

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 10, México, enero-febrero de 1970

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 10, México, enero-febrero de 1970, pp. #-#



HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL

Año II Número 10 Enero-Febrero de 1970 México, D. F.

Festival Beethoven

1970

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES DEPARTAMENTO DE MUSICA

OCHO CONCIERTOS DE MUSICA DE CAMARA

Enero 13, 16, 20, 23, 27, 30. Febrero 3 y 6, a las 20.30 hs.

Enero 13 Trío Op. 9-1. Sonata (Kreutzer). Septeto Op. 20

Hermilo Novelo, Gilberto García, Sally van de Berg, José Luis Hernández David Jiménez, Louis Salomons, John Paul Dullaert.

Enero 16 Trío Op. 70-1. Sonata Op. 30-2. Cuarteto Op. 59-1.

María Teresa Rodríguez, Luz Vernova, Sally van den Berg, Manuel Enríquez, Gilberto García (Cuarteto México).

Enero 20 Sonatas Op. 13 y Patética y Op. 27-2. (Claro de Luna) Sonata

Op. 69. Octeto Op. 103.

María Teresa Rodríguez, Sally van den Berg, Gysbertus de Graaf, Luis Segura, Anastasio Flores, David Jiménez, Louis Salomons, Joaquín Palencia, John Paul Dullaert. Director, Jorge Delezé.

Enero 23 Trío Op. 1-2. Sonata Op. 5-2. Cuarteto Op. 18-1.

Tita Valencia, Daniel Burgos, Leopoldo Téllez, Daniel Burgos, Héctor Olvera, Higinio Velázquez, J. de Jesús Enríquez (Cuarteto de Bellas Artes).

Enero 27 Sonata Op. 24. (Primavera) Sonata Op. 57. (Appassionata) Quinteto Op. 16.

Ignacio Safier, José Kahan, Gysbertus de Graef, Anastasio Flores, Louis Salomons, John Paul Dullaert.

Enero 30 Sexteto Op. 81-b. Sonata Op. 53. (Waldstein) Cuarteto Op. 132.

Luz Vernova, Manuel Enríquez, Gilberto García, Sally van den Berg, John Paul Dullaert, Ezequiel Mendoza, Stella Contreras.

Febrero 3 Sonata Op. 12-9. Sonata Op. 2-3. Trío Op. 97.

Manuel Suárez, Jorge Suárez. Apolonio Arias.

Febrero 6 Sonata Op. 12-3. Sonata Op. 109. Trío Op. 1-1.

Carlos Barajas, Pedro Cortinas, Víctor Manuel Cortés.

Abonos de \$100.00 a 30.00. Entradas por concierto, de \$20.00 a 5.00.

De venta en Taquillas de Bellas Artes y a los teléfonos 5-18-01-80 Ext. 29, 5-28,89-45, 5-25-57-32.

PALACIO DE 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
GLORIA CARMONA	
● De Debussy a Messiaen	4
ALBERTO PULIDO SILVA	
● Estética Musical	9
MALENA KUSS	
● Alberto Ginastera y la Formación Temprana del Compositor	13
PIERRE BOULEZ	
● Al margen de aquello, de una disolución	18
TADEUSZ SADLOWSKI	
● Las Mazurcas de Chopín	20
MARÍA OTALORA DE LÓPEZ MATEOS	
● Método objetivo de lectura musical	21
E. PULIDO	
● Bachillerato para el Conservatorio Nacional	26
ESPERANZA PULIDO	
● Técnica Pianística de Tobías Matthay	28
● El Bicentenario de Beethoven en México	30
● LIBROS	31
● GRABACIONES	33
● Acontecimientos importantes de la Década 1960-1969	34
● CONCIERTOS	35
● NOTICIAS DE MEXICO	39
● DEL EXTRANJERO	40
● ABSTRACTS IN ENGLISH	43

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

Muy señor nuestro:

Le rogamos encarecidamente inserte el texto que acompaña esta carta en la revista que Ud. tan dignamente dirige. Le pedimos este favor para preparar la edición completa de la obra y correspondencia de Pablo Hindemith.

Anticipando las gracias más expresivas por colaborar en una empresa cultural que reviste carácter internacional, nos ofrecemos de Ud.

Atentamente

HELMUT HAAK

Hindemith-Stiftung, D-65 Mainz, Weihergarten 5
Alemania

(Véase la sección DEL EXTRANJERO)

Estimada amiga:

Vi con gran placer la publicación de mi Análisis de las CIRCUNVALACIONES Y MOVILES. Muchas gracias por darle acogida en las páginas de su cada vez más interesante revista.

He estado tan ocupado en los últimos meses que no me fue posible comunicarle que desde fines de septiembre estoy a sus órdenes en esta casa editorial en la cual se me ha nombrado Consultor Musical. Creo que en esta posición estaré en capacidad de ayudar a mis colegas de América Latina, insistiendo en más cuidadosas ediciones y en la promoción de la mejor producción de nuestros compositores.

Su servidor y amigo

ROQUE CORDERO

Southern Music Publishing Co., Inc.

1619 Broadway, Nueva York N. Y. 10019

Deseamos al notable compositor panameño una feliz permanencia en su nuevo trabajo. Ojalá que los compositores latinoamericanos se apravechen de los generosos propósitos del señor Cordero, para probar su suerte con la "Southern".

De los editores

UNA gran mayoría de los países de la tierra rememorarán este año el bicentenario de uno de los más notables hombres nacidos de mujer: Ludwig van Beethoven, quien vino al mundo el 16 o 17 de diciembre, en Bonn, y murió en Viena, el 26 de marzo de 1827.

México será uno de aquellos países que le rindan homenaje. Aquí se ha tenido una gran devoción por su música, desde que don Carlos J. Meneses dio a conocer a fines del siglo pasado algunas de sus sinfonías, al mismo tiempo que les hacía aprender sonatas del compositor a sus alumnos del Conservatorio. En otra parte de esta revista se informa acerca de los actos musicales del "AÑO BEETHOVEN" en nuestro país.

Dadas las circunstancias tan especiales por las que atraviesa nuestro planeta actualmente, no dudamos que esta conmemoración adquiera en todos sus rincones un gran significado — un significado probablemente más importante que el que tuvo en 1927, cuando se recordó el centenario de la muerte del compositor. Entonces no se hallaba el mundo empeñado en renegar completamente del pasado; entonces todavía se creía en antorchas humanas de los tiempos idos, para guiarnos a los miopes. Ahora, testigos como somos de una subversión de valores— con frecuencia justificada —no sabemos de donde agarrarnos. Viene, pues, Beethoven— una de las más grandes luminarias— a recordarnos que hace doscientos años nació él y entró después a la edad adulta protestando contra las injusticias (protestar contra los gorilas nunca sería subvertir los valores del hombre). Solamente que, aparte de vociferar y dar puñetazos sobre las mesas de las tabernas, empleó sus medios artísticos para expresar sus protestas; y se valió de ellos no cien, sino miles de veces, de manera que hasta los sordos como él pudieran "escucharlas" y derivar provecho.

Algunos jóvenes estudiantes de música piensan: "pero ¿qué logró Beethoven en el terreno práctico social? ¿No demostró una falta de comprensión para su sobrino Carlos? ¿No trató a sus sirvientas con violencia? ¿No era un avaro?" Tales argumentos sólo demuestran ignorancia de los hechos reales y lecturas de biografías superficiales. Quizá estos jóvenes debieran estudiar a fondo la vida de Beethoven, aun antes de que sus estudios les obligasen a compenetrarse de su obra; porque, contrariamente a las opiniones de algunos músicos contemporáneos, la vida y la obra del artista van indefectiblemente unidas, reflejándose la una en la otra.

Beethoven no llegó a padecer persecución por la justicia, como los ochenta prisioneros políticos que en estos momentos se matan a sí mismos de hambre, por medio de una huelga concertada entre ellos; ni hubo en tiempos del compositor carnicerías tan bestiales como las de My Lay; pero sí sufría el hombre medio de una falta de libertad lamentable. Y Beethoven no se quedaba callado. Si no fue a dar con sus huesos en las mazmorras fue únicamente porque lo protegían los nobles; y si él se dejaba proteger así dependía tan sólo de una conciencia absoluta de su valer humano y artístico. Nunca se humilló ante títulos nobiliarios y dejó dicho que no reconocía más nobleza que la del espíritu y las buenas acciones.

Por estos breves comentarios creemos que volver a escuchar todo lo mejor de Beethoven en este su año conmemorativo, le será útil al desquiciado momento que vivimos, tanto como a quien trate de captar las bellezas que contiene esa música.

Un concierto de la Escuela Nacional de Música de la Universidad nos obliga a esta nota editorial. El año pasado escuchamos otro, como antecedente. Se trataba, como ahora, del "Método Tort" para la enseñanza de la música en el medio de los niños. Entonces empezaba el compositor César Tort a implantarlo en el plantel con éxito halagador; pero ahora ya le fue posible demostrar, por medio de un grupo de niños, cuyas edades fluctuaban entre los 8 y los 12 años, los resultados logrados en doce meses de estudios.

Dirigido con gran pericia por el maestro Felipe Ledesma (auxiliar de Tort) este grupo tocó, entre otras cosas, una *Toccata para instrumentos de percusión* del propio Tort, difícil aún para músicos adultos, por sus ritmos complicados y cambiantes; y lo realizó con tal "profesionalismo" como para dejarlo a uno con la boca abierta, tratándose de tan pequeñas creaturas. Con este método aprenden los niños a leer la música rápidamente y a deshacerse de cualquier inhibición. El año entrante ejecutarán la *Toccata* de Carlos Chávez.

Entre las palabras que pronunció Tort antes del concierto, había algunas frases violentas. Y lo comprendemos, porque en el medio oficial de la música no se ha querido dar importancia al método en cuestión. De persistirse en este empecinamiento, no nos queda más que sentir, para dentro de unos pocos años, un alumnado mucho mejor en la Escuela Nacional de Música de la Universidad que en el Conservatorio Nacional de Música de Bellas Artes. Lo que presenciemos en aquélla es la verdadera preparación que debe recibir el alumno antes de ser admitido en un nivel profesional.

De Debussy a Messiaen.

POR GLORIA CARMONA

Es tarea difícil hablar sobre el Arte, cualquiera que éste sea. De hecho, la Belleza se explica, se expresa, se nos da a través de la Belleza misma. Hablar de ella, analizarla, lleva consigo seccionar cada uno de los miembros de un hermoso cuerpo viviente que, en el intento, perdería no sólo su calidad de hermoso sino la existencia. Sin embargo, aunque en rigor la Belleza sea un acto de fe, se impone el análisis, la descomposición en partes de ese todo; sólo en esta forma, paradójicamente, estaremos aptos para admirarla en su totalidad, porque si el arte es un acto de fe, también es un acto de voluntad, de esfuerzo, de trabajo, de estudio.

"Creo en la inspiración musical— dice Messiaen. No como una brusca evasión de delirio pítico, sino como un trabajo lento, insensible, que se hace aún a pesar nuestro. Nos obsesiona, nos posee como una idea fija, como el amor. La inspiración es como el amor".

El artista, el creador, una vez que ha sido poseído por ese recóndito impulso— que unos llaman "inspiración", y otros, menos crédulos, "apetito creador", sigue un largo proceso que va desde la organización hasta la selección de material que habrá de utilizar. Esta "acción consciente" queda al final desleída en el conjunto. De este proceso surge la obra de arte como un todo coherente, perfecto, indisoluble, mágico. Seguiremos la misma trayectoria, es decir, trataremos de no asesinar la Belleza tomándola como conejillo de Indias, sino de recrearla a través de varias facetas que creo importantes. Como resulta por demás hablar sobre el impresionismo y Debussy, tomaré sólo algunos puntos de referencia.

Confesaba Henry Miller a propósito de un escritor, que una vez que había llegado a apreciarlo por su obra maestra, consideraba una necesidad rastrear su identidad en sus obras menores. Este rastreo nos permite descubrir no sólo su adolescencia creadora, es decir, establecer parentescos, influencias, nexos-signos zodiacales bajo los que la personalidad aún titubea antes de erguirse sobre sí misma—, sino reconocer tempranamente el trazo característico, la expresión peculiar, el tema obsesivo. Es el caso, por ejemplo, de los Preludios para piano de Messiaen que ustedes habrán escuchado. Una breve ojeada a los títulos—: “Un reflejo en el viento”, “Canto de éxtasis en un paisaje triste”, “Los sonidos impalpables del sueño”, etc.— bastaría para ponernos alertas y prever una prolongación de un mismo clima espiritual: el del impresionismo. No debe asombrarnos, sin embargo, ya que la colección fue escrita en 1928, época en la que Messiaen, todavía alumno del Conservatorio, contaba con 20 años.

¿Qué ambiente musical rodeaba al joven compositor? Por una parte, todo el llamado “siglo de oro de la música francesa”: César Franck, Gounod, Fauré, Debussy, Dukas, Duparc. Por otra, la música del inclasificable Stravinsky, con su novedosa libertad rítmica, su franca inclinación a la anti-tonalidad; y los hallazgos de la música del otro lado del Rin, con Schönberg a la cabeza. Muy posiblemente, el joven Messiaen asistía al estreno del “Bolero” de Ravel y del Concierto en Sol, recibido fríamente por la crítica avanzada como una “obra académica”, y a los estrenos de los compositores de la entonces vanguardia, el Grupo de los Seis. Es así como en 1936, en medio de este abigarrado panorama, en el que por un lado la herencia pesa y por otro se opone al resplandeciente canto de sirenas del atonalismo, el grupo de la Joven Francia lanza su manifiesto:

“Siendo las condiciones de vida cada vez más duras, mecánicas e impersonales—decía—, la música debe verter, sobre aquellos que aman, su violencia espiritual y sus reacciones generosas. Las tendencias de este grupo serán diversas y sólo concuerdan en el común deseo de sinceridad, de generosidad y de conciencia crítica. Su meta es crear y hacer crear una música viva... y continuar con fe la obra de nuestros mayores, que hicieron de la música francesa en este siglo, una de las joyas más resplandecientes de nuestra civilización”.

Así pues, de las “altas matemáticas musicales”, de la “música pura y libre especulación sonora” que preconizaba Stravinsky y realizaba Schönberg, la Joven Francia volvía los ojos a una estética humanista y por lo tanto heterónoma, en su deseo de “reencarnar la música en el hombre”— como la define Restand—, estética consciente de la tradición y de su herencia que perpetúa en una y otra forma. El mismo Messiaen declaraba en 1946:

“No sé si tengo una verdadera estética, pero puedo decir que mis preferencias van a una música acariciadora, refinada, voluptuosa incluso, pero no sensual. Una música que acune, que cante (honor a la melodía, a la frase melódica). Una música dulce o violenta, llena de amor y de vehemencia. Una música que sea una sangre, un gesto sellado, un perfume desconocido, un pájaro sin sueño. Una música como un vital, caleidoscopio de colores complementarios”.

Son conocidas las preocupaciones extra-musicales de Olivier Messiaen, preocupaciones que conforman su estética y que indiscutiblemente se proyectan en su música. No nos interesa ahora adentrarnos en el Messiaen católico, aunque sea el aspecto esencial de su personalidad y de su música, sino en el aspecto menor y muy curioso. A propósito de los Preludios, Messiaen escribe:

“Por medio de los modòs armónicos transportables sólo un número de veces, y sacando de este hecho su colorido particular, he llegado a oponer discos de color, a entrelazar arco-iris, a encontrar en música verdaderos colores “complementarios”. Los títulos de los Preludios— que se tomaron en la época por evocaciones poéticamente debusistas— esconden en realidad estudios sobre los colores. Algunos detalles sobre los colores de cada preludio: para el primero, naranja, vetado de violeta; para el segundo, gris, malva, azul de prusia en el principio y fin, la parte media es diamantada”, etc.

¿Podemos creer que se trate de las mismas correspondencias, llevadas al máximo, por las que el impresionismo se singularizó? En la magnífica grabación de la Sinfonía Turangalila Messiaen confiesa:

“He estado toda mi vida obsesionado por la relación entre sonido y color. Evidentemente por ciertos efectos particulares en la elección de los timbres de la orquesta, pero sobre todo por la elección de los acordes. Tuve un amigo, un pintor de origen suizo, que oía sonidos cuando veía colores. A causa de un desarreglo de los nervios ópticos y auditivos, pintaba lo que oía. Yo puedo por desgracia afirmar que veo ciertos colores cuando oigo ciertos sonidos. No se trata, naturalmente, de esas correspondencias idiotas que se encuentran en seguida cuando se dice según los poemas de Baudelaire y Rimbaud— que hay una A azul, que el tono de Fa sostenido es verde, etc. Todo eso es absolutamente ridículo”.

¿Se trata, pues, de una percepción mucho más refinada que la nuestra para captar semejantes incorporizaciones? Francamente es difícil contestar la pregunta. Me interesa sobre todo subrayar, que, cualquier idea extra-musical—se trate de toda una teoría para explicar la sonoridad del arco-iris teológico o la calidad de los Cuerpos Gloriosos, se trate de la transfiguración de la noche o de la efectividad del filtro de amor, es decir, toda correspondencia entre literatura, pintura, metafísica, teología, etc., y música—sólo se justifica por la música misma. En otras palabras, la música, por su calidad misma, se encarga de hacer desaparecer cualquier elemento extraño a ella, y todas esas correspondencias—molestas para unos, imprencindibles para otros— no afectan su belleza.

Sin embargo, en las afirmaciones de Messiaen sobre el color de los acordes, hay algo más que una simplista correspondencia, algo más que una pedantería de músico culto. A nuestro modo de ver, en su preocupación hay un gusto por la sonoridad pura, aislada de su contexto, esa libre y consciente especulación sonora que a pesar de los disfraces extra-musicales no pierde el músico genuino, el músico revolucionario, aquél que no conforme con lo establecido, busca dentro y fuera de sí un nuevo lenguaje que lo exprese y lo defina, aunque este lenguaje no constituya, “per se,” la finalidad de nuestro compositor.

Dieciséis años separan los Preludios para piano de la obra intitulada “Harawi”. Dieciséis años en los que la técnica de nuestro compositor se enriquece, se afirma, se depura a través de varias obras. En este lapso, Europa sufre los desastres de una segunda guerra mundial. Años de desbandada a las Américas, de ausencias irreparables, la de Webern entre otras. Años de paréntesis en los que el Cuarteto para el Fin del Tiempo, compuesto en el cautiverio de Görlitz, data de esta época. “Harawi es el primer acto para canto y piano, de un gran Tristán e Isolda, cuyo segundo acto es la Sinfonía Turangalila para orquesta y el tercero los “Cinco Recantos” para coro o capella...” —explica Messiaen. O lo que es lo mismo, esa trilogía es un canto al amor humano a lo divino, puesto que este amor, irrealizable, sólo se consuma en la muerte y más allá de ella. Musicalmente es una obra cíclica que contiene varios motivos constantes repetidos a lo largo de ella a la manera de Wagner, pero, desde luego, de una factura completamente distinta. Enriquecida con el empleo de ritmos

no retrogradables, pedales rítmicos, melismas de los pájaros y otros procedimientos cuya enumeración nos cansaría, la obra presenta algunas peculiaridades. La más importante es el tratamiento de la voz humana. Messiaen declara ser un apasionado de la música peruana que contiene, según sus palabras, “las más bellas melodías folklóricas del mundo”. En “Harawi” —palabra quechua que designa un canto de amor y de muerte— toma prestadas algunas de ellas, dislocándolas en su ritmo y en su armonía, de manera que, si no las reconocemos más, dan en cambio a la obra un exotismo que en ocasiones se nos antoja francamente un romanticismo desfigurado. El empleo de la voz humana en “Harawi”, aparte de la extensión extrema en el registro-característica del Folklore andino—presenta innovaciones de las que ha abusado la música contemporánea. En Debussy encontramos onomatopeyas musicales del poema que hacen de la música y el verso una sola expresión. En Pelleas y Melisanda, por ejemplo, declara su horror a la distorsión de la frase hablada con relación a la música y hace de la frase musical una yuxtaposición al habla natural. Messiaen escribe sus propios poemas a la manera de Breton o de Eluard en los que “cada sílaba ha sido escogida por su ternura, por su timbre o bien para hacer resaltar el ritmo musical”. En “Harawi”, por ejemplo, la palabra Katchi-Katchi, que significa “saltamontes”, está empleada en función de su onomatopeya vocal y rítmica. Esta manía se acentúa en los Cinco Recantos, donde la melopea la constituyen bloques de consonantes o de vocales sin significación alguna. La escritura pianística en Harawi ha evolucionado. Se vuelve compleja, difícil, sin concesiones ni lugares comunes permitidos aún en los Preludios; sin embargo, encontramos el sello inconfundible, el mismo que nos permite rechazar cualquier parentesco, porque ya desde sus Preludios, Messiaen sólo se parece a Messiaen.

Si a Messiaen se le ha reprochado el exceso de literatura, profana o teológica, que acompaña a sus partituras, habría en cambio que analizar los tamaños de éstas: baste sólo pensar que a la Sinfonía Turangalila la integran diez movimientos. Y es de aquí donde inferimos la característica de su música, tanto en su técnica y en su expresión como en sus proporciones: el barroquismo. Hablemos un poco de su técnica para fundamentar esta afirmación.

Es sabido que Messiaen no es un innovador de la forma, antes bien, sobre las formas tradicionales ha cimentado sus hallazgos. Ese arco-iris teológico del que nos habla siempre, está constituido por dos elementos: los modos de transposiciones limitadas, en cuanto a la armonía, y los ritmos no retrogradables, en cuanto al ritmo. Los ritmos no retrogradables son todos aquellos divisibles en dos grupos retrógrados uno con relación al otro, con un valor central común. Los modos armónicos de transposiciones limitadas realizan en el sentido vertical lo que los ritmos en sentido horizontal. Basados en la escala cromática conocida, están formados por varios grupos simétricos, siendo la última nota de cada grupo común a la del grupo siguiente. Las transposiciones son limitadas, o sea, se efectúan sólo un número de veces, al final de las cuales, vuelven a dar las mismas notas. Los modos están en la atmósfera de varias tonalidades a la vez, sin ser politonales, dejando al compositor la libertad de dar la predominancia a una tonalidad o de dejar la impresión tonal flotante. Los modos son tres, transportables sólo cuatro veces, y cuatro transportables seis veces. El primero de ellos es la escala por tonos empleada por Claude Debussy. Estos modos pueden mezclarse a la tonalidad mayor pero también pueden oponerse. No tienen nada en común con los sistemas modales de la India, China, Grecia antigua, ni con los modos gregorianos, ni con la música atonal, pero es posible relacionarlos con todos estos sistemas.

“Todas estas investigaciones—explica Messiaen en su “Técnica de mi Lenguaje Musical” —no deben hacernos olvidar la armonía natural: la verdaderamente hermosa

por esencia, la deseada por la melodía, salida de ella, preexistente en ella, en espera de su manifestación... Mi deseo secreto de suntuosidad mágica en la armonía, me ha empujado hacia esas espadas de fuego, esas estrellas violentas, esos chorros de lava azul-naranja, esos planetas de turquesa, esos violetas, esos granates de arborescente cabellera, esos caleidoscopios de sonidos y colores en marañas de arco-iris; tal efervescencia de acordes debe necesariamente ser filtrada: es el instinto sagrado de la armonía natural y verdadera el único que puede encargarse de hacerlo”.

Vemos pues que con todos esos procedimientos: la serie de modos superpuestos en racimos de acordes, las variaciones de ritmos no retrogradables, la inclusión de ritmos hindúes y melismas de los pájaros, sobre los que ha hecho serias investigaciones, para hablar sólo de su técnica; así como el propósito de resucitar las formas litúrgicas a través de una renovada visión; y la intención de sus obras orquestales de proporciones “mastodónticas” —para emplear un término de Adolfo Salazar—, tanto por la dimensión de las partituras como por el número de instrumentos rutinarios y ocasionales que emplea, la música de Messiaen tiende a una expresión exuberante, a un fervoroso lirismo, a un estilo eminentemente barroco.

Con todo lo anterior, estamos en disposición de efectuar, hasta donde la individualidad de cada uno de nuestros compositores lo permite, un paralelo, síntesis de este ensayo. Tenemos pues, que en Debussy y en Messiaen la voluntad artística se ejerce sobre todo en el campo de la armonía más que en el de la forma. Tanto la sensualidad de uno como la voluptuosidad del otro obedecen a esas variaciones, a esos hallazgos conscientemente buscados en el sistema armónico tradicional. Para Debussy, en la música misma, y más concretamente en la armonía, reside toda su actitud estética, en Messiaen este acto no es un fin en sí mismo sino un medio para la traducción de sus preocupaciones, de sus inquietudes extra-musicales. Podemos afirmar que el lenguaje de Messiaen arranca y comienza ahí donde termina el de Debussy, o sea, entronca en la más pura tradición francesa, si bien en Debussy, incluso en sus motivos poético-plásticos, el estilo es sobriamente clásico, por la desnudez de expresión, la desleitura de los contornos, el horror a la elocuencia en sus frases, su música es apenas una sugerencia sonora a través de sus acordes no resueltos, o de sus modulaciones insólitas, como el bajorrelieve de una estela funeraria griega o la antigua escritura de un palimpsesto; en Messiaen es netamente barroco: expresión redundante, reafirmación de los motivos, la expresividad casi romántica de sus frases, y a través de esos apretados racimos de acordes, resonancia tras resonancia hasta la sonoridad compacta, voluminosa, presente, nada sugerida, como esas columnas que parecen reventar en un haz de hojas de acanto, medallones y espirales, y cuya gravedad se desplaza, se dispara primero en el espacio y luego se vierte inagotablemente.

Estética Musical

Por ALBERTO PULIDO SILVA

EL CANTO GREGORIANO.—En el siglo X la notación pasó de los oscuros neumas al uso de las letras latinas. Es falso que Ambrosio de Milán, o Gregorio el Magno hayan sido los innovadores de este cambio, ya que en el Antifonario — canon para el canto sacro de la Iglesia Occidental — aparece la notación por medio de letras. Tampoco Boecio substituyó la forma de escritura musical latina por la griega. En cambio, se sabe por antiguos documentos que Notker Balbulus y Hucbald la usaron para enumerar los tonos eclesiásticos. Guido d'Arezzo (995-1050) fue el inventor del sistema de solfeo y de la notación actual. Guido cambió en forma simple la notación neumática y la de letras latinas, pero como su finalidad era la de terminar con la incertidumbre de los neumas y unificar el canto ritual, no puso signos griegos sobre aquéllos, como lo había hecho Hucbald. Trazó cuatro líneas: una amarilla, para el Do⁵; otra roja para el Fa⁴; una negra para el La intermedio y otra negra, encima o debajo del Mi para el Re. Estas sílabas procedieron del Himno a San Juan, cuyas primeras sílabas de cada verso le proporcionaron al monje benedictino el grupo Ut, Re, Mi, Fa, Sol y La. El Si parece haberse originado más adelante con las iniciales del nombre de San Juan (Sancte Ioannis). Guido modificó además los neumas engrosándolos en forma de cabeza, o dándoles forma de esta, para indicar exactamente el sitio del sonido correspondiente. Se cree que Juan XIX ordenó que todas las iglesias y claustros adoptaran el modelo de Guido.

En el siglo XVI surgieron la escala mayor y la escala menor, Ambrosio de Milán introdujo la Antífona en el canto cristiano, tomándola de la Iglesia Bizantina; se cree asimismo que sacó de la propia fuente los tonos eclesiásticos: *protos*, *deuterios*, *tritios*, *tetrartos*, etc.

Como compositor se le han atribuido varios himnos latinos. En cuanto al *Te Deum laudamus* se le cree procedente del Obispo de Milán, aunque según otras fuentes éste lo haya solamente tomado y traducido de la Iglesia griega.

La diferencia entre el canto ambrosiano y el gregoriano lo originó en la Edad Media el contraste producido por la *música plana* y la *mesurada* y rítmica de los cantos de la Iglesia.

El papa Gregorio Magno (590-604) mandó copiar la nueva manera en los cantos eclesiásticos y la impuso en toda la Iglesia; sin embargo, las particularidades y la ejecución del nuevo canto gregoriano eran propias del ambrosiano.

Es lo más probable que Gregorio no haya creado un nuevo género de canto sagrado, sino que tal vez recogió y revisó los cantos originales de diferentes países, estableciendo así el orden y la unidad.

El canto gregoriano no está compuesto sobre versos regulares (excepto algunos himnos más antiguos) y “carece — como dice Riemann — de una base métrica poética, siendo substituida ésta por una verdadera prosa inspirada y poética”.

Según Gevaert, en su obra *El Origen del canto litúrgico* (1890), la redacción definitiva de los cantos eclesiásticos se deben atribuir a uno de los papas posteriores del mismo nombre: Gregorio II (715-31), o Gregorio III (731-41).

Los que hemos estudiado este bellissimo estilo de canto sabemos que, a pesar de las innovaciones laudables de las misas populares del ilustre obispo liberal, Don Sergio Méndez Arceo y en parte algunas de las misas en jazz o a-gogo, el canto gregoriano sigue siendo el más apto para expresar la paz y la dulzura, así como la sublimidad de la música verdaderamente religiosa. Esto se comprende perfectamente escuchando interpretaciones como las de los Benedictinos, las de Solesmes y unas cuantas más. Por lo regular, su difícil ejecución produce destrozos en la mayor parte de las iglesias que aun lo practican. Ante un mal canto gregoriano son preferibles la música de mariachis, la misa criolla o las modernistas que mencionamos. PALESTRINA.—El Renacimiento (siglo XIV al XVI) se caracteriza por el estilo del contrapunto. La música medieval se limitaba a la monodia. En cambio, en esta época comenzó la voz superior a llevar el canto, mientras las inferiores eran ejecutadas por el laúd, el clavicímalo, o bien la viola de gamba o el órgano.

De dicha mezcla de música instrumental y vocal (siglo XV) se pasó al estilo del canto *a cappella* (siglo XVI), que se prestó a un refinamiento paulatino, en especial en Italia, con el nuevo madrigal sin instrumentos que halló pronta imitación en otras partes. El Concilio de Trento consideró profanos los instrumentos.

El estilo *a cappella*, lleno de amplios floreos, provino de los himnos, secuencias, canciones de los trovadores, motets del siglo XIII, *caccias* del XIV, declamadas con melismas demasado sencillos; así como de la música figurada instrumental, posteriormente imitada, como dijimos, por la vocal. Este estilo, estrictamente imitativo, se desarrolló no sólo en el campo religioso, sino también en el profano.

El fervor religioso de los creyentes protestantes, en sus cantos comunitarios, impulsó al Concilio a la reforma de la música sacra, que suprimió los textos considerados lascivos de las canciones populares. En 1564, un año después del Concilio, la Congregación de Cardenales, ante el empuje cada vez mayor de la música protestante, trató de desterrar completamente de la Iglesia cualquier clase de música, si no se le daba mayor dignidad y se adaptaba mejor al significado de los textos. Palestrina fue el producto de este orden del poder eclesiástico.

Giovanni Perluigi nació en Palestrina el año de 1514, por lo que le llamó *da Palestrina*. Este gran músico fue maestro de capilla en su ciudad natal y después *magister puerorum*, es decir, maestro del coro de niños; y todavía más tarde maestro de capilla de San Pedro de Roma. En 1515 renunció a este empleo para convertirse en cantor de la Capilla Sixtina, pero, con el pretexto de que era casado, lo intriguaron y destituyeron. Ocupó después empleos secundarios en el Laterano y en Santa María la Mayor; sin embargo, su genio venció las intrigas y salvó a la música de ser expulsada de la Iglesia, con la presentación, ante la Congregación de Cardenales, de tres misas. Su repentino ascenso se debió a la famosa Misa del Papa Marcello, compuesta para seis voces. Esta obra le produjo un nombramiento de compositor de la Capilla Pontificia y en 1517 el de maestro de capilla de la basílica de San Pedro, en sustitución de Juan Animuccia. Trabajó asimismo en la revisión del Gradual, ordenada por Gregorio XIII.

En las "dedicatorias" de sus libros de motets, da testimonio de su constante preocupación por armonizar su música y sus creencias religiosas, variando en el seno de la creación la amplitud, para hacer más amplio el estilo y la inspiración. Fue honrado y admirado en su época, pero posteriormente se le echó al olvido. Su redescubrimiento se le debe a Gounod y a Debussy.

Palestrina no creó nuevas formas, ni estilos o maneras; su grandeza proviene del impulso interno de su espíritu y de la extraordinaria riqueza de sentimientos que le permitieron el dominio absoluto de los medios artísticos de su tiempo.

Murió el 2 de febrero de 1594. La edición completa de sus obras fue realizada de 1862 a 1894 por Breitkopf y Härtel. Comprende 93 misas, 179 motetes y una gran número de Magnificats, lamentaciones, ofertorios, letanías, himnos y madrigales.

Para juzgarlo desde el punto de vista estético, estudiemos dos de las Dedicatorias: la primera se halla en el primer libro de motetes, fechada en Roma el 7 de mayo de 1569. "Es una gran fuerza de la música, no sólo alegrar, sino conducir y dirigir todos sus aspectos a las almas de los hombres, como lo han dicho todos los más sabios de la antigüedad... Por lo que a mí concierne, aun siendo joven... he tenido especial cuidado de que no surja de mi persona nada que pueda llegar a ser malo o deshonesto".

La segunda Dedicatoria está dirigida al papa Gregorio XIII y proviene del cuarto libro de motetes (1584). Dice el músico italiano "Hay muchos versos de poetas que no cantan más que amores extraños a la profesión y al nombre mismo de cristianos. Un gran número de músicos han consagrado todo su talento y arte a estos poemas, obras de hombres notoriamente extraviados... Ahora bien, si ellos han recogido la gloria debida a sus genios, también han agraviado por el vicio de esos temas a hombres honestos y serios... He empleado un género un poco más alegre que el acostumbrado en los cantos eclesiásticos... He deseado ofrecer esta obra, como quiera que sea, a su Santidad, a quien no dudo que le cause satisfacción, un poco por el motete mismo y, sobre todo, por la intención y el esfuerzo..."

Como podemos colegir, la música está tomada en sentido funcional, según la veremos concebida en la mayor parte de los músicos y según lo afirmamos en anteriores capítulos. Palestrina, con un sentido verdaderamente filosófico, no censura la frivolidad de la música en cuanto música. Antes al contrario, reconoce lo estético de esas producciones. No confunde la Estética con la Ética, mas desde su punto de vista religioso reprueba *los malos efectos morales*, "los malos efectos en hombres honestos y serios".

LOS DOS SCARLATTI.—*Alejandro Scarlatti* (1659-1725), compositor de óperas, fue nombrado maestro de capilla en la corte de Nápoles (su ciudad natal) en 1664 y catorce años más tarde en Roma. Aparte de cosa de 120 óperas, compuso 200 misas, cantatas, concerti, oberturas — estas últimas tan importantes que de ellas habría de derivarse la sinfonía clásica. Con su ópera *Rosaura* introdujo innovaciones en el recitativo *secco*. Fue precursor de Haydn al usar la misma instrumentación orquestal de que este había de valerse.

Su hijo DOMENICO SCARLATTI (1685-1757) fue uno de los grandes clavecinistas del siglo XVIII. En un certamen organizado por el cardenal Ottoboni entre el hijo de Alessandro y Haendel, éste se llevó las palmas por su grandiosidad, generosamente reconocida por el derrotado, lo que le valió la amistad del compositor alemán. En 1709 renunció al puesto de maestro de capilla en Roma, para enseñar en el Conservatorio de San Onofre, de Nápoles, donde fue, con su padre, uno de los fundadores de la Escuela Napolitana. Aparte de ejecutante magnífico, sus grandes dotes didácticas le proporcionaron una distinguida alumna en la Princesa de Portugal, más tarde Reina de España, quien se lo llevó a Madrid como maestro de cámara.

Para estudiar un poco su estética musical veamos la carta dedicatoria que escribió en sus Ejercicios para el Clavicímalo, hacia 1750.

"Lector — dice — quien quiera que tú seas, aficionado o profesional, no esperes hallar en estas composiciones un conocimiento artístico profundo, sino, ante todo, la amenidad ingeniosa del arte, para asegurar el dominio del instrumento. Ni el interés, ni la ambición, sino sólo la obediencia me ha impulsado a publicarlos. Si

te agradecen, entonces yo obedecería a otras órdenes para amenizar tus tiempos libres con un estilo más fácil y variado. Trata de ser, por lo tanto, más humano que crítico y así aumentarás tus propias delicias... Sé feliz". Pero como todos los genios, Scarlatti es humilde. No se contenta con ser ameno. Su estilo deslumbra por el virtuosismo y sus sonatas dan testimonio de que se trata de un genio precursor, quien considera la amenidad artística por encima de cualquier cosa de orden material, inclusive la adquisición por el estudiante de una técnica fluida. De allí que su música posea cualidades de ligereza y espiritualidad no fácilmente reconocibles en otros clavecinistas italianos de su época. Sólo Francois Couperin y Rameau hubieran podido competir con él.

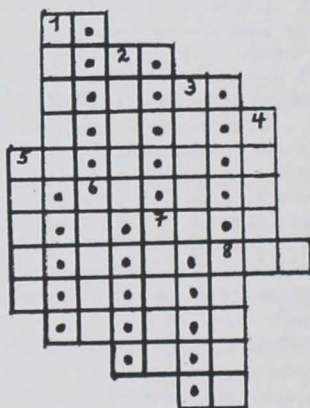
PUNTOS Y MUSICA

V E R T I C A L E S

- 1.—Inst. de madera, alto de los de aliento, inv. y plural.
- 2.—Sostiene las partituras. Invertido.
- 4.—David tañía sus cuerdas. Inv. y plural.
- 5.—Articulación alternativa y rápida de dos notas.
- 6.—Signos con que se representan los sonidos.
- 7.—Son cinco y le sirven a la escritura musical.
- 8.—Balada eslava, cara a Dvorak.

D I A G O N A L E S

- 5.—
- 6.—Con el Dodecafonismo.
- 7.—Schoenberg la desintegró.
- 8.—



EMILIANA DE ZUBELDIA

cuatro canciones con texto de

ANA MAIRENA

EDICION RICORDI

De venta en todos los repertorios de música

Alberto Ginasterá y la Formación Temprana del Compositor

Por MALENA KUSS

EXISTEN numerosos y exhaustivos estudios analíticos y biográficos sobre Ginastera y su obra¹. Sin embargo, la labor pedagógica de Ginastera en la Argentina es un aspecto del compositor que no por inexplorado en biografías y ensayos es menos importante para la evaluación histórica de su obra. Esta labor, que incluye la organización en 1948 del Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata y la organización de la Facultad de Música dependiente de la Universidad Católica Santa María de los Buenos Aires, culminó, en 1962, con la creación del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, auspiciados por el Instituto Torcuato Di Tella y la fundación Rockefeller, del que Ginastera es director.

En este artículo intentamos presentar las ideas que Ginastera considera básicas en la formación temprana del compositor. Está basado en experiencias personales a través de cinco años de fructífero contacto musical con una de las personalidades más significativas de la escena musical latinoamericana.

“La materia que usa el compositor es la textura o conjunción de elementos que configuran la estructura musical. En principio se considera el ritmo, o métrica en general; luego se crea en base a ese ritmo los elementos que serán el fundamento de la estructura musical y por último, estos elementos se someten al proceso de elaboración que es en sí el proceso creador por excelencia”.

Con estas palabras, que encierran toda su filosofía pedagógica, comienza Ginastera su primera clase de composición. El conocimiento de la tradición y de las técnicas tradicionales, comenzando con Palestrina y terminando con Schoenberg, constituyen el fundamento de la educación de todo creador importante. La música, derivada del ritmo de la palabra, es arquitectura que se desarrolla en el tiempo. Para aprehender su esencia es necesario conocer la base de esa arquitectura temporal, es decir el ritmo y la métrica en general. Ginastera procede aquí a presentar una lista de los metros griegos más frecuentemente usados en la música tradicional, tales como la monopodia y dipodia yámbica, trocaica, anapéstica, dactílica, espondeica y tribraquica. Esta ordenación del movimiento antes de entrar a la organización y elección de los elementos sonoros en sí (melodía, armonía y ritmo) es típica de la actitud pedagógica y creadora de Ginastera. La organización del todo debe preceder al desarrollo de las partes.

La construcción de frases musicales rigurosamente organizadas es otro de los elementos de la estructura sonora que Ginastera considera importantes durante la iniciación del joven discípulo. Frases de uno, dos y tres períodos construidas según rígidos esquemas tonales siguiendo el modelo del *Album para la Juventud* Op. 68 de Schumann, constituyen el núcleo formal del que se derivan todas las construcciones mayores.

Antes de entrar al estudio de las formas musicales, el discípulo debe controlar empíricamente la armonía y el contrapunto tradicionales. Para esto, Ginastera recurre al tratado de armonía de su propio maestro Athos Palma² y al *Tratado de Contrapunto* de José Torre Bertucci³. Además del tratado de Palma, cuyo contenido se extiende hasta la teoría dodecafónica, Ginastera trabaja con la *Armonía Tradicional* de Hindemith⁴, el *Tratado Práctico de Armonía* de Rimsky Korsakov y el *Manual de Armonía* de A. Jurafsky.⁶

Las formas elementales, tales como la canción primaria, binaria y ternaria o el rondó simple, son introducidas en un orden de dificultad progresivo. Estas formas se presentan al alumno por medio de modelos clásicos en que el compositor se ajusta casi teóricamente a las reglas. Una vez familiarizado con el modelo tradicional, el alumno entra a considerar todas las posibilidades de variación (i.e. modulaciones a tonos inesperados, cambios en la longitud de las frases, etc.)

Numerosos ejercicios prácticos ilustran cada nuevo tema introducido en clase. Ginastera comienza su clase oyendo y comentando los ejercicios que ilustran el tema de la clase anterior. Luego procede Ginastera con un nuevo tópico. Estos ejercicios constituyen la parte más importante de la clase. El alumno es libre de emplear en ellos cualquier estilo, siempre que éste sea consistente y armónicamente correcto. Ginastera aporta aquí inapreciables comentarios. ¿Cómo manejar esta armonía para hacer la transición más interesante? Este ritmo resulta monótono. Cambiándolo aquí y allá por una síncopa, la frase gana en variedad e interés. De pronto, un aburrido ejercicio 'a lo Shumann' o 'a lo Brahms' se transforma en piececita tolerable. Esta ejercitación exhaustiva familiariza al alumno con la figuración propia de cada estilo y provee la gimnasia muscular necesaria para abordar problemas mayores.

"Para la elaboración de la música instrumental, regida por leyes abstractas, el compositor goza de completa libertad en el sentido de que puede escoger la arquitectura sonora que mejor se adapte a sus ideas. Las reglas que rigen la estructura de la música vocal son, al contrario, extremadamente estrictas. Estas leyes provienen del esfuerzo, por parte del compositor, de seguir y respetar las más sutiles inflexiones de la palabra. La línea vocal debe adaptarse estrechamente a las inflexiones del texto, subrayar los matices y el colorido que lo caracteriza y respetar el valor de las sílabas "".

Ejemplos tomados de las obras de Bach, Beethoven, Brahms y Schumann ilustran frecuentemente las formas instrumentales elementales. Para ilustrar la representación sonora de las inflexiones del texto, Ginastera recurre a los impresionistas, e. g. Debussy y Ravel.

Otras formas menores que Ginastera explora a este nivel de enseñanza elemental son el Lied y la Suite instrumental. El estudio de las formas está precedido por una interesante reseña histórica que traza su desarrollo desde los comienzos hasta Hugo Wolf y Bach respectivamente.

Con la composición de muchas Allemandes, Courantes y Gigues, dejamos el terreno de la música tradicional y pasamos al estudio de la música moderna. Comenzamos con la técnica de yuxtaposición de acordes, sello de los impresionistas. Analizamos también el enriquecimiento de la armonía tonal por medio de la adición de notas extrañas en los acordes finales y en la estructura armónica y melódica (i. e. notas de paso disjuntas o cromáticas, apoyaturas sin resolución o con resolución simultáneas). La terminología y el enfoque que Ginastera emplea de aquí en adelante muestran claramente su adhesión al principio evolutivo de las técnicas musicales. Reveladora sobre este punto es su interpretación de los 13 primeros compases del *Valse Noble No. 7* de Maurice Ravel⁸, que Ginastera deriva de un solo acorde (Fa-La-Do-Re). Otra posible interpretación es derivar este pasaje de la superposición de los acordes de Fa mayor y Mi mayor, Fa mayor prevaleciendo sobre este último en el onceavo compás.

A continuación de los acordes enriquecidos por notas extrañas, Ginastera introduce los intervalos armónicos de 4a, 5a, 2a y 7a sin preparación, y presenta el pandiatonismo. Definido por Nicolás Slonimsky en la primera edición de su monumental *Music since 1900* (1937), el pandiatonismo no suprime el centro tonal sino la funcionalidad del acorde. La definición y explicación de la técnica van acompañadas por numerosos ejercicios que recuerdan a partes de la *Serenata en La* de Stravinsky (por ejemplo, los compases 53-63 del *Himno*).

El empleo de escalas exóticas, que tiene su origen en las escuelas nacionalistas de fines del siglo XIX y su exponentes en Mussorsky y Debussy, abrieron posibilidades de un orden melódico diferente a aquel derivado del sistema tonal. Messiaen, con su estético del *charme des impossibilités*, explora esta posibilidad cuando establece sus *modi* pluritónicos, es decir, escalas relacionadas no a un tono sino a varios. Ginastera las llama escala de formación simétrica. Ejercicios de composición empleando estas escalas y los modos eclesiásticos antiguos preparan al alumno para abordar el nuevo orden de 1923: la escala de los 12 tonos. Antes de entrar al dodecafonismo Ginastera presenta en forma muy completa dos técnicas más: la politonía, tal y como la usa Stravinsky en el segundo cuadro de *Petrouschka*, y la metamorfosis temática. Esta última, punto de partida de la disolución del sistema tonal, se estudia analizando minuciosamente el tratamiento de la variación en Beethoven.

Estas y la técnica de los doce tonos son los instrumentos que Ginastera pone al alcance del alumno antes de entrar al estudio de las formas mayores como sonata, cuarteto, sinfonía. Hasta aquí, el maestro ha presentado las formas elementales, las técnicas más representativas y ha ayudado al alumno a manejar con aptitud la materia sonora. De aquí en adelante el contenido de las clases es menos formal y la actitud del maestro menos rígida. La enseñanza está orientada a sugerir soluciones a los problemas de forma y a encauzar la nueva libertad del discípulo. Aquí se inicia la etapa en que el joven compositor comienza a poner en práctica su imaginación y a imprimir cada obra con el sello de su personalidad. Aquí comienza su propia vida como compositor.

Tanto o más significativas que la hora semanal de composición es, para el joven músico, el interés personal que Ginastera demuestra en las actividades musicales de sus discípulos. Estas actividades extra curriculares incluían invitaciones a ensayos o a conciertos de música contemporánea, dirigido en esa época por Juan José Castro, un músico argentino de cualidad y fibra inolvidables. También eran frecuentes las invitaciones a reuniones en su residencia para conocer a personalidades musicales que visitaban Buenos Aires o para escuchar grabaciones recientes de obras contemporáneas importantes. Es obvio el enriquecimiento de la vida personal del discípulo ante el impacto, a una edad temprana, de una personalidad musical tan definida, de ideas tan lógicamente organizadas y de gran visión e interés en el futuro musical del alumno.

La adhesión de Ginastera al concepto evolutivo del arte y su profundo conocimiento de la tradición musical le permiten dotar al alumno de aquellos recursos con que obtendrá la verdadera libertad creadora, que sólo se obtiene conociendo todas las posibilidades y dominando todas las técnicas. Estas incluyen el desarrollo de lo que Ginastera llama "el oído interior", es decir la capacidad de reproducir musicalmente una imagen sonora interior. Sus ideas pedagógicas coinciden casi verbatim con las del eminente compositor y pedagogo americano, Roger Sessions. En un artículo dirigido al editor de la revista *Perspectives of New Music*, Sessions explora los problemas que enfrenta el educador de compositores incipientes. Sus conclusiones, en 1967, no difieren sino en detalles de las ideas que Ginastera profesaba ya en 1955.

El presente es una consecuencia del pasado. Si se ha de aprender un oficio con cierto grado de perfección, el principio de este aprendizaje debe buscarse en la tradición de la cual el presente es una consecuencia. Aunque las técnicas tradicionales no provean al alumno de los ingredientes para formar su estilo, sí le proporcionan un cierto grado de confianza para explorar, partiendo de lo conocido, su propio camino. Las ideas que Ginastera considera básicas en la formación temprana de un compositor proporcionan al joven discípulo esta confianza. En sus manos está, luego, formar su propia estilo y contribuir con su 'evolución' o 'revolución' a la rica, fascinante y a veces confusa escena de la música contemporánea.

N o t a s

¹ Gilbert Chase, "Alberto Ginastera: Argentine Composer", en *Musical Quarterly* XLIII (Octubre, 1957), págs. 439-460.

Pola Suárez Urtubey, *Alberto Ginastera* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967), 162 págs.

² Athos Palma, *Tratado Completo de Armonía* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1945), 3 volúmenes.

³ José Torre Bertucci, *Tratado de Contrapunto* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947), 336 págs.

⁴ Paul Hindemith, *Armonía Tradicional* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 125 págs.

⁵ N. Rimsky Korsakov, *Tratado Práctico de Armonía* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946).

⁶ A. Jurafsky, *Manual de Armonía* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946), 164 págs.

⁷ Alberto Ginastera, Notas personales.

⁸ Maurice Ravel, *Valses Nobles et Sentimentales*.

⁹ Roger Sessions, "To the Editor" en *Perspectives of New Music* (Spring-Summer 1967), pág. 88.

AL MARGEN DE AQUELLO, DE UNA DISOLUCION

Con motivo del fallecimiento del musicólogo y compositor alemán Theodor W. Adorno, discípulo que fuera de Alban Berg y autor de muy valiosas obras, la revista alemana "MELOS" — consagrada a la música contemporánea — publicó el siguiente poema de Boulez en su número de septiembre pasado:

SOBRE UNA DISOLUCION

la personalidad es como la obra
sola, tiene el poder de fascinar, para desmeollar

la que resta y quedará inexplicada
la que se resiste a la investigación
la que manifiestamente se evidencia

se acostumbran usualmente vocablos que neutralizan;

ambigüedad (es)
contradicción (es);

se prueban diversas llaves — que abren en el vacío
la cerradura de la inquisición.

queda por imaginar las discrepancias de una individualidad:
que viendo divergir sus dones
no renuncia a la divergencia
—no solamente sino que—

a despecho de incompatibilidades fragantes trata de utilizarla como palanca.
que, irrompible, conserva y provoca—
no renuncia al humus aunque sepa que la podredumbre lo acecha,
aspira al resguardo, a la permanencia, aunque proponga el fuego y el incendio;
que acumula conocimientos, y no renuncia a ambicionar la inocencia.

Debido a circunstancias específicas,

(¿pero el program no tiene precedent:?)
el peregrinaje
herencia media de esta existencia
hendidura de definición,
confirma la

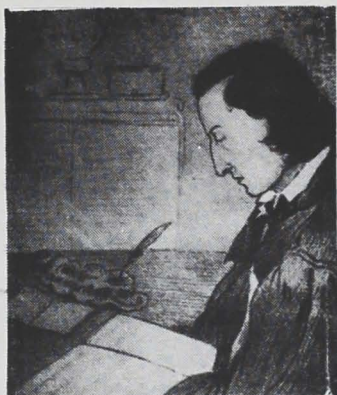
atadura y la nostalgia, exalta el desgarramiento y la determinación

a grandes brazadas, las contradicciones — — — no resueltas,
las ambigüedades — — — no disipadas,
con las que la más sutil, la más sagaz de las dialécticas quedará en el vacío
(gavilla que no dejarán de visitar y de saquear
los musgaños y otras ratas silvestres...)

la inteligencia, la perspicacia, van desde entonces a transmitirse por la elocución
penetrante que restablece el privilegio y la ventaja de la comunicación
con una señal primordial
no fija
movible — — que os lleva más allá del perímetro
de la (salva) guardia
hacia la región de la dimensión plural:
donde el abismo y la cima pueden quizá
identificarse.

PIERRE BOULEZ
Traducción de E. P.

Entre las obras de musicología más importantes de Teodor W. Adorno mencionaremos: *Philosophie der neuen Music*, (Filosofía de la música nueva) Tübingen, 1940. *Versuch über Wagner* (Ensayo sobre Wagner). Berlín y Frankfurt, 1951.— *Disonanzen* (Disonancias) Göttingen, 1956-1958). Fue autor de un considerable número de obras filosóficas.



Chopin por George Sand

LAS MAZURKAS DE CHOPIN

Una clave para su comprensión

Por TADEUSZ SADLÓWSKI

EN música, la acentuación del elemento nacional, iniciado durante el período romántico, y cuya expresión se plasmó en las obras de Chopin, ha jugado un importante papel en el desarrollo de la música de nuestros días.

Chopin se inspiró en la música folklórica de su tierra polaca. El compositor nació en la provincia de Mazovia, cuya capital era Varsovia, y de la que derivó su nombre la Mazurka. Durante su juventud veía constantemente a los campesinos bailando la danza en cuestión y sus variantes *Oberek*, *Kujawiak* y *Mazur*. Estas danzas, prominentemente campesinas, se desarrollan en compás de tres por cuatro. Su ritmo se caracteriza por un acento en el tercer tiempo, y frecuentemente en el segundo. Tan característico ritmo juega un importante papel en las mazurkas de Chopin y con frecuencia constituye un tropiezo para los pianistas extranjeros que las ejecutan.

La *Mazur* forma masculina de la mazurca) y la *Polonesa*, fueron danzas oficiales de la nobleza en las cortes de Polonia. La primera era vehículo para una amplia escala de sentimientos comprendidos entre lo triste y lo alegre, lo soñador y lo melancólico, lo feroz y lo violento. Para los polacos, esta danza que acostumbra ejecutar o contemplar desde la niñez, no les presenta dificultad alguna. Por consiguiente, la mayoría de las notables interpretaciones de las mazurkas de Chopin se deben a pianistas nacidos en Polonia, como por ejemplo, Hoffman, Paderewski, Friedman, Michalowski, Rosenthal y Smetelin¹.

En su biografía de Chopin, Franz Liszt le consagra quince páginas a la mazurka, tal y como se danza en Polonia. La describiremos someramente: una pareja, considerada como guía del grupo, se coloca a la cabeza de éste e introduce variantes generalmente seguidas por los otros danzarines. El trío es reservado para los solistas, los cuales tienen así oportunidad de demostrar su virtuosismo. Los acentos de la música son vigorosamente marcados con los tacones de las botas.

1 Entre estos distinguidos pianistas de un no muy remoto pasado, debería de haberse colocado a sí mismo Mr. Sadlowski, quien fue un intérprete notable de Chopin y, por consiguiente, de las mazurkas del compositor polaco. Desgraciadamente abandonó el concertismo. (Véase HETEROFONIA de noviembre pasado). La Redacción.

He tratado de separar algunas de las características formas de las mazurkas, de acuerdo con sus estilos interpretativos.

Forma *Mazur* masculina.— No. 3, Op. 6 No. 3
No. 5, Op. 7 No. 1
No. 30, Op. 50 No. 1
No. 42, Op. 67 No. 1

Estas deberán ser ejecutadas más bien vigorosamente, con los acentos bien marcados.

Forma *Kujawiak*.—No. 11 Op. 17 No. 2
No. 13 Op. 17 No. 4
No. 40 Op. 63 No. 2
No. 36 Op. 59 No. 1
No. 47 Op. 68 No. 2
No. 22 Op. 33 No. 1
No. 49 Op. 68 No. 4

Estas deberían interpretarse en forma graciosa y solemne. Las frases cantadas habrán de interpretarse con gran expresión.

Forma *Oberek*.—No. 9 Op. 7 No. 5
No. 15 Op. 24 No. 2
No. 34 Op. 56 No. 2
No. 28 Op. 41 No. 3
No. 46 Op. 68 No. 1

Estas deberían ser ejecutadas a la manera campesina, con amplitud y énfasis en los acentos que sugieren los golpes de los tacones.

Chopin escribió 56 mazurkas. Desde su nacimiento hasta su muerte se consideró polaco hasta la médula de los huesos. Su primera obra fue una Polonesa y la última una Mazurka que la debilidad extrema no le permitió tocar antes de su muerte.

METODO OBJETIVO DE LECTURA MUSICAL

MARÍA OTÁLORA DE LÓPEZ MATEOS

DE acuerdo con la definición de escala (página 26 del Núm. 6 de Heterofonía):— Sucesión ordenada de los siete grados seguidos del primero— empezamos a tratar ahora las escalas del *MODO MENOR*.

Cada escala del *Modo Mayor* tiene su escala relativa de *MODO MENOR* y se forma precisamente sobre el Sexto Grado de la escala *Mayor* que se toma como base. Así, tomamos como ejemplo el Tono de *Do Mayor* y realizamos su relativa Menor sobre su 6o. grado que es LA de la siguiente manera:

Escala de LA MENOR relativa de DO MAYOR:

1er. grado	LA	Tónica
2o. grado	SI	Supertónica
3er. grado	DO	Mediante o Modal (hace con la Tónica una TERCERA MENOR)
4o. grado	RE	Subdominante
5o. grado	MI	Dominante
6o. grado	FA	Superdominante
7o. grado	SOL	Sensible (no reúne las características de dicho grado y necesita acercarse medio tono a la Tónica, llevando un sostenido).

Observamos que la forma simétrica de Modos Mayores se ha perdido en esta escala: su alteración en la Sensible da lugar a un intervalo que no conocían, o sea una SEGUNDA AUMENTADA entre el 6o y el 7o. grados. Esta SEGUNDA AUMENTADA consta de uno y medio tonos.

Al alterarse los intervalos ya no encontramos dos Tetracordes como en el Modo Mayor y su forma puede variar también al modificar el 6o. grado al ascender y quitando dicha modificación al descender, como se ve más adelante. (Ver páginas ilustrativas).

Cada MODO MENOR puede realizarse en cuatro formas distintas: Armónica, Melódica, Mixta Primera y Mixta Segunda.

- 1.—MODO MENOR.—ARMÓNICA.—Alteración en el 7o. grado en ascenso y descenso (La — Si — Do — Re — Mi — Fa — Sol sostenido — La — Sol sostenido — Fa — Mi — Re — Do — Si — La).
- 2.—MODO MENOR.—MELODICA.—Alteraciones en el 6o y en el 7o grado, para hacer más dulce el intervalo de Segunda Aumentada de la forma Armónica volviéndolo SEGUNDA MAYOR. Asciede con el 6o. y el 7o. grados alterados y desciede sin ninguna alteración. (La — Si — Do — Re — Mi — Fa sostenido — Sol sostenido — La Sol — Fa — Mi — Re — Do — Si — La).
- 3.—MODO MENOR.—MIXTA PRIMERA.—Alteración en el 7o. grado al ascender y ninguna alteración al descender. (La — Si ó Do — Re — Mi — Fa — Sol sostenido — La — Sol — Fa — Mi — Re — Do — Si — La). El nombre MIXTA PRIMERA indica que está formada por las dos escalas primeras, ascendiendo como la ARMONICA y descendiendo como la MELODICA.
- 4.—MODO MENOR.—MIXTA SEGUNDA.—Alteración en el 6o. y en el 7o. grados al ascender y alteración solamente en el 7o al descender. (La — Si Do — Re — Mi — Fa sostenido — Sol sostenido — La — Sol sostenido ó Fa — Mi — Re — Do — Si — La). MIXTA SEGUNDA indica que asciende como la MELODICA y desciede como la ARMONICA.

FORMULA O PATRON DEL MODO MENOR (Intervalos).

ARMÓNICA :

- De 1er. grado (Tónica) a 2º (Supertónica) hay SEGUNDA MAYOR.
 De 2º grado (Supertónica) a 3er. (Mediante) hay SEGUNDA MENOR.
 De 3er. grado (Mediante) a 4º (Subdominante) hay SEGUNDA MAYOR.
 De 4º grado (Subdominante) a 5º (Dominante) hay SEGUNDA MAYOR.
 De 5º grado (Dominante) a 6º (Superdominante) hay SEGUNDA MENOR.

De 6º grado (Superdominante a 7º (Sensible alterado) hay SEGUNDA AUMENTADA.
De 7º grado (Sensible) a 8º (Tónica) hay SEGUNDA MENOR.
Desciende de igual manera.

M E L O D I C A :

De Tónica a Supertónica hay SEGUNDA MAYOR.
De Supertónica a Mediante o Modal hay SEGUNDA MENOR.
De Mediante a Subdominante hay SEGUNDA MAYOR.
De Subdominante a Dominante hay SEGUNDA MAYOR.
De Dominante a Superdominante hay SEGUNDA MAYOR (6º grado alterado)
De Superdominante (alterado) a Sensible (alterado) hay SEGUNDA MAYOR.
De Sensible (alterado) a Tónica hay SEGUNDA MENOR.

E n d e s c e n s o :

De Tónica a Sensible (sin alteración) hay SEGUNDA MAYOR.
De Sensible a Superdominante (sin alteración) hay SEGUNDA MAYOR.
De Superdominante a Dominante SEGUNDA MENOR.
De Dominante a Subdominante hay SEGUNDA MAYOR.
De Subdominante a Mediante o Modal hay SEGUNDA MAYOR.
De Mediante a Supertónica hay SEGUNDA MENOR.
De Supertónica a Tónica hay SEGUNDA MAYOR.
Esta forma *Melódica* asciende el 6º y el 7º grados alterados y desciende sin alteraciones.

De estas formas, Armónica y Melódica, obtenemos dos más: MIXTA PRIMERA Y MIXTA SEGUNDA como ya hemos visto al principio.

Al realizar los modos menores cuyos grados deban alterarse con sostenido y que coincidan con una nota que ya en la escala de MODO MAYOR aparece con sostenido, tenemos que recurrir a una nueva alteración que es el *doble sostenido*, que corresponde al signo X. Esta alteración sube un tono a la nota que le lleva.

Otro signo que necesitamos para hacer desaparecer cualquier alteración (sostenido, doble sostenido o bemol) es el conocido como *Becuardo*. Al anteponer este signo a una nota, ésta vuelve a su forma natural, por lo cual, si deseamos quitar un doble sostenido y que solo quede sostenido, debemos utilizar *Becuardo Mixto*, o sea becuadro y sostenido juntos antes de la nota.

La cabecera que cada Modo Menor es igual a la del Modo Mayor del cual es relativa. Las alteraciones que resulten en un trozo musical, se van poniendo en el transcurso de la obra.

Es conveniente practicar estos conocimientos realizando de acuerdo a los patrones o fórmulas explicadas, cada una de las cuatro escalas de Modo Menor correspondientes a los Modos Mayores que ya conocen y aprender las alteraciones que aparecen en cada una de ellas.

DO MAYOR

Musical notation for DO MAYOR in treble clef. The notation is divided into three systems. The first system contains a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system contains two staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp. The third system contains two staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp. The notes are: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Fingering numbers 1 and 2 are indicated above the notes.

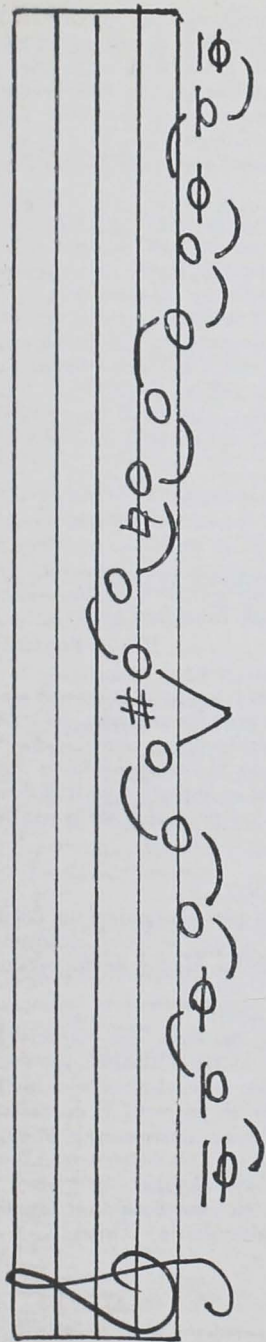
LA MENOR (ARMONICA)

Musical notation for LA MENOR (ARMONICA) in treble clef. The notation is a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A sharp sign is placed above the F#4 note.

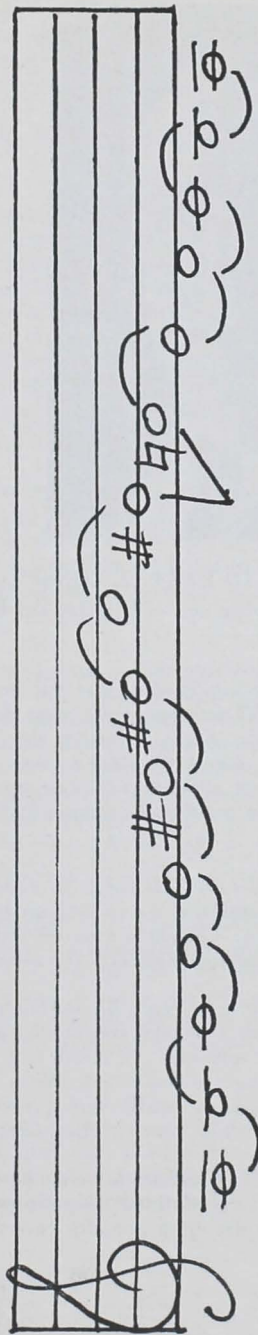
LA MENOR (MELODICA)

Musical notation for LA MENOR (MELODICA) in treble clef. The notation is a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A sharp sign is placed above the F#4 note.

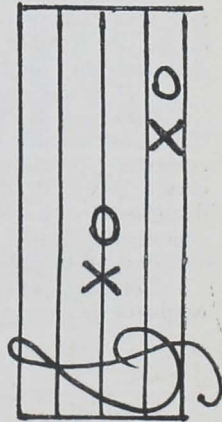
LA MENOR (MIXTA PRIMERA)



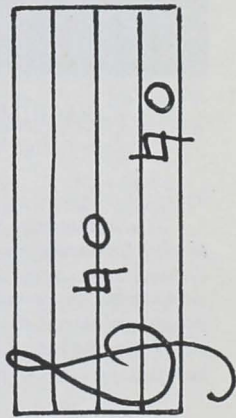
LA MENOR (MIXTA SEGUNDA)



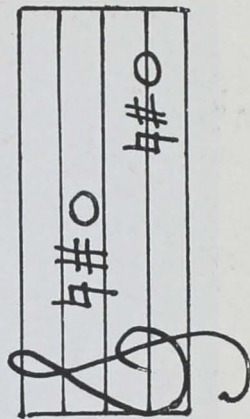
DOBLE SOSTENIDO



BECUADRO



BECUADRO MIXTO





BACHILLERATO PARA EL CONSERVATORIO NACIONAL

Una Entrevista con el Director del Plantel, *Francisco Savín*

Por E. PULIDO

Ya vislumbramos la posibilidad de que por fin pueda contar México con un auténtico Conservatorio de Música, semejante a los de las grandes ciudades del mundo. Conversando con Francisco Savín, Director de la institución y muy distinguido compositor, lo comprende uno todo. Paso a paso ha ido él consiguiendo lo que se propuso al llegar allí. Ahora, al darse cuenta de que nada es imposible para el hombre de ideales fuertes y acción positiva, le rezuma la felicidad por todos los poros de su cuerpo.

—*NO PUEDE USTED DISIMULAR SU CONTENTO...*

—¡Cómo no he de estarlo, si ya es casi un hecho que consigamos un Bachillerato para el Conservatorio! Llevamos cosa de diez o quince sesiones planeando el asunto con el señor Licenciado Aguilera Dorantes, Oficial Mayor de la Secretaría de Educación Pública.

—*¿Con qué objeto se establecerá un Bachillerato aquí?*

Para que la Secretaría pueda considerar a los maestros del Conservatorio como profesionales (cosa que aun no sucede), y por lo tanto reciban los mismos aumentos y prestaciones que los demás maestros incluidos en el sistema educativo nacional. Dentro de dos meses y medio será presentado el proyecto y dos semanas después se recibirá la resolución. Una vez aprobado, el Conservatorio entrará al sistema educativo nacional.

—*¡Qué felicidad! ¿Cuál será la duración de este Bachillerato?*

Dos años, pero con la posibilidad de prolongarlo, en caso de que el estudiante cambiara de parecer y se decidiera por otra carrera universitaria.

—No sabe usted lo que me alegra esta noticia. Como maestra de esta institución me he dolido siempre del bajo nivel musical de una gran mayoría de los alumnos, sin por ello dejar de admirar al grupo de muchachos verdaderamente talentosos que tenemos ahora por aquí. Una vez establecido el Bachillerato, ¿por cuáles reformas piensa usted comenzar?

—¡Ya hemos comenzado! Los nueve grupos pilotos que organizamos este año están dando resultados pasmosos.

—¿En qué consisten estos grupos pilotos?

—Comprendimos que los cuatro años de Solfeo, seguidos de la Armonía, constituían un error. Inspirados por la Julliard de Nueva York, nos dimos cuenta de que sólo se pensaba aquí vertical y no horizontalmente. Era, pues, necesario conjuntar ambas direcciones, integrar las materias y resolver el problema del Solfeo, en su aspecto global. Era indispensable que el alumno aprendiera el Solfeo, leyendo la música de su instrumento. Ya desde el primer ciclo precisaba que el muchacho fuera capaz de leer partituras y recibir un adiestramiento auditivo completo, así como aprender la Historia de la Música, con lo cual se eliminaba la clase de Apreciación Musical. Todo ésto se realiza en los Cursos Pilotos.

—¿Ya está redactado el nuevo programa?

—Dentro de dos meses quedará listo. En el Primer Ciclo se verán solamente instrumentos, conjuntos corales, elementos de la música y el Bachillerato, de que hablábamos. Como es natural, se aumentarán los horarios al doble. Para los instrumentos tomaremos la idea fundamental de las reformas establecidas ya en el programa de las clases de piano, que creemos justas.

—¿Los estudios del Bachillerato no van a interferir con los de los instrumentos?

—De ninguna manera. Como le dije antes, se doblarán los horarios.

—¿Cambiará el concepto de los títulos ofrecidos por el Conservatorio?

—Estudiamos también este punto. Haremos caso omiso de los títulos de "Concertistas", que no significan nada y los sustituiremos por otros de "Bachiller en Música". Será una combinación de ejecutante y pedagogo. Deseamos que el instrumentista que va a graduarse, por ejemplo, presente su tesis dentro de los problemas de su instrumento, tanto técnicos, como en relación con la enseñanza del mismo, en todas sus manifestaciones.

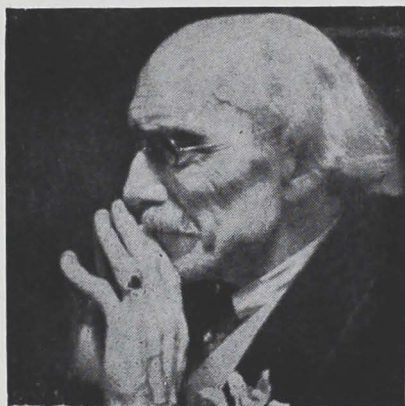
—¿Se ha interesado la Universidad en este proyecto?

—Contamos ya con todo su apoyo y colaboración para formular los programas del Bachillerato. Por su parte, el Lic. Aguilar Dorantes está verdaderamente interesado en que el Conservatorio sufra una reforma total. Cuando le dije cómo funcionábamos aquí, casi no podía creerlo. Me ha prometido dar preferencia a este proyecto, entre otros, así como ayuda económica para que los maestros puedan tener un status digno.

—Para terminar, ¿no sería conveniente enviar a estos niños que pululan por todo el Conservatorio a escuelas de iniciación musical?

—Se piensa mucho en este asunto. Las autoridades de la SEP también apoyan la idea de establecer un número mayor de tales escuelas.

—¡Aleluya!



TECNICA PIANISTA

de TOBIAS MATTHAY

por Esperanza Pulido

ENTRE las muchas obras didácticas escritas por Matthay para la ilustración de su método de ejecución pianística (tan criticado por quienes no le han llegado al meollo), su *Muscular Relaxation Studies* (Ejercicios para la Soltura Muscular) es esencial para el maestro de piano. ¡Cómo resulta difícil hacerles comprender a algunos alumnos la forma de aflojar sus músculos en la propia medida! Pero si el maestro se valiera de ejercicios preliminares, fuera del teclado, seguramente que obtendría mejores resultados. Vamos a tratar de informarle acerca de algunos de estos ejercicios preconizados por Matthay, por si no le fuesen familiares aún.

1.—Colóquese la punta del índice horizontalmente en una mesa, con el resto de los dedos hacia abajo. El ejercicio consistirá en subir y bajar suavemente la mano, con las articulaciones de los dedos completamente levantadas. Cuando se tenga la mano en posición elevada, manténgase así durante unos segundos y luego déjesela caer intempestivamente, hasta que cese por completo la acción de los dedos. Este ejercicio debe realizarse rítmicamente, con lentitud.

2.—Colóquese la punta del índice curvo en la mesa, con la uña tocando la superficie. El puño deberá elevarse a la altura de la segunda articulación del dedo. Repítase lo que se hizo en el ejercicio anterior, esto es, dejar el resto de la mano con los dedos hacia abajo. En seguida iníciase el ejercicio en forma semejante a la ya practicada, de manera que el índice vaya perdiendo gradualmente su curvatura extrema. Al dejar caer la mano con cierta violencia, el índice deberá recuperar su curvatura original. A estos movimientos les llama Matthay “aventarse” y “recogerse”, y recomienda tener mucho cuidado de no darle jalones al brazo al hacer los ejercicios anteriores, sino solamente usar el peso del mismo. Dichos ejercicios deben ser practicados con el índice, medio, anular y meñique sucesivamente. En caso de que no se tuviera suficiente cuidado para la apropiada intervención del brazo, estos ejercicios, en vez de aprovechar, dañarían al estudiante.

Como todo buen pianista usa sus dedos en forma curva, o plana, dependiendo del pasaje que tenga por delante, estos dos ejercicios de dedos "aventados", o "reco-gidos" es sumamente útil para la comprensión de ambas formas digitales de producir el sonido sobre el teclado.

Con estos dos ejercicios resulta mucho más fácil comprender las *tres especies* de toque esenciales para la técnica pianística. (Véase HETERÓFONIA de Julio, 1969.) Sólo que en lugar de una permanencia prologanda de las articulaciones y la mano, en su posición elevada, se requiere una acción rápida del dedo sobre la mesa, con todas las articulaciones momentáneamente elevados, para en seguida volver a colocarse hacia abajo. He aquí la forma de estudiar y tratar de comprender las mencionadas tres especies.

PRIMERA ESPECIE.—La acción del dedo debe producirse con la mano total-mente floja, sin la menor tensión, con el ejercicio No. 1, esto es, el del dedo plano. El codo deberá permanecer suelto y pronto al auxilio. Para esta Primera Especie solamente entra la acción de los dedos.

SEGUNDA ESPECIE.—Para esta Segunda Especie la mano tendrá que auxiliar al dedo, por cuya razón la muñeca y las articulaciones de los dedos deberán colocarse al mismo nivel. El antebrazo se colocará más elevado, mientras el brazo se mantiene con regulada soltura. Al realizar este ejercicio, téngase cuidado de solamente dejar caer los dedos y no el brazo.

TERCERA ESPECIE.—Aquí entra el brazo momentáneamente en auxilio de la mano y los dedos, pero con soltura, de manera que los dedos puedan aprovecharse de todo ese peso. Los dedos, la muñeca y el codo deberán colocarse al mismo nivel.

Creemos que si se practican correctamente aquellos dos ejercicios, en sus diversas formas, sobre una mesa, estará el alumno capacitado para estudiarlos seguidamente sobre el teclado.

OBRAS DE ALBERTO PULIDO SILVA

Gramática Superior Española (2ª Edición, 1967 Editorial Diana)

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

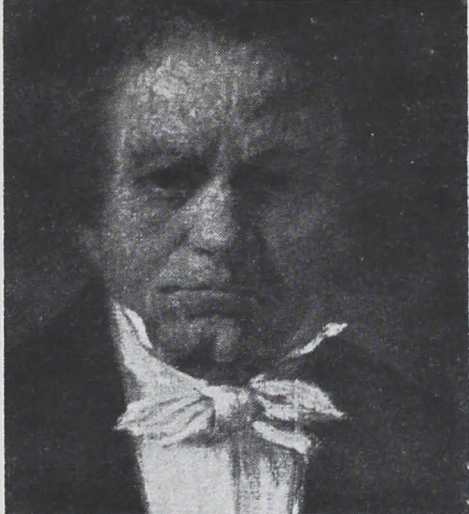
Gramática Comparada Greco-Latina (Editorial Trillas, 1967).

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



EL BICENTENARIO DE BEETHOVEN EN MÉXICO 1770-1970

EL Instituto Nacional de Bellas Artes y su Jefe del Departamento de Música, Miguel García Mora, han planeado todo lo relativo a los actos musicales con que México se unirá al mundo entero en la conmemoración de tal acontecimiento. Se han coordinado los mejores elementos musicales del país y no pocos del extranjero para la ejecución —por ciclos— de todas las grandes producciones del compositor. “He aquí una síntesis de estos homenajes:

De febrero a abril: Las nueve Sinfonías. Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Herrera de la Fuente, Smetacek, Somogy y Dixon.

Abril y julio: Las treinta y dos sonatas para piano, en dos ciclos: Demus, Badura-Skoda y Gulda para el primero y Hans Richter-Haaser para el segundo.

Julio.—Sonatas para violín y piano: Henryk Szeryng y Charles Reiner.

Septiembre.—Los diez y ocho cuartetos. Cuarteto de Praga.

Octubre.—*El Fidelio* en Bellas Artes.

Septiembre.—El Concierto para violín y orquesta. Hermilo Novelo (concertino de la Orquesta Sinfónica Nacional).

Los cinco conciertos para piano y orquesta serán ejecutados en varias épocas del año por Demus, Badura-Skoda, Gulda, Angélica Morales y María Teresa Rodríguez.

Respecto a las orquestas extranjeras que vendrán a tomar parte en estos homenajes, solamente se sabía (al cerrar esta edición), de la Sinfónica de Moscú, con Kiril Kondraski al frente.

Aparte de los ciclos especificados, la Orquesta Sinfónica Nacional brindará veinte conciertos aquí y en Guadalajara, Monterrey y otras ciudades de la provincia, ejecutando las oberturas y otras obras orquestales de Beethoven.

El propio Departamento de Música del INBA enviará a la provincia en el transcurso del año, a los siguientes artistas mexicanos y residentes: María Teresa Rodríguez, Stella Contreras, Alicia Urreta, José Kahan, Jorge Suárez, Carlos Barajas y María Elena Barrientos, pianistas. Violinistas: Luz Vernova, Hermilo Novelo, Manuel Suárez, Pedro Contreras, Daniel Burgos, Ignacio Safier y Héctor Olvera. Violas: Gilberto García e Higinio Velázquez. Violoncellos: Sally van den Berg, Leopoldo Téllez, Apolonio Arias y J. de Jesús Enríquez. Flautas: Gildardo Mojica y Rubén Islas. Oboe: Gysbertus de Graeff. Clarinetes: Anastasio Flores y David Jiménez. Fagot: Louis Salmons. Corno: John Paul Dullaert. Contrabajo: José Luis Hernández.

LIBROS

CYRIL SCOTT — LA MUSICA. *Su influencia secreta a través de los tiempos.* Orión, México, 1968.—Como al momento de su aparición pasó casi desapercibida esta obra, creemos que no vendría mal ponerla a la vista. Nada más fácil para la autora que referirse a algo que ella misma escribió en el Prólogo de este libro de Cyril Scott, traducido por Janis Roze. Desgraciadamente abundan los errores tipográficos, sobre todo en los nombres propios y, aunque desconocemos al traductor, colegimos que no se trata de un músico.

Cyril Scott es un teósofo de las altas esferas. Mantenía contactos mentales con el maestro Koot Hoomi (residente de Shigatzi, Himalaya) y con la poderosa medium Nelsa Chaplin, discípula de aquél. A través de ella, Hoomi le dictaba a Scott lo que debería difundir en su obra. "Music: Its secret influence throughout the ages" ha alcanzado siete ediciones en 34 años.

No cabe duda que los intelectuales han abandonado en los últimos tiempos actitudes escépticas ante lo inmediatamente inexplicable. "Ya no existe un antagonismo absoluto hacia las revelaciones nuevas" — afirma el autor.

A guisa de músicos profesionales podríamos sonreír ante algunas afirmaciones del autor de *Lotus Land*, está referida esta frase más el contacto con ciertas realidades nos lo impide.

Una gran parte de su libro lo dedica el compositor inglés a la música viva, a la estética de cada compositor. Mientras no entra en honduras isotéricas se mueve en un mundo familiar a los músicos: habla nuestro lenguaje y el suyo de compositor, pero apenas se introduce en aquellos planos, comenzamos a preguntarnos hacia dónde nos lleva. He aquí unos ejemplos: El Oratorio de Haendel "despertó la reverencia y el temor, con todas sus concordancias y consecuencias". De J. S. Bach: Facilitó el intercambio y asimilación de ideas... su música propició una rica cosecha de alemanes intelectuales.—De Beethoven: "Fue el precursor del psicoanálisis. Ninguna otra música, como la suya, tiene el poder de distender el espíritu. De Mendelssohn: Al florecer las primeras semillas, plantadas por él en el corazón del hombre, nació un exaltado ideal de bienestar.—De Chopin: despertó un deseo de cultura; retrató la poesía del refinamiento; inició la emancipación de la mujer. De Wagner: Infiltró en los corazones el ideal de fraternidad y el deseo de

manifestarlo, pero perdió el sentido de los valores y se dejó dominar por el egoísmo.—De Debussy y Ravel: Contribuyeron a que el abismo entre lo visible y lo invisible se redujera continuamente. De Scriabin: Su música nos conmueve, aunque no podamos comprender el esquema revolucionario que relata.

En la sexta edición de 1958, añadió Scott este mensaje de su maestro K.H.: “Hoy, entrando en esta nueva Edad, buscamos, principalmente a través de la música *inspirada* difundir el espíritu de unificación y fraternidad, para así acelerar la vibración de este planeta.”

¡Allí fue donde se equivocaron de medio a medio el bueno de Cyril Scott y su mentor!

SAMUEL CLARO.—*Panorama de la Música Contemporánea en Chile*. Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, 1969.—La Universidad de Chile publicó, en folleto aparte, una ilustrativa conferencia del distinguido musicólogo chileno Samuel Claro, pronunciada en el Ateneo de Caracas en junio pasado. En su trabajo, el autor recuerda cómo la música contemporánea de los países latinoamericanos “ha debido abrirse camino hacia su propia identidad americana, a través de un largo y penoso trayecto, con medios precarios y en constante enfrentamiento con estilos musicales importados”. Como en la mayoría de los países de nuestro Continente, la música italiana del género operístico dominó todo el siglo pasado y principios del presente. En Chile se inició un ritmo nuevo a partir del año 1920, con un grupo de compositores que se denominó a sí mismo “de los diez”. En 1924 la Sociedad Bach inició sus labores con la herencia de aquel grupo. *Enrique Soro* fue el primer compositor chileno que abordó las formas sinfónicas y de cámara. Vinieron después *Humberto Allende*, *Carlos Isamitt* (expresionista), los representantes del postromanticismo en Chile, como Alfonso Leng (del grupo de los diez), a la cabeza y *Arcario Cotapos*, hasta *Domingo Santa Cruz*, fundador, con otros, de la Sociedad Bach y de una revista musical. Era el año de 1924 y ya para 1940 habían surgido de aquel movimiento iniciador nombres como los de Alfonso Letelier, Juan Orrego Salas, Gustavo Becerra, Roberto Fabella, León Schidlowsky y otros. A partir de 1950 los compositores chilenos comenzaron a buscar nuevos derroteros y a constituir el acervo importante de la contribución chilena a la música de la América Latina.

GRABACIONES

SCHUMANN: Carnaval de Viena Op. 26; Arabesco Op. 18; Humoresca Op. 20 *Claudio Arrau*, pianista, Philips Stereo PHS 960-181.—No creemos que “toda comparación sea odiosa”, según reza el refrán. Algunos de los críticos del *American Record Guide* las introducen con éxito como por ejemplo, cuando L. R. confronta a Arrau y Richter, intérpretes de las mismas obras, en grabaciones de diferentes marcas. Mientras los devotos de Arrau se escandalizan, los fanáticos del pianista soviético sonríen complacidos: para estos últimos Richter es el intérprete ideal de Schumann. “Todo en él es canción, color y sentido musical” —dice L.R.— al mismo tiempo que cuestiona la sensibilidad de Arrau para revelar el contenido de aquella música. “Arrau —dice el crítico— es un pianista de gran técnica y personalidad, pero a mí me parece curiosamente imposibilitado para interpretar estas obras”. Entonces entra el partidario del pianista chileno y arguye: “Pues yo estoy seguro de que Arrau se aproxima a estas obras desde un ángulo diferente. Quédense los sentimentales con Richter. Nosotros preferimos una actitud más de acuerdo con Florestán y Eusebius en el concepto contrastado de Arrau”. He allí la utilidad de las comparaciones. El auditor novicio tomó partido...

COUPERIN EL GRANDE: *Apoteosis de Lulli y El Parnaso. o Apoteosis de Corelli. Piezas para dos clavecines*. Samuel Baron, flauta; Isidore Cohen, violín; Ronald Roseman, oboe; Charles McCracken, violoncello, Kenneth Cooper, clavecín (sólo en las “Piezas”). Directora, Sylvia Marlowe (clavecín). Decca Estéreo DL-710159. Por primera vez se reunieron en un album las dos apoteosis de François Couperin, que representan un par de sonatas-tríos compuestas por el gran François en homenaje a sus colegas mayores. No sabíamos que Sylvia Marlowe —incomparable clavecinista— fuese asimismo una directora ideal de pequeños grupos, como el que grabó estas obras. En las piezas que ejecuta con Coopera hacen ambos gala de virtuosismo musical. La música, ante todo, absorbe la atención de esta mujer tan artista. Y, ora el grupo de instrumentistas, ora su *partner* en el segundo clavecín, la secundan.

CATALOGO NAPOLEON. Con motivo del bicentenario de Napoleón Bonaparte (1769), *Le Courier Musical de France* proporciona en su último número una lista de discos sobre el famoso corso, preparada por el Centro de Información y Documentación del Disco, con la colaboración del Sindicato Nacional de la Industria y Comercio Fotográficos. En esta lista aparecen antologías, piezas ilustrativas, marchas militares, recuentos históricos, etc., grabados por una gran cantidad de compañías disqueras francesas.

ALGUNOS EVENTOS MUSICALES IMPORTANTES DE LA DÉCADA 1960-1969

- *Internacionales.*—Estreno del *Requiem de la Guerra* de Benjamín Britten en Coventry, 1962.
- Discos Decca de Inglaterra grabaron por primera vez el *Anillo de los Nibelungos* de Wagner, completo, dirigido por Solti, 1965.
- Estreno, en Alemania, de la *Pasión según San Lucas* de Krzysztof Penderecki, 1966.
- Tras 8 años de ausencia, Horowitz regresa al concertismo en Nueva York, 1966.
- "Joyas" de Blanchine es estrenada por el New York City Ballet, 1967.
- Estreno de la *Sinfonía* de Luciano Berio en Nueva York, 1968.
- Edición del album *Sargento Pepper* de los Beatles, 1968.
- Estreno de *Cronocromía* de Messiaen, con la novedad de "personajes rítmicos", 1961.
- Seis excelentes músicos franceses constituyen el grupo *Percusionistas de Strasburgo*, 1961.
- La compositora francesa Betsy Jolas afirma su prestigio a través de esta década.
- *NACIONALES.*—De 1964 a 1968 la Sociedad de Autores y Compositores reparte la cantidad de 36 millones de pesos entre autores nacionales, sociedades extranjeras y editores.
- César Tort implanta en la Escuela de Música de la Universidad su sistema de enseñanza musical infantil, con resultados sorprendentes, 1968.
- En esta década *Manuel Enríquez* ha brillado entre los compositores jóvenes de México.
- El Dep. de Música del INBA monta con gran decoro *El Niño y los Sortilegios* de Ravel, 1969.
- Están casi terminados los trámites para crear un Bachillerato en el Conservatorio, con objeto de conceder doctorados en música.
- Se estrena la obra cumbre de Blas Galindo: *Letanía Erótica para la Paz*, con texto de Griselda Alvarez, 1969.
- La señora *Sophie Cheiner* obtiene la Condecoración de las Artes de Francia, por sus servicios en pro de las relaciones culturales entre México y el país galo, 1969.

PREMIOS ANUALES DE LA CRÍTICA

Como cada año, la Unión de Cronistas de Teatro y Música concedió premios a las personalidades del mundo de la música que, según su juicio, los merecieron: Hortensia Cervantes (soprano); Salvador Moreno (por su labor patriótica en España); Pablo Castellanos (investigaciones); Alfonso Moreno (guitarrista); Concepción Alcina (empresa de conciertos Daniel); Eva María Zuk (pianista); Rodolfo Téllez Oropeza (coordinador musical); Waldeen (precursora de la danza moderna en México); Tube Maizel (patrocinador de festivales de música judía); Mario Ballestrini (post mortem) y otros.

CONCIERTOS

TEMPORADA INTERNACIONAL DE OPERA

Por LESLIE FRICK

POR fin, después de dos años, la Asociación Musical Daniel, en colaboración con el Instituto Nacional de Bellas Artes, presentó una temporada internacional de *Opera de México* que se inició con la inmortal *Manon* de Massenet.

La protagonista Beverly Sills, de quien tantas maravillas se han dicho y escrito en los últimos tiempos, estuvo a la altura de las expectativas en toda la línea: bella voz, soberbia técnica y dones histriónicos. Rara vez se habrá escuchado otra "Petite table" como la suya, o una escena de San Sulpicio más perfecta. Alain Venzo la secundó electrificando al público y a los críticos con su bella y bien impostada voz. En el papel del padre de des Grieux Joshua Hecht demostró su personalidad. Nos congratulamos de poderlo escuchar en cuatro óperas más. Carlo F. Cillario, el maestro a quien tanto quieren los mexicanos, hizo maravillas con la Orquesta de la Opera. Pese al anacrónico vestuario y a la indescriptible escenografía, la acción se mantuvo firme.

Siguió por orden el *Nabucco* de Verdi. En el papel de Zaccaria, Joshua Hecht dominó la escena, ¡Se ha convertido en un magnífico actor y cantante!

Desde los primeros tiempos de María Callas no se había escuchado aquí un torrente de voz como el de Angela Gulia, pero su técnica vocal deja aún mucho que desear: a veces sonidos estridentes y disparejos, gritos en el registro agudo y demasiado "pecho" en el bajo, pero seguro que esto se remediará con el tiempo. En cambio Bianca Berini se demostró una mezzo de finas cualidades. Aldo Protti y el joven tenor mexicano David Portilla dieron lo mejor de ellos mismos.

Herrera de la Fuente dirigió su propia Sinfónica Nacional y los coros, tan importantes en esta ópera lo hicieron muy bien; pero el director de escena, Renzo Frusca, introdujo ciertas extrañas innovaciones que molestaron a los aficionados y provocaron discusiones. La escenografía de López Mancera se ajustó a los tiempos bíblicos.

En *Il Trovatore* Bianca Berini obtuvo un éxito tremendo con el papel de Azucena; así como un joven y nuevo barítono catalán —Vicente Sardinero—, cuya carrera futura se perfila en el horizonte con vivos colores. Angela Gulín volvió a hacernos escuchar su fantástica voz. El Manrico de Amadeo Zambon pasó sin pena ni gloria, pero el Fernando de Joshua Hecht obtuvo una ovación nutrida.

Carlo Cillario tan grato como de costumbre, y Renzo Frusca obtuvo algunos buenos efectos escénicos y los coros y comprimarios se portaron bien.

La cuarta opera de esta corta temporada fue "*Un Ballo in Maschera*" poco afortunado. El bien recomendado tenor australiano Donald Smith se presentó al ensayo general con laringitis y fiebre alta, y sin embargo con espíritu de gran profesionalismo actuó y cantó la noche de la función, dejando deseos de volverle a escuchar. Sardinero se llevó las palmas con su personificación de Renato. "Eri tu" enloqueció al público, pero él se negó al "bis". Todo lo tiene este cantante para triunfar. Bianca Berini fue una espléndida Ulrica. ¡Ctra artista con futuro! La soprano sud africana Emma Renzi no posee una voz agradable, pero, en cambio, la joven mexicana Hortensia Cervantes nos presentó un grato Oscar. Sam y Tom tuvieron como protagonistas a Voketaitis, del Metropolitano y a Rogelio Vargas. Cillario, y Frusca, el Coro el Ballet, contribuyeron al contento del auditorio.

La segunda parte de nuestra Temporada Internacional fue iniciada con una ópera casi desconocida aquí: *Macbeth* de Verdi. El barítono italiano Gian Piero Mastromei —gran actor, fina voz— la protagonizó. Elena Suliotis, muy gustada en México, nos brindó una magnífica Lady Macbeth, pero su voz continúa, como en el pasado, penetrante en el registro agudo y desagradable en el bajo. En la parte de Macduff el joven David Portilla demostró sus progresos a grandes pasos, en el arte vocal, aunque todavía le haga falta "escena". Coketaitis fue un Banque íntegro. Esta vez Cillario tuvo a su disposición la Orquesta Sinfónica Nacional, que respondió a su batuta. Los escenarios de López Mancera y la dirección de Frusca contribuyeron al éxito.

La Bohemia que vino después fue una de las más conmovedoras, debido a tres elementos: la soberbia dirección escénica de Carlos Díaz Dupond; el joven cantante de La Scala, Luciano Pavarotti en el papel de Rodolfo y Nietta Sieghele en el de Mimi; contribuyeron en no escasa medida Bañuelas y Hecht, en los papeles de Shaunard y Colline, así como Darrenkemp en el de Marcelo. Salvador Ochoa dirigió con inspiración y pese a los viejos escenarios, la dirección de Díaz Dupond las hizo parecer frescas y renovadas.

Hablar hoy día de *Lucia* significa hablar de Beverly Sills. Mencionar tecnicismos estaría fuera de lugar en lo que concierne a una realmente gran artista, acerca de la que tanto se ha escrito. Después de la *Escena de la Locura* el teatro se vino materialmente abajo. Pavarotti la secundó lo mejor que pudo y Hecht no se desmintió a sí mismo en el papel de Raimond. Esta vez dirigió Anton Guadagno la Orquesta de la Opera con regular eficacia y Frusca demostró interés en la escena.

La Temporada terminó con *Eugenio Onegin* de Tchaikovski para la que el Bolshoi de Moscú envió a los principales cantantes. Fue gustada la soprano Bakocevic en el papel de Tatiana. Budorov en el de Lenski, cantó su aria con fuerza y espíritu. En la parte titular, Anismov no convenció, pero sí el bajo Shtokolov, un típico bajo ruso. El resto del elenco era mexicano y cantaba sus partes en italiano. La Sinfónica Nacional tocó espléndidamente bajo la dirección de Herrera de la Fuente. Después de todo, está ópera es más sinfónica que operística. Frusca demostró ingenio en su dirección escénica, pero el ballet no estuvo a la altura de las circunstancias.

CONCIERTOS

Por C.M.

SINFONICA NACIONAL.—Al cerrar esta edición sólo quedaba por realizarse el último concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional. Esta vez Herrera de la Fuente ofreció programas más interesantes que en anteriores temporadas: por lo menos figuró una obra contemporánea en cada acto y entre éstas algunas de compositores mexicanos. Se escucharon *Sideral* de Héctor Quintanar (el joven compositor sigue superándose con ahinco); el *Vitral No. 3* de Manuel Jorge de Elías (muestra de otro joven —más joven aún— que va ascendiendo) *Antífona* de Francisco Savín (a quien nos referimos más adelante); *De Natura Sonoris* de Penderecki (uno de los grandes genios del momento); *Segmentos* de Serocki (de la vanguardia polaca) y *Pensamientos Nocturnos* de Bacewicz. Hubo música desenterrada, como *Lelio, o el Retorno a la Vida*, de Berlioz, monodrama lírico dirigido escénicamente por el inteligente e imaginativo José Antonio Alcaraz y cuya música recibió crédito bajo la batuta de Herrera de la Fuente. De los cinco primeros conciertos se encargó el Titular de la OSN; el quinto le tocó a Savín y los dos últimos al director polaco Stanislaw Wislocki. Actuaron como solistas los dúos Salvador-Serratos y Antúnez-Pérezache con una brillante ejecución del Cuádruple Concierto de Vivaldi; Ralph Votapek se estrenó a sí mismo con el primer Concierto de Tchaikovski; Jean Pierce cantó arias de ópera; Rogelio Barba ejecutó la Bursca de Strauss y Leopoldo Téllez el *Concierto para Violoncello* de Lalo (Leopoldo ha aprovechado sus estudios con Piatigorski).

SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD.—Eduardo Mata, Titular de la OSU continúa brindando programas llenos de interés. El Auditorio de Humanidades, donde se efectúan los conciertos de los viernes ha recibido mejoras acústicas; en cambio el Metropolitán, cine elegido para los domingos, deja mucho que desear. La mayoría de estos conciertos fueron dirigidos por Mata, con excepción del séptimo en el que Thatcher, subdirector del conjunto recibió la "alternativa", según expresión de Junius. Thatcher es también primer corno de la orquesta, excelente músico y un ser humano de grandes cualidades.

SOCIEDAD DE CONCIERTOS DEL CONSERVATORIO. La Sociedad ha presentado hasta ahora a la Orquesta Sinfónica de Xalapa, Conjunto Barroco del plantel, Carlos Vázquez, Guillermina Higareda, Anastasio Flores y Makkiko Natori, Héctor Rojas, el Cuarteto francés "Via Nova", el Trío de Juan José Calatayud, Rosita del Sordo, Luis Saloma. Entre las actividades del Conservatorio el notable musicólogo norteamericano Darly D. Dayton ofreció una interesante conferencia sobre la música contemporánea en los Estados Unidos.

SERIE DEBUT.—La Asociación Musical Daniel organizó una nueva serie de conciertos para presentar nuevos valores del concertismo nacional e internacional. Entre éstos se destacó el pianista chino Fou Ts' Ong. Jorge Osorio obtuvo éxitos de prensa y público.

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD.—Esta institución está conmemorando sus cuarenta años de existencia con una serie de trece conciertos realizados en su salón de actos. Se han efectuado ya los de la soprano Guadalupe Campos; el Quinteto de Alientos "Mozart"; Anastasio Flores, clarinetista; los pianistas León Ptanik y Luis Maygoitia; Alicia Torres Garza y un grupo de alumnos de la escuela; Mario González y Víctor Urbán, organistas; el barítono Roberto Bañuelas. Los actos continuarán a través del año lectivo.

ENRIQUE BATIZ Y EVA ZUK CON LA SINFONICA DE XALAPA.—Enrique Batiz, muy inteligente y dotado pianista mexicano que estudió su instrumento y la dirección de orquesta en la Juilliard de Nueva York — esta última carrera bajo la dirección de Jorge Mester y en Polonia con Mislocki—, organizó aquí un recital suyo y dos conciertos de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, uno de los cuales fue dirigido por él como debutante huésped. El Gobierno de Veracruz patrocinó la empresa. Después del recital de Enrique, él mismo le acompañó a su esposa, la notable pianista Eva Zuk, el Segundo Concierto de Prokofieff, del que la joven artista, ofrecía en México una primera audición llena de interés; y dirigió la Sonfonía K. 550 de Mozart y una Sinfonía de Beethoven, programa en extremo ambicioso que dejó el sabor de esperanzas futuras para el joven director en ciernes. En el segundo concierto Enrique ejecutó plausiblemente el Cuarto de Beethoven bajo la dirección del Titular de la orquesta, maestro Fernando Avila, joven director a quien auguramos un brillante futuro.

FRANCISCO SAVIN, COMPOSITOR.—Últimamente hemos escuchado varias obras del Director del Conservatorio Nacional, notable compositor que en estos momentos se halla absorvido por nuevas combinaciones sonoras, para las que no le ha urgido hasta ahora un laboratorio de música electrónica, sino solamente un órgano eléctrico y otros medios naturales que, sin embargo, no usa únicamente como experimentos. En una obra como *Concrecencias*, por ejemplo, van evolucionando los colores dentro de un plan bien definido, que mueve el espíritu del oyente y le produce gran emotividad; porque el compositor no se limitó a alucinarlo con efectos de calidoscopio. Es de esperarse que Savín pueda dedicarse de lleno a la composición. *Concrecencias* fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de la Universidad, bajo la dirección de Mata, con Víctor Urbán en los manuales del órgano Hammond.

MISA DE CALATAYUD.—En la iglesia de San Diego fue estrenada la *Misa en Jazz* compuesta por el excelente músico Juan José Calatayud, con motivo de una cierta boda. El autor tuvo en el órgano el auxilio de Guillermo González Díaz y los otros miembros de su Trío: Eduardo Sánchez, baterista y Héctor Hernández, contrabajo, completaron el número de los ejecutantes, mas la cantante Nan Redy. Quienes escucharon la obra salieron gratamente impresionados.

OPERA DE GUADALAJARA.—Con los sacrificios inherentes a esta clase de empresas, dio su primera temporada OPERA DE GUADALAJARA, cuyo gerente es el barítono chileno-mexicano Carlos Morelli. Después de varias actuaciones en la provincia, vino el organismo a esta capital para representar *Madame Butterfly* y *Tosca*. La última de estas óperas demostró que Opera de Guadalajara tiene posibilidades de un gran desarrollo futuro, siempre y cuando halle los medios materiales que le son indispensables. La Orquesta de la Universidad de Jalisco, Luis Ximénez Caballero, fue la acompañante.

GUADALUPE CAMPOS.—Tras una temporada de estudios en Barcelona con Conchita Badía, Lupita Campos demostró una evolución palpable. A su voz naturalmente bella, se aúna ahora un refinamiento interpretativo y una saludable discriminación en la elección de las obras. Esta vez eligió a Bach, Haendel, Paisiello, Mozart, compositores españoles modernos y uno sólo contemporáneo: Rodolfo Halffter. En el piano fue secundada diestramente por Gabriel Saldívar.

LOS PERICET.—Son cuatro hermanos dedicados a la danza española y aúnan sus talentos para refinarla, como lo demostraron en sus recitales de Bellas Artes, donde recibieron el reconocimiento de un entusiasta auditorio. Bailan zapateados, malagueñas, soleares, etc., al acompañamiento de dos pianistas, un guitarrista y un cantor.

CASA DEL LAGO.—Bajo la Dirección de Héctor Azar, la Casa del Lago funciona admirablemente, porque se ha rodeado de gente que trabaja y trabaja bien. Armando Zayas se halla al frente de la sección de música, y Carmen Sordo Sodi se encarga de las programaciones de conciertos. Este año se tuvo allí una actividad extraordinaria, revelada por cosa de setenta conciertos y tres óperas ejecutadas un gran número de veces. Por otra parte se dieron cinco conferencias bajo el título de "Usted y la Música" bajo la coordinación de José Antonio Alcaraz quien se hizo asimismo cargo de la dirección escénica de las óperas. Entre éstas alcanzó inusitado éxito *Qué es lo que hace aqueste gran roedo*, con texto de la "China" Mendoza y música de José Antonio Alcaraz.

CONCIERTOS DE DIFUSION CULTURAL DE LA UNAM.—Del 2 al 30 de noviembre pasado se efectuaron cinco conciertos de los que anualmente ofrece Difusión Cultural de la UNAM en el Auditoro de la Escuela de Medicina. Gerhart Muench inició los actos con un programa de obras de Haydn, Brahms, Chopin, Ravel, Berio y Scriabin. Un conjunto instrumental, dirigido por Mata, ejecutó, entre otras cosas, *Antaras* de Carlos Chávez (estreno mundial) y *Estratos* de Celso Garrido-Lecca. El Cuarteto Francés "Via Nova" se dedicó a música alemana preferentemente y Manuel Herrarte ofreció un programa variado.

MUSICA VIVA.—Este organismo continúa activo en terrenos de la música antigua. Bajo la dirección de Francisco Gil ofreció este año varios conciertos, sobre todo en la iglesia del Espíritu Santo.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—Este conjunto ofreció tres conciertos en el Museo Nacional de Historia, con el éxito a que ya lo han habituado sus componentes — jóvenes, la mayoría conservatorianos, a quienes alienta Estévez con su gran entusiasmo.



Enrique Batiz

NOTICIAS DE MEXICO

MEXICANOS EN BRUSELAS.—Luis Herrera de la Fuente se unió en Bruselas con Manuel Enríquez y Hermilo Novelo, para la ejecución, dirigida por el primero y ejecutada por el tercero, del *Concierto para Violín y Orquesta* de Enríquez, que tantos éxitos ha obtenido en el Viejo Continente. Se trata de la "Semana Musical" de Bélgica en la que se ejecutó asimismo "Horizontes" de Julián Carrillo.

RECHAZO DE UN PREMIO.—José Sabre Marroquín rechazó el premio de \$ 50,000.00 que obtuvo su canción “La Verdad”, en vista de que el texto era del argentino Alberto L. Martínez y los estatutos para el “Premio Muguel Lerdo de Tejada” especificaban la nacionalidad mexicana de ambos participantes. En tal virtud, el Jurado declaró desierto el Primer Premio, el cual parece que se añadirá a otro de mayor monto para un próximo Concurso Internacional del Poema Sinfónico Mexicano, basado en temas mexicanos.

PLACIDO DOMINGO EN LA SCALA.—El ya famoso tenor español, largamente residente en México, debutó en La Scala de Milán con “Ernani” de Verdi, dirigida por Antonio Votto.

BALLET DE MEXICO.—Grandes son los Propósitos de Nellie Happee al renovar el Ballet de Cámara, que de ahora en adelante se llamará *Ballet de México*. Para la presentación inicial del grupo se ofrecerá una coreografía “muy hermosa” —se dice— de Gloria Contreras.

EL MESIAS DE HAENDEL.—Con objeto de recabar fondos para una obra benéfica las “Damas del Pedregal” organizaron un concierto de la Sinfónica Nacional (con Herrera de la Fuente en el podio) y el *Mesías* de Haendel como obra única. El acto resultó un éxito gracias a la buena acústica de una iglesia del Pedregal donde se verificó, con la participación del “Coro Bach” que tan atinadamente adiestra y dirige la señora Bach-Conrad.

SALA CHOPIN.—Este mes iniciará sus actividades Fomento Musical de Sala Chopin, con un concierto del guitarrista Julio César Oliva. Lo siguientes conciertos les serán encomendados a Víctor Urbán, organista, a los pianistas Héctor Mojas, Leonora Suppon, y Antonio Beltrán; a los cantantes Aída Calzadías y Benjamín Velasco, al violinista Angel Hian, al Cuarteto “Emmanuel Arias” y al guitarrista Selvio Carrizosa.

EXPOSICION BERLIOZ.—El INBA y la Embajada de Francia en México, por mediación de la señora Sophie Cheiner, organizó una bella exposición de Berlioz en las salas números 1 y 2 del Palacio de Bellas Artes, la cual será clausurada el próximo 11 de enero. La señora Cheiner reunió una documentación fantástica sobre el compositor, cuyo centenario de su muerte se conmemoró el año pasado y esta exposición cerró brillantemente los pocos festejos que en México se le rindieron al compositor francés ilustre.

DEL EXTRANJERO

FUNDACION HINDEMITH.—La *Fundación Hindemith* ha dispuesto como un primer paso para la edición completa de las obras musicales y teóricas de Paul Hindemith que se haga un catálogo de todos los documentos existentes del compositor, tanto impresos como manuscritos... La mayor parte de los manuscritos que se necesitan para la edición pasaron a ser propiedad de la Fundación, junto con el legado del compositor. A ellos se han ido agregando desde entonces autógrafos sueltos. Se ruega a todos los amigos de Hindemith que hayan recibido como regalo del compositor un manuscrito, si es que se los puede localizar, que tengan a bien ceder una fotocopia del mismo a la Fundación.

Existen ciertos manuscritos cuyo paradero aun no se ha logrado descubrir. Las personas que Hindemith mismo señala como poseedoras, o han fallecido, o se ignora su domicilio. Por ello, la Fundación ruega a todos los propietarios de manuscritos del compositor, incluso de las obras ya editadas, se pongan en contacto con uno de los firmantes.

Precisa añadir que todo documento de carácter epistolar de Hindemith puede ser de trascendental importancia para la proyectada edición. Por tanto, la petición se hace extensiva a alguna carta del compositor, o de su esposa.

Firman: Prof. Dr. Kurt von Fischer, CH-8703 Erlenbach (ZH) Laubholzstrasse 46; Prof. Dr. Ludwig Finscher, D-6380 Bad Homburg v.d.H., Keltenstrasse 2; Dr. Arno Vol, D-6501 Walckernheim, Rheinblick 39. Las tres direcciones son de Alemania Federal.

LOS HECHOS DE JORGE MESTER, DESCONOCIDO EN SU PROPIA TIERRA.—Los éxitos que Jorge Mester ha logrado en el medio de la Orquesta de Louisville, E.U.A. que dirige como titular, son realmente trascendentales; pero más trascendental aún es la labor social y cultural que este joven nacido en México realiza en aquel medio donde se mueve. Sus actividades son múltiples y variadas. Durante el Invierno dirige la Orquesta de Louisville, con la que graba anualmente seis obras contemporáneas en "Primera Edición". En el verano enseña Dirección de Orquesta en la Aspen Music School y es el principal director de la Aspen Festival Orchestra, un grupo compuesto de eminentes artistas, profesionistas jóvenes y estudiantes prominentes de la Escuela; también dirige la Orquesta de Cámara formada por músicos jóvenes que estudian en la propia Escuela. La Orquesta de Louisville se distingue como propulsora de la música contemporánea; y, sin embargo, Mester adora a Mozart sobre todos los compositores habidos y por haber. Dice Jorge que "Mozart puede decir con gran sencillez lo que otros expresan con ruidos y tamborazos"; pero admite que si actualmente la gente se siente contenta escuchando ruidos y tamborazos, se doblega ante lo inevitable. En Louisville Jorge Mester se ha convertido en una fuerza viva. Anhela romper los muros del aislamiento en que viven un gran número de seres marcados por prejuicios raciales y deficiencias culturales y no encuentra mejor medio que la música, a través de su orquesta, a la que él, a su vez,

Jorge Mester



está convirtiendo en una fuerza viva y revolucionaria. Jorge Mester es un ejemplo de los mexicanos de gran valer, que abandonan su patria porque no hay nada que hacer aquí... Conocemos algunos otros que se han ido para no regresar nunca más.

CRISTOBAL HALFFTER — El sobrino de Rodolfo — el Halffter mexicano — estrenó una obra llamada *Anillos* en Madrid. El joven Halffter es uno de los más discutidos compositores de la vanguardia española, donde él ha sabido imponer su valer.

PREPARATIVOS PARA EL BICENTENARIO DE BEETHOVEN.—La ciudad de Bonn, cuna de uno de los más grandes genios musicales de la humanidad y actual capital de Alemania Occidental, se prepara esplendorosamente para celebrar el Bicentenario del nacimiento de Beethoven con tres ciclos de festivales musicales en los que participará lo más granado entre los artistas de todo el mundo, y habrá concursos y mil actos más.

LAS TROYANAS DE BERLIOZ — Entre los últimos actos de los varios dedicados a conmemorar en París el Centenario de la muerte de Berlioz, durante el año apenas terminado, la puesta en escena de sus *Troyanas* produjo indignación entre el público advertido. Tras meses de inactividad la Opera de París volvió a abrir sus puertas con esta obra, pero tantos y tan grandes cortes se le infringió, que los amantes de Berlioz no pudieron tolerarlo y hubo protestas a voz en cuello. El último número de 1969 de *Le Courier Musical de France* dedicó un gran artículo a la relación de todos los actos con que el país entero recordó a su único gran "romántico", con ejecuciones de una buena parte de su espectacular obra, sin cortes y con gran entusiasmo. En el mismo número Gilbert Amy escribió un ensayo titulado "Héctor Berlioz serait-il, après tout, un moderne?" (Después de todo, será Héctor Berlioz un compositor moderno?) en el que, tras confesar su conocimiento superficial de la obra del autor de "La Condensación de Fausto" llega a conclusiones sorprendentes, basándose en el análisis de aquello que sí les es familiar, como la Sinfonía Fantástica, Roméo et Juliette y otras cosas.

CONCURSO OLIVIER MESSIAEN.—El primer premio de este Concurso (el tercero) le fue conferido a Catherine Collard y el tercero (no hubo segundo) a Marie-Cécile Milán.

LOS ROLLING STONES.—La revista TIME informa lo siguiente: cuando en 1964 hicieron los Rolling Stones, su primera gira en los E.E., cierto político inglés afirmó que las relaciones diplomáticas entre ambos países iban a deteriorarse. Nada pasó, pero los cinco muchachos pronto comenzaron a dar que decir: por principio de cuentas demostraron —dice TIME— "cómo ser malos y parecer buenos" (en el sentido moral). Hace más de un año la actriz Anita Pallenberg, antigua novia de Brian Jones tuvo un niño de Keith Richad, La crtriz Mariane Faithful, estuvo embarazada tras sus relaciones con Jagger (el "principal" del grupo) y abortó. Dijo Jagger: "me importan un comino las convenciones; voy a tener un hijo pero no a casarme." En enero pasado Jagger y Richard fueron expulsados de un hotel en Lima por "faltas a la moral". Bill Wiyman, el mayor de ellos se divorció después de 10 años de matrimonio, por adulterio de ambas partes; sin embargo, la última gira norteamericana del grupo ha sido un triunfo avasallador, con canciones de una violencia extrema. Lo cual indica que los adultos deben de hallar medios para convivir con la juventud y comprender sus tremendos cambios, para ver de ayudarla a neutralizar sus violencias. Como muestra basta un botón: "Voy a romperte todos tus aparadores. A meter mi puño a través de tu puerta de acero. A clavarte un puñal en la garganta. Y ¡Vaya si duele!" Este era el texto de una de las canciones que produjeron histerias juveniles en el Auditorio Internacional de Chicago el mes pasado.

Abstracts in English

FROM THE EDITORS.—Almost every country shall pay homage this year to Beethoven, on the Bicentenary of his birth. Mexico will be among those countries, as we Mexicans have loved Beethoven ever since last century, when Carlos J. Meneses (composer and teacher) premiered here some of the composer's symphonies and taught his sonatas at the Conservatory.

The editors think that due to current world trends, Beethoven's Bicentenary will have a very special significance, even more so than the Centenary of his death achieved in 1927, as those were times when men still turned their face to the great men of the past for enlightenment. Now a days, when many human values have been subverted, we find ourselves helpless. Beethoven is therefore going to remind us that two hundred years ago, as soon as he began thinking by himself, he condemned the world's injustices, but he did so not only by violent words of mouth; he spoke with musical sounds in such way, that even the deaf ones like himself could listen and be enlightened.

Some young people of today doubt of Beethoven's social convictions (they read somewhere how he treated his nephew Karl and his maids), but that accounts for very superficial judgement and ignorance of true facts. They don't think that the life of the great artists runs parallel with their works. So, let music students learn Beethoven's life before they begin studying his music.

In the second part, the editor informs of a concert she attended at the National School of Music of the University of Mexico, to demonstrate one year's results of the "Tort Method" for teaching music to children. Mr. César Tort, a very distinguished Mexican composer, has devoted many years of his life to devise this method, by way of children's folklore that he arranges himself, according to needs. A group of children, whose ages ranged between 8 and 12, were able to play with perfection a difficult multi-rhythmical *Toccata* for percussion instruments, written by Mr. Tort, who told the editor the same children shall perform next year Carlos Cávez's *Toccata* for percussions. They were led by maestro Ledesma. Mr. Tort resents the indifference he encounters in the official world of music and the editor thinks that should this situation persist the University School shall pretty soon be able to boast of a better type of student than the Conservatory.

FROM DEBUSSY TO MESSIAEN. By GLORIA CARMONA (*A very gifted Mexican pianist and musicologist, who now works at the Department of Cultural Difusion of the University of Mexico*).—After considering the difficulties of dealing with any form of Art, Miss Carmona quotes Messiaen's statement of faith in musical inspiration. She shall mention Debussy's impressionism just as reference.

After getting acquainted with the masterpiece of a writer, Henry Miller dives into his minor works. In the same way Messiaen *Preludes* allow us to establish relations, influences, certain characteristic peculiarities, etc. of the composer. The titles of these *Preludes* could suffice to let us understand its impressionistic trends. He was only 20 years old then; on one side he was surrounded by France's golden age of music and on the other by Stravinsky's rhythmic freedom and Schoenberg's musical discoveries. He probably listened to the avant-garde works of the "group of the Six". In 1936 this group gave the musical world a manifest of young France who, turning away from Stravinsky and Schoenberg, looked forward to a humanistic form of art, a heteronomous "reincarnation of music in men".

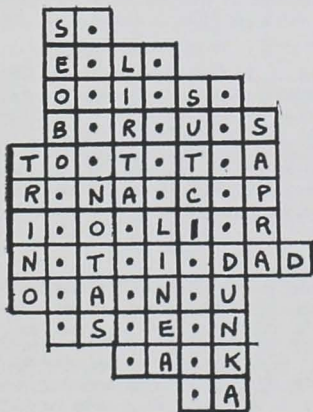
In 1946 Messiaen went for refinement, voluptuousness maybe, but not for sensuality. His extra musical preoccupations are very well known. We don't mean to dig deep into his catholicism, so apparent, but rather into his curious minor characteristics. In reference to the same *Preludes* he informed once that they represented studies on colors; orange, with some violet hues for the first; gray, green and Prussian blue for the second, etc. All his life the composer has been hunted by relations between color and sound. It would be difficult to say whether it is a matter of a more refined gift of perception than ours. What interests the writer most is to underline how, due

to its own essence, music tends to disregard any elements foreign to that essence. There is however more than mere pedantry in Messiaen's statements regarding chord colors. It seems to the author that this French composer has a taste for pure sound, outside of its contexture. It would be the research of sound, dear to the heart of every true and revolutionary musician.

Harawi comes sixteen years after the Preludes. The composer's technique has already gone long ways. Europe is immersed in its Second World War. In the Goerlitz Concentration Camp Messiaen composes his *Quartet for the end of Times*". But afterwards *Harawi* "is the first act of a great Tristan and Isolde, the second act being the Symphony *Turangalila* and the third Five Rechants for a —cappella choir"— a song to human love in its divine meaning. *Harawi* is a cyclic work, where some kind of *leitmotiv* appears, as well as non-retrogradable rhythms, bird's songs, Peruvian folk tunes (he considers Peruvian folk music the most beautiful in the world. *Harawi* is a quechuan word that means "song of love and dead"). Messiaen writes his own poems, Breton's or Eluard's fashion, choosing every syllable by its function within the music. In *Harawi* for instance, the word *Katchi-Katchi* is used on account of its rythmical and vocal characteristics. In this work he writes the piano part without any common places. From the point of view of his technique, Messiaen is not an innovator of forms. His "theological rainbow", as he calls it, is made up of two elements: harmonic (modes of limited transposition; and rythmical: (non retrogradable, i.e. all rythms divisible in two retrograded and corelated groups).

The essayist ends her brilliant exposition by pointing out that Debussy's as well as Messiaen's art lean on harmony rather than on forms. The former's sensuality and the latter's voluptuosness conform to those novelties, conscientiously found out in the traditional harmonical system. Debussy's esthetics live in the music itself and especially in harmony. For Messiaen that condition is not an end, but a medium for the expression of his extra-musical restlessness Messiaen's language begins where Debussy's ends. In Debussy the style is sternly classical; Messiaen's is barroque, through redundancy, tight chord clusters, compact and huge sonorities...

ESTHETICS OF MUSIC, By ALBERTO PULIDO SILVA.—Dr. Pulido Silva proceeds with his articles on Esthetics of Music, briefly interrupted in HETEROFONIA's last issue. This time he deals with Plain, or Gregorian Chant. After acknowledging Guido d'Arezzo's graphic innovations and Ambrosio de Milan's introduction of the Antiphona in Christian music, as well as the adoption of several Latin hymns, he shows the contrast between Ambrosian, or plain chant and Gregorian, or measured chant. The pope Gregory Magnus (596-604) made these new style of ecclesiastical singing



compulsory in the Church's songs, but the Ambrosian ways permeated the new Gregorian chant. This chant is devoided of a metrical foundation. It is rather based on true and inspired poetical prose. According to Gevaert popes Gregory II, or Gregory III were the real founders of the accepted chants. Those who have studied Gregorian chant (like the writer) know that notwithstanding Bishop Mendez Arceo's popular Mass and some other jazz and a-gogo masses, Gregorian chant is still the best way to express peace and sweetness. One must only listen to the recordings of Benedictine and Solesmes monks to understand the point.

The author goes then into the realm of Polyphony of the 15th and 16th Centuries —the Renaissance. The fervor of Protestant community hymns induced the Council of Trento to reform the music of the Catholic Church that had fallen into terrible decadence. Palestrina was the man to accomplish it with his ideas of harmonizing his religious beliefs and his music. After composing his Mass to Pope Marcellus he became famous. Although he died in 1594 not until 1862 did editors Breitkopf and Härtel publish Palestrina's complete works.

The dedications of his first and fourth books of motets allow us to judge Palestrina under the esthetics point of view. In the former he acknowledges Music's great strength, not only as producer of joy, but as conductor of man's souls as well. It helped him —says he— to avoid evil. In the second dedication he does not disavow trifflingness in music as far as music in concerned by itself. He acknowledges the artistical side of frivolous music, but disapproves of its evil effects on serious and honest men. He thus disjoins Esthetics from Morals.

The writer goes now to the Barroque world with the Scarlattis, father and son — the former a very important opera and religious music composer, whose innovations would later give birth to the classical symphony.

His son Domenico was one of the foremost harpsichord composers and players of the 18th century. In a contest organized by Cardinal Ottoboni between Scarlatti and Haendel, the latter got the best. Domenico recognized Haendel's superiority and that produced an everlasting friendship between both composers.—Scarlatti's pedagogical accomplishments got him a prominent pupil: the Princess of Portugal, later on Queen of Spain, who took him as her chamber music master. In the dedication of his Harpsichord Exercises we find a clue to Scarlatti's art: he addressed himself to the player, whom he warns of trying to derive deep artistic knowledge, but only a pleasant way to insure the instrument technique. He begs the player to be a lenient rather than a stern critic, so that he may derive more pleasure out of music. Like all men of genius Scarlatti was humble. His sonatas shine with virtuoso writing. His music proclaims joy and derives pleasure.

ALBERTO GINASTERA AND THE COMPOSERS EARLY TRAINING. *By Malena Guss, Argentinian musicologist and teacher at the University of California. She studied five years under Ginastera.*—Ginastera is one of Latin America outstanding composers and teachers of today. He is Director of the Instituto Tourcuato di Tella and heads several other musical institutions in Buenos Aires. Miss Huss quotes the following paragraph used by the master at the opening of any of his teaching classes: "The material used by the composer is a texture of the sum of elements that conform the musical structures. We consider the rhythm before anything else. We then proceed by building the foundations of the musical structure based on the chosen rhythm. Finally we subiect all those elements to the working process — the creative process par excellence."

Ginastera proceeds then by steps, through a large panorama whose boundaries are Palestrina and Schoenberg, without disregarding any of the parts that constitute a whole (i.e. phrase structures, harmony, counterpoint, musical forms, the latter being presentend progressively. At the following sessions, after listening and criticizing the incoming homeworks, he allows the pupil in turn to write an exercise with free hand — the lesson's most interesting moment, due to the teacher's enlightenments and marvellous suggestions that open the pupils' mind to greater achievements.

For sound effects in texts he goes to Debussy and Ravel. After composing a number of lieder, Courrantes, Allemands and Giges we entered the realms of modern music by way of the impressionist composers, as well as by the addition of foreign notes and other harmonic procedures. How revealing was his analysis of the thirteen opening measures of Ravel's Vals Noble N° 7; We used exotic scales, so dear to Messiaen. Ginastera calls them scales of symmetrical formation. Their use prepared us to the new order of 1923: the twelve-tone scale, but not before touching Stranvinsky's polyphony and thematic transformation, through Beethoven's treatment of the variation. Once the pupil is helped to handle his sound material the master took him into the field of major musical forms: Sonata, Quartet, Symphony. From then on the tension decreases and the teacher limits himself to guide the pupil's freedom.

The personal interest Ginastera shows his pupils is equally or even more interesting than the weekly hour he devotes to every pupil: invitations to rehearsals of concerts conducted by the late outstanding Argentinian composer Juan José Castro; introduction to visiting musical personalities, etc. Ginastera's convictions of evolution in art and his qualities of scholar provide the pupil with the only means that will allow him true creative freedom. His pedagogical method is akin to Robert Session's. The present is a sequence of the past. The young student must afterwards contribute with his 'evolution', or 'revolution', to the rich, fascinating and sometimes confusing scenery of contemporary music.

THE MAZURKAS OF CHOPIN, by *Tadeusz Sadlowski*. (In a non distant past, Mr. Sadlowski was a very distinguished concert pianist, whose renderings of Chopin music were famous). —In his article, the writer points out the characteristics of the Polish national dance called *Mazurka*, with its variants, the Oberek, the Kujawiak and the Mazur, the latter being a masculine form of the Mazurka and a vehicle for a wide scale of emotions, ranging from sad to gay, dreamy and melancholy, fiery and violent. The $\frac{3}{4}$ time of these dances have a characteristic rhythm, with an accent on the third beat, and often on the second. Polish pianists, who have witnessed these dances from early childhood, perform them with ease. Therefore, some of the most outstanding interpreters of Chopin's mazurkas have been Polish pianists, like Hoffman, Paderewski, Friedman, Michalowski, Rosenthal and Smeterlin. After describing the dance, the author breaks down some of the characteristic forms of the mazurkas, as to their interpretative styles. We refer the reader to the original article, as it will be easy for him to get thus Mr. Sadlowski's interesting points.

BACHELOR DEGREE AT THE CONSERVATORY

ESPERANZA PULIDO
Chief Editor

INTERVIEWED Mr. Francisco Savin distinguished Composer and Director of the conservatory of Music of Mexico City, in connection with a project to establish a Bachelor's degree at the institution, of which Mr. Savin is responsible, being a very able and hard working musician. The interviewer learned that this Bachelor's degree would place Conservatory graduates under the National Education System, with all the benefits inherent. After rejoicing at the news, the Editor wanted to know what the first reformation would be. Mr. Savin answered that they had already begun with the Pilot Courses established this year over there. Inspired by New York City's Julliard School, these courses are proving excellent.

The Bachelor courses won't interfere with the music ones, as the schedules shall be doubled. The University of Mexico is also interested in the project and has offered its collaboration. So, the Conservatory of Music will be able to offer degrees of Bachelor in Music to its graduates. Being part of the Conservatory's Faculty, the Editor suggested Mr. Savin to transfer so many children as can now be seen at the School to some of the Initiation schools. Mr. Savin answered that it was part of the project.

VICTOR ERESKO

VICTOR ERESKO, the New York debut of Victor Eresko introduced concert-goers here to the considerable talents of a fine young pianist of the Russian school. A native of Lvov in the Ukraine, he came here, the first prize winner of the Marguerite Long Competition in Paris and Laureate of the Tchaikovsky Competition in Moscow.

He demonstrated in his recital at the Alice Tully Hall that he is amply qualified to take both the piano and the music in hand and get what he wants from them. He never failed to produce a good tone and the technique of the music he played was never beyond his reach, though I felt a little less use of the pedal would have brought out more effectively his excellent articulation. But above all, he showed that he is a very able musician.

The program consisted of the Second Sonata of Profkofiev, the G minor Sonata of Scriabin, and the Variations on a Theme by Corelli and the Etudes Tableaux of Rachmaninoff. In the Prokofiev, he realized the contrasting characters of the different movements and in the Scriabin, he was able to achieve a mystical, passionate quality. In one of the last of the Corelli Variations he reached such a climax that it seemed the piece should have come to a conclusion sooner thereafter than it, in fact, did, but this was one isolated incident and everywhere else, good planning was the rule.

DONALD J. ISLER
New York's correspondent

(The editors beg our English readers to excuse all the printing errors. We have no way of controlling the very last proof-reading.)

"LOS GONZALEZ"

Founders of a very special leather handicraft manufacture
very exclusive necklaces, earrings, bracelets, 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.



SENTIDO FALLECIMIENTO.—*Mario Ballestrini*, quien durante largos años llevó con gran aciertos las riendas de la Casa Ricordi, falleció el 29 de noviembre pasado, dejando un grato recuerdo entre los numerosos amigos que supo granjearse en el medio mexicano de la música, debido a sus cualidades humanas y a su gran caballerosidad. HETEROFONIA expresa sus sentidos pésames a su esposa e hijos.

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.

Contribuya usted a facilitar la realización de los Censos 1970

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA U.N.A.M.

San Cosme 71 (Edificio Mascarones)

Teléfonos: 5-35-03-42 y 5-35-03-44

Carreras Profesionales de Composición, Piano, Instrumentos,
Canto, Dirección de Orquesta, Folklore, Música Escolar,
Cursos Infantiles (Método Tort).

Requisitos: Secundaria

Para los Cursos Infantiles, estar cursando la Primaria.

HETEROFONIA

desea a sus suscriptores, anunciantes
y amigos de México y del extranjero,

**Un Feliz Año Nuevo
1970**

**y Paz para todo el
Mundo**