

SEP

SECRETARÍA DE  
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

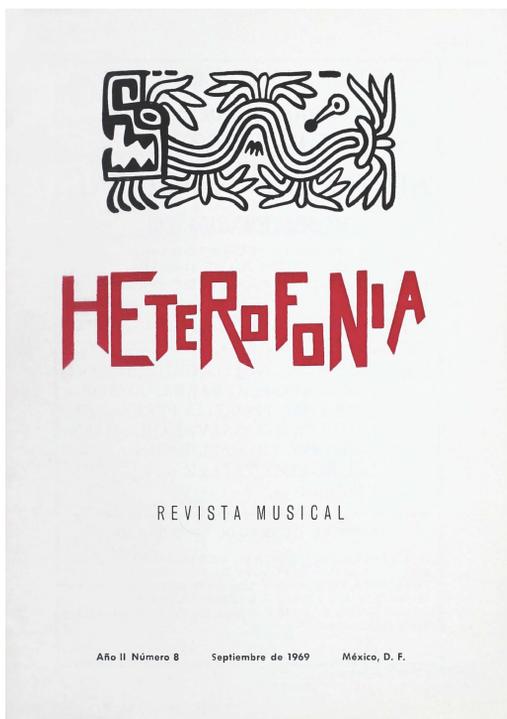


INBA



INBA  Digital

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



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

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

*Heterofonía* 8, México, septiembre de 1969

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 8, México, septiembre de 1969



# HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL

Año II Número 8

Septiembre de 1969

México, D. F.

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE MUSICA

ORQUESTA

SINFONICA NACIONAL

SEGUNDA TEMPORADA 1969

8 VIERNES A LAS 20.30 Hrs.  
DOMINGOS A LAS 11.45 Hrs.

DEL 17 DE OCTUBRE AL 14 DE DICIEMBRE

Directores: HERRERA de la FUENTE, FRANCISCO  
SAVIN, WISLOCKI Pianista.

Solistas: Fou Ts'ONG, GISELLE GRUSS, BYRON  
JANIS, ROGELIO BARBA, AURORA  
SERRATOS, FLORELIA PEREZACHE,  
GUILLERMO SALVADOR, JUAN  
ANTUNEZ MICHAEL RABIN, (violinista),  
LEOPOLDO TELLEZ (cellista), JEAN  
PEERCE (tenor).

ABONOS DE \$ 55.00 a \$ 290.00

De venta en Taquillas de Bellas Artes, Tel. 5-18-01-80 Ext. 29 / Sala  
Margolin, Alvaro Obregón y Córdoba, Tel. 5-28-89-45 / Casa Ricordi,  
Reforma 481-A, Tel. 5-25-57-22 / Discoteca Pro-Música, Insurgentes Sur  
421, Tel. 5-74-33-32 / Oficina de la Orquesta Sinfónica Nacional, Dolo-  
res 2, 3er piso, Tel. 5-12-97-44 / In Mayo, Esq. Saltillo y Nuevo León,  
Tel. 5-35-32.06

TEATRO DE LAS BELLAS ARTES

# HETEROFONIA

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 los Talleres  
TECNICA GRAFICA, S. A.  
Dinamarca N° 11  
México 6, D. F.

*Sumario*

● Cartas a la Redacción	2
● De los Editores	3
<b>PIERRE SCHAEFFER</b>	
● Fuentes de la Música Contemporánea	4
<b>ALBERTO PULIDO SILVA</b>	
● Estética Musical	7
<b>JOSÉ LUIS ALCARAZ</b>	
● La Música Aleatoria	10
<b>ROQUE CORDERO</b>	
● Análisis de Circunvoluciones y Móviles	14
<b>PABLO DE GANTE</b>	
● El Poema Sinfónico y la Realidad Musical	18
<b>NABOR HURTADO</b>	
● Música de Chiapas	21
<b>MARÍA O. DE LÓPEZ MATEOS</b>	
● Método Objetivo de Lectura Musical	23
<b>SHARON GIRARD</b>	
● Música Latinoamericana en Universidades y Escuelas de los E.U.	27
<b>ESPERANZA PULIDO</b>	
● Técnica Pianística de Tobias Matthay	30
<b>ADOLFO SALAZAR</b>	
● Bibliografía	33
● Conciertos	35
● DEL EXTRANJERO	39
● ABSTRACTS IN ENGLISH	41

**PRECIOS DE SUSCRIPCION**

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto .....	\$ 5.00
Número atrasado .....	8.00
Un año (seis números). ....	28.00

EXTRANJERO

Un año .....	Dls. 6.00
Número suelto .....	„ 1.00

Registrado como correspondencia de  
2ª Clase por la Dirección General  
de Correos con fecha 28 de marzo de  
1969, bajo el número 1242.

# Cartas a la redacción

Editor de HETEROFONIA:

Hemos enviado a ustedes por separado un avance de nuestra próxima publicación a guisa de introducción de la misma. Se habrán ustedes dado cuenta de que no publicaremos contribuciones originales sino exclusivamente artículos de diversas fuentes. Por tal motivo nos interesa estar en contacto con la prensa de aquí y del extranjero.

Nos complacería establecer un canje con HETEROFONIA.

El *American Music Digest* será mensual. Aparecerá a principios de este otoño y lo recibirá usted a partir del primer volumen, número uno.

Cordialmente suyos,  
AMERICAN MUSIC DIGEST  
245 West 52nd St.  
New York, N. Y. 10019

(Aunque aún no ha llegado a nuestro poder el "avance" anunciando; sabemos ya que se trata de una nueva revista de la Asociación de Críticos de Música, Inc. de Nueva York. En el Consejo Directivo del "American Music Digest" están los señores Irving Lovens de *The Washington Evening Star*, Miles Kastedieck, de *The Christian Science Monitor*, Boris Nelson de *The Toledo Blade*, Harold C. Schoenberg, de *The New York Times* y Thomas Willis de *The Chicago Tribune*. Que la nueva publicación llene de satisfacciones a sus editores y tenga una larga vida. HETEROFONIA acepta con placer la solicitud de canje.)

*Estimada directora:*

Anunciaron ustedes que HETEROFONIA aparecería próximamente cada mes, pero no dijeron desde cuándo. Había pensado suscribirme, pero prefiero esperar a que decidan la fecha de dicho cambio, y mientras tanto compraré la revista (que, por cierto, me parece muy constructiva) en alguno de los repertorios de música.

Atentamente,  
CARLOS ARIZA  
Xuchil 126  
México, D. F.

(No todas las buenas intenciones cuajan tan rápidamente como uno quisiera. El que HETEROFONIA se convierta en una revista mensual depende de algunos factores que esperamos nos sean favorables en un futuro próximo.)

## De los editores

Es lógico suponer que aun dentro de los hogares más exclusivos, donde los puntos de vista de jóvenes y viejos no coinciden en la apreciación de los nuevos modos de sentir y de vivir —circunstancia por la que se han abierto hondos abismos de incomprensión entre padres e hijos—, la música moderna haya contribuido también a colocar trincheras entre abuelos, padres e hijos.

Un artista músico, muy eminente compositor y sabio en todas las ramas del arte musical, me preguntaba hará unos 25 años hasta dónde creía yo que llegaría la música y cuáles serían sus nuevos medios de expresión. Le contesté que la música arribaría hasta el final de los sonidos producidos por los instrumentos o aparatos creados o no con fines musicales por la técnica. Es decir, que la música, como arte, debería, para ser genuina, expresar su momento como cualquier otra de las artes y por lo tanto tomar en cuenta todas las motivaciones con el fin de expresarlas.

En sólo tres generaciones podemos observar las diferencias de captación de los auditorios. En Europa se liquida en 1914 el siglo XIX y con él la “Belle Epoque”. Hasta entonces los públicos iban a escuchar y sentir la música “que les llegara al alma”. En México ese calumniado siglo XIX se derrumbó el año de 1920 más o menos; aun queda una pequeña casta de sobrevivientes, hijos de “la Momiza”, como ha sido bautizada por la juventud de la Zona Rosa”. Estos hijos de la Momiza y que en cierto punto contribuyeron al triunfo de la Revolución, comienzan a ser como sus padres y aquellos compositores que iniciaron sus inquietudes con el dodecafonismo, se han quedado muy atrás; sus hijos ya van contemplándolos con un sentimiento de lástima, acompañado de cierta conrisa irónica que rubrica y esconde, hasta donde es posible, su desprecio.

Pero ¿todos los ruidos producidos por los mil y mil aparatos han logrado convertirse en sonidos musicales? Será preciso olvidarnos de las viejas definiciones de la Música —así con mayúscula— y esperar a que pase el tiempo para solazarnos con lo que, por su indudable mérito, quede vigente. La juventud que escribe y produce obra artística en todos los géneros, inclusive la música, tiene prisa; todo lo arrolla; quiere acabar con cualquier antecedente; pero la velocidad también posee un ritmo; el aceleramiento implica cordedad en el tiempo y esto apresura el fin.

Nosotros, los editores que no tenemos prisa y sí mucha curiosidad, esperamos sentados en la puerta de nuestra casa hasta ver pasar la obra de arte musical verdadera y si es posible, definitiva, que logre ser la expresión auténtica de este siglo tan movido por todos sus flancos. Cuando esto suceda nos pondremos de pie para gritar llenos de júbilo: “¡EUREKA!”. En tal estado de ansiedad y comprensión nos libramos de que se nos incluya dentro de la Momiza. Pero muy en secreto, en tono muy menor, canturrearemos, hasta donde sea posible, los ritmos ravelianos y debussianos... y tal vez casi sólo mentalmente, recordaremos algunos compases de Cecile Chaminade, pero esto solamente como cortesía a una mujer que, por serlo, estuvo muy ligada con nuestra Patria.

# Fuentes de la Música Contemporánea

Por PIERRE SCHAEFER  
Traducción directa por el Profesor  
FRANCISCO MARTÍNEZ GALNARES

*(Esta es la primera de dos conferencias pronunciadas por el eminente compositor francés Pierre Schaeffer en el Auditorio del Conservatorio Nacional, como parte del VII Festival de Música Contemporánea).*

Si recordamos que para los occidentales la música se presenta como inseparable de una "teoría de la música", la cual reposa fundamentalmente sobre la acústica, asignatura que la enseñanza de los conservatorios considera como un determinado número de definiciones o principios inmutables, tales como: notas musicales, escalas, acordes, etc.—, entonces nos parecerá normal el hecho de que la mayoría de los musicólogos se sientan obligados a reducir los lenguajes musicales primitivos o exóticos a los términos y nociones de la música occidental.

A nadie le deberá sorprender que la necesidad de un retorno a las fuentes auténticas haya sido propuesta por los músicos más radicalmente modernistas: los dedicados a la música concreta, en particular, ya que estaban obligados, por su propia experiencia, a poner en duda el valor universal del sistema tradicional. No es raro, en efecto, que la marcha de la investigación contemporánea se dirija hacia lo primitivo; objeto, éste, de las ciencias humanas o de las que pretenden serlo; objeto al que se retorna siempre, porque es justamente allí donde se encuentran las primeras experiencias, las primicias culturales, ya que éstas se presentan antes de que las culturas se desarrollen, diversifiquen o ramifiquen.

Una serie de preguntas se nos plantean: esta finalidad, esta dirección en la investigación ¿realmente son las verdaderas y correctas? ¿Cuál es la razón de este pretencioso retorno a las fuentes? ¿A que se debe esta investigación acerca de un material lejano, poco familiar, sobre todo en esta época, cuando el estudio de los fenómenos contemporáneos está iniciándose apenas?

En lo concerniente a la música —música que oficialmente es la de los últimos siglos, al menos para mi país y para mi generación— todos nosotros hemos permanecido encerrados durante largo tiempo en algo que yo llamaría, sin violencia, pero con firmeza, un *ghetto occidental*. Ghetto que se encierra en un dogmatismo sectario total, en una doctrina que se llama solfeo, armonía, contrapunto, y donde todo parece dado, conocido, subrayando únicamente el problema de la combinación de los sonidos.

El desarrollo ocurrido en la primera mitad del siglo xx ha contribuido poderosamente a interrogar, a poner en duda, las famosas reglas, tan confortablemente aceptadas durante el siglo xix; pero no ha expresado ninguna duda respecto a las

nociones básicas, tales como notas, valores y registros. Cuando se está en presencia de un universo tan cerrado como el que acabamos de describir, podemos comprender fácilmente a quienes fueron educados en los perfeccionados instrumentos del siglo XVII y que en el XIX permanecieron estacionarios y aun estereotipados.

Ante todo esto, es necesario que también nosotros nos detengamos y reflexionemos. ¿Qué descubrimos? La producción, durante este tiempo, de tres grandes fenómenos; tres fenómenos contemporáneos que citaré de acuerdo con el orden clásico y tradicional establecido.

Primer fenómeno: el movimiento de las ideas musicales, o sea eso que se denomina generalmente "progreso de la música contemporánea"; segundo: la electrónica, debido a que se acepta, sin discusión, que los medios de captación y manipulación del sonido nos entregan una "toma" sobre el mundo sonoro; tercero y último: la vuelta, el retorno a las músicas primitivas, étnicas, geográficas e históricas.

Pero yo no acepto este orden clásico y convencional de los tres fenómenos en cuestión; y por razones tanto personales como profesionales me veo obligado a invertirlo. Yo diría que lo principal es el hecho de que nuestro mundo occidental contemporáneo se haya impuesto la tarea de descubrir el resto del mundo. Es un fenómeno sumamente importante el hecho de descubrir civilizaciones que han permanecido desconocidas por nosotros durante largos milenios; civilizaciones musicales y músicos que supieron incorporar la música a sus costumbres. Esta música era no solamente ignorada, sino también negada.

No creo equivocarme al colocar en el primer plano de una revolución cultural musical —si se me permite la expresión— el redescubrimiento, la integración en el dominio de la investigación musical, de esas músicas que no son la nuestra.

El segundo fenómeno, cuya importancia sobrepasa largamente la evolución estética contemporánea, es la irrupción de la electrónica, o mejor dicho, "la intrusión de la electrónica" (en todo caso esta palabra es de Hermann Scherchen). "Einbruch", palabra imagen, porque he aquí a la música invadida, conmocionada por la electrónica.

Señalaremos de paso que pocos, muy pocos músicos han notado esto. Los restantes han preferido considerar que los medios de grabación fueron manufacturados para grabar, para conservar, para responder, como se ha dicho, a la "alta fidelidad". El mito de la alta fidelidad, de la estereofonía capaz de reproducir en dos pistas lo que se ha escuchado en la sala de conciertos, no es otra cosa que una técnica dirigida hacia la reproducción de lo *real*. No es un gran mérito señalar lo que constituye una evidencia para todo el mundo. La intrusión de la electro-acústica consiste en conservar estos sonidos, en repetirlos, en hacer posible que un sonido pendiente de un aliento, de un golpe de arco, pueda al fin perpetuarse.

Hay en todo ésto una serie de pequeños milagros, cuyos límites pueden fijarse rápidamente. Es indiscutible el hecho de poder manipular los sonidos: nuestra "tribu" de músicos y musicólogos ha captado el fenómeno. Al principio se le consideró como una violación, como un sacrilegio, pero una vez cometida la violación se impone la moda y se demuestra entonces gran cuidado por interesarse en el fenómeno mismo y las posibilidades que ofrece. La máquina se torna humana, el

micrófono posee un alma. ¡Fabriquémoslos, pues! Multipliquemos estas nuevas almas con atroz manía occidental de construir lo más rápidamente posible todo aquello que está de moda. Pero ¡ay! las modas pasan y ¡cuán rápidamente pasan...!

En tercer lugar coloco el rasgo más evidente y que me permito considerar el más trivial: el de la evolución de las ideas musicales contemporáneas, de la "música de moda", ora serial, dodecafónica o concreta, siempre y cuando tomemos el término en su significado más mundano; y de todo aquello que parece tener un interés particular. En todas las épocas los artistas han ambicionado realizar un arte que esté dentro de la moda, o sea, que coincida con ella. Pero lo verdaderamente peculiar de la nuestra consiste, por un lado, en haber conocido reales y profundos cambios en el arte de hacer; y, por otro, en la apertura de los campos de la investigación...

Siempre que escucho palabras como "música de vanguardia", "música para escogidos", "estética", o "progreso en el arte" me asalta la idea de lo irrisorio. Seguramente existen hoy día talentos reales, pero no es de éstos de quienes más se habla.

Es esencial la apreciación, en primer plano, de la búsqueda de los fundamentos, pero debe entenderse que este retorno a las fuentes de la música no es para mí una trivial musicología de lo primitivo. El enorme retraso que llevamos en la investigación musical se dirige a ésta, temeroso, y su objeto comprende todo aquello que no había abordado ni histórica, ni geográficamente, nuestro pequeño continente musical, habitado apenas desde hace tan pocos siglos. Ahora bien: la música se halla ahora en el punto central; su reintegración y dilucidación dependerá del esclarecimiento que suscite.

Algo similar sucede con las imágenes. Frecuentemente se escuchan quejas de que la T.V. transmite mal la música. Esto proviene de que se fotografía la música haciéndola "posar", tomándola en su estado natal, confrontando fragmentos de música filmada. Y en todo esto se percibe un espectáculo semejante al de una célula colocada bajo lente de un microscopio. El fenómeno musical es, por lo tanto, un espectáculo.

He aquí la razón por la cual la experiencia visual y sonora toma su sitio instantáneamente en el discurso. Paradójicamente ofreceremos de antemano imágenes que muestran a la música, en su proceso de fabricación, en su colocación, en su contexto. Después propondremos el concierto a un oído más desinteresado, más interior.

He aquí, por orden de entrada a la escena, los tres sucesos que nos parece haber renovado la música contemporánea: los precursores, tales como Schoenberg y Varese, representan la evolución del medio siglo. En segundo término, la irrupción reciente de la electro-acústica; y, por último, los ejemplos extraídos de civilizaciones diferentes a la nuestra y que nos conducen a un retorno definitivo a las fuentes.

(Al terminar esta su primera conferencia, Monsieur Schaeffer hizo pasar por la pantalla imágenes sonoras, frases que se correspondían entre sí, estrofas que dialogaban. Y después se escucharon extractos de obras de Schoenberg, Varese, Cage; músicas electrónicas y concretas de Pfenninger, Stockhausen y Schaeffer; músicas exóticas del Japón, África y la India. En el próximo número de HETEROFONIA tendremos el honor de publicar la segunda y última conferencia del distinguido huésped. La Redacción).

# Estética Musical

POR ALBERTO PULIDO SILVA

## VI

### DE WAGNER A NONO

WAGNER (1813-1883) marca en la música el comienzo de una revolución que habían profetizado Gluck y Weber. Preocupado por establecer una estrecha unidad entre la música, y el texto, redactaba él mismo sus libretos, en los que atribuía a los personajes y a las situaciones dramáticas su expresión musical propia. Creó de este modo una ópera de estilo expresivo, no sólo decorativo y adventicio, como era el caso de la ópera italiana.

Tales búsquedas lo llevarían a enriquecer la técnica orquestal y vocal y a lograr soluciones originales. Su invención fue el drama musical de inspiración nacional, mitológica, mística, épica. Sus óperas sobrepasan el cuadro de un divertimento musical y el de una obra llanamente dramática.

Esta obra de Wagner postula, desde el punto de vista estético, la posibilidad de un arte total, en el que la música, el drama y la poesía se confundan en una sola creación. Las etapas gigantescas de su empresa son: *Tanhäuser*, *Lohengrin*, *Tristán e Isolda*, los Maestros Cantores, Los Nibelungos y *Parsifal*.

Estamos ante el revolucionario que quiso convertir la música en un *verdadero lenguaje*. En una carta que escribió en 1880 sobre la música, dice: "Los instrumentos hablan en esta sinfonía, un lenguaje que no había conocido aún ninguna otra época; porque la expresión puramente musical hasta de los matices de la más emocionante diversidad, encadena al auditorio largamente, hasta remover su alma con una energía que ningún otro arte puede alcanzar. En su variedad revela una regularidad tan libre y osada, que su poder sobrepasa necesariamente para nosotros toda lógica, aunque las leyes de la lógica no están contenidas ahí, de ningún modo, sino al contrario, el pensamiento racional que procede por principios y consecuencias, no encuentra ningún valor. En el sentido más riguroso, la sinfonía debe aparecer ante nosotros como la revelación de otro mundo. De hecho nos revela un encadenamiento de fenómenos del mundo, que difiere totalmente del encadenamiento lógico habitual... se impone a nosotros con la persuasión más irresistible y gobierna nuestros sentimientos con un imperio tan absoluto que confunde y desarma plenamente la razón lógica." "Yo recurro nuevamente a la metáfora —añade— para concluir caracterizando la gran melodía, tal como la concibo, abrazando íntegramente la obra dramática; por ello creo en su indispensable producción. Sus infinitamente variados detalles deben estar patentes, no sólo para el conocedor, sino también para el profano y aun para las más ingenuas naturalezas, siempre que sean capaces del necesario recogimiento. Debe por lo tanto inducir en el alma una disposición semejante a la que produce una bella selva, o una puesta de sol sobre lo alto de la ciudad... Permite al lector analizar sus efectos psicológicos, según su propia experiencia... en la percepción de un silencio más y más elocuente... Gobierna, sin que el gobernado lo perciba y lo dispone a designios elevados, despertando en él sus tendencias superiores... Sus facultades liberadas del tumulto y del ruido de la ciudad se distienden y adquieren un nuevo modo de percepción, dotado, por decirlo así, de un sentido nuevo; su oído llega a ser más y más penetrante..."

En la comunicación a sus amigos (1851), expresa respecto a la representación sensible del tema en el drama: "... En el transcurso de la elaboración poética de mi tema, no se trataría ya —cosa imposible— de un relleno adecuado de estas formas plenamente elaboradas, sino únicamente de la representación sencilla del tema en el drama. En todo el transcurso del drama no veo otras divisiones o soluciones de continuidad posible, sino los actos en los que cambian el lugar y el tiempo. La unidad plástica del tema místico tenía esta ventaja. En mi ordenamiento escénico todos aquellos pequeños detalles indispensables al dramaturgo moderno, para explicar incidentes

históricos embrollados, eran completamente inútiles; la fuerza de la exposición podía estar concentrada sobre un pequeño número de momentos, siempre importantes y decisivos, del desenvolvimiento... Yo podía hacer no sólo alusiones, sino representar el tema con claridad y simplicidad, hasta en sus últimos peripecias y netamente comprensible para la inteligencia dramática. Determinándose a sí misma la naturaleza del tema, no me veía obligado en su esbozo a considerar de antemano una específica forma musical; porque estas escenas condicionaban por sí mismas la composición musical, debido a que ésta les era absolutamente necesaria... Sobre la trama de mi música, tal procedimiento, determinado por la naturaleza del tema poético, marcaba una influencia totalmente particular, por la relación a la unión característica y al embrollamiento de los motivos temáticos.

"Así como el inicio de mis escenas excluía todo detalle extraño e inútil y centraba el interés solamente en la situación principal, asimismo todo el edificio de mi drama se ordenaba en una unidad determinada, cuyas partes, fáciles de escogerse, formaban justamente este pequeño número de escenas o situaciones siempre decisivas para la impresión deseada. En ninguna de estas escenas debía producirse impresión alguna que no tuviera relación esencial con el efecto de otras escenas. Así la deducción de estas imprevisiones, unas de las otras, y la percepción siempre visible de esta deducción, producía la unidad del drama en su expresión."

Así buscaba Wagner que la melodía naciera del discurso. ¿Lo logró? En mi opinión la melodía nacida del discurso se sobrepuso a éste y el músico reinó sobre el dramaturgo para el grueso del auditorio. Sólo unos cuantos, cultos y versados en la mitología germánica, o en la temática religiosa del Parsifal, podrían hallar tal representación. No así los sencillos, incultos o ingenuos, como quería el gran revolucionario de la música.

GIUSEPPE VERDI (1813-1901) — El genial artista italiano, autor de *La Traviata*, *El Trovador*, *Aída*, *Rigoletto*, *Otello*, *Falstaff*, etc., dice en su carta al conde Arrivabene: Yo también sé que hay una *música del porvenir*; pero pienso en este momento y pensaré lo mismo el año próximo, que para hacer zapatos son necesarios el cuero y la piel ¿Qué te parece de esta estúpida comparación que para poner en música una ópera sea necesario ante todo tener la música en el vientre? Declaro que soy y seré un admirador entusiasta de los músicos del porvenir, con la condición de que hagan música de la música, cualesquiera que sean el género, el sistema, etc... No sabría decirte lo que va a salir de todo este fermento musical: uno quiere ser melodista como Bellini; otro armonista como Meyerbeer. En cuanto a mí, no quisiera ni lo uno ni lo otro. Me gustaría que el joven artista no soñara jamás con ser melodista, armonista, o realista, o idealista o cualquiera de esas zarandajas diabólicas. La melodía y la armonía no deben constituir mas que medios en la mano del artista para hacer música. Cuando llegue un día en que no se hable de melodía, ni de armonía, ni de escuela italiana o alemana, ni del pasado ni del porvenir, entonces pueda ser que se inicie el reino del arte.

"Existe también otra desgracia: sucede que todas las óperas de los compositores jóvenes son fruto del temor... Estos jóvenes se ponen a escribir dominados por la idea de no contrariar al público y satisfacer a los críticos.

"Todos los jóvenes compositores manifiestan una tendencia, un deseo de ser originales, de "hallar". Esta tendencia es muy loable siempre que no sobrepase los límites; pero he aquí el peligro del arte, de todas las artes de nuestra época. Hay artistas que tienen fuertes los pulmones y largo el aliento. Estos llegarán, pese a las asperezas del camino. La mayor parte se rompen el cuello después de una breve carrera y si continúan marchando un poco más, quedan sin aliento. Me parece que no debe uno desesperarse. Por lo que a mí se refiere admiro mucho este ardiente deseo de hallar".

En la carta el marqués Monaldi expresa: "¿Os parece que tenga yo la fisonomía de un alemán? ¿Creeis que bajo este cielo hubiera podido yo escribir *Tristán* o la *Trilogía*? Si os place, observad el fenómeno de la arquitectura en Alemania y en Italia y vereis que las dos formas artísticas —latina y gótica— concuerdan perfectamente con las formas musicales que dominan en ambos países. En efecto, en la arquitectura latina la línea es plana, sencilla, armoniosa; hay un comienzo, una

mitad y un fin que os hacen gustar inmediatamente de la claridad de concepción, y reposar y regocijarse por su bella euritmia. La línea gótica, por el contrario, es aguda y recortada; su desenvolvimiento, caprichoso e irregular y la cima se pierde en la enroscadura de aquellos arabescos que suben, suben y parecen desaparecer en las nubes. Pues bien: la música alemana se confunde con la arquitectura gótica de la que posee sus características —si me atreviera a decir— metafísicas. La música italiana vive del mismo sentimiento que hace vivir a la arquitectura latina, de la que tiene las líneas armoniosas, la energía y la elocuencia espiritual. De esta manera ambas artes llegan, con una concordancia semejante de manifestaciones, a fijar el *sentimiento nacional* en el arte. Se puede decir que la inspiración del músico y la del arquitecto nacen de la misma fuente: la armonía de las formas y marcha hacia un solo objetivo: la armonía de lo Bello.”

En otra carta al conde Arrivabene (1879) afirma: “todos nosotros, los maestros, los críticos, el público, hemos hecho todo lo posible por renunciar a nuestra nacionalidad musical.” Y continúa lamentándose de estar a un paso de la germanización. Y ver instituirse por todas partes orquestas y cuartetos para el “gran arte”, como si en Italia no se pudiese también hacer un gran arte por medio de conjuntos vocales que cantaran música de Palestrina y sus contemporáneos.

Por fin, en la carta al director de orquesta alemán von Bülow (1892) añade que los artistas verdaderamente superiores juzgan sin prejuicios de escuela, de nacionalidad, de época; pero aclara que si los artistas del Norte o del Sur tienen tendencias diferentes está bien que así sea. Dichosos los hijos de Bach, pero nosotros también somos hijos de Palestrina y tuvimos un día una escuela grande y nuestra. Ahora se hace bastarda y amenaza ruina.

Como se ve, Verdi aboga porque la única preocupación del músico consista en hacer música en cualquiera de los géneros o sistemas. Pone un freno a los “melodistas” y “armonistas”, alegando que estas tendencias son sólo un medio y no un fin y se pronuncia por la universalidad de la música sobre las particularidades o accidentes espacio-temporales. Rechaza asimismo la idea de componer por quedar bien.

Todo lo cual no es un intento de coartar la iniciativa, “el deseo de “hallar”, de ser originales, pero dentro del justo término medio y del “sumite materiam vestram qui scribitis (medid vuestras fuerzas los que escribis) de Horacio en su “Arte Poética”.

No concuerdo con Verdi en su excesivo nacionalismo, ni en su crítica del arte y la arquitectura góticos, pues a pesar de sus caprichos éstos son humanamente perfectos; pero sí doy la razón al autor de Falstaff cuando dice que la música y la arquitectura nacen de la armonía de lo Bello. En el polo opuesto Mendelssohn acusará a la música italiana de vulgar y baja; mas como buen israelita afirmó también que la música alemana es pobre en melodía.

En la última carta de Verdi que examinamos —la dirigida a Von Bülow— ya muestra mayor madurez el compositor al propugnar que “todos deben mantener los caracteres propios de su nación” y al considerar “dichosos” a los hijos (secuaces) de Bach.

Verdi llevó a su apogeo el bel canto, pero su interés por lo dramático y lo teatral no le permitieron poner de manifiesto la debilidad de sus libretos. De nuevo notamos aquí el ascendente de la música sobre el texto.

# LA MUSICA ALEATORIA

Por JOSÉ LUIS ALCARAZ

## DE LA INTERPRETACION DE LOS FARISEOS

“Un coup de dèe n’abolira pas l’hasard. (1)

“El ayudante del pianista depositó sobre el piano una partitura poco común: una sola e inmensa hoja rectangular impresa con signos de música, fija a soportes laterales de madera que formaban por sí mismos un segundo pupitre ad hoc, apoyado sobre el atril del piano...

“Jacobs comenzó la ejecución. Que no tocara de memoria una obra moderna y difícil nada tenía de sorprendente; pero pronto se pudo comprobar que no leía la partitura al tocar, como se haría de ordinario. Sus ojos parecían más bien errar periódicamente sobre la superficie de la partitura, posarse al fin en un lugar determinado y después de un silencio volver a tocar. Esto se repitió un cierto número de veces, y así fue hasta el fin de la ejecución...

“Terminada ésta, el éxito fue muy grande: habíamos oído una pieza de piano formada por muchas secuencias, las cuales se encontraban separadas entre sí y podían parecer a la simple audición como la variación individual de una estructura fundamental.

“Una vez terminadas las otras obras que componían el resto del programa, Jacobs regresó al estrado y repitió la misma ceremonia... Y tocó algo enteramente diferente.”

Con estas palabras Antonio Goléa narra en sus pintorescas y casi intraducibles “Entrevistas con Pierre Boulez” (2) el nacimiento “oficial” de la música aleatoria en el concierto de clausura de los célebres cursos internacionales de Darmstadt, el 28 de julio de 1957, al ser oída por vez primera la Klavierstücke XI de Stockhausen.

¿Quién podría haber augurado entonces toda la trascendencia que iba a tener este estreno?

Imposible prever las innúmeras reacciones, los diversos movimientos que ha despertado, tanto en los compositores como en los críticos, la definición de posiciones en ambos sectores que esto implicaría.

En diez años la música aleatoria ha cambiado enteramente el rostro de la actual generación de jóvenes compositores europeos: mientras Luigi Nono la rechaza con violencia y la anatematiza, Mauricio Kagel escribe dentro de ella una serie de obras maestras, entre las cuales destaca *Sur scene*; y en tanto que el propio Goléa la califica de superchería y no vacila en llamar charlatán

a John Cage, Claude Rostand analiza y clasifica las obras "aleatorias" como lo haría con cualquier partitura "normal".

Y esto no es todo. Se ha provocado otra reacción: la de quienes aprovechando el principio mismo que está en su origen han buscado evitar sus posibles reiteraciones o pleonasmos, mediante el uso del cálculo de probabilidades, en lo que Xenakis llama "música stocástica".

\*  
\* \*

El principio en que basa su existencia la música aleatoria es tan antiguo como la música misma. La mayoría de las culturas musicales no occidentales hacen uso de este principio en su forma más amplia, y en la mayoría de los casos su existencia sería imposible sin el mismo: la improvisación.

Bien sabido es que habiendo cifrado su pensamiento el compositor, sus indicaciones serán entregadas al público al través de la particular óptica del intérprete; que éste hará su exégesis de acuerdo con un criterio personal, que en el mejor de los casos consiste en el respeto absoluto; o el infortunado y más frecuente de adiciones y correcciones".

Obligado a transmitir el pensamiento de otro, el intérprete, al no crear, "colabora" con el creador, añadiendo acá, sustrayendo allá, formando, conformando o deformando, según su buen parecer y entender.

Los fariseaicos defensores de la "fidelidad a la partitura" suelen exorcizar con vehemencia cualquier alteración a la versión que ellos conocen de un determinado texto musical y que en el mejor de los casos es la grabación del virtuoso de reputación comercial "a la mode".

\*  
\* \*

*Lusingando, misterioso, accellerando, con amore...* términos todos de una feliz imprecisión, de una bella vaguedad que elude la rigidez y es, sin embargo, precisa. Cada ser humano interpreta de distinta manera su significado y lo traducirá en su ejecución de manera distinta. Es por ello que vamos a los recitales de los virtuosos; es por ello que los grandes directores llaman nuestra atención, y que preferimos la interpretación de uno sobre la de otro.

Creo que la "fidelidad a la partitura" es un espejismo; en la práctica no existe, es un fantasma con el que se pretende dictaminar la mayor o menor legitimidad de una interpretación dada. Al menos no es la única solución al problema del juicio sobre la interpretación.

¿Quién traiciona más al compositor: aquél que, respetando el texto integralmente, lo ejecuta con un estilo erróneo, o quien añade octavas a un pasaje para acentuar su brillantez?

\*  
\* \*

¿Es absurdo añadir un poco más de rojo a un Monet, o corregir el trazo de un Rembrandt? De acuerdo; pero para mí, uno de los mayores atractivos de la música reside en su ambigua precisión, en su vaguedad exacta. ¿Qué es pretensioso hablar de la "Quinta" o la "Sexta" sinfonías del director X o Z, en vez de la "Quinta Sinfonía del compositor Y"? Absurdo también.

Pero el problema va más allá de la mera elipsis. ¿Qué sucedería si todos los directores, todos los pianistas o todos los cantantes ejecutaran de manera absoluta y fiel, sin ninguna diferencia, siempre igual, una determinada obra? El tedio acabaría por invadirnos, nadie iría a los conciertos, o probablemente éstos cambiarían su función sociológica al transformarse en algo similar a los oficios religiosos. (Cierto que el aspecto circense de la cuestión es bastante desagradable, y que los "virtuosomaniacos" se sentirán felices al creerse defendidos, pero...)

Es por ello, precisamente, que oímos con mayor deleite o interés la interpretación de tal director o de tal instrumentista. Quien adivina las intenciones más secretas del compositor y sabe transmitir las en su interpretación tendrá nuestra visible preferencia sobre quien se limita a leer meramente un texto musical con la insípida manera que lo haría un escolar.

\*  
\* \*

La interpretación de una obra musical siempre será compleja en su integración y ningún elemento tendrá valor autónomo; cada uno estará en relación a los demás. Su valor y funciones serán, por tanto, bastante variables. La relación interna de dichos elementos cambiará de acuerdo con la época, el país y otros tantos factores.

Tratar de penetrar éste, uno de los numerosos imponderables de la música, es poco menos que absurdo e inútil. Las explicaciones existen, pero algunas son tan simples y prosaicas que su validez estética o social resulta bastante dudosa.

Y es pensando en esto que algunos compositores han cifrado sus partituras con cuidado excesivo y extremada meticulosidad, como Bartok, quien regula los *accelerandi* y *ritenuti* con metrónomo. Su música debe ser tocada así, de lo contrario todo queda destruído, el efecto se pierde.

Pero hay muchas otras músicas cuyos, ya no digamos *tempi*, sino matices, o aun instrumentos, no han llegado hasta nosotros cifrados por el autor y que ganan bastante con esa feliz ambigüedad. Su interpretación es variada y posible (no hay que olvidar que la música pide por sí misma sus propios tiempos y matices).

Esta dialéctica no es sorprendente; ocurre a menudo en la música. Dos soluciones a un mismo problema, siendo contrarias u opuestas entre sí, son igualmente válidas. No hay, pues, motivo para descartar una de ellas.

Y es también en razón de ello que los compositores de hoy han pensado en requerir la imaginación de sus intérpretes, su talento, sus dotes y —¿por qué

no?— su entrenamiento profesional y estudios musicales. De aquí la existencia de la música aleatoria como tendencia en la música de hoy, la cual busca ampliar su panorama, enriqueciendo su horizonte.

\*  
\* \*

Y no se crea que la tal tendencia es nueva, o que se trata de un producto del pretenseo rebuscamiento de los compositores actuales: numerosos antecedentes han ocurrido en la historia de la escritura musical como para pasarnos inadvertidos.

Chaikovski deja a los intérpretes de su obra maestra, *Trío op. 50*, la libertad de ejecutar o no la fuga incluida en las variaciones del segundo movimiento. Berlioz habla de suprimir en ciertas ocasiones la “escena de la tumba” de su *Romeo y Julieta*. Nielsen deja al percusionista que tendrá a su cargo el tamborcillo militar en su *Quinta Sinfonía*, la misión de improvisar el célebre solo “Contra todos, como si quisiera acabar con todo”... Holst dice textualmente en la partitura de “Los Planetas”: “repetir este compás hasta que el sonido se pierda en la distancia.”

\*  
\* \*

Por supuesto que hablar del bajo cifrado o de las cadencias del período clásico es completamente obligado y son, sin duda, un muy valioso antecedente al aprovechamiento de las calidades del intérprete por parte del compositor.

Y hay también la imprecisión de los calderones, de las comas, de la aplicación de la agógica y la dinámica, de tantas otras indicaciones musicales. De esto deducimos que el elemento aleatorio ha estado siempre presente en la música.

El que su importancia, o mejor aún, su existencia, no haya sido advertida sino hasta el día de hoy, es un problema distinto: es cuestión de información y de la asimilación de dicha información.

¿A qué hacer reproches?

Leibowitz confiere una de las razones de la importancia de Mahler<sup>(3)</sup> a su capacidad para percibir datos y situaciones que otros de sus contemporáneos (como Grahms) no supieron ver. El único posible reproche se dirige a quienes, advirtiendo estas situaciones, se ciegan voluntariamente a ellas, o las combaten con furor. Los reaccionarios existen en todas las épocas de la historia musical. Afortunadamente han existido así mismo hombres con visión un poco más amplia.

“Si el intérprete tiene la manía de colaborar, aprovechémosla”, piensa el compositor de hoy, al darle a aquel la libertad, de acuerdo con un amplio plan, trazado de antemano, de escoger secuencias, matices, velocidades, ataques, o un sin fin de elementos variables.

Se derrumba así uno de los más reiterados lugares comunes acerca de la música de hoy, de quienes la acusan de ser matemática, rígida, estrecha, calculada, producto de especulaciones intelectuales, "no humana". Estamos precisamente ante uno de los máximos aprovechamientos de las posibilidades humanas del intérprete.

Imposible satisfacer a quienes nacieron con la mirada retrógrada, que nutren con amor la nostalgia, aun antes de que ésta tenga razón de ser; a quienes cobardemente buscan en el fácil asilo de lo caduco la solución cobarde; imposible halagar su acartonado conformismo, su beata puerilidad.

Los modernos fariseos gritan y vociferan una vez más, desgarrando sus vestiduras al proclamar "Sacrilégio a la música". "La música se juega ahora a los dados". "Cada partitura es hoy juego de azar."

¿Cuándo estarán satisfechos?

NOTAS:

- (1) "Un golpe de dados no abolirá el azar".
- (2) Antoine Goléa: "Recontres avec Pierre Boulez, Julliard, 1968.
- (3) René Leibowitz: "L'evolution de la musique". Corría, 1951.

## ANALISIS DE CIRCUNVOLUCIONES Y MOVILES

—para 57 ejecutantes— de ROQUE CORDERO

EL concepto fundamental de esta obra es lograr que cuatro líneas melódicas independientes se muevan circularmente, para lo cual los instrumentos de cuerda, con excepción de los Contrabajos, se sientan formando círculos concéntricos, pero de frente al Director y al público. Fig. 1) En el centro de estos círculos se sientan 3 Flautas y 4 Clarinetes, mientras los Cornos, Trompetas y Contrabajos se sitúan fuera de los círculos. Como se notará por los números asignados a cada instrumento, las melodías de los Violines Primeros y Segundos giran en la dirección seguida por las manecillas de un reloj mientras las Violas y Violoncellos lo hacen en sentido contrario. Las melodías de Violines y Violas dan ocho vueltas al círculo, pero los Violoncellos solo completan siete vueltas.

Como la melodía girará constantemente (tomando un minuto para recorrer al círculo, excepto en las vueltas 5, 6 y 7), cada integrante del círculo ejecuta dos notas, con excepción de Violín I-11 y Violoncello 12, los cuales tocan una sola nota. Las partes individuales contienen dos grupos de matices, utilizando el primero o el segundo de acuerdo con lo que pida la partitura.

Desde el punto de vista estructural la obra contiene cierto tratamiento canónico entre las cuerdas y los metales, ya que las melodías de las Trompetas son transformaciones de las líneas melódicas de los Violines, mientras la melodía del Corno I está tomada de los Violoncellos y la del Corno II proviene de las Violas. La partitura consta de una página (Fig. 2) en la cual se puede notar que las entradas de Flautas, Clarinetes, Trompetas, Cornos y Contrabajos se mueven hacia diferentes lugares de las melodías que llevan los círculos de cuerdas.

Durante la Primavera Vuelta al círculo solo se escuchaban los Violines Primeros y los Contrabajos, pero en la Segunda Vuelta participan los cuatro círculos de cuerdas más los Contrabajos. Todos los círculos continúan girando a la misma velocidad para la Tercera y Cuarta Vueltas utilizando la sordina en esta última. Con la Tercera Vuelta se incorporan Flautas, Clarinetes, Cornos y Contrabajos, mientras que en la Cuarta Vuelta participan Flautas, Clarinetes y Trompetas, estas últimas con sordina.

Durante las Vueltas 5, 6 y 7, los círculos adquieren mayor movilidad ya que los Violines y las Violas ejecutan sus melodías con valor constante de Negra para cada nota, mientras los Violoncellos tocan cada nota, pizzicato, con valor de Blanca, completando dos círculos solamente. Mientras las cuerdas desarrollan estos tres círculos se introducen las Trompetas y los Cornos, siguiendos luego los Clarinetes y, más tarde, los Contrabajos. La Séptima Vuelta concluye con un fragmento Lento que va de uno a otro Clarinete en el centro de los círculos. Para la Vuelta Final los Violines Primeros ejecutarán la melodía una octava más alta que lo escrito haciendo un pequeño acento al atacar cada nota, sosteniéndola hasta el final de la composición; los Violoncellos también atacarán cada nota con un pequeño acento y la sostendrán hasta el final. Mientras tanto los Violines Segundos y las Violas ejecutarán su melodía tal como está escrita y unos seis compases antes del final las 10 Violas y los 10 Violines Segundos ejecutarán su parte al unísono hasta el final. En esta Octava Vuelta los Clarinetes ejecutarán el mismo motivo quince veces, el cual es una disminución del fragmento ejecutado al finalizar la Séptima Vuelta; luego entrarán las Flautas seguidas de los Cornos y al llegar a los unísonos de Violines Segundos y Violas se agrerarán nuevamente las Flautas, con Trompetas y Contrabajos, llegando al momento de mayor densidad instrumental, e iniciándose en todas las partes un crecimiento sonoro hasta el final. Al terminar —simultáneamente— la ejecución en todas las otras partes, los Violines Primeros sostendrán sus notas, por un mínimo de 10 segundos, dejando desaparecer paulatinamente la columna sonora.

El ritmo total de los cuatro círculos contiene un retroceso casi simétrico a partir del compás ocho (Fig. 3), incluyendo movimiento retrógrado en sus motivos rítmicos. Este retroceso rítmico también está aplicado, aunque con mayor libertad, en las Trompetas y Cornos. La obra, escrita entre el 1 y 31 de diciembre de 1967, tiene una duración aproximada de seis minutos.

3 Flautas (3<sup>o</sup> Picc.), 4 Clarinetes en Si bemol, 2 Cornos en Fa, 2 Trompetas en Si bemol, 11 Violines Primeros, 10 Violines Segundos, 10 Violas, 12 Violoncellos y 3 Contrabajos.

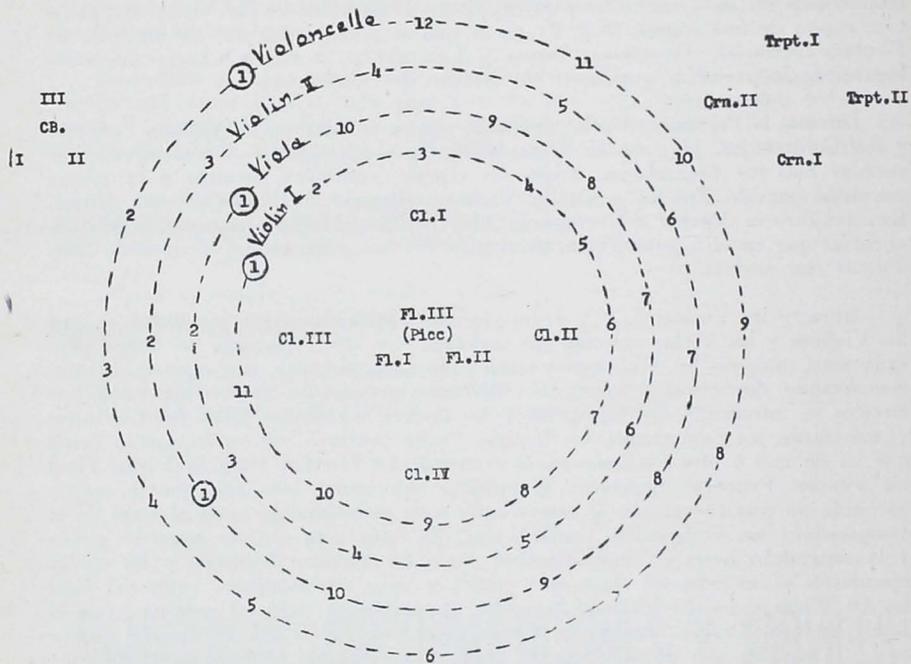


Figura 1



Figura 3

CIRCUNVOLUCIONES Y MOVILES  
(CIRCUMVOLUTIONS AND MOBILES)

ROQUE CORDERO  
(1967)

II

III

IV

V - VI - VII

VIII

Figura 2

# El Poema Sinfónico y la Realidad Musical

(Continúa)

Por PABLO DE GANTE

ALGUNOS maestros han ido más allá del programa emotivo presentado previamente al oyente. Han pretendido hacer experiencias de *sugestión concreta* para aproximarse por medio de sonidos musicales a las ideas tipificadas por el lenguaje articulado. Este intento de sustituir la grafía o expresión lingüística por una grafía puramente sonora y musical está comprendido en el concepto del poema sinfónico moderno y de todas las obras modeladas sobre él.

Si intentáramos estudiar en todos sus aspectos esta forma de música post-romántica, deberíamos ponernos a escribir trabajos pormenorizados como los artículos en los diccionarios de Grove y de Riemann, como los escritos de Liszt sobre el mismo tema, como las consideraciones de Saint-Saens en sus "Portraits et Souvenirs" o como los bien nutridos libros de Klauwell "Geschichte der Programmusik" y de Fr. Niecks "Programme Music in the Four Last Centuries", que todos tratan de esta cuestión y consideran el programa tanto desde el punto de vista de Liszt como del de Ricardo Strauss.

No se trata de nada de esto, aparte de que no tenemos ninguna erudición de la calidad de un Adolfo Salazar, por ejemplo, para hacer un análisis exhaustivo del tema. Además, nuestro propósito es completamente distinto. Queremos simplemente demostrar que el intento de asimilar la música a la mecánica de un lenguaje de imágenes concretas, tal como lo pretende el poema sinfónico, es una quimera.

Como ejemplos podríamos fijarnos en el Wallenstein de Vincent d'Indy, en Sheherazade de Rimsky-Korsakoff, en el Mar de Debussy, el Thamar, de Balakirev, el Finlandia, de Sibelius, el Mathias el Pintor, de Hindemith, los Cuadros de una Exposición, de Moussorgsky o Las Variaciones Enigma, de Elgar, todos del género poema sinfónico con pretensiones más o menos descriptivas o narrativas, pero nos limitaremos para demostrar nuestra teoría del fracaso del poema sinfónico, en analizar algunas producciones del gran protagonista del género: Ricardo Strauss.

El poema sinfónico tal como lo presenta Strauss, debería ser dos cosas: primero, una descripción o narración objetiva y concreta y segundo, una obra musical de gran perfección, que emocione y agrade por su belleza artística, su plenitud de expresión y su poder de sugestión, que haga vibrar nuestra sensibilidad al unísono con la inspiración del compositor.

Aquí se plantea el gran problema de la expresión del programa. ¿Cómo encajar los elementos específicos y pintorescos en la secuencia melódica general y formar un Todo de homogénea belleza musical? Porque, no lo olvidemos, el compositor tiene que echar mano, si quiere expresar ideas e imágenes con sonidos, de todo un repertorio de recursos sonoros convencionales, algunos muy manidos, otros triviales o infantiles, que suelen ser el

arsenal de la representación idiomática musical. Entre ellos figuran el ritmo cuadrado y la trompeta que evocan la acción guerrera, las sacudidas y trepidaciones que acompañan la agitación, los trémolos de la inquietud, el cromatismo estridente que representa las tormentas del cielo y... del corazón, el corno de los cazadores, el oboe del pastor, la flauta de la paz del campo y de los lagos, fagot de las querellas y discusiones, el ritmo seis-ocho de las cabalgatas fantásticas, el tamborín de los bailarines, el violín y el clarinete solos, de las almas desamparadas y todo este repertorio convencional del que cualquier mentecato pueril bien podría empeñarse en hacer un diccionario.

Todos los recursos sonoros de la idiomática musical no son por cierto de esta clase, pero el compositor de un poema sinfónico siempre corre el peligro de hacer caso de ellos y Ricardo Strauss no escapó a esta tentación, como cuando se ingenió, por ejemplo, en pintar los borregos en su *Don Quijote*, con zumbidos de trombones en sordina. Estos artificios de ruidos apenas pueden cuadrar con la noble exposición de bellas secuencias musicales en que se entrelazan las frases temáticas de una obra de elevada inspiración.

Y con todo, en algunos casos memorables, Strauss ha logrado salvar estos mezquinos escollos. Estas interferencias trivialmente materiales no han impedido que nos diera páginas de excelsa belleza en sus dos mejores poemas: su *Don Juan* y su *Till Eulenspiegel*. Aquí su inspiración, aunada a la brillantez orquestal, superó lo artísticamente mezquino de la representación idiomática, produciendo un conjunto sinfónico en que el significado del supuesto poema se pierde en la belleza musical pura, sin estorbos de carácter imaginativo. Estas obras no son bellas porque pintan hechos materiales y episodios pasionales específicos o pretendan narrar situaciones dramáticas u otras. Son bellas a pesar de ésto y a pesar de la pirotécnica de imposibles concretizaciones.

Es cierto que estas dos obras podrían fácilmente titularse con cualquier otro nombre programático. El *Don Juan*, por ejemplo, no perdería nada de su belleza de gran obra musical, si el compositor lo hubiera presentado como el drama amoroso del joven Werther, por ejemplo, como la vida azarosa de Benvenuto Cellini, como la tragedia de Essex, el malogrado amante de la reina Isabel de Inglaterra o aún, como las turbulencias y pasiones de la culta escritora Madame de Staël o las locas andanadas de una Cristina de Suecia. No acabaríamos nunca de encontrar buenos sustitutos para la "narración musical" de las pendencias y la desesperación final de *Don Juan*.

La música de *Till Eulenspiegel*, siendo más ligera y alegre, nos hace pensar que las travesuras no son tanto del incorregible pillo cuanto del propio Ricardo Strauss, que parece divertirse de lo lindo, jugando pim-pom con los instrumentos y gozando —así parece— de nuestras tribulaciones por adivinar lo que cada arpeggio, cada síncopa, cada ritornelo, cada diseño rítmico, cada trino, cada contorno sonoro en cien combinaciones de timbres representa en la secuela de bromas, tomaduras de pelo, estafas, raterías, payasadas y trucos que el compositor pretende evocar ante nuestros ojos. La mejor broma de *Till* fue la que a través de su genial intérprete Strauss, nos hizo a nosotros, obligándonos al imposible desentrañamiento de sus fechorías burlescas, cuyo suculento relato podemos gozar mucho mejor leyendo el libro de De Coster.

Pero este cuadro musical con todos sus artificios, y a pesar de ellos, resulta ser una obra de música pura de exquisita belleza, aún más bella, si logramos olvidarnos de las pilladas de Till, que, francamente, no necesitamos para disfrutar la euforia musical de esta obra.

Jean Chantavoine, conocido musicógrafo francés, dice en defensa del poema sinfónico: "cuando las obras viven ¿cómo será posible poner en duda su derecho a la vida?" y Camilo Saint-Saëns: "Me doy cuenta de lo que el arte puede ganar con ello, pero no veo lo que con ello pierda".

Sí, pero ¿por qué *viven* estas obras? No porque son poemas sinfónicos sino a pesar de serlo. Son obras que emocionan no obstante sus pequeños trucos descriptivos. Aquellos supuestos poemas que no son obras bellas, tampoco logran vivir y caen al olvido, como sucede, por ejemplo con *El Tasso* de Liszt o la obertura de la *La Bella Melusina* de Mendelssohn, que nadie escucha, porque *ya no viven*, a pesar de que pretenden ser descriptivos.

Nos permitimos hablar del fracaso del "Poema Sinfónico" porque lo que se propone es describirnos o narrarnos algo concretamente y lo único que logra es plantearnos una adivinanza. Muchas veces, cuando esas peripecias estorban el desarrollo normal de la fraseología musical, la obra pierde en belleza (*Don Quijote*, *Vida de un Heroe*, de Strauss, también *Hamlet* de Liszt) y si no estorban, es que el compositor ha tenido momentos de inspiración tan genial que, a pesar de las asociaciones descriptivas con todos sus artificios, ha producido una obra cabal que por su perfección está destinada a ocupar su debido lugar en el patrimonio universal de la música, no como curiosidad o ingenioso experimento, sino como producto de un genio poseído por el divino arrebató de la creación musical.

## EL BOLONCHON

M.M.  $\text{♩} = 116$

The musical score for "El Bolonchon" is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves of music. The tempo is marked "M.M." with a quarter note equal to 116. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and triplets.

# FOLKLORE

## MUSICA DE CHIAPAS

Por NABOR HURTAÑO

### “EL BOLONCHON”

Las tribus indígenas Tzotziles y Tzeltales de la familia maya-quitché que se encuentran en el Estado de Chiapas, habitan regiones sumamente lejanas y de difícil acceso con respecto a la Metrópoli y en general a los centros de cultura; es por ello que se conservan en estado bastante primitivo, razón por la cual su música y danzas pueden considerarse como de las más tradicionales.

La evolución que esta música ha sufrido, obedece al cambio de instrumentos para ejecutarla, así como a algunas variantes en sus melodías, pero lo fundamental en todo trozo compuesto para danzar, que es el ritmo, se conserva intacto o casi idéntico.

Los instrumentos que usan son flauta pentafónica de carrizo, trompeta de barro, tamborcito y gran tambor, formando también pequeñas orquestas con violines, guitarra y arpa, aun cuando ya éstas son dos de carácter absolutamente mestizo.

Estos indígenas son fecundos en la composición de canciones, pero conservan algunos cantos primitivos, especialmente de tipo religioso. Son grandes tañedores de flauta de carrizo, en cuyo arte puede considerárseles como virtuosos. Gustan de componer canciones picarescas y algunas veces las cantan acompañados por la guitarra.

La danza más característica y popular, es sin duda la llamada “Bolonchón”. Esta popularidad obedece a su antigüedad, profundamente arraigada dentro de sus costumbres sociales y religiosas. Su melodía simple y primitiva es monótona y pegajosa, así como su ritmo bien marcado y definido que convida a bailar.

El verdadero nombre de este “son” es “Chinchibolonchón”; en la actualidad se ejecuta con diversos instrumentos, según expresamos antes, así como con marimba, y es bailado por toda la gente de Chiapas y aun por extranjeros; ello obedece a la evolución natural que la música indígena, hasta la más primitiva, sufrió al adoptar el indio el instrumental músico de los conquistadores, del que se aprestó a hacer copias ejecutadas tosca y torpemente, pero que le brindaba recursos más amplios para ejecutar su música ancestral o realizar nuevas creaciones.

La autenticidad y antigüedad del “Bolonchón” la tenemos comprobada en estudios minuciosos que de esta danza y su música hicimos.

En el pueblo de San Juan Chamula lo encontramos ejecutado en una fiesta religiosa, e interpretado por indígenas natos con sólo flauta de carrizo y tambor.

Este mismo ritmo y melodía muy semejante figura en algunos cantos Tzeltales y Tzotziles. Aparece también en la interesantísima combinación de flauta de carrizo, trompeta y dos tambores, combinación curiosa usada por los Tzeltales, principalmente, en la que se observa un contrapunto entre la flauta y la trompeta. Nos sorprendió que aquello que a simple oído nos parecía arbitrario, es algo perfectamente estudiado por ellos, ya que hicimos varias grabaciones del mismo "son" y pudimos observar que la intrusión rara, bronca y de carácter un tanto salvaje, de la trompeta de barro o de madera, cuando la flauta está ejecutando la melodía, coincidía siempre sin variación alguna.

En Chienalho volvimos a encontrar melodía y ritmo de "Bolonchón" en brillantes ejecuciones cantadas y con acompañamiento de arpa, violín y guitarra.

Existen naturalmente muchos "Bolonchones", es decir diferentes melodías con distintos nombres, pero el ritmo y los procedimientos melódicos son los mismos.

El "Bolonchón" es una danza alegre, de vivo movimiento y que se ejecuta en fiestas religiosas o profanas. En las primeras los bailarines se atavian en forma especial, adornan su atuendo con las mejores galas de que pueden disponer dentro de su extrema pobreza, y entonces, tal vez por un fenómeno psicológico, el "Bolonchón" lo sentimos como algo serio, ritual, majestuoso si se quiere.

En cambio, cuando en la fiesta profana lo ejecutan en medio de la alegría, aumentada su euforia por las libaciones del "comiteco", la danza adquiere un carácter de jocunda alegría y hasta se nos antoja grotesca. Esta dualidad es tal vez lo que hace del "Bolonchón" una de las más interesantes danzas chiapanecas y ha contribuido a su longevidad, popularidad y arraigo.

Es costumbre que las parejas que lo ejecutan lleven algo en las manos; varas floreadas, palmas o simples ramos de verde follaje.

Cuando esta danza es bailada por mestizos en poblaciones en las que no queda nada de indígena, es siempre adulterada desde luego en su intención, ya que la "gente de razón" la ejecuta con espíritu burlesco.

Para conocer el "Bolonchón" y apreciar el encanto de su antigüedad, para tener la doble sensación de que hemos hablado, hay que verlo bailar a indígenas autóctonos en sus fiestas religiosas o en sus celebraciones civiles.

Cuando el "Bolonchón" es cantado, el tema de una gran sencillez consiste muchas veces en una monótona frase que se repite interminablemente. Como ejemplo de ellos podemos citar la llamada "Catalina ronca", canción humorística cantada en español, pero que es franca reminiscencia de melodías y ritmos primitivos.

# Método Objetivo de Lectura Musical

(Continúa)

Julio 31, 1969

Por MARÍA OTÁLORA DE LÓPEZ MATEOS

UNA vez realizadas todas las tonalidades del modo mayor con cabecera de sostenidos y memorizados los nombres de cada tono y sus características, ahora comenzamos la explicación de cómo, por qué y en qué orden van apareciendo los bemoles.

Tomamos nuevamente, como base, la escala de DO MAYOR para aplicar la regla contraria a la que aplicamos en la búsqueda de los sostenidos; o sea, en vez de tomar el segundo tetracorde de esta escala de DO MAYOR como primero de una nueva escala, ahora tomamos el primer tetracorde de DO MAYOR como segundo de la nueva escala y observamos que el 1er. grado del tetracorde que ocupamos pasa al 5º grado de la nueva escala, que completa sus grados con un tetracorde hacia atrás.

Todos estos tetracordes deben tener las características ya estudiadas, o sea, dos segundas mayores (tercera mayor) seguidas de una segunda menor, para lo cual debemos acercar medio tono el 4º grado o Subdominante, con lo cual se obtienen los bemoles como sigue:

Nuevo Tetracorde	Fa.—TONICA
	Sol.—SUPERTONICA
	La.—MEDIANTE o MODAL
	Si bemol.—SUBDOMINANTE
Segundo Tetracorde	Do.—DOMINANTE
	Re.—SUPERDOMINANTE
	Mi.—SENSIBLE
	Fa.—Repetición de la TONICA

Tono de FA MAYOR con Si Bemol en la cabecera.  
(Ver en cada tontalidad la escala respectiva en la hoja ilustrativa).

De Fa a Sol hay un tono o segunda mayor; de Sol a La, segunda mayor; de La a Si, segunda mayor, circunstancia que nos obliga a descender el Si Natural a Si Bemol, siendo éste el primer bemol que se produce. Es siempre en el 4º grado donde aparecen los bemoles de las nuevas tonalidades.

Continuamos así:

Si bemol.—TONICA  
Do.—SUPERTONICA  
Re.—MEDIANTE o MODAL  
Mi bemol.—SUBDOMINANTE

Fa.—DOMINANTE  
Sol.—SUPERDOMINANTE  
La.—SENSIBLE  
Si bemol.—Repetición de la TONICA.

Tono de SI BEMOL MAYOR con Si y Mi bemoles en la cabecera.

Mi bemol.—TONICA  
Fa.—SUPERTONICA  
Sol.—MEDIANTE o MODAL  
La bemol.—SUBDOMINANTE

TONALIDADES

CABECERAS

1er. TETRACORDE      2o. TETRACORDE

ESCALA DE DO MAYOR

1er. TETRACORDE      2o. TETRACORDE

ESCALA DE FA MAYOR

1er. TETRACORDE      2o. TETRACORDE

ESCALA DE SI BEMOL MAYOR

1er. TETRACORDE      2o. TETRACORDE

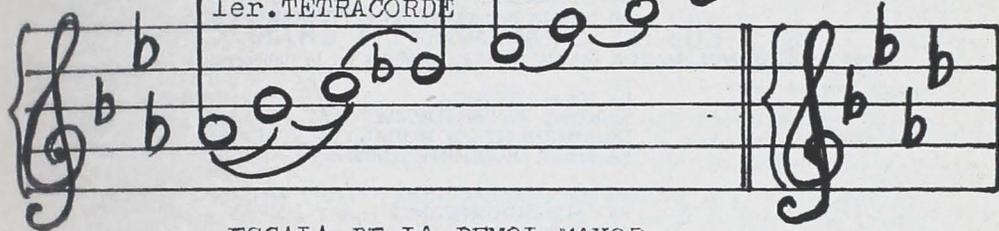
ESCALA DE MI BEMOL MAYOR

TONALIDADES

2o. TETRACORDE

CABECERAS

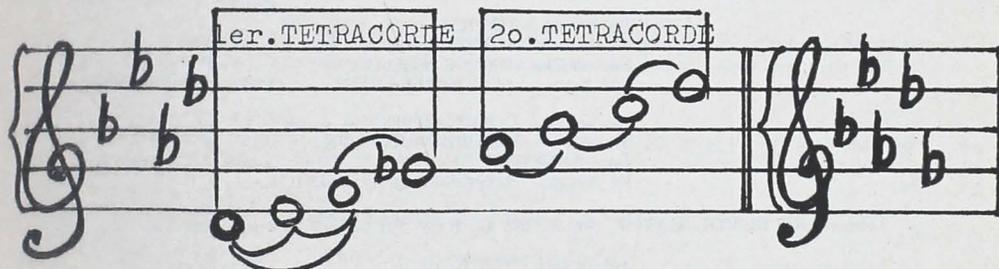
1er. TETRACORDE



ESCALA DE LA BEMOL MAYOR

1er. TETRACORDE

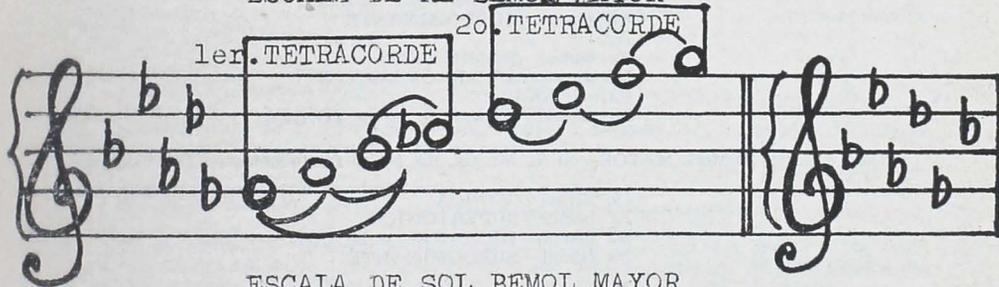
2o. TETRACORDE



ESCALA DE RE BEMOL MAYOR

1er. TETRACORDE

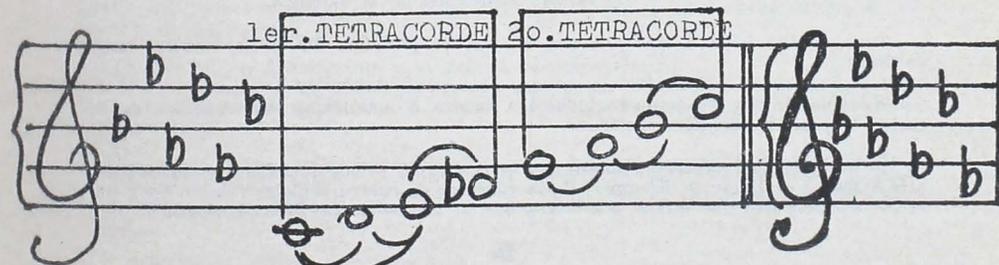
2o. TETRACORDE



ESCALA DE SOL BEMOL MAYOR

1er. TETRACORDE

2o. TETRACORDE



ESCALA DE DO BEMOL MAYOR

Si bemol.—DOMINANTE  
Do.—SUPERDOMINANTE  
Re.—SENSIBLE  
Mi bemol.—Repetición de la TONICA.

Tono de MI BEMOL MAYOR con Si, Mi y La bemoles en la cabecera.

La bemol.—TONICA  
Si bemol.—SUPERTONICA  
Do.—MEDIANTE o MODAL  
Re bemol.—SUBDOMINANTE

Mi bemol.—DOMINANTE  
Fa.—SUPERDOMINANTE  
Sol.—SENSIBLE  
La bemol.—Repetición de la TONICA.

Tono de LA BEMOL MAYOR con Si, Mi, La y Re bemoles en la cabecera.

Re bemol.—TONICA  
Mi bemol.—SUPERTONICA  
Fa.—MEDIANTE o MODAL  
Sol bemol.—SUBDOMINANTE

La bemol.—DOMINANTE.  
Si bemol.—SUPERDOMINANTE.  
Do.—SENSIBLE  
Re bemol.—Repetición de la TONICA.

Tono de RE BEMOL MAYOR con Si, Mi, La Re y Sol bemoles en la cabecera.

Sol bemol.—TONICA  
La bemol.—SUPERTONICA  
Si bemol.—MEDIANTE o MODAL.  
Do bemol.—SUBDOMINANTE

Re bemol.—DOMINANTE  
Mi bemol.—SUPERDOMINANTE  
Fa.—SENSIBLE  
Sol bemol.—Repetición de la TONICA.

Tono de SOL BEMOL MAYOR con Si, Mi, La, Re, Sol y Do bemoles en la cabecera.

Do bemol.—TONICA  
Re bemol.—SUPERTONICA  
Mi bemol.—MEDIANTE o MODAL  
Fa bemol.—SUBDOMINANTE

Sol bemol.—DOMINANTE  
La bemol.—SUPERDOMINANTE  
Si bemol.—SENSIBLE  
Do bemol.—Repetición de la TONICA.

Tono de DO BEMOL MAYOR con Si, Mi, La, Re, Sol, Do y Fa bemoles en la cabecera.

Así pues, hemos desarrollado todas las escala o tonalidades con cabecera de bemoles, las cuales hay que memorizar.

Al observar una cabecera, nótese que el penúltimo bemol que aparece, corresponde a la TONICA de la escala. Ejemplo: En la cabecera de cuatro bemoles (Si, Mi, La y Re), el penúltimo bemol que es La, nos indica que la escala es LA BEMOL MAYOR.

# MÚSICA LATINOAMERICANO EN UNIVERSIDADES Y ESCUELAS PREPARATORIAS DE LOS E. U.

Por SHARON GIRARD

*(Bajo la dirección del eminente musicólogo Robert Stevenson, Miss Girard, de la Universidad de California, preparó este oportuno informe para HETEROFONIA. La Redacción)*

En la generación pasada pocos musicólogos norteamericanos se interesaron vivamente por la América Latina; pero hoy día, como lo revela el informe de Charles Haywood: *Música Latinoamericana en los nuevos Programas de Estudios de Universidades y Escuelas Preparatorias. Problemas y Prospectos*<sup>1</sup> existe un creciente interés por la música mexicana y sudamericana. Este artículo tiene por objeto examinar las posibilidades de una mayor expansión de la música latinoamericana en los E.U. durante los próximos 5 años.

En el mencionado análisis de 1965, Haywood menciona solamente dos cursos llevados a cabo en la Universidad de California (Los Angeles); pero el catálogo de 1968/69 anota los siguientes:

Música 131 — Música latinoamericana.

(Este curso se acepta así mismo como "Area Study." Comprende el arte musical desde los primeros tiempos hasta el presente.)

Música 71 j — Música y Danza de México.

(Organización de etnomusicología práctica).

Música 140 ABC — Cultura musical universal.

(Curso analítico que elimina el arte musical del Occidente. Su principal interés reside en el análisis del papel desempeñado por la música en la sociedad y su parentesco con las otras artes; composición de las escalas, instrumentos, formas musicales y niveles de ejecuciones.

Música 171 j — Música y Danza de México.

(Curso de Etnomusicología).

Música 256 — Seminario de Música Latinoamericana.

En el número 16 de su tercer Boletín (mayo 5 de 1967), la Universidad de Illinois en Champaign-Urbana, menciona dos cursos:

Música 317 — Estudios específicos de Etnomusicología.

Música 316 — Introducción a la música de las culturas mundiales.

En el mencionado artículo de Haywood solamente aparecen dos cursos en la División de Graduados de la Universidad de Indiana; pero el Catálogo de 1969 (Sesión de Verano) contiene dos cursos y el Boletín General de 1969/70 siete, a saber:

Música 411 — Historia de la Música de las Américas.

(Música en relación con la cultura y la sociedad en el Hemisferio Occidental, a partir del siglo XVI hasta el presente. Esta clase incluye análisis de estilos de las obras más representativas.)

Música 375 — Introducción a la Música Latinoamericana.

(Este no es para los cursos avanzados, por lo que se eliminan conocimientos técnicos. Incluye música tradicional y música erudita, desde los tiempos coloniales hasta nuestros días)

<sup>1</sup> Lido en el Primer Seminario Interamericano de Compositores y en la Segunda Conferencia INTERAMERICANA de Etnomusicología (Indiana, abril 24-28, 1965) y subsecuentemente editado en MUSIC OF THE AMERICAS (ed. por George List y Juan Orrego Salas), publicado por el Centro de Investigaciones Antropológicas de la Universidad de Indiana, Mouton & Co. La Haya, 1967.

Música 515 — Héctor Villa-Lobos.  
(Vida y obras de Villa-Lobos, relacionada con la cultura brasileña y sus influencias en la música latinoamericana.)

Música 517 — Carlos Chávez.  
(Este curso comprende la vida y obra de Carlos Chávez y un análisis intenso de sus obras orquestales.)

Música 629 — Música Vocal de la América Latina.  
(Música operística, coral y para solistas, desde tiempos precoloniales hasta nuestros días, con énfasis en el repertorio idóneo para recitales y conciertos.)

Música 630 — Música de las Américas I: Objetivos y Tradiciones.  
(Cultura musical de la época precolombiana y su evolución a partir del período colonial hasta 1920. En Música 630 se consideran las influencias europeas, populares y autóctonas, en la música culta del Continente.)

Música 631 — Música de las Américas II: Época actual.  
(Música del siglo XX en Norte, Centro y Sud América, con destacado señalamiento en las obras de los compositores que la han influido.)

Juan Orrego Salas es Profesor de Música y Director del Centro Latinoamericano de la Universidad de Indiana. George List es Director del Centro Internacional, Instituto de Folklore, Programa Interamericano en el ramo de la Etnomusicología. Y la Facultad de Música incluye además a Alfonso Montecino y a Juan Pablo Izquierdo, ambos chilenos.

En su Boletín de 1966/67, el Queens College de la City University de Nueva York, menciona los siguientes cursos de música latinoamericana:

Música 21 — Música en la Civilización Americana.  
(Comprende historia, sociedad y antecedentes culturales, así como influencias extranjeras en relación con la música.)

Música 26 — Música latinoamericana.  
(Este curso se enseña además como *Area Study* bajo auspicios del Departamento de Estudios Latinoamericanos. Generaliza historia y apreciación musical en campos de la música indígena, influencias seculares y religiosas, surgimiento del folklore nativo y discusión de las obras de los más importantes compositores. Incluye la música folklórica de España y Portugal.)

Música 27 — La Canción a través del Mundo.  
(Estudios sobre la canción folklórica en todo el mundo. Influencias sociales y políticas; factores etnológicos y factores armónicos y melódicos de esta música.)

La Universidad de Texas (Austin) señala en su Boletín de 1967/69 del Colegio de Bellas Artes: Música 334 — dedicado al estudio de las influencias indígenas y extranjeras en la música de América, desde tiempos de las misiones españolas hasta nuestros días.

El Departamento de Música de la Universidad de Tulane ofrece un curso regular y un Seminario para graduados. En 1967/68 se señalaron los siguientes cursos:

Música 333 — Historia de la música latinoamericana.  
(Perspectivas de la música folklórica, popular y erudita de la América Latina).

Música 633 — Historia de la Música Latinoamericana.

Música 714 — Seminario de Estudios de Música Latinoamericana.  
Auspiciada por Estudios Latinoamericanos, la Universidad de Tulane ofrece así mismo los siguientes cursos:

Música 601-602 — Herencia Cultural de la América Latina.  
(Perspectivas de los antecedentes culturales de los países latinoamericanos, con especial apoyo en el desarrollo de las ideas, tendencias estéticas y tradiciones populares).

La propia Universidad publica un Anuario del Instituto Interamericano de Investigaciones Musicales, fundado en 1965, y del que Gilbert Chase es editor.

En la Universidad de Washington (1960-70) se ofrecen dos cursos:

Música 317 — Culturas Musicales Universales.  
(Adolfo Garfias es profesor de los estudios sudamericanos.)

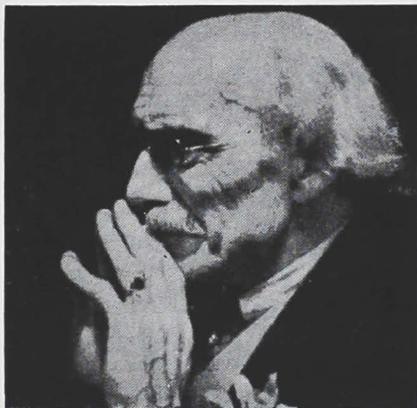
Música 433 — Música 433 — Música de la América Latina.  
(Música indígena, africana y europea de los países que hablan español, francés y portugués en el Nuevo Mundo.)

En lo referente a publicaciones, el Boletín Interamericano de Música lleva editados (hasta 1969) 70 números.

El volumen I del Anuario del Instituto Interamericano de Investigaciones Musicales contiene artículos de Gilbert Chase, Francisco Curt Lange, Albert T. Lupper, Lauro Ayestarán y Carlos Vega. En el Volumen II aparece un artículo de Charles Boilés, de la Universidad de Xalapa, sobre el uso de la flauta y el tambor en el México precolombino. Otro de E. Thomas Stanford en el que analiza términos musicales y de danza, contenidos en tres diccionarios de lenguas indígenas mexicanas del siglo XVI y un artículo de Robert Stevenson sobre música mexicana impresa (1563) no registrada hasta ahora. El Volumen III es un tributo a la música latinoamericana de avant-garde y el IV (1968) está dedicado a Brazil, con colaboraciones de Gerard Béhague, Francisco Curt Lange, Jaime Diniz y Robert Stevenson. Frank L. Harrison y Joan Rimer, especialistas de la Universidad de Oxford, escribieron en la sección *Reportajes Selectos* del Vol. I N° 2, pp. 2-44, acerca de la supervivencia de instrumentos y danzas europeas en Chiapas. Lincoln Spiess, profesor de Musicología en la Universidad de Washington (San Luis) publicó en la sección *Noticias de la Asociación de la Biblioteca Musical* una revisión del Código Franco de Tepozotlán y en el *Llody Hibberd Festschrift* (Universidad del Estado de Texas Septentrional) un artículo relativo a un Magnificat en el Tono Tercero que falta en el mencionado Códice. Otras publicaciones que de vez en cuando han proporcionado artículos sobre historia musical mexicana en *Américas* (O.E.A.); *The Americas* editada así mismo en Washington y la *Hispanic American Historical Review*). Oportunamente cierto Centro de Estudios Latinoamericanos publicará uno de los mencionados artículos en su serie de reimpresiones, tal como quedará verse en el artículo de E. Thomas Stanford "Análisis de término de música y danza en tres diccionarios de lenguas indígenas mexicanas del siglo XVI, que apareció recientemente en el número 76 de la serie de reimpresiones de la Universidad de Texas (Austin). Entre las tesis doctorales de temas mexicanos, la de Cassius W. Gould trató de "Un análisis de la música folklórica en Oaxaca y Chiapas"<sup>2</sup> (Northwestern University, 1954) y en 1968 Gerald Benjamin, de la Universidad de Trinity (San Antonio) terminó en la Universidad de Indiana una brillante disertación sobre Julián Carrillo.

En Los Angeles, ciudad relacionada cultural e históricamente con México, Raimundo López dirige los Estudios de la Cultura Mexicana en las escuelas públicas de aquella urbe y Enrique Cobos es profesor de Historia de la Música Mexicana en la Escuela Preparatoria del Este de Los Angeles.

<sup>2</sup> Este trabajo es mencionado por Helen Hewitt en la 4ª edición de *Tesis Doctorales de Musicología*, publicadas por la Sociedad Norteamericana de Musicología de Filadelfia, en 1965.



# TECNICA PIANISTA

de TOBIAS MATTHAY

por Esperanza Pulido

## IV

MÁS ACERCA DEL BRAZO — Dice Matthay que cuando un pasaje *cantabile*, o de acordes se oye demasiado débil, es porque no se está usando el peso del brazo con propiedad durante el descenso de las teclas. Esto es: quizá el ejecutante no está aflojando bien todo el peso desde los hombros, o lo efectúa demasiado tarde. Ya dijimos en un artículo previo, que la belleza del tono dependía de la ausencia absoluta de rigidez en la articulación del codo.

Por experiencia personal con los alumnos sé que mientras no capten éstos perfectamente la forma de usar con corrección todo el peso del brazo, desde el hombro, nunca llegan a producir bellas sonoridades. A muchos muchachos les cuesta trabajo comprender que no se debe empujar hacia adelante el brazo al mismo tiempo que el antebrazo efectúa su requerido movimiento descendente.

Los efectos ligeros se obtienen con sólo el antebrazo, pero cuidando que el brazo se mantenga en su condición de balanceo. No debe olvidarse que este balanceo del brazo lo producen los músculos superiores del mismo, haciendo que nada de su peso caiga sobre el teclado. La inercia origina entonces una base correcta para el trabajo de la mano y de los dedos en pasajes ligeros y rápidos.

Aunque parezca extraño, para los pasajes muy rápidos existen siempre acciones individuales (relativamente a cada nota) de dedos y manos. Y entonces el brazo responde por simpatía a tales movimientos, produciéndose así lo que Matthay llama *vibración del brazo*.

Cuando el balanceo no es completo se produce entonces una *transferencia de peso* usada en pasajes de *legato* y que consiste en no abandonar una tecla, hasta después de haber hecho descender la próxima. En este respecto precisa así mismo

traer de nuevo a colación la necesidad absoluta de aflojar los músculos de los dedos después del esfuerzo requerido para sumir las teclas.

El gran pedagogo que me guía en este esfuerzo destinado a dilucidar con la mayor claridad posible los puntos esenciales de su técnica pianística, recurría a los descubrimientos de los grandes fisiólogos en los complicados terrenos de las diversas acciones musculares. El Dr. John Hunter, a través del Prof. Elliot Smith, de la Universidad de Londres, le reveló la dualidad del sistema muscular: "una clase de músculos realiza el trabajo y otra lo mantiene en posición, una vez efectuado... lo cual disminuye la fatiga y previene las distorsiones." Matthay comprendió perfectamente la importancia de estos descubrimientos en relación con la técnica pianística. Ver HETEROFONIA N° 7 para algunas demostraciones prácticas en este terreno).

De lo anterior se desprende la necesidad absoluta de comprender profundamente cómo usar el peso del brazo y cómo evitarlo, siempre que el caso lo requiera. El maestro de maestros explica cómo un estudiante de piano no puede nunca prescindir de por lo menos dos elementos, entre los cuatro por él determinados: el de balanceo del brazo y el rotatorio "sin los cuales, plenamente dominados—asegura—, ninguna técnica correcta puede ser lograda." Por tal motivo, dedica al movimiento rotatorio del brazo todo un capítulo de su Epítome.

\* \* \*

Lo más difícil para el alumno, en las explicaciones de Matthay sobre la rotación del brazo, consiste en la afirmación de que este elemento rotativo permanece casi invisible. Para su comprensión proporciona el ejemplo de cómo cuando trata uno de hacer girar un picaporte duro siente el esfuerzo antes de que la manija se afloje.

Los pianistas del pasado sólo llamaron movimiento rotatorio al movimiento visible; pero ahora ya es comprendido por un importante número de maestros.

Dice Matthay que sin el movimiento rotatorio invisible es una locura tratar de fortalecer los dedos cuarto y quinto, así como el pretender, sin el mismo, alcanzar agilidad en el estudio de las escalas.

Para ilustrar su aserto aconseja los siguientes experimentos:

Al dejar caer los brazos con soltura completa ve uno que las manos cuelgan planas sobre ambos lados del cuerpo; y es porque se ha producido realmente un esfuerzo de rotación hacia el pulgar.

O déjense caer los brazos sueltos sobre las rodillas y se verá que la mano tiende a volverse hacia la derecha. Estos experimentos aconseja Matthey realizarlos con un solo brazo. Para este último dice que una vez totalmente aflojado el brazo se coloque la mano sobre la superficie del teclado, en la posición lateral, o rotativa que había adquirido sobre la rodilla y con el pulgar hacia arriba. Por tanto, si se desea colocar la mano en su posición normal para la ejecución, el antebrazo rotará hacia el lado de la mano donde se halla el pulgar, con un esfuerzo mínimo, pero esfuerzo de todos modos. Después, si se desea mantener la mano en esta posición es necesario conservar esta leve, pero *invisible* acción hacia el pulgar para que la mano no vuelva a dejarse caer con el pulgar hacia arriba.

EMILIANA DE ZUBELDIA

cuatro canciones con texto de

ANA MAIRENA

EDICION RICORDI

De venta en todos los repertorios de música



En su Juventud  
**Adolfo Salazar**  
Bibliografía

I.—OBRAS MUSICALES PUBLICADAS

- 3 *Preludios* para piano 1917 Chester, Londres.  
3 *Poemas de Paul Verlaine* (canto y piano) 1916 Chester, Londres.  
*Rubayat* (cuarteto de arcos) 1924, Eschig, Paris.  
*Romancillo* (piano y guitarra) 1922. Eschig, Paris.  
*Cuatro canciones sobre textos de poetas españoles de los siglos XVI y XVII*  
(3 voces agudas sin acompañamiento) 1920. Max Eschig, Paris.  
*Zarabanda* (flauta, viola y fagot) 1927. Ed. Música, Barcelona.  
*Cuatro letrillas de Cervantes* (coro a cappella) 1947. Ed. Mexicanas de Música.  
México.  
Salazar dejó inéditas varias canciones y un Cuarteto con piano titulado ARABIA.

II.—LIBROS PUBLICADOS

- Andromeda* (ensayos críticos) Ed. Cultura, 1921, México.  
*Alejandro Borodin y su Príncipe Igor*. Matamala, 1922, Madrid.  
*Modesto Mussorgsky y su Boris Godunof*. Matamala, 1923, Madrid.  
*Música y Músicos de hoy*. Mundo Latino, 1928, Madrid.  
*Sinfonía y Ballet*, Mundo Latino, 1929, Madrid.  
La música contemporánea en España La Nave, 1930, Madrid.  
*La música actual en Europa y sus problemas*. Yagües, 1936 Madrid.  
*El siglo romántico*. Yagües, 1936 Madrid.  
*La música en el siglo XX*. Ed. del Arbol (Cruz y Raya), 1936, Madrid.  
Otra edición de la misma obra, con el título *Música y Sociedad en el Siglo XX*.  
La Casa de España en México, 1940. México.  
*La rosa de los vientos en la música europea* Ed. de la Orquesta Sin. de México 1940.  
*Forma y expresión en la música*. El Colegio de México, 1941.  
*Los grandes periodos en la historia de la música*. Ed. de la Orq. Sinf. de México,

1941. Publicado más tarde como *Síntesis de la Historia de la Música*.  
*La Música en la Sociedad Europea*. El Colegio de México, 1942. Cuatro tomos.  
*La música moderna*. Buenos Aires, 1944. Traducción inglesa: *Music in our time*.  
 Norton & Co. 1946, N. York. The Bodley Head, 1946, Londres.  
*Síntesis de la Historia de la Música*. Ed. Pleamar, 1945 y 1947. Buenos Aires.  
*La Danza y el Ballet*. Fondo de Cultura, Económica, 1949, México.  
*La Música* Breviarios del Fondo de Cultura Económica 1953, México.  
*Juan Sebastián Bach*. El Colegio de México, 1951.  
*En torno a Juan Sebastián Bach*. Ed. Patria 1951, México.  
*La Música de España*. Espasa Calpe, 1954, Argentina.  
*Conceptos fundamentales en la Historia de la Música*. Revista de Occidente, 1954,  
 Madrid.  
*La música en la cultura griega*. El Colegio de México, 1954.

### III.—TRADUCCIONES Y COLABORACIONES

E. Eaglefield Hull. *La Armonía Moderna*. Revista Musical, 1915, Madrid, 1915,  
 Madrid. Reeditada en México en 1947.  
 Artículos sin firma en la Enciclopedia Espasa, Suplemento, 1934.  
 Artículo firmado *Música* en la Enciclopedia Espasa, 1935.  
 Die Moderne Spanier, en *Handbuch der Musikgeschichte* de Guido Adler, 1930 Berlín.  
 Nota preliminar a la trad. esp. de la *Potéica Musical* de Stravinsky. Emece Ed.  
 1946, Buenos Aires.  
 Versión española, notas y extensos apéndices en *Juan Sebastián Bach* de Forkel.  
 Fondo de Cultura Económica, 1950, México.

IV.—Innumerables artículos en la Revista Musical Hispanoamericana de Madrid, El Sol de Madrid, Ultramar de México, Pro Arte de La Habana, Imago Mundi de Buenos Aires, Cuadernos de París.

Artículos en la Revue Musicale de París, el Boletín de la Sociedad Musicológica de La Haya, Musicalia de La Habana, Musical Quaterly de Nueva York, Papers of the American Musicological Society de Washington, Nuestra Música de México, Anuario Musical de Madrid.

*Separatas*: Poesía y música en lengua vulgar y sus antecedentes en la Edad Media, 1946.

La música en el primitivo teatro español, anterior a Lope de Vega y Calderón.

Instrumentos y danzas en las obras de Cervantes, 1948.

La música en la edad homérica, 1951.

Programas anotados de la Sociedad de Cursos y Conferencias y la Sociedad de Música de Madrid, Orquesta Filarmónica de Madrid y Orquesta de Cámara de México.

### V.—Obras literarias

... *Hazlitt el egoísta y otros papeles*, Yagües, 1953, Madrid.

*Delicioso el hereje* y otros ensayos. Ed. Leyenda, 1945, México.

Traducción española de *Tántalo, o el futuro del hombre* de Schiller, Revista de Occidente, 1926, Madrid.

Trad. esp. de *Cuentos de un soñador* de Lord Dunsay, Revista de Occidente, Madrid.

*Andrómeda*, ensayo crítico. Ed. Cultura, 1921, México.

Quedaron cinco libros anunciados y nueve inéditos. Estos últimos eran recopilaciones de artículos publicados en El Sol de Madrid.

# CONCIERTOS

ORQUESTA SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD — Para los dos primeros conciertos de su última temporada, la OSU invitó a Pablo Komlos y a Hilmar Schatz. El siguiente fue dirigido por Alejandro Kahan y los tres últimos le correspondieron al Titular de la orquesta Eduardo Mata. Para el acto inicial se había invitado a Irma González como solista, pero por razones de salud no se presentó la distinguida soprano mexicana. Manuel Suárez, Angélica Méndez, Adolfo Odnoposoff, Carlos Barajas y José Kahan cumplieron su cometido en los siguientes programas. La música escuchada en esta Temporada se mantuvo casi siempre dentro de las escuelas romántica e impresionista, con una sola concesión a Mozart y varias a Revueltas, Villa-Lobos, Copland, Prokofiev, Kodaly, Shostakovich y Britten. Tratábase de conciertos populares, en el Castillo de Chapultepec y el Teatro Metropolitano, y por tal motivo las programaciones pueden calificarse de felices: sin caer en los lugares comunes de esta clase de actos, el numeroso público pudo escuchar obras que no le eran muy comunes. Eduardo Mata sigue cumpliendo su misión directiva con gran inteligencia y cuando él toma la batuta demuestra que el trabajo constante siempre produce frutos en casos como el suyo.

SOCIEDAD DE CONCIERTOS DEL CONSERVATORIO — La brillante temporada de la SCC fue clausurada con la ópera de cámara *Una Educación Frustrada* de Chabrier, traducida y dirigida escénicamente por José Antonio Alcaraz e instrumentada por David Negrete, quien tomó parte principal en el elenco de cantantes. Dirigió la parte musical Fernando Lozano, quien debutaba así en la escena lírica. El maestro Roemer se quejó de que no se le diera crédito a él como difusor, aquí, de la ópera de cámara, pero nos parece que la nota de los programas se refería solamente a la labor realizada hasta ahora por "Micro Opera" (fundada bajo los auspicios de la Asociación Ponce por el propio Alcaraz), ya que todo mundo reconoce lo que en el género se le debe al maestro Roemer. La graciosa y eficaz Hortensia Cervantes, el eficiente barítono Gustavo Castellanos, Jorge Wimer y Arcadia Lara completaron el elenco de cantantes y mimos.

PERCUSIONES DE ESTRASBURGO — Uno de los grandes atractivos del VII Festival de Música Contemporánea, en el Auditorio del Conservatorio, fue la participación de las Percusiones de Estrasburgo, ese extraordinario conjunto de grandes músicos franceses. En el próximo número se reseñará el total del Festival. Bástenos aquí expresar admiración por la incomparable pericia de estos percusionistas, quienes han elevado a un grado máximo la ejecución de instrumentos antes tenidos únicamente como bases rítmicas, o medios de efectos especiales. La participación del conjunto —un día después— en inolvidable función del Ballet Clásico, acabó de colmar la admiración y entusiasmo de los auditores.

OPERA NACIONAL — *Falstaff* y *La Bohemia* cerraron la temporada de Opera Nacional. En ella se confirmó plenamente el talento de Salvador Ochoa como maestro, director y concertador. Pobres recursos económicos no obstaron para que el Departamento de Música del INBA montara con suficiente decoro un conjunto de óperas del que los puntos positivos fueron lo suficientemente importantes para justificarlo. Vimos la segunda función de *La Bohemia* dirigida por Herrera de la Fuente con gran finura y comprensión de los detalles que hacen de cualquier ópera de repertorio un éxito o un bodrio. El parejo elenco nos llenó de entusiasmo. Angeles Chamorro brilló más, pero sin opacar al resto (nos hubiese gustado que Hortensia Cervantes (Musetta) le hubiese mostrado mayor cortesía a Mimí (Chamorro) a la hora de los aplausos y ovaciones finales).

**CLAUDE HELFFER** — Las cualidades artísticas y humanas del pianista francés Claude Helffer le han procurado enorme simpatía en el medio de la música contemporánea de esta ciudad. El pertenece a aquellos pocos intérpretes de la música actual que sacrifican el aplauso a sus personas, en aras del compositor, para que éste y su música puedan seguir abriendo las brechas que el andar del tiempo va demandando. Helffer inició el Festival de Música Contemporánea, primero como incomparable solista del Concierto para piano y orquesta de Schoenberg y luego con un recital de obras de Tremblay, Evangelisti, Serocki, Boulez y Barraque (todas primeras audiciones aquí). Ojalá que en su próxima visita nos haga escuchar algo de los compositores jóvenes de México y demás países de la América Latina.

**QUINTETO DE VARSOVIA** — Por segunda vez nos visita este famoso conjunto polaco, formado por Igor Iwanow, Jan Tawroszewicz, Stefan Kamasa y Wladyslaw Szpilman, cuatro ejecutantes de música de cámara que al juntar sus fuerzas musicales y artísticas producen una impresión de unidad perfecta. Sus dos presentaciones dejaron una impresión perdurable entre sus auditorios.

**CORO DEL COLEGIO ALEMAN** — Bajo la dirección de su fundadora Josefina Alvarez Ierena y la colaboración de algunos miembros de la Orquesta Sinfónica Nacional, y la Orquesta de Cámara, el Coro del Colegio Alemán se presentó en Bellas Artes. El platillo fuerte del programa resultó la Misa "Nelson" de Haydn, para la que actuaron como solistas María Luis Salinas y Julia Araya (esta última adiestra vocalmente al Coro). Es digna de encomio la labor de la Srita Alvarez Ierena.

**ORQUESTA SINFONICA DE GUANAJUATO** — En su propio medio, que es la bella ciudad de Guanajuato, la OSG ofreció una Temporada de siete conciertos en el Teatro Juárez. Cinco de estos conciertos fueron dirigidos por el Titular de la Orquesta, José Rodríguez Frausto, y los dos restantes por Abel Eisenberg y Jesús Carreño Domínguez. Se programaron obras de Weber, Mozart, Jachaturian, Schubert, Revueltas, Raquel Bustos, Max Bruch, Dvorak, Cherubini, Palestrini, Victoria, Mussorgski, Vivaldi, Boccherini, Hernández Gama, Brahms, Mendelssohn, etc. Actuaron como solistas Luz Vernova, Eisenberg, Emmanuel Arias Rogelio Gurrero, Manuel López Ramos y María Teresa Castrillón.

**HENRYK SZERYNG** — El afamado violinista polaco, de nacionalidad mexicana, se presentó un par de veces ante el público de esta capital: en un recital memorable y como solista de los conciertos de Brahms y uno de los de Bach, con la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Herrera de la Fuente. El público lo acogió con grandes muestras de cariño y admiración. Contemporáneamente ofreció un Curso de Violín en el Conservatorio y recibió la Medalla "Daniel" al mérito.

**OPERA DE MEXICO** — Este organismo, auspiciado por la Asociación Musical Daniel y el INBA ofrecerá su Temporada en Bellas Artes, a partir del 18 de Sept. próximo, con *Manón* de Massenet, *El Trovador* y *Baile de Máscaras* de Verdi. *Eugenio Onegin* de Chaikovski y *Bohemia* de Puccini. Como figuras principales tendremos a Beverly Sills, Elena Suliotis, el bajo ruso Boris Shtokolov, el barítono Vicente Sardinero y otros. Entre los directores musicales de la temporada vendrá Cilaro.

**CARLOS CHAVEZ EN EL COLEGIO NACIONAL** — Como cada año, Carlos Chávez ofreció tres conferencias-conciertos en el Colegio Nacional los días 3, 7 y 14 de agosto, bajo los títulos de *Composición Musical*, *Composición Motívica* y *Composición de Vanguardia en México*.

FESTIVAL DE ORGANO EN EL AUDITORIO NACIONAL — Con ocho conciertos de órgano fue realizado este año el festival anual patrocinado por la Secretaría de Educación. Actuaron los organistas Víctor Urbán, Francisco X. Hernández, Alfonso Vega Núñez, Consuelo Fernández, Hermilo Hernández, Clyde Holloway, Dorothy Gullette, Lawrence Robinson y Karel Paukert.

CURSO DE FOLKLORE INTERNACIONAL — Del 2 al 16 de agosto se verificó en esta ciudad el II Curso de Folklore Internacional en el Conservatorio Nacional de Música y bajo los auspicios del Dep. de Música del INBA y el particular concurso de Carmen Sordo Sodi. Fueron programadas las siguientes materias: Teoría del Folklore, Técnica de Investigaciones, Danza Folklórica Internacional, El Folklore en la medicina, Introducción al estudio del Náhuatl, El Folklore en la música culta, Folklore latinoamericano, Folklore mexicano, Artesanía, Artes populares y Tradiciones mexicanas. Impartieron estas materias los profesores J.A. Santore (Univ. del Norte, Tucuman, Argentina), Nate y Lila Moore (Univ. del Sur de California) Víctor Manuel Castillo, Dra. María de los Angeles Moreno Enriquez, Dr. Francisco Fernández del Castillo, Esperanza Pulido, María Antonieta Regañón, Ma. del Carmen Sordo Sodi y Francisco Loya. Se llevaron a cabo clases teóricas y prácticas, excursiones, paseos y visitas a museos.

CONFERENCIA DE MANUEL ENRIQUEZ — En el Museo de las Culturas el notable compositor mexicano Manuel Enriquez habló sobre la música contemporánea y la música de vanguardia. Ilustró su breve charla con grabaciones que explicó detalladamente.

COLLEGIUM MUSICUM DE STRASBOURG — Seis mujeres y siete hombres (todos sobresalientes) componen este famoso conjunto de cámara que actuó en México en un concierto inolvidable. Ejecutaron bajo la firme dirección de Roger Delage, una suite de Lully, un poco escuchado Concierto de Vivaldi, (La mayor) el Concierto en Mi bemol mayor de Mozart con Giselle Gruss como solista (que ejecutó con fiatura), Metamorfosis de Narciso de Marcel (obra de muy grata primera audición aquí) y un admirable Divertimento de Bartok. Más tarde ofrecieron otro concierto en el Alfer, con obras de Rameau, Hindemith, Mozart Rossini y Jean Français.

GRUPO "PRO-MUSICA" DE NUEVA YORK — En vez de los tres conciertos anunciados de tan notable grupo de música de cámara, solamente se realizaron dos, bajo la dirección muy hábil de John White. Este conjunto se dedicó exclusivamente a la música antigua, a partir de "l'Ars Antica", la "Nova", el "Barroco", y tiene el gran mérito de desenterrar obras que casi resultan primeras audiciones mundiales el día que las estrenan. Como con los de Strasburg, "Pro-Música de Nueva York" indujo el deseo de escucharlos de nuevo.



Collegium  
Musicum  
de  
Strasburg

**BALLET** — En extremo loable es la labor que ha realizado en los últimos tiempos Clementina Otero de Barrios, Directora del Dep. de Danza del INBA. Como parte del Festival Internacional de Música Contemporánea, y con la notabilísima intervención de los Percusionistas de Estrasburgo el Ballet Clásico presentó un programa que resultó pionero en México: la reunión de elementos heterogéneos (el excelente coreógrafo francés Manuel Parres, los mencionados percusionistas, bailarines tan notables como Laura Urdapilleta, obras contemporáneas: Maurice Ohana (Estudios Coreográficos); Edgar Varese (Triptico) y Peter Schat (Ilación) — esta última en estreno mundial.

Por otra parte, la propia señora Otero es responsable de la construcción de un tatro dedicado exclusivamente a la danza, Situado en la Unidad del Bosque, dará cabida al Ballet Nacional, al Independiente y al Clásico que ella misma dirige. El inmueble contiene todos los adelantos modernos.



GISELLE GRUSS

## NOTICIAS DEL EXTRANJERO

**HOMENAJE A OLIVIER MESSIAEN EN ALEMANIA** — 3,750 personas asistieron al Festival organizado en Düsseldorf por el Instituto Francés como homenaje a Olivier Messiaen. Almust Rossler ejecutó en cuatro sesiones la obra integral para órgano del afamado compositor francés. Todos los conciertos fueron ora televisados, ora radio-difundidos. El compositor homenajeado, se reunió en mesa redonda con Antoine Goléa, el profesor Schroter, la señora Rossler y Gottlieb Blarr.

**MUERTE DE UNA FIRMA ORGANERA** — El año pasado fue inaugurado el último producto de la importante firma constructora de órganos tubulares A. Roethinger, establecida en el barrio estrasburgués de Schiltigheim, donde el abuelo de aquél la había fundado el año de 1893. El señor Roethinger se pulió en la construcción de su último producto, destinado a la iglesia de la Santa Familia del mencionado barrio. Contiene tres teclados, un pedalero de 32 sonidos, acoplamientos y accesorios diversos. Todos los registros conocidos están representados.

**CENTENARIO DE BERLIOZ** — Francia ha celebrado el centenario de la muerte de su hijo Berlioz con los siguientes actos: en *Grenoble* una semana romántica, a base de conferencias, conciertos... En la *Costa de San Andrés*, piezas inéditas, *Sinfonía fúnebre y triunfal*, *Los Troyanos*, la *Sinfonía Fantástica*, diversas obras sinfónicas y corales en cinco conciertos... En *Lyon*, la *Misa de Requiem* y *Los Troyanos*... En *París*, audición integral de *Romeo y Julieta*, misa de aniversario en la Trinidad, con Messiaen y el Coro Nacional dirigido por Jacques Grimbert; exposición de documentos en la Biblioteca Nacional. La editorial du Seuil publicó un *Berlioz* de Claude Ballif, con una discografía por Marcel Marnat... En *Bordeaux*, representación y ejecución de *La Condenación de Fausto* y el *Requiem*.

**PREMIO DE COMPOSICION** — El compositor rumano-francés Marius Constant recibió en París el Gran Premio Nacional de Composición para el año de 1968. Desde 1963 M. Constant es director de los Ballets de París y del conjunto *Ars Nova*. Ha escrito numerosas obras.

**PREMIOS DE LIRICA Y COREOGRAFIA** — *Los Paladines* de Rameau en el Festival de Lyon-Fourviere. A Louis Erlo, J. Rapp y E. Carriere (Mejor realización lírica)... Como mejor realización coreográfica a la Misa para los tiempos presentes de Pierre Henry en el Festival de Avignon. Maurice Béjar recibió el galardón.

**LA MUSICA EN EL MUNDO** — En su último número esta revista editada trimestralmente por el Consejo Internacional de la Música presenta artículos de Suckenschmidt, Gerson-Kiwi, Luis de Pablo y Ana María Grosse Piejus.

**ALFONSO LETELIER** — El compositor chileno recibió este año el Premio Nacional de Arte. Letelier es actualmente profesor de composición e historia de la música en el Conservatorio Nacional de Santiago.

**SOLIDARIDAD** — Stravinski, Dallapiccola, Boulez, Henze y otros ciento setenta y ocho músicos le pidieron al presidente de la República de Corea del Sur, por medio de una carta abierta, la libertad del compositor I-San Yun, condenado desde el año pasado a cadena perpetua.

**PARA LOS COSMONAUTAS** — La casa Philips y el organista Jean Guillou decidieron sendas grabaciones de unas improvisaciones de este último, en el órgano de San Eustaquio, tituladas *Visiones Cósmicas*, a los tres cosmonautas que visitaron a la Luna, así como al Presidente y al ex Presidente de los Estados Unidos, Nixon y Johnson. Fue intermediario el Embajador norteamericano en París.

## Festivales y Conciertos

GLYNDENBOURNE — Agosto. Opera.

MONTREUX-VEVEY — Del 29 de agosto al 5 de octubre. Música tradicional.

LUCERNA — Festival Internacional, del 13 de agosto al 7 de septiembre. Los más famosos directores y solistas.

FLANDES — Conjuntos belgas e internacionales de renombre.

VARSOVIA — 13º Festival Internacional de Música Contemporánea.

PRIMER CONCURSO NACIONAL CULTURAL DE LA JUVENTUD — El Arquitecto Mauricio Magdaleno Río promovió en la Dirección Gral. de Derecho de Autor de la Sec. de Ed. un gran Concurso para la Juventud. Este abarca las ramas de la Novela, Poesía, Cuento, Teatro, Argumento Cinematográfico y Música, en su aspecto creador. Para la música, el límite de edad de los compositores será de 30 años. No habrá límite de extensión para las obras que se presenten, así como tampoco imposición alguna en la forma que se elija. El triunfador recibirá \$ 10.000 y un diploma como premio único. Se aceptan trabajos hasta el 1º de diciembre próximo en el Departamento de Promoción y Difusión Cultural de Derecho de Autor, Argentina 17-603, México 1, D. F., debiendo ser enviados en dos sobres: uno con tres copias firmadas con seudónimos y el original portando la identificación del concursante.

### PUNTOS Y MÚSICA

Por MARIA LUISA DELFIN

#### V E R T I C A L E S

- 1.—Antiguo instrumento de viento.
- 2.—Conjunto de músicos que tocan instrumentos de viento y percusión.
- 3.—Metal precioso.
- 4.—Iniciales de un músico y estadista polaco.

#### H O R I Z O N T A L E S

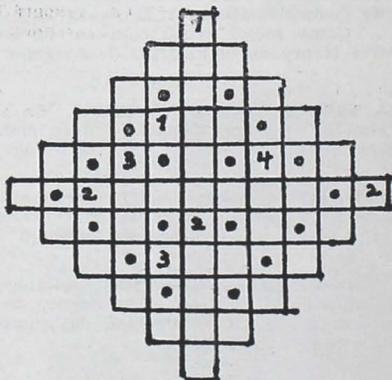
- 1.—Grado de la escala que produce 435 vibraciones y se usa para la afinación de los instrumentos (plural).
- 2.—Ciencia que estudia la organización de los acordes.
- 3.—Subdominante de la escala de Do (plural).

#### DIAGONALES DERECHA

- 1.—Drama musical (plural).
- 2.—Importante forma musical clásica.

#### DIAGONALES IZQUIERDA

- 1.—Sonido que forma con otro una consonancia perfecta.
- 2.—Movimiento del arco sobre las cuerdas.



# Abstracts in English

FROM THE EDITORS

THE Staff Editor thinks that even in the most exclusive homes, modern music has contributed to put trenches between parents and children. He remembers that about 25 years ago, a very prominent composer asked him how far he thought music would go and which its mediums of expression would be. He answered that music would stretch itself up to the limit technical advancement would allow producing instruments to stretch.

We are able to observe music receptiveness in three generations: 1914 is the year when Europe dismisses the 19<sup>th</sup> Century and the "Belle Epoque". Up to then people had gone for music that would "touch the soul". In Mexico the 19<sup>th</sup> Century died in 1920, more or less. There still remains a small generation of survivors — children of "the Momiza" (mummies — a new slang word), as young people of the "Zona Rosa" (a quarter of Mexico City) has baptized them. These sons resemble now their parents and those who began composing twelve-tone music are left behind their offspring, who pities and despises them.

Do every noise produced by machines become a musical tone? We are compelled to forget old definitions of Music and let time elapse, lest we enjoy the remaining values. Creating youth is in a hurry and strives to destroy the past, but speed also demands a rhythm; aceleration implies a shortage of time an consequently a faster end.

We editors are not in a hurry, but we are curious though and sitting at the sill of our doors we wait the passing of a genuine work of art representing the true expression of our Century. If ever it arrives, we shall stand up and scream: "EUREKA"! In this fashion we avoid been placed among the Momiza, but from the depth of our souls we sing with ravelian and debussian accents and remember a few measures of a certain lady-composer who was once very much attached to our country: Cecil Chaminade!

## SOURCES OF COTEMPORARY MUSIC

By PIERRE SCHAEFFER

*(The distinguished French composer Pierre Schaeffer, one of the fathers of Concrete Music and Director of Research Service of the French Radio and TV, gave two lectures in Mexico City, as part of the VII Festival of Contemporary Music. This is an abstract of the first lecture).*

For people of the Western countries music really means "musical theory", which is mainly based on acoustics. It is taught at the conservatories as notes, scales, chords and definitions. On that account it was normal that musicologists would feel obliged to reduce exotic music languages to terms of Occidental music. That is why the most radical modern composers (especially concrete composers) should feel the need of going back to the real sources of music. It is thus understandable that contemporary research seeks the primitive in order to find the original experiences, the origin of musical culture.

We are asked: Is this kind of research true and correct? What is the reason for this strange going back to the sources, when the source of contemporary phenomenon is in its cradle? All of us have been confined to something that I would call an Occidental ghetto — the ghetto of solfeggio, harmony and counterpoint and every thing fixed up before hand. 20th Century developments have contributed however to question the famous rules, so readily accepted along the 19th Century. But no doubts have arisen regarding notes, time, etc.

We must ask ourselves: What are we searching? We are actually facing three huge contemporary phenomenon: the progress of contemporary music; electronics and a return to primitive musics. But I shall reverse the terms. I would say that discovering the rest of the world is the most important fact. We are finding out musical civilizations and musicians who knew how to incorporate music into their habits. This music has been not only ignored in the past but denied as well. I don't think I am wrong in giving priority to the rediscovery and incorporation of such music in the field of research.

The second and very important phenomenon is the "electronics' intrusion" (according to Hermann Scherchen). That means music invaded and highly moved by electronics. Only few musicians are aware of this fact. For the rest, recording means were devised just to record produce and preserve "high fidelity". The high fidelity and stereo myth is only a certain type of technique for the sake of reproducing the real. But the electroacoustic intrusion is meant to preserve and reproduce the sounds.

Our "tribe" of musicians and musicologists have grasped the actual fact of tone manipulation. At the beginning this fact was taken as a rape or a sacrilege, but once the rape was consumed, it became fashionable and produced a great interest in the fact itself and its possibilities. The machine became human, the microphone has a soul. Let us manufacture many of these souls!

In the third place I mention the most trivial fact: the development of contemporary musical ideas; of "fashionable music", whether serial, twelve-tone or concrete; and of everything that seems to have a particular interest. Artists have ever wanted to be fashionable; but nowadays music has experienced real changes and research finds many opened doors.

Going back to the sources of music does not mean for me just trivial musicology of the primitive. Musical research is very far back in its foundations. It digs now timidly into the history and geography of our little musical continent. Music has reached its central point, but it demands a clearage for its reintegration.

In the world of images something similar occurs. One hears frequent complaints against poor transmission of musical images. It comes from obliging music to pose for picture-taking, from opposing fragments of filmed music, etc., producing thus a show similar to that of a cellule placed under a microscope's lens.

That is the reason for adding sound experiences to the speech and anticipating the offering of images that show music in its process of creation, place and context. Afterwards we play the music for the benefit of more desinterested and deep listeners.

We wish to offer three happenings that seem to us milestones of contemporary music: forerunners Schoenberg and Varese represent the evolution of the first half century. Secondly, the irruption of electronics and lastly some examples from civilizations strange to ours. The latter transports us to a definite returning to the sources of music.

## ESTHETICS OF MUSIC

By ALBERTO PULIDO SILVA

### IV

#### FROM WAGNER TO NONO

WAGNER (1813-1883) determines the beginning of a revolution prophesied by Gluck and Weber. He strove to establish a close union between music and text and therefore he wrote himself his own *libretti*. By giving his characters and his dramatic situations their proper musical expression, he created an opera of expressive style. His researches produced richness of orchestral and vocal procedures, as well as very original solutions. He invented thus the musical drama of national, mythological, mystic and epic inspiration. From an esthetical point of view, Wagner's findings postulate the possibility of a total art, with Tanhäuser, Lohengrin, Tristan and Isolde, The Meistersinger, The Nibelungen and Parsifal as corner stones.

We are dealing with a revolutionary who wished to convert music into a *real language*. In a letter of 1860 on music he states: "In this Symphony the musical instruments talk a language never known before". And he adds that the most subtle hues move the listener's soul with an energy never attained by any other art. This language goes far beyond any logic. It is true that no logic laws are implicit in it. On the contrary, rational thought lacks any value in these premises. Symphony must be like the revelation of another world. In fact, it reveals us a gearing of World occurrences strange to logic, and impose itself upon us with irresistible persuasion. He conceives melody totally embracing the dramatic creation and being therefore indispensable. Its infinite details must reach not only the scholar, but the layman as well, no matter how candid he may be, providing he is capable of concentration. Melody must induce the soul to beautiful conditions; it must allow the reader to analyze its psychological effects ;it must be a discreet leader, free from the town noises, the one who is led falls into a new way of perception; his ear becomes more acute..."

In a letter to his friends (1851) Wagner refers himself to the "motiv" in the musical drama: "... The poetical making of my theme is just a sensible representation of the drama's theme. Only the changes of time and place count for me. Every small detail, dear to modern dramatists, is totally useless on my stage. The plot's strength can be centered on a small number of important and decisive moments of the drama's development. I could give forth the theme with ease, light and comprehension of the drama. The nature of the drama being thus self determined, I did not consider it necessary to create a musical form beforehand. This proceeding marked a very particular influence. As the beginning of my scenes centered all interest on the principal situation, so my drama's whole building was ordered according to a determined unity. No scene should give any impression without relation to the effect produced by other scenes. This interrelation of impressions caused the drama's unity."

Wagner wished this melody to be born out of the speech. Did he attain his purpose? I guess that the melody born out of the speech got the best. I thing that the musician went one over the dramatist. Only scholars versed in German Mythology, were able to grasp Wagner's ideas, so unfitted for the layman.

GIUSSEPPE VERDI — In a letter to Count Arrivabene, the genial Italian composer wrote that he was aware of the fact that there existed such a thing as music of the future. But he states as well that in order to write an opera music must be in the belly of the composer. He admires the composers of the future, providing they make music, no matter according to what school or system. He cannot fortell what will come out of this boiling hot situation, but he would like to see young composers doing away with the notion of being harmonists or melodists and thinking that harmony and melody are only a medium and not an end. He adds that all young composers show anxiety for discovering new things, although the majority of them end by breaking their necks. He admires this burning wish of "discovering" nevertheless.

In his letter to the Marquis Menaldi he asks this gentleman whether he thinks Verdi could have written Tristan or the Trilogy under Italy's sky. He compares then Latin and Gothic architectures with musical forms common to Germany and Italy. The latter get the best in his opinion, as both architecture and music possess eurythmic beauty and the same harmonious lines, energy and spiritual eloquence, whereas German music and architecture seem both to strive under the same metaphysical characteristics. Both forms of art determine thus a *national feeling* in art. For the musician, and for the architect inspiration is born out of the same source: The harmony of forms in both go towards the same goal: the harmony of Beauty.

In another letter to Count Arrivabene (1879), he complains of germanization and lack of vocal ensembles that would sing the music of Palestrina and his contemporaries.

But as he writes to the German conductor von Bülow (1892) he states that real and true artists should judge facts without prejudices of schools, nationalities or eras. He adds, however, that it is good that artists from the North and from the South should have different tendencies. In this letter Verdi shows maturity and considers a joy to be a follower of Bach.

The writer does not agree with Verdi's excessive nationalism. Nor with his appreciations of art and Gothic architecture. The author of Falstaff states that music and architecture are born out of Beauty's harmony. In the antipodes Mendelssohn had accused Italian music of vulgarity and lowliness.

Verdi brought the *bel canto* to its summit, but despite his interest for the dramatic and theatrical, he did not mind the weakness of his *libretti*. Once again we are aware of music ascendancy on the text.

#### ALEATORIC MUSIC

By JOSE ANTONIO ALCARAZ

(José Antonio Alcaraz is one of Mexico's most talented and belicose young musicians. He won several scholarships to study stage direction and musicology in France, and England.)

Mr. Alcaraz quotes a very interesting passage of Antoine Goléa's "Interviews with Pierre Boulez", in which this French critic and musicologist records the day aleatoric music was officially born, with Stockhausen's first performance — in Darmstadt — of his *Klavierstücke XI* (July 28, 1957). Nobody — says Alcaraz — could foresee at the time neither the transcendence of the event, nor its consequences on composers and critics.

In the last ten years aleatoric music has completely changed the face of the present generation of young European composers. Among the previous one Nono condemned it, while Kagel wrote a series of masterpieces. Claude Rostand analyzes aleatoric works as he would any "normal" score.

There was still another reaction. Xenakis' stocastic music (avoidence of reiterations through calculus of probabilities).

Aleatoric music is based on principles as old as music itself. Most non occidental cultures use this principle in its widest form of improvisation.

Followers of "faithfulness to the score" vehemently condemn any change in the rendering of a recorded piece they are acquainted with, through its performance by a commercial artist "a la mode".

Every concert player interprets to his liking the meaning of Italian terms common to music, like *lusingando*, *misterioso*, etc. That is why we have our preferences when choosing conductors and soloists. "Faithfulness to a score" is non-existent, I think. At least it is not the only solution to how an interpretation should be. Who betrays deeper a composer: a performer who plays every note out of style, or another who adds octaves to a passage in order to enhance its brilliancy? What happens if every conductor, every performer interpret a score exactly alike? We would wear out and nobody would want to attend concerts any more. Concerts would probably lose their sociological character and become something like religious services.

The content of a musical work is always complex. Notwithstanding their interrelation, its different elements vary in content. These elements' internal connections change according to times, countries, etc. Trying to dig deeply into this problem is almost useless. That is why some composers have marked their scores with extreme care, like Bartok, who controls his *accelerandi* and *ritenuti* with the metronome's help. But a great number of scores have reached us without such details — to their profit, we think, as thus their rendering becomes of wider scope.

This dialectic is common to music. Two opposed solutions to one and the same problem are equally valid. There is no reason to disavow any of them. That is why today's composers require their interpreter's imagination, talent and even musical knowledge, seeking thus to enrich their horizons.

We are not dealing here with any new tendency: Tchaikowsky allows performers of his Trio Op. 50 either to play the Fugue of the second movement's Variations, or to leave it out. Berlioz advised not to play occasionally Romeo and Juliet's "tomb's scene", etc.

And we must not forget the valuable meaning of the classical thorough bass, as a way devised by composers in order to profit by the performers' talents. And what about *point d'orgue*, *cadenzas*, dynamics, agogics, etc.?

We can thus assert that the aleatory element has always been present in music. The fact that not until now its existence becomes real, creates a different problem: a problem of assimilation. Why should we blame anybody? We could possibly blame only those who, closing their eyes to real facts, fight against them. Reactionary people have existed in every period of musical history; as well as men of wider vision.

Today's composers profit by the interpreter's mania of collaboration and give him freedom, according to a detailed plan previously organized. We are now witnessing one of the interpreter's maxim expansion of his human capabilities. It is impossible to satisfy all those who nurse lonesomeness even before it becomes apparent, or look for solutions in the easy refuge of the goneby things. Tearing their garments, modern pharisees cry out once more: "Sacrilège!" "Every score seem now like a game of hazard or chance". "Music became a play of dice". When shall they be satisfied?

## "LOS GONZALEZ"

Founders of a very special leather handicraft, manufacture very exclusive necklaces, earrings, braeclets, broochs, etc.

## "ALL IN FINE LEATHER"

Look for them at Stands 81 and 82, of the Bazaar Sábado, Plaza San Jacinto 11, San Angel, or write for information and prices to Arturo 106, San Angel Inn, México 20, D. F.

## SYMPHONIC POEM

By PABLO DE GANTE

*(Continued from the previous issue)*

THIS fiasco is demonstrated by Richard Strauss' poems. According to his specific ideas, the symphonic poem should convey the idea of a work of great perfection, whose artistic beauty, fullness of expression and power of suggestion are capable of shaking our emotions. One musn't forget that the composer, wanting to express ideas and images by ways of sounds has recourse to a whole bunch of convetional means, often trivial and infantile. Any composer who writes symphonic poems takes the risk and Richard Strauss was no exception when he tried, for instance, to depict Don Quixote's lambs by buzzings of muffled trombones.

But in certain unforgattable cases Strauss surpassed these drawbacks by writing pages of real beauty. In two of his best poems: "Don Juan" and "Till Eulenspiegel" his inspiration trespasses the banal. As a result the meaning of the supposed poem gets lost in the midst of pure musical beauty, deprived of imagery. These two works could do away with any programmatic titles. "Don Juan", for instance, would preserve its full beauty were it called "The love drama of young Werther"; or "The ominous life of Benvenuto Cellini", or "The tragedy of Essex"; or "The turbulences of Madame Staël"; or "The crazy adventures of Christine of Sweden"...

With his "Till Eulenspiegel" Richard Strauss performs pranks himself, plays ping-pong with the instruments and laughs when we try to guess the meaning of each arpeggio, of each syncopation, etc. But in spite of its artfullness this musical sketch is a work of pure music and exquisite beauty.

We dare to call the symphonic poem a fiasco, as it only proposes a riddle instead of a specific description. In spite of its contrivances, the true composer of this form produces a thourough work of art that will survive not as a curiosity, but at the creation of a genius.

Whenever a composer reveals the character of his work's moving cause, we must accept it as the program in his mind.

In order to produce concrete ideas by means of articulated sounds, some masters have gone one step further. This attempt to surrogate linguistic expression by sound and musical means belongs to the modern symphonic poem and any other work that follows its trends.

**El Correo maneja gran cantidad de paquetes. Empaque bien el suyo  
para que llegue en buenas condiciones.**

**Anote la zona postal respectiva en sus correspondencias dirigidas al  
Distrito Federal.**

## LATIN AMERICAN MUSIC IN UNITED STATES UNIVERSITIES AND COLLEGES

By SHARON GIRARD

Miss Girard's paper surveys the prospects for the further expansion of Latin American musicology in the United States during the next five years. She lists the courses given by a number of universities and colleges as follows:

University of California at Los Angeles: Latin American Music. Music and Dance of Mexico. Music Cultures of the World. Seminar in Latin American Music.

University of Illinois at Champaign-Urbana: Introduction to Music of the World's Cultures. Area Studies in Ethnomusicology.

Indiana University: Two courses in the Graduate School. Seven in the Summer Session. These comprise: Introduction to Latin American Music. History of Music in the Americas. Heitor Villa-Lobos. Carlos Chávez. Vocal Music in Latin America. Music of the Americas I: Trends and Traditions. Music of the Americas II: Contemporary Period.

Queens College of the City University of New York: Music in American Civilization. Latin American Music. Around the World in Song.

University of Texas at Austin: Music in America.

Tulane University: Music History of Latin America. Musical History of Latin America. Seminar in Latin American Studies. The Cultural Heritage of Latin America.

University of Washington: Music Cultures of the World. Music of Latin America.

Publications: up to March of 1969, 70 copies of the Inter-American Music Bulletin have been published. Tulane University publishes the Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research, founded in 1965 by Gilbert Chase. Miss Girard mentions articles by G. Chase, F.C. Lange, Albert T. Luper, Carlos Vega, L. Ayestarán, Ch. Boillés, Robert Stevenson, etc. Other publications: Selected Reports, Notes of the Music Library Association, Americas, The Americas, Hispanic American Historical Review, Doctoral Dissertations in Musicology.

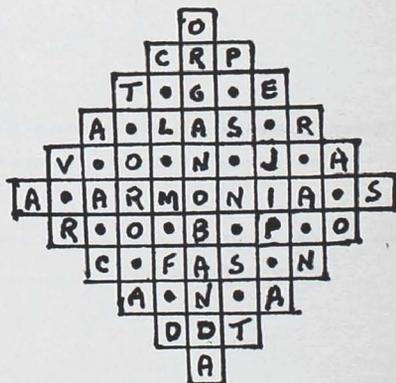
Juan Orrego Salas is Professor of Music and Director of the Latin American Music Center at Indiana University. George List is Director of the International Affairs Center, Folklore Institute, Inter American Program in Ethnomusicology. Alfonso Montecino and Juan Pablo Izquierdo —both from Chile— also teach there. In the Los Angeles area, Raymond López is Director of Mexican Cultural Studies and Enrique Cobos teaches Mexican History of Music at East Los Angeles College.

### ANALYSIS OF "CIRCONVOLUTIONS AND MOBILES"

By ROQUE CORDERO

(Mr. Cordero is Panama's leading composer and one of Latin America most prominent ones. He teaches now at the Latin American Music Center at Indiana University.)

In this article Mr. Cordero analyses his own work "Circonvolutions and Mobiles" in a very detailed way. Lack of space deprives us from giving a complete translation of this analysis that refuses any abridgement. Those interested in this ingenious piece should provide themselves with a literary translation of its clear way of performance.



# MUSICA SACRA

del compositor JOSE CERVANTES VERA

MISA SOLEMNE en español (2 voces y órgano) \$ 25.00

MISA SIMPLE en español (1 voz y órgano), alternable entre coro y pueblo). . . . \$ 20.00

MISA PARA LOS DIFUNTOS (2 voces y órgano en español) \$ 20.00

'RAMILLETE MARIANO', 'AVE MARIA', 'PANIS ANGELICUM', etc.

Pedidos en los repertorios, o con el autor: Escuadra No. 71, Col. Sevilla  
México 8, D. F. Teléfono: 5-30-13-68.

OBRAS DE

## ALBERTO PULIDO SILVA

*Gramática Superior Española (2ª Edición, 1967 Editorial Diona)*

*Etimología Greco-Latina de Español (Editorial M. Porrúa. 2ª Edición 1967).*

*Gramática Comparada Greco-Latina (Editorial Trillas, 1967).*

*Estética (Editorial Porrúa Hnos. 1966).*

*Cuarenta Poesías (agotada) (Editorial Cultura, 1966).*

*Distribuidores: Porrúa Hnos. y Librería "Patria".*

*En prensa ILIADA de Homero. Traducción directa del griego*

Rhin 27 46-08-II  
Pianos y 46-08-12



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

TELEFONO 25-57-22