

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 5, México, marzo de 1969

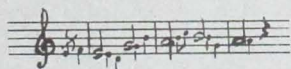
Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 5, México, marzo de 1969, pp. #-#



HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL



Año I, Número 5

Marzo de 1969

México, D. F.

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE MUSICA

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

Primera Temporada 1969

- MARZO 2** Obras de BACH (Concerto para dos violines), R. STRAUSS Muerte y Transfiguración, CARRILLO (Concerto para chelo), RES-PIGHI (Los pinos de Roma)
Solistas: PEDRO CORTINAS, MANUEL SUAREZ, REINE FLA-CHOT
Director: HERRERA DE LA FUENTE
- MARZO 7 y 9** Obras de CARVALHO (Variaciones p. perc. y cuerdas), MOZART (Concerto para piano K. 491), DVORAK (Sinfonia del Nuevo Mundo)
Solista: VASSO DEVETZI
Director: ELEAZAR DE CARVALHO
- MARZO 14 y 16** Obras de REVUELTAS (Janitzio), BEETHOVEN (Sinfonia "Pas-toral"), PROKOFIEV (Sinfonia N° 5)
Director: ELEAZAR DE CARVALHO
- MARZO 21 y 23** Obras de DEBUSSY (Giges et Rondes de Printemps), CHOPIN (Concerto N° 1), BEETHOVEN (Sinfonia N° 7)
Solista: HALINA SIEDZINIEWSKA
Director: RUDOLPH ALBERTH
- MARZO 28 y 30** Obras de MONCAYO (Tierra de temporal), BRAHMS (Concerto para violin), SRIABIN (Poema del Extasis)
Solista: HERMILO NOVELO
Director: RUDOLPH ALBERTH
- ABRIL 5 y 7** Obras de HUIZAR (Sinfonia), BEETHOVEN (Concerto N° 3), SHOSTAKOVICH (Sinfonia N° 5)
Solista: JOERG DEMUS
Director: HERRERA DE LA FUENTE
- ABRIL 11 y 13** Obras de SCHUBERT (Sinfonia N° 2), BEETHOVEN (Concerto N° 1 para piano), HALFFTER (Obertura Festiva), WAGNER (En-cantamiento del Viernes Santo y Obertura de "Los Maestros Can-tores")
Solista: ANDOR FOLDES
Director: EDOUARD VAN REMOORTEL
- ABRIL 18 y 20** Obras de VIVALDI (Magnificat), BARBER (Concerto para piano), CHAIKOWSKI (Sinfonia N° 7)
Solistas: VICTORIA ZUNIGA, M. ARGELIA LOPEZ, OBSSELIA HERNANDEZ, FRANCISCO AMADOR, SERGIO PEÑA, CORO DE MADRIGALISTAS
Director: EDOUARD VAN REMOORTEL

Boletos en taquillas de B. A.

PALACIO DE BELLAS ARTES

H E T E R O F O N I A

Revista musical
bimestral

Directora

ESPERANZA PULIDO

Jefe de Redacción

Ignacio Medina Alvarado

Relaciones Públicas

Dr. Alberto Pulido Silva

Redacción

Heriberto Frías 514,

México 12, D. F.

Teléfono: 23-48-10

Correspondencia

Apartado 12-808,

México 12, D. F.

Impreso en la Editorial

Libros de México, S. A.

Avenida Coyoacán 1035,

México 12, D. F.

S U M A R I O

Cartas a la Redacción	2
De los Editores	4
Alberto Pulido Silva Estética Musical	6
Pablo Castellanos Aspectos del Nacionalismo Musical Mexi- cano	9
Juan Vicente Melo Debussy y la Literatura	11
Pablo C. de Gante El Futuro de la Música	14
Sophie Cheiner El Superhombre de Karlheinz Stockhausen	19
Salvador Moreno La Peralta en Barcelona	20
Esperanza Pulido Técnica Pianística de Tobías Matthay	21
María Otálora de López Mateos Método Objetivo de Lectura Musical	23
Claire Stevens La Marimba	27
Alethés Jazz y Rock	29
Conciertos	31
De México	34
Del Extranjero	36
Grabaciones	41
Libros y Música	44

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario	
REPUBLICA MEXICANA	
Número suelto	\$ 4.00
Número atrasado	8.00
Un año (seis números) ..	22.00
Correo aéreo	
Un año (seis números) ..	\$ 35.00

Correo ordinario	
EXTRANJERO	
Un año (seis números) Dls.	2.50
Correo aéreo	
Un año (seis números):	
Estados Unidos, Canadá, Centro-	
américa y Antillas: Dls. 6.00. Ar-	
gentina, Bolivia, Brasil, Colombia,	
Chile, Ecuador, Paraguay, Perú,	
Uruguay, Venezuela y España:	
Dls. 6.00. EUROPA (excepto Es-	
paña): Dls. 10.00. ASIA, AUS-	
TRALIA Y AFRICA: Dls. 15.00.	

Registro de correspondencia de 2ª clase en trámite.

Cartas a la redacción

Estimada Directora:

Se ha embarcado usted en una noble empresa, al iniciar una publicación muy necesitada. Felicitaciones.

No solamente son valiosos los artículos y las secciones, sino también la presentación —papel e impresión— merece encomios. Pueda esta revista continuar largos años sirviendo las necesidades del público musical. Sus colaboradores, tales como Pablo Castellanos, José Antonio Alcaraz, Luis de Pablo y, por supuesto, su Jefe de Redacción y el de Relaciones Públicas, garantizan el nivel de la revista. A cada uno de ellos se les debe agradecimiento.

Su amable nota incluida en el número uno, Año 1º, en la que me invita a adherirme a la lista de sus colaboradores me conmueve profundamente. Tan pronto como pueda producir algo digno de su consideración se lo remitiré seguramente. Mientras tanto, me apresuro a enviarle esta nota de aprecio y mis mejores deseos para 1969.

Fielmente suyo,
Robert Stevenson.
Universidad de California. Dep. de Música.
Los Angeles, Calif.

REDACCION DE HETEROFONIA

Leyendo el artículo escrito por Pablo Castellanos en el Cuaderno No. 1, página 21, pienso que quizá hubiera sido agradable para el público lector de esta revista, que el autor, mediante un asterisco, le hubiera conducido a hacerle conocer que, tanto los villancicos de Francisco Moratilla, como la Sinfonía de Antonio Sarrier fueron obras, sí, compuestas en el siglo XVII, pero que posteriormente durmieron, olvidadas por completo durante dos siglos, hasta que Miguel Bernal Jiménez, en su búsqueda por el Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid, extraordinariamente sorprendido, encontró tales excelentes obras, y varias más aún). Quiso entonces Miguel dar cuenta de su hallazgo al mundo colonial de México, organizando un magno concierto que llevó por nombre MORELIA COLONIAL, al que asistieron como invitados de honor varios críticos musicales de diferentes partes del país y de esa ciudad, entre otros los señores Barros Sierra, Salomón Kahan y algunos más. Posteriormente y con objeto de formalizar, digamos, este hallazgo, Miguel escribió un folleto titulado "Morelia Colonial", bajo el patrocinio de la Sociedad de Amigos

de la Música —por aquel entonces en pleno auge— y de la Universidad Michoacana (1939). En la obra mencionada da cuenta, no sólo de las composiciones descubiertas, sino de mil asuntos más relacionados con el insospechado valor artístico que contenía el ya mencionado Archivo.

Atentamente,
María del Carmen S. de Sañudo,
Estados Unidos 210-4,
Monterrey, N. L.

Estimada Directora:

Está bien que "Heterofonía" publique artículos de compositores jóvenes del extranjero, como los de Luis de Pablo y Soler, pero, ¿no hay aquí, entre la juventud que compone música, gente que se interese en darnos a conocer a los aficionados lo que escriben con todos aquellos aditamentos capaces de suscitar atención para sus obras? Me parece que ustedes podrían poner algo de su parte para proporcionar a los lectores de su revista esta clase de colaboraciones.

Atentamente,
Carlos Lozano,
Kansas 110,
México 18, D. F.

Vaya si lo hemos intentado, señor Lozano, pero sin resultados . . .

EMILIANA DE ZUBELDIA

cuatro canciones con textos de

ANA MAIRENA

EDICION RICORDI

De venta en todos los repertorios
de música

De los editores

El Conservatorio Nacional de Música cuenta con un porcentaje muy elevado de estudiantes inscritos en las clases de piano; por consiguiente, los profesores de esta materia están numéricamente muy por encima de los otros. No es de sorprender, pues, que el maestro Francisco Savín, director del plantel, ve multiplicados sus problemas al tratar de modernizar los anticuados programas de estudios pianísticos. Las otras materias no le producen quebrantos.

El año pasado se reunió un grupo de profesores de piano con el Jefe del Departamento de Música del INBA, maestro Miguel García Mora (distinguido pianista él mismo) y con el director del Conservatorio (director de orquesta y apto conocedor del instrumento de teclado), con el propósito de reformar el programa de piano. Tras acaloradas discusiones se unificaron los criterios y, tomando como ejemplo para los programas que rigen en algunos de los principales conservatorios del mundo, se procedió a formular el que posiblemente conviniera a las necesidades de nuestra máxima casa de estudios musicales.

Por razones que no viene al caso traer a colación, fue finalmente desechado el proyecto, en parte porque no se adaptaba a las actuales condiciones del Conservatorio.

¿Cuáles son estas *actuales condiciones del Conservatorio*? Podríamos resumirlas en una: *falta de recursos pecunarios propios*. En torno a tal premisa pueden bordarse las demás: el plantel carece de fondos para permitirse recusar a todos aquellos jóvenes que no demuestren, por medio de exámenes muy severos, una verdadera vocación musical; el Conservatorio se ve obligado a aceptar niños a granel, como si se tratara de un Kindergarten de Música; de la superabundancia de estudiantes de piano se desprende el exceso de maestros del instrumento —maestros que no siempre responden a su categoría; la institución carece de un servicio verdaderamente social, para la donación de las becas concedidas por la Secretaría de Educación Pública—, becas hasta de mil pesos mensuales, que sobrepasan a la mayoría de los salarios recibidos por los maestros, pero que, repartidas, no por procedimientos de concursos, sino mediante exámenes a puerta cerrada, con la intervención, en el jurado, de músicos de dentro y fuera del plantel y la colaboración efectiva de investigadores sociales que determinarán la

verdadera condición económica de los aspirantes, constituirían un incentivo poderoso para atraer a los más grandes talentos entre la juventud mexicana anhelosa de hacer de la música su profesión. Entre los jóvenes estudiantes receptores de becas ha habido en el pasado hasta potentados (aunque por excepción).

El día que el Conservatorio pueda permitirse seleccionar estrictamente al estudiantado y al profesorado (por contar con un presupuesto que no le obligue a depender del producto de inscripciones y exámenes extraordinarios), comenzará a adquirir categoría de escuela de altos estudios musicales, aunque se trate de principiantes. Si tal cosa llegara algún día a convertirse en realidad, los centros de iniciación se encargarían de preparar adecuadamente a aquellos muchachos verdaderamente dotados de talento y vocación musicales.

Quizá se trate de una utopía, pero nadie nos impide soñar . . .

* * *

Hace siete años que el Departamento de Música del INBA viene organizando anualmente un Festival de Música Contemporánea, con eficiente empeño. Pues bien, acabamos de saber que el de 1969 ha sido cancelado, por la sencilla razón de que la Orquesta Sinfónica Nacional saldrá de gira por la América del Sur durante las fechas que se tenían dispuestas para aquel evento. La Orquesta de la Opera tampoco está disponible, puesto que se hallaría entonces en plena Temporada de Opera Nacional. El hecho es en verdad lamentable, porque este festival era una especie de puente para conectar a los compositores jóvenes de México con los de otros países y les daba la rara oportunidad de que se conocieran algunas de sus últimas obras.

Ignoramos por qué razón la Orquesta Sinfónica de la Universidad no se presenta "al quite"; máxime que su titular es un joven compositor de vanguardia. Eduardo Mata debería hacer a un lado cualquier consideración de orden secundario y ofrecer la colaboración de un organismo sinfónico que él ha logrado conducir por vías de estricto profesionalismo. Así no se discontinuaría una tradición que es necesaria aquí.

ESTETICA MUSICAL

Por ALBERTO PULIDO SILVA

— III —

LA FUNCION DE LA MUSICA

Dice Combarieu que “la angustia del hombre al traducir la hostilidad de la naturaleza por la concepción de los espíritus hostiles, a los que él opone la encantación, arma a la vez defensiva y ofensiva, tal es el origen de la música... La transformación de estos espíritus en divinidades más dulces y menos groseras; el desenvolvimiento de la encantación inicial en lirismo religioso socialmente organizado; poco a poco y por el camino de la abstracción el arte cultivado por sí mismo en razón del agrado; tales son las tres fases de la evolución que en cada país pueden constituir el plan de una historia musical”.

El canto mágico tiene las siguientes características: une la melodía a las palabras habitualmente ininteligibles al no iniciado; obedece en su estructura musical a una de las leyes más importantes de la magia: la imitación. Imitación no servil sino simbólica, para ejercer una acción sobre el semejante por el semejante. Todo esto ajeno a cualquier preocupación estética. Se dirige a un solo ser sensible por invisible: el espíritu sobre el que el encantador quiere obrar. Contiene en embrión lo que constituirá el arte: la repetición de las fórmulas, el ritmo, lo realizado por la palabra. En los misterios eleusinos había canto, fórmulas moduladas y melopeas sacramentales.

La palabra griega *oda* quería decir *canto*. Homero dice en la Odisea que los hijos de Autolico detuvieron con una oda o canto mágico la sangre negra que corría por una herida de Odiseo.

En la antigüedad se creyó que la música tenía carácter terapéutico. Por esto los antiguos reverenciaban a Apolo no sólo como el dios de la música, sino como el de la medicina; la música cambia la tristeza en gozo, el temor en confianza, la ferocidad en clemencia y desarma a los más intrépidos y orgullosos. Los más fieros animales, cuando sienten algún movimiento de placer, tienen una especie de canto que les es propio (Marquet). Se decía que Orfeo, hijo de Eagro, rey de Tracia, adormecía a las fieras con su cítara.

Es interesante continuar inquiriendo sobre el poder curativo que los antiguos daban a la música (también la medicina moderna se lo confiere, pero en otro aspecto.) Se decía que Asclepiades sanaba la sordera con la melodía de su flautín. La flauta de Ismenias tenía la virtud de remediar la ciática y el reumatismo. Tales, el cretense, curaba la peste con los acordes de su lira y David calmaba con la dulzura de su arpa los arrebatos de Saúl. Jenocrates, según Capella, empleaba el sonido de los instrumentos para curar la locura furiosa. Teofrato decía que la música era un remedio magnífico contra el desaliento y el desorden espiritual y que el sonido de la flauta curaba la epilepsia y la gota ciática. Atenea añadía que para hacer más segura la curación debía tocarse la flauta en el modo frigio (Burney).

También se creía que la música instrumental era capaz de remediar la picadura de las tarántulas, mejor aún que el canto y la danza. Teofrasto y Demócrito la usaban como remedio contra la mordedura de las serpientes.

Nos cuenta Laborde que el rey Felipe IV de España había contraído una enfermedad hipocondríaca que le obligaba a descuidar todos sus deberes, impidiéndole hasta hacerse la barba y presentarse ante el Consejo. Conocedora de la afición de su esposo por la música, la reina llamó a la corte al célebre cantante Farinelli, con quien organizó secretamente un concierto que habría de efectuarse en proximidad a la alcoba del rey. Al celebrarse el acto, Farinelli cantó una bella melodía. Emocionadísimo al escucharla, Felipe le hizo entrar, le felicitó y le pidió que cantara otras canciones. El rey, en éxtasis, le ofreció la recompensa que deseara. El cantante suplicó a Felipe que se hiciera la barba y compareciera ante el Consejo. Inmediatamente después el rey, ya curado, nombró primer ministro al músico.

El P. Mersenne relata que estando en La Haya en 1688, uno de sus amigos, —escudero del príncipe de Orange— lo llevó a un concierto, ejecutado por sólo tres excelentes músicos en la cámara de su amo, quien se valía de este medio para disipar la melancolía y aliviarse de sus males cuando se sentía enfermo. Y que él conocía muchas gentes de respeto que usaban la misma receta para apaciguar los dolores de la gota. Un famoso médico de la corte le aseguró haber curado a una dama enamorada, que se había vuelto loca por la inconstancia de su amante; contrató a varios músicos para que le dieran tres conciertos durante el día; por la noche tenían la obligación de cantar aires propios para aliviar el pesar de la enferma y otros para devolverle la razón. A las seis semanas la dama recobró la cordura. Igualmente narra el famoso teórico francés la curación de un organista, loco furioso, al cabo de quince conciertos diarios.

Durante el Renacimiento casi todos los poetas concedieron a la música la misma importancia que a la poesía. La primera tenía para ellos un valor moral y le atribuían un carácter misterioso de arte inspirado. La música era signo de virtud y de magnanimidad. Shakespeare pensaba que “el hombre que carece de música interior y no se emociona con el concierto de los dulces sonidos es apto para las traiciones, las estratagemas y la rapiña. Los movimientos de su alma son sin brillo, como la noche, y sus afectos sombríos como el Erebo. “¡Desconfiad de tal hombre!”. (El Mercader de Venecia, citado por Guy Bernard).

Para entender el concepto romántico de la música me parece de gran interés traducir un escrito, sumamente elocuente, de Madame Stael, del que hace alusión el autor mencionado:

“De todas las bellas artes la música es la que agita en forma más inmediata el alma. Las otras la encaminan hacia determinadas ideas. Sólo la música se dirige a la fuente misma de la existencia y cambia por entero su disposición interior. Cuando se dice que la gracia divina transforma repentinamente los corazones puede, humanamente hablando, aplicarse tal concepto al poder de la melodía. Entre los presentimientos de lo porvenir, no deben desdeñarse aquéllos que nacen de la música . . . La música es un placer tan pasajero que tal parece como si huyera a medida que se le experimenta; una impresión melancólica se mezcla a la alegría que nos produce; pero también cuando expresa el dolor hace nacer en nosotros un sentimiento de dulzura. El corazón palpita más rápidamente al escucharla; la satisfacción que causa la regularidad de la medida, evocando la

brevedad del tiempo, nos induce a gozar de ella. Se destruye el vacío; cesa el silencio en torno a nosotros; se colma la vida; fluye la sangre con rapidez; sentís en vuestro interior el movimiento producido por una existencia activa y no tenéis por qué temer los obstáculos que surgen a su paso . . . La música ensancha la idea que poseemos de las facultades de nuestra alma; al escucharla nos sentimos capaces de los más nobles esfuerzos; por su medio se marcha a la muerte con entusiasmo; posee la dichosa impotencia de no expresar ningún sentimiento bajo, ningún artificio, ninguna mentira. La desgracia misma, en el lenguaje de la música, carece de amargura, de desgarramientos, de irritación . . . Levanta dulcemente el peso de nuestros corazones, cuando se es capaz de afectos serios y profundos, aquel peso que suele confundirse con el sentimiento mismo de la existencia, en tanto que el dolor que produce es habitual. Escuchando sonidos puros y deliciosos estamos cerca de asir el secreto del Creador y de penetrar en el misterio de la vida. Ninguna palabra es capaz de expresar esta impresión, porque las palabras se encadenan con las impresiones primitivas, como los traductores en prosa sobre el paso de los poetas . . . Lo definido de la música se doblega a todos los movimientos del alma y cada quien cree hallar en una melodía, como en el astro puro y tranquilo de la noche, la imagen de lo que apetece sobre la tierra." (Corina, o la Italia. 1807).

Estos bellísimos conceptos conservan aún su validez cuando se escucha música romántica, a pesar del abismo que se levanta entre ésta y la música de nuestros días, como lo veremos posteriormente.

Cuando hemos dicho con anterioridad que la música es significativa, no pretendimos hacer de ella una traducción servil, ni aun en el caso de la música descriptiva. La catarsis creativa por la que el compositor prescinde del yo, del aquí y del ahora, humaniza las vivencias presentes o pasadas. Los campos de la "Sinfonía Pastoral", la "Catedral Sumergida", "Los Juegos de Agua" (por no citar sino unos cuantos ejemplos) son campos humanizados. Lo que nos interesa es el estudio de la evolución del concepto musical a través de los tiempos, como lo iremos realizando con posterioridad. Quisiéramos afirmar de nuevo que, según nuestro entender, no existe la música pura en el sentido estricto de la palabra. Toda música es funcional y expresiva.

Colección completa de la "Revista Musical Mexicana". Comprende 54 números de cuatro años (7 de enero de 1942 al 7 de marzo de 1946). Precio Cien pesos. Pedidos a "Revista Musical Mexicana", Chiclayo 972, México 14 D. F. Tel.: 17-15-19

ASPECTOS DEL NACIONALISMO MUSICAL MEXICANO

Por PABLO CASTELLANOS



Manuel Enriquez

— IV —

El concepto de una “plástica integral”, del pintor Jorge González Camarena, que abarque desde el estricto ejercicio académico hasta los más recientes aportes de la plástica contemporánea, parece haber sido vislumbrado, en el campo de la música, por el eclecticismo de Miguel Bernal Jiménez, el prematuramente fallecido compositor moreliano. En efecto, en su ópera *Tata Vasco*, de 1941, encontramos el arte gregoriano, el de los trovadores, la polifonía renacentista, el clasicismo vienés y el verismo italiano, junto con elementos del folklore mexicano, instrumentos precortesianos, ritmos indígenas, escalas pentáfonas, canto popular religioso, canciones y danzas mestizas, etc.). Además, se manifestó como romántico nacionalista, en su canción “Lupita”; como indigenista, en su arreglo de los Xtoles; como impresionista, en sus “Pordioseros”; o como realista, al estilo politonal de *Revueltas*, en la *Feria* de sus “Carteles”. Discípulos de Bernal Jiménez, como Armando Lavalle, Domingo Lobato, César Tort o Armando Quezada, han heredado su eclecticismo.

Desde que apareció en Europa la llamada música dodecáfona, fue relacionada con la pintura expresionista de Paul Klee o de Gauguin, estilo que introdujo en el paisaje mexicano el jalisciense Gerardo Murillo (Dr. Atl). También se ha hablado del “expresionismo” de un Carlos Pellicer, poeta del paisaje suntuoso y tropical. Sin embargo, la técnica dodecáfona, bien conocida por Ponce, Rolón, *Revueltas* o Chávez, no les atrajo para expresar su nacionalismo. Fue Rodolfo Halffter quien enseñó a nuestros músicos cómo usar esta nueva técnica, sin por ello perder su mexicanidad. Particular influencia ejerció Halffter en el grupo “Nueva música de México” (Raúl Cosío, Rafael Elizondo, Jorge González Avila, Guillermo Noriega, Rocío Sanz, Federico Smith y Leonardo Velázquez); en el “Círculo de compositores universitarios” (Francisco Martínez Galnares, Filiberto Ramírez, Manuel Reyes Meave, Juan Antonio Rosado); y entre composi-

tores independientes, como Luis Herrera de la Fuente o Isaías Noriega. Hoy día podemos decir que, así como Los Enanos de Rolón o el Chapultepec de Ponce son las obras más representativas del impresionismo, el Concierto para piano de Galindo, estrenado en 1962, es quizá la obra más representativa del expresionismo, dentro del nacionalismo musical mexicano.

Por su lado, Manuel Enríquez pasó del nacionalismo romántico a la serialidad total, técnica que ha sido comparada, en Europa, con la pintura surrealista. Otros compositores han manifestado su nacionalismo escogiendo textos de la literatura mexicana. Así, Salvador Moreno (Canciones en náhuatl), Jorge Daher (Cantares de Nezahualcōyotl), Francisco Savín (Lírica sobre textos indígenas Juan D. Tercero (Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón), Roberto Bañuelas (Cabral del Hoyo), Mario Lavista (Octavio Paz) o Joaquín Gutiérrez Heras (Emilio Prados).

La literatura guitarrística, ya cultivada desde la Epoca Novohispana (Sebastián de Aguirre, Manuel Delgado, José Manuel Aldana) fue enriquecida en especial por Ponce y ha recibido contribuciones posteriores valiosas, con las Tres Piezas, de Jesús Estrada, o con el Concertino mexicano de Ramón Noble.

A los autores mexicanos de música para películas (Carrillo, Revueltas, Sandi, Bernal Jiménez, etc.) es indispensable agregar el nombre de Raúl Lavista, que ha escrito más de 250 partituras para el cine, entre ellas "Animas Trujano" y "La otra", que le valieron primeros premios internacionales.

Uno de los primeros compositores que trabó contacto directo en Europa con las nuevas corrientes de la música "electrónica" y "concreta" fue Carlos Jiménez Mabarak. Volviendo a México, no sólo introdujo el objetivismo del Grupo de los Seis franceses (Concierto para piano), sino que despertó entre nuestros más jóvenes músicos el afán de buscar nuevas sonoridades. Quizá esta actitud contemporánea los ha alejado del nacionalismo, pero los ha acercado a justipreciar las importantes realizaciones de nuestros campeones en el campo de la música "microtónica": Julián Carrillo y Augusto Novaro (Emiliana de Zubeldía y Reyes Meave han aplicado las "Escalas naturales" de Novaro a composiciones originales).

En la actualidad, el grupo del "Taller de composición del Conservatorio" (Héctor Quintanar, Eduardo Mata, Manuel Jorge de Elías, Jesús Villaseñor, Francisco Núñez, etc.) trabaja en la música "aleatoria". Es decir: la tercera generación de compositores del siglo XX está perfectamente enterada de todas las corrientes universales contemporáneas y en ella se anuncia otra realidad para nuestra música, sobre la cual hablará el Futuro, corroborando aquella vieja frase del "sexto sentido musical de los mexicanos".

Debussy y la Literatura

Por JUAN VICENTE MELO

Si bien las canciones de Bilitis fueron la única colaboración lograda entre Debussy y Pierre Louÿs, existieron otros proyectos: una danzarina, un cuento de Navidad, las aventuras del rey Pausaule, Afrodita y un poema de Dante Gabriel Rosetti (el autor de *La doncella elegida*) traducido por el propio Louÿs.

3) Escritores elegidos

El primero: Dante Gabriel Rosetti. La sola elección del poeta prerrafaelista sirve para anunciar a Maeterlink y a Peléas y Melisanda. Entre las dos obras, anota Yankélevich, se mide toda la distancia que existe entre el misterio oculto y el misterio límpido. Por otra parte, Debussy cuenta entonces con 25 años y ha desistido de terminar una *Zuleima* basada en el *Almanzor* de Heine. En *La doncella elegida*, además de la atmósfera exacta propuesta por el poeta, Debussy nos introduce en el misterio de la feminidad, misterio de voluptuosidad, de angustia, de muerte, de irrealidad. Ya entremos en el silencio, en la captación de la perfección de ese instante en que todo es perpetuo, en la inmovilidad, en una cierta incandescencia líquida, un misterio que sólo puede parecerse al del agua.

Ese misterio —agua, igual a mujer, amor igual a muerte— se convierte en destino —“destino obscuro, opaco, irracional”— en Peléas y Melisanda, obra en la que no sólo alcanza la representación exacta, purísima de ese misterio que encierra a todos los misterios sino que inaugura una nueva manera de tratar la fonética francesa, de cantar, de hablar. Es de todos conocido el anecdotario infinito que rodea la gestación y el estreno de Peléas y Melisanda y no insistiremos en él. Basta apuntar aquí que ese misterio que encierra a todos los misterios establece ya la condición de distancia, de fatalidad, de una respiración que se convierte en sinónimo de perfume, de silencio, de dolor extremo, de un paisaje, un tiempo y una edad que pueden haber existido —pueden haber sucedido— en época sin memoria. Que pueden estar sucediendo hoy.

Al establecer el libreto de Peléas y Melisanda, Debussy no sólo reproduce fielmente el mundo de Maeterlink, ese mundo en que conviven muertos y vivos, perseguidos y perseguidores, sombras y presencias, o mejor: mundo en que muertos y vivos, perseguidos y perseguidores, sombras y presencias son la misma cosa, el más claro misterio, que además agudiza, perfecciona el agua, la noche, las cabelleras, los perfumes, la seguridad de que alguien nos observa a nuestra espalda, el paisaje indefinido, el instante que trata de escaparse y que tratamos de aprender. Melisanda es ya un suspiro y en el tratamiento vocal, fonético de las palabras que Melisanda pronuncia o que Melisanda escucha, todo el lenguaje es también un suspiro, “la sombra de una sombra”.

4) *Esbozos acerca de otros escritores*

Stephane Mallarmé. Pierre Boulez, artista revolucionario si los hay de verdad, en el auténtico sentido de este término, ha visto a Mallarmé como El Ejemplo, así con mayúsculas. En *Pli sur pli*, Boulez ha creado el Libro abierto, el Libro jamás leído, el Libro siempre leído. Esas hojas intercambiables, esos silencios, esos blancos propuestos por Mallarmé encuentran su exacta transcripción sonora, musicalmente sonora, en el Pliego a pliego que Boulez va construyendo pacientemente. Mucho tiempo antes, Debussy encontró —personal y artísticamente, vitalmente— a Mallarmé. Y por ese encuentro, verdadera fortuna, tenemos *La siesta del fauno*, esa obra inaudita, perfecta, reveladora, verdadera razón del misterio, encarnación perfecta del misterio de la voluptuosidad que Nijinski, ese loco ejemplar, ese gran artista, representó terrenalmente en paisaje y escenario concretos, en un ámbito solar, de mediodía, de anuncio de tarde en el que se conjugan aire y agua, tierra y fuego y en el que al mismo tiempo existe la capacidad de retardarse en la contemplación de sí mismo, en el sueño, en la alucinación, en la nutrición del reflejo.

Es precisamente Mallarmé el poeta que cierra la producción vocal de Debussy, en 1913: tres poemas: “*Soupir*”, “*Placet futile*” y “*Eventail*” en las que encontramos a un compositor auténticamente contemporáneo, exactamente testigo de hoy.

Paul Verlaine. Pocas veces podemos encontrar una relación tan exacta entre la palabra y la música como en las canciones de Debussy sobre poemas de Verlaine. “*De cuerpo entero* —y cito nuevamente a Bal y Gay, ahora con otro motivo— está ya ahí el futuro autor de *Peléas y Melisanda*. Esta cita se refiere a las “*Ariettes oubliées*”. Verlaine será elegido, más tarde, con algunos poemas de *Fêtes galantes* que incluye dos series. Como Verlaine y como Proust, Debussy recoge, en estos ciclos de canciones, una imagen, una presencia total, “un minuto de la vida universal de las cosas, un pedazo de la historia del mundo”.

5) *Baudelaire*

No menos significativa —como en el caso de Mallarmé y Verlaine— es la elección del autor de *Las flores del mal*. Nos encontramos en los cinco poemas musicados por Debussy, entre la frontera del instante y la instancia, entre el amanecer y la noche, entre el pecado y la redención. Música cerrada en el instante atrapado, música centrada en la inmediatez, música fincada en la fascinación, estos cinco poemas revisitados por Debussy celebran la descomposición, la infinita languidez, la perfidia, el amor.

6) *Excepciones vistas al margen*

Dos poemas de Paul Bourget, el esbozo de una ópera, “*Rodrigo y Ximena*” sobre el tumultuoso libreto del poeta y amigo Catulle Mendés. La elección de Charles d'Orleans, *Tristan L'Hermitte* y François Villon; el espíritu de Shakespeare en la *Danza de Puk*, el “*Tristán e Isolda*” que se preparaba con Joseph Bédier.

7) D'Annunzio

Si para Debussy el misterio es lo contrario de lo secreto, para Gabrielle D'Annunzio en el secreto estriba el misterio. De ahí: “El martirio de San Sebastián”, estado de crisis entre las representaciones medievales, la poesía en voz alta y el silencio total. Al misticismo pagano y excesivamente verbal de D'Annunzio, opone Debussy el camino hacia las puertas del cielo, el recorrido que empieza en el infierno y termina en ese único cielo que es la tierra, la patria de aquí abajo, el riesgo que significa elegir entre la muerte de Dios y la resurrección de los hombres.

8) Debussy escritor

Pero además, Debussy escribió el texto para muchos libretos y no pocas canciones. Entre los más significativos se cuentan el de “El derrumbe de la casa usher”, de Edgar Allan Poe, significativamente situado entre Bilitis, Peléas y Melisanda, Verlaine, Mallarmé, Baudelaire y Dante Gabriel Rosetti. Aquí, fuego y agua, vida y muerte, perfume y cabellera, mal y santidad, destino, se conjugan, se perfeccionan. Las correspondencias adquieren un matiz extremo, las sonoridades no se oponen, el laúd resuena.

Debussy es autor, además, de los textos de ciertas Prosas líricas (De rêve, de grève, de fleurs, de soir) y sobre todo de un libro, Monsieur Croche antidilettante en el que asistimos a un mundo en el que la música se volvió y supo ser ya palabra, en la conjunción perfecta entre la idea y la representación gráfica, visual de la idea, el deseo y el poder de hablar de todas las cosas, de volver realidad la conjunción entre el encanto de la muerte y la fatalidad de la vida, de hablar —como aquí hemos tratado— de la música al través de la literatura y viceversa. Es de nuevo, el Seductor. FIN

“LOS GONZALEZ”

fundadores de una singular artesanía en piel,
realizan lo increíble en collares, aretes, pulse-
ras, prendedores, etc.

Búselos en el *Bazaar Sábado*. Plaza de San
Jacinto 11, San Angel, Stands 81 y 82, o pida
datos para sus compras al 48-97-27

El Futuro de la Música

Sistema de sonidos nuevos

Por PABLO C. DE GANTE

No es fácil imaginarnos a dónde van las artes. No son como la técnica y todas las ciencias, incluyendo la enseñanza, cuyos exclusivos objetos de progreso son lograr mayor utilidad y mayor eficiencia. En cambio, no se concibe un arte que sería exclusivamente útil. Ni como documento acerca de los aspectos de determinada cultura puede el arte tener mucha utilidad, puesto que sobre este particular la literatura y el lenguaje escrito nos informan muchísimo mejor y con muchos más pormenores. No, la misión del arte no es proporcionarnos una vida más cómoda, más fácil, más desahogada, sino obsequiarnos con un vivir más agradable, más placentero, más intenso y deleitable. Provoca una mayor plenitud de goce en la mente, en los sentidos, en los sentimientos. Mientras el desarrollo de la ciencia y de la técnica puede ampliarse hasta lo infinito, el progreso y la transformación del arte están condicionados por sus cualidades deleitables y por tanto se mueven dentro de límites virtuales.

Puede uno preguntarse cómo será el desarrollo de la música en los tiempos venideros. Con la dodecafonía y la multiplicación de sonoridades y timbres inexplorados en instrumentos u objetos sonoros nuevos, la música está llegando rápidamente al límite de sus posibilidades innovadoras. Ciertamente, faltan aún algunos timbres y ritmos por incorporar en el arte musical, pero a menos que se tratara de asimilar este arte a una colección de ruidos, los recursos nuevos están llegando a su fin. Con todo, por muy atrevidos y muy nuevos que hayan sido los más modernos experimentos, la expresión musical ha seguido valiéndose de los sonidos e intervalos convencionales de siempre.

Es cierto que el Sonido 13 ha propuesto crear sonidos convencionales nuevos, pero sólo a medias, pues su innovación únicamente subdivide los intervalos en uso desde hace siglos y utiliza estos sonidos, esencialmente intermediarios, como notas de paso, dejando en pie los sonidos de la escala cromática para la estructura funcional de la expresión musical.

Todavía queda otro camino, aún no explorado, por donde la música podría lograr una transformación radical. Nos referimos al cambio definitivo de los sonidos e intervalos convencionales. Pensándolo bien, ¿qué es lo que tiene atada la música a los doce sonidos convencionales con valores vibratorios de 517, 548, 580, etc. vibraciones? Solamente la tradición artística. Si pudiéramos acostumbrar el oído a otra serie de sonidos con otros valores vibratorios, escalonados a intervalos bien determinados, construiríamos un nuevo sistema musical totalmente diferente del actual, con una interpretación muy diferente del principio instaurado por el Sonido 13.

NOTA: En el presente artículo donde aparezca el signo * significa *sostenido*.—
LA REDACCIÓN.

Pero, al elegir nuevos valores vibratorios para las nuevas notas, hay que cuidar que estos valores no estén demasiado cerca de los cuales nuestro oído se ha acostumbrado desde siempre. Por ejemplo, si tomamos como base de nota en el registro medio, el valor sonoro que corresponde digamos a 520 vibraciones, no podremos evitar la sensación de oír un do desafinado. Conservemos pues el número de vibraciones del do actual que es 517. Luego, si seguimos la sugestión del Sonido 13, de dividir los tonos actuales en tercios, guardaríamos como sonidos ya conocidos en la escala, el do, re, mi, fa*, sol* y la* y obtendríamos como sonidos nuevos los 12 tercios que sacamos de estos intervalos.

Veamos ahora si los valores vibratorios de estos nuevos sonidos no se aproximan demasiado a las notas ya fijadas en nuestro oído.

do		do *	re		re *	mi		fa
517		548	580.5		615	651.5		690.5
517	538	558.5	580.5	604	628	651.5	678	704.5
do	do 1/3	do 2/3	re	re 1/3	re 2/3	mi	mi 1/3	mi 2/3
fa *		sol	sol *		la	la *	si	do
731.5		775	821		870	921.5	996.5	1034.5
731.5	761.5	791	821	854.5	888	921.5	959	996.5
fa *	fa * 1/3	fa * 2/3	sol *	sol * 1/3	sol * 2/3	la *	la * 1/3	la * 2/3
								do

Se nota que, excepto por los valores vibratorios de DO, RE, MI, FA*, SOL* y LA* que quedan igual porque los conservamos en la nueva escala, ninguno de los valores de los tercios intermediarios podría confundirse con los valores de los medios tonos que nos son familiares, pero que ya no existen en la escala nueva. De modo que ningún sonido de los tercios está suficientemente cerca de un sonido de la escala antigua para que nos parezca una nota desafinada de dicha escala. Por ejemplo, el RE 2/3 que tiene 628 vibraciones no podría confundirse con el RE* que nos es familiar, que tiene 615 vibraciones ni con el mi que tiene 651.5 vibraciones.

Así pues, esta nueva escala de 18 sonidos, de los que 6 son de la escala antigua y 12 nuevos, podría servir como nuevo material sonoro para elaborar un sistema de música sobre una base sonora diferente. Falta sin embargo estudiar un nuevo sistema de armonía con un cuerpo de reglas bien definidas, que permitan integrar las notas nuevas en acordes de sonidos simultáneos que lleguen a agradar al oído, porque sin reglas sólo resultaría una cacofonía que ya no podría llamarse música.

Reconocemos que la idea de basar los nuevos sonidos sobre una división del tono diatónico en tercios, es legítimamente una sugestión del maestro Julián Carrillo y por tanto pertenece a su llamado Sonido 13. Sin embargo, creemos que la subdivisión en tercios de tono es lo más que en la práctica podría hacerse en materia de subdivisión, pues cualquier intervalo más chico que el tercio no sería diferenciable y no podría servir en ningún sistema nuevo de música. Tan pronto como el tono se subdivida en cuartos, octavos, etc. estos valores vibratorios no llegan a constituir *sonidos independientes perceptibles y diferenciables* y no pueden tener otra aplicación que no fuera la de "glissandos".

Para la identificación de las notas en el solfeo, es necesario darles nombres de pronunciación cómoda universal, lo que el maestro Carrillo no había determinado. Creemos que, en vista de la admirable sabiduría de la teoría y técnica de nuestro sistema musical clásico, sería prudente relacionar en cierto modo el

nombre de las notas de la nueva escala con los que tienen ahora y por esto proponemos —una simple sugerición— que se las llame como sigue:

<i>Sonido</i>	<i>Nombre del sonido</i>	<i>Sonido</i>	<i>Nombre del sonido</i>
Do	Do	Fa* ¹	Fa
Do 1/3	Doc	Fa* 1/3	Fac
Do 2/3	Dos	Fa* 2/3	Fas
Re	Re	Sol*	Sol
Re 1/3	Rec	Sol* 1/3	Soc
Re 2/3	Res	Sol* 2/3	Sos
Mi	Mi	La*	La
Mi 1/3	Mic	La* 1/3	Lac
Mi 2/3	Mis	La* 2/3	Las
		Do octava	Do

Los vocablos que proponemos son fáciles de pronunciar en cualquier idioma y tienen la ventaja de enlazarse lisamente para el solfeo.

* * *

Todavía falta el problema complicadísimo de la notación, que el maestro Carrillo, en honor de la verdad y a pesar de su incansable dedicación, no supo resolver satisfactoriamente, aunque pretendía todo lo contrario. Una de las razones por la que es notoriamente insatisfactoria su sistema de notación musical, es que no trabajaba sobre una escala de 18 notas en una octava (como nosotros proponemos) sino sobre 24 (para sus cuartos), 48 (para sus octavos) y 96 notas (para sus dieciseisavos). Salta a la vista que para tantos sonidos en una octava, de las que usamos ahora, no puede haber notación legible ni llanamente comprensible.

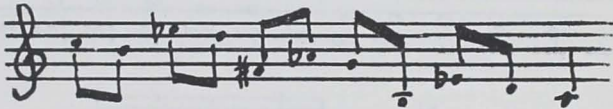
No hay que olvidar que la lectura musical es un proceso mental mucho muy diferente de la lectura idiomática. En efecto, la palabra escrita o hablada pasa de la vista o del oído a los centros cognoscitivos e imaginativos y de allí se establecen los reflejos dinámicos (raciocinar, pronunciar, escribir, etc.) Para la música la notación pasa de la vista *directamente* a los reflejos dinámicos (solfear, cantar, tocar). El proceso cognoscitivo prácticamente se elimina porque la expresión musical, siendo rigurosamente rítmica, no deja tiempo alguno para especulaciones mentales. El cantante o el instrumentista (piano, violín, etc.) que lee un trozo musical, traduce la sensación óptica en reflejo dinámico *directo* sin intermediarios cognoscitivos de ninguna clase. Es como si el pianista viera directamente con las manos. En la lectura idiomática es el lector que establece *a su conveniencia* el tiempo y ritmo de su asimilación y correspondiente reflejo dinámico. En la lectura musical no es el instrumentista que establece el tiempo y el ritmo, sino la rigurosa metronomía que manda y ordena el reflejo dinámico. Contrariamente a la lectura idiomática, en la lectura musical el reflejo entre la

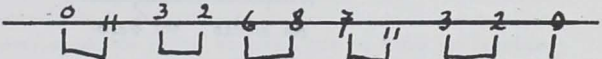
¹ No hay que olvidar que los sonidos que corresponden al fa, sol, la y si actuales, ya no existen en la nueva escala, pero el nombre fa lo seguimos usando para la Fa*, sol para el Sol* y la para el La*, cuyos sonidos sí integran la nueva escala. El Si actual desaparece como sonido, puesto que cae entre el La* 1/3 y el La* 2/3.

vista y la emisión vocal para el cantante, y entre la vista y la mano para el pianista, por ejemplo, es *inmediato*, sin mediación mental.

Tomando en cuenta este proceso, nuestra notación ha dispuesto sabiamente que las notas en el pentagrama sigan una inclinación *gráfica* ascendente o descendente de acuerdo con la altura del sonido y dan así a la vista la sensación directa del grado de altura de cada nota.

Y, sin embargo, ésta es la notación que el maestro Carrillo rechaza con términos de desprecio, para poner en su lugar un sistema de escritura de su invención,² donde sustituye el elemento visual por el cerebral, con lo que se pierden por completo todas las ventajas expuestas arriba, que establecen la relación inmediata entre la sensación óptica y los nervios motores que rigen la expresión musical. Un ejemplo hará más clara la gran diferencia que resulta de ambos sistemas:

Notación clásica 

Sonido 13 

En la notación clásica el impacto sobre el reflejo dinámico es directamente *visual*. En el Sonido 13, aparte de que no hay línea melódica gráfica, los números no traen mensaje visual, sino un problema cerebral y obligan a un raciocinio previo antes de accionar el reflejo dinámico.

Este ejemplo sólo nos muestra notas sencillas, pero cuando se trata de acordes con diferencias de valores de tiempo, la notación Sonido 13 llega a embrollar indescriptibles, que no se prestan a leerse sino exigen un verdadero estudio.

Aquí es el lugar para hacer un homenaje merecido a esta maravilla de sabiduría que es nuestro secular sistema de notación musical. Por cualquier lado que se le examine, se advierte que esta notación es lo más perfecto e ingenioso que para su objeto haya podido inventarse. Sencillez, claridad, exactitud y comprensión visual inmediata (para la lectura), son unas pocas de las cualidades de este admirable modo de escritura. Cuántas veces he estado meditando acerca de algún pequeño perfeccionamiento que pudiera hacerse a la notación y nunca he logrado encontrar la manera de quitar o añadirle el más ligero de-

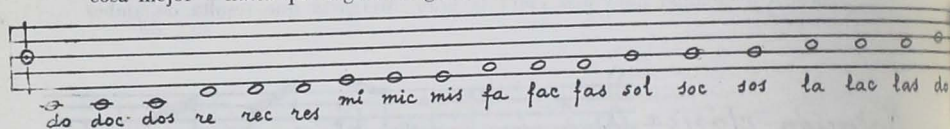
² Las notas y los accidentes los llama el maestro "signos esotéricos". Además, no se anda por las ramas en el aprecio de su propio nuevo sistema. He aquí lo que dice en "Sistema General de Escritura Musical" (México 1957, p. 13): "Al abandonar todos los signos acumulados en la gráfica de la música en siglos y siglos, se produce en el acto una simplificación maravillosa no sólo en la escritura, sino también en la teoría y en la práctica de ella; con lo cual se ahorra a la humanidad más de un noventa por ciento del tiempo y esfuerzos que hoy se requieren para estudiarla."

Una vez lograda semejante reforma, habría sido inhumano no ponerla al servicio de la musicalidad en el mundo entero; y al hacerle así, se aprovecha una de las conquistas espirituales de la revolución musical del Sonido 13."

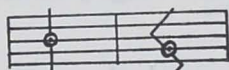
talle. Cualquiera que lo intente podrá comprobar fácilmente que resulta imposible modificar en lo más mínimo nuestro sistema de notación sin hacer la lectura musical más engorrosa, menos clara y menos legible.

Tuvimos que hacer estas aclaraciones sobre la notación para determinar en qué forma sería prudente escribir el sistema de 18 sonidos a base de la división del tono diatónico en tercios.

Por todo lo que hemos expuesto sólo podremos lograr relativa claridad y legibilidad inspirándonos en la notación clásica actual. No debe cambiarse el pentagrama ni la figuración de las notas con sus valores de tiempo. Hay que utilizar todo lo que se pueda de la notación que conocemos. Hemos considerado muchísimas alternativas para figurar las notas nuevas y no hemos encontrado cosa mejor —hasta que alguien sugiera otra idea— que lo que sigue:



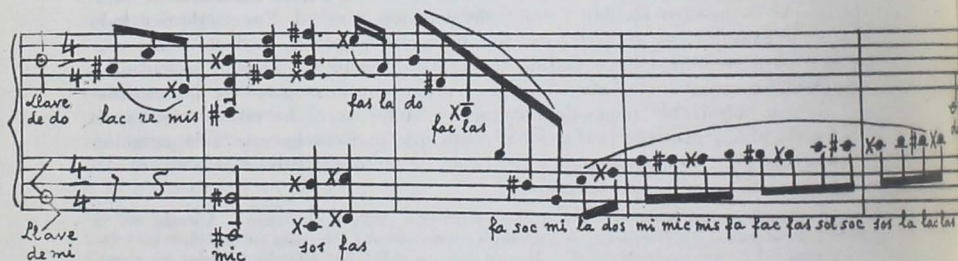
Llaves



do medio mi bajo

Para figurar el primer tercio usamos el signo del sostenido actual * y para el segundo tercio, el signo del doble sostenido actual x. Claro que el sostenido y el doble sostenido de nuestra escala actual ya no existen en la nueva, como tampoco el becuadro, ni los bemoles. Para las llaves nos ha parecido conveniente sustituir la llave de sol por una nueva de DO, para el registro medio, y la de fa del registro bajo, por una nueva de MI. Los signos que proponemos son arbitrarios y podrían cambiarse por otros mejores.

A continuación damos un ejemplo de cómo se vería un trozo de 4 compases con sus llaves de DO y de MI:



Y queda todavía que ingeniar un teclado para el piano, en el que las teclas puedan tocarse con rapidez y fluidez, en el que los acordes puedan caber en la extensión de una mano y en el que las octavas no sobrepasen la distancia entre el pulgar y el meñique de una mano normal. Este es otro problema, entre muchos, que ya entra en el dominio del factor de piano y de órganos.

EL SUPERHOMBRE DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Traducción de SOPHIE CHEINER

Nacido en 1928, Karlheinz Stockhausen inició su formación musical en Colombia, con Frank Martin y más tarde con Olivier Messiaen en París, donde descubre también la técnica de la música concreta con Pierre Schaeffer.

En el número 174 de la REVISTA MUSICAL FRANCESA, órgano de las JUVENTUDES MUSICALES DE FRANCIA, Stockhausen habla de la meta del SUPERHOMBRE y de la gran Revolución que cambiará radicalmente nuestra vida en un futuro no lejano.

“El hombre —dice Stockhausen— no sabrá transformarse en superhombre si no vence antes su *egocentrismo* y su miedo de ahogarse en él. . . Ante todo, urge que definamos el sentido de la existencia humana y abramos nuestro corazón a la *vibración universal*, capaz de reunir en torno suyo a *todos* los hombres; esta vibración universal forma un campo supermagnético tan intenso, que quien quiera que lo penetre vibrará a su vez.

“Es preciso que los músicos reduzcan las horas de macheteo de su instrumento, para que participen en la futura Revolución: esta Revolución merece que exponamos nuestras vidas, puesto que se trata de un TODO. . .

“¡Abajo las verdades parciales! ¡Abajo los grupos nacionalistas, unilaterales y politiqueros! Nuestra Revolución será la de la juventud y su lucha se desarrollará por el título de SUPERHOMBRE. Esta lucha no será engendrada por destrucciones, ni por cataclismos nucleares, ni por clausuras de fronteras, sino por la creciente aspiración de que la humanidad forme *un solo cuerpo*. Si tan sólo uno de los miembros de este gigantesco cuerpo fuese lesionado, herido o violado, no cesarían sus sufrimientos. . . La lucha es inevitable, pero será dura, porque los poderosos que detentan los medios físicos del poder, se creen la flor y nata de la sociedad. Ellos disponen de sistemas y doctrinas morales, políticas y religiosas que, en vez de ensanchar los horizontes de nuestras vidas, originan aislamientos. Tan malogradas doctrinas autorizan a los fuertes para que juzguen a los débiles y se sirvan de ellos a su arbitrio. Encadenados a sus propias inteligencias, se permiten brutales intrusiones en lo subconsciente y en lo inconsciente. Carecen justamente de una conciencia superior que debería ser la primera en imponerse.

“Estos técnicos de la inteligencia perderán a la postre sus guerras profanas. Estamos dominados por las milicias, los magnates de las finanzas, los estadistas, los funcionarios de partidos políticos, los fanáticos de la religión, los sindicalistas, los tecnócratas especializados en la administración. ¿Qué podemos esperar

(Pasa a la pág. 43)



LA PERALTA EN BARCELONA

Por SALVADOR MORENO



Angela Peralta cantó en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona en la Temporada 1870-1871. Tenía entonces 25 años de edad y estaba en el apogeo de sus facultades vocales. Era su segundo viaje a Europa y, podría decirse, el primero de su carrera como cantante profesional.

La temporada comenzó aquel año con retraso, debido a la epidemia que afligió a la ciudad durante el verano y el otoño, según explica el *Almanaque del Diario de Barcelona para el año bisiesto de 1872*, al pasar revista a los espectáculos en una reseña firmada por M. Rimont y A. Fargas.

En el Almanaque del año anterior aparece la lista de los artistas de la *compañía lírico-italiana dramática, que han de funcionar en este gran teatro*. La participación de la gran cantante mexicana se anuncia, no sabemos por qué, en italiano: *Per recite straordinarie la prima donna assoluta Signora Angélica Peralta*.

El director y *concertatore* fue Eusebio Dalmau; el director de escena Giuseppe Manjarrés. Entre los principales cantantes se hallaban: Giulia Marziali, Anna Ferrer, Angelina Bianco, Catterina Mas-Pocell, Luigi Merly, Giorgio D'Antoni, Antonio Minetti, Simone Trinchier, Vincenzo Agretti y Giuseppe Gomez entre otros.

Angela Peralta sólo cantó *Il Conte Ory* de Rossini, y *La Sonámbula* de Bellini, óperas que ya había cantado en México.

Pero lo que más nos interesa, en esta Nota, es dar a conocer el juicio que de nuestra máxima cantante del siglo XIX hicieron los críticos barceloneses; *Prima donna, cuya voz de soprano sfogato es de buen timbre y de regular volumen, aunque son un poco débiles sus puntos agudos. Tiene mucha flexibilidad de garganta y grande agilidad de ejecución en el género lírico, con una vocalización correcta y esmerado estilo*.

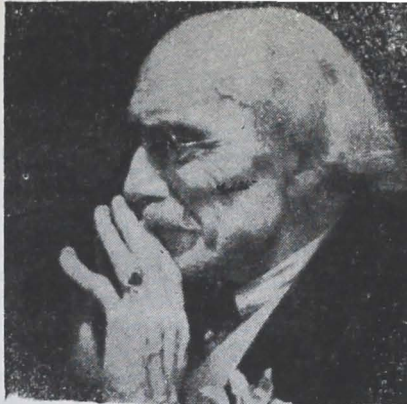
De su estancia de dos meses en Barcelona existe una curiosa fotografía, quizá conocida, hecha en un estudio fotográfico frente al propio teatro del Liceo, en plenas Ramblas. El ejemplar que poseemos perteneció al pintor Pelegrín Clavé, que fuera director de la antigua Academia de San Carlos de México, y que por entonces se encontraba nuevamente en Barcelona, su ciudad natal.

Técnica Pianística de Tobias Matthay

1858-1945

Por ESPERANZA PULIDO

— I —



INTRODUCCION.—Tobias Matthay, uno de los más grandes pedagogos mundiales de la técnica pianística, nació en Londres y murió en su país de origen. Su carrera en la Royal Academy of Music se desarrolló bajo las égidas de Macfarren (piano), Mennett, Proust y Sullivan (composición). Desde 1880 hasta su muerte enseñó su instrumento en su propia academia (fundada en 1895), de la que salieron Myra Hess, Harriet Cohen, Ray Lev, Percy Waller, Irene Scharret, Tapia Caballero y otros. Matthay fue distinguido concertista, pero su pasión por la enseñanza le llevó a dedicarse totalmente a ella, en cuyos dominios escribió obras cuya importancia no ha sido lo suficientemente valorada en países fuera de la órbita sajona. Entre tales obras mencionemos *The Visible and Invisible in Piano-forte Technique* (1901); *The Art of Touch* (1903); *The First Principles of Piano-forte Playing* (1905); *Musical Interpretation* (1913), etc.

En 1913 hacía, pues, treinta y un años que Matthay había publicado la primera obra mencionada arriba; pero ya desde 1903 circulaba su "Art of Touch", ensayo un tanto oscuro de la técnica pianística. "Yo Visible y lo Invisible en la Técnica del Piano" va en su cuarta edición. Para la penúltima de 1960 escribió Myra Hess (la más grande entre los "productos" de Matthay) un corto preámbulo, en el que dice, amén de otras cosas: "Desde el punto de vista fisiológico el nivel de la ejecución pianística ha ido creciendo considerablemente hasta nuestros días; sin embargo, se siente con frecuencia una vaga comprensión de las demandas del piano. Los pianistas tienden a considerar el instrumento más bien como un reto de obligada solución que como una prolongación de ellos mismos".

Con sobrada justicia piensa Myra Hess que "Lo Visible y lo Invisible en la Técnica del Piano" debe constituir para el estudiante y para el pianista una fuente de constante consulta y no un libro de aquellos que, una vez leídos, pasan a ocupar un sitio determinado en el librero, o en la biblioteca privada, para que allí acumulen polvo.

La autora de esta Introducción conoció "The Art of Touch" desde largos años atrás, pero, en realidad, no había sido capaz de asimilarlo, hasta que el notable pianista James Stafford le iluminó los puntos fundamentales de la obra durante su infortunada estancia en México, abriéndole con ello nuevos y claros horizontes. Como Myra Hess, James Stafford considera el Epítome del libro un buen punto de partida para la total comprensión de la obra. Una vez digerido, el estudioso se siente obligado a volver hacia atrás las páginas en busca de más detalles para sus pesquisas.

“Lo Visible y lo Invisible en la Técnica del Piano” no ha sido nunca publicado en español; pero el pianista mexicano Sergio Peña tiene ya terminada su traducción (¿o es de “El Arte de la Pulsación” —Touchée?). ¿Qué espera Sergio para darla a luz? Entendemos que cuenta con suficientes recursos económicos para publicarla por cuenta propia, en caso de que no hallara una editorial con visión. De cualquier manera, nosotros nos proponemos desde ahora revelar al estudiante el Epítome, seguros de auxiliario en sus estudios pianísticos. Obviamente será imposible abarcarlo todo en un solo artículo, pero cada fracción constituirá una unidad de individual valor.

En realidad, este Epítome fue publicado en vida de Matthay, como edición separada “para uso de las escuelas”. Al final, añadió el autor las “Cincuenta Máximas diarias” y los “Preceptos finales” que cierran la obra en cuestión.

X X X

Para Matthay, como para cualquier artista verdadero, el único objeto de la técnica es el de expresar la música por su medio. Música, técnica, tiempo y sonido deben constituir una unidad indivisible en la mente del estudiante, aconseja el autor, así como la noción del ritmo, en el sentido del crecimiento de un movimiento cualquiera dentro de un todo.

EL TECLADO.—Con sólo observar el mecanismo de un piano vertical u horizontal observará el estudiante que al momento de oprimir una tecla el martinete se pone en contacto con la cuerda correspondiente. En virtud de un mecanismo de rebote, este martinete vuelve a su posición original inmediatamente después. Por tanto, la calidad del sonido depende “absolutamente” de la manera como se “ataque” la tecla, después de lo cual ya es imposible modificarlo. (No faltan charlatanes que para alucinar a un auditorio de novatos hagan movimientos vibratorios sobre las teclas, después de haber producido sonidos, a veces hirientes). Téngase, pues, presente que el sonido cesa del todo cuando asciende la tecla, permitiéndole con ello al apagador regresar a la cuerda.

La gradación dinámica del sonido depende, en proporción directa, de la rapidez con que se sume la tecla. Nunca se obtendrá un buen sonido si se la golpea.

La aceleración con que se sumen las teclas *debe de ser gradual*, esto es, aumentada en proporción creciente. Por tanto, en el caso de un ppp es imprescindible exagerar esta forma de ataque, sumiendo la tecla solamente dos tercios de su marcha, antes de conferirle el movimiento final tenue. El estudiante debe practicar consciente e intencionalmente esta forma de ataque, antes de pretender producir sonidos de gran intensidad dinámica en la forma requerida para que resulten de noble calidad.

¿MUSICA O SOLO TECNICA? — Sólo merece el título de pianista quien haya dominado la producción de cada sonido por medio de ataques correctos. Matthay aconseja “sentir” las teclas (literalmente hablando) en todos sus procesos, de acuerdo con lo expresado anteriormente. Tal actitud requiere la posesión de un sentido muscular adecuado, durante las horas de trabajo. Una “sensación de trabajo” que puede adquirirse mediante la formación de este hábito: *audición alerta* en cada fase del estudio.

Dentro de la *Fisiología de la técnica*, explica el autor, que la adquisición de buenos o malos hábitos musculares depende siempre de actos de la mente.

Método Objetivo de Lectura Musical

(continúa)

Por MARÍA OTÁLORA DE LÓPEZ MATEOS

INTERVALOS: Segundas.—Repito ahora parte del párrafo correspondiente a Intervalos (página 28 del número 4 de Heterofonía), ya que, una involuntaria omisión de imprenta truncó el orden referente al análisis completo de la escala de Do Mayor. Entonces, tenemos que de DO a RE hay una diferencia de sonido o intervalo de Segunda Mayor; de RE a MI otra Segunda Mayor; de MI a FA una Segunda Menor o Semitono; de FA a SOL, Segunda Mayor; de SOL a LA, Segunda Mayor; de LA a SI, Segunda Mayor y de SI a DO, Segunda Menor o Semitono. Así, contamos con 5 Segundas Mayores y 2 Segundas Menores o Semitonos.

Terceras.—Si ya memorizaron estas diferencias o intervalos, podemos ahora pasar a los intervalos de terceras y que son: de DO a MI, compuesto por dos segundas mayores, es a su vez una Tercera Mayor; de RE a FA tenemos una segunda mayor y una segunda menor, dándonos una Tercera Menor; de MI a SOL hay una segunda menor y otra mayor, así es también Tercera Menor; de FA a LA hay dos segundas mayores, es pues Tercera Mayor; de SOL a SI encontramos las mismas diferencias por lo que es Tercera Mayor; entre LA y DO hay una segunda mayor y una segunda menor, tenemos otra Tercera Menor; y entre SI y RE que tiene también una segunda menor y otra mayor, hay una Tercera Menor.

Aprovechando el material de notas sobre el pentagrama, diremos además del nombre de la nota, su valor y la relación que guarda con otra; con esta pequeña práctica comenzamos ya a trabajar el análisis general de intervalos. Todo esto es necesario memorizarlo pues viene siendo a la música lo que las tablas de multiplicar a la Aritmética. Más adelante sacaremos provecho y aplicación de este aprendizaje un tanto árido pero completamente indispensable.

Cuartas.—De DO a FA hay un intervalo de Cuarta, que se llama Justa y consta de dos segundas mayores y una segunda menor; de RE a SOL, aunque el orden de las segundas está diferente, también tenemos una Cuarta Justa; de MI a LA, analizando sus diferencias, tenemos otra Cuarta Justa; de FA a SI, observamos que consta de tres segundas mayores, por lo que se llama Cuarta Aumentada o Tritono;

(Pasa a la pág. 26)

I N T E R V A L O S

SEGUNDAS MAYORES



SEGUNDAS MENORES

TERCERAS MAYORES



TERCERAS MENORES

CUARTA JUSTA



CUARTA AUMENTADA O TRITONO

A musical staff with a treble clef. The first note is on the second line (F4). The second note is on the fourth line (C5), forming a Just Fourth. The third note is on the fifth line (G5), forming an augmented Fourth or Tritone with the first note. A large triangle is drawn around the interval between the first and third notes.

QUINTA PERFECTA



QUINTA DISMINUIDA



A musical staff with a treble clef. The first note is on the second line (F4). The second note is on the fourth space (C5), forming a Perfect Fifth. The third note is on the fourth line (B4), forming a diminished Fifth with the first note. A large triangle is drawn around the interval between the first and third notes.

(Viene de la pág. 23)

de SOL a DO volvemos a encontrar una Cuarta Justa; de LA a RE, también tenemos otra Cuarta Justa; y de SI a MI otra Cuarta Justa.

Quintas.—De DO a SOL, hay un intervalo de Quinta Perfecta que consta de tres segundas mayores o tonos y una segunda menor o semitono; de RE a LA, Quinta Perfecta; de MI a SI también es Quinta Perfecta; de LA a MI, Quinta Perfecta; de SI a FA es diferente pues sólo tiene dos segundas mayores y dos menores recibiendo el nombre de Quinta Disminuida.

Resumiendo, tenemos:

5 SEGUNDAS MAYORES

constan de un tono

DO a RE
RE a MI
FA a SOL
SOL a LA
LA a SI

2 SEGUNDAS MENORES

constan de $\frac{1}{2}$ tono

MI a FA
SI a DO

3 TERCERAS MAYORES

constan de 2 tonos

DO a MI
FA a LA
SOL a SI

4 TERCERAS MENORES

constan de un tono y un semitono

RE a FA
MI a SOL
LA a DO
SI a RE

6 CUARTAS JUSTAS

constan de 2 tonos y un semitono

DO a FA
RE a SOL
MI a LA
SOL a DO
LA a RE
SI a MI

1 CUARTA AUMENTADA
O TRITONO

consta de tres tonos
FA a SI

6 QUINTAS PERFECTAS

constan de 3 tonos y un semitono

DO a SOL
RE a LA
MI a SI
FA a DO
SOL a RE
LA a MI

1 QUINTA DISMINUIDA

consta de 2 tonos y 2 semitonos

SI a FA

(Ver hoja ilustrativa)

Nota.—En el número anterior página 28, octavo renglón, dice: "...Lleva a su vez un ritmo terciario..." y debe decir: "...lleva a su vez un ritmo ternario..."

(continuará)

FOLKLORE

LA MARIMBA

Por CLAIRE STEVENS



Recientemente se publicó en *Excelsior* una polémica entre José Rubín Guillén, Manuel Quiñones y José Pinto Meneses, respecto al origen de la MARIMBA. El primero refutó a Quiñones la aseveración de éste relativa al origen mexicano (chiapaneco) del instrumento.

Rubín Guillén ofreció una explicación etimológica del vocablo, que él considera quiché: “*mar* —expresa— significa tender en el suelo y *bah*, murmurar. hacer eco; de modo que marimba significa tablas unidas que producen eco.”

Ignoramos de cuál Códice tomó Rubín Guillén el grabado de un “dios quiché y la primera marimba” que proporcionó al reportero, pero podríamos preguntarle en qué capítulo del Popol-Vuh halló una mención del instrumento en cuestión. Hace tiempo que leímos esta interesante “Biblia Quiché” y en campos de la música de aquellos antiguos pobladores de *Quauhtlematlan* sólo se hace mención de las flautas y cantos de Humbatz y Hunchouén, “grandes músicos y cantores”; de los bailes conocidos como *Puhuy* (lechuza), *Cux* (comadreja), *Iboy* (armadillo) *Iztzul* (ciempiés) y *Chitic* (zancos) que bailaban Hunahpú e Ixbalanqué cuando después de asesinados, volvieron a la vida, convertidos en viejos. (Landa describe un baile maya de zancos muy altos, realizado en Yucatán siempre que el Año Nuevo coincidiera con el día *Muluc*. De acuerdo con Barela (mencionado por Adrián Recinos) “en el baile del *Itzul* los danzarines llevaban máscaras pequeñas y colas de guacamaya en el colodrillo.”). En el Popol-Vuh no se mencionan otros músicos o instrumentos musicales.

Creemos pertinente reproducir el grabado del “dios quiché y la primera marimba”. Como puede verse, el instrumento no aparece plano, ni tendido en el suelo, sino que se compone de unas argollas introducidas en el brazo izquierdo del músico, de las que pende una varilla como soporte de diez lamas de diferentes tamaños, también colgantes, que el músico va golpeando con un palillo colocado entre el índice y el pulgar de su mano derecha. Para mantener su brazo izquierdo firme, el músico ase con su mano izquierda y los dedos pulgar y segundo de su pie correspondiente, un bastón adornado.

El Popol-Vuh fue escrito después de la Conquista y traducido al castellano por el P. Jiménez, cuyo manuscrito pertenece a la Biblioteca Newberry de Chicago. El libro termina así: “Y esta fue la existencia de los quiches, porque ya no puede el (libro Popol-Vuh) que tenían antiguamente los reyes, pues ha desaparecido.”

Rubín Guillén dijo así mismo que el maestro guatemalteco Sebastián Hurtado había introducido varios cambios en el instrumento, así como su pariente del mismo apellido, quien fue “padre de los famosos hermanos Hurtado . . . marimbistas que llevaron el instrumento a Europa.”

Hasta aquí Rubín Guillén. Después entró en la contienda José Pinto Meneses. “La primera mariba de arco de los esclavos de San José de los Negros —expresó— fue transformada por los chiapanecos, quienes hicieron un bastidor o cama, sobre el cual descansó el teclado . . . Las reformas más notables se efectuaron en 1880, después de múltiples variaciones en las tablillas y en la madera con la cual se hizo su teclado y fue el maestro Nicanor Borrás quien la diseñó como es actualmente . . . Guatemala nunca modificó la marimba: siempre hizo copias de las fabricadas en Chiapas.” Y añadió que en Chiapas se llegaron a fabricar marimbas tan enormes que requerían la participación de cinco marimbistas para tocarlas. De entre éstos —informa— surgió otro notable innovador: el maestro David Gómez.

La mención de los esclavos de San José de los Negros por Pinto Meneses ilumina el panorama. Quien conozca la historia de la organología africana y esté familiarizado con el teponaztli azteca y otros tambores similares de Africa y Oceanía, sabe que junto a estos xilófonos de dos notas comenzaron a surgir entre los negros africanos otros de diez y veinte lamas. En su “Origen de los Instrumentos de Música” André Schaeffner se refiere a un esclavo negro de la Isla de Barbados, quien a mediados del siglo VII tañía un xilófono de seis lamas, fabricado por él mismo. Y menciona otros xilófonos del Africa Occidental, llamados *balafos*, ya conocidos por los europeos desde principios del siglo XVIII. Dice Schaeffner que ya desde un siglo antes se conocían en el Continente xilófonos africanos más perfectos que los después usados por los europeos. Tales xilófonos se hallaban dotados de *resonadores de calabaza*, precursores de los resonadores de madera de las marimbas actuales.

Schaeffner describe también tipos de xilófonos o *balafones* curvos, que podrían relacionarse con los mencionados por Pinto Meneses en lo referente a los de los esclavos de San José de los Negros. Al hablar de la marimba, el musicólogo francés afirma que “les fue transmitida a los sudamericanos y especialmente a los guatemaltecos por los esclavos negros, el conocimiento de dichos aparatos musicales. Los guatemaltecos —añade— hicieron de la marimba su instrumento nacional.”

Los datos anteriores nos convencen totalmente del origen africano de la marimba y de su introducción en la parte central de América (en la que caben Yucatán y Chiapas), por esclavos negros. Depende ahora de investigadores chiapanecos y guatemaltecos averiguar con datos musicológicos científicos si fueron San José de los Negros de Chiapas, o Quetzaltenango, u otra población guatemalteca, los primeros receptores y modificadores de aquel instrumento arqueado que todavía no se llamaba marimba, pero que, de confirmarse la hipótesis de Pinto Meneses, debe considerarse como el verdadero origen de las marimbas modernas.

Lo principal en todo este lío es que existe actualmente un número considerable de marimbistas guatemaltecos y mexicanos que se dedican a enaltecer la marimba hasta darle categoría de instrumento de concierto. Aquí tenemos al

Sigue en la pág. 30

JAZZ

Por ALETHÉS

JAZZ Y ROCK



En 1950 ya se decía que el rock-and-roll ayudaba a combatir la delincuencia juvenil en los Estados Unidos, porque los jóvenes se entregaban al puro placer del movimiento corpóreo distorsionado y asexual. Como actualmente, aquella forma de "rock" era ya empero una protesta juvenil, emanada directamente del jazz de los negros, aunque practicado por los blancos; pero todavía una protesta inconsciente. El jazz seguía avanzando en dominios del arte creativo y no sólo en los de protesta de grupos socialmente determinados. Compositores, improvisadores, intérpretes se entregaban asimismo —como los jóvenes del rock-and-roll— a las delicias de la creación artística *per se*. En 1956 escribía el distinguido jazzólogo Marshall Stearns: "...la teoría de que el jazz es música de protesta tiende a ignorar la compleja maraña de factores sociales y económicos que causan tendencias generales entre grandes grupos de gentes-factores que tienden a imponer dónde, cuándo y por qué cantidad puede actuar cualquier ejecutante de jazz. La teoría de protesta es sencillamente una de tantas teorías, sólo en parte válidas explicaciones de un arte demasiado complicado. Lo mismo puede decirse de la música popular alemana, china, esquimal, o cualquier otra; puesto que la danza y el canto constituyen algunos de los básicos medios de expresar los sentimientos." Cierto es, sin embargo, que para el negro de los Estados Unidos el jazz ha ido evolucionando en una forma de rebeldía animada, de protesta no condenable, de dolor pronto a estallar en ira. Las influencias que otros grupos étnicos han derivado del jazz de los negros fueron al principio sólo musicales, en el sentido de la armonía, de los ritmos, del movimiento. El jazz de los blancos mantuvo largo tiempo en el anonimato sus sentimientos íntimos, si los tuvo. Compitió con los negros en habilidad técnica, pero se conservó al margen de las motivaciones psicológicas de éstos: quizá porque no las vislumbró; quizá porque no le interesaron.

Con el advenimiento de los blues al finalizar la Primera Guerra Mundial (aunque ya existían desde los primeros tiempos del jazz), se implantó una forma específica de jazz, no necesariamente lenta o triste. Uno de sus acentos principales era el grito (holler) que es lo que ustedes oyen en otras formas de jazz, cuando el trompetista eleva la voz de su instrumento en forma que suele parecerse desesperada. Son los gritos con que los negros se llamaban antiguamente de un campo al otro; o los que emitía el joven cuando se aproximaba a la casa de la novia. Dicen los expertos que se trata de gritos de excepcional peculiaridad. Se cree que se originaron en canciones africanas de tristeza, o también de sátira

y de ridiculez, o de escepticismo; en fin, formas de disentimiento con el mundo que les rodeaba.

Pasaron los tiempos y con la era atómica se presentaron cambios fundamentales en todas las estructuras humanas. La música siguió evolucionando hacia metas apenas vislumbradas antes. En terrenos de la llamada música clásica (o también música culta), la electrónica infundió nuevos alientos a los compositores jóvenes. En dominios populares los Beatles abrieron brechas insospechadas, que desembocaron en el actual movimiento del *rock* (que nada tiene que ver con el antiguo *rock-and-roll*).

El *rock* actual es un *pot-pourri* en el que se mezclan todos los aires del mundo inquietante en que nos movemos; todas las tendencias de la música de vanguardia; todos los medios de expresar la musical popular; todas las funciones universales y sociales, etc. El *rock* no excluye los modos gregorianos, ni las formas de expresión barrocas, ni las armonías clásicas, ni el atonalismo, ni mucho menos lo aleatorio que le va de perlas; le son caros los blues, pero con éstos, tanto como sus otros medios, busca renovarse y renovar. Hablando con conjuntos pequeños o nutridos de muchachos que practican el *rock* actual, se halla uno ante espíritus sanos, independientes, conscientes de su misión pacifista, entregados en cuerpo y alma a revelar los mensajes fundamentales de sus canciones.

En Londres los *rockers* tienen una cierta contrapartida en los "buskers" (músicos ambulantes), más bien que en los conjuntos influidos por los Beatles. Los *buskers* admiran a Don Partridge, ya convertido en "ex busker", quien ha logrado recientemente que su mensaje llegue en el Albert Hall hasta una multitud de 3 700 espectadores que pagó su boleto de admisión para escucharle. Con el fin de poner fin al carácter ambulativo de sus actividades, Partridge invitó a todos sus antiguos colegas a su concierto del Albert Hall y compartió con ellos las no magras ganancias que le produjo el acto. Las canciones de Partridge no son de protesta, pero con melodías, como su famosa *Rosie*, lleva alegría a los corazones y levanta ánimos deprimidos.

Hay en México otros grupos que, como los *Loud Jet*, a quienes una larga estancia en Nueva York les permitió asimilar características del jazz folklórico, se alejan un tanto de las tendencias de sus jóvenes compatriotas congéneres. En general la internalización de los practicantes de *rock* se hace sentir en el mundo entero; pero no hay que olvidar que los satélites de comunicación tienden a barrer fronteras y a universalizar los problemas de la humanidad, tanto como sus remedios, por medio de protestas musicales, o mensajes de cordialidad y paz.

FOLKLORE

Viene de la pág. 28

chiapaneco Zeferino Nandayapa —"Zefer"—, quien informa acerca del patrocinio que le concedió la Casa del Lago de Difusión Cultural para una serie de conciertos de música clásica, arreglada por el propio Nandayapa y que él asegura serán "una novedad en la ejecución de la marimba" (al escribir estas notas todavía no se verificaban estos actos). Pero no hay que olvidar que la familia guatemalteca de los Hurtado ya le había conferido calidad de instrumento de concierto cuando lo llevaron a Europa, donde recibió general aceptación. Los compositores de vanguardia gustan de sus sonoridades y lo emplean a pasto.

CONCIERTOS

ORQUESTA SINFONICA DE MOSCU — El principal acontecimiento musical del joven año ha sido, indudablemente, la presentación de la Orquesta Sinfónica de Moscú en varios conciertos. A este organismo debe juzgársele ahora más bien por su calidad intrínseca que por sus programaciones. La noche de su presentación inicial demostraron los profesores moscovitas que el tocar instrumentos ajenos no era obstáculo para ellos: por retraso en la llegada del instrumental completo de la orquesta, algunos músicos de la Orquesta de la Opera prestaron sus "útiles"; y, sin embargo, el conjunto sonó ya desde entonces homogéneo y provisto de las cualidades que hacen las grandes orquestas mundiales. Entre las obras que escuchamos se destacaron el Tercer Concierto de Prokofiev para Piano y Orquesta y el número uno del propio compositor, para Violín y Orquesta, interpretados por dos de los más destacados concertistas de la URSS: Nikolai Petrov (pianista de excepcionales condiciones artísticas) y Liana Isakadze (joven imbuida en la vieja y prestigiada tradición violinística de su país). La Isakadze se echó al bolsillo a las veinte y tantas mil almas que la escucharon en el Palacio de los Deportes. En cambio, dos días después Petrov produjo un zipzape en Bellas Artes, a causa del extemporáneo trueque del "Emperador" de Beethoven (quizá algún truco de empresarios); el sustituto era otro Concierto de Radion Shedin, un compositor ruso contemporáneo, que no le hizo ni tantita gracia a aquel auditorio particular: había pagado fuertes precios de entrada para escuchar uno de sus *concerti* favoritos y ningún ruso contemporáneo iba a contentarlo; sin embargo, hubo muchos que, como nosotros, agradecieran el hecho de conocer algo de lo que se está escribiendo actualmente en la Unión Soviética, donde apenas comienza a admitirse que las técnicas de la composición han cambiado radicalmente. No porque del Concierto de Shedin asombren las audiencias, pero se oye hablar de inquietudes allá. El hijo de Shostakovich trae consigo el estigma de los vástagos de grandes nombres que siguen el camino de sus padres, y necesitan largo tiempo para probar méritos propios. De los otros dos directores venidos con la orquesta soviética, Eugeny Svetlanov resultó la estrella —señor de la orquesta—, por su autoridad plenamente ejercida y proyectada. Odisei Dmitriades, ya conocido en México, es un director fino, cuya "Patética" de Tchaikowsky tuvo ciertos visos de "novedad". C. M.

DUO KONTARSKY — Ya conocido y admirado aquí desde el año pasado, el famoso Duo Kontarsky de Alemania ofreció el 28 de enero un interesantísimo programa en la Ciudad Universitaria. Ora en un instrumento, ora en dos, de acuerdo con las demandas de las obras, el par de pianistas recorrieron una gama de música moderna y contemporánea, sin por ello olvidarse de J. S. Bach (el padre de todos), de quien interpretaron el Concierto en Do, para seguir después por los caminos de Debussy ("Seis Epígrafes Antiguos" que proyectaron casi orquestalmente); Bartok (Cinco piezas del Mikrokosmos, interpretados con gran sentido de las proporciones); E. Brown (Corroboree, colega de Cage y amigo de metamorfosar a los pianos, en vez de crear otros instrumentos idóneos. Para bien de los Steinways y Bösendorfers, quizá esta moda pasará); nuestro Manuel Enríquez ("Módulos" para dos pianos, obra aleatoria característica del ya internacionalmente conocido Enríquez, a través de música creada por él dentro de técnicas contemporáneas que no proviene del azar, sino de conocimientos tradicionales y un talento más que destacado.) Finalmente, las "Estructuras" de Pierre Boulez (del segundo libro), en la que el famoso autor del "Martillo sin Maestro" desplegó sonoridades alucinantes, propias para la destreza interpretativa de los Kontarsky. Fue un concierto memorable, pese a las incomodidades con que los "retardados" hubieron de escucharlo, en un teatro plétórico de aficionados de fina raigambre. C. M.



Duo Kontarsky



Reine Flachot



Shostakovich, hijo

SOCIEDAD DE CONCIERTOS DEL CONSERVATORIO — Con inusitado éxito inició el Conservatorio los actos de su Sociedad de Conciertos. La Orquesta Sinfónica de la Opera prestó sus contingentes para los tres primeros programas, dos de los cuales fueron dirigidos por el Titular del conjunto, el joven y muy talentoso director Jorge Delezé y el otro por Fernando Lozano, recién regresado de Europa, donde estudió dirección con prestigiados maestros. Dos destacados alumnos del Conservatorio fueron solistas del primer par de conciertos: Emilio Angulo, apenas graduado con honores (Concierto de Grieg) y Laura Sosa (Tercero de Beethoven). Ambos muchachos son de los que dan prestigio al plantel. En el último de estos tres programas sinfónicos ejecutó Daniel Burgos (concertino de la OSO) el Rondó Caprichoso de Saint-Saens. Aparte de excelente violinista, Burgos es ejemplar en sus tareas de concertino. Delezé ya se siente maduro, pese a su juventud y Lozano va apenas comenzando en las arduas lides de controlar a un montón de músicos que en esta ocasión pudieron darse cuenta de su talento y auténticas cualidades para la dirección de orquesta. E. P.

SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD.—Eduardo Mata, Titular de la Orquesta Sinfónica de la Universidad es, por su juventud, el benjamín de los músicos "maduros" de México: porque madura es la forma como va evolucionando la OSU bajo su égida. El —uno de los compositores de vanguardia de la última generación— gusta de la música contemporánea más que de ninguna otra; le placiera poder dedicarse en cuerpo y alma a ésta; sin embargo, no rehuye sus obligaciones ante el público general, ni ante la propia música contemporánea, exigente de dosis convenientes para su expansión, y así confecciona sus programas acórdemente. Para la actual Temporada, inaugurada el 31 de enero pasado, aparecen junto a Chávez, Manuel de Falla y Soler-Halffter; al lado de Surinach, Mozart, Ravel y Shostakovich; Bartok se codea con Mozart y Chopin; Varese con Boccherini y Mahler; Quintanar y Muench con Strauss y Copland; Krenek y Zorzi con Lalo y Brahms. Y dedica un programa completo a Mozart, Debussy, Weber, Wagner y Shostakovich y otro a Beethoven, Debussy, Rachmaninoff y Revueltas. En el concierto inicial la violinista japonesa Yuriko Kuronuma ejecutó el Concierto para Violín de Carlos Chávez con la maestría que la caracteriza. Eduardo Mata dirigió magistralmente la parte orquestal, así como la del Sombrero de Tres Picos de de Falla con Dora de la Peña como comprensiva solista.—E. P.

LUISA DURON.—Nuestra máxima clavecinista ofreció en la Alianza Francesa un programa dedicado a dos de los Couperin (Louis y François), Charbonnieres y Rameau, Del hermano mayor de François "el Grande", ejecutó dos obras; de François "Les Folies Françaises où les Dominos" y del incomparable Rameau seis trozos. Habiéndose dado cuenta de lo que significa el estudio constante, Luisa Durón entra ahora en una nueva y feliz etapa de su desarrollo como concertista.—C. M.

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL.—Nuestro organismo sinfónico máximo inició el 14 de febrero su Primera Temporada de 1969, con un programa dedicado a Haydn, Liszt, Enriquez y Ravel, bajo la dirección de su Titular, Luis Herrera de la Fuente. Al entrar estas notas en prensa todavía no se verificaba el acto. En el siguiente programa habrá

la novedad de presentar al pianista de jazz Juan José Calatayud y su grupo en los "Diálogos" para jazz, combo y orquesta, de Brubeck. En el resto del programa, la violoncellista francesa Reine Flachot ejecutaría como solista el Concerto de Saint-Saëns y terminaría el acto con la Tercera Sinfonía de Beethoven. El último programa de febrero presentó a Manuel Suárez y Pedro Cortinas como solistas del Concerto para dos violines de Bach y Reine Flachot volvió a tomar parte —esta vez en el Concerto para violoncello de Julián Carrillo. Terminó el programa con "Los Pinos de Roma" de Respighi.

REINE FLACHOT.—En la gira que la notable violoncellista realizó por varios estados de la República, ejecutó las "Piezas de Concerto" de Couperin el Grande; la Sonata en Fa de Brahms, un Recitativo de la "Suite" de Carrillo; la Sonata de Debussy y las Variaciones sobre un Tema Rococó de Tchaikowsky. Colaboró con ella la distinguida pianista mexicana Alicia Urreta.

MARIA TERESA CASTRILLON—Esta inteligente y culta artista inauguró la serie de conciertos organizada por la Sociedad de Autores y Compositores, con un recital dedicado a Mozart (Rondó K.485), Schumann (Humoreske), Mompou (Charmes), Granados (La Maja y el Ruiseñor), Galindo (dos preludios) y Ponce (Mazurka y Cuatro danzas mexicanas). Graduada en el Conservatorio Nacional de México y la Akademie de Viena, María Teresa demostró refinamiento en la confección de su programa, que ejecutó con delicadeza y claros medios de expresión. Ella pertenece al limitado número de pianistas jóvenes, que prefieren el lado amable de la música.

LIRICA NOVA—Nuevo organismo que inició sus actividades en el espléndido Museo Virreinal (no muy adaptable para la música) con escenas de una farsa lírica de Barbieri-Ventura de la Vega, titulada *Jugar con Fuego*. Lírica Nova cumple con una misión en nuestro medio: la de dedicarse a un género que en México tiene numerosos adeptos. Si, como en esta ocasión, logra su Director Artístico, Charles Laila, suficientes medios materiales que le permitan ensayar convenientemente las obras y contar con buenos elementos entre los cantantes, el éxito no se hará del rogar.

SOCIEDAD DE CONCIERTOS DEL CONSERVATORIO — En el último acto de esta Sociedad que logramos reseñar antes de cerrar la edición, MANUEL JORGE DE ELIAS dirigió a la Orquesta de Cámara de Bellas Artes, con el notable flautista Gildardo Mojica como solista de la muy bella Suite en si menor de J. S. Bach. Elías es otro de los jóvenes músicos mexicanos que le permiten a uno confiar en el futuro de la música en México. Hay ahora un grupo de ellos verdaderamente conscientes de lo que significa la responsabilidad del músico, sobre todo en un medio como el nuestro, hasta ahora envuelto en intrigas burocráticas, como el resto de las actividades oficiales ciudadanas, con resultados propicios para la mediocridad. Pese a su juventud, De Elías demuestra "madurez" hasta en sus movimientos visibles, que en otros jóvenes suelen ser innecesariamente exuberantes. Y por lo que se refiere a la música, allí está el muchacho, atento a los estilos y a las obras.

ASOCIACION PONCE—La ya veterana, noble y muy leal Asociación Musical Manuel M. Ponce inició sus actividades de 1969 con un concierto del *Coro Sine nomine* que formó y dirige José Antonio Avila, uno de nuestros principales hacedores y directores de conjuntos vocales. Joven y empeñado en ensanchar continuamente su cultura, José Antonio Avila posee la varita mágica de sacar buena música de neófitos musicales y mantener a sus huestes siempre listas para cualquier emergencia, como la presente, cuando sustituyó al coro de la Srita. Alvarez Ierena, quien no tuvo empacho en plantar a la AMMMP ya con las programaciones impresas. El punto cumbre del programa de la Coral de Avila fue una *Misa breve* de Mozart, género que el director explicó brevemente, antes de ejecutar la obra, con variada dinámica y estilo apropiado.

JUNIUS EN FRANCES—El buen colega Junius nos permitió comprobar que los años no afectan la memoria, cuando ésta es buena. La OPIC le organizó una sesión de poesía de grandes poetas franceses, en francés, en la que Junius demostró su dominio de esta lengua. Con catorce poemas, algunos tan largos como "Je vis" de Fernand Gregh y "Le Contrebandier" de Rostand; y quince sonetos (entre ellos tres del propio recitador), pudimos apre-



Rodolfo Halffter



Giselle Gruss



Roberto Bañuelas

ciar que Junius hubiera sido un magnífico actor, además de musicógrafo. Otro compromiso nos privó de escucharle a Margarita González (nuestra máxima liederista) dos canciones de Fauré y una del propio Junius, quien la acompañó al piano. E. P.

CORO DE TULANE—El Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales trajo al Coro de la Universidad de Tulane (Nueva Orleans), que dirigido por Ray Luppá, ofreció un programa con obras de da Viadana, Letti, Bach, y un grupo de trozos de Morley, Vaughan Williams, Holst, Poulenc, Ives, Schreck, etc., cantado por el "Coro de Cámara" formado por un pequeño número de los componentes del conjunto total. El organismo siguió demostrando que en todas las universidades norteamericanas se hace buena música, aunque no xistan facultades de este arte más que en algunas pocas. C. M.

DE MEXICO

EL CANAL ONCE DE TELEVISION — único dedicado exclusivamente a la educación y a la cultura ha recibido once millones de pesos para mejorar su equipo. Esta noticia ha entusiasmado a quienes se hallaban privados de ver las emisiones de dicho canal por carencia de antenas adecuadas. Con la nueva torre-antena de 730 metros de altura (contando la del Cerro del Chiquihuite, donde está siendo instalada) será posible captar las nuevas señales en cualquier televisor. La estación XEPN del Politécnico Nacional tendrá, pues, suficientes controles remotos para enviar sus programas a ciudades aleñañas al Distrito Federal. Los televidentes que reniegan de los anuncios y ansían programas de calidad, contarán por fin con un canal indispensable a una ciudad tan populosa como México... En su reciente gira por los Estados Unidos la **ORQUESTA SINFONICA NACIONAL** llevó dos programas formados con la Primera Sinfonía de Brahms, la quinta de Henze, la Quinta de Carlos Chávez, "El Mar" de Debussy, "Dafnis y Cloe" de Ravel, "Sensemayá" de Revueltas y "Si Libet" de Manuel Enriquez. No creemos que estos programas sean inferiores al que presentó el maestro Chávez no hace mucho en Madrid, con una "Zarabanda" y Sinfonía suyas, el Concierto en Do de Haydn para violoncello, con Radu Adulescu como solista y "El Beso del Hada" de Stravinsky. ¿Por qué, entonces, ataca el maestro Chávez a la Sinfónica Nacional, sólo porque *él* no es su Titular?... **MARITZA ALEMAN** fue recientemente invitada por la Ópera de Berlín Occidental, para la "Madame Butterfly" de Puccini. Ella es soprano principal del Laudes Theater de Salzburgo, donde recibió contrato para la temporada 68-69. En junio y julio pasarán unas vacaciones aquí Maritza y su esposo, el director de ópera Friedman Layer, después de una actuación de este último en Nueva York. Ojalá que en México se aprovechara la estancia de ambos para alguna, o algunas actuaciones... Entre las novedades que la Asociación Musical Manuel M. Ponce presenta este año, está el estreno mundial de una ópera producida, en colaboración, por Manuel Enriquez y Alejandro Jodorowsky y titulada **OPERA GALOPANTE** —Arquitectura sicofónica. Y Raoul Fournier Villalta con una conferencia sobre un **DIAGNOSTICO DIFERENCIAL DE LA CURSILERIA**, Y **CARLOS SANTOS**, pianista catalán que actualmente estudia en Nueva York con John Cage, mediante una beca "Marsh". Santos dará un concierto de música vanguardista en la Ponce y otro en Difusión Cultural de la UNAM... Está ahora en su patria el joven compositor mexicano **ARMANDO QUESADA**, de quien estrenaron hace poco Bernstein y la Filarmónica de Nueva York un "Concierto para Orquesta en Cinco Movimientos". Poco después se escuchó en Bruselas la primera audición de otra obra (de cámara) de Quesada, titulada "Marlivia No. 15"... Respondiendo a esta pregunta colectiva: "¿Cree usted que las novedades artísticas del extranjero puedan llegar a afectar el modo mexicano de ser, hasta constituir influencias perniciosas?", **SALVADOR NOVO** respondió

(entre otras muchas cosas): "¿Música concreta y similares? El peligro es aún menor, porque las influencias musicales perniciosas las hemos elaborado, difundido y arraigado aquí mismo"... La UNION MEXICANA DE CRONISTAS DE TEATRO Y MUSICA otorgó sus premios del año pasado a José Luis Martínez, Director General del INBA; a la SACM (Sociedad de Autores y Compositores); a Ediciones Mexicanas de Música; al guitarrista Manuel López Ramos y a la bailarina Sonia Amelio... Con la violenta supresión de la revista HAIR en Acapulco se puso en evidencia una cierta mojigatería hipócrita de la censura mexicana. Quizá subiese sido más razonable invitar a los productores y artistas a suprimir o modificar algunas escenas demasiado crudas... El muralista Mario Orozco Rivera canta canciones de protesta para "establecer un puente de comunicación" entre artistas de diversas ramas... La increíble Madame Sophie Cheiner, Consejera artística de la Embajada de Francia, montó una interesante exposición titulada "PPul Claudel y la Música", con motivo del centenario del nacimiento del escritor y dramaturgo francés. Madame Cheiner desenterró raras fotografías referentes a Claudel y se mostró, como siempre, extraordinaria expositora... Con fecha reciente ha sido nombrado RODOLFO HALFFTER miembro de número de la novel Academia de las Artes, fundada por decreto presidencial entre artistas mexicanos de nacimiento o por naturalización. Rodolfo ya va a cumplir treinta años de haber adoptado la nacionalidad mexicana, lo que no obsta para que en España se haya recibido la noticia de su nominación con beneplácito... La Universidad "La Salle" inauguró el 17 de enero pasado una vasta Aula Magna, a la que dio el nombre de "Adrián Gilbert" (fundador de la institución). Para tal evento el Ateneo Universidad "La Salle", dedicado al fomento cultural, organizó un concierto con Emilio Pérez Casas, pianista y Pina Carrillo, soprano. El primero estrenó un "Estudio Enarmónico" de María Otálora de López Mateos y ejecutó, además, un Nocturno de Chopin y "San Francisco de Paula caminando sobre las olas" de Liszt. Pina Carrillo cantó una obra de di Lucca, otra de Verdi, la "Canción del Jinete" de Salvador Moreno y la "Ofrenda" de la propia señora de L. Mateos. La vasta sala posee condiciones acústicas notables. Hay planes para convertirla en un santuario de la cultura... El joven compositor y director de orquesta MANUEL DE ELIAS ha sido nombrado Subdirector de la Orquesta Sinfónica de México, honor que su juventud enaltece aún más. De Elías ocupó el puesto dejado vacante por Francisco Savin, quien tuvo que abandonarlo al ocupar la Dirección del Conservatorio, donde está desempeñando una tarea de positivo valor... Para su Temporada de 1969 OPERA NACIONAL DE BELLAS ARTES proyecta innovaciones positivas a favor de los cantantes mexicanos. Miguel García Mora, Jefe del Dep. de Música del INBA y Salvador Ochoa, Director de Opera Nacional, no disponen de un presupuesto ideal, pero, a pesar de ello, se proponen traer a Angelos Chamorro para "La Bohemia" y a Maritza Alemán para "Madame Butterfly". Irma González, Belén Amparán y David Portilla cantarán "Aída"; María Luisa Salinas, Roberto Bañuelas y el propio Portilla, "Rigoletto"; "Les Mamelles de Tiresias" de Poulenc será repuesta con el mismo elenco del año pasado y en la misma función se incluirá "El Niño y los Sortilegios" de Ravel, con Guadalupe Solórzano en la parte principal.



Emilio Angulo, quien obtuvo el pasado enero el título de Pianista Concertista del Conservatorio Nacional de Música, después de ejecutar brillantemente su tercer programa de prueba final.



El trío de los Globolinks

DEL EXTRANJERO

LOS GLOBOLINKS DE MENOTTI-NICOLAÏS-SCHOEFFER — El pasado diciembre se estrenó en el Teatro de la Opera de Hamburgo una ópera de Menotti, en colaboración con el coreógrafo norteamericano Alkin Nikoláïs y el arquitecto Nicolás Schoeffler, como libretista. El argumento se mueve en dominios de la ciencia-ficción. *L'Express* de París informa acerca de los objetivos de Menotti: "Quise escribir una ópera para los niños del siglo xx —dijo el afamado compositor—, que constituyen un público difícil. Mi obra contiene un signo de interrogación: 20 minutos de estupor; 25 efectos luminodinámicos sobre una pantalla translúcida de 230 metros cuadrados, donde se proyectan universos ilimitados de imágenes móviles... Sólo la música electrónica puede permitirnos hoy día conocer la realidad del sonido. El ballet tradicional ignora hacia dónde se dirige. Ha perdido su sentido y su forma." Según el argumento de Schoeffler, los globolinks, habitantes de otros mundos, invaden la Tierra, donde los niños de una escuela son quienes se les enfrentan. Comenta *L'Express* que Rolf Liebermann, Director del Teatro de la Opera de Hamburgo, debe haberse frotado las manos de contento por el éxito de la producción. Liebermann acoge en Hamburgo lo más avanzado del teatro lírico: le pidió una ópera a Dallapiccola; quizá Boulez aporte otra; Peter Ustinov escenificó espectacularmente "La Flauta Mágica" de Mozart; además, Stravinsky festejó allí su 80º aniversario. "Es el fruto de una política cultural no centralizada, ni frenada por una administración desprovista de competencia artística", concluye la formidable revista francesa...

INTERMUSICA — A principios de este año comenzó a funcionar en Caracas, Venezuela, el Instituto Interamericano de Música Experimental y Estudios Estéticos INTERMUSICA. El nuevo organismo, dependiente del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Venezuela, tiene como Director al distinguido musicólogo venezolano *Eduardo Lira Espejo*, quien inicia sus actividades con un par de importantes promociones: el Curso de Composición Superior que a partir de 1970 dictará Penderecki durante dos años y la fundación de la Revista Musical PARAMETRO, cuyo primer número apareció el mes pasado, antes de la redacción de estas notas. HETEROFONIA felicita a la nueva colega de la América Latina y expresa su júbilo por la fundación de INTERMUSICA —organismo que debería extender sus ramificaciones por toda la América Latina.

La Crítica Alemana otorgó su *Gran Premio* de 1968 a PIERRE BOULEZ por el disco de éste, dedicado a música de Debussy ("La Mer", "Prélude à l'après-midi d'un faune" y "Jeux"), que grabó un año antes en Londres, al frente de la New Philharmonia... He aquí los objetivos de la *Biblioteca Internacional de Música Contemporánea*, fundada el año pasado en Fontainebleau: a) centralizar todas las obras editadas e inéditas de la música contemporánea, así como sus grabaciones, ora en discos, ora sobre cintas magnetofónicas; b) establecer expedientes biográficos de cada compositor miembro de la asociación y c) proporcionar información completa y objetiva sobre obras contemporáneas, por medio de la difusión de estos informes. Para cualquier dato dirigirse a 88 rue Saint-Honoré, Fontainebleau, Francia... La ACADEMIA DEL DISCO FRANCÉS otorga anualmente diez premios a las mejores grabaciones en campos de la música francesa, hasta Debussy; la música francesa contemporánea; la mejor realización fonográfica internacional; textos franceses de literatura; órgano; música lírica; Premios Florent Schmitt; Premios del Conservatorio; Premios Francisco Carco; Premios del Instituto de Musicología... El Gran Premio de la Ciudad de París le fue otorgado el año pasado al joven compositor francés ALAIN KREMISKY PETITGIRARD, por su *Homenaje a Kandinsky*. Actualmente termina una obra sinfónica que titulará *Paisaje metafísico*. Los Percusionistas de Strasburgo improvisaron el invierno pasado sus *Segunda muerte de Don Juan* y *Misterio en tres tiempos* bajo la dirección del propio Kremisky Petitgirard... Un MANUSCRITO DE FRANZ SCHUBERT fue hallado recientemente en el ático de una casa de Knittsfel, al sur de Austria. Se trata de una obra para piano titulada "Fantasía de Graz" (Grazer-Fantasie) y aunque según la opinión del musicólogo Walter Durr la obra no es de lo mejor de Schubert, afirma empero que tiene "brillantez y ligereza". El manuscrito de 23 páginas está firmado por Josef Huttenbrenner, dilecto amigo del compositor y será estrenado dentro de algunos meses. Se cree que Schubert escribió la obra a los 20 años de edad... La bailarina mexicana PILAR RIOJA, a quien hemos admirado en México como la más alta exponente aquí del baile clásico español, tanto como del flamenco, habrá ya sido presentada en Madrid en el Teatro de la Zarzuela... La SOCIEDAD CORAL DE VIENA es el más antiguo organismo de su género en Australia. Para celebrar el 25º aniversario de su fundación exhibió en el "Musikverein" los objetos más preciosos de su colección particular. El organismo ha sido dirigido por Karl Etti desde hace 21 años.

...En Lisboa se estrenaron las óperas "Rosa de papel" y "Crisfal" y el Oratorio "Fátima" de Rui Coelho. El propio compositor dirigió su obra en el Teatro Nacional de San Carlos. La crítica se mostró favorable... Entre los discos premiados por la Academia del Disco de París figura el total de la obra de Schoenberg (¡una proeza!) por Claude Helffer, pianista francés bien conocido entre nosotros. Helffer grabó para la firma Harmonica Mundi... Entre las últimas actividades del grupo ALEA de Madrid Horacio Vaggione, uno de los pioneros de la música experimental en Argentina, presentó el mes pasado varias obras de música electrónica en relación con este importante centro de música contemporánea que dirige Luis de Pablo... El lutero danés Kurt Kaufmann construyó hace poco un clavicímbalo de cuatro mecanismos: tres para punteo y uno para percusión. Kaufmann realizó su trabajo de acuerdo con planos de

Henry Arnault, astrónomo de Felipe el Bueno y Luis XI y su instrumento es copia exacta de los que figuran en antiguas miniaturas del siglo XV y sólo en éstas.

OBITUARIO — El barítono y educador australiano JOHN BROWLEE falleció el 11 de enero pasado, a la edad de 67 años. Protegido de la Melba, su compatriota, debutó internacionalmente en París (1927) con la ópera "Thais". De allí en adelante continuó para él una carrera de éxitos, hasta terminar 22 años consecutivos en el Metropolitano de Nueva York, donde efectuó su despedida en 1958 con el papel de Kothner de "Los Maestros Cantores". Tras varios puestos administrativos pasó a ocupar la Dirección de la Manhattan School of Music de Nueva York, donde introdujo muy importantes reformas. Al morir era presidente de la propia Escuela. Allí favoreció a dos cantantes mexicanos: Salvador Novoa y Angélica Lozada.

GIOVANI MARTINELLI dejó de existir el 3 de febrero pasado, a la edad de 83 años. El famoso tenor italiano debutó en Roma el año de 1910, con "The Girl of the Golden West" de Puccini, bajo la dirección de Toscanini. Al año siguiente inició en Londres una carrera internacional fulgurante. Desde 1913 entró como estrella al Metropolitano de Nueva York, para ya no abandonarlo hasta 1945, cuando se retiró, para dedicarse a cantar en funciones benéficas, de las cuales una representación de la ópera "Turandot" le permitió presentarse por última vez en público, a la edad de 81 años.

DE NUEVA YORK

La Orquesta de Filadelfia se presentó en el Lincoln Center, con Ormandy en el podio. Fue una nueva y excitante experiencia para mis oídos el escuchar por primera vez en el "Treno a las Víctimas de Hiroshima" de Penderecki.* Las notas del programa describían su manera distinta de notación: un triángulo negro se refiere a una nota de altura no especificada (¡lo cual era obvio!); sus glissandi pasan por una serie de cuartos de tono y sus compases se basan en unidades que varían de 4 a 30 segundos en duración. En el mismo programa escuchamos el Concierto en Re mayor que Beethoven transcribió para piano, de su propio Concierto para Violín. Estaba anunciado como solista Peter Serkin, pero desgraciadamente no pudo presentarse por enfermedad. En su lugar fue llamado Gunnar Johansen, Artista Residente de la Universidad de Wisconsin, como sustituto. Su actuación no me pareció maravillosa, pero tuve que darle crédito al día siguiente, cuando leí que sólo había contado con dos días para preparar la obra.

Escuché en New Jersey un recital muy importante del pianista y maestro *Bruce Hungerbord*. El está grabando ahora para *Vanguard* todas las sonatas de Beethoven. Grabó asimismo la Sonata en La Mayor (Póstuma) de Schubert. ¿Conocen ustedes allá algunos de estos discos?

Después escuché a *Lily Kraus* por primera vez en un programa dedicado a Schubert. Su sonido me pareció admirable, pero su Schubert resultó demasiado romántico y muy poco clásico.

André Natts, el joven pianista norteamericano, es realmente un fenómeno y

* Nuestro corresponsal neoyorquino es un joven estudiante de 17 años.

uno de los más brillantes entre jóvenes y viejos. En realidad se trata de un artista "romántico". Esto resulta obvio en su Mozart —un Mozart muy pulido, pero incorrecto desde el punto de vista del estilo. Su Chopin, en cambio, podría calificarse de extremadamente intenso, así como de electrificante su Liszt. Sólo tiene 22 años y ya toca más de una docena de veces al año. Esperemos que no abuse, haciendo más de lo que es razonable a su edad.

En el Mannes College of Music se presentó *Arthur Rubinstein* para una discusión con los estudiantes. Como se hallaba resfriado parecía querer evadir respuestas, y prefirió tocar el primer movimiento de la "Appassionata" de Beethoven. Entonces le preguntó un muchacho: "Algunas gentes dicen que la "Appassionata, por ejemplo, es música trágica y que, por tanto, un músico joven no puede realmente interpretarla hasta después de haber experimentado personalmente la pasión y la tragedia. ¿Lo cree usted así?". Contestó Rubinstein: "Ustedes saben que son los críticos quienes dicen tales cosas. Y ellos no son ejecutantes. Algunas veces surgen niños de diez años completamente formados como músicos individuales y capaces de interpretar una pieza tal y como la pensó el compositor. Cada pianista es individual... A la edad de 13 años Menuhin tocaba con exacta y total visión emotiva... Nunca elijan ustedes música que no les convenga. Ejecuten la que les diga algo... Mis auditorios solamente reciben lo que yo puedo realmente interpretar... Los títulos de "Appassionata", "Estudio Revolucionario", no fueron ideados por Beethoven o Chopin... Este último odiaba titular sus obras y escribía y deseaba que su música fuese ejecutada con exactitud. Tales títulos son indebidos, porque portan en sí mismos una imagen que nos esclaviza. Nosotros, los artistas, somos quienes debemos descubrir el significado de las cosas." *Donald Isler*.

...El 9 de diciembre pasado se estrenó en la Maison de la Radio de París el "Stimmung" de Stockhausen, una salmodia lenta en la que se entremezclan los nombres mágicos de por lo menos 71 dioses aztecas, australianos, hindúes, polinesios, etc. La traducción francesa de dos poemas eróticos incluidos en la obra da apenas una vaga idea —se dice— de su contenido real: la exaltación del cuerpo de la mujer y del acto sexual. La obra de Stockhausen dura una hora y cuarto, pero, según su autor, podría durar toda la noche, siempre que los auditores fuesen capaces de percibir una infinita variedad de colores y de sonidos: "acordes" y "estados de ánimo", según el doble significado del título... El propio Stockhausen está preparando una versión orquestal de su "Hymnen" para la Filarmónica de Nueva York. El joven compositor alemán parece inclinarse de día en día al misticismo. "Precisa —ha expresado— crear una música que produzca vibraciones capaces de forzar al hombre a superarse a sí mismo, a ser otra cosa"... Por su parte, el paradigma de la vanguardia musical francesa (Pierre Boulez) estrenó y dirigió en Bruselas su "Libro para cuerdas" y sus "Domaines". El primero es una obra nueva y no sólo una revisión del "Libro para Cuarteto" de 1949. La otra ofrece la peculiaridad de que el clarinetista se pasea por el escenario entre seis pequeños grupos de instrumentalistas. Dice Boulez que la creación actual es un poco desmoralizadora: anda buceando en todas las direcciones, lo que indica una falta de rigor. Según Sylvia de Nussac en *L'Express* de París, Stockhausen y Boulez carecen de estima para sus colegas, pero se aprecian mutuamente.

LA FUENTE DEL HIMNO NACIONAL MEXICANO EN CATALUÑA UNA OBRA DE SALVADOR MORENO

Si hubiera un buen número de espíritus como el de Salvador Moreno, el mundo sería mucho mejor. ¡Cuán pocos se revelan auténticamente generosos en sus tratos con el ambiente humano que los rodea! El vive en España, pero México, donde nació, recibe continuamente los frutos de su munificencia.

Ahora está llevando a feliz término un proyecto que comenzó a obsesionarle desde que descubrió San Juan de las Abadesas y varios documentos sobre el compositor del Himno Nacional Mexicano: erigirle una fuente a Jaime Nunó y al Himno Nacional Mexicano.

Acaba de llegar a México para dar los últimos toques a su libro sobre el escultor catalán Vilar (que con Clavé vino a México el siglo pasado, para entrambos reorganizar la Academia de San Carlos), pero sus primeros pasos fueron encaminados hacia dominios del Comité Coordinador de Actividades de la Iniciativa Privada, cuyo Presidente del organismo, señor Clemente Serna Martínez, se había dirigido a Salvador Moreno, cuando supo lo de la fuente. El señor Serna Martínez informó a Salvador que el Comité en pleno aprobó con emoción costear íntegramente la fuente en honor de nuestro Himno y su autor.

La fuente será labrada en el propio pueblo catalán, de acuerdo con planos realizados por el arquitecto mexicano José Ocejo, en México. El arquitecto Ocejo contó con la colaboración del arquitecto Luis Ortiz Macedo, actual Secretario del Instituto de Antropología e Historia.

Todos estos proyectos fueron expuestos hace poco por Salvador Moreno en el Palacio de la Virreina, de Barcelona, con lujo de fotografías sumamente artísticas, que ya hemos podido admirar aquí. Nos informa Salvador que a San Juan de las Abadesas podrán ir como huéspedes del lugar los músicos mexicanos que lo deseen. "Este bello pueblo es puerta de la arquitectura románica en España y le ofrece atractivos estimulantes al viajero interesado."

La fuente del Himno Nacional Mexicano será inaugurada en septiembre próximo. ¡Ojalá que pudiera el Orfeón Catalán de México actuar ese día en San Juan de las Abadesas!



Ofrece a usted las interesantes obras del Prof. FRANCISCO MONCADA GARCIA, catedrático del Conservatorio Nacional de Música de México.

PEQUEÑAS BIOGRAFIAS DE GRANDES MUSICOS MEXICANOS

Ilustrado con el retrato de cada uno de los biografiados.

Rústica: \$ 50.00 — Edición de lujo: \$ 80.00

La más Sencilla, Util y Práctica TEORIA DE LA MUSICA con el sistema de Preguntas y Respuestas.

Además, del mismo autor, el valioso libro de Juegos Infantiles

Tradicionales ASI JUEGAN LOS NIÑOS. \$ 35.00

Pedidos a Ediciones FRAMONG, Ap. Postal 3-691, México 3, D. F.

Envíos por C. O. D. — Precios especiales a Librerías.

GRABACIONES

La música de Arnold Schoenberg Vol. 4. Toda la música para piano solo; canciones para voz y piano. Tres trozos para piano Op. 11; Cinco trozos para piano, Op. 23; Seis pequeños trozos para piano, Op. 19; Suite para piano, Op. 25; Trozo para piano, Op. 33a; Dos canciones, Op. 1; Cuatro *Lieder*, Op. 2; El libro de los Jardines Colgantes, Op. 15. Donald Gramm, barítono-bajo; Ellen Faull, soprano; Glenn Gould, piano. Columbia M21-336, o Estéreo M2S-736. Cuatro caras. — Ya casi termina Columbia su tarea de grabar toda la obra de Arnold Schoenberg. Tenemos entendido que está listo el volumen 8 y sólo le queda por grabar los “Gurre-Lieder, Moses und Aron” y los cuartetos para cuerdas (cinco). Quizá falte alguna otra obra. La mayor parte de las piezas orquestales han sido dirigidas por Robert Craft, el intrépido secuaz e intérprete de los compositores contemporáneos (hasta Stravinsky, según parece). Todos sabemos que Gould es un pianista caprichoso y personalista, pero fascinante, aun cuando nos produzca objeciones. Cierta es que a veces se olvidó de que Schoenberg fue un postromántico en su época anterior a la dodecafónica. Escuchando las cortas piezas de la opus 19 se piensa en el discípulo Webern, sin Webern adentro. En la Op. 23 se advierte una escritura de carácter libre. En la Op. 25 se siente un regreso a antiguas fórmulas. Gould acompañó también a los cantantes en forma fascinante. Las canciones de las opus 1 y 2, cantadas por Gramm, muestran las primeras influencias de Schoenberg en terrenos del cromatismo. Ellen Faull interpreta las “Canciones de los Jardines Colgantes” comprensivamente. E. P.

BEETHOVEN-LISZT: Quinta Sinfonía Op. 67. Glenn Gould, piano. Columbia Estéreo MS-7095. — Tratándose de Glenn Gould todo lo podemos esperar; pero nunca pensamos que pudiera ocurrírsele grabar la Quinta Sinfonía arreglada por Liszt; sin embargo, Gould se sintió atraído por una obra que en estos tiempos significaba un reto para él y para Liszt. Porque ejecutar en un solo instrumento lo que generalmente suelen realizar noventa o cien músicos, no era un juego cualquiera. Liszt acostumbraba escribir arreglos pianísticos de las grandes obras de sus contemporáneos, a veces por gusto; otras para darlas a conocer, ayudando así a los compositores con espíritu generoso de camarada rico frente a un camarada desconocido y pobre, pero para él ilustre. En esta versión de la “Quin-

ta", el pianista-compositor húngaro le volcó la obra al instrumento, con la brillantez que acostumbraba. Caprichoso, Gould invierte a veces el sentido de las frases y de los tiempos. Toca el segundo movimiento exageradamente lento y grandilocuente el Scherzo. En el último movimiento se arrepiente de sus pedacillos y cierra su ejecución lleno de euforia. Con este disco obsequia Columbia otro: una conversación entre Gould y John McClure, en la que se muestra el joven artista norteamericano tal como es. Dice, por ejemplo, que ya no tiene sentido la Quinta de Beethoven en conciertos, a menos que se la escuche desde otros ángulos, no por cierto excéntricos —añade—, sino basados en razones de peso. Confiesa actuar de manera que la gente que lo escucha se dé cuenta de que algo extraordinario está por realizarse. Y así por el estilo. E. P.

DEBUSSY.—“El Martirio de San Sebastián”. Orquesta Sinfónica de Filadelfia. Director, Eugene Ormandy. Vera Zorina, narradora. Hilde Gueden, Soprano. Coro de la Orquesta de Filadelfia. Director, William Smith. The Musical Art Society of Camden, Henry Smith, Director. Columbia Estéreo M2S 609. — Columbia ha sobrepasado ya la cifra 780 de su serie M2S; sin embargo, hasta ahora llegó a nuestras manos esta admirable grabación de “El Martirio de San Sebastián” de Debussy. La obra es de tal modo impresionante que los discófilos empedernidos habrán ya gozado sus encantos. Sirvan estas notas para obligar a que la adquieran quienes no la conozcan aún. Debussy compuso la obra siete años antes de morir. Eran tiempos en que se sentía grandemente atraído por la escena y había sobrepasado la etapa de su más agudo impresionismo. Por desgracia se perdieron sus bosquejos de “El Derrumbe de la Casa Usher” y “El Diablo en la Atalaya” (cuentos de Edgar Allan Poe), pero no “El Martirio de San Sebastián” (sobre el drama de D’Annunzio), que compuso en tres meses, el año de 1911. Ida Rubinstein (ella estrenaría la obra) y Montesquieu fueron los encargados de llevarle a Debussy el libreto, que éste acogió de inmediato con entusiasmo. De allí en adelante se estableció una correspondencia entre el músico y el poeta. D’Annunzio le entregó su poema, lleno de expectación. Debussy comenzó a escribir la música febrilmente, aunque dudando de que pudiera acometer la empresa con tan poco tiempo a su disposición. Cuando sólo faltaba una semana para el estreno, el Cardenal della Volpe puso las obras de D’Annunzio en en el Índice de los Libros Prohibidos. El Obispo de París anunció que los católicos que vieran la obra quedarían excomulgados. Pero París es París y pese a algunas cancelaciones, sus habitantes llenaron en toda su capacidad el Teatro Chatelet. La función se prolongó hasta las tres de la mañana y el público salió desconcertado. Tras comentarios adversos y favorables, se llegó en poco tiempo a la conclusión de que “El Martirio de San Sebastián” no era una obra para la escena. Su primera versión de concierto obtuvo señalados éxitos. Y así la escuchamos en esta grabación con la voz armoniosa de Vera Zorina como relatora, en un francés maravilloso, aunque no sea el clásico de los comediantes de La Comédie Française. El resto de los intérpretes: orquesta, coros, Ormandy, Hilde Gueden y las dos mezzo sopranos forman un todo homogéneo para que la música de Debussy ofrezca un marco perfecto al poema de D’Annunzio. Antes del estreno expresó el compositor: “. . . Solamente un corazón destinado a la música realiza los más bellos descubrimientos”. Ya en el comentario musical que precede a la “cinco mansiones”, anuncia el compositor la acción, o participa en ella.

En el transcurso de toda la obra se vale Debussy de procedimientos varios, que sirvan a sus intereses, sin por ello apartarse de la esencia de su arte. Trata a los coros genialmente y en todo momento se adapta a “la cálida sensualidad que emana del poema”. La orquestación —respecto a las anteriores— aparece más variada y novedosa; se acoge a las disonancias y hasta al politonalismo y el atonalismo, tanto como al modalismo, sin pretensiones, sin estridentismos impropios de su naturaleza de aristócrata del arte. E. P.

FELICIDADES.—Bach: Toccata y Fuga en re menor Bach-Gounod: “Ave María”. A. Ramírez: “La Anunciación”, de “Navidad Nuestra”. Beethoven: “La Victoria de Wellington”. Haendel: “Aleluya” de “El Mesías”. Brahms: Vals (ínédito) en La mayor. Fernández de Latorre y Torregrosa: “Credo” de la “Misa Flamenca”. Helmut Walcha, organista. Lisa Otto, soprano, y el Coro Haendel de Berlín. Dir. Günther Arndt. Los Fronterizos, Cantoría de la Basílica del Socorro y conjunto dirigido por el autor. Sinfónica de Londres, Dir. Antal Dorati. Coro Haendel de Berlín. Orquesta Filarmónica de Hamburgo, Dir. Richard Müller. Solistas y Orquesta (del disco Philips 110-128. Orquesta Sinfónica de Mineápolis. Dir. Antal Dorati. Producción Especial de *Discos Universales*, realizada en México por DUSA. SN3 Estéreo. — Como obsequio de Navidad y Año Nuevo, Discos Universales enviaron esta grabación especial a sus clientes y amigos. Aparte del disco que nos ocupa, venían incluidos otros dos de música popular. Con alarde de esplendidez Discos Universales no se contentaron con regalar un solo disco. En la cubierta se leía: “Algunas de las grabaciones más interesantes de todas nuestras producciones fueron escogidas para el contenido de este álbum que produjimos especialmente como afectuoso saludo a nuestros mejores amigos.” En el disco que reseñamos nos interesaron especialmente las tres únicas obras que nos eran desconocidas: “La Anunciación”, tomada de “Navidad Nueva” de A. Ramírez, en la que con ritmos mexicanos autóctonos se escuchan cantos de una sencillez encantadora. Y el “Credo” de la “Misa Flamenca” de Fernández de Latorre, en la que por primera vez se pone el canto jondo al servicio de la liturgia religiosa, con efectividad. Y “La Victoria de Wellington” de Beethoven, con admiración hacia su autor, por haberse ocupado de escribir música tan increíblemente absurda. E. P.

EL SUPERHOMBRE...

(Viene de la pág. 19)

de todos ellos? No nos queda más que actuar por nosotros mismos. Cuando hayamos alcanzado la posesión de la CONCIENCIA SUPERIOR, nos saldrán sobrando los gobiernos. Sabremos entonces liberarnos de todas las diferencias racistas y religiosas y no seguiremos confundiendo la UNIVERSALIDAD con la UNIFORMIDAD...

“Se nos preguntará acaso: ¿qué tiene que ver lo anteriormente afirmado con la Música? Pues se trata nada menos que de un conglomerado del que no podemos excluirla. Sólo al cabo de esta Revolución sabremos cómo hacer la verdadera MÚSICA.”

LIBROS Y MUSICA

SAMUEL MARTÍ — *Instrumentos Musicales Precortesianos* — Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1968. — Cuando el año pasado afirmó Luigi Nono en Mérida, Venezuela, que en la América Latina no se realizaba nada positivo en terrenos de la etnografía musical precolombiana, osamos contradecirle. El nuevo libro de Samuel Martí, en estos terrenos, viene a darnos la razón. Ya más maduro y convencido de la seriedad científica que debe acompañar toda investigación, Martí nos ofrece ahora no solamente sus observaciones sobre lo hecho por otros etnólogos y etnógrafos, como Vicente T. Mendoza y Daniel Castañeda, Cresson, d'Harcourt, Issamitt, Mead, Schaffner, Lumbholtz, Morley, etc., etc., sino sus aportaciones personales en la interpretación y uso de ese enorme conjunto de instrumentos musicales inventados o adoptados por los primitivos pobladores de América. Si referentemente al *teponaztli*, *huéhuelt* (y cierto, tipo de flautas (*tlapitzalli*)) Martí reproduce los serios trabajos de Mendoza-Castañeda, otros percutores le merecen observaciones agudas. "En Mesoamérica —dice— se han encontrado tambores de todos los tipos conocidos, con excepción del tambor de parche sencillo, con mango, de origen asiático. Es interesante señalar que en otras culturas americanas los tambores son muy raros... Caso curioso, los nativos tule de Panamá nunca han empleado el tambor en su música y nunca han tenido guerras ni rencillas." Martí señala la cultura olmeca (circa 3500-800 a.C.) como ya conocedora del *teponaztli* en Mesoamérica. Hasta ahora, afirma el autor, "no se han encontrado ni el *teponaztli* ni el *huéhuelt* en los sitios arqueológicos sudamericanos." Urgando en todos los códices, historias, y museos, halló interesantes timbales mayas, todavía usados por los lacandones.

En terrenos de los ideófonos señaló el carácter isotérico de las sonajas en la mente de los indígenas. En esta rama de la organología precolombiana la variedad es tan inmensa como en la de las flautas, que analiza después de pasar por toda clase de trompetas, entre las que una curiosa "chirimía" "veracruzana", en forma de cerbatana, dice ser idéntica al *lolkín* araucano, según observaciones del antropólogo R. Weilaner.

Advierte Martí la poca importancia que le han dado aquí a los descubrimientos de algunas flautas de Pan, que hasta ahora se creía eran exclusivas de los incas. Piensa que ni éstas, ni las quenás, ni las *tinyas* (tambores portátiles), pueden compararse en perfección con el *teponaztli*, el *huéhuelt* y las flautas de pico dobles, triples y cuádruples de Mesoamérica, pero hace la aclaración de la falta sistemática de exploraciones arqueológicas allá.

Si el capítulo dedicado a los profusos y variados ocarinas y silbatos contiene datos de gran interés, uno de los mayores lo hallamos, quizá, en la descripción de los *vasos silbadores*, entre los que examinó el que produce un par de sonidos simultáneos por medio de dos silbatos. Asegura Martí que los hombres de Tlatilco iniciaron la armonía en Mesoamérica. "La evolución de la armonía culminó alrededor del siglo séptimo de nuestra era con la creación de las increíbles flautas múltiples que producen acordes de dos, tres y cuatro sonidos." En lo referente a los vasos silbadores, eran ya conocidos desde el siglo V por los mismos hombres de Tlatilco. Aconseja Martí que se tomen radiografías de silbatos y ocarinas y otros instrumentos para conocer mejor sus características intrínsecas —características como las del "doble diafragma o cámara de compresión conectada con la cámara resonadora del silbato." Observa también el uso de campanas en las flautas, "cientos de años antes de la llegada de los europeos".

Otro de los instrumentos novedosos estudiados por Martí es la flauta o silbato de émbolos, sin agujeros, mas provisto de una bolita móvil ue al subir o bajar hace variar la longitud de la columna. Los capítulos dedicados a los instrumentos de aliento son en verdad fascinantes, así como el oncono, en el que observa la fabricación de los instrumentos precolombianos y proporciona algunas de las escalas que producen. Y sigue con el arco musical primitivo y los instrumentos europeos usados actualmente por los indígenas, para terminar con un análisis de escalas y ritmos precortesianos, egún Vicente Mendoza. Y un buen número de ejemplos de melodía autóctonas de Mesoamérica.

La obra de Martí está profusa y bellamente ilustrada. Lástima que no le haya sido posible al autor incluir en el colofón un índice de regiones e instrumentos. E. P.

CLAUDE BALLIF.—*Berlioz*. Editions du Seuil, Colección "Solfèges", París. El nº 29 —último de la colección "Solfèges"— es una obra de 180 páginas dedicadas a Berlioz, Conocedor profundo de la obra del revolucionario músico, Ballif la analiza desde varios ángulos, con

dialéctica clara y precisa. Tanto se ha escrito sobre el autor de la "Sinfonía Fantástica" que el estudio de Ballif carecería de interés si no contuviese detalles que podrían calificarse de novedosos sobre cada aspecto de la vida y la obra berliozianas. Al terminar la lectura creemos conocer mejor al compositor, del que antes nos sentíamos un poco distanciados, por las dificultades de comprenderle en sus esencias más sutiles. Un compositor que nunca escribió música para complacer al público; que murió amargado por la imbecilidad de los hombres y a quien los honores alcanzados al final de su carrera nada le aportaron para el reconocimiento de su obra, tiene forzosamente que morir para que años largos comiencen a develar sus misterios, por medio del talento agudo de grandes musicólogos como Claude Ballif, Modesto, como los son todos los grandes espíritus, escribió el crítico: "La biografía que acabamos de trazar no revela nada nuevo sobre Berlioz. Y lo que es peor, sufre de un defecto inherente al género: sustituye la actualidad del acontecimiento en la percepción de un espíritu, por su transcripción objetiva dentro de una perspectiva histórica." Justamente en la objetividad consciente y atinada reside el valor de las apreciaciones de Ballif, tanto como en la pasión con que justifica ciertos lados menores de la obra de su biografiado.—E. P.

THE NEW YORK GUIDE TO LISTENING PLEASURE (*Guía del New York Times para escuchar con placer*). Un libro del New York Times. Introducción de Howard Taubman y prefacio de Iván Veit.—Para quienes vivimos en Nueva York los comienzos de la WQXR, estación radiodifusora pionera en emisiones exclusivas de música no popular, el anuncio de este libro del New York Times nos aviva recuerdos indelebles. El afamado diario neoyorkino les asignó a doce miembros del Comité de dicha Estación otros tantos capítulos referentes a las especialidades de aquéllos en terrenos de la ópera, la música sinfónica, la música barroca, la música de cámara, la música para piano, la música coral, el lied, la música para teatro, música ligera, jazz, música folklórica y música de la América Latina. El objetivo de la obra reside en proporcionar al novicio una guía para la formación de su discoteca y el placer de escuchar la música comprensivamente. Es, pues, un libro dedicado a los aficionados en ciernes, a quienes ofrecerá, sin duda, muy valiosa ayuda. El crítico Gerald S. Fox, del *The American Record Guide*, señala varios errores de la obra, junto a sus virtudes. Dice, por ejemplo, que en el *Índice* no encuentra el lector informes relativos a títulos, sino solamente a compositores y ejecutantes. Y se lamenta del "increíble número de errores, omisiones e informaciones falsas" que contiene el trabajo —faltas que Gerald S. Fox critica con acuciosidad.

* Entre los últimos libros publicados por la Prensa Universitaria de la Universidad de Harvard se anuncia MUSICAL THOUGHT (Pensamiento Musical) de Carlos Chávez, con algunos comentarios periodísticos del Suplemento Literario del Times y del Globe de Boston. Dice el primero que se trata de "un libro que todo aficionado serio de la música puede leer con provecho"; y el segundo afirma que la obra es "extraordinaria, al menos en dos aspectos: su amalgama de conocimientos y sentido común y la clara e informativa sencillez de su estilo literario".

* Otro de los últimos productos de la propia prensa universitaria es una analogía de Karl Geringer sobre MUSICA DE LA FAMILIA BACH, que le "parece a la mente errante de cualquier curioso aficionado, una invitación muy particular", según opinión de Herbert Weinstock en el Saturday Review.

* Era nuestra intención revisar el opúsculo de José Agustín sobre la música de ROCK: pero él no cumplió con su promesa de enviarnos su trabajo y nosotros no pudimos encontrarlo en ninguna librería del centro. Con pena nos vemos, así, privados de analizar una obra sobre música, publicada en México, donde no abundan los musicólogos, ni los musicógrafos. Esperamos con entusiasmo el trabajo que en terrenos de la Música Mexicana está por terminar Pablo Castellanos, cumpliendo un encargo importante.—E. P.

CURSOS, CONCURSOS Y FESTIVALES

LA SOCIEDAD INTERNACIONAL DE LA GUITARRA, con la colaboración del INBA, la Embajada de Venezuela y Aeronaves de México, ha organizado un Curso Iberoamericano de Guitarra, a cargo del famoso guitarrista venezolano *Alirio Diaz*. Este se llevará a cabo del 6 al 31 de mayo próximo en la Sala Ponce. Se concederán veinte becas de alojamiento. Al resto de los participantes se les gestionarán hospedaje y alimentación. Para informes dirigirse a la Sociedad Internacional de la Guitarra, Ave. Chapultepec 153-409, México 6,

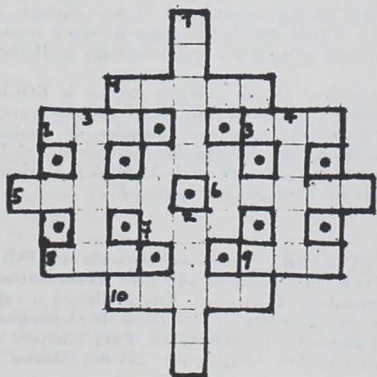
D. F., Tel. 46-12-67, o al Apartado Postal 1414, México 1, D. F.... El *Primer Festival de la Canción Latina* se verificará en esta ciudad, durante el mes en curso. Varios organismos han ofrecido preseas para los triunfadores: la Sociedad de Autores y Compositores (SACM) otorgará una medalla de oro para el mejor arreglo musical; la Asociación Nacional de Autores (ANDA) premiará con otra medalla de oro al mejor compositor; los organizadores, presididos por Piero Bonino, tienen en reserva dieciocho medallas de plata para sendos países triunfadores; El Consejo Nacional de Turismo ofrecerá siete de oro; a los mejores intérpretes se les conferirán pergaminos... Del 15 al 25 de marzo se efectuará el ya reglamentario *Curso Anual de Interpretación Pianística* de Jörg Demus en la Sala Chopin. Este será clausurado con un recital DEMUS-BADURA SKODA a dos pianos... En la propia Sala se llevará a cabo durante mayo y junio el ya clásico CURSO "BERNARD FLAVIGNY" de piano... Allí mismo se está planeando para agosto y septiembre un CONCURSO FANNY ANITUA DE CANTO... Del 20 al 30 de junio próximo se realizará en Florencia —dentro del "Festival Maggio Fiorentino" un primer CONCURSO INTERNACIONAL DE VIOLONCELLO "GASPAR CASADO", con un millón y medio de liras como primer premio. Para informes dirigirse al Teatro Comunale, Via Solferino 15, Florencia, Italia... La Ciudad de Ginebra organiza ya su anual CONCURSO INTERNACIONAL DE MUSICA DE BALLET. Informes en "Emisiones Musicales" de la Radio Suiza Normande, Maison de la Radio, 66 Boulevard Carlo Vogt CH 1211, Ginebra, Suiza. Las inscripciones están abiertas hasta el primero de septiembre próximo... Este mes se celebrará en Río de Janeiro el PRIMER FESTIVAL DE MUSICA DE LAS AMERICAS, con objeto de dar expansión a la música vanguardista del Continente. Participarán en el evento once países, entre los que figura México... El CONCURSO MARGUERITE LONG-JAQUES THIBAUD se verificará en 1969, como todos los años en París, del 9 al 14 de junio (violín) y del 14 al 21 (piano). El Primer Premio (20,000 francos franceses) será donado por siete organismos. Aparte de estas divisas recibirá el triunfador un buen número de contratos de conciertos. Están abiertas las inscripciones hasta el 10 de mayo en Secrétariat du Concours International Marguerite Long-Jacques Thibaud, Immeuble Caveau, 11 ave. Deleassé Paris 8e, Francia.

PUNTOS Y MUSICA

Por *María Luisa Delfín*

VERTICALES

- 1—Arte de modular la voz
- 2—Danza originaria de Bohemia (1830)



- 3—Nota que lleva el acento rítmico
- 4—Orden y proporción en los acentos (invertido)

HORIZONTALES

- 1—Danza francesa antigua
- 2—Tres primeras letras de un instrumento antiguo usado por los asiáticos, hebreos y griegos
- 3—Con una l final, palabra alemana que determina los tonos menores
- 4—Primera nota de la clasificación latina
- 5—Uno de los signos musicales que representan los sonidos
- 6—Manejo y conocimiento de todo lo que tiende a un fin estético
- 7—Letras en desorden de una palabra italiana que significa *más*
- 8—Letras en desorden de la dominante de Do
- 9—Tres primeras letras de la escala de doce sonidos.
- 10—Letras en desorden de un modo griego adoptado por la iglesia.

MUSICA POPULAR

PLAGIOS



El compositor Raúl Hernández de la Rosa demandó recientemente a ARMANDO MANZANERO por plagio de su canción "Adoro". Esta cuestión de los plagios debe ser planteada con sumo acierto por los acusadores: desde tiempo inmemorial los compositores han tomado motivos y temas de sus colegas, sin por ello perder su superioridad respecto a los compositores así "plagiados". O han arreglado obras ajenas que, como en el caso de los conciertos Vivaldi-Bach fueron considerados durante largos años como originales de Juan Sebastián. Por algo Hernández de la Rosa no se presentó cuando las autoridades lo citaron para una confrontación. Después de todo, Manzanero ya ha establecido una sólida reputación internacional como compositor de inspirada vena.

Y a propósito de Manzanero, Sonia (conocida como "la única") es quizá la mejor intérprete de una de las más famosas canciones de aquél: "Puedo morir mañana".

OTRAS GRABACIONES DE RCA

Un disco sencillo de CHUCHO FERRER, su órgano y su orquesta, con obras como "A medias de la noche" (nacional) y "El amor está en cada habitación" (extranjera).

IMELDA MILLER en un disco sencillo, del que sobresale "A medias de la noche". Su cálida voz podrá apreciarse nuevamente en su próxima grabación con mariachi.

DAMASO PEREZ PRADO acrecentó el gran número de sus éxitos con su último disco sencillo, que contiene, entre otras cosas, "Chihuahua Mambo" y "Pep, Pipi, Tata" (tartamudeo de la voz "Pepita"). Pérez Prado gusta de dar a sus canciones títulos de nombres femeninos.

La ciudad de Irapuato (Guanajuato) concedió el trofeo "Pípila de Oro" a los artistas Hugo Avendaño, María Victoria, Roberto Jordán, Los Tres Diamantes, Lupe y Raúl, Sona y Rubén Fuentes, todos del elenco de la RCA. El 21 de este mes de marzo les serán entregados sus trofeos en una ceremonia especial.



MARCO ANTONIO MUÑIZ

El famoso cantante acaba de grabar para RCA un disco sencillo, del que resalta la canción "Por amor" del destacado compositor dominicano Rafael Solano. Muñiz hace una verdadera creación de esta inspirada melodía. En la misma grabación se destaca la balada de Rubén Fuentes "Quiero estar en el mar". Los admiradores del apuesto baladista no habrán olvidado los éxitos que obtuvo Muñiz con Pedro Vargas, cuando en dúo con éste grabó para la propia firma canciones como "Lo mucho que te quiero", "Dame un poco de tí", "Se acabó y otras de feliz memoria.

rhin 27 16-08-11
16-08-12
Pianos y



BECHSTEIN
WEINBACH
PETROF
Rösler
MELODIGRAND
Y
HAMMOND

CASA RICORDI

Al servicio de la Cultura Musical Mexicana

ofrece en

PASEO DE LA REFORMA 481-A
(Frente al edificio del Seguro Social)

UN AMBIENTE PROPICIO PARA SUS COMPRAS
CON LA ATENCION QUE USTED MERECE

Ediciones:

RICORDI, NACIONALES Y EXTRANJERAS

Tel.: 25-57-22