

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

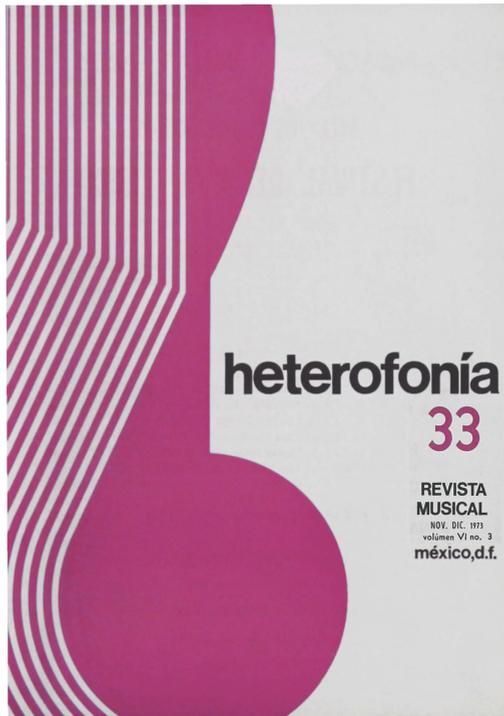


INBA



INBA  digital

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 33, México, noviembre-diciembre de 1973

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 33, México, noviembre-diciembre de 1973, pp. #-#

The cover features a large, abstract graphic on the left side. It consists of a series of vertical magenta and white stripes that curve and converge towards the bottom left. To the right of this graphic is a large, solid magenta shape that resembles a stylized letter 'R' or a similar form, set against a light gray background.

heterofonía

33

**REVISTA
MUSICAL**

NOV. DIC. 1973
volumen VI no. 3

méxico,d.f.

MICHEL
CORRE

**ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA U N A M
CENTRO DE INICIACION MUSICAL**

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

CARRERAS UNIVERSITARIAS —Nivel licenciatura—:
INSTRUMENTOS, CANTO, COMPOSICION, DIRECCION DE
ORQUESTA

Nivel Técnico—: FOLKLORE, MUSICA ESCOLAR, CURSOS
INFANTILES.

A PETICION GENERAL, LOS VOLUMENES DE

H E T E R O F O N I A

CIRCULARAN DE ENERO A DICIEMBRE DE CADA AÑO. POR CONSIGUIENTE, EL VOLUMEN VI TERMINA CON ESTA ENTREGA. EN EL PROXIMO NUMERO PUBLICAREMOS EL INDICE DE DICHO VOLUMEN (SOLAMENTE TRES NUMEROS).

LA REDACCION

MICHEL
CORRE

HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

Directora

ESPERANZA PULIDO

Subdirector

L. Manuel Medina y A.

Jefe de Redacción

Ignacio Medina Alvarado

Relaciones Públicas

Alberto Pulido Silva

Redacción

Heriberto Frías 514,

México 12, D. F.

Teléfono: 5-23-48-10

Correspondencia

Apartado 12-808,

México 12, D. F.

Impreso en la

"IMPRESA IDEAL"

Fragonard No. 44

México 19, D. F.

Septiembre-Octubre de 1973. Vol. VI. No. 32.

● De los Editores	2
● ESPERANZA PULIDO Pensamiento Filosófico-Musical de T. Adorno	3
● GABRIEL BLANCAFORT Lo que es y no es el Organó	5
● JORGE VELAZCO El Pianista y los Maestros	8
● CARMEN SORDO SODI La Música y la Danza como Expresión de Protesta	12
● FORO DE LA JUVENTUD	16
● PEDRO MACHADO CASTRO Festival de Música en Berlín	17
● STELLA CONTRERAS Disertación con motivos de su ingreso al Seminario de Cultura	19
● LIBROS	22
● REVISTA DE REVISTAS MUSICALES	23
● CONCIERTOS	26
● MARIA DE LOS ANGELES CALCANEÓ Desde Madrid	31
● NOTICIAS DE MEXICO	32
● NICOLAS KOCH-MARTIN La Música en el Mundo	34
● DIGEST IN ENGLISH	40

Los autores son responsables de sus opiniones

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto	8.00
Un año (seis números)	45.00
Número atrasado	10.00
Correo aéreo	50.00

EXTRANJERO

Un año	Dls. 7.00
Número suelto	" 1.25
Número atrasado	" 2.00
Registrado como correspondencia de 2ª Clase por la Dirección General de Correos con fecha 28 de marzo de 1969, bajo el número 1242.	

De los Editores

La revista THE OXFORD COMPANION TO MUSIC informó no hace mucho —verídicamente— que Silvestre Revueltas había sido, con Carlos Chávez, un líder de las nuevas tendencias a las que, a partir de ellos, se adhirió la Música mexicana; sin embargo, en una entrevista reciente que se le hizo a Chávez en una radioemisora de Phoenix, Arizona, continuó el compositor mexicano empeñado en empequeñecer, o denigrar francamente a sus colegas mexicanos ya desaparecidos.

De Revueltas expresó que “nunca había salido de sus inacabables ostinati”. ¿Y los cuartetos de cuerda? ¿Y *La Hora de Junio* y otras varias canciones y aún música sinfónica? Además, con sus ostinati, Revueltas se ajustó a los sí verdaderamente ‘inacabables ostinati’ de los indígenas mexicanos, de los que el propio Chávez se valió en su famosa *Sinfonía India*, la cual, de acuerdo con declaraciones propias, en la entrevista en cuestión, adquirió nombre “quizá porque era una buena pieza de música y no por ser india”; pero los auditores de esta obra se sienten fascinados ante la reiteración del tema indígena y nadie —creemos— se lo ha reprochado al Compositor.

También dijo Chávez que él había impulsado a Revueltas a componer música. Quizá esto haya sucedido en 1929, como lo especificó; pero solamente en aquel año. Aquí lo sabemos perfectamente, y por lo que se refiere a los Estados Unidos, Europa y la América del Sur, la fama de Chávez es bastante considerable para que se sienta impelido a continuar distorsionando la Historia, en la que cada valor ocupa, quiérase, o no, un lugar específico. ¡Y son tan escasos nuestros valores significativos!

Si, según aseguró el entrevistado, Revueltas “nunca llegó a ser un verdadero profesional”, lo cierto es que fue menos autodidacta que su llamado amigo, puesto que estudió dos años en el Chicago Musical College, con maestros de la categoría de Sevcik y Kochansky. Con esto no inferimos que la condición de autodidacta vaya en detrimento de la eficiencia profesional. Si es cierto que en 1929 llamó Chávez a Revueltas para que ocupara la subdirección

de la Orquesta Sinfónica de México, por él fundada un año antes, habría mucho que hurgar en aquella época de la vida del malogrado compositor.

Pero lo peor sucedió al pronunciar Chávez el nombre de Manuel M. Ponce en la entrevista en cuestión. Quien sólo hubiere de conocer al autor de las "Follies d'Espagne" para guitarra, por aquellas declaraciones del entrevistado, lo tendría por un compositor que nunca hubiera logrado "desitalianizarse"; porque, aunque Henríquez Ureña (un poeta) haya dicho (según el propio Chávez), que Ponce sólo escribía canciones mexicanas a "lo Mendelsshon" (y ya en esto hay una contradicción, por lo que se refiere a lo "italianizante", (en sentido peyorativo), es de mala fe no mencionar, siquiera de paso, la evolución que el autor de la "Sonata para Violín y Viola", las "Cuatro Miniautras para Cuarteto de Cuerda", abundante música guitarrística, etc., experimentó en una edad más que madura.

Si Chávez siguiera empeñado en mencionar solamente los lados negativos de sus paisanos del pasado, sería mucho mejor que los dejara completamente en paz y continuara ocupándose de su prolífica obra personal, cuyos méritos nadie pone en duda.

PENSAMIENTO FILOSOFICO-MUSICAL DE THEODOR ADORNO

Por ESPERANZA PULIDO

III

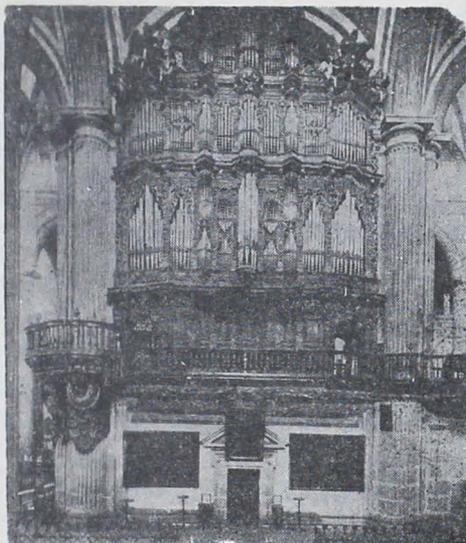
Al decir que "la misión del Contrapunto no era la adición lograda e integradora de las partes polifónicas", sino que "la urdimbre debía estar concebida de tal manera que la relación de las partes engendrara el decurso de toda la obra y, en definitiva, la forma", Adorno admite la superioridad de Juan Sebastián Bach sobre toda la música polifónica escrita antes que él, y coloca *El Arte de la Fuga* en un sitio aislado. Después declara que, "al emancipar el Contrapunto, Schoenberg le siguió los pasos a Bach; pero, al mismo tiempo, se pregunta si, al reintegrarse totalmente el Contrapunto, no eliminó la técnica dodecafónica el principio del Contrapunto, que en la música occidental expresa la superación de una diferencia de dimensiones (esto es, de una diferencia de elementos)". Por tal motivo, se justifica en los primeros trabajos de Webern, el hecho de que los elementos de contraste se asocien para formar una monodía.

En lo referente a las grandes formas, el dodecafonismo "no se limita a va-

larse del material, de manera que éste se adaptase a quéllas. Tórnase violenta crítica contra la idea de la totalidad formal. Este problema sería —dice Adorno— semejante “al de la integración de una sociedad en la que el fundamento económico de la enajenación permaneciera inmutable, mientras con la represión se privara a los antagonistas del derecho de aprender”. El párrafo siguiente clarifica estas permissas, si se tiene presente, según lo expone el Autor, que la técnica de la serie prohíbe la construcción de formas realmente libres, en las que pudiera repetirse un mismo elemento; porque en las simetrías dodecafónicas falta la profundidad. En las simetrías tradicionales, en cambio, hay siempre simetrías armónicas, como ocurre en la recapitulación de la Sonata, por ejemplo. En el dodecafonismo no hay nada de esto. Al mismo tiempo que formula simetría, la rechaza. En el primer movimiento del Tercer Cuarteto de Schoenberg una obstinada aparición de octavas aleja toda idea de desarrollo; así como la contraposición de planos simétricos, produce un cubismo musical, semejante al de Stravinski; pero es verdad que Schoenberg no se limitó a este procedimiento: su genio no podía aceptar la vacuidad de la composición integral. En sus últimas obras se pliega a la expresión, sin, por ello, ceder a la subjetividad. El tiempo lento del Cuarto Cuarteto y la Marcha final del Concierto para Violín y Orquesta son de una expresión casi palpable. Dice el Autor que estas obras, empero, son un fracaso, no del compositor, sino porque la Historia no admite la obra (para Adorno, la historicidad de los acontecimientos musicales de trascendencia es inexorable). Y esto —dice—, “en virtud de que aquellas últimas obras son dinámicas y la técnica dodecafónica va contra la dinámica, en el sentido de la expresividad (como se dijo en el artículo anterior).

¿En qué radica, entonces, el desarrollo? Ningún sonido es libre (al revés de esa decantada libertad de los doce sonidos, que el vulgo cree pertenecer al dodecafonismo). No hay relaciones más estrechas que las de la primera entrada; toda elaboración temática es tautológica. (Tautología: repetición inútil de un mismo pensamiento en distintas formas). Por tal motivo, el desarrollo resulta solamente ilusorio, por lo que se refiere a la construcción estricta. El Quinteto para instrumentos de aliento era una Sonata, pero una sonata reconstruida, en la que, en las partes formales, hay vestigios antiguos. En sus primeras suites dodecafónicas, así como en el Rondó del Tercer Cuarteto, Schoenberg “jugó” seriamente con las formas tradicionales; pero en las últimas obras desechó soluciones de esta clase; aunque compensando esta concesión, al tomar con serenidad la exigencia dinámica de las formas tradicionales. Y así, cuando Adorno escribió su obra, se quejaba de que la Teoría Musical no diera suficiente y debida importancia al concepto de continuidad, como categoría formal ¿qué diremos ahora, cuando es casi imprescindible condición de ciertos procedimientos de composición ignorar totalmente la tradición y casi avergonzarse de ella (o sin el “casi”). Me refiero, por supuesto, a algunos procedimientos aleatorios que dan al traste con las bellas leyendas de los grandes improvisadores del pasado.

(Continuará)



LO QUE ES Y NO ES EL ORGANO

Por GABRIEL BLANCAFORT

Este artículo fue publicado hace poco en "La Vanguardia" de Barcelona. Nos lo envía nuestro distinguido amigo y colaborador, Salvador Moreno quien, con todo entusiasmo, piensa que su lectura podrá contribuir a esclarecer un asunto que, por diversas razones, parece cada día más confuso. Nos referimos a la incuria o descuido, un tanto voluntario, en que se encuentran nuestros antiguos órganos, en favor de los llamados electrónicos (y ahora, especialmente, los de la Catedral de México).

Si alguna persona quiere saber definitivamente lo que es y no es el órgano, que lo lea con atención, sin detenerse ante cualquiera palabra técnica que pudiera parecerle extraña o desconocida. Nos referimos al lector no profesional de la música. A medida que avance, irá comprendiendo lo fundamental del tema; con mayor facilidad que la que hubiera podido suponer.

Todo cuanto se aprende requiere esfuerzo. En este caso quedará compensado con creces el esfuerzo y será motivo, incluso de gratitud al Maestro organero Gabriel Blancafort, que se tomó el trabajo de estudiar, analizar y explicar, con sabiduría y rasgos de humor, lo que es y no es el órgano.

En el número 25 de Heterofonía publicamos un espléndido estudio del Ingeniero español Ramón G. de Amezúa, sobre los órganos de la Catedral de México. Su apellido, por error, apareció alterado: Amezcua en lugar de Ame-

zúa. Sirvan las presentes líneas para, rectificar dicho error, con nuestras excusas. La Redacción.

x x x x

Para mis oídos, que durante veinte años de práctica organera han sido los que me han seguido en el trabajo de armonizar (hacer que formen bien el sonido, decían los antiguos) más de veinticinco mil tubos de órgano, el sonido del Organo y el del electrofón (utilizo a veces este nombre a falta de otro mejor para designar el "órgano electrónico") se parecen como un huevo a una castaña.

Las líneas que siguen no quieren ser, precisamente, una defensa del Organo, pues creo que el Organo no necesita ser defendido, sino escuchado. Escuchado, se expresa y se explica por sí mismo. Si es bueno, incluso se justifica por sí mismo. No hay que olvidar que es un objeto de Arte.

EL SONIDO DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

Analizando el sonido de cualquier instrumento por procedimientos electrónicos, que son muy perfectos, podemos distinguir muy bien entre el sonido estacionario y el sonido inicial o de "ataque". El primero, el estacionario, apenas necesita mayores aclaraciones: es el que da un oscilograma de forma continua y regular, con una fundamental y unos armónicos, y puede durar por espacio indefinido. El sonido de ataque, en cambio, dura una fracción mínima de tiempo, desde que el elemento sonoro (lengüeta, cuerda o columna de aire) pasa de su posición de reposo a alcanzar su régimen normal de oscilación. En este más o menos corto instante aparecen, primero, unos ruidos de frecuencia indeterminada (ruidos, no sonidos), para ir sucesivamente apareciendo las diversas frecuencias, fundamental y concomitantes, en orden frecuentemente irregular, alguno de cuyos concomitantes desaparecerá luego al formarse definitivamente el sonido estacionario. Pensemos en el golpe de arco del violinista sobre la cuerda, en el paso de uno a otro dedos sobre la misma cuerda sonante, en el soplo del flautista sobre el orificio de la flauta, en el golpe de labios del trompetista, en el pinzado del arpista o guitarrista, o en el martilleo del pianista: igualmente en el soplo del aire entrando en un tubo de órgano, rompiendo el aire contra el labio superior de la boca del tubo, contra el parteviento, y originando el vaivén de la lámina de aire que producirá las sucesivas compresiones de la columna de aire del interior del tubo.

Este ruido de ataque es tan importante que, a pesar de que simplistamente podría parecer un defecto, condiciona decisivamente el timbre de cada instrumento. De tal manera que, si prescindimos de él y nos atenemos únicamente al sonido estacionario —y ello es perfectamente realizable por procedimientos electrónicos—, llegaremos a confundir los timbres más dispares; por ejemplo, el de un piano con el de una trompeta, a pesar de presentar un espectro armónico absolutamente distinto.

Ahora bien, los instrumentos electrónicos no poseen otro ruido inicial, otro ataque, que el que es propio de su elemento sonoro, el altavoz, un cono de papel, o cartón, o fibra, o de lo que sea, que será siempre común para cualquier timbre que se intente reproducir. Por más perfecta que sea la grabación del sonido-modelo elegido, o su reproducción por síntesis, acusará siempre la presencia del ataque propio de los altavoces, y carecerá, en cambio, de los sonidos concomitantes y ruidos propios del tubo de órgano (o de otro instrumento al que intenten imitar). Esto explica que los "órganos electrónicos" den la impresión, tanto más importante cuanto más subjetiva, de sonar siempre igual, de monotonía tímbrica, por más que se opongán registros objetivamente dispares. Incluso me atrevería a afirmar que la "artificialidad" que acusa el sonido de un electrofón estriba, precisamente, en la excesiva pureza de sonido, sin ruidos, sin conocimientos, sin ataque, sin nervio, sin vida. Es quizá ésta la razón por la que los organistas que utilizan tales instrumentos se ven abocados instintivamente a emplear continuamente el trémolo, para darse la sensación de algún movimiento, de algún signo de vida.

EL ALTAVOZ

En un órgano, los elementos productores de sonido son los tubos. Podemos dar un acorde de diez notas, por ejemplo, haciendo sonar medio millar de tubos a la vez en un órgano grande, o cien tubos en un órgano modesto. Serán otras tantas columnas de aire que realmente se pondrán en vibración. El mismo acorde en un electrofón será reproducido por uno, dos, o más altavoces, pero no por cien ni quinientos. Por lo cual, el altavoz tiene que reproducir forzosamente una "resultante" de la suma de aquella cantidad de sonidos simultáneos que, mientras en el órgano son reales e independientes, aquí solamente son teóricos. Producir esta resultante por medio de uno o varios conos de los antes mencionados, que por procedimientos electromagnéticos ponen en vibración el aire circundante, no deja de parecernos una fuente de sonido muy rudimentaria, cuyas limitaciones y servidumbres no soy capaz de analizar científicamente (ya que trascienden mi especialidad); pero si de intuir.

(Continuará)



EL PIANISTA Y LOS MAESTROS

LAS MANOS DE FERRUCCIO BUSONI.

Por JORGE VELAZCO

(II)

De hecho, todas estas ideas eran, relativamente válidas, pues habían sido intuitivamente halladas como herramientas para poner a trabajar los mecanismos corticales y desencadenar el uso de reflejos condicionados que permiten la ejecución pianística.

Después de que Emil Du Bois-Reymond expuso sus ideas (1881) sobre la fisiología del ejercicio, un diluvio de estudios sobre las condiciones de los movimientos compuestos, que requieren la intervención de la vista, el tacto y el sentido del movimiento, principió a enriquecer el estudio del piano (6).

Los experimentos conducidos al principio del siglo XX por Oscar Raif probaron que la ejecución se basa en reflejos condicionados y que éstos son de importancia secundaria. Lo que hay que entrenar no es la destreza de los dedos sino la destreza de la mente (7).

Steinhausen, un paso más allá, enfatizó la unión entre lo técnico y lo artístico y definió a la técnica como la interdependencia del aparato ejecutante (dedos, manos, brazos, mente) con la voluntad e intenciones artísticas del pianista. En la técnica perfecta, la voluntad y el movimiento son una unidad. La energía de un movimiento está condicionada por la claridad y fuerza de la imaginación artística que estimula ese movimiento (8).

El primer pianista que, consciente y constantemente, señaló la importan-

cia de la mente para la ejecución pianística fué Ferruccio Busoni (9). "La técnica, en su sentido más verdadero, se asienta en el cerebro y se compone de geometría —una estimación de las distancias— y sabia coordinación (10)". Busoni superó la etapa de la preocupación por *qué hacer* y se volcó sobre el *cómo pensar* (1).

La práctica mecánica es irracional e inútil. La conciencia y el cerebro juegan un doble papel de claridad lógica y actividad cortical que desencadenan los movimientos reflejos que permiten tocar el piano.

Busoni pensaba que no se debería tocar una obra al piano hasta que su sentido musical fuera claro para el intérprete. Esto permite desarrollar la destreza manual a partir de la inteligencia musical.

La repetición constante de un pasaje, sin su meditación y análisis, fué comparada por Egon Petri con un acto irracional, al través de un bello ejemplo (12).

La escuela rusa de Neuhaus y las mejores escuelas norteamericanas han producido grandes técnicos, como lo eran los mismos Busoni y Petri, con estos principios, bases y métodos.

Alrededor de la problemática de la ejecución pianística hay un mundo, no tan inmediatamente relacionado con la producción física de sonidos, pero de no menor importancia, pues condiciona el contenido de la idea musical: el mundo cultural.

La necesidad de cultura para un artista no puede ser exagerada. El pianista es, a veces, débil como ejecutante porque es débil como hombre instruído y esto le impide tener un desarrollo artístico y sensitivo adecuado. ¿Cómo puede ser posible tocar el piano y entregar un mensaje de arte para ciertos pianistas que, desgraciadamente, transcurren en el universo de la más supina ignorancia? Meros equilibristas de notas rápidas pueden ser quienes no penetren en la Cultura.

Parte del sistema de enseñanza que se sigue en muchos sitios ignora los puntos claves de la técnica y no da más que soluciones mecánicas, vacías, en ciertos casos estériles, y siempre aburridas, en forma de escalas y ejercicios digitales. No tiende a desarrollar la mente ni la Cultura y, a veces, ni siquiera la cultura musical. Es obvio que son imprescindibles las tres esferas en una técnica para configurar el gran ejecutante que todos los estudiantes desearían ser.

El Arte, la Música, trasciende al instrumento (sea éste piano, violín, voz u orquesta). El círculo vicioso creado por la existencia de pianistas culturalmente estrechos, que condicionan a un público sensitivamente limitado y que se vuelve adorador de la exhibición y de cursis enfoques sobre el Arte, debe ser roto. Sólo así saldremos del estrato de los adoradores del piano y lograremos tener contacto con la Música. Es comprensible el cultivo de la afición por el instrumento; pero éste no es más que una expresión de la Música y, en el caso del piano, la estrechez del criterio cultural de muchos pianistas vuelve a su público aficionado a un circo vacío y superficial.

En México es muy difícil vivir del Arte; de hecho, ningún músico obtiene ingresos suficientes del ejercicio libre de su profesión; todos son empleados públicos y, dado lo escaso de los recursos que el Estado vierte sobre el Arte y la nula actividad privada en música, no pueden vivir de la creación o interpretación puras. Deben desarrollar una serie de actividades diversas para obtener su sustento y esto les impide una dedicación absoluta a su carrera. Para ser un buen músico, en general, es necesario ser, espiritual y emocionalmente, además de física y profesionalmente, un artista de tiempo completo; pues la seriedad profesional impone una dedicación total para escapar de las garras de la mediocridad.

La dedicación absoluta es, por desgracia, mítica en nuestro País a causa del raquitismo del medio musical. El mundo internacional del piano profesional ha estado vedado a nuestros artistas, quienes, necesitados del apoyo del Gobierno Federal en el exterior, se encuentran en notoria desventaja ante la competencia feroz de pianistas extranjeros que aplastan a los mexicanos; los cuales, salvo alguna extraordinaria excepción, no pueden competir en aquel universo, pues el sistema de enseñanza y el medio profesional los suele hacer cortos de espíritu, faltos de cultura y defectuosos en su técnica. Su criterio selectivo es tan estricto y atrasado, que no pueden tener actitudes profesionales; pues sólo gustan de un limitado repertorio y no entregan lo suficiente a la música que los compositores vivos escriben.

La importancia de un desarrollo equilibrado de la educación, se ha comprendido desde hace muchos siglos (13); pero esta comprensión no parece haber empapado, todavía, a nuestro País. No es posible ser un "artista" dentro de un mundo axiológico puramente musical. Es preciso que la esfera de acción sea humanística. Es necesario formar músicos humanistas que llenen sus vidas de Arte y Cultura (entendida ésta en el sentido dinámico de comprensión de la obra de la Humanidad, para lograr mayor potencia y proyección espiritual a través de su comprensión y no como un sentido estático y pedante de seca erudición) y de Humanismo, para integrar un orden personal emotivo y racional donde el intelecto ordene, sin dominarlos ni desbordarlos, los aspectos afectivos en coordinación con los mentales. Solo así se impide que alguien trate de encerrar toda la infinita maravilla del universo de la Ciencia y el Arte en el pequeño mundito del piano.

Son evidentes las reformas a la enseñanza que surgen de las consideraciones anteriores y de las que siguen.

El pianista mexicano carece de interés por la música contemporánea y es, en general, un pésimo lector a primera vista. Su trillado repertorio le permite tocar obras de gran dificultad; pero, a veces, no le ayuda a comprender una obra nueva y, tampoco, a leer obras de dificultad inferior a las que puede tocar estudiando.

El piano, gracias a su naturaleza polifónica y a su liberación de problemas de afinación, es una herramienta de penetración musical formidable y todo músico debe estudiarlo.

Debe darse mucho piano a todos los estudiantes de Música y mucha Música a los estudiantes de piano. Es preciso, además, desarrollar en los pianistas un nuevo sentido del repertorio; pues el concepto de un instrumento de virtuoso y de exhibición está entrando en decadencia. Cada día se compone menos música para piano solo y, cuando un ciclo evolutivo se ha cerrado, es necesario llevar una nueva idea de las instituciones anteriores si es que éstas deben sobrevivir, así sean transformadas.

Esta es una época de cambios y el cambio de los criterios básicos en la enseñanza es imprescindible para el desarrollo del piano en este país. Menos énfasis en escalas y más en la Música: desarrollo de la técnica en obras, y el abandono de Beringer y Hanon (que han cumplido su misión y merecen el retiro piadoso de la Historia); desarrollo de la mente musical; ampliación del criterio selectivo y del repertorio, son algunas de las medidas que permitirán el incremento de la actividad pianística de altura; que el resto del mundo artístico ha abandonado el pontificado magistral y ha puesto las bases generales para que los alumnos encuentren soluciones personales.

El maestro de gran talento artístico, ideal para el estudiante superdotado y el muy avanzado, debe ser complementado con el profesor que pueda indicar el camino más corto y confiable a la comprensión de la técnica y al logro de resultados efectivos.

Esto ha sido ya sistematizado a través de gran cantidad de libros y el estudio muy avanzado, debe ser complementado con el profesor que pueda indicar el camino más corto y confiable a la comprensión de la técnica y al logro de resultados efectivos.

Esto ha sido ya sistematizado a través de gran cantidad de libros y el hecho de que la síntesis humana de gustos personales, sentimientos e intuiciones no sea susceptible de análisis científico, no debe impedir el esfuerzo por formar un plan general de enseñanza que sea más adecuado al último tercio del siglo XX.

NOTAS :

- (6) El importante estudio de René Du Bois-Reymond, *Physiologie der Bewegung*, Jena, 1911, apareció varios años después de su revolucionaria conferencia.
- (7) Las investigaciones de Oscar Raif se publicaron después de su muerte en el *Beitrag zur Akustik und Musikwissenschaft*, con el título *Über Fingerfertigkeit beim Klavierspiel*, Ed. C. Stumpf, 1901, tercer cuaderno, pñ 65.
- (8) Cfr. Friedrich A. Steinhausen, *Die Physiologische Fehler und Umgestaltung der Klavier technik*, Leipzig, 1905, pp. 39 y 112.
- (9) Cfr. Ferruccio Busoni, *Cio che si richiede dal pianista, en Scritti e pensieri sulla musica*, trad. de Luigi Dallapiccola y Guido M. Gatti, Milán, 1954, p. 26.

- (10) Véase Ferruccio Busoni, *Edición de El Clavecín Bien Temperado de Bach*, New York, 1894.
- (11) Cfr. Ferruccio Busoni, *The Essence of Music*, Trad. Rosamond Ley, New York, cp. 1957, p. 94.
- (12) Cfr. Egon Petri, *Principles of piano practice*, MTNA Preceedings, 1939, p. 282.
- (13) Cfr. Platón, *Diálogos*, México, 1972, p. 490.



LA MUSICA Y LA DANZA COMO EXPRESION DE PROTESTA

Por: CARMEN SORDO SODI

Posiblemente Claude-Joseph de L'Isle (1760-1836) nunca se imaginó que su famosa marcha, escrita al calor de la Revolución francesa, se convertiría en el Himno oficial de Francia. La música, acorde en todo a la intención bélica del momento, hace popular *La Marseillaise* con esa letra. Y el sentido musical popular del pueblo francés la hizo suya en una noche, porque las palabras de esta Marcha eran su protesta, su defensa y su victoria.

Alla marcia **La Marseillaise**

f Al-lons en - fants de la Pa - tri - e, Le jour de
 gloire est ar - ri - vé. Con-tre nous, de la ty - ran -
 - ni - e, L'é - ten - dard sanglant est le - vé, *ff* l'e - ten -

Pocas obras musicales sufren el fenómeno de folklorización en una forma tan rápida e intensa como el que sufrió esta obra, que se convirtió, en un abrir y cerrar de ojos, en símbolo contra la tiranía y en acicate para la lucha; analicemos, si no, el Estribillo:

“A las armas ciudadanos,
formad los batallones;
que la sangre impura
riegue nuestros surcos”

ff
Aux ar - mes ci - toy - ens! For -
- mez - vos ba - tail - lons, — Mar - chons, mar - chons! *D.C.*
Qu'unsang im - pur — A - breu - ve nos sil - lons.

“Vayamos, hijos de la Patria,
el día de gloria ya llegó;
en contra de la tiranía
icemos sangriento estandarte”

Si se hiciera un estudio sociológico de las marchas, danzas y canciones de los más diversos países, surgidas al calor de las luchas libertarias, encontraríamos, indudablemente, similitudes fenomenológicas comparables a las de *La Marseillaise*.

Bástenos recordar en México las coplas de “Los Cangrejos” y las de “Mamá Carlota”.

La canción “Los Cangrejos”, que hace su aparición en plena época de la Reforma, fue entonada por cuatrocientos barreteros (según lo ha hecho constar Salvador Novo), en aquella ocasión en que se decretó que, en el término de 15 días, deberían abrir el llamado callejón de Dolores para comunicarlo con la calle de Independencia. Los barreteros se mofaban de las Autoridades y apelaban a la Libertad:

“Cangrejos pa'delante,
cangrejos para atrás;
dos pasos pa'delante,
doscientos, para atrás.
¡Pim! ¡Puf! ¡Paf!
¡Viva la Libertad!
¡Viva Benito Juárez,
que patria nos dará!

En julio de 1866, Vicente Riva Palacio recibe el siguiente comunicado firmado por José María Alzate:

"Mi general, ya no hay imperio en la frontera; Escobedo vencedor; los franceses se preparan a embarcarse y la Emperatriz se ha ido a Europa a pedir socorros..."

Cuenta Eduardo Ruiz, quien estaba con él en tal momento, tomando café en compañía del Secretario, que Riva Palacio se levantó de la mesa y dictó de corrido la improvisación que todos conocemos como "Adiós Mamá Carlota". Si el Pueblo supo, o sabe, quién es el autor, no tiene la menor importancia en cuanto al hecho folklórico que suscitó. Los trovadores la han modificado; pero el pueblo la hizo suya, muy suya, desde el principio; basta recordar que, convertida en *aire nacional*, las tropas liberales la entonaron a su entrada triunfal a la ciudad de México, en aquel memorable julio de 1867.

Es interesante comparar las canciones que los mineros de continentes distantes han compuesto, como manifestación de su descontento o de su triste realidad. El siguiente ejemplo es una versión de "The Miner", recolectado el 22 de enero de 1965 en el centro minero Charters Towers de Australia. La informante, una anciana de más de setenta años, señora T. Jenkins; quien de niña la había aprendido de su padre. (Ejemplo Musical N° 3) La señora Jenkins no pudo recordar toda la letra; pero dio diferentes versiones de canciones de mineros; entre ellas, la siguiente:

THE MINER I



At six in the morning the miner does rise, To go to his dangerous
labour, With his crib and his bottle all hung by his side, To
call for his next door neighbour.

"Come down and breathe the dark air, the foul air, the rank air; Fill up your lung with coal dust, disease dust, for proof; Come down and see the cave man, slave man, the brave man Risk his life to save his mate's life beneath a falling roof..." (1).

En contraste con estas versiones, recordemos aquélla, surgida hacia mediados del siglo XVII, en las minas de Colombia:

LA MINA

$\text{♩} = 80$

Aun-que mi-ga me ma-te-a la mi-na no
 voy yo no quie-ro mo-rir-me en un so-ca-
 vón yo no quie-ro mo-rir-me en un so-ca-vón.

La lírica narrativa de todos los pueblos ofrece, también, importantes muestras del "género de protesta"; en la imposibilidad de poner aquí los más importantes ejemplos, bástenos la mutilación que hago del "Corrido de las esperanzas de la Patria por la rendición de Villa".

CORRIDO DE LAS ESPERANZAS DE LA PATRIA POR LA RENDICION DE VILLA

Nosotros estamos hartos de mentidas ilusiones;
 queremos un Presidente que se faje los calzones;
 que persiga al bandidaje y que cuelgue a los ladrones,
 que tanto se acostumbran a comer sin desazones.
 Ahora lo que pide el Pueblo al General Obregón,
 que bajen pronto los precios en todita la Nación.
 No alcanza para la vida, todo se vende muy caro,
 y es muy justo que abaraten o que pasen por el aro.
 Así como los soldados han servido pa' la guerra,

-
- (1) Baja y aspira el aire negro, el aire impuro, el aire fétido
 Haz la prueba llenando tus pulmones con polvo de carbón y enfermedad
 Baja y contempla al cavernario, al esclavo, al hombre valeroso
 Que arriesga su vida para salvar a su amigo bajo un techo tambaleante
 (La Redacción).

que den fruto a la Nación y que cultivan la tierra.
Dan la una, dan las dos, y el rico siempre pensando
cómo le hará a su dinero para que vaya doblando.
Si cría un cerdo o una gallina, un sinvergüenza la roba,
y no puede reclamar, porque le dan con la escoba.
De todos estos abusos sólo el recuerdo ya habrá;
cuando Obregón sea elegido, la justicia triunfará.
Perdonen mis malos versos, mi sabiduría no alcanza
para hacer otros mejores a la Patria y su esperanza.

FORO DE LA JUVENTUD

PLAN DE TRABAJO DE LA PLANILLA "NEGRA CON PUN-
TILLO", para las elecciones de nueva Mesa Directiva de la Sociedad de
Alumnos del Conservatorio.

- 1.—Difusión y discusión del nuevo Plan de Estudios.
- 2.—Estudio de la problemática de la Enseñanza en los diferentes ciclos y
petición de maestros adecuados a los mismos.
- 3.—Información concreta sobre cada instrumento: su estudio, su desarrollo,
sus posibilidades de trabajo, etc., con el fin de ampliar la visión del alum-
no en el momento de elegir su carrera y evitar la superpoblación en de-
terminados instrumentos, por desconocimiento de otros.
- 4.—Estudio y encuesta, dentro del C.N.M., sobre la falta de interés hacia
las actividades culturales del País (conciertos, conferencias, exposiciones,
Teatro, eventos literarios, etc.).
- 5.—Realizar un análisis, por grupos, sobre los diferentes maestros con el
fin de conocer la problemática interna de los mismos, y, así, trabajar en
pro de la superación del cuerpo docente para lograr mejores resultados.
- 6.—Se ha establecido una bolsa de trabajo, que funcionará a partir de HOY,
como *contacto* entre los alumnos y las fuentes de trabajo, evitando así
la deserción por problemas económicos; ya que hemos visto que ésta es
una de las causas principales de dicha deserción. Esta bolsa de trabajo
también funcionará de acuerdo con las necesidades puramente artísticas
de proyección, en casos de eventos no remunerados.
- 7.—Fomentar las relaciones directas entre los alumnos y su Mesa Directiva,
mediante asambleas regulares que se efectuarán todos los primeros miér-
coles de cada mes.

- 8.—Presionar a las autoridades del C.N.M. para que se amplíe el número de gavetas existentes para guardar instrumentos.
- 9.—Se cuenta, actualmente, con proposiciones de Instituciones Artísticas (Escultura, Pintura, Danza, Teatro) y de Instituciones Culturales (Museos, Embajadas, Casas de Cultura y particulares) para realizar intercambios; que se llevarán a efecto a partir de noviembre de 1973.
- 10.—La Institución de una temporada de conciertos dominicales y demás eventos artísticos y culturales en el C.N.M.; estableciendo así una fuente de trabajo para los alumnos de este Plantel.

Desgraciadamente perdió esta Planilla por un margen de cinco puntos. Ganó la Planilla Rosa, cuyo plan de trabajo se inclinaba más a las actividades sociales. Ya veremos lo que hacen estos muchachos, a quienes no escatimamos nuestra colaboración si demuestran prácticamente una actitud positiva. La Redacción.



Gundula Janowitz

FESTIVAL DE MUSICA EN BERLIN

Por
PEDRO
MACHADO
CASTRO

El XXIII Festival de Música de Berlín (13 Sept.-15 Oct.), ha sido uno de los mejores de los últimos años. Desfilaron por allí las más cotizadas figuras de la danza, la ópera y el recital. Nuestra llegada coincidió con la presentación del famoso liederista Dietrich Fischer Dieskau, acompañado por el no menos célebre pianista Christop Eschenbach, en un programa "Schubert": "El Canto del Cisne" (Heine), lieder sobre diversos poetas y Seis canciones sobre textos de Goethe. Hemos comprobado en discos, y personalmente, que no hay en el mundo intérprete más completo de lieder que Fischer-Dieskau. Su carrera, iniciada a mediados de los años cuarenta, le ha colocado en un sitio de honor. Tiene la virtud de fascinar y de transmitir el mensaje del com-

positor al oyente sensible. Para ello es necesaria, también, la colaboración de un gran acompañante, como Christoph Eschenbach.

LAS TRES SONATAS DE BRAHMS.—Al día siguiente, y en la propia Sala Philharmonie, la violinista Christiane Edinger, con Gerhard Puchelt, ofrecieron un recital de las tres sonatas de Brahms. Ella es una violinista joven, segura y expresiva, pero que no alcanza aún el grado de virtuosismo necesario para enfrentarse a Brahms. Tampoco el pianista tenía gran altura musical. Quizá en la tercera Sonata Op. 108 alcanzaron las más altas cotas.

COSI FAN TUTTE.—La ópera berlinesa ofreció una representación de esta ópera mozartiana que, aunque no ha alcanzado la popularidad de Las Bodas de Figaro, La Flauta Mágica, etc., es, sin duda alguna, una de sus más finas y logradas partituras. Todos los intérpretes (Annabelle Bernard y Brigitte Fassbaender, Donald Grobe y N. Barry McDaniel, Erika Koeth e Ivan Sardi), así como los directores musical y escénico (Reinhard Peters y Otto Schenk), lograron una interpretación dentro del más encantador estilo y atmósfera mozartianos.

UN NUEVO DON GIOVANNI.—Varios teatros mundiales importantes de ópera presentan este año nuevas producciones de la famosa ópera de Mozart. Refiriéndonos a esta de Berlín, a cargo de Rudolf Noelte, había algunos detalles sobresalientes en los que no coincidimos con el regista. Primeramente la acción, que transcurre en España (país del sol eterno), en la escena transcurrió en una casi absoluta oscuridad. El cómico Leoporello era casi dramático. El vesturio no correspondía a lo español, ni el propio Don Giovanni presentaba la elegancia innata de un "conquistador"; pero el reparto sí fue de verdadera gala. En el papel de Doña Ana, Gundula Janowitz alcanzó las más altas cotas de la función y los más encendidos aplausos. Pilar Lorengar (Doña Elvira) fue dueña de su bien timbrada voz, además de sus cualidades histriónicas. Don Giovanni (Ruggiero Raimondi), posee una voz verdiana, con poco de gracia mozartiana, pero potente y convincente en ocasiones. Luigi Alva no convenció demasiado en el papel de Don Octavio. El excelente bajo Bengt Rundgren cantó la parte del Comendador, pero fue lamentable que el Comendador no apareciera por ninguna parte y sólo se escuchara su voz grabada en cinta. Del Leporello (José van Dam) ya emitimos una opinión, pero el Masetto de Manfred Roefrl fue muy bueno y la Zerlina de Graciela Sciutti, discreta. Dirigió la orquesta Lorin Mazel y su actuación alcanzó ovaciones de gala.

LA BELLA DURMIENAE.—Este, uno de los más bellos y efectivos ballets de Chaikovski, ocupó la noche del viernes en la Ópera Alemana de Berlín. El coreógrafo Kenneth MacMillan se basó en la coreografía de Petipa para elaborar la suya con destino al ballet titular de la ópera berlinesa, sobresaliendo Didi Carli en el papel de Aurora y Rada Sheta en el del Príncipe Floribundo. El cuerpo de ballet demostró una fabulosa disciplina.

KARAJAN Y LA GRAN MISA DE BACH.—Nos marchamos del Festival luego de escuchar una gran versión de la Misa en si menor de Bach, con la Orquesta Filarmónica de Berlín, el Coro de la Sociedad de Amigos de la Música de Viena, dirigidos por Herbert von Karajan, y los solistas Janowitz, Finnili, Hollweg, Kerns y van Dam, además de un nutrido grupo de solistas instrumentales. Von Karajan utilizó un coro de 200 voces y una orquesta, quizá mayor de la exigida por Bach, pero todos cumplieron y al final el director cortó el aplauso, pidiendo silencio y mandando a retirar a los intérpretes.

Disertación de STELLA CONTRERAS con motivo de su ingreso al Seminario de Cultura

El haberseme conferido el grande honor de invitarme a formar parte de este Seminario de Cultura Mexicana, honor que acepto gustosa, constituye una distinción inmerecida, dada la modestia de mi trayectoria en el vasto y elusivo campo de la música.

Me veo precedida en este lugar por esa excelsa artista y noble mujer, Fanny Anitúa, quién en alas de su voz privilegiada llevara en triunfo por el mundo entero el nombre de México, guiada siempre por el instinto infalible de la verdadera artista y por los conocimientos adquiridos en el rigor de una disciplina y voluntad admirables. La vida le otorgó, mercedamente a su talento, la oportunidad de brindar su arte en el brillo de los escenarios y también en la intimidad de la comunión con sus alumnos, en la cátedra que impartió con tanta generosidad. Su desaparición hace, si ello es posible, aún más elevada su estatura artística y su recuerdo se vuelve estímulo y ejemplo.

En un principio hice mención a la cualidad elusiva, diría impalpable, pero fuerte y exigente de la música. Toda realización intelectual-literaria, artístico-creadora, científica, va acompañada sucesivamente por: la inspiración, la ponderación, el análisis, la auto-crítica y, sobre todo, por la pausa, especial y necesaria, previa a la presentación de la obra al juicio inapelable del público. El artista no creador, o re-creador, en el mejor de los casos, como es un intérprete, se ve continuamente enfrentado a los fenómenos inherentes y propios de esa característica —la elusividad— como son: la intangibilidad de la obra re-creada, la temporalidad relativamente fugaz de la misma, y muy especialmente, a *la vulnerabilidad del esfuerzo previamente realizado*.

Cuantas veces después de un concierto, no suspiramos por poder tener la oportunidad de enmendar o corregir un trozo o frase dichos, quizás con entendimiento, pero con el arrebató propio de la emoción del momento y tan reñido con la perfección anhelada. En la realización, sujeta siempre como está a factores imprevisibles —salud, estado anímico, (y en el caso de un pianista) un

instrumento inadecuado o deficiente— puede verse, en alguna ocasión desafortunada, deformado y casi anulado, el fruto de semanas o meses de estudio y esfuerzo. Cuánto se daría entonces por poder pintar el cuadro", "escribir el libro", en el momento y condiciones propicios a la opima y cabal re-creación. Estas palabras que pudieran parecer una excusa "a priori" por deficiencias probables, tienen por objeto invitarlos a asomarse por un instante a ese mundo de luces y sombras que es el ánimo del artista ante el público y los problemas a los que necesariamente se enfrenta. La superación de estos constituye una prueba dura para el artista, la cual, sin embargo, de hecho infunde a la obra re-creada, una innegable pulsación de vida.

Ahora bien, no podemos concretarnos a mencionar solamente la vida que surge al conjuro de las emociones suscitadas por las circunstancias antes mencionadas. Ella puede, o no, co-existir con la *otra* vida, latente e inmortal, en la obra musical. El compromiso de despertar ésta, es, en verdad serio y complicado. Los riesgos son muchos, siendo el falseamiento de la intención del compositor, el más grave.

Es obvio que pretender establecer la índole del contenido de una música, de acuerdo con supuestas experiencias personales del compositor, en el momento de la creación de ésta, no sea método serio y fidedigno, dada la circunstancia, entre otras muchas, de que una obra no siempre es concebida en su totalidad tal y como la conocemos, sino que pasa, en muchos casos, por diversas etapas de modificación, algunas con años de diferencia entre sí; pero tampoco será, en última instancia, suficiente solamente el análisis científico-musical para determinar una interpretación espiritualmente fiel y trascendente.

Un sonido no tiene, aisladamente, un significado preciso o absoluto. Un conjunto de sonidos articulados simultáneamente (armónicos) o sucesivamente (melódicos), crea grados de tensión, siendo ésta mayor o menor según se difiera su resolución y siempre en relación con su ubicación dentro del contexto musical. La tonalidad presta un color expresivo al ropaje armónico de la obra y la forma proporciona la estructura básica de la misma, pero el contenido esencial y subjetivo puede, en la interpretación, eludir peligrosamente, —entendido lo real en contraposición a lo artificial—, el mundo real del intérprete, del auditorio y, peor aún, el del compositor.

El exceso de imaginación, estimulado indebidamente por conocimientos someros no especializados, puede conducir a extremos ridículos, si se arroga el intérprete el derecho de ofrecer versiones "personales" o "inspiradas", sin la asistencia de conceptos estilísticos y estéticos firmemente cimentados. Cuántos agravios de esa música son inferidos por los socorridos recursos, cuando de desinhibirse se trata, de "inspiración" y del comunmente llamado "temperamento". De los problemas que origina este último, cabe señalar aquel de la indebida valorización de las indicaciones dinámicas y agógicas en la partitura.

La indicación, pongamos por caso, ALLEGRO(indudablemente sugiere un movimiento animado, pero que no debe conducirnos a la congestión ni al atropellamiento de las ideas. Debemos admitir sin embargo que existe una diferencia intrínseca en la significación motriz de un ALLEGRO en un CONCERTO GROSSO de Handel y un ALLEGRO en un SCHERZO de Mendelssohn. Sabemos que Beethoven acogió con sumo beneplácito la invención del metrónomo de Dietrich Nikolaus Winkel, de Amsterdam, y manufacturado y patentado como invento propio de Maelzel en 1816, pero ni aún dicho aparato ofrece una solución completamente satisfactoria. En la música del mismo Beethoven encontramos ejemplos de metronomizaciones que en la práctica resultan improcedentes, debidas sin duda a la conocida imposibilidad de medir con precisión mecánica los amplios vuelos del espíritu o transcribir con limitada notación la naturaleza y profundidad de los sentimientos y emociones.

¿Cuál es entonces el catalizador de los valores formales y anímicos de la obra musical?

La respuesta a esta pregunta es la máxima responsabilidad que agobia al intérprete consciente, pues no se puede negar la casi decisiva influencia que ejercen el carácter y la responsabilidad del artista sobre la obra interpretada. Sin proponerse, o desearlo, la responsabilidad, o la falta de ella, se reflejará fiel o tristemente en sus realizaciones. El hecho de creer sentir afinidad con la música de un determinado compositor, no confiere al intérprete la irrestricta autoridad de "sentirla" intensa y libremente. Es lamentable contemplar con qué facilidad y frecuencia se confunden en la práctica los conceptos de *afinidad y posesión indiscriminada*. A mayor abundamiento, el manejo de elementos tan disímbolos como son: el espíritu (belleza inmaterial y eterna de la obra musical) y el vehículo (caja de madera con filamentos de metal en tensión), percutido por un individuo de aguerrido ánimo, que *dice ser* intérprete de vivencias pasadas y alejadas en tiempo y espacio, nos hace reflexionar en la extrema necesidad de cualidades de autenticidad en la vocación y honestidad en la actitud profesional.

Haciendo un breve examen de los factores modificadores, personales o circunstanciales, que gravitan sobre la ejecución musical, no parece ser posible encontrar una fórmula que garantice el buen éxito o la fiel y exacta interpretación de un texto abstracto y subjetivo. No obstante, considerando como catalizador probable de los valores musicales, al conjunto de cualidades tales como: un innato instinto musical y una aguda sensibilidad puestos al servicio de sólidos conocimientos asentados sobre la base fundamental de un profundo amor y respeto a la obra de arte, cabe razonablemente esperar, que estas cualidades permitan desentrañar el pensamiento del compositor y captar el inefable aliento de su inspiración.

Consideraciones como las presentadas hasta aquí, pueden dilatarse interminablemente, pero el saberme escuchada por personalidades tan distingui-

das en disciplinas diversas, como son los miembros de esta institución, y por el culto público presente, es un hecho que aconseja que con toda prudencia y respeto ponga fin a estas palabras. Siendo la música y el piano la razón de mi presencia ante Uds., espero que ellos presten elocuencia a mis conceptos, pues la verdadera emoción y la precisión y justeza de expresión, solo excepcionalmente son buenas compañeras.

Quedo profundamente reconocida por la gentileza de su atención y paciencia.

Libros

CARMEN SORDO SODI, *Manuel M. Ponce, iniciador de la Etnomusicología en México*. Ediciones de la Universidad Autónoma "Benito Juárez" de Oaxaca, 1973.—En un folleto de 19 páginas de texto y 8 que ocupan las "Cuatro Danzas Mexicanas", la Universidad de Oaxaca publicó la conferencia que ofreció Carmen Sordo Sodi en el Dep. de Bellas Artes de la propia Universidad y que fue la misma que le escuchamos originalmente, el año pasado, en la Asociación Ponce. Lo original del asunto tratado por la Conferenciante, estriba en haber sido ella la primera en informar sobre lo que se le debió a Manuel M. Ponce en campos de la Etnomusicología.—Es cierto que el fonógrafo "inició la consideración de otra música pretérita", porque todo lo hecho antes del invento de Edison resultó solamente aproximado, dada la imposibilidad del sistema clásico de notación para plasmar, con gráfica precisión, lo que un gran número de investigadores había realizado, con más o menos finos oídos, ya desde el siglo pasado; y, como informa la Autora, fueron los etnólogos alemanes quienes, desde la segunda década de nuestro siglo, separan definitivamente la Antropología del Folclore musical y de la Musicología. — Verdad perfrullesca resulta el descuido que la Etnomusicología había encontrado en todos los centros mexicanos de enseñanza superior. Por lo que se refiere a Ponce, sus prolongadas andanzas por Europa le permitieron analizar y estudiar metodologías existentes por allá, y, a su regreso a México, logró que, tanto el Conservatorio, como la Escuela de Música de la UNAM, introdujera en sus currícula la carrera de *Folklorista*, de la que él "fue el principal maestro". Cuéntanse, entre sus más destacados alumnos, a Concha Michel, Francisco Domínguez, Amalia Millán, Virginia Rivera, Vicente T. Mendoza, Alfonso del Río, Nabor Hurtado, Pablo Castellanos, etc.

"En la actualidad, la carrera del folclorista se ha trocado en la carrera del etnomusicólogo". Cuando se publicó este trabajo, el Conservatorio no

reanudaba aún su programa de Musicología, que en la actualidad abarca las carreras del musicólogo, del etnólogo y del crítico musical¹. Actualmente, la clase de Etnomusicología la imparte la propia Carmen Sordo Sodi.

Después entra la Autora de lleno en el mundo del folclore, en el que Ponce tuvo mucha mayor ingerencia que en el del etnomusicólogo. Ciertamente que Ponce contribuyó a que decayera el empirismo en la recolección de material folclórico; pero nunca admitió la existencia de melodías en la música precortesiana, como Carmen lo hace patente, en citas del propio Maestro. Ponce siempre preconizó la importancia de la música folklórica iniciada después de la Conquista; pero él mismo incluyó algunas melodías aborígenes en una colección de piezas infantiles, pese a sus informaciones anteriores.

Revista de Revistas Musicales

MELOS.—En el último número recibido, *Milko Kelemen* titula su corto, pero interesante artículo: "¿Cómo se puede enseñar la música nueva?" Y, puesto que, al concluir su exposición, llega a la conclusión de que no es posible enseñarla, sino solamente discutirla, repasemos sus puntos de vista.—Comienza el Autor preguntándonos qué es la música nueva y hacia dónde se dirige y distribuye así las diversas fases de su desarrollo; el año de la organización; el año de los timbres; el año de la coordinación de los tiempos; el de la aleatoriedad; el de la huída de la música de la propia Música; el paso de la estricta serialidad a la emoción libre. Como no encuentra una definición realmente válida, al estudiante no le queda otro remedio que considerar la nueva música como algo mágico.—Entonces ¿qué debe hacer el maestro? Sólo podrá educar al estudiante, ayudándolo a convertirse, de verdad, en lo que "ya es" (aunque parezca absurdo —rectifica). Piensa el Autor que las fórmulas educativas de Pestalozzi y Rousseau cuentan aún; aunque la impaciencia y las condiciones del mundo actual son causantes de los huecos en la educación de los jóvenes. Pero los principios de la universalidad y la totalidad juegan un papel importante en la enseñanza de la Composición, así como el de la autoridad del maestro. Esto último es lo más trascendental y encierra los siguientes peligros: 1) movilidad del pensamiento, en la que no puede ninguna creación. El estudiante solamente se basa en las formas aprendidas de su maestro. 2) El problema de nivelar la personalidad, sin destruir el talento natural. 3) Petrificación de las facultades creadoras. Falta de desarrollo del estudiante joven. 4) Peligro de olvidar el valor de las ideas.—El principio de la espontaneidad es muy importante. El vocabulario musical del estudiante debe crecer con el tiempo y la autoridad y esto sólo se logra cuando el estudiante se siente libre.—Sólo es verdad, en parte, que muchos compositores fueron autodidactas, pues aún cuando no hayan estudiado en conservatorios o escuelas de música, tuvieron el contacto privado estimulante de gente interesante. Es pues un error del maestro contemporáneo de Composición

el no ir con el tiempo y usar métodos del pasado en sus programas de estudios; en cuyo caso la confianza del estudiante se pierde. Pero esto no indica que el estudiante no deba aprender la Armonía y el Contrapunto.—La tarea del maestro contemporáneo de Composición es ponerse al día con los jóvenes estudiantes en todas las situaciones históricas, mostrándoles los más importantes estudios de la música del pasado, así como ayudándolos a ponerse al día en los del presente.

TIME.—En su raramente usada sección MUSIC, esta Revista dedica un artículo al destacado jazzista Billy Taylor. Taylor es un caso muy especial en la historia del jazz norteamericano: la única vez que lo despidieron de una banda en la que tocaba el piano, hace 23 años, fue por haberse negado a contribuir al fondo común para la compra de heroína.—En 1960 contaba ya con un gran número de admiradores. Nueve años después se convirtió en el primer director negro de un programa de Televisión: el show de David Forst (O.K., Billy). Hijo de un dentista de Washington, Billy obtuvo una Licenciatura de Música en la State University of Virginia. Después enseñó Historia del Jazz en la Manhattan School of Music de Nueva York. Actualmente da, dos veces por semana, conferencias-conciertos en las escuelas públicas y dirige una clase de piano en un taller situado en la Escuela No. 201 de Harlem. A los 52 años de edad, Taylor escribe música de vez en cuando, toca alguna obra de piano y orquesta que le piden, por ejemplo, Maurice Abravanel y la Sinfónica de Utah; cree, firmemente, que el jazz es la música clásica de los Estados Unidos, y sus improvisaciones así lo revelan.

SACM.—El órgano oficial de la Sociedad de Autores y Compositores de México publicó en su número 28 (Año II) una carta que el Sr. Jean Alexis Ziegler, Secretario General de la SISAC le envió al Director General del primer organismo mencionado, Don Carlos Gómez Barrera, para comunicarle que las gestiones llevadas a cabo aquí "para asegurar una eficaz salvaguardia de los derechos de autor, en presencia de esta nueva forma de comunicación que son, o serán los satélites". En realidad la SACEM es un organismo que se mueve con gran eficacia en todas direcciones, para asegurar los intereses de sus asociados.

En otro número anterior, la propia publicación dio a conocer el éxito obtenido en el Palacio de las Exposiciones y de Congresos del Ministerio de Información y Turismo de Madrid, la "Cantata Histórica de la Angustia" del Dr. Mario González Ulloa, sobre una versión literaria de Marta Escurra, en versión del organista de la Catedral de Santiago de Compostela, Manuel Gesto García, con diseños de Marcos Kuryez y dibujos de José Hernández Delgadillo. La obra, dedicada a Joaquín Rodrigo, está basada en el hombre primitivo, empeñado en comunicar su destino a la posteridad y se vale de los mitos e historia de la antigüedad helénica para su expresión contemporánea. Tras su éxito privado en Madrid, es posible que la obra se estrene en París.

LE COURRIER MUSICAL DE FRANCE.—En el No. 41 de esta Revista termina el artículo dedicado a la Música Contemporánea de Francia, que

firma Ph.T. Por lo que se refiere a los compositores de la última hornada, aunque no todos sean veinteañeros, menciona el autor a PAUL ARMA, en cuya obra es evidente la influencia de Bartok: éste no desconocido en México.—RENE LEIBOWITZ (fallecido el año pasado) y ANDRE CASANOVA permanecieron fieles al serialismo, del que el primero fue un adalid. El influyó, evidentemente, en PIERRE BOULEZ, MICHEL PHILIPPOT y SERGE NIGG (el primero de estos tres parece, más bien, dedicado ahora a la dirección de orquesta). OLIVIER MESSIAEN, que tanta influencia ha tenido en sus jóvenes compatriotas y europeos, en general, es un caso aparte, por la extraordinaria fluidez de su númen creador.—Entre los compositores franceses que, en la actualidad, están más apegados a la vanguardia, cita el autor a HENRI DUTILLEUX. De su Concierto para Violoncello dijo Rostropovich que era "todo un mundo lejano". MAURICE OHANA, de origen español, que ha vivido largamente en Francia, "escribe música que él llama "mediterránea" y es luminosa. ANTOINE TISNE comienza ya a valerse de las formas abiertas. CHARLES CHAYNES, JANOS KOMIVES, JEAN GUILLOU, ALAIN BANCQUART (afecto a los microintervalos), MARC CARLES (preocupado por los timbres), YVES PRIN (combinaciones instrumentales poco comunes) y JACQUES CHARPENTIER, que prosigue sus investigaciones dentro de una escritura modal influida por Messiaen, terminan la lista proporcionada por el Autor.

SONDA.—Por fin, tras cinco largos años de espera, nos llegó un número de la interesante revista musical española SONDA, que se supone ser un "boletín cuatrimestral interno de las juventudes musicales de Madrid", pero que, dado su carácter especial de publicación dedicada a la Música Contemporánea, pensaríamos que es, más bien, subvencionada por dichas Juventudes Musicales; lo cual nos parece espléndido y digno de envidia. Y si aventuramos esta suposición es porque, en el número 6, de mayo de 1973 en cuestión, no hallamos nada relacionado con las JMM y sí muy jugosos artículos de Miernau —"Dans la nuit des temps"—; Jacobo Romano —"Sobre Marco Polo y su viaje a los límites"; Leo Brouwer, "la Vanguardia en la música cubana"; Ramón Barce —"Sobre el Coral hablado" y Josef Bek— "La Música moderna Checa". Del artículo de Jacobo Romano bástenos citar unas frases que contienen un mundo de realidades: "Toda la historia de la cultura humana marca la tendencia de ir de lo local a lo universal; lo cual implica que lo universal se integra por una suma de localidades". ¿Hay algo que pudiera aplicarse con más propiedad a la Música?

Brouwer informa algo, muy satisfactorio, respecto al movimiento contemporáneo de la música cubana: el público no está prejuiciado y es "imparcial" por la ausencia de mitos culturales impuestos por la tradición". Los compositores cubanos viven su momento histórico-social y están en contacto con músicos del mundo internacional.

Miguel Angel Corio habla del décimoquinto aniversario de la fundación del grupo *Nueva Música*, por desgracia ya obsoleto. Nacido en el 58, el infor-

me cita el año 51 como una "fecha para la historia", porque en tal año "los futuros jóvenes turcos de la música española" entraban a su mayoría de edad". Sin patentizar sus frustraciones, Coria se alegra de sus definitivos logros, al "haber restaurado la historia de un medio caracterizado por su delirante ucronía".

Ramón Barce, Director de la Revista, escribe sobre su "Coral hablado" con la autoridad que le confiere su carácter de autor de la obra.

Y, finalmente, se cierra la publicación con un trabajo de Josef Bek, dedicado a la música checa contemporánea.

NIVEL.—En el número 129 de esta notable Revista de Cultura, que mensualmente publica el escritor colombiano GERMAN PARDO GARCIA, largamente residente en México, informa José María de la Peña que Louise Lebrun, la soprano canadiense a quien escuchamos recientemente en México en el papel de Norma, al inaugurarse la Temporada de Opera de Bellas Artes, es, además, una musicóloga, egresada de la Escuela Vincent d'Indy, de Montreal, donde se doctoró en 1964, en el cual actuó por primera vez en la Sadlers Wells de Londres. Y cuatro años después representó diez personajes distintos en el Stadttheater de Gensburg, Alemania.

Conciertos

SINFONICA NACIONAL.—La Segunda Temporada de este año constará de 8 pares de conciertos (viernes y domingos). Al cerrarse esta edición solamente el primero se había efectuado. El inicial tuvo como director huésped a *Anshel Brusilov* y a *Adolfo Odnoposoff* como solista del Concierto de Boccherini para violoncello y orquesta. Brusilov formó su programa con la Sinfonía en sol mayor de Christian Bach, el "Homenaje a García Lorca" de Revueltas, "Shelomo" de Bloch, "Francesca de Rimini" de Chaicovski y el mencionado Concierto de Boccherini. Brusilov es un director norteamericano, cuidadoso y sensitivo. Se dice que, como violinista, no se queda atrás. Muy joven aún, tiene por delante una carrera musical brillante. Odnoposoff sigue evolucionando, como todo gran artista. Ha refinado patentemente el Concierto de Boccherini y la "Schelomo" de Bloch. En "Homenaje a García Lorca" de Revueltas resaltaron sus dos aspectos de duelo universal y jolgorio mexicano.

En el siguiente programa tomó la batuta *Peter Eros* y el violinista *Ruggero Ficci* ejecutó el Concierto de Mendelssohn. Como obra mexicana, imprescindible en las nuevas programaciones de la OSN, fue programada una de Blas Galindo y como platillo fuerte la Cuarta Sinfonía de Bruckner. Ya no nos fue posible escuchar este programa de la OSN, cuya reseña entrará en el próximo número, juntamente con el resto de la Temporada, pero nos place que,

con el primer programa, se rindiera un homenaje a la memoria de Silvestre Revueltas, de cuya muerte así recordamos el 33er. aniversario.

FILARMONICA DE LA UNIVERSIDAD.—Esta XIII Temporada de Conciertos universitarios que está realizándose, a partir de 31 de agosto pasado, constará de nueve programas cuádruples: tres para estudiantes y uno para el público en general, (estos últimos en el Teatro Alameda). El cuarteto inicial de programas fue dirigido por el Titular, Eduardo Mata. Fresco de sus triunfos europeos, Mata regresa más exuberante que nunca y lleno de entusiasmo por su orquesta mexicana. Tuvo en aquella ocasión a Balint Vazdonyi como solista del Cuarteto Concierto para Piano de Beethoven y dirigió una obra de Del Tredici (estreno en México) y las Variaciones "Enigma" de Elgar. En su segundo programa estrenó aquí una Sinfonía de Berio; Guillermo Salvador y Aurora Serratos ejecutaron, con su peripecia acostumbrada, el Doble Concierto de Bach para dos claves (en este caso, pianos). La "Balada escocesa" de Britten y "La Valse" de Ravel cerraron el programa.

Fernando Avila dirigió el 1er. programa de Octubre que tuvo a *Yuriko Kuronuma* como solista del Concierto No. 1 de Max Bruch. Se estrenó un agradable "Preludio Sinfónico" de Ladrón de Guevara y fueron incluidos el "Concierto de Estío" para guitarra y orquesta, con el notable guitarrista y maestro *Manuel Ramos* y la Tercera Sinfonía de Schumann. Los últimos conciertos cuádruples de Octubre le tocaron a Walter Susskind; quien tuvo como solista al pianista *André Tchaikovski*, en la "Rapsodia sobre un Tema de Paganini" de Rajmaninov. Estrenó "Design" (Diseño) de Klein y terminó con la Séptima Sinfonía de Dvorak.

ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO.—Este año la OSEM distribuyó su programación en conciertos triples que se están efectuando los viernes, sábados y domingos en Toluca, Bellas Artes de México, D. F. y el Castillo de Chapultepec, respectivamente. Para el trío inicial de programas (28 de Sept.) fue invitado *Eduardo Mata* como Director huésped. *María Teresa Castrillón* ejecutó el Concierto "Coronación" de Mozart y Mata dirigió la Sinfonía nº 93 de Haydn y la Nº 4 de Bruckner.—El primer Concierto de Octubre fue dirigido por el Titular *Enrique Bátiz*, como lo serán los dos siguientes. En el 1º de éstos *Luz Vernova* tocó la parte solista del Concierto para Violín y Orquesta de Chaikovski, y Bátiz dirigió las "Variaciones sobre un tema de Haydn, de Brahms y la "Patética" de Chaikovski. En el 2º, el solista fue un violinista: *Pablo Diemecke*, quien eligió la "Sinfonía Española" de Lalo. El tercer programa de Enrique Bátiz no alcanzamos a reseñarlo.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—Bajo la dirección de *Carlos Esteva* se efectuó un concierto en el Castillo de Chapultepec, con *Ernestina Garfias* como solista de la Cantata No. 51 de Bach y Tres arias de la ópera "Alcina" de Haendel (escuchadas por primera vez aquí). Esteva dirigió la "Pequeña Serenata" de Mozart, la Sonata para Cuer-

das, N^o 1 de Rossini y una suite de "Don Quijote" de Telemann.—El 20 de Octubre se efectuó el 1^o de dos conciertos didácticos para Niños, con la participación del Teatro Guíñol de José M. Díaz Góngora. El acto tuvo lugar en el Auditorio del Conservatorio Nacional de Música.

ORQUESTA SINFONICA DE XALAPA.—Este año la OSX ha tenido muy importantes actividades en su ámbito xalapeño, con directores huéspedes como *Luis Herrera de la Fuente*. La Orquesta ha sido enriquecida con elementos extranjeros de valía, que han aumentado su sonoridad. Su Temporada de Verano resultó brillante, y su Director Titular, *Fernando Avila*, tuvo motivos de satisfacción. Por otra parte, la Orquesta de Cámara de la Universidad Veracruzana, que dirige *Rino Brunelli*, aumentó su prestigio al terminar su Temporada de Verano con brillantéz.

V FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA DE PUEBLA.—Del 12 de Octubre al 17 de Noviembre se han estado llevando a cabo los actos de este Festival, que la Capital Angelina ofrece por quinta vez y que se inició con una ejecución de la música incidental del "Egmont" de *Beethoven* (por primera vez cantada en español), con la Orquesta Filarmónica de la Universidad, bajo la dirección de *Eduardo Mata*, los cantantes *Delfina Ambrosiak*, *Irma Lozano*, *Arturo Beristáin* y *Fernando Palavicini* y la dirección escénica de *Enrique Gómez Badillo*.—Al día siguiente la propia *Dora de la Peña* y los coros de la Escuela Nacional de Música, que dirige *Jorge Medina*, interpretaron la Novena Sinfonía de *Beethoven*.—Hasta el 20 de Octubre se habían efectuado recitales del pianista *Emilio Angulo*, *Erck Friedman* y *Ernesto Bitetti* (guitarrista) y un Concierto de la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México.

CONCIERTOS EN EL CONSERVATORIO.—Entre los principales actos del bimestre pasado, están el Concierto de Música Electrónica con obras de *Raúl Pavón*, *Mario Lavista*, *Antonio Mastrogiovani* y *Manuel Enriquez*. Para realizar la obra del tercero, se contó con la colaboración del grupo Música del Cuerpo, que dirige *Guillermo Villegas*.

Emilio Angulo ofreció un concierto de música popular arreglada por el mismo, con la colaboración de un condiscípulo suyo.

Rasma Lielman, violinista, tocó obras de *Bach*, *Paganini*, *Bartok*, *Ysaye*, *Chausson* y *Ravel*, acompañadas por *Héctor Rojas*.

Manuel Enriquez, Director del Conservatorio, compositor y violinista, ofreció un recital de música contemporánea, con la colaboración del pianista *Jorge Velazco*, que reseñaremos en el próximo número.

CUARTETO ENDRES y CUARTETO DE MEXICO. El Instituto Goethe, que tan excelentes artistas presenta en México, nos ofreció dos programas de un magnífico Cuarteto alemán —el "Endres"— y el mejor Cuarteto Mexicano: obras de *Haydn*, *Reger* y *Beethoven* y el 2^o con Música de

Mozart, Revueltas y Brahms. Fue posible comparar ambos grupos y comprobar que el Mexicano podía competir sin avergonzarse.

CLAIRE SVECENSKI presentó a su alumno *Roberto Ríos* en la Chopin. Este joven principiante demostró un destacado talento, muy bien encauzado por su Maestra.

EMILIO LLUIS.—Alumno muy adelantado de *Carlos Barajas*. Emilio posee lo necesario para triunfar en su carrera de concertista. Para su recital eligió obras tan difíciles como el 1er. Cuaderno de las "Variaciones sobre un tema de Paganini", de Brahms y la Sonata Op. 111 de Beethoven, sin contar el "Preludio, Coral y Fuga" de César Franck y la Sonata N° 4 de Scriabin que son para poner a prueba cualquiera técnica. Emilio tiene la ventaja de ser muy musical, pese a ciertas fallas que pronto dominará.

FESTIVAL DE MUSICA JUDIA.—El 23 de Octubre se efectuaría el primer acto de este Festival, en Bellas Artes: un recital del más famoso Dúo Pianístico de Israel, formado por Alejandro Tamir y Brajah Eden. Nos quedarán cuatro de ellos por reseñar.

FESTIVAL DE ORGANO.—Los seis programas que forman este Festival se iniciarán el 25 de Octubre con un recital de *Victor Urbán*, formado con música española antigua (Cabezón, Mennealt, Durán y Cabanillas) y Mexicana contemporánea (Jesús Estrada, J. Villaseñor, B. Galindo y R. Noble). El Festival terminará el 4 de noviembre.

KURT GROENEWALD fue nuevamente presentado por Juventudes Musicales, en la Ponce, con obras de Mozart, Bach, Miguel Bernal (Volantines), Copland, Anthell, Schumann-Liszt y Paganini-Liszt.

OPERA

Con otras tres óperas en funciones dobles, volvió Bellas Artes a la palestra. La primera —*Madame Butterfly*, de Puccini— presentó a *Guillermina Higareda* y *Judith Sierra* en el papel titular. Quienes escucharon ambas versiones encontraron mejor la segunda, por su elenco general, más homogéneo y mayor emotividad de la Cio-cio-san. *Salvador Ochoa* tuvo que desarrollar grandes esfuerzos desde el foso de la orquesta. Escénicamente *José Solé* cumplió su cometido y la escenografía de *López Mancera* fue efectiva.

La segunda función —*Elixir de Amor*, de Donizelli— resultó muy atractiva. Se contó con un elenco de parejas cualidades, aun cuando la soprano *Graciela Saavedra* resaltó por su bella voz y musicalidad, que fueron haciéndose más y más predominantes conforme avanzaba la simpática ópera. *Rafael Sevilla*, *Salvador Palafox*, *José Luis Magaña* y *Edna Patoni* actuaron acertadamente.

Jorge Pelez fue el eficiente concertador y la dirección escénica de Sotelo resultó movida. Ya conocemos todos la eficiencia de Antonio López Mancera como escenógrafo.

LAURO FLORES.—Desde el año pasado Lauro ha cambiado la táctica en sus audiciones, haciéndolas más variadas e interesantes. El 1º de sus programas de este año se efectuaría el 24 de octubre, con la colaboración de la soprano *Cristina Ortega*, el trombonista *Clemente Sanabria* y el flautista *Gildardo Mojica*, en obras de Beethoven, Cimera, Poulenc, Ma. Teresa Prieto y Ponce. Lauro sería el pianista.

MARGARITA GONZALEZ.—La musical y emotiva mezzosoprano fue presentada por el Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales en un programa de música vocal mexicana de Revueltas, Galindo, Jiménez Mabarak, Salvador Moreno, Ponce, Jorge del Moral y Tata Nacho. Fue acompañada por Julio García.

JUVENTUDES MUSICALES presentarán el 26 de Octubre al joven pianista danés *John Damgaard Masen* en un programa de dos sonatas: Kuhlau, op. 26 y Niels Viggo Bentzon, op. 42, y los "Cuadros de una Exposición" de Mussorgski.



El 20 de octubre pasado falleció, tras una larga y penosa agonía, el maestro catalán PAU CASALS, a los 96 años de edad. En México siempre se le recordará por aquel Festival de Violoncello que realizó en Xalapa, Veracruz, cuando vino a nuestro país la mayor parte de los grandes violoncellistas mundiales y él mismo tomó parte en un programa colectivo. Fue siempre fiel a sus convicciones republicanas y tuvo especial afecto para México.

DESDE MADRID

Por MA. DE LOS ANGELES CALCANELO

De mi viaje a la India, Persia, etc., informaré cuando regrese a México, pues fue excitante y sorprendente. Asia es como otro planeta; pero siempre... en Persia, en el lejano Nepal y en la India nos perseguían la "Estrellita", acompañada de la "canción" de Consuelito Velázquez. Que no se quiebren tanto la cabeza los genios actuales, porque no volarán sus notas, tan extraordinariamente pensadas. En la parte seria, brilla la música tradicional.

A mi llegada a Madrid percibí que en esta semana comienzan las grandes temporadas sinfónicas de la Orquesta Nacional (Frühbeck) y la de la RTV (García Asencio y Alonso). Por lo pronto, Eduardo Mata dirigirá el tercer programa de esta última. Hoy comenzarán los ensayos. En el primer concierto fui a saludar a Odón Alonso y me encontré a Carmen Cirici, con Joaquín Soriano. Me dijo que Eduardo (su esposo) había triunfado con la Sinfónica de Londres y dirigido en Berlín, etc. En aquel primer concierto que menciono, tuvo mucho éxito como solista Julio Julián quien, con su mujer —una cantante española— goza de jugosos contratos fijos en Alemania. ¿Por qué no contratan en México a Julián y a Maritza Alemán que han pasado ya por el severo crisol de Alemania?

A grandes rasgos diré lo más importante de las programaciones de ambas orquestas. La Nacional; su Director Titular, Frühbeck de Burgos, dirigirá diez programas, y los huéspedes Kondrachin, Rowicki, Macal, Kertesz, Segal, C. Halffter, C. Llorenti, Mariton, Metha, López Cobos, Svelanov, Jordá, Temikanov, Spiteri y Melles irán actuando a través de los quince restantes programas (la Temporada constará de 25). Serán solistas E. Novitskaya, V. Martin, del Pueyo, Gulda, Bachauer, Menuhin, J. Norman, U. Segal, W. Ashkenazy, Oistrak padre, Luis Anton, Magaloff, H. Gutiérrez, A. de la Rocha, J. Soriano, Colmenero, J. Perlman, A. Watts, más aquellos que actuarán en las obras corales. Habrá dos primeras audiciones mundiales y 17 españolas (Entre otras, un Concierto, para Organo y orquesta de Cristóbal Halffter). Para no quedarse atrás, la orquesta de la RTV comenzó ya su Temporada de 26 conciertos, con los directores huéspedes Iwaki, Mata, Copland, Alcántara, Frazer Jr., Markevitch, López Cobos, Ahronovitch, Colombo, Torkanowsky, Martinon, Jarvi y Blancafort, más los dos titulares. Serán solistas Pérez y Luis Morato (nótese que directores y solistas son diferentes en cada orquesta). Habrá solamente un estreno mundial: el "Ecce Homo" de J. Paris, pero 24 primeras audiciones españolas. Ambas orquestas estrenarán en España y en sus propios recintos, la Décima Sinfonía de Shostakovich; pero la prioridad le corresponderá a la Orquesta de la RTV. La primera actuará en el esplendoroso Teatro Real de Madrid y la otra en el Auditorio del Palacio de Congresos del Ministerio de Información y Turismo.



NOTICIAS DE MEXICO

STELLA CONTRERAS

ES RECIBIDA EN EL SEMINARIO DE CULTURA

En una impresionante ceremonia fue recibida Stella Contreras como miembro de número del Seminario Mexicano de Cultura, al que han pertenecido, en lo pasado, personalidades como las de Mariano Azuela, el Dr. González Martínez, Gabriel Méndez Plancarte, etc., etc. Stella ocupará el puesto que dejó vacante Fanny Anitúa.

Se inició el acto con el discurso de ingreso de la nueva "seminarista", que consistió en un sesudo y muy valioso análisis de la interpretación pianística, que tuvo la gentileza de permitirnos publicar en HETEROFONIA (véase pág. 19), y al que sólo nos resta aplaudir calurosamente.

Después inició la Pianista su recital con la endemoniada versión pianística de la Toccata, Adagio y Fuga en Do mayor de Bach, para órgano (la única obra organística del Cantor, en la que le escribió un largo solo al pedalier), demandante de una gran potencia muscular, que el órgano no exige, dadas sus características especiales. Después le escuchamos Brahms (dos Intermezzi y un Capricho), y, ya en plena posesión de su sistema nervioso, el bello Soneto CIV del Petrarca de Liszt, compositor para el que Stella posee los requerimientos específicos, dentro de una brillantez "masculina" muy peculiarmente suya. También de Rachmaninoff, otro de los favoritos de la artista, escuchamos dos obras brillantísimas y, por fin, la Mazurka No. 12 de Ponce, bellamente interpretada, y las tres Danzas, "alla Poulenc", del compositor guatemalteco Herrarte.

El Seminario de Cultura no pudo haber encontrado persona más idónea que Stella Contreras para ocupar un escaño vacío.

ROSITA DEL SORDO fue elegida la Mejor Estudiante del Conservatorio para el año 1972. Esta promoción de Publicaciones Musicales del diario



Héctor
Rojas



Rosita
del
Sordo

"El Día", obtuvo la colaboración del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, que becará a todos los estudiantes de escuelas superiores, que hayan terminado sus estudios con las más altas atribuciones.

HECTOR ROJAS fue el triunfador en el Concurso Ponce, organizado por el INBA y al que acudieron cuatro candidatos; entre quienes FRANCISCO NUÑEZ obtuvo el Segundo Premio en esta competencia, que resultó reñida entre los dos primeros lugares. Hasta la próxima Temporada de la OSN será posible escucharle a Héctor el Concierto para Piano y Orquesta de Ponce.—En las ramas de Guitarra y Canto se declararon desiertos los primeros premios. Los guitarristas Luis Oliver y Gonzalo Torres, y el tenor Javier Galindo obtuvieron los Segundos Premios.

FRANCISCO MARTINEZ GALNARES, Director de la Escuela de Música de la UNAM, ha continuado empeñosamente la tarea emprendida por su antecesor, Maestro Filiberto Ramírez, de conseguir un Bachillerato para la Escuela. Consideramos esta encomiable ambición un poco prematura: nuestras dos máximas escuelas de Música (el Conservatorio también la ha intentado), mientras la Universidad no apruebe un plan de estudios comparable al de cualquiera escuela Preparatoria, con la inclusión de las correspondientes materias académicas musicales. Mientras tanto, en la ENMU se han establecido cursos a nivel universitario, como preámbulo a lo que, esperamos, se consiga en un futuro próximo. Ya se estudia allí, seriamente, Historia del Arte, Psicología, Pedagogía, ciertos principios de Filosofía, etc. En otros niveles, se han incrementado los cursos infantiles y la propagación de conciertos, fuera del plantel: en veinte programas serán presentados los mejores alumnos en la Sala Chopin.

KURT ERICK EICKE, notable pedagogo alemán, ofreció una interesante conferencia en la Casa del Lago, titulada "Las nuevas técnicas de la educación musical infantil", en la que hizo una exposición de los diversos métodos empleados en lo pasado y presente por Kodaly, Orff y otros, y habló

calurosamente del Método Tort, en el que, contrariamente al sistema Orff, que utiliza instrumentos musicales de la propia creación del Compositor alemán, se vale el músico mexicano de instrumentos tan autóctonos como el huéhuetl, cuyo uso ha probado su gran eficacia. Recalcó el Prof. Eicke el peligro que una educación musical infantil tendenciosa puede implicar en los destinos de una nación y la absoluta necesidad de encaminar esta educación por vías tangibles, mediante confrontaciones de los diversos métodos creados por los grandes especialistas.

CATALOGO DE LA RICORDI AMERICANA. La Casa Ricordi de México ha lanzado al mercado su renovado catálogo 1973 de MUSICOS MEXICANOS y las obras de éstos que la propia Casa tiene disponibles. Estas comprenden obras para gran número de instrumentos aislados, así como partituras de orquesta, y obras didácticas, biografías, etc. (HETEROFOFONIA lamenta que entre éstas no se hayan incluido el "Beethoven" y "La Mujer Mexicana en la Música" de Esperanza Pulido, la primera de las cuales, ciertamente está agotada; pero no la otra). Lástima que de Manuel M. Ponce aparezcan tan pocas e intrascendentes obras en este Catálogo; pero de esto no tiene la culpa la Ricordi, pues ignoramos por qué razón Carlos Vusquez, heredero universal de Ponce, no da trazas de esparcir por todos los repertorios de México las ediciones que la "Southern Music Publishing Co." ha realizado. En fin, este pequeño Catálogo de la Ricordi cumple su propósito.

EN EL MUNDO DEL BALLE, el Taller Coreográfico de la Universidad adquirió la colaboración de Juan José Calatayud y su Trío para su temporada de danza en el Teatro Xola, en terrenos de las improvisaciones de música y danza, en las que, también, toman parte Gloria Contreras y la vocalista Nan Redi. Ya realizó Gloria una coreografía titulada "Jazzotomía", que resultó muy interesante.

CLEMENTINA OTERO DE BARRIOS fue nombrada por Amalia Hernández Directora de las escuelas de Ballet Folclórico de México, así como asesora del Ballet Clásico 70 y los espectáculos cinéticos, a los que se piensa dar mayor incremento.

EL BALLE FOCLOLORICO DE MEXICO obtuvo, como de costumbre, grandes éxitos en su reciente gira por Europa y Asia, puesto que en Tel-Aviv la prensa lo elogió calurosamente. En París todos los diarios le dedicaron unánimes alabanzas.

El grupo EXPANSION 7 se apuntó un éxito en el Teatro del Bosque, usando instrumentos microtonales de Julián Carrillo para coreografías de Angel Palmeros, Valentina Castro y otros. El grupo "Quanta" provee la música.

LA MUSICA EN EL MUNDO

Por nuesero Corresponsal Belga NICOLAS KOCH-MARTIN

CONCURSO INTERNACIONAL DE ARTISTAS DE BALET. En el Teatro Bolshoi de Moscú se efectuó este Concurso, organizado por los soviéticos, en el que participaron 74 bailarines de 23 países. Solamente 23 candidatos fueron admitidos a las pruebas finales, juzgadas por un severo Jurado (Alicia Alonso, Claude Bessy, Jerome Robbins, Galina Ulanova, Maia Pletziskaya y el compositor Kasa Karaev).

El Gran Premio del Bolshoi (novedosa introducción), le fue conferido a la soviética de 17 años Nadezda Pavlova, alumna de la Escuela Coreográfica de Perm, que ya desde el año pasado había causado sensación en Moscú. Las Medallas de Oro se las llevaron los soviéticos V. Gordiev y Alexander Godunov y la cubana Amparo Brito González. Las de Plata, los australianos Merilyn Rowe y Melvin Coe, el danés Peter Schaufuss y la canadiense Karen Kain, así como otros varios.

CONCURSO MARGUERITE LONG-JACQUES THIBAUD. En este doble Concurso (Piano y Violín), que se celebra anualmente en París desde hace 25 años, fue declarado desierto el Primer Premio de Piano, que había reunido a 43 candidatos. Los soviéticos no se presentaron; pero sí 10 jóvenes japoneses, de los cuales solamente uno llegó a finalista. El Segundo Premio fue compartido por dos franceses: Olivier Garden y Jacques Taddei, de 23 y 27 años, respectivamente.

El Primer Gran Premio de Violín le fue conferido a la soviética Rus-sudane Gvassalia; el Segundo, al soviético Michel Koppelman, el Tercero a la francesa Marie Annick Nicolas. Los españoles Goncal Comellas y Angel Jesús García recibieron los siguientes premios. El Premio "*Henryk Szeryng*", de 10,000 francos fue obtenido por la laureada francesa M.A. Nicolas.

ALEMANIA.—El gran director de orquesta HANS SCHMIDT-IS-SERDSTEDT MURIO EN Hamburgo, a la edad de 73 años. En esta ciudad había dirigido la Orquesta de la Radio durante 20 años. De 1955 a 1964 fue Titular de la Orquesta Filarmónica de Estocolmo.

WOLFGANG SWAILLISCH deja el puesto de Director General de la Ciudad de Hamburgo, tras 12 años de actividades allí. La próxima temporada quedará al cuidado de los directores huéspedes Karl Boehm, Carlos Kleiber y otros.

JOHN CRANO, el célebre coreógrafo inglés que dirigió el Ballet de Stuttgart durante 13 años, murió a los 47, de una crisis cardíaca, en un avión que lo llevaba, de regreso, de una gira por los Estados Unidos. Entre sus grandes ballets están "*Antígona*" y "*Romeo y Julieta*".

En 1974 el PREMIO BEETHOVEN DE LA CIUDAD DE BONN se dará a dos o tres obras que hayan alcanzado renombre en los tres últimos

años; ora permanezcan inéditas, o hayan sido publicadas. Por otra parte, se establecerá otro PREMIO BEETHOVEN de 25,000 marcos alemanes, dedicado a nuevas obras sinfónicas y a música pop.

En el último FESTIVAL DE DONAUESCHINGEN se efectuó un Seminario, del 19 al 21 de octubre pasados, dedicado a los problemas de la nueva notación musical. Fue dirigido por Ernst Bour, director de la Sinfónica de la Radio del Sur.

ITALIA.—El compositor, violinista y editor musical ALBERTO CURCI falleció en Nápoles, a la edad de 80 años. Fundó el Concurso de Violín que lleva su nombre, que se verificará en este mes de Noviembre, con premios que suman 3,600,000 liras.

PORTUGAL.—En el XVI Festival Musical Culbekian se estrenó mundialmente el CANTICORUM SALOMONIS, de KRYSZTOF PENDERECKI, obra compuesta para dicho Festival que, con una duración de 17 minutos, es para orquesta, percusión y 16 voces mixtas. Los coros de la Radio Holandesa tuvieron que suplir a los Culbekian; pues éstos consideraron la obra "demasiado difícil". La dirección estuvo a cargo de Andrea Albert. Hubo grandes ovaciones.

FRANCIA. A la entrada del Bosque de Bolonia se está construyendo, en París, una gran Sala de Conciertos, con 3,700 butacas, que podrán ser reducidas a 1,500. Será inaugurada antes de que termine el año.

INGLATERRA.—La cantata MILENA, de ALBERTO GINASTERA, será estrenada en Denver, con la Orquesta Sinfónica del lugar y la soprano Phyllis Curtin en la parte principal.

ISRAEL.—Este año se instituyó en el Estado de Israel el CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO "ARTURO RUBINSTEIN", que se llevará a cabo, del 9 al 20 de Diciembre próximos, con jugosos premios de 5,000, 3,000 y 1,500 dólares en los tres primeros lugares. El Jurado estará integrado por Guido Agosti, Stefan Askenase, Enrique Barenboim, Nadia Boulanger, Henri Gagnebin, Mieczyslaw Horzowski, Paul Klecki y Nikita Magaloff. Este Concurso se llevará a cabo anualmente, para honrar la presencia en vida de un eminente judío que ha hecho grande honor a su raza.

INGLATERRA.—En el primer cuarto de este año la London Sinfonietta estrenó mundialmente YLEM de Stockhausen, bajo la dirección del Compositor. Ylem significa una mezcla de neutrones, protones y electrones; el término se deriva del griego "hoylé". La Obra es para piano electrónico, arpa, percusiones y tres sintetizadores colocados en el escenario. Los diez ejecutantes, actuando muy alejados entre sí y colocados contra las paredes, se reúnen cerca del piano a la hora de la segunda explosión; porque en la Obra hay explosiones y toda clase de accidentes, que puedan parecerle cómicos al auditor, pero que, para el Compositor tienen gran trascendencia: como que emplea cuatro páginas para explicar el texto.

SALZBURGO.—Se le ha pedido a Krzysztof Penderecki una obra sacra

para festejar el aniversario 1,200 de la Catedral de Salzburgo; lo cual acaecerá el año próximo.

SUIZA.—El compositor alemán KRENEK dirigió en Zurich la primera audición mundial de su poema sinfónico "STATISCH AND EXTATISCH".

FRANCIA.—El famoso violinista JOSEPH SZIGETI falleció en Montreux, a la edad de 80 años.

En los dos festivales que se celebraron este año en Royan y La Rochelle (música contemporánea) solamente figuró un nombre de la América Latina el de RODOLFO HALFFTER. Esto entre una pléyade de 50 compositores de nuestros días, en su inmensa mayoría europeos. En La Rochelle se efectuó, además, el Concurso OLIVIER MESSIAEN.

OTTO KEMPLERER, uno de los más celebrados directores de orquesta de los tiempos actuales, murió en Zurich, donde vivía. Tenía 88 años y ya desde tiempo atrás venía dirigiendo desde su silla de ruedas, a causa de una parálisis. Fue un gran intérprete de Beethoven.

MARIA CALLAS ha anunciado su próxima reaparición, esta vez como cantante de fragmentos de ópera, en compañía de GIUSEPPE DI STEFANO.

OTRAS NOTICIAS DEL EXTRANJERO

ALGO MAS SOBRE EL TEATRO DE SANTO DOMINGO.—Deseamos ampliar algunos datos que, sobre la construcción de este importante Teatro, recientemente inaugurado en la hermana República Dominicana, dimos en el número anterior de esta Revista, añadiendo ahora lo que nos ha proporcionado nuestro Enviado, Ing. Manuel Medina y Alvarado, Subdirector de HETEROFONIA. Hay un balcón, sobre la platea, que se sostiene grácilmente sin columnas ni vigas; por lo que la visión es perfecta para cualquier espectador. El sistema de aire acondicionado para todo el edificio fue colocado en el sótano, a la vera de los gobiernos eléctricos, con objeto de evitar vibraciones y otros inconvenientes.—Se ha tenido gran cuidado en la prontitud de los cambios de escenarios: para lo que se dispusieron tres áreas laterales, cuyas dimensiones corresponden a la del escenario central donde estarán ya preparados los escenarios en turno y que, exteriormente, se reflejan como tres enormes cubos en la parte posterior del Teatro. Está otro cuarto cubo de tremenda altura, destinado a subir los telones de reserva para las diferentes obras.—Hay dos trampas que, con objeto de obtener ciertos efectos operísticos, ascienden o descienden el piso del escenario, sin afectar para nada su decoración.

No se ha descuidado el apetito del Público, el cual dispondrá de un rectorio. Hay, por otra parte, dos salas de exposiciones, y, para los artistas, grande número de camerinos perfectamente acondicionados, tanto individuales como colectivos, y una extensa área de espera para los músicos de la orquesta. En fin, cuartos de costura, etc.

No fue descuidada la construcción de un pequeño auditorio, con 170 asientos, para recitales, música de cámara, conferencias, etc., al que se el nombre de un ilustre dominicano: el maestro Ravelo. El Teatro Nacio

de Santo Domingo está ubicado en medio de verdor y vistas panorámicas espléndidas, y se espera de él grande eficiencia.

OSCAR TARRAGO.—El joven pianista mexicano obtuvo el Tercer Lugar en el "Concurso Beethoven" de Viena, entre un conjunto de 80 candidatos. Su interpretación del Quinto Concierto fue calurosamente aplaudida por la orquesta acompañante y el público en general. Ojalá que tal triunfo obligue a este muchacho a aprovechar, al máximo, los dones tan enormes que demostró poseer desde que era un niño-prodigio.

ASAMBLEA GENERAL DEL CONSEJO INTERNACIONAL DE LA MÚSICA.—*Raúl Cosío*, Consejero de Difusión del Consejo Nacional de la Música, fue designado para representar a México en dicho evento. Dos ciudades suizas —Lausana y Ginebra— fueron elegidas como sedes de los actos con que se conmemoró el vigésimo aniversario de la creación del Consejo Internacional por la UNESCO. Durante una semana se llevó a cabo un simposio sobre el tema "En busca de un nuevo público para la Música"; el cual fue precedido por una exposición de todos aquellos materiales que pudieran serle útiles. Este simposio concluyó con un debate general dirigido por *Yehudi Menuhin*, en Presidente del Consejo. Se ofrecieron seis conciertos: Orquesta de la Suiza Romanda; Orquesta de Cámara de Lausana; Orquesta de Cámara de Zurich; Cuarteto de Berna; Filarmónica de Stuttgart y Conjunto Contemporáneo de Nueva York.

Al enviar un representante, el Consejo Nacional de la Música (México) buscó el establecimiento de vínculos oficiales con el CIM y la presentación del proyecto de un teatro desmontable para espectáculos audiovisuales contemporáneos, diseñado por *Federico Silva*, quien fue asesorado por el arquitecto *González Lobo* y el compositor *Manuel Enriquez*. El Secretario del Consejo se interesó en el proyecto y concertó una cita con el delegado mexicano para estudiar el asunto; pero no se conocen aún los resultados. Por lo que se refiere al *Sistema Tort de Enseñanza Musical Infantil*, *Bornoff* manifestó grande interés y pidió amplia información sobre este Método, que puede ser juzgado allí mucho más eficaz que otros muchos. *Cosío* dijo que los programas de Televisión presentados en México por *Pablo Castellanos* y *José Kahan* podrían ser eficaces en cualquiera parte del mundo.

Conclusiones.—Tras innumerables debates se formularon los siguientes propósitos; 1): Refuerzo de cooperación interntacional y nacional. 2): Creación de nuevos organismos musicales internacionales en donde no existan aún; 3): Crear grupos de organizaciones musicales y comités nacionales. 4): Fomentar congresos, festivales, etc., ya sea a nivel internacional, o nacional. 5): Facilitar la difusión de obras e instrumentos musicales, y el intercambio de personas o grupos. 6): Examinar todas las propuestas en todos los dominios de la actividad musical. 7): Interés por la situación moral y material de los músicos y las sociedades musicales de profesionales y aficionados. 8): Fomentar la cultura musical en todas sus formas, dentro de la educación general y suscitar intercambios de puntos de vista sobre los diversos métodos de enseñanza musical.

Para México, de todos estos propósitos, el último nos parece el más trascendental. Ojalá que, a fuerza de tanto repetirse y repetirse las mismas cosas por todas partes, penetren en los cerebros idóneos, Amen.

CINESPACIO.—Informa *Raúl Cosío* desde París que la ponencia presentada en Suiza por el pintor mexicano FEDERICO SILVA para proponer en el Consejo Internacional de la Música el "Cinespacio", o sea un teatro que permita la incorporación de todos los medios audiovisuales al espectáculo, "ha influido, en cierta medida, para el enunciado de varias políticas culturales... presentadas por el CIM al Secretario de la UNESCO".

WLODIRECZ KONTANSKY y MARIA FOTYN, compositor y cantante polacos, vendrán a principios del año entrante para dar Cursos de sus respectivas especialidades en el Conservatorio Nacional de México. Su Director, MANUEL ENRIQUEZ, así lo anunció y dijo que

KRZYSTOF PENDERECKI estaría aquí para dictar dos conferencias en el mes de Marzo venidero. Ojalá que fuese posible retener al gran compositor polaco por un tiempo más prolongado.

OBITO.—FERNANDO WAGNER falleció el 20 de octubre en un accidente automovilístico. Aunque en los últimos tiempos se había dedicado, casi exclusivamente, a la Televisión, en épocas pasadas dirigió óperas durante las temporadas de Bellas Artes. Su vasta cultura lo había colocado entre los mejores directores de escena que ha tenido México.

CONCIERTOS DE ULTIMA HORA

MANUEL ENRIQUEZ Y RAUL VELAZCO.—Muy estimulante resultó el concierto que ofrecieron en el Conservatorio Manuel Enriquez y Raúl Velázquez, con sólo tres obras: Sonata No. 2 para violín solo, en la que Manuel Jorge de Elias circula plácidamente por los terrenos más contemporáneos de las técnicas musicales de Composición. Los extremos cacofónicos son a veces compensados por vagas reminiscencias de otros tiempos. El "Móvil" para violín solo y cinta magnetofónica del propio Enriquez necesitaría más audiciones de nuestra parte para su comprensión; pero la Sonata No. 2, en mi menor, que ejecutaron a dúo los dos artistas, dejó un sabor inolvidable de un compositor que el mundo se ha empeñado en desconocer y echar al olvido: Ferruccio Busoni tuvo en Enríquez y Velázco dos intérpretes idóneos. Como violinista, Enríquez no necesita comentarios; pero era la primera vez que escuchábamos a Velazco como pianista y nos produjera una grata impresión de sorpresa su pianismo de buena ley y su musicalidad acendrada.

CONCIERTO REVUELTAS.—Con motivo de la develación del busto de Revueltas en el Conservatorio, el Plantel organizó un programa con obras del famoso compositor mexicano: Tres piezas para violín y piano (Vernova y Rojas), Cinco Canciones para niños y dos profanas (Irma González y Salvador Ochoa) y el Cuarteto N° 2 "Magueyes" (Cuarteto de México: Vernova, Enríquez, García y van den Berg).

DIGEST IN ENGLISH

From the Editors. The "Oxford Companion to Music" rightly informed that the Mexican composer Silvestre Revueltas and Carlos Chávez had been the leaders of the new Mexican music. But in a recent interview that a Phoenix broadcasting station made to Chávez, he insisted in belittling, as ever, his gone-by Mexican contemporary composers of the past.—He said that Revueltas could never get away from the *ostinato* (which is not true). On the other hand, when Revueltas used the *ostinato* he had in mind the Indians' reiteration of their themes. Did not Chávez himself do the same in his Indian Symphony? He said that this work's fame is due not to being Indian, but to being good music, but listeners are always fascinated by the Indian theme's repetition, and nobody has ever blamed Chávez for it. He also said that he had prompted Revueltas to compose music in 1929. Perhaps he did so in 1929, but never more afterwards. We know that in Mexico, Chávez should be satisfied with his U.S.A. and world's fame and let History alone. He stated that Revueltas had never been a real professional musician. We have nothing against self-made men, but Revueltas had at least more academical training than Chávez (2 years at the Chicago College of Music, with teachers like Sevcik and Kochansky). The worst came when Chávez mentioned Manuel M. Ponce (Unfortunately he is only internationally known for "Estrellita"). Listening to what he had to say about Ponce, one could think that he was a composer that never got away from the Italian style (wich he very rarely practiced, even in his youth). Chávez did not acknowledge Ponce's latest development, specially in the fields of chamber and modern guitar music Chávez should let Revueltas and Ponce alone and go ahead with his own creative work, whose merits nobody can deny.

TEODOR ADORNO'S MUSIC-PHILOSOPHICAL THOUGHT, by ESPERANZA PULIDO. (III).—When Adorno says that in the field of counterpoint the weaving must engender the whole work and its form, he admits Bach's superiority on all polyphonic music written before and places the "Art of the Fugue" on an isolated place. He then states that the moment

Schoenberg freed counterpoint he followed on Bach's steps; but he asks himself if twelve-tone technique did not eliminate the counterpoint's principle, and that is why in Webern's first works the association of contrasting elements to make a monody was justified. In what concerns the big musical forms, twelve-tone technique becomes violent, because polarization toward the extremes was against the whole thing. The serial's technique prohibits the making of really free forms, with repetitions of a single element. In traditional symetries there are always symetrical harmonies, as happens in the Sonata's recapitulation. There is nothing alike in twelve-tone technique. But Schoenberg did not limit himself to this proceeding. In his last works he commands expression, devoided of subjectivity. The slow movement of the Fourth Quartet and the final March of the Violin Concerto are avbiously expressive. Adorno thinks that these works are failures of History, as History refuses the work. Schoenberg's last works are dynamic and twelve-tone technique goes against dynamic expression.—Where does development thus lay? Contrary to general believe, none of the twelve tones, are free. Every thematical development is tautological. Development is only a matter of illusion. In his first dodecaphonical suites, as well as in the Third Quartet's Rondo, Schoenberg seriously "played" with traditional forms, but having given them up in his last works, he seriously attended to the dynamic requirements of traditional forms.—If Adorno complained then that musical theory did not give enough importance to continuity, as formal category, what could we say now, when certain composition proceedings forcefully require a total abstention of tradition? I was thinking of certain aleatoric proceeding that completely ignore the beautiful legends of the great improvisers of bygone times.

(To be continued)

WHAT IS THE ORGAN? by *Gabriel Blancafort* (prominent Spanish organ maker).—To my 20 years of practice ears, the pipe and the electronic organs resemble each other os an egg to a chestnut (For lack of more adequate terms I call the electronic organ *electrophone*). I don't pretend to defend the pipe organ. I only wish that people would listen to it as a work of art. By analyzing any instrument through powerful electronic means, it would be easy to perceive the difference between a stationary tone and the initial making up of onother tone. The former marks a constant and regular oscillatory line, with a fundamental note and a few overtones and can last indefinitely. The initial tone, on the contrary lasts a minimal fraction of time, during which there could be heard certain noises before anything else and then the fundamental note and overtones begin to appear irregularly-some of these overtones being prone to disappear once the stationary tone is definitely constituted. The noise of the *initial* tone is so important, that despite its apparent shortcoming, it is essential in the producing of every instrument's tone color. This statement is so real, that should we be content with just the stationary tone (by electronic ways) we could mix up the most impaired tone colors, i.e. a piano's with a trumpet's, etc. The electronic instruments do count only on the loud

speakers as a source of initial noise. No matter what color is desired, the loud speaker will always produce a common, initial noise, that prevents the presence of those overtones necessary to produce the color they pretend to imitate. That is why the electrophones seem to give out a certain monotony of tone color, in spite of whatever combination of stops. I would dare to state that the electrophone's artificiality depends exactly on the excessive purity of its tones, which lacks noises, nerve, life. . . . That is why their performers are compelled to play always with the *tremolo*, so they can produce some signs of life. THE LOUD SPEAKER.—In a regular large organ, it could be possible to play a ten note chord, by sounding 500 pipes at once, or 150 on a smaller instrument. The same amount of air columns are set into vibration. On an electrophone, the same chord could be reproduced by one, two or more loud speakers, but never by 250, or five hundred ones. That is why the loud speaker reproduces a "resultant" of an amount of simultaneous tones that are not real. I am unable to analyze scientifically this very elemental source of sound, or its usefulness and limitations. But I can perceive it by sheer intuition. (To be continued).

PIANISTS AND TEACHERS, by JORGE VELAZCO. (*For lack of space we were unable to include in Heterofonia's last issue the first part of Mr. Velazco's interesting article, but we are condensing the whole thing now. The Editors*). Piano playing is one of the most complex known activities. Neither pianists, nor teachers are aware of the complicated mechanism of the human body, and medical men lack artistic training. This duality has produced serious efforts on the true nature of piano playing.—Is it possible to teach the piano? There are thousands of methods and systems, which frequently clash with each other. Every teacher thinks he possesses the magical and true secrets that only his own pupils are supposed to know. But serious and profound students of the instrument know that there are only certain basic principles for every anatomical case.—Only very few teachers and good pianistic talents can claim having the right approach to teaching. Neuhaus was one of the them. Most teachers apply contradictory terms, like "free falling", "arms weight, finger effort", "thorough relaxing", etc.—On the other hand, North American music schools produce every year hundreds of pianists that show a great technical skill. They are seldom good artists, but the fact that they can correctly play the piano literature of 300 years, means that they must have received some fundamental rules from their teachers. In fact, the only common base for every student is a real musical understanding, by means of a very sound culture. Piano teaching should begin by destroying certain false two century old ideas, that are still circulating around in piano teaching.—There seems to exist a general routine that every great pianist has to understand by instinct. Every big pianist has used his mind, in order to acquire a technique that answers to his own anatomical demands. As of nowadays, in the past huge errors have been rampant. Riemann recommended Rameau's instructions (forgetting that he had written for another keyboard instrument than the

piano); Kullak advised mechanical repetitions of passages, aped from the teacher; Clementi taught that neither the arms, not the rest of the body should be the motors; Hummel forbade the use of the arms!; Czerny was a fanatical of technical gymnastics. Hanon demanded even dexterity from every finger. All those systems established a border between music and technique; but during the 19th Century some privileged minds began giving due importance to concentration of the mind's activity. In spite of his dark ideas, Ludwing Deppe did a lot for the ear's training. Afterwards appeared the anatomists, who lacked though a thorough anatomical training. Their right findings where distorted, in the practice, as can be seen by Matthay's idiological chaos. In fact, all those ideas, having been the product of insight and intuition, were valid. After Emil Du Bois Raymond wrote about the exercises' physiology, thousands of pianists began pouring out. At the beginning of our century Oscar Raif's researches proved that mind's dexterity should be given preference to finger's training.—Steinhausen emphasized that any motion's energy is conditioned by the artistic imagination that stimulates it.—Busoni was the first pianist who steadily pointed out to the mind's importance in piano playing. He demanded *how to think*. Mechanical practice is irrational and useless. Right thinking frees the reflex movement that allow a person to play the piano.—Whith these principles and bases, the Russian school of Neuhaus and the best North American methods, have produced great technicians, like Busoni and Petri. All around the problems of piano playing there is the important world of culture, whose presence could never be exaggerated. Weak performances mean often weak culture. How could a stupid and ignorant mind convey an artistical music message?—In many music schools it is taught only imperfect technical principles, by means of tedious exercises. Not even musical culture is developed there, not to mention a general culture that together with a sound technique should be the forceful requisite of every pianist. Art and Music go beyond any instrument. Pianists of scarce or no culture at all are responsible for the existence of a public of limited sensibility, that adores bluff. If we don't try to break up this circle, we shall never give up being just piano lovers. The piano is, after all, only one of the means to contact Music.—In Mexico it is very difficult to make a living from this Art. Every musician is compelled to be a public servant and Music having a very limited budget, composers cannot devote themselves entirely to their profession. In order to be a good musician in every sense of the word, the true artist should be a whole time artist, so that he could get away from the daily material needs that can so impede his work. Due to our anaemic music life, Mexican artists cannot devote their whole time to Music. That is why our pianists have not been able to cope in the international field with the ferocious competition of foreign pianists. Mexican pianists —with rare exceptions— are not prepared for such competition. Their selective taste being so limited, they stick to their old repertoires and avoid playing the music of the contemporary composers. The importance of a very well balanced education is already scores of years old, but it doesn't

seem to have made an impact in our Country. In order to be a true "artist" it is imperative to move into a humanistic acting medium. To be an integral human being, full of strength and spiritual conveyings, the intellect should be master of the affective individual's side, in perfect consonance with the mental one. Only thus could we avoid falling into the little world of the piano. It is evident, thus, that some reforms should be taken here into consideration. The Mexican pianist lacks interest in contemporary music and is a very poor sight reader. Thanks to its polyphonic nature and lack of tuning problems, the piano is an instrument that every musician should know. Music students should be given lots of Piano and piano students lots of Music. As the concept of virtuoso piano playing is beginning to decay, the piano student must develop a much larger sense of repertory. Contemporary composers don't write too much music for the piano any more. At the closing up of any evolution's period, it is urgent that the institutions of learning adhere to the new ideas, if they want to survive. We are living in an era of changes: there should be, therefore, renewed criteria in the piano teaching of our country: less effort on the scales and more emphasis on music itself. Beringer and Hanon have complied with their duties; the mind should now enter the musical field by far and large. In other parts of the world, instead of pontifical teaching, the pupils are given general principles for their problems. A highly artistical teacher should be complemented by a professor that could be able to show the student the shortest technical ways to obtain the desired results. Nothing should prevent an effort to make a general program of education, that would be in harmony with the coming last part of our century.

MUSIC AND DANCE AS EXPRESSION OF PROTEST, by CARMEN SORDO SODI (II).—Rouget de l'Isle probably never thought that his March would become France's National Anthem. French people readily adopted it one night, as the words of that music answered to their protests and final victory. Few musical melodies have been folklorized so quickly. Part of the text reads: To arms, citizens — Make up the forces — As impure blood waters our furrows — Come sons of the Land — The days of glory have arrived. Against tyranny — Let us raise a bloody banner.—There are in the world several phenomenological similitudes to "La Marsellaise". Let's us only remember in Mexico "Los Cangrejos" (The Crabs) and "Mamá Carlota" (Mamma Charlotte). The former —born during the *Reforma* period— was sung by 400 pick workers, after getting a decree that compelled them to open up in 15 days the alley known as Callejón de Dolores. The workers sang these couplets: Crabs ahead —Crabs behind— Two steps forward — Two steps backward — Pim, puf, paf— Long live Freedom — Long live Benito Juárez!—On July 1866 General Riva Palacio was informed that the French were preparing to retreat and Empress Charlotte (wife of Maximilian) had gone to Europe in search of help. Eduardo Ruiz, informed that the General improvised at once the song we know as "Adios Mamá Carlota" (Good bye,

Mamma Charlotte), that was soon to spread out all over Mexico as a folkloric melody.—It is interesting to compare miner's songs of different countries, as manifestations of their sad conditions. There is a versión of "The Miner" that Mrs. T. Jenkins recollected in the Charters Towers of Australia. A fraction of the words reads: "Come down and breath the dark air, the foul air, the rank air — Fill up your lung with coal dust, diseased dust, for proof; — Come down and see the cave man, the slave man — Risk life to save your mate's life beneath a falling roof..." — (See music examples in the original Article). The international lore offers important samples of protest songs. We have at hand a "Corrido" of Francisco Villa, that says how tired up of lies were people right after the Revolution. People wanted a virile President, who would hang up every bandit. They wanted candidate Obregón to be elected, hoping justice could be finally established in the country.

PRECORTESIAN MUSIC FROM OAXACA, by Dr. Javier Castro Mantecón.—In his article, Mr. Mantecón deals with musical instruments of ancient times that are familiar to visitors of important Museums.

THE INTERPRETER'S LOT, by ESTELLA CONTRERAS. *Stella Contreras is a very noted Mexican concert pianist and one of Mexico's most intelligent women. The standing members of Mexico's "Seminario de Cultura" decided together that Miss Contreras should occupy the seat left vacant by the passing away of the famous contralto Fanny Anitúa. The following dissertation is her recognition of the honor granted her.* The Editors.—I gladly accepted the unmerited honor bestowed upon me. Considering the virtues of the artist who preceded me I see a singer of privileged voice, whose artistic merits allowed her to put Mexico's name all over the world. Her image remains among us as an example.—Music is elusive, but powerful and demanding. All intellectual work requires a series of conditions, at the latter end of which is the public's judgement. The artist-interpreter is compelled to fight against the work's intangible quality, its often elusive temporality and, above all, the vulnerableness of his own efforts. After a recital, how often won't we long for a chance to retrieve the time and correct a passage that we had conveyed on the spur of an emotional moment. There can be many unaccountable circumstances to nullify, in certain cases, weeks and weeks of efforts. What would't we give then to be able to "write" the book", to "draw the painting", the way it would be demanded by a true recreation. Those are no excuses "a priori". I invite you to take a look into that world of lights and shadows that is the soul of the artist who confronts the public, as he confronts his own problems; but getting above such trials means infusing life and pulse into the recreated work. On the other hand the above mentioned circumstances may or may not co-exist with the work's inner and immortal life. To awaken that life is a serious compromise and one of the worst risks consists in falsifying the composer's intentions. Obviously we cannot establish a work's meaning by supposed experiences of the composer, at the conception's time; but otherwise, scientific musical analysis alone won't be enough for a

spiritual and transcendent interpretation.—A single tone has no definite or absolute meaning. Harmony and melody produce different degrees of tension, according to their contexture.

The key lends color to the harmonic weaving and the form provides the work's basic structure, but the work's subjective contents may dangerously elude the interpreter's, the public's, or even worse, the composer's real world. Too much imagination, without sound knowledge, may land into ridiculous exaggerations. How many awful sins are committed in the name of the so-called "inspiration", or "temperament", to mention only the wrong accounting of the score's agogic and dynamic signs. The word *Allegro*, for instance, suggests a lively tempo that should not induce trampling of ideas. We know for sure that Beethoven welcomed with enthusiasm that Dietrich Nicolau Winkel's metronome, that Maelzel was to manufacture in 1816, but not even this machine offers thorough satisfaction. We find impossible metronome tempos in Beethoven's music: it is due, undoubtedly, to the impossibility of measuring the spirit's huge flights. What is then the formal and animalic catalyser of the musical work? The answer may oppress the conscious interpreter, as nobody can deny the influence of his personality and character into the work — a happy or sad influence, by the way. A relation of affinity with the composer doesn't allow the interpreter to perform the latter's work with unrestrained freedom. Affinity and freedom are often misrepresented. The manipulations of uneven elements, i.e., the spiritual and the material ones, by a rude performer, leads us to ponder on the genuine vocation of the professional interpreter, but it doesn't seem possible to guarantee the success of an abstract and subjective text's interpretation. Only a sound instinct and a deep knowledge give us hope to understand the composer's soul and inspiration.

**Ponga usted la zona postal en toda su correspondencia.
Siembre un árbol.**



MUSICA PRECORTESIANA OAXAQUEÑA

MUSICOS Y CANTORES MIXTECOS. (Cod. Mend).

Por el Dr. JAVIER CASTRO MANTECON,
Presidente de la Sociedad Folklórica Oaxaqueña.

Si es interesante conocer y analizar la historia política, militar, la Religión, la Magia, la Medicina y la Astronomía de los pueblos precolombinos, también es de interés saber las manifestaciones preciosistas de las artes desarrolladas por ellos.

Extremado es el material artístico que nos legaron nuestros pueblos antiguos de *Nunduvua* (hoy Oaxaca), como le nombraron los mixtecos, y *Loloo*, como le llamaron los zapotecas, en el tiempo de su gentilidad. En la nómina de estos materiales artísticos quedaron asentados: los códices, que nos dan cuenta de sus historias y leyendas, el arte lapidario, la incomparable Metalurgia, la Cerámica, que parte de ella se manufacturó para instrumentos musicales, y, por último, también quedaron inscritos el arte del Canto y la Música; comprendida ésta dentro de la belleza dinámica, y la Danza entre la estética.

El Hombre precolombino, cuando tuvo a su alcance el conocimiento de la Música y de los instrumentos para ejecutarla, la colocó en un lugar preponderante; ya que fue elemento fundamental en su vida cotidiana. Precisamente la Música fue el índice de sus sentimientos en las prácticas religiosas; haciendo con ella el presente y ofrenda a sus dioses todopoderosos para que les concediera venturosas cosechas o la victoria sobre los pueblos enemigos. La Música constituyó el vehículo de expresión de sus ideas, respecto a las concepciones de su vida, de sus esperanzas y sus temores y jugó un papel importante en el drama diario de la vida, de la leyenda y de la religión.

Como consecuencia del extraordinario desarrollo que alcanzó el arte musical entre los pueblos precolombinos, asentados en el ámbito de Oaxaca, fue

indispensable crear centros educativos en donde se impartieran las enseñanzas especializadas de Canto, Danza y Música. A tales escuelas, llamadas *Yoho Huecete* por los zapotecas, y *Sadzaquahaya* por los mixtecas, acudían jóvenes para recibir las enseñanzas impartidas por los maestros, denominados *Huijilla Lij* por los zapotecas y *Tayfiniyaaa* entre los mixtecas.

Además de las enseñanzas de la Danza, Canto y Música, se les impartía la cátedra de Composición Literaria para ser interpretada con la Música; ya que los zapotecas y mixtecas, que vivieron en la antigüedad, fueron poetas por temperamento: capaces de producir una gama extensa de composiciones literarias, las que, en su mayoría, expresaban un fondo alusivo hacia la Naturaleza. Abundaron, también, las composiciones dedicadas a los astros, al reino animal, y, principalmente, a sus dioses.

Los pueblos mixtecas y zapotecas, según nos señalan sus crónicas, tenían por costumbre, cuando había luna llena, y diariamente a la puesta del sol, agrupar a los jóvenes y mozas que recibían la instrucción de Canto, Música y Danza, para que, al compás de éstas, fueran tributadas como ofrendas en memoria de los dioses que regían la Humanidad.

Trasuntos de aquellas hermosas composiciones literarias, son algunas que han sido recolectadas, tales como "El Tigre". "El Venado" y el "Ratón". "El Canario" y "El Barelete". Esta última aún es interpretada por conjuntos musicales radicados en el Istmo de Tehuantepec, que hacen gala de sus instrumentos musicales de reminiscencia prehispánica, tales como la flauta de carrizo, el tambor y el caparazón de tortuga: el que es percutido con dos cuernos de venado, tal como lo verificaban en las épocas gentílicas.

También en la región mixteca oaxaqueña se han coleccionado algunos dísticos, ejemplo elocuente de las composiciones literarias de estos pueblos aborígenes; entre tales obras se encuentran: "El Gato", "Canto a la Mixteca" y otras más.

Instrumentos musicales precortesianos de los Zapotecas y Mixtecas.

El *Tollalla* zapoteco.—Nuestros pueblos zapotecos denominaron al instrumento musical parecido al *huéhuatl* (en mexicano) *Tollalla*, con la diferencia de que era más chico y el cilindro, manufacturado con barro cocido. En la parte superior del *Tollalla*, se practicaban unos orificios, por los que se amarraban unos cordeles de ixtle que servían para restirar la piel de venado, jabalí o tigre que hacía las veces de membrana. De este instrumento, al igual que de el *huéhuatl*, se conocieron tres tamaños diferentes.

(Continuará)

VEERKAMP, S. A.

PALACIO DE LA MUSICA

Durango 269 Tel.: 528-59-16

Instrumentos Musicales — Cuerdas

Accesorios — Amplificadores — Micrófonos A.K.G.

Organos Electrónicos LOWREY — Pianos

Armonios — Métodos y Música Impresa en general

Acordeones HOHNER.



BECHSTEIN
WEINBACH
PETROF
Rösler
MELODIGRAND
Y
HAMMOND



ORQUESTA DE CÁMARA DE LA CIUDAD DE MÉXICO, A. C.

ACONTECIMIENTO ÚNICO

PIERRE FOURNIER

Violocellista Francés

Uno de los más grandes exponentes artísticos
de nuestros tiempos

**Miércoles, 14 de noviembre
a las 21 hs.**

POLYFORUM CULTURAL SIQUEIROS

(Insurgentes y Filadelfia)

Conciertos de

HAYDN Y BOCCHERINI

Socios de la OCCM 20% de descuento

**Informes y boletos, en Tehuantepec
257, 8° piso**

**Tel. 564-45-39 y 574-72-65
y en las taquillas del Polyforum**

CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA

Presidente Masaryk 582 (Polanco), México, D. F. Tel: 520-10-13

FESTIVAL DE ÓRGANO

Último Concierto: 8 de Noviembre de 1973

3 Conciertos para Órgano y Orquesta con

VICTOR URBAN, FELIPE RAMÍREZ y ROBERTO OROPEZA

Orquesta de Cámara de Bellas Artes

Director: MANUEL ENRIQUEZ

Auditorio del Conservatorio