuvimos al corriente de algunos de sus trabajos mediante sus artículos y programas de radio. Apreciamos, pues, su labor como constante difusor y defensor de la música mexicana, como lo testimonia este proyecto. Quede claro, entonces, que los comentarios aquí vertidos de ninguna forma atentan contra el bien ganado prestigio de Frisch, ni están relacionados con cuestiones de tipo personal u oportunista, sino tan sólo con aspectos estrictamente académicos. Lamentamos que Frisch no esté presente para considerar nuestras opiniones, que de cualquier forma hubieran sido emitidas, y que la presente crítica de su última producción se realice en su ausencia.

Dividiremos nuestros comentarios en dos partes, la primera dedicada a sopesar la grabación propiamente dicha y la segunda a analizar las notas que Frisch escribió para el folleto que acompaña a los cuatro discos del primer volumen.

I. La grabación

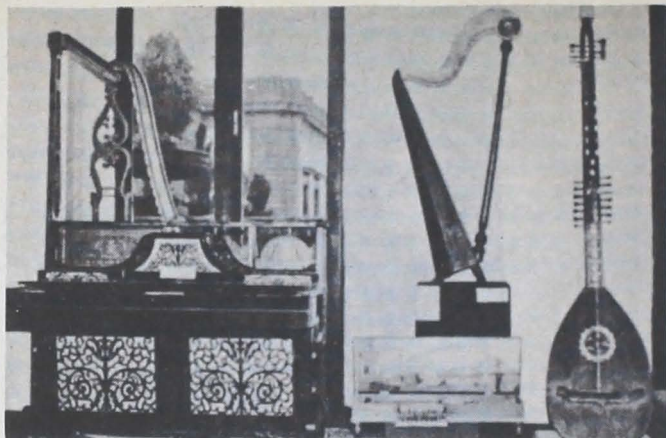
La *Trayectoria de la música en México. Epoca Colonial* merece algunos comentarios en cuanto a su organización. Acometer esta gran empresa discográfica implicó, a no dudarlo, la resolución de numerosos problemas de producción por parte de los coordinadores del proyecto. Ciertamente, el concepto mismo de la colección es novedoso en México, pues como lo declara Uwe Frisch en el folleto adjunto, se trató de incluir grabaciones realizadas en vivo a las que se les otorgó la jerarquía de "documentos sonoros". (p. 1b)¹ Sólo se llevó a cabo esta idea en tres de los cuatro discos que incluye la colección, usando grabaciones en vivo realizadas en diferentes épocas (1968, 1980 y 1982), y se destinó el cuarto y último disco para ser grabado en estudio en 1984.

¹ En adelante, se citará este folleto colocando la página entre paréntesis después de la cita en cuestión.



Lo primero que habría que preguntarse es qué llevó a los responsables del proyecto a utilizar grabaciones en vivo como materia prima de la colección, ya que existía la alternativa de grabar en estudio los cuatro discos en vez de uno solo. Si su propósito fue difundir “documentos sonoros” y “momentos estelares” (p. 1b), habría que cuestionar seriamente si todas las grabaciones seleccionadas realmente cumplen estas condiciones. Desde nuestro punto de vista, la mayoría de las interpretaciones en vivo no merecen dichos epítetos, y más bien dan la impresión de que fueron seleccionadas entre lo poco que se pudo conseguir. ¿Fueron razones presupuestales las que llevaron a tomar tal decisión? Aunque la actual crisis económica es un factor de peso, existen varias opciones de grabación de bajo costo dentro de la propia UNAM, y el presupuesto destinado a la contratación de intérpretes se hubiera reducido notablemente recurriendo a la cooperación interinstitucional con la SEP, el INBA, la UAM, el INAH, etc. La coedición es un buen recurso en épocas de crisis, sobre todo tratándose de proyectos demasiado ambiciosos. Entonces el factor económico no fue, quizás, el decisivo al escoger este tipo de solución. ¿Se trató acaso de reunir grabaciones históricas insustituibles? No lo creemos, puesto que con una sola excepción —la del desaparecido Jesús Estrada—, los demás intérpretes hubieran podido grabar en estudio incluso el mismo repertorio, superando de esta forma los inconvenientes de toda grabación en vivo. Así pues, sería discutible que la opción elegida fue la más conveniente para cumplir con el propósito de mostrar “un panorama coherente y comprensivo” de la música novohispana. (p. 2a)

Los restantes “requisitos” de selección adoptados por los coordinadores fueron los de que las obras incluídas representaran “obras maestras” y de que se tratara de “obras poco o nada conocidas”. (p. 2a) Concediendo que hubiera un concepto claro y aceptado de lo que es una “obra maestra”, ¿cómo explicar la inclusión, dentro de la misma categoría, de obras tan diferentes como la soberbia *Misa a 5* de Juan de



Lienas y la mediocre —e incompleta— pieza para guitarra barroca llamada *El consuelo*? ¿Ambas son “obras maestras”? Pero lo más grave aquí es que en una producción universitaria, de pretendido rigor musicológico, se siga manejando el desgastado e inútil criterio de “obra maestra” musical, que resulta aún más arriesgado cuando se aplica a periodos todavía mal conocidos como lo es el virreinal. Se hubiera podido sopesar, en cambio, el repertorio novohispano en su conjunto y seleccionar ciertas obras representativas de sus diversas facetas. Se le da un sitio a la polifonía religiosa, pero está ausente el canto llano a pesar de su gran volumen e importancia en la vida cotidiana del Virreinato. ¿Por qué no se incluyó música para instrumentos solistas de teclado o cuerda frotada, y en cambio se dedica un disco completo a música para instrumentos de cuerda punteada (laúd y guitarra)? ¿Acaso no existió música orquestal en la Nueva España? Estas y otras preguntas se harán los oyentes interesados en conocer la música novohispana, puesto que la selección no consideró muchas obras disponibles “poco o nada conocidas”.

En cuanto a la selección de obras y autores que contiene la *Trayectoria de la música en México*, Frisch afirma que el conjunto “resultante viene a ser lo suficientemente amplio y adecuado como para dar una idea cabal de la trayectoria seguida por la música culta en México [...]”. (p. 3a) El conjunto seleccionado para los 16 discos de toda la producción fue de 74 obras y 33 “compositores mexicanos significativos”, distribuidos de la siguiente forma: 16 de la “Colonia”, 5 del “Alto Romanticismo y Modernismo”, 4 de la “Revolución Mexicana”, y 8 de las “Nuevas Tendencias”. Además, “quedaron excluidos del conjunto 16 artistas de importancia”: 11, por no haber grabaciones; 4, por existir grabaciones comerciales; y uno más, por problemas técnicos. No se incluyeron los siguientes compositores: 4 para “la época colonial”, 5 para el “Romanticismo y Modernismo”, 3 para la “Revolución Mexicana”, y 4 para las “Nuevas Tendencias”. En total, existen respectivamente 20, 10, 7 y 12 compositores para cada uno de los periodos. Siguiendo la lógica de



Frisch, en la historia musical del país habrían solamente $33 + 16 = 49$ compositores “significativos”. Le agradecemos el haber determinado de una vez por todas que la historia de la música en México se reduce a 49 compositores “de importancia”.

Pero más grave aún que estas gratuitas suposiciones resulta la ausencia de datos precisos que identifiquen a la mayoría de las obras grabadas del periodo colonial. De los datos que deberían acompañar a las grabaciones sólo se menciona el año en que se realizaron, pero no la fecha exacta ni los lugares y contextos en que se grabaron en vivo o en estudio. Se omite también su procedencia, ya fuera de colecciones personales o archivos institucionales. Además, se utilizó un procedimiento caprichoso al presentar los créditos y responsabilidades de la transcripción y ejecución de las obras. Por ejemplo, se ofrecen los créditos de Miguel Alcázar como intérprete y transcriptor (disco 4), pero se omiten los de Jesús Bal y Gay (disco 1), Robert Stevenson (disco 1/lado 2 y disco 2) y Jesús Estrada (disco 3) como transcritores. Mientras se otorga el crédito correspondiente a los directores de coros Rufino Montero y Jesús Estrada (discos 1, 2 y 3), se ignora tranquilamente el nombre de ciertos cantantes solistas (disco 2), de algunos coros (disco 1/lado 2 y disco 3/lado 1) y de los acompañantes que realizaron el bajo continuo (disco 1/lado 2, disco 2/lado 2 y disco 3/lado 2). Tampoco se acredita al conjunto instrumental que interviene en todo el disco 3. ¿Se trata de discriminación o de simple falta de información? No lo sabemos.

Por lo que se refiere a los aspectos técnicos de la grabación de estos cuatro discos, hay ciertos problemas dignos de mención. En primer lugar, con excepción del disco 4, grabado en estudio, la colección adolece de los problemas inherentes a toda grabación en vivo, como son: ruidos extraños no identificables, hojas que pasan, atriles que caen, toses que entran a tiempo o en contratiempo, inconvenientes siempre difíciles de evitar. Lo que no es disculpable son los cortes abruptos al inicio y al final de cada pieza, con la clara intención de eliminar los aplausos. Pero si



el propósito original era incluir obras grabadas en vivo, ¿por qué entonces el prurito de borrar los aplausos, que también forman parte del contexto de una ejecución en público?

Resulta interesante comparar la calidad de dos grabaciones realizadas en vivo. La primera, efectuada en 1968 bajo la dirección de Jesús Estrada (disco 3), aunque no fue grabada estereofónicamente presenta ciertas condiciones mínimas de calidad que permiten una audición aceptable. En cambio, la grabación del Coro de Cámara de Bellas Artes de 1982 (discos 1 y 2) fue realizada por un técnico inexperto que no tomó en cuenta el problema del eco en el recinto en que se llevó a cabo. El resultado es que la polifonía de las obras de los siglos XVI y XVII se vuelve ininteligible en un ambiente sonoro contaminado y viciado por el eco. Es curioso que el oyente pueda disfrutar de un mejor resultado sonoro en la grabación de 1968 que en la de catorce años después, a pesar de los obvios avances técnicos.

No era nuestra intención realizar un juicio crítico de las interpretaciones que recoge esta colección, pero dado que éstas presentan ciertos detalles controvertibles por tratarse de obras antiguas, nos permitimos señalar algunas observaciones. El Coro de Cámara de Bellas Artes, dirigido por Rufino Montero, es la agrupación que más intervino en la producción (discos 1 y 2 casi en su totalidad). Aunque este coro aborda las obras con una afinación y balance de voces aceptables, su interpretación queda con frecuencia opacada debido a ciertas fallas cuya responsabilidad recae más bien en el director. Por ejemplo, en el *Magnificat* en el 3o. tono (a 5) de Juan de Lianas (disco 1/lado 1) el director olvidó alternar los versos en polifonía con los versos en canto llano que obligatoriamente deben intercalarse al ejecutar un *Magnificat*. Además, este coro cae en el defecto característico de los coros que no están acostumbrados al repertorio polifónico, es decir, no se aplica un carácter expresivo apropiado para cada obra o fragmento de ella; por ejemplo, se cantan con la misma intención el *Gloria* de la *Misa* (a 5) de Lianas (disco 1/lado 2) que las



lamentaciones del mismo autor (disco 1/lado 1), cuando se trata de textos bien diferentes y aun contrastantes. Por lo que hace a la ejecución de los villancicos de la Colección J. Sánchez Garza, la situación no es mejor, pues es evidente una falta de comprensión de los elementos estilísticos de la interpretación barroca por parte de este coro. Quizá el más notable sea la pésima dicción tanto de los solistas como del coro mismo, cuando precisamente hacer comprensible el texto cantado era lo fundamental en el barroco.

Las obras grabadas bajo la dirección de Jesús Estrada son quizá lo mejor de toda la colección (disco 1/lado 2 y disco 3). Su interpretación de las obras polifónicas y barrocas es bastante aceptable, y se hace evidente en su atinada dirección de los conjuntos vocales e instrumentales, así como de los solistas, quienes cumplen dignamente su papel. Pero no hay que olvidar que Estrada acostumbraba retocar o arreglar las obras que transcribía, de aquí que algunas de ellas se escuchen con mayor densidad sonora de la que originalmente tuvieron. El resultado de este procedimiento puede ser válido a nivel auditivo, pero no así a nivel histórico. En general, la dicción de los solistas es correcta, aunque en ocasiones viciada por el uso del timbre operístico que suele abusar del *vibrato*.

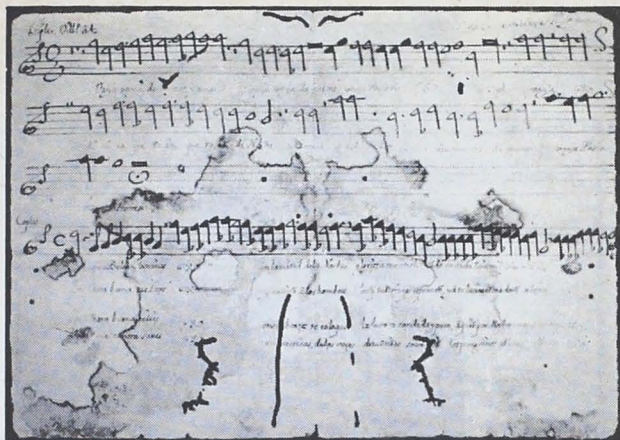
El conjunto *Tempore* está presente en tan sólo tres interpretaciones. La ejecución del equívocamente llamado "himno a la virgen, en náhuatl" de Don Hernando Franco, deja mucho que desear. El arreglo, para orlos, voz y percusión, es francamente pésimo, inadecuado para una obra vocal polifónica como la presente (disco 1/lado 2). La única voz que interviene produce un efecto desagradable, al que contribuye un tambor que ejecuta su parte sin ninguna coherencia con el resto del conjunto. Quizá el intento del grupo era buscar un efecto "exótico" que estuviera de acuerdo con el texto en náhuatl, pero el resultado, además de carecer de bases históricas, fue desafortunado. A diferencia de esta interpretación, la de los villancicos *A la jácara*, *jacarilla* de Gutiérrez de Padilla y *Serenísima, una noche* de Fray



Jerónimo González es bastante aceptable (disco 2/lado 2), pero es discutible que estas obras se interpreten únicamente por solistas, ya que los estribillos están concebidos de manera coral, con el fin de contrastar con las coplas, cantadas por los solistas.

El último intérprete que interviene en esta colección es el guitarrista Miguel Alcázar, quien ejecuta el disco 4 en su totalidad. La primera parte del lado 1 contiene tres piezas para vihuela, atribuidas a un supuesto autor novohispano, que Alcázar interpreta en laúd. En la segunda parte del lado 1 y en la primera del lado 2 se incluyen algunas obras para guitarra barroca del MS 1560 de la Biblioteca Nacional: tres piezas anónimas (*El consuelo*, *El corte* y *La María*), la *Sonata* de Samuel Trent, la *Sonata IX*, op. V de Corelli y seis minuetos anónimos. Por último, en la segunda parte del lado 2 se ejecutan dos sonatas de Juan Antonio de Vargas y Guzmán.

Pese a que personalmente consideramos que la técnica de ejecución de Alcázar sobre el laúd y la guitarra barroca no es muy ortodoxa, pues usa uñas en la mano derecha que obstaculizan una pulsación nítida sobre la cuerda doble de cada orden, esto no sería un impedimento para lograr una aceptable interpretación sobre dichos instrumentos. Sin embargo, a nivel estilístico están ausentes las normas interpretativas que caracterizan al Renacimiento y al Barroco; por ejemplo, no hay trabajo de ornamentación ni una comprensión adecuada de los *tempi* ni del carácter particular de cada pieza. Todo ello produce como resultado una audición que se hace tediosa en ocasiones. Es loable que Alcázar haya utilizado un laúd y una guitarra barroca para grabar estas obras, impulsado por un ánimo de autenticidad. Pero, ¿por qué no siguió el mismo criterio con las sonatas de Vargas y Guzmán? Estas obras no fueron concebidas para guitarra moderna, instrumento que utilizó Alcázar en su grabación, sino para una guitarra de seis o siete órdenes dobles, muy similar en construcción a la guitarra barroca, como lo indica Vargas y Guzmán en su tratado



MS *Explicación para tocar la guitarra* [...] (Veracruz, 1776). Además, estas obras no fueron escritas para guitarra solista, sino para guitarra y bajo continuo: son un claro ejemplo de música de cámara del último cuarto del siglo XVIII novohispano.²

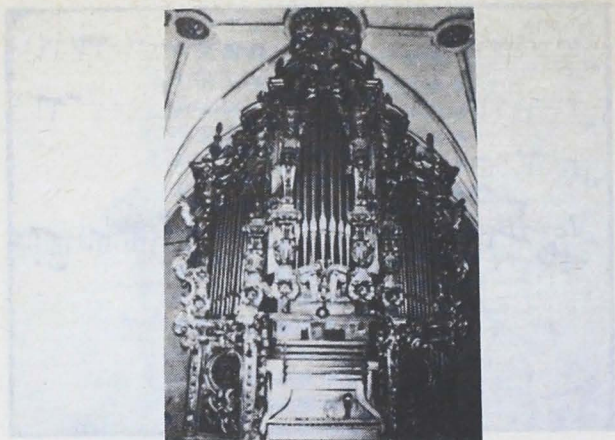
Por otro lado, Alcázar grabó aisladamente las sonatas VIII y I, lo cual muestra que no comprendió que por lo menos las nueve primeras sonatas, de las trece que incluye la *Explicación* en su MS mexicano, no son piezas independientes sino ciclos de tres sonatas cada uno, como ya lo hemos señalado en otra parte.³ Por tanto, si se ejecutan de manera aislada estas sonatas, se traiciona la idea original del autor de agruparlas en tres trípticos rápido-lento-rápido, a la manera del *concerto* italiano. Quizá estas deficiencias se deben explicar por la premura con que fueron incluidas las sonatas en la colección, de otra manera no se entiende, por ejemplo, que las apoyaturas largas que aparecen en los compases 12, 13, 14, 31 y 33 de la *Sonata VIII* se interpreten por Alcázar como apoyaturas cortas o breves, produciendo un involuntario efecto cómico.

II. El folleto adjunto a la grabación

Acompaña a los cuatro discos antes comentados un cuaderno de 16 páginas a dos columnas, escrito por el autor del proyecto, Uwe Frisch. El folleto fue concebido con la clara intención de proveer información básica sobre las obras grabadas en los discos, y su utilidad es evidente si consideramos que la música novohispana se

² Cf. la edición facsimilar de estas sonatas en Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero. "Two Eighteenth-Century Treatises (at México City) On Instrumental Music", *Inter-American Music Review*. VI/1, otoño de 1984, pp. 3-27.

³ *Ibid.*, p. 28, y Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero. "La *Explicación para tocar la guitarra* de Vargas y Guzmán. Un tratado novohispano del siglo XVIII", *Heterofonía*. XVII(4)/87, octubre-diciembre de 1984, pp. 5-42. En particular, pp. 34 y 35.



encuentra muy mal conocida por el público en general. A continuación revisaremos con algún detalle las ideas más importantes que contiene este cuaderno, mismas que guían al oyente durante su audición.

Ya hemos comentado los aspectos organizativos de la producción en base a la información proporcionada por este folleto (pp. 1-3). Detengámonos ahora en los tres cuadros que aparecen en las pp. 4-7. El primer cuadro ostenta el título de "Fases y áreas de desarrollo más significativas" (p. 4), y considera la "trayectoria de la música en México" a través de cuatro grandes fases: 1. La época colonial, 2. Romanticismo y Modernismo, 3. La Revolución, y 4. Nuevas tendencias. La primera observación que debe hacerse es de tipo metodológico: el autor combina periodos históricos (1. y 3.) con criterios y periodos estéticos (2. y 4.). Dado lo subjetivo de esta periodización, hubiera sido preferible emplear una periodización homogénea, o aquella generalmente aceptada para la música occidental (Renacimiento, Barroco, Clasicismo, Romanticismo, etc.), de la cual no se aparta México a partir del siglo XVI.

Hay, asimismo, ciertas omisiones en este cuadro, siendo la más notable el no tomar en cuenta el periodo clásico en la historia de la música mexicana. Existen, además, inconsistencias tales como considerar las "instituciones musicales" en la fase de "La Revolución" e ignorarlas en el resto de las fases, dando la impresión de qué no las hubo en otras épocas. Dejaremos a un lado las otras fases, pues sólo nos interesa por ahora "La época colonial".

En esta fase continúa haciendo mezcla de periodos históricos ("El periodo de la conquista"), grupos de géneros ("polifonía catedralicia") y denominaciones estilísticas históricas ("el alto barroco mexicano"). Menciona vagamente "El periodo de la conquista" (1.1) usando generalidades como "El trasfondo prehispánico", "Conquista y evangelización" y "Danzas de la Nueva España en Europa" que jamás aclara, además de que las grabaciones no incluyen ninguna obra representativa de este

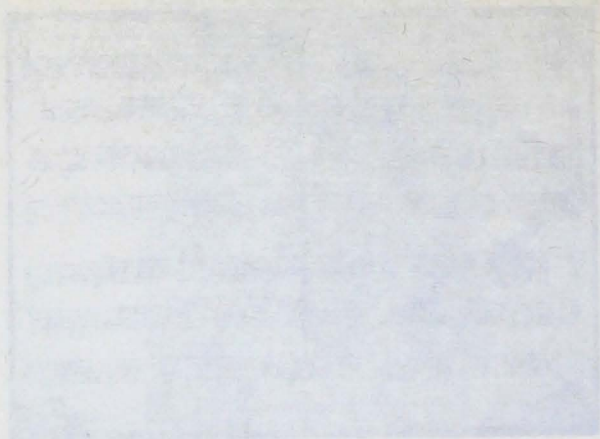


periodo. En cuanto al repertorio de la “polifonía catedralicia” (1.2), ubicada sólo en el siglo XVI, ¿acaso no existía en el siglo XVII? Y los motetes, colocados en el siglo XVII (1.3), ¿no los hubo en el siglo XVI? Es decir, ¿se puede definir a un siglo por uno de sus géneros sin traicionar a los restantes? Sabemos que el villancico, tanto en la vieja como en la Nueva España, fue un género que tuvo distintas denominaciones, tales como *gallego*, *vizcaíno*, *guineo*, *negrilla* y *jácara*. Así, enumerar en el mismo nivel que villancicos y motetes a las jácaras y las negrillas supone que todos ellos son géneros distintos, cuando la realidad es que jácaras y negrillas son subgéneros del villancico.

Según el apartado 1.4, “el ocaso musical de la colonia” coincide con el “alto barroco mexicano”, sin tomar en cuenta el hecho bien conocido de que en la Nueva España el Clasicismo musical fue asimilado y practicado tanto en contextos profanos como religiosos, en el teatro y en la catedral. Para terminar, el cuadro aborda la “Música profana: tablaturas y otros manuscritos de la época colonial” (1.5).

Por lo que hace al segundo cuadro, “Compositores más connotados” (p. 5), ¿qué autoriza a Uwe Frisch a señalar como “más connotados” de la época colonial a los ocho compositores que cita? ¿No eran 20 según su cuenta anterior? Y más aún, ¿qué entiende por “connotado”: calidad o cantidad de su producción musical, influencia contemporánea o posterior, puestos ejercidos, etcétera? ¿Por qué no están presentes compositores como Gaspar Fernández, Francisco López Capillas, Juan Matías (indígena), Juan García de Zéspedes y tantos más que merecerían figurar como “connotados”? Este tipo de atribuciones, a más de subjetivas y desorientadoras, parecen provenir de una especie de dictado de la voluntad divina.

En las pp. 6 y 7 aparece un último cuadro, esta vez dedicado al maestrazgo de capilla en tres catedrales novohispanas, como si esta relevante institución religiosa fuera la única digna de merecer un cuadro, y no así instituciones como conventos, escuelas, teatros, etcétera. Pero caprichosa o no su elección, es evidente a primera vista

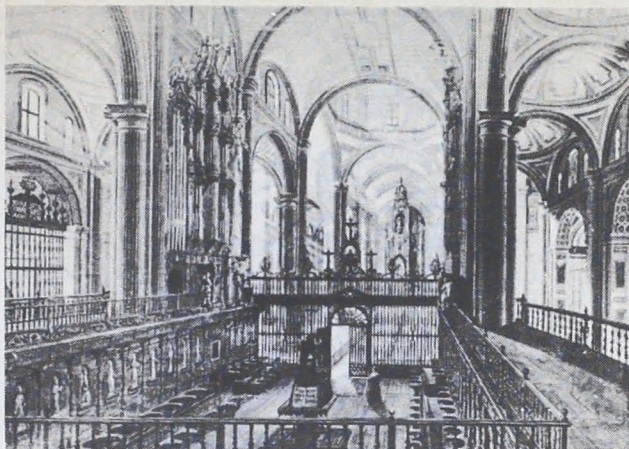


que este cuadro está incompleto, en especial por lo que se refiere a Puebla (sólo se citan tres maestros de capilla) y Oaxaca (sólo uno). Para cualquier aficionado curioso es claro que estas catedrales novohispanas (México, Puebla y Oaxaca) no limitaron sus maestrizgos de capilla a las fechas y maestros que Frisch suministra, a pesar de que el autor menciona que utilizó la “información establecida a la fecha” (pp. 6 y 7), afirmación que es obviamente falsa. Pero no es el propósito de este artículo corregir y aumentar los datos consignados voluntariosamente en dicho cuarto, que tal como aparece es perfectamente inútil para cualquier tipo de lector, pues cuando no carece de información, la falsea.

Quizá el más grave ejemplo de desorientación al lector sea el de asegurar que José de Torres fue el “músico más importante” de la Catedral de México durante el periodo 1738 a 1750. (p. 6) Si este José de Torres no se está confundiendo con Joseph de Torres y Martínez Bravo, compositor y tratadista español que nunca pisó tierras americanas —hasta no demostrarse lo contrario— pero cuyas obras circularon en la Nueva España —algunas de las cuales se encuentran en el archivo musical de la Catedral de México—⁴, ¿entonces quién fue este músico a quien tanta importancia concede Frisch durante 12 años de actividades de la Catedral de México?

Pasemos ahora a considerar los cuatro apartados que el autor dedica a la época colonial, según la concibió en el primero de sus cuadros.

⁴ Según el microfilm que contiene el catálogo mecanografiado del archivo musical de la Catedral de México (rollo 83), realizado en 1967 por Thomas Stanford, que se encuentra en la biblioteca del Museo Nacional de Antropología del INAH, Robert Stevenson consigna cinco obras de José de Torres [Martínez Bravo]: un *Magnificat* y cuatro misas, en *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington, D.C.: Organization of American States/General Secretariat, 1970, p. 165. De la colección “Jesús Sánchez Garza”, custodiada por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical del Instituto Nacional de Bellas Artes, Stevenson cita en su catálogo selecto de esta colección otras cuatro obras vocales y un libro “que contiene once partidos” para teclado de José de Torres Martínez Bravo, en *Ibid.*, pp. 178-179.



1.1 Polifonía catedralicia del siglo XVI

En general, las opiniones de Frisch sobre este tema novohispano son muy personales y con frecuencia poco matizadas, en lugar de aportar las conclusiones más fidedignas que se tienen hasta el momento. Por ejemplo, no se niega el derecho de hacer psicología histórica de la música, deduciendo rasgos y temperamentos que le “revelan” los manuscritos musicales, como en el caso del polifonista Juan de Lienas: “debió de ser un profundo creyente dotado de un temperamento introvertido, contemplativo y místico”. (p. 10) Aquí es posible oír algunos ecos de lo que alguna vez intentara Ludwig Pfandl con los escritos de Sor Juana Inés de la Cruz. Seguramente Frisch estaba a punto de descubrir un método de información biográfica a partir de cánones a la octava y de floreos en el tenor.

En cambio, Frisch ignora tranquilamente la información biográfica de Lienas que desde 1976 había proveído Robert Stevenson: 1. Lienas no fue un compositor del siglo XVI sino del siglo XVII, que floreció acerca de 1640; 2. Fue maestro de capilla, quizá del convento de la Encarnación; 3. estaba casado, e incluso su mujer le era infiel, como se desprende de sus MSS conservados en la Newberry Library de Chicago, donde se le llama “cornudo”. Así pues, no fue sacerdote ni religioso; 4. según estos MSS, Lienas aparecía citado como “don”, lo cual indica su probable situación de cacique o noble.⁵

Tampoco se niega el autor el placer de afirmar algunas apreciaciones subjetivas sobre Hernando Franco, el conocido polifonista, que más se acercan a lugares comunes que a observaciones derivadas del análisis:

⁵ Robert Stevenson. “Tendencias en la investigación de la música colonial”, *Heterofonía*. IX(4)/49, julio-agosto de 1976, p. 4, y Robert Stevenson. “Primeros compositores nativos de México”, *Heterofonía*. X(3)/54, mayo-junio de 1977, p. 4



Su música, de gran fuerza expresiva y maestría, exhibe un acento enérgico y combativo, propio de los tiempos de conversión y lucha por el triunfo de la fe, que coincide del todo con el temperamento arrojado que permiten entrever los escasos datos biográficos que se tienen de su autor. (p. 10b)

1.2 Villancicos, jácaras y negrillas del siglo XVII

El autor difunde graves errores al abordar la historia del villancico: “En sus inicios, la temática del villancico era navideña; después se extendió a otros asuntos de índole religiosa y —finalmente— llegó a incluir materias profanas [...]”. (p. 11a) Si el lector desea enterarse de la verdad acerca del desarrollo del villancico, basta con invertir exactamente los términos de su proposición. También se afirman absurdos como éste, que ni siquiera merecen comentarse: al villancico “se le asignaron otras denominaciones, tales como la de ‘folía’, lo que permitió que el término ‘villancico’ siguiera señalando básicamente a un texto de orden eclesial.” (p. 11a) En otro de sus dislates Frisch se atreve a postular que la forma literaria del villancico “en ningún momento” tuvo “una diferencia estructural notable” con su forma musical (p. 11a), cuando musicólogos como Samuel Rubio y Miguel Querol se han cansado de demostrar lo contrario.

Sobre la transcripción de los villancicos interpretados por el Coro de Cámara de Bellas Artes y “la realización de acompañamientos” de los mismos, se asegura que es un “trabajo musicológico [...] ejemplar.” (p. 12b) Lástima que tan excelente trabajo no merezca que se mencione el nombre de su autor, pues en ninguna parte encontraremos al responsable de dicho trabajo. Sin embargo, es posible que los

villancicos fueran tomados de la edición que de ellos realizara Felipe Ramírez,⁶ si bien habían sido transcritos anteriormente por Stevenson.⁷

Al no indicar el nombre de cualquiera de estos dos transcriptores, es claro que Frisch se abstiene de tomar partido en la polémica desatada en 1982 a propósito de la transcripción de estos trece villancicos de la Colección Jesús Sánchez Garza.⁸ De cualquier manera, al buscar sin éxito un responsable de su transcripción, parecería que los villancicos se transcribieron espontáneamente, como por arte de magia. Por lo demás, los dos villancicos interpretados por el grupo *Tempore*, *A la jácara*, *jacarilla* de Juan Gutiérrez de Padilla y *Serenísima una noche* de Fray Jerónimo González, sí ostentan el nombre de su transcriptor: Robert Stevenson. Curiosamente, estos dos villancicos también forman parte de la Sánchez Garza. Ignoramos, pues, a qué se debe el caprichoso método seguido al otorgar los créditos de los transcriptores de los villancicos que contiene esta colección.

⁶ Felipe Ramírez Ramírez (elaboración de). *Tesoro de la música polifónica en México, tomo II. 13 obras de la Colección J. Sánchez Garza*. México: INBA/CENIDIM-FONAPAS, 1981, pp. 21-140. En los trece villancicos editados aquí, se incluyen los doce interpretados por el Coro de Cámara de Bellas Artes. La única excepción fue *Disfrazado de pastor vaja el amor* del español Juan Hidalgo (1614-1685), pp. 54-58.

⁷ Robert Stevenson. *Seventeenth-Century Villancicos from a Puebla convent archive, transcribed with optional added parts for ministriles*. Lima: Ediciones "Cvltvra", 1974, pp. 1-123. En los catorce villancicos editados aquí, se incluyen los doce interpretados por el Coro de Cámara de Bellas Artes. Las excepciones fueron: *Serenísima una noche* de fray Jerónimo González (pp. 16-18) —interpretado por el conjunto *Tempore*— y *Disfrazado de pastor vaja el amor* de Juan Hidalgo (pp. 34-38). Cf. también Robert Stevenson. *Christmas Music from Baroque Mexico*. Berkeley y Los Angeles, Cal.: University of California Press, 1974, pp. 101-194. En los diez y siete villancicos editados aquí, se incluyen once de los doce interpretados por el Coro de Cámara de Bellas Artes. La única excepción fue *Digan, digan, quién vio tal* de Antonio de Salazar. También se editan aquí los dos villancicos interpretados por el grupo *Tempore*: *A la xacara xacarilla* de Juan Gutiérrez de Padilla (pp. 113-117) y *Serenísima una noche* de fray Jerónimo González (pp. 110-112), los únicos que sí fueron acreditados a su transcriptor.

⁸ Sobre la legitimidad de la transcripción de estos villancicos *vid.* Karl Bellinghausen. "El tesoro de los diamantes de vidrio", *Heterofonía*. XV(3)/78, julio-septiembre de 1982, pp. 26-29.



1.3 El alto barroco y el ocaso de la era colonial

A Frisch no le basta con seguir repitiendo lugares comunes europeos que le vienen mal a la Nueva España. Insiste en pedirle peras al olmo, es decir, le preocupa demasiado que la Iglesia asigne “un papel eminentemente utilitario a la música”, lamentándose de que “en el alto barroco colonial prácticamente no había una música instrumental pura de significación”. (p. 13a) Es absurdo pretender que la Iglesia católica novohispana, como cualquier otra institución religiosa, no haya requerido de una música compuesta *ex-profeso* para su culto. Además, resulta muy discutible su contundente negación de la existencia de una música puramente instrumental de calidad durante el “alto barroco” novohispano.

En particular, tal vez no sea posible sostener su segunda afirmación si consideramos lo siguiente: 1. no ha habido investigación suficiente y sistemática en fondos documentales profanos de la Nueva España; por ejemplo, no se han investigado las actividades musicales de la corte virreinal y de la Real y Pontificia Universidad de México, así como de otras instituciones musicales y teatrales no religiosas. 2. En cuanto a los documentos encontrados hasta la fecha, ¿acaso no poseen alguna “significación”? Entonces, ¿cómo se explica que se hayan grabado un buen número de piezas para guitarra barroca del MS 1560 de la Biblioteca Nacional en el disco 4 de esta producción? ¿Se trata de “obras maestras” insignificantes? ¿Y cómo pasar por alto los MSS que contienen música instrumental “pura” propiedad de Gabriel Saldivar? 3. Finalmente, ¿qué entiende Frisch por “significación”? Quizá deseaba que algún día se descubrieran los conciertos de Brandenburgo de alguna villa novohispana, o una apropiada *Tafelmusik* para acompañar las tertulias virreinales con tamales y atole. Ya basta de seguir soñando con las imposibilidades europeas de nuestra historia musical, de exigirle peras al olmo.

El “germanismo” de Frisch parece exacerbarse cuando decide equiparar el estilo



de Zumaya con los de Haendel y Telemann, olvidando que la influencia predominante en toda Europa y América durante el Barroco fue precisamente la italiana. Y si encuentra alguna semejanza entre Zumaya, Telemann y Haendel esto podría explicarse, más bien, por los rasgos italianizantes que estos tres compositores compartieron, y no por una eventual influencia alemana en la Nueva España.

Habría que aclarar otra confusión que aparece en esta sección del folleto. Se refiere a los músicos homónimos Juan Matías (ca. 1618-1666 o 1667), el célebre compositor zapoteca que mereció la malograda distinción de ser presentado en la corte de Felipe IV, y a Juan Matías de los Reyes, arpista y maestro de capilla en Oaxaca posterior a Zumaya, hacia 1760. Hasta la fecha no existen pruebas para afirmar que Juan Matías de los Reyes fuera un “maestro zapoteca” (p. 14a), como cree Frisch. Lo que sí sabemos es que Juan Matías fue el “más notable de los maestros indígenas” de la Nueva España, a decir de Stevenson,⁹ un refinado producto de la aculturación en el siglo XVII y compositor de mayor envergadura que Juan Matías de los Reyes. De aquél, y no de éste, hubiera sido deseable, en todo caso, algún comentario, ya que de ninguno de los dos se grabó obra alguna en la presente colección universitaria.

Vale la pena comentar un último malentendido que propician las notas de este apartado de la *Trayectoria de la música en México. Época colonial*. Frisch declara expresamente que el “proceso de creciente secularización de la música [...] estuvo acompañado de un repliegue paralelo de la capilla musical de la catedral de México”. (p. 14b) Además, que “Jerusalén fue el último músico de alguna importancia que ocupara el maestrazgo de capilla de la catedral”, y que, a “su muerte, la música de concierto novohispana inicia un acelerado proceso de declinación [...]”. (p. 14b) Concediendo que realmente se dio un proceso de “secularización” en la música religiosa de esta época, no es posible aceptar *a priori* que éste fuera

⁹ Robert Stevenson. “El más notable de los maestros indígenas”, *Heterofonía*. XI(4)/61, julio-agosto de 1978, pp. 3-9.

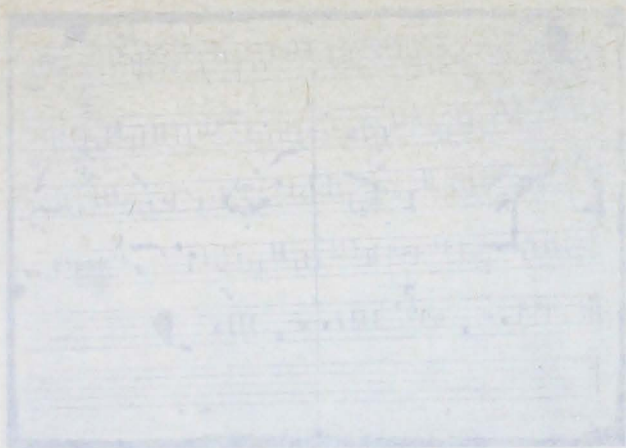


simultáneo a un “repliegue” de las actividades musicales de la catedral de México. Lo que ocurrió fue un cambio de estilo que de ninguna manera implicó decadencia en sí mismo. Por lo demás, es injusto suponer que Jerusalén y sus sucesores en el maestrazgo de capilla, Mateo Tollis de la Rocca y Antonio Juanas —que ni siquiera se mencionan—, tuvieron menor importancia que sus predecesores, al menos hasta no disponer de biografías documentadas y ediciones de su música que posibiliten verdaderos estudios comparativos.

1.4 Tablaturas y otros manuscritos de los siglos XVI al XVIII

Esta última sección del folleto adjunto a la colección presenta también diversas inexactitudes que sería oportuno precisar. Frisch asienta contundentemente que: “Ni los teatros ni la corte virreinal desarrollaron alguna actividad musical digna de mención”. (p. 15a) Insistimos en que hasta la fecha no se ha abordado de forma sistemática la música novohispana para el teatro y para la corte virreinal. Este solo hecho invalida cualquier generalización anticipada, y obliga a que el tema se trate con la mayor cautela. No se ha investigado, por ejemplo, el material musical usado por el Coliseo de la ciudad de México. Sin embargo, otras investigaciones han evidenciado la gran cantidad de obras puestas en escena (óperas, sainetes, tonadillas, bailes, etcétera), el crecido personal involucrado en esta actividad teatral (cantantes, actores, directores, instrumentistas, bailarines, coreógrafos, técnicos, etcétera) y el hecho de que este Coliseo se sostuvo desde el siglo XVII hasta principios del siglo XIX en una situación económica estable.

Si toda esta actividad teatral, desarrollada de manera similar en otros coliseos de provincia (Puebla, Guadalajara, etcétera), no implicó “alguna actividad musical digna de mención”, entonces ¿qué se pretende al minimizar tal abundancia escénica? ¿Se trata de un prejuicio elitista que asume la superioridad de la música religiosa



sobre la teatral, o de la europea sobre la novohispana? Si este es el caso, Frisch adopta, quizá sin saberlo, el punto de vista ilustrado y racionalista que usaron ciertos críticos en los siglos XVIII y XIX, tanto en España como en Nueva España, en contra de la música teatral. Además, no podemos olvidar que compositores tan distinguidos como José Manuel Aldana, e incluso maestros de capilla como Tollis de la Rocca e Ignacio Jerusalén, trabajaron para el Coliseo de México, lo cual otorga cierta garantía de calidad a esa música teatral. Quizá llegue el día en que los investigadores mexicanos se despojen de estos prejuicios y realicen para su país el trabajo que sobre música teatral han realizado para España Felipe Pedrell, Emilio Cotarelo y Mori, José Subirá, Miguel Querol y Antonio Martín Moreno, entre los más importantes. Mientras esto no ocurra, se podrá seguir afirmando gratuitamente que no existe música teatral novohispana “digna de mención”.

Aunque coincidimos con Frisch en clasificar a la música profana de la Nueva España de acuerdo a sus diferentes contextos de ejecución —teatral, cortesana e “íntima o familiar”, es decir, doméstica—, habría que realizar algunos matices. Se afirma que en el siglo XVI “dominaron este panorama el laúd y la vihuela” (p. 15a), pasando por alto que desde este mismo siglo la guitarra renacentista de 4 y 5 órdenes desempeñó un papel tan preponderante como el que ejercieron el laúd y la vihuela, sobre todo en la música popular. Además, no existe suficiente evidencia documental que permita establecer que el laúd dominó la música profana del siglo XVI novohispano. En cambio, sobre la vihuela quizá hay mayor información al respecto.

Por otra parte, los comentarios que hace el autor sobre la tablatura evidencian un cierto desconocimiento de este tipo de notación; por ejemplo: “Este sistema de notación no trataba de representar a los sonidos propiamente dichos, como hace la escritura musical moderna [...]”. (p. 15a) En primer lugar, el propósito de toda tablatura o sistema cifrado sí es el de representar a los sonidos por diversos



métodos, ya sea directamente —tablaturas para arpa, tecla y vihuela— o indirectamente —tablaturas para laúd, vihuela y guitarra—. Ambos sistemas —notación moderna y tablatura— son igualmente representativos y simbólicos, aunque usen diferentes simbologías. Por añadidura, se hace derivar el vocablo “tablatura” del hecho de que al diapasón o *tastiera* de los instrumentos de la familia “laúd” se le denominaba “tabla”, teoría tan novedosa como poco justificable.

Más aún, se afirma que las diferencias de tamaño y afinación entre los instrumentos de cuerda punteada “tornan inseguras y muy frecuentemente casuísticas la lectura, interpretación y transcripción a la notación actual de estas antiguas partituras [...]”. (p. 15a) Para todo conocedor del sistema cifrado, la lectura, interpretación y transcripción no son “casuísticas” y mucho menos “inseguras” por razones organológicas, puesto que los tratadistas de los siglos XVI al XVIII son suficientemente explícitos al respecto. Donde sí reside cierta inseguridad es en otro aspecto, en la correcta indicación de la textura del discurso musical, que se deja abierta al criterio interpretativo del ejecutante. Este es el principal factor de polémica entre los transcritores actuales, al tratar de traducir la tablatura a la notación convencional. Por lo demás, el tema no fue polémico mientras no se tuvo interés en realizar transcripciones entre ambos sistemas.

A continuación se aborda el asunto más polémico y delicado de esta ambiciosa producción universitaria. Comienza con una idea que al principio nos pareció novedosa y despertó nuestra curiosidad: la existencia de tablaturas novohispanas del siglo XVI. Como nuestra información se limitaba a la supervivencia de ejemplos de los siglos XVII y XVIII, nuestra primera impresión fue que por fin se había descubierto alguna obra de Diego Risueño (1541-ca.1600), vihuelista peninsular avencinado en la Nueva España desde 1568,¹⁰ o de algún otro vihuelista novohispa-

¹⁰ Sobre Diego Risueño cf. Robert Stevenson, “Mexico City Cathedral: the Founding Century”, *Inter-American Music Review*, 1/2, primavera-verano de 1979, p. 145. *Vid.* también el expediente original: “Declaración de Diego Risueño, músico y sastre”, México, 1581, en Archivo General de la Nación. *Ramo Inquisición*, vol. 125, exp. 20, 3 folios.

no. Sin embargo, en el siguiente párrafo logramos entender la situación: "Las tablaturas correspondientes al siglo XVI, debidas a Juan o Johannes (en el manuscrito su nombre aparece con la abreviatura latina 'Jhan') Rioja y Viseo, 'de Atlacahuaya' (?), de quien hasta el momento no sabemos nada excepto su nombre [...]." (p. 15b) No espere el lector saber algo más de este enigmático vihuelista, ya que jamás existió, como se verá enseguida.

Las tres piezas que se atribuyen a este autor: *España glosada*, *Fantasia por el 1o. y 2o. tonos* y *Recercada*, grabadas en el lado 1 del disco 4, fueron compuestas no en el siglo XVI sino en el XX, y no por el imaginario Juan Rioja y Viseo sino por un mexicano residente en París. Durante un curso de verano sobre interpretación y transcripción de música para laúd, vihuela y guitarra, celebrado en el Conservatorio Nacional de Música en 1976, el maestro Javier Hinojosa Franco, titular del curso, nos dio a conocer a los asistentes al mismo estas tres obras atribuyéndolas al supuesto vihuelista novohispano Rioja y Viseo. Viendo nuestro asombro, el maestro Hinojosa se apresuró a aclarar la situación: nos informó que no hubo tal vihuelista Rioja y Viseo y que él mismo había compuesto dichas obras en el estilo propio del siglo XVI. Su intención no había sido sino jugarnos una inocente broma musical, como lo confirmamos al analizar detenidamente las fotocopias de las tablaturas. Al final de cada una de las tres piezas, Hinojosa estampó su firma (pp. 2, 3 y 3 respectivamente) e incluyó las letras iniciales de su nombre (JHF) en la *Recercada* (pp. 1, 2 y 3) y en la *España glosada* (pp. 1, 2 y 3). Por si esto fuera poco, Hinojosa nos explicó el origen del nombre del misterioso vihuelista. Jhan Rioja y Viseo es un anagrama formado por la transliteración de su propio nombre:

J H A N	R I O J A	Y	V I S E O	
(J A	R		V I E)	= JAVIER
(H N	I O J A		S O)	= HINOJOSA



Queda claro que “Jhan” no es la abreviatura latina de Juan, sino un recurso de adaptación para completar un anagrama. Respecto al toponímico “Atlacahuaya”, en el original se lee “Atlacahvaya” (pp. 1, 1 y 1 respectivamente), nombre utilizado en la Nueva España para denominar a “Tacubaya”, lugar del que es originario Javier Hinojosa.¹¹

Ahora bien, ¿cómo explicar la inclusión de estas tres obras en una antología de música novohispana? Creemos que no hay más que dos posibilidades: 1. Uwe Frisch —responsable del proyecto— y Miguel Alcázar —intérprete de las obras— ignoraban los antecedentes que hemos mencionado. 2. Ambos conocían tales circunstancias y a pesar de ello incluyeron las obras en su antología. En el primer caso, sería comprensible su desconocimiento de dichos antecedentes, pero al no haber sometido a una crítica textual los documentos supuestamente novohispanos —del siglo XVI—, queda en entredicho su capacidad profesional como investigadores. En el segundo caso, ambos estarían incurriendo en un fraude cultural que sólo podría ser explicable por la mala fe y mutua complicidad. Pero en cualquiera de los casos se está sorprendiendo la buena fe de los compradores de la antología, desinformándolos, y de la propia UNAM, engañándola, al hacer mal uso de la confianza que esta institución depositó en su solvencia como investigadores. Sin embargo, Frisch reconoce ingenuamente que estas obras “poseen un carácter contrapuntístico de gran elaboración y refinamiento, siendo piezas que en nada desmerecen de la literatura vihuelística de la época”. (p. 15b) Elogio que seguramente le agradecerá Javier Hinojosa.

Enseguida se procede a comentar las obras grabadas por Miguel Alcázar en los lados 1 y 2 del disco 4, extraídas del MS 1560 de la Biblioteca Nacional de México, llamado *Tablatura musical*. Lo primero que habría que matizar es la idea de que el

¹¹ El nombre correcto de Tacubaya en el siglo XVI era “Atlacuvaya”, la cual ya merecía hacia 1570 el título de villa-cabecera, según Peter Gerhard. *A Guide to the Historical Geography of New Spain*. Cambridge: The University Press, 1972, p. 101.

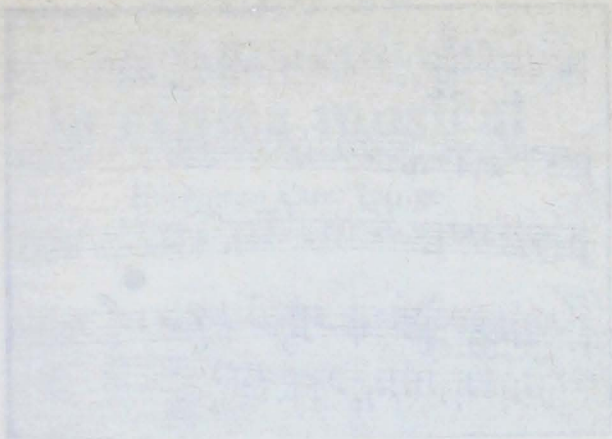
siglo XVII "estuvo dominado", en cuanto a música profana, "por la guitarra barroca". (p. 15b) Es cierto que este instrumento jugó un importante papel en la Europa del siglo XVII, y sabemos, por referencias indirectas, que estuvo ampliamente difundido en la Nueva España. Pero de esto no puede desprenderse una afirmación tan contundente como la anterior, pues hasta ahora sólo se ha descubierto una sola fuente del siglo XVII: en el *Método de cítara* de Sebastián de Aguirre, MS ca. 1650, que forma parte de la colección particular de Gabriel Saldívar, aparece entre los ff. 31-37 una serie de doce pequeñas piezas para guitarra de cinco órdenes, pertenecientes al típico repertorio español del Barroco (pasacalles, fantasías, un canario unas jácaras, un minueto, dos sarabandas, etcétera).

Sobre la fecha probable de elaboración del MS 1560, se sugiere que fue realizada a fines del siglo XVII y principios del XVIII (p. 15b). Dar una fecha segura de este MS es complicado por dos razones principales: fue dibujado por varios copistas y quizá en periodos diferentes, y aparecen diversos autores de distintas épocas de los siglos XVII y XVIII, tanto en la sección para guitarra como en la dedicada a música para violín. Pero quizá la evidencia que permita fechar con mayor seguridad el MS debería buscarse en tres direcciones: 1. en un estudio riguroso, paleográfico y físico, del MS; 2. en la determinación de los autores y de las fuentes que sirvieron de base para elaborar el MS, y 3. en el análisis estilístico de las muchas obras que lo integran. Es muy probable que el MS fuera copiado a principios del siglo XVIII, debido, entre otras razones, a que figuran transcripciones para guitarra de varias piezas del Op. V de Corelli, editadas originalmente en Roma en 1700. Además, aparecen varias obras visiblemente copiadas del *Resumen de acompañar* [...] (s.l., 1714) de Santiago de Murcia. Otro elemento que ayuda a situar mejor el MS se observa en la abundancia de minuets, danza que es más característica del siglo XVIII que del XVII. Pero hasta no agotarse todos los recursos no pueden darse conclusiones definitivas al respecto.

Al comentar las obras de este MS grabadas por Alcázar, Frisch encuentra que todas ellas, con excepción de las de Corelli, guardan una relación con la música popular novohispana. Las piezas anónimas *El consuelo*, *El corte* y *La María* "se señalan por su acento próximo al de la canción popular mexicana [...]" (!) (p. 15b) La *Sonata* de Samuel Trent posee "una gran cercanía al lenguaje musical del país, lo que pone fuera de duda su origen novohispano." (!) (p. 15b) Los seis minuets anónimos "tienen el encanto especial de exhibir un acento específico proveniente de su cercanía a la música popular". (!!!) (p. 16a) No obstante, Frisch no ofrece ninguna prueba para justificar sus aserciones. Según nuestro punto de vista, estas obras se relacionan, en todo caso, con la música popular europea, y no presentan rasgos característicos solamente de la música popular novohispana. ¿Cómo explicar, por ejemplo, que *La María* esté tomada de la p. 58 del *Resumen* de Murcia, donde aparece con el título francés de *La Marié* ? Por su parte, el origen novohispano "fuera de duda" de la *Sonata* de Trent es una afirmación totalmente gratuita, pues su estilo es completamente europeo. Los minuets sí se acercan a la música popular, pero no a la novohispana sino a la francesa.

Frisch también se equivoca al pensar que la razón principal que llevó a transcribir para guitarra la *Sonata IX* del Op. V de Corelli en el MS 1560, fue la "ausencia de grupos instrumentales amplios". (p. 16a) Además del hecho de que la obra original está escrita sólo para violín y continuo, hay que recordar que la transcripción de música de un instrumento a otro era una práctica propia del Barroco, ampliamente difundida en Europa y América. Es obvio que la razón de esta práctica no implica necesariamente la "ausencia de grupos instrumentales amplios". ¿Acaso las transcripciones que realizara Robert de Visé de la música orquestal de J.-B. Lully se debieron a la pobre dotación de la orquesta de Luis XIV?

Para finalizar este apartado, y el folleto mismo, se aborda la situación de la guitarra novohispana a finales del siglo XVIII. Según Frisch, a la guitarra del



periodo Barroco sucedió “la guitarra tal y como se la conoce hoy en día [...]”. (p. 16b) Es notoria la mala información respecto a la historia de la guitarra, pues la guitarra que realmente sucedió a la guitarra barroca de cinco órdenes fue un instrumento que conservó prácticamente todas las características de su antecesora: órdenes dobles, caja de resonancia de tamaño y diseño similar, misma afinación y construcción ligera. Quizá la única diferencia consistió en la adición de un sexto orden a fines del siglo XVIII. La guitarra moderna de órdenes simples y construcción pesada es producto del siglo XIX tardío.

Las sonatas grabadas por Miguel Alcázar al final del lado 2 del disco 4 fueron compuestas precisamente para la guitarra que sustituyó a la de cinco órdenes, y están contenidas en el tratado MS *Explicación para tocar la guitarra por música o cifra* [...] (Veracruz, 1776) de Don Juan Antonio de Vargas y Guzmán. Esta importante obra pedagógica —incluidas las sonatas— fue descubierta en 1981 entre los fondos sin clasificar del Archivo General de la Nación por quienes esto escriben. Aunque el MS ostenta un sello del Archivo de la Secretaría de Hacienda, que indica que alguna vez figuró entre sus fondos, es lamentable que no se dé al Archivo General de la Nación, su actual propietario, el crédito correspondiente.

El comentario que hace Frisch sobre estas sonatas se limita a parafrasear la portada del tratado, donde se asienta que Vargas y Guzmán fue “profesor de este instrumento en la ciudad de la Vera-Cruz”. Pero es discutible que Vargas y Guzmán fuera con certeza el autor de estas sonatas (p. 16b), pues aunque aparecen al final de su tratado carecen de indicación expresa del autor. Por tanto, no se puede afirmar categóricamente que Vargas y Guzmán fue el compositor de estas sonatas. Nosotros nos inclinamos a pensar que probablemente sí lo fue por una serie de evidencias consignadas en otro artículo.¹² También habría que aclarar que Alcázar no hizo ninguna transcripción, como lo indica la lista de obras grabadas, dado que las sonatas fueron escritas originalmente en la notación convencional moderna, si

¹² J.J. Escorza y J.A. Robles Cahero. “La *Explicación para tocar la guitarra* de Vargas y Guzmán [...]”, *art. cit.*, p. 34.



bien con ciertas inconsistencias, como lo señaló Frisch en el folleto. (p. 16b) Pero no se hace el mínimo esfuerzo por tratar de ubicar estilísticamente a estas sonatas, que muestran ya la asimilación de algunos elementos del Clasicismo en Nueva España hacia 1776.

En conclusión, es posible afirmar que este primer volumen de la *Trayectoria de la música en México* no cumplió con los objetivos que se proponía. Es lamentable que tan útil e indispensable proyecto se haya visto invalidado por haberse descuidado aspectos como la investigación, la organización, la grabación y la interpretación que involucró esta producción universitaria. Todo el esfuerzo profesional y la seguramente cuantiosa inversión implicados para producir este volumen de cuatro discos, se demeritan si consideramos que con los mismos recursos se hubiera podido lograr una calidad mucho mejor de haber existido mayor seriedad.

De ninguna manera objetamos el derecho que tiene cualquier institución para producir lo que le venga en gana, pero es también nuestro derecho y obligación señalar las deficiencias observadas en la presente colección discográfica. Lo peor de todo es que este volumen no sólo es en sí mismo desorientador para aquellas personas que no tienen un conocimiento previo de la música de la Nueva España, sino que también ofrece y difunde una imagen pobre y falseada de la rica vida musical de este periodo de nuestra historia. Es de lamentar que esta imagen no sólo será difundida en México bajo la garantía de nuestra máxima casa de estudios, ya que tarde o temprano llegará hasta los oídos atentos de otros públicos extranjeros, que quizá esperan con curiosidad el momento para trabar contacto con nuestra música de los siglos XVI al XVIII. Así pues, quizá el único gran mérito de esta producción universitaria dedicada a la "época colonial" de México, sea el de mostrar a los futuros difusores de la música mexicana lo que se debe evitar al emprender una ambiciosa colección discográfica. Estas son las lecciones que nos deja nuestro más reciente subdesarrollo cultural.

Cómo ve un musicólogo la crítica musical

Francisco Curt Lange

Creo que fue en E.T.A. Hoffmann que se inició lo que comúnmente entendemos por crítica literario-musical: impresiones sugeridas, o quizá sea mejor decir, reacciones psíquicas que en su fantasía despertaban movimientos y combinaciones sonoras. Estos creaban imágenes en una mente dotada de gran sensibilidad romántica y si se quiere, fantástica. Creo que Bettina von Arim sea otro ejemplo a ser citado en este periodo.

Pero este comienzo no es lo que hoy se entiende por crítica musical, sino el acto de juzgar el comportamiento de un intérprete musical, de un conjunto de cámara o de una orquesta sinfónica, es decir su capacidad técnica, su versión correcta o superlativa de una obra artística determinada. En esa misma época, aproximadamente, se produjo también una crítica musical racional y si recorremos las páginas de la *Allgemeine Musikzeitung* o de la que aparecía en Viena encontraremos comenta-

rios de conciertos realizados por profesionales de la música. Al insertir estos algunos ejemplos musicales en su comentario, este músico no podía de manera alguna incomodar al señor Luis van Beethoven para que le prestara la partitura a ejecutarse en su concierto —quizá la única que en este momento poseía— con el fin de poder anotar y luego citar la temática básica de la obra. Esta tenía que ser por transcripción directa, hecha al correr de la audición. Podemos decir, por tanto que se trataba de personas dotadas de una completa formación profesional.

De esta época en adelante —digamos, para citar una fecha, a partir de 1800— nació en forma creciente un comentario musical que era vertido en revistas especializadas, cuyo aparición espaciada daba al autor la necesaria calma para encontrar el molde para sus expresiones personales. Con la aparición del *Diario* como medio cada vez mayor de la *información dirigida*, también los



comentarios de actos musicales llegaron a ocupar su lugar en la llamada página teatral, cayendo en buena parte de manos del profesional en las del *amateur*. No es éste el lugar de preguntarnos cuál debería ser el aporte mínimo de oyente para un programa de concierto, porque entraríamos en el terreno de la psicología musical que deseo evitar, así como busco eludir toda referencia bibliográfica, para que mi exposición, de por sí breve, resulte de lo más clara posible.

Habría que preguntarse si el aspecto puramente emocional causado por la ejecución de una obra del arte musical debe ser acompañada por adiciones biográficas y literarias o si bastaría a muchos oyentes el discurso de una obra musical como efluvio sonoro, quedando latente la duda si en primera instancia por lo menos, el conocimiento previo de las personalidades de Bach, Vivaldi, Brahms, Schoenberg y de la obra de éstos les es indispensable.

Deberíamos tener presentes nuestras poblaciones carcelarias y escolares —

en los dos casos terriblemente abandonados por nuestras organizaciones musicales estatales en lo que a conciertos se refiere— si en un enfrentamiento sonoro les puede servir en algo un aporte literario.

Pero vayamos a aquel oyente habitual de nuestros conciertos que al día siguiente de haber asistido a uno de éstos, abre el diario para informarse de la opinión de otra persona, en este caso del comentarista musical que por objetiva o ecuánime que haya sido concebida, no deja de ser estrictamente individual. El lector puede coincidir con ella, puede hallar divergencias de opinión o rechazarlas totalmente, aun en el caso de que su experiencia musical haya sido idéntica que la del cronista, al igual, que la base de informaciones que dio sustento a estos dos oyentes.

Coincidimos con que la crítica musical de hoy ha sido incorporada a un medio comercial de propaganda masivo a la cual la humanidad se encuentra encadenada. Esto no impide que este comentarista se sienta imbuido, en el



mejor de los casos, de una especie de idea mesiánica de orientar a un conglomerado heterogéneo de personas hacia una mejor asimilación del arte musical, no escribiendo apenas la crítica de un concierto sino comentarios que se refieren a los antecedentes de los compositores y su obra, previos al concierto en cuestión, pero como una empresa periodística está basada en un sinnúmero de intereses materiales, este sano propósito puede encontrarse con serios escollos, que suelen manifestarse en la limitación del espacio disponible, la obligación de redactar el comentario de un concierto del día sábado —precipitadamente, digamos— en la madrugada del domingo para aún aparecer ese día y puede manifestarse en la negativa de publicar la actuación de una artista que se encuentra abanderado en un partido político contrario al que representa la dirección del diario. Más aún, la función de un comentarista musical puede transformarse en función omnipotente y arbitraria hasta tal punto de concurrir sólo a conciertos de

artistas o conjuntos descollantes, desatendiendo las rogativas de jóvenes que realizan su primera presentación y necesitan indefectiblemente de un comentario que les introduzca en el camino del arte musical. Esta dependencia de un señor que puede argumentar no tener tiempo para asistir a todos los conciertos, ha sido contorneado no pocas veces, con recursos que no es el caso de citar, pero que no fueron, ciertamente, reflejo de una ética personal.

Antes de proseguir declaro que tengo el mayor respeto por el comentario musical serio ejercido en la prensa diaria. No nos corresponde negarlo, como sería erróneo negar la radiodifusión y la televisión como contribuyentes, sí bien empleadas, al estímulo de la cultura musical, pero reconozcamos que en nuestra América Latina existen y se propagan males epidémicos graves, sin que se intente oponerles un frente común, unido. Sabemos que estos organismos de propagación masiva se dirigen deliberadamente hacia los males que ellos generan, lo chabacano, la vul-



garidad que asegura pingües ventajas materiales.

Acabo de regresar nuevamente de un viaje a través de 12 países europeos, y recomiendo a los presentes adoptar el empleo de elementos comparativos, para saber exactamente hasta donde se mueven nuestros organismos masivos en la impunidad, amparados en una especie de injustificada tolerancia.

De estos medios, la prensa responsable nos ofrece mayores ventajas para el funcionamiento de una crítica musical basada en elevados principios de ética y no los que he venido contemplando frecuentemente al correr de 60 años. Sería erróneo rechazar de plano inventos como el disco, la radio y la televisión.

Nos corresponde destacar sus ventajas cuando son utilizados para bien de nuestros principios culturales y de una humanística expuesta a morir si no la salvamos a tiempo.

Cuando fundé la Discoteca Nacional en Uruguay en 1930 —cuya organización fue considerada durante años un modelo en América y Europa— y

me di claramente cuenta de esta arma de dos filos, dictando en ese mismo año en la Universidad de la Plata una conferencia en la que señalaba los peligros de la radiodifusión indiscriminada.

Mi formación profesional se tuvo que realizar con los recursos propios de mi época: la lectura y el análisis de las partituras al piano y una asidua concurrencia o participación personal en los conciertos, sin los inmensos recursos que nos ha venido brindando más tarde la discografía y de la cual el crítico musical debería beneficiarse.

Volvamos un momento al comentarista musical de comienzos del siglo XIX, que escribía su relatorio musical, enfrentándose en la mayoría de los casos a obras contemporáneas, o sea, a estrenos absolutos, dado que el interés del creador llegaba apenas a un "ayer", difícilmente a un pasado con perspectiva. Sabemos que Beethoven recibió de manos del empresario Salomón, las obras de Haendel en la última etapa de su vida, para verse inducido al empleo de un tema de aquel compositor en la



Misa Solemne e ignoramos si la cita literal de "Aleluya" del *Mesías* en la *Misa Grande en Do menor* (Kóchel 427), obra inconclusa, se debe al conocimiento de esta obra o si obedece a una coincidencia, desde que Mozart no tenía por hábito emplear temas ajenos. Sabemos apenas que le Barón van Swieten era poseedor de un ejemplar de la partitura del *Mesías*.

Por lo pronto, el comentario musical de comienzos del siglo XIX se enfrentaba a problemas más serios que el de hoy, dado que nuestros reporteros abundan en repeticiones, aparte de una enorme bibliografía musical con la que su antecesor jamás hubiera podido contar. Aquel necesitaba realizar un agudo esfuerzo de percepción auditiva pudiendo recurrir sólo a elementos comparativos muy limitados, además de cercanos.

También debemos mencionar que una obra musical jamás cambia en su enunciación, en sus valores que permanecen inmutables a través de los tiempos. Lo que cambia es la sensibilidad de las generaciones que se suceden, sus con-

ceptos estéticos y comparativos con lo que antecede y lo que ha venido después. Tengamos brevemente presente la crítica vertida por Schumann, sobre el *Tannhauser* de Wagner y los conceptos de éste vertidos sobre Beethoven y los de Debussy sobre idéntico compositor. Volvamos a decir que el comentarista musical de hoy se encuentra en inmejorables condiciones de ejercer sus funciones, siempre que pueda actuar libremente, sin imposiciones de terceros y en un medio ambiente donde el comentario musical ofrezca, en los órganos de la prensa, un nivel aceptable, lo cual infelizmente no siempre ocurre.

Los comentaristas musicales de reconocida capacidad tendrían que ser los primeros en encontrar los medios necesarios para que su profesión no ofreciera hechos lamentables como por ejemplo, el inesperado cambio de una obra, digamos, de Scarlatti, hecha a último momento por un virtuoso y que pase por inadvertido por el crítico musical; el comentario de un concierto que tuvo que suspenderse a último mo-



mento por inconvenientes imprevistos pero que aún así fue comentado en un suelto bastante extenso al día siguiente, o el pase del crítico policial a la página musical, simplemente “porque le gustaba más” la música que la crónica del crimen.

No podemos negar que en estos y otros hechos que pueden ser citados, aflora una total incompetencia para el cargo, pero habría que preguntarse bajo qué protección extraña se producen tales anomalías. Por lo pronto, no existe la crítica musical suficientemente remunerada que permita no sólo vivir de ella decentemente, sino con los recursos necesarios para que el encargado de la página musical pueda formar sus recursos bibliográficos. Todos ellos necesitan de mayores recursos para hacer frente a los embates de la vida y cuentan por lo menos con uno o dos empleos.

Yo estimo sobremedida estos encuentros que organizaciones generosas nos proporcionan de vez en cuando, pero pongo en duda la eficacia de nuestras resoluciones por la lentitud y también

incomprensión de muchos gobiernos en ratificarlas. Si ustedes estuvieran dispuestos a acompañarme, me permitiría sugerir un debate para obtener una mayor eficiencia en el ejercicio de la crítica musical. En las Universidades alemanas, es decir, en sus institutos o seminarios de Musicología se dictan cursos para maestros de Sonido que pueden, una vez de haber cursado los 3 años reglamentarios en esta materia, ocupar cargos en instituciones afines, o sea radio y televisión. Un curso similar ha sido establecido para maestros de música que pueden ingresar, cumplido el periodo de estudios, a los institutos de enseñanza. En vista de que sólo en Buenos Aires y Santiago de Chile existen cursos de Musicología reglamentados y parcialmente también en Montevideo, no sería posible extender la realización de esta etapa a todo el hemisferio, si no fuesen tenidos en cuenta cursos en conservatorios de reconocida competencia que puedan satisfacer parcialmente la necesidad de sacar aspirantes al cargo de crítico musical y que las propias

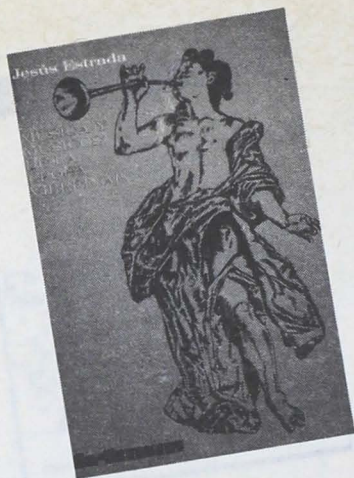
empresas periodísticas se comprometan en admitir únicamente los que hayan realizado tal aprendizaje. Creo que esta sugerencia podría conducirnos a una etapa satisfactoria aun cuando el materialismo avasallador sea enemigo declarado de nuestras aspiraciones, acompañado por aquellos que prefieren la vía más fácil para contornear las barreras establecidas para un desempeño correcto de sus tareas.

Hasta ahora hemos hablado del comentario público de acontecimientos musicales, faltándome aludir a la musicología como ciencia y considerando la posición del musicólogo si alguno de sus estudios fuese objeto de un comentario periodístico, digamos, aludiendo a temas de trabajos míos "Las bases armonicales en música y arquitectura desde Pitágoras hasta Palladio", o, "La multiplicidad vocal en los motetes de los neerlandeses". Este temario, desde luego, no se presta para comentarios en la prensa diaria sino en publicaciones especializadas de musicología.

Y esto me lleva de paso a los comen-

tarios bibliográficos de libros sobre música y obras musicales propiamente, por la prensa diaria. El primer inconveniente que veo para el desempeño leal de esta actividad se halla en la falta de espacio y el segundo en la ausencia de tiempo de un crítico musical para someter la obra a una lectura integral debido a las imposiciones de la vida moderna que le obligan a desempeñar varios empleos para poder sobrevivir. Un tercer inconveniente sería fácil de detectar si juzgásemos la real competencia del recensor.

Con motivo de la aparición del Diario de Cósima Wagner, que representó un hecho histórico de enorme trascendencia, aparecieron en la prensa latinoamericana los más disparatados comentarios, resultado de una recorrida rápida del recensor que apenas abrió algunas páginas de la obra para extraer alguna que otra información suelta, sin nexo alguno con la totalidad de los dos volúmenes que comprenden 2,600 páginas en tipo menor. Recibí esta obra para comentarla y como era lógico, la



sometí a una leída integral antes de iniciar la recensión, la única forma de quedar en paz con uno mismo. Debo decir que el musicólogo europeo, norteamericano y canadiense prescinde totalmente de la prensa diaria para el comentario de sus obras, vive ajeno a ella porque cada una de sus asociaciones profesionales ha creado su órgano de publicidad, es decir, la *American Musicological Society*, la *Musikwissenschaftliche Gesellschaft*, la *Sociedad Española de Musicología*, etcétera, como también las asociaciones internacionales de musicología.

El profesor se sumerge en el ambiente universitario y su comunicación con el mundo exterior, en lo que a sus trabajos se refiere, circula *intermuros*. Se ha llegado a tal punto que la *American Association of Music Librarians* posee su propia revista en la que se comenta toda publicación musical y musicológica por un cuerpo especializado de profesionales. Raras veces se verá el comentario sobre una obra musicológica en el *New York Times* o el *Washington*

Post, más bien porque al editor del libro, que suele distribuir más de 12 a 15 ejemplares para la recensión, le parecerá suficientemente versado el comentarista musical.

Encuentro además muy necesario y simpático que la Asociación de violinistas, violistas, violoncellistas, guitarristas, carrilloneros y la *American Liszt Society* tengan no sólo su publicación especializada sino también su aparición periódica asegurada y que sus miembros difícilmente faltan a las reuniones anuales y a las que se celebran en el caso de la *American Musicological Society*, por sus secciones Regionales, digamos, el *New York*, el *Washington*, el *Californian Chapter*. En estas reuniones a las que he asistido con mucha frecuencia, reina mucha cordialidad y un mutuo respeto, propias de la presencia de muchos colegas unidos por intereses e inquietudes comunes. Pueden producirse de vez en cuando, en lo que a recensiones se refiere, diferencias de criterio entre el autor y el comentarista de la obra, que serán pronto dilu-



ciudades en artículos sucesivos, y no como me ha sucedido que ante una agresión efectuada por un crítico musical incompetente, mi respuesta que debería haber sido amparada por la Ley de Imprenta, fue deliberadamente ignorada por el Diario que ofendió mi integridad profesional.

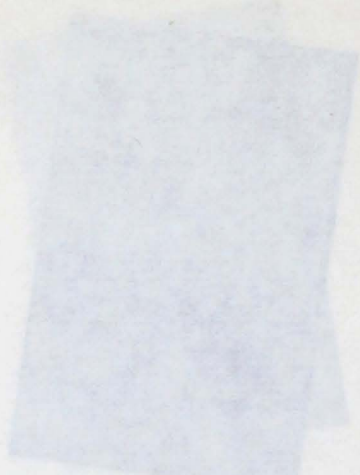
En la América Latina nos encontramos en muchos países, en un estado de considerable atraso y confusión, y si aquí levanto el escudo en defensa de la musicología auténtica que ya está siendo ejercida minoritariamente en nuestros países, no lo hago por defender intereses personales, que creo haber superado, sino en defensa de aquellos colegas que aún padecen de la confusión e ignorancia circundante, como por ejemplo de los que se atribuyen condiciones de musicólogos sin haber transitado por un Departamento de Musicología de una Facultad de Filosofía.

Confieso lisa y llanamente que siempre he tenido el placer de remitir también a la crítica musical mis libros y separatas cuando me era posible con-

tar con suficientes ejemplares, sin imponerles la obligación de comentarlos, pero declarándome gratamente sorprendido cuando se efectuaron recensiones satisfactorias. Necesitamos comunicarnos con aquellos que comprenden la soledad en la que todavía tiene que desenvolverse la musicología en la América Latina.

Nos hemos anticipado creando la *Sociedade Brasileira de Musicologia*, en 1981 con sede en Sao Paulo, que pronto iniciará la publicación de su revista, y la *Sociedad Latinoamericana de Investigaciones Musicales*, en 1982, en Lima, pero con sede en Montevideo, que tendrá como órgano la *Revista Venezolana de Música* gracias a la comprensión y generosidad de su director, profesor José Vicente Torres.

En los dos casos, este paso asociativo responde en primer término a la necesidad de amparar, auspiciar y conducir al musicólogo solitario hacia metas mejores, y entre éstas, las que puedan facilitar la publicación de sus trabajos, pero nuestra tendencia de evolu-



ción aspira llegar a un estado de respeto y tolerancia que nuestra profesión necesita, cuando aún tiene que luchar con incomprensiones de variada especie.

No quisiera entre los presentes citar un doloroso y lamentable anecdotario de episodios de total desconocimiento no sólo de la musicología, sino de la música, propiamente, por rectores de universidades, ministros de cultura y jefes de estado de nuestra América Latina, recogido en mis extensas peregrinaciones por nuestro hemisferio. Fundé la primera Sección de Investigaciones Musicales en todo el hemisferio americano en 1932, en Montevideo, para darles una idea del lapso que mide entre esa fecha y la de hoy. Vamos progresando al tender nuestra vista por el continente, pero estamos aún distantes de las metas que hemos de alcanzar en un esfuerzo común, basado en un espíritu asociativo. Al volver a mi aseveración de haber padecido de desilusiones deprimentes ante aquellos que deberían estar informados ampliamente de nuestra labor, debo manifestar

que fue la total ausencia de una educación musical que faltó a todos esos hombres en su niñez y juventud. Estos sentimientos de identificación con la música y su ejercicio permanente hubieran podido crear una simpatía y comprensión hacia la presencia de música y musicología en nuestra sociedad.

Me honran sobremanera los amigos que ejercen el periodismo musical con la dignidad propia de quien realiza una labor pedagógica trascendente, conduciendo una amplia masa de lectores hacia una mayor aproximación a nuestro arte y a la que nos hemos entregado en cuerpo y alma. Podemos por tanto —el periodismo musical y la musicología— emprender mancomunados la marcha que nos conducirá hacia esa etapa vital que se halla a nuestra espera.

Ponencia presentada en el Primer Encuentro Latinoamericano de Compositores, Musicólogos y Críticos, en Caracas, Venezuela, noviembre 3 de 1983.

(Publicado con permiso).

La Etnomusicología: Un enfoque social del campo musical

Raquel Bialik de Shkurovich

Al hablar sobre cualquier manifestación artística, debemos inmediatamente relacionarla con la actividad humana, ya que todo arte es creado por hombres, para ser captado y gozado por otros hombres.

El ser humano no queda complacido con sus meras satisfacciones fisiológicas y prácticas. En todas partes embellece sus actividades diarias con toques especiales que le proporcionan un goce estético; pero ningún objeto o acción es en sí estético; lo estético proviene del creador o de quien lo observa, quienes atribuyen esa calidad estética a dicho objeto o acción. Por lo tanto, cualquier tipo de arte debe verse en términos de los valores estéticos conformados culturalmente de los cuales procede.

Y esto es válido también para la música, la cual forma parte del género artístico global.

En las Ciencias Sociales, a diferencia de la Ciencia Exactas, son muy pocas las leyes universales que se pueden formular, ya que nunca se agotará ni se podrá comprobar en cada uno de los

seres humanos de todo el mundo y de todos los tiempos aquella teoría que pueda convertirse en una ley absoluta.

Sin embargo, entre las pocas leyes sociales universales está la de la existencia de la música entre todos los grupos humanos que hasta el momento se conocen.

El estudio de la música puede abordarse desde distintos puntos de vista. Así, se puede dar un enfoque netamente acústico, en donde lo esencial es el sonido mismo de la música. Este enfoque es válido pero incompleto y es el que normalmente utiliza el musicólogo.

Por otro lado, se puede estudiar la música como un comportamiento o conducta humana donde se analiza lo que una persona debe conocer para comprender, actuar y crear una música aceptable dentro de su cultura. Este sería el enfoque del antropólogo quien, por su falta de conocimientos musicales, no puede profundizar sobre los aspectos netamente técnicos de la música y, por lo tanto, su análisis es igualmente incompleto.



Existe una disciplina sumamente reciente, por cierto, que se creó hace apenas 80 años y a la que se le ha empezado a dar un verdadero impulso en la última década. Estamos hablando de la Etnomusicología que se dedica a estudiar los aspectos tanto musicológicos como etnológicos de la música.

Podemos definirla como el estudio de la música dentro de la cultura, en donde el sonido musical es el resultado de los procesos humanos del comportamiento, que se forman por los valores, actitudes y creencias de las personas que conforman una cultura específica.

Los estudiosos se han dado cuenta que no se puede registrar y entender de manera efectiva la música de cualquier grupo, si no se comprende el contexto cultural dentro del cual vive la música; así como tampoco se pueden estudiar los usos que la cultura hace de la música, sus actitudes hacia ella y cómo ésta refleja los valores de la sociedad sin entender la música en sí misma. Se re-

quería por lo tanto que se complementaran los dos aspectos de la etnomusicología: el musicológico, así como el antropológico, para llegar a conclusiones verídicas y profundas.

Para la etnomusicología, por lo tanto, una canción no será solamente la combinación de un texto con una melodía dada, sino la verá como una acción humana muy compleja donde se combina la música con las palabras relacionando a los artistas con un grupo mayor de personas, dentro de una situación especial a través de ciertos patrones de conducta y produciendo una experiencia emocional común a todos ellos.

¿A qué se debe que la misma música se perciba de manera diferente por personas de diferentes culturas?

La música, como las demás artes es una expresión simbólica de una idea o de una emoción y esos símbolos traducen la forma de pensar y de sentir de la cultura de la cual forman parte. El niño empieza a aprender a edad muy temprana el estilo musical de su cultura al



mismo tiempo que adquiere el lenguaje y los patrones emocionales de su gente. Este estilo es pues un importante lazo entre el individuo y su medio. A través del proceso de socialización se condiciona al niño, se educa su "oído musical" y se le enseñan las pautas rítmicas que más adelante aprenderá a considerar como bellas y propias. Todo lo que choque con ese aprendizaje inicial le "sonará" desagradable, incomprensible, ajeno.

La cultura condiciona a tal grado, que enseña a responder y a sentir las mismas emociones provocadas por ciertos estímulos. En música, por ejemplo, la cultura occidental determina que la escala menor sugiera tristeza. Que el Mi bemol mayor provoque sentimientos heroicos; el Do sostenido menor nos incita a meditar; que el Re mayor nos ponga alegres, mientras que el tetracordio Do-Fa nos haga lamentarnos por los muertos.

También es un fenómeno cultural el equiparar colores determinados con sonidos musicales, siendo en occidente la

nota muy grave sinónimo del color negro, y de un sonido muy agudo el amarillo.

En China, por otra parte, el amarillo se relaciona con la nota Mi, el blanco con el Fa sostenido, el verde con el Sol sostenido, el rojo con el Si y el negro con el Do sostenido.

Rimsky Korsakov hace correspondencias con los instrumentos musicales para producir estados de ánimo; la flauta sugiere el frío, el oboe —lo salvaje—, el clarinete es amenazador y el contrabajo nos hace sentir algo siniestro.

Se ve como estos son patrones culturales aprendidos y, por lo tanto, se entiende que difieran unos de otros, que su interpretación de una cultura a la otra no sea homogénea. De ahí que, lo que para una persona es música, para la otra pueda ser simplemente ruido.

En cuanto a las funciones que desempeña la música, la que más se le reconoce es como fuente de entretenimiento. Pero además sirve para expresar y liberar emociones —muchas veces expresamos a través de la música lo

que no podemos o no queremos decir con el lenguaje— es también una forma de comunicación; contribuye a la continuidad y estabilidad de la cultura, así como a la integración e identificación del grupo social. Provoca estados anímicos e induce, al ser escuchada, cambios fisiológicos en los oyentes, como por ejemplo, el aumento del metabolismo corporal y de la energía muscular; acelera o disminuye el ritmo de la respiración, influye sobre la secreción y baja del umbral de los estímulos sensoriales, de ahí que se le emplee también terapéuticamente.

La Etnomusicología, pues, enseña que la música de cada cultura debe conocerse y entenderse en sus propios términos y en su propio ambiente.

En México, es una ciencia que apenas se conoce. Los investigadores que a ella se dedican son contados y, en su mayoría, se van formando sobre la marcha.

Cualquier madre, al arrullar a su bebé y al susurrarle las canciones de cuna que aprendió a su vez de su madre y de

su abuela, está siendo partícipe de esta rama del conocimiento humano. Basta con que no lo haga mecánicamente, sino que esté consciente que a través de esas canciones de cuna, de juego de cortejo, está legando a su hijo parte de su propia cultura y lo está integrando al núcleo social en el que más adelante participará.

Pero para que los padres puedan enseñar y percatarse de las diferentes funciones de la música, es necesario sensibilizarlos en este aspecto y, una vez que ellos descubran los recónditos goces que proporciona la música, estarán capacitados para hacer lo mismo con sus hijos.

Recordemos que ¡no hay música sin seres humanos, ni seres humanos sin música!

Coloquio en el Olimpo

ff.

(Traducido de la revista alemana NZ, Neue Zeitschrift für Musik [primer número de 1985], este Coloquio fue firmado por "ff". Nosotros nos tomamos la libertad de escenificarlo un poquito para hacerlo más ameno. Los personajes son: Juan Sebastián Bach [1685-1750], Jorge Federico Handel [1685-1759], Domenico Scarlatti [1685-1757], Heinrich Schütz [1585-1672], Alban Berg [1888-1959]. Las inferencias entre corchetes [...] son originales de la Redacción de Heterofonía.)

J.F.- Para tí Sebastián [le pasa una carta].

J.S.- Gracias, Jorge. Debe ser nue-

vamente lo de siempre [lee]: "Permítanos felicitarlo calurosamente por su cumpleaños. Adjuntamos la nueva edición de nuestras grabaciones de sus obras..." ¿Qué te parece? Nos llegan augurios de buena suerte. Hazme el favor de guardar estos discos por ahí. Dime, Jorge, ¿también a tí te ha traído algo el correo?

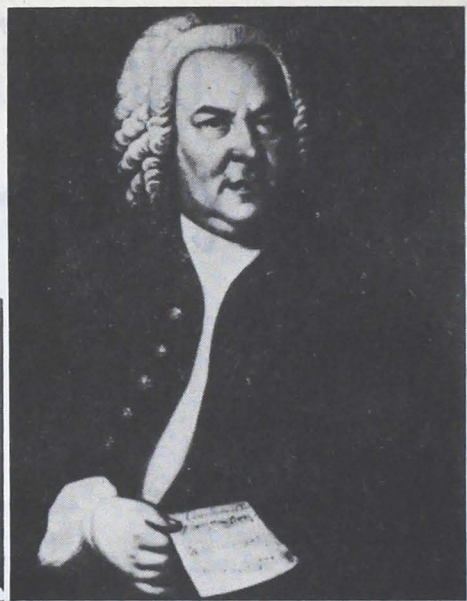
J.F.- Sí: cuatro o cinco nuevas biografías. Ya leí estas tonterías, pero aparte... ¡nada más!

D.S.- ¡Qué afortunados sois! Se habían de acordar también de mí. Después de todo, yo también cumpla años...

J.S.- ¿Qué te pasa, Doménico? Tus sonatas serán tocadas por todas partes y por allá se está preparando una edición completa.



Bach
Scarlatti
Schütz



D.S. - ¡Mis sonatas, mis sonatas! ¡Cómo si no hubiera escrito yo otras cosas!

H.S. - Niños, niños, estoy escuchando sus disputas. ¿Se han dado cuenta de que mi onomástico ha pasado desaper-

cibido? Sólo aparezco en un secundario "Año de la Música", a guisa de excusa.

J.S. - Tiene usted toda la razón, Heinrich. Sus canciones, madrigales y conciertos espirituales pertenecen al reper-



Handel



Alban Berg
Pintado por Arnold Schoenberg

torio de lo que debe festejarse. Y no sólo allá abajo, sino también aquí arriba... Pero, ¿se han fijado en aquel muchacho que está por ahí atrás? Creo que se llama Alban. El pobre chico sólo ha recibido tres insignificantes tarjetas postales y ni una sola grabación.

J.F.- ¡Ajá, Sebastián! No ignoramos que tu sientes una especial debilidad por ese chico. Sólo porque hace cosa de dos años citó uno de tus corales en su *Concierto para Violín*. Pero, ¿no te parece, en realidad, que su música es un poco extraña?

J.S.- Absolutamente no, Heinrich.

J.F.- Pero piensa en que ya se puede hablar. Allá abajo, nosotros somos ahora mucho más populares.

H.S.- Oiga usted: ¿más populares? Diga que somos quizá más vendibles, pero cuando nos felicitan por nuestro onomástico sólo se trata de un deseo de buena suerte en la misma dirección. Que no vaya a ocurrírseles ahora colocarnos en la vanguardia. Somos solamente tiros de caballos que arrean la carreta hacia el mercado. ¿O cree usted que de

verdad...? [Llega un veloz mensajero]
—Correo para usted, señor Schütz.

H.S.- Ah, muchas gracias. [Abre el paquete.] ¡Espléndido! Mis Madrigales Italianos y una carta... "Permítanos usted expresar nuestros más vehementes..."

(Juan Sebastián Bach, Jorge Federico Handel y Domenico Scarlatti nacieron hace trescientos años. Heinrich Schütz hace cuatrocientos. Mientras que el "benjamín" Alban Berg era visto casi como un recién nacido por los tri y cuatricentenarios augustos. Es tal la cantidad de música que nos heredaron los tres primeros, que no hace falta ni siquiera un puñadito de sus huesos calcinados para amarlos y respetarlos como si hubieran muerto ayer. Schütz necesitó cumplir cuatrocientos años de muerto para que su música despertara curiosidad y deseos de conocerla. Pero a Alban Berg lo sentimos muy cercano aún y nos apena que haya desaparecido antes de tiempo... y cuando no es aún plenamente conocido.)

E.P.

Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas --- El Huracán

Luis Cardoza y Aragón

No sé de música, pero su vida y su mundo han sido míos y seguirán siendo muchas veces. He habitado sus climas y me ha llegado plenamente al fondo del alma a través de algunas grandes obras que busco con frecuencia de igual manera que algunos libros preferidos. A mi modo comprendo lo que Silvestre hizo con su música: algo parecido a lo de Manuel de Falla. Con la música popular mexicana logró creaciones verdaderas. La semilla folklórica la transformó en selva. La aportación personal es la base de la fuerza y trascendencia de esa música. Pienso en la obra de García Lorca en el terreno de las palabras. Este aspecto, sin embargo, se me ofrece sólo como una fase de su música, importantísima por sus consecuencias. Y creo que es mucho más importante su obra de creación absoluta, salida de su totalidad

de ser, como el *Llanto por la Muerte de Federico García Lorca*, que es lo más hermoso y desolado que conozco de Silvestre Revueltas.

La mañana de su muerte, su hermano José me decía: —Cuando mi madre le veía entrar, exclamaba: “¡llegó el huracán!”

En esta precisa imagen encuentro mucho de lo que pensé y sigo pensando sobre Silvestre. Un huracán de vida, de ternura, de dolor. Una gran fuerza claramente manifiesta, sensible para todos. Su misma vitalidad le hacía extrañamente delicado: tenía los caprichos de una tormenta que después de arrastrar de cuajo los grandes árboles no borra las huellas de unos pies descalzos de un niño sobre la playa.

El Nacional,
octubre de 1940.

LIBROS

JOSE ANTONIO ALCARAZ, *Con el ahinco de su voz pretérita*, INBA, Colección *Ensayos* del CENIDIM, 1985, México, D.F.

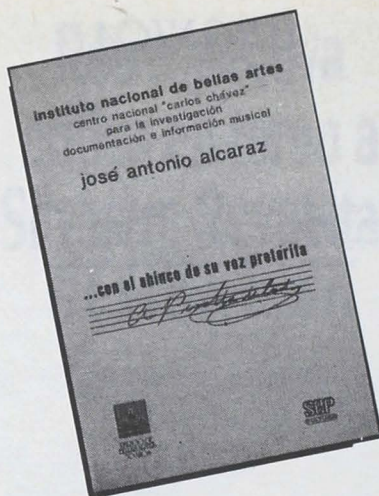
Casada, como lo estuvo, con su primo Eugenio Castera, quien la trataba a punta de golpes, encontró consuelo con su amigo y empresario don Enrique Montiel, por lo que adquirió condición de "adúltera" entre sus contemporáneas mochas y aquellos hombres que habían arrastrado su carroza a guisa de caballos.

El hermano de don Enrique —don Julián de los mismos apellidos— también entró en la vida de la ya afamada soprano en calidad de editor del "Album de Angela Peralta", por cuyas "primorosas composiciones" de la época, propone José Antonio Alcaraz que se le adjudique a la autora el título de "undécima musa", proposición no compartida por quien ésto escribe, por adorar a la real y auténtica "décima musa", a quien hasta ahora ninguna otra mujer mexicana le ha llegado ni a las corvas,

considerando la época en que vivió y desarrolló su inteligencia y adelantado saber.

Esto no implica denigración ni menosprecio de una artista mexicana que demostró poseer altas cualidades (también anticipadas a sus tiempos); así como tampoco dejar de apreciar las condiciones de verismo que se propuso José Antonio Alcaraz —mi implícito tata-nieto— (y gracias por la gentil, cuanto relegada dedicatoria) encerrar en su por otra parte divertidísimo y ameno folleto sobre Angela Peralta, mujer mexicana de todos mis respetos, con sus ribetes de objeciones.

Fue José Antonio el único en festejar el centenario del fallecimiento de la diva, no con sus músicas de salón, sino por medio de una muy plausible versión de su paso por la tierra (sólo 38 años). Es fenomenal el retrato físico que pinta José Antonio de esta "legendaria e ilustre mujer", "quien a pesar de ser irremediablemente fea (un tanto bizca, cachetona y con una papada digna de quien esto escribe, situada en los límites entre bo-



cio y plenilunio), paseó la gloria de su órgano vocal en innumerables escenarios europeos (e incluso norteamericanos)".

Para "la justipreciación... del trabajo profesional llevado a cabo por Angela Peralta", su biógrafo recurrió: "1) a la renovación constante a que sometió al repertorio, aprovechando su cotización y posición estelares y 2) la extensión territorial tan vasta de sus presentaciones, al frente de una compañía organizada por ella misma, difundiendo el género operístico en lugares insólitos de nuestra superficie geográfica".

A este respecto cita los siguientes versos de un cronista bardo de la época:

No más *Normas*, por dios, Montiel ingrato
ni otro *Baile de Máscaras* indiscreto
y que *Ruy Blas* descanse del maltrato.
Más *Puritinos* fuera desacato
otro *Poliuto* falta de respeto;
ten a *Hernani* guardado en el secreto
y mete al *Trovador* en un zapato.
A la *Africana* que la arrulle el *Noto*
y no venga *Lucrecia* a dar el grito.
Haz que regrese *Fausto* de lo ignoto,
que el *Conte Ory* no duerma el infinito
y que el *Geno* nos cause alboroto.

En efecto: ella llevaba en su repertorio —entre otras óperas no comunes— *El Bravo* de Mercadante, *Crispín y la Comadre* de Donizetti *Semíramis* de Rossini y "hasta la mexicana *Guatemotzin* de Aniceto Ortega (1825-1875), compositor mexicano cuyo centenario pasó tan desapercibido como el de Angela Peralta" —comenta el autor.

Así prueba José Antonio Alcaraz que la biografía de un personaje musical "constituye un género anacrónico y por demás impracticable". Afortunadamente él tira a la sátira y a la broma los incidentes no plenamente comprobados de su biografía.

Fue, pues, José Antonio el único musicólogo que festejó el centenario del fallecimiento de la diva mexicana, no con sus músicas de salón, sino por medio de una muy plausible versión de su paso por la tierra, que le agradecemos, sobre todo, aquellas escasas mujeres que en el pasado supimos de luchas internas y externas en nuestras carreras de *musicistas* (no "músicas", por favor).

Esperanza Pulido

GABOR FRISS y CARMEN CARRASCO, *Música para todos*. G. Ricordi & Co. México 1984. Esta es la primera de una serie de guías didácticas que los maestros Friss y Carrasco producirán bajo el auspicio de la casa Ricordi, para ayudar a los maestros dedicados a la enseñanza de la música infantil por medio de los métodos preconizados por el maestro húngaro Gábor Friss, a quien la maestra mexicana Carmen Carrasco lleva bastantes años siguiéndole los pasos, tanto aquí (él ha visitado el país más de cinco veces) como en Europa, donde ella ha estado becada con este objeto.

Bien conocidas en México son las personalidades de Béla Bartok y Zoltan Kodály como pioneros de la música folklórica de Hungría, pero no en igual medida el método desarrollado por el también compositor húngaro Zoltan Kodaly. Ciertamente que aquí no carecemos de otra figura mexicana en este campo de la música infantil y su enseñanza. El compositor César Tort ha dedicado grandes esfuerzos a divulgar su sistema,

pero ya habrá ocasión de hablar de esto en otra ocasión, pues lo juzgamos digno y necesario. Por ahora nos limitamos a esta obra didáctica que sus autores titularon *Música para todos* y explica gráfica y claramente sus objetivos didácticos por medio de seis capítulos dedicados, el primero a las Rimas, Adivinanzas y Juegos de Sorteo; el segundo a Canciones para Niños en forma de juego; el tercero a la Enseñanza de los valores de las notas y las sílabas rítmicas ta y ti-ti; el cuarto enseña El Silencio de Ta (SH, o sea el sonido que en inglés se expresa con esas dos letras y en alemán con *sch*); en el quinto se introducen los sonidos so y mi. El Apéndice da sugerencias para escuchar música y canciones de varios sonidos. El libro termina con los currícula de los autores —ambos de gran riqueza. Todos los grabados se le debieron a Negrelli Béla Maria —plenos de gracia y buen arte del dibujo. Las mamás de los niños en quien va a aplicarse este método se divertirán provechosamente con la lectura de esta obra, por la que deben ser felicitados sus autores y la casa Ricordi. E.P.

NOTICIAS

PATRICIA MONTERO

Notable pianista mexicana, heredera del extraordinario talento musical de su padre quien, por desgracia, falleció en su temprana juventud, dejando a su hija casi recién nacida. Patricia se empeñó en tomar la carrera de su progenitor y al cabo de diversas contrariedades encontró en Bruselas la ruta que habría de conducirla a la cumbre del concertismo pianístico, tras de la cual sigue escalando peldaños. Los críticos belgas la consideran extraordinaria.

A principios de este año y en mayo pasado ofreció allá sendos recitales dedicados, el primero, a Bach y Schumann y el segundo a César Franck. Habiendo leído excelentes crónicas no podemos menos de traducir del francés por lo menos dos concernientes a ambos actos.

Pierre Heureux, crítico principal del importante diario *La Libre Belgique*, escribió lo siguiente (suprimimos algunos párrafos, pero no por faltos de gran entusiasmo):

“... Al oír el último recital de Pa-

tricia Montero, consagrado a Bach y Schumann, se impuso con evidencia la impresión de sinceridad que ella misma estaba viviendo.

“... Desde que escuchamos en la primera parte dos toccatas y fugas y dos preludios y fugas de J.S. Bach notamos la ausencia de cualquier vulgaridad, cualquier aridez, cualquier lugar común, para dar lugar a una vitalidad vibrante. Una de las grandes facultades de esta pianista es la de poder presentar un repertorio a veces gastado, renovándolo por medio de un concepto personal ajeno a la rutina, que le confiere pureza y frescura, como si la música naciera en esos mismos instantes bajo sus dedos.

“... Así, la vieja controversia respecto a que Bach deba o no ser tocado en el piano pierde validez, puesto que cada interpretación, vigorosamente pensada y determinada, lleva en sí misma un universo diferente, con su propia estética y sensibilidad... La *Tocatta en Mi menor* es

una explosión de juventud; la de *Do menor*, noble y grande; pero la soberbia fuga en Fa menor del *Clave Temperado* domina por su elocuente gravedad...”

“... Los *Estudios Sinfónicos* de Schumann constituyen una segunda parte magistral... Las cinco variaciones póstumas, según arreglo muy personal, introducen un elemento poético de valor indiscutible...”

“Patricia Montero supo defender su versión con energía y brío, pero también con un estremecimiento íntimo de cosas no dichas que se resisten a la interrogación: una fuerza temperada con sutilezas en una visión muy cercana a la profunda dualidad de Schumann. Esta visión de los *Estudios Sinfónicos* debe atraer la atención por sus aspectos introspectivos...”

Un simposio chicano de artes mexicanas en Los Angeles

Organizado de nuevo por Steve Loza, este Simposio para el año 1985 ofreció

como su principal acto musical un concierto de música de los compositores mexicanos Manuel M. Ponce, Mario Lavista y Rodolfo Halffter. Este concierto fue dirigido por el titular de la Orquesta Sinfónica de El Paso, Texas, Abraham Chávez, quien al frente de la Orquesta Sinfónica de Cámara de “Artes mexicanas” interpretó *Don Lindo de Almería* de Rodolfo Halffter. El cuarteto *Miniaturas* de Manuel M. Ponce fue ejecutado por un cuarteto local no especificado. La distinguida pianista canadiense Johana Harris-Heggie tocó tres *Bagatelas* y tres piezas del *Homenaje a Antonio Machado* de R. Halffter y, además, la difícil parte pianística de la *Oberatura concertante* op. 5 del mismo autor; del joven compositor Mario Lavista la misma artista interpretó una de sus obras para piano. El director del Centro de Investigaciones de Estudios Chicanos de UCLA, Juan Gómez-Quíñones, clausuró este simposio.

DIGEST

Clara Meierovich, Assistant Director of *Heterofonia*, dedicates the main article of this number to the "bandoneon", an instrument amply associated with both banks of the River Plate, more than any other part of the world, although a description and detailed study of its history is lacking. Meierovich examines the transformations of the instrument until it acquires its present characteristics, starting with the accordion and continuing with the concertina that attracted the "bandoneonista", Alejandro Barletta, who played the "bandoneon" in concerts throughout the world. In an interview, Barletta presents several interesting opinions about this instrument, which he considers closely related to the organ but has the advantage of being easily transported. This unedited article by Clara Meierovich concerns all Latin American musicians and can be considered to date the most extensive documented study on the subject.

In their article dedicated to the analysis and evaluation of the project *Trayectory of Music in Mexico / Taped Documents (Trayectoria de la Musica en Mexico / Documentos sonoros)*,

Juan Jose Escorza and Jose Antonio Robles-Cahero offer an acute point of view on this first volume of the project; their study helps us understand the origin and history of this undertaking of the Universidad Nacional Autonoma de Mexico.

Francisco Curt Lange, one of the principle pioneers and promoters of musicology in Latin America, presented a profound analytical essay about the shortcomings in and lack of good criticism of music in Latin America, in the "First Latin American Meeting of Composers, Musicologists and Music Critics" ("Primer Encuentro Latinoamericano de Compositores, Musicologos y Criticos Musicales") which took place in Caracas in November of 1983.

Raquel Bialik submits a short study about the importance and necessity of ethnomusicology in the comprehension of the people who produce music in the context of their life in society. As a type of harangue, she finishes her article: "Let's remember that there is no music without human beings, nor human beings without music!"

Translation: Carolyn Malloy.



Instituto Nacional de Bellas Artes



México, D.F., 1985.

