

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 34, México, enero-febrero de 1974

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 34, México, enero-febrero de 1974 pp. #-#



heterofonía

34

**REVISTA
MUSICAL**

ENERO FEB. 1974
volumen VII no. 1

méxico,d.f.

HETEROFONIA

Hace votos por que

M E X I C O

Adquiera Dignidad y Honradez en

1 9 7 4

y usted lector, resista los embates
de estos tiempos.

LA REDACCION.

rhin 27 46-08-11
Pianos y 46-08-12



BECHSTEIN
WEINBACH
PETROF
Rösler
MELODIGRAND
Y
HAMMOND

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

"IMPRENTA IDEAL"

Fragonard No. 44

México 19, D. F.

Enero-Febrero de 1974. Vol. VII No. 34

● CARTAS A LA REDACCION	2
● DE LOS EDITORES	3
● ESPERANZA PULIDO Las Seis Partitas de J.S. Bach	4
● MAURICE LE VAHR Estampa Fugaz	9
● GABRIEL BLANCAFORT PARIS Lo que es y no es el Organó (II y último)	
● RAFAEL ESPINOS Música para Introvertidos	14
● ESPERANZA PULIDO Goethe y la Música	17
● LIBROS	20
● REVISTA DE REVISTAS MUSICALES	22
● CONCIERTOS	25
● PEDRO MACHADO CASTRO Triunfo de Eduardo Mata en Madrid	31
● ENRIQUE TORRE LOPEZ Y MANUEL CARRILLO GRAJEDA Divagaciones sobre la buena Música en Provincia, sobre todo en San Luis Potosí	32
● NOTICIAS DE MEXICO	36
● N. KOCH-MARTIN La Música en el Mundo	39
● MARIA DE LOS ANGELES CALCANEO Desde Madrid	41
● DIGEST IN ENGLISH	42

Los autores son responsables de sus opiniones

PRECIOS DE SUSCRIPCION

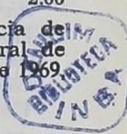
Correo ordinario

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.	



CARTAS A LA REDACCION

Distinguida colega:

Le agradezco sus finas líneas del 3 del corriente, de cuyo arribo, ya nuestro común amigo, profesor Michaca, me había anticipado algo.

Es que hace años le leo con verdadero placer su Revista, y aun sabiendo lo que significa el tremendo esfuerzo de hacerlo, la felicito por la edición de "Heterofonía", que me gusta mucho.

Será con gusto que le enviaré alguna colaboración —no sé ni cuándo, ni el tema y renuncio, por supuesto, a toda remuneración.

Reciban Usted y su Revista mis mejores augurios y cordiales saludos de su

Kurt Pahlen
Aufdorfstrasse 41
Suiza

La carta del distinguido musicólogo nos llena aquí, en la Redacción de HETEROFONIA, de júbilo y gratitud, por la expectación que la generosa oferta del Dr. Pahlen nos significa y que agradecemos muy obligadamente. Querida amiga:

Fui a París, a recoger material documental sobre el pintor Pingret, que estubo en México en la época de Clavé, del que he preparado su biografía y estudio de su obra, por encargo del INBAL (aparte lo hago igualmente sobre otro pintor: Fabrés, que fuera Director de nuestra Academia a principios de siglo, y que preparo por encargo de la UNAM).

Hay aquí una persona estupenda, muy trabajadora y estudiosa, que dedica gran parte de su tiempo a la educación musical de los niños. Desde que le hablé del Sistema de César Tort está inquietísimo y constantemente me pregunta qué podría hacer para ponerse en contacto con él. Sabe tu admiración por su sistema y sabe quién eres. ¿Qué podríamos hacer para ayudarlo a conocer el sistema y que pueda ponerse en comunicación con Tort? Hace unos días le hicieron una entrevista que aquí incluyo, para que lo conozcas un poco, aunque no siempre está uno completo en las entrevistas. Si te interesa para la Revista, puedes publicarla y también, más adelante, le podemos pedir colaboración exclusiva, que hará con mucho gusto y jamás pensando en intereses materiales. Yo lo admiro mucho, porque ha compuesto unas canciones preciosas en catalán, que le hago cantar delante de mis amistades, en sus casas, o reuniéndolas en la mía y el éxito es inmediato. Estas canciones no son para niños, sino para mayores, con letra suya de una profundidad poco frecuente.

Salvador Moreno
Apartado 5475
Barcelona, ESPAÑA

Gracias al ilustre y distinguido amigo Salvador Moreno por su misiva y el anexo adjunto, que después de leído, nos provocó el deseo de publicarlo, porque la terapia musical que nosotros conocíamos, era de otra índole muy diversa. (véase pág. No. 14) ¡Qué grato nos sería poder contar con colaboraciones de tan notable persona! Por lo que se refiere al Sistema Tort de Enseñanza Musical Infantil, inmediatamente nos podremos en contacto con César Tort, para que pueda establecerse una relación entre él y el psicólogo Víctor Hernández Serrano, pues, seguramente será de utilidad inmediata para ambos.

DE LOS EDITORES

Bajo el título de “¿Quién va a hacer algo para salvar a la Música en México?”, apareció en el “Diorama de la Cultura”, del 14 de octubre pasado, una entrevista que Sara Moirón le hizo a *Eduardo Mata*. Fue iniciada la charla con una opinión optimística del flamante Director de la Orquesta Filarmónica de la Universidad respecto a que la precaria situación de la Música no tendría remedio, a menos que el Estado “tomara decisiones rápidas”, porque no se ha salido aún del caos provocado por la renuncia de Chávez como Director del Plan Nacional —dijo.

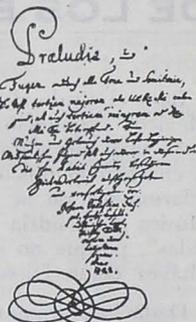
Dada la alarmante situación económica, política y social por la que atraviesa el País actualmente, ¿qué le puede importar al Estado que la Música prospere, o no, en México? Por otra parte, ¿a quién podría recurrir el Estado para desfacer entuertos, tan ajenos a sus intereses, puesto que no le ha sido posible aún remediar aquellos sobre los que tiene jurisdicción directa y son de su incumbencia? En los actuales momentos el Estado solamente sería capaz de ayudar —si quisiera— con recursos económicos, para que fuese posible —como sugerimos ahora— traer del extranjero maestros verdaderamente competentes de aquellas especialidades carentes aquí de pedagogos, semejantes a los que han formado la formidable vida musical de los Estados Unidos y formaron la de la Alemania de Federico I. No es verdad que México sea un “país irredento”, como lo afirmó Vasconcelos una vez; ni un “país ingrato a la música”, en el sentir de Robert Bernard, Director de la “Revue Musical Française” y co-editor de la Enciclopedia Musical Larousse. El Mexicano puede poseer tanto talento como cualquier otro pueblo de la tierra: solamente necesita una mano maestra que lo guíe y le exija esa disciplina que no se aviene naturalmente a su idiosincrasia.

Por desgracia, estas sugerencias van a caer en saco roto. Somos más nacionalistas que Francia y Alemania, cuando, de la primera, decía Nietzsche que el nacionalismo le había pervertido el carácter y a Alemania el espíritu y el gusto. Pensamos que durante los 25 años en que Carlos Chávez condujo los destinos musicales de México, no reestructuró el Conservatorio, ni lo llenó de buenos maestros extranjeros, solamente porque en aquellos momentos el ser mexicano estaba de moda y toda creatura nacida en estas tierras se sentía reivindicada por este solo hecho.

Aquí en HETEROFONIA no nos hacemos ilusiones, pensando que nuestra propuesta vaya a tener eco alguno. Se nos dirá que ya hay maestros extranjeros de buena cepa en el Conservatorio y en la Escuela de la Universidad, y que otros vienen a dar cursillos; pero nosotros sabemos que no son los suficientes para renovar por completo dichas instituciones y formar una generación de estudiantes que, a su vez, obtengan una preparación verdaderamente profunda y completa en todas las ramas de la Música. Sería solamente cuestión de una generación, lo cual no es demasiado pedir.



LA SEIS PARTITAS DE JUAN SEBASTIAN BACH



Por ESPERANZA PULIDO

Es común creencia que Juan Sebastián Bach fue solamente un perfeccionador de todo lo heredado de sus antepasados. Olvídase que él enderezó la música eclesiástica hacia nuevas y mucho más elevadas metas; así como que adaptó a los instrumentos de clave la afinación por quintas no justas e igualó los sonidos enarmónicos mediante un proceso llamado "temperamento". Esto le fue posible en virtud de los adelantos en la mecánica de aquellos instrumentos. Los nuevos clavicémbalos se hallaban libres de puentes móviles, así como de las tiras que le impedían al sonido "retroceder".

Por otra parte, dio una gran libertad a la intervención del Coral en la Cantata, debido a la adaptación de los medios naturales de que disponía. Y avanzó la forma *Fuga* a alturas insospechadas en su famosa "Arte de la Fuga".

Si, de acuerdo con los musicólogos, relacionáramos la construcción de las obras de Bach con la arquitectura gótica, podríamos comparar con ellos las tendencias de aquellos arcos que contrarrestan el empuje de otros (técnicamente denominados arbotantes), con el ritmo de Bach, que mantiene como suspendida la conducción melódica, o sea la conducción simultánea de varias líneas entrecruzadas en el aire, sino otro apoyo que el de las cadencias intermedias. ¿No era esto novedoso? En terrenos de la *suite* también introdujo cosas interesantes, como lo veremos más adelante.

Es conveniente conocer, aunque sea de paso, la evolución sufrida por la *Suite* desde el siglo XVIII, hasta que Bach la condujo hacia más altas esferas. Llámase *Suite* a una serie de danzas de corte, o plebeyas, originadas como acompañamiento de coreografías, más o menos elaboradas, según el medio al que servían. El instrumento musical más favorecido en dicho siglo fue el laúd. Para éste escribió el compositor italiano Petrucci, en su IV

Libro de Tablatura (1508), cuatro danzas en sucesión (quizá la *Suite* haya nacido en este instante). Hacia fines del siglo XVI ya había tomado incremento esta forma: la última parte de los "Juegos Musicales" de Monteverdi, titulada "Balletto", es una especie de *suite* de danzas.

En Inglaterra aparecen las primeras suites para instrumentos de teclado; pero los precursores virginalistas les daban a sus pavanas, y gallardas y otras danzas, el carácter de variación.

A mediados del mismo siglo adoptó Alemania la *Suite* con piezas puramente musicales, intercaladas entre las danzas. El primer autor de *suites* conocido en Alemania fue Paul Pear, compositor austríaco, a quien puede considerársele como el creador de la *suite* alemana. En el siguiente siglo Herman Schein y Samuel Scheidt compusieron *suites* para todo género de instrumentos, en forma de variaciones. El segundo de estos compositores es más interesante desde el punto de vista de su escritura armónica.

Ya desde 1635 comenzó a sentirse la influencia francesa en la *suite* alemana. Varios compositores germanos estudiaban en París. Las suites que se componían por aquel entonces, en Francia, eran de carácter más libre. Con frecuencia se las denominaba fantasías; como una, larguísima, de Rebel, titulada "Los caracteres de la Danza", formada por un preludio, dos correndas, minué, bourée y chacona —todo ellos en Sol mayor. Seguían después una zarabanda, giga, rigodón, pasapié y gavota, en sol menor. En muchas de estas danzas buscaba el compositor efectos de expresión, como en la zarabanda de su *Tercera Suite*:

También en las diversas escuelas de violín, comenzó el género a tomar incremento a fines del siglo XVII. En las *sonadas* de cámara de Corelli, hallamos algunas danzas.

En Italia, las diversas partes de la *Suite* pierden, poco a poco, su denominación de danzas. Así, por ejemplo, en la vasta colección de sonatas de Domenico Scarlatti, existen varias alemanas, gigas, correndas, gavotas, etc, no tituladas así por el compositor.

Antes de Juan Sebastián Bach y Haendel, Kuhnau, Matteson, Telemann, Muffat y otros habían escrito *suites* poco más o menos conservadoras, pero en las que la forma de cada una de las danzas perdió sus contornos y comenzó a acentuarse el carácter melódico; mas todos estos compositores se abstuvieron de usar una polifonía rica en esta clase de obras. A Bach debía tocarle el mérito de llevar la *Suite* a sus cumbres más elevadas; y, sin embargo, sólo poco a poco fue interesándose en ella. Después de su estancia en Weimar, escribió la primera obra del género. Más tarde, en Coethen, compuso un cierto número de *suites* en el "Libro de Clavicímalo" de su segunda mujer, Ana Magdalena, a las que tituló "*Suites Francesas*". Vinieron, sucesivamente, las seis *suites* del *Clavierübung* (Práctica del Teclado), que tituló *partitas*. De estas nos ocuparemos ahora, en especial. Más que las *Suites Francesas*, fueron las *Partitas* el punto de partida de ciertas novedades que señalaré.

El término italiano PARTITA (partes, o movimientos) se usaba ya desde el siglo XVII, para designar una serie de variaciones. Hasta el siglo XVIII

se usó este vocablo, en relación con la *Suite*. Bach se valió de él hasta para las *suites* que le escribió a un violín solo.

En la edición de 1731, escribió, a guisa de preámbulo: "Estudios para clavicímbalo, consistentes en preludios, alemanas, correndas, zarabandas, gigas, minués y otras galanterías, compuestas para deleite de los aficionados por Johann Sebastian Bach, actual Maestro de Capilla de la Corte de Sajonia-Weissenfels y Director del Coro Musical Lipsiense. Opus 1: (es decir, la primera obra publicada por él). Estas suites las compuso Bach, a razón de una por año, desde 1726, o sea, desde los 41, hasta los 47 años de su edad.

Al contrario de quienes pudiesen tomar literalmente aquello de "*Clavierübung*", como un simple estudio del clave, el contenido intrínseco de las seis Partitas y las demás obras que componen el cuaderno, es de un sentido estético incomparable. Su Autor las destinó al aprendizaje de la Música misma y no de técnica alguna de dedos (aunque una buena técnica ayude grandemente a su propia proyección). Bach las subtítulo graciosamente "galanterías"; más ya el hecho de que él —tan poco presuntuoso como era— añadiera "para deleite de los aficionados" (debería haber escrito "de los músicos"), implica su convencimiento de que se trataba de verdaderas obras de arte.

No debemos olvidar que Bach fue un consumado clavecinista. Así como, tampoco, su preferencia por el clavicordio, instrumento capaz de producir alguna expresión, al contrario del clavicímbalo, cuyos recursos naturales solamente permitían el uso de matices parejos, compensados por las varias registraciones, o colores, pero siempre en relación de planos, o terrazas. Han existido varios pianistas, quienes, al trasladar al pionoforte la ejecución de obras de Bach, se apegaron estrictamente a esta clase de dinámica, que es la correcta, y se abstuvieron de usar el pedal de los resonadores. Bástenos mencionar a Giesecking y Clara Haskill, artistas de primer orden, por desgracia ya fallecidos ambos. Pero otros, no de menor categoría, se valen de la dinámica graduada, con fines estéticos, así como del discreto uso del pedal de los resonadores. Los segundos alegan que, al decidirse uno a ejecutar obras de Bach en el piano, debe someterse a los recursos propios del instrumento —como indudablemente lo hubiera hecho Bach, de conocerlos. El apenas alcanzó los primerísimos pianos de Silbermann y no los halló de su agrado, puesto que carecían de pedales y su tono era percusivo y seco. La prueba está en que no escribió obra alguna para el nuevo instrumento.

Apegarse uno a la tradición, o adaptarse a los recursos naturales del piano, es cuestión de preferencia personal; sobre todo en los tiempos actuales, tan propicios a las libertades de interpretación de las cosas pretéritas.

Refiriéndose someramente al oficio original de las danzas usadas por Bach en sus *Partitas*, la Alemanda era, como su nombre lo indica, una danza germana lenta, en tiempo doble, que cesó de aparecer entre el pueblo en el siglo XVII, cuando se convirtió en danza estilizada. Se iniciaba siempre con anacrusa. Bach no se sujetó continuamente a un compás cuaternario: la tercera *Partita* muestra una Alemanda en compás mayor. A la quinta le puso tresillos de dieciseisavos, indicando, así, que los tiempos demasiado lentos de la alemanda original habían pasado por una serie de transformaciones.

La Correnda (Courante, en francés; Corrente en italiano) era una danza francesa del siglo XVI, favorita de las cortes, a partir de Luis XIII. A diferencia de la *Pavana*, se bailaba a saltos, con gran libertad de evoluciones. En el siglo XVII entró a la *Suite* con dos títulos y caracteres diferentes: Courante y Currente; la primera era una danza rápida en 3/4 y a veces en 3/8, con melodías en la contextura. Se dice que descendía de la Branle (también francesa) —un tipo de danza ligera.

Sobre la Zarabanda, el musicólogo Curt Sachs aduce su origen mexicano, por medio de citas de Cervantes, Lope de Vega y Quevedo. El historiador Diego Durán mencionó la Zarabanda desde 1579, no como danza indígena, sino de criollos. Todos estos autores concurren en atribuirle a dicha danza un carácter lascivo y perjudicial para la moral de los nativos. Los otros historiadores de la música le atribuyen a la Zarabanda un origen oriental. Al entrar en la Suite, el ritmo de la Zarabanda cambió frecuentemente. Las zarabandas de Pretorius suelen presentarse en compás binario. En los "Divertimenti" de Charpentier, hay una zarabanda.

La persistencia de la Zarabanda, a través de los siglos XVII y XVIII, le confiere a esta danza un carácter más ligero y juguetón que los de las "correnti" italianas; pero, al entrar a la *Suite*, adquirió un aire grave y digno, generalmente en tiempo de 3/2, o 3/4, sin anacrusa (como lo original); en veces, con largas notas prolongadas de un tiempo débil a otro fuerte.

El Minué es una danza de origen francés rústico. Entró a la corte de Luis XIV, con Lully, tan soberano en la música francesa, como el Monarca entre sus súbitos. Lully introdujo el minué hasta en sus ópera y pronto corrió la danza por toda Europa. Su popularidad la hizo sobrevivir a sus congéneres de la *Suite* y entró a la Sinfonía con un trío. Beethoven convirtió el Minué en Scherzo. Originalmente su metro ternario era de carácter muy moderado; pero, poco a poco, fue adquiriendo ligereza. Los minués de las *partitas*, que carecen de un segundo minué —a guisa de trío— se ajustan a la forma ternaria ABC, como los scherzi de las sinfonías; si bien el de la primera *Partita* contiene en sí la forma binaria de dos temas independientes.

La Gavota era una danza francesa del siglo XVII, en tiempo cuaternario moderado, con anacrusa de dos cuartos y las frases, generalmente, terminadas a la mitad de un compás. Bach solamente usó una gavota en la última *Partita*, pero aparece la danza con más frecuencia en otras de sus *suites*.

La Giga proviene de la Irlanda o la Inglaterra del siglo XVI. En Francia e Italia sufrió modificaciones. Los franceses adoptaron el fugato, mientras que las italianas fueron construidas armónicamente, con pasajes de ligereza. Su tiempo es simple compuesto: 6/8 o 6/4.

He observado que las *partitas* de números pares presentan diferentes características que las impares. Estas últimas son, por lo general, menos profundas que aquéllas. Los números 1, 3 y 5 se inician con Preludio, una Fantasía y un Preámbulo, respectivamente. Las 2, 4 y 6 son una Sinfonía, una Obertura y una Toccata, seguidas, cada una, de una Fuga o fugato. La entrada de cada una de ellas es grave y solemne.

Las seis *Partitas* presentan una Alemanda. Todas ellas comienzan con anacrusa, pero Bach no se sujetó siempre al compás cuaternario: la Tercera se desarrolla en compás mayor. A la Quinta le dio el compositor tresillos de dieciseisavos, indicando, así, que los tiempos demasiado lento de las alemandas originales habían sufrido una serie de transformaciones.

Bach hizo patente la diferencia entre la Courante francesa y la Corrente italiana. Si todos sus *partitas* llevan una de estas danzas, el Compositor tuvo cuidado de marcar los términos propiamente. Las 1,3,5 y 6 son Correntes. Las 2 y 4 Courantes. El estudiante cuidadoso notará la diferencia de escritura entre unas y otras. La Courante francesa es de un tipo más refinado, en movimientos de $3/2$, o $6/4$ y cambios de metros y acentos. La inestabilidad del metro es una de las características de la Courante francesa, así como una delicada contextura contrapuntística. Más que ninguna otra forma barroca, la Courante da la impresión de "contornos imprecisos", según lo hace notar Will Apel, típicos del periodo romántico. Ha sido comparada con el movimiento de los peces en el agua.

Tengo la impresión de que Bach gustaba mucho de las zarabandas. Las suyas son siempre sorprendidas. En ellas desplegaba su ingenio e inventiva. Quizá la Zarabanda de la Primera *Partita* sea la menos interesante; pero, a partir de la segunda, hay mucho donde pescar. La número dos es soñadora; la tres, juguetona; la cuarta (precedida de una aria), muy original; la quinta presenta una escritura refinada; y, por fin, la sexta le llena a uno de admiración por sus *atrevimientos*. He contado en ella, por lo menos nueve motivos rítmicos y una especie de "cluster" (apiñamiento de sonidos) que, aunque resuelve en el acorde de sol mayor, dura sin embargo, lo suficiente para hacer sentir su presencia.

Bach usó minués en la primera, cuarta y quinta partitas. A la segunda le puso un magnífico *Rondó*, en tiempo ternario. A la tercera una *Burlesca*, que revela lo poco sarcástico que debe haber sido su Autor. Solamente la Sexta lleva una *Gavota*.

Con excepción del *Capricho*, que pone fin a la Segunda *Partita*, todas las demás terminan con una *Giga*, de las que, la menos elaborada, pero, quizá la más graciosa, es la de la primera *Partita*.

Finalmente, a la tercera le añadió un *Scherzo* (que nada tiene que ver con la forma inaugurada por Beethoven) y a la quinta un *Pasapié*.



ESTAMPA FUGAZ

por Maurice Le Vahr.

Observado de lejos, aparecía como un hombrecillo bien proporcionado, de tez clara y ojos muy oscuros, en contraste violento. Vestía con pulcritud y elegancia; con ésa que precisamente consiste en no llamar la atención sobre ningún rasgo particular, que es la elegancia auténtica. Visto de cerca, ya exhibía rasgos que llamaban la atención; el primero de ellos, su cortesía, sobria pero permanente. La pelambreira ondulada y prematuramente blanca comunicábale un aire versallesco. Sí; fue Manuel M. Ponce el último de los personajes escapados de Versalles.

El trato cercano de tan atilada personita fue un regalo espiritual de invaluable precio; porque si, como Maestro mostróse siempre suave y estimulante, en cuanto amigo fue obsequioso de los frutos de aquella facultad que dejó de cultivarse desde hace más de media centuria: la facultad conversacional. Se anulaba el sentido del tiempo cuando se caía en la tentación de enfrascarse en conversación con él. ¡Y era tan fácil caer! Porque no solamente atraían su temática inagotable, el tono de la voz y la mesura del ademán; también la sorpresa de que mantuviese el ámbito de alegría sin recurrir a las especies fuertes de la obcenidad, la murmuración o la maleficencia: lo que quiere decir que también interiormente fue elegante.

Si algunas veces mintió, fue por halagar a las representantes del género femenino cuyas dotes no pareciesen evidentes; actitud, por cierto, también versallesca. Por lo demás, ante la obra ajena, ayudábale su enorme preparación profesional y su rápido juicio para no señalar en ella sino los rasgos positivos, pocos o muchos, que pudiese contener: en apuro extremo, condenaba el pecado musical, tomado "in abstracto", pero no mencionaba al pecador.

Por aproximarse a la producción lírica del Pueblo, gustaba de acudir a la ciudad de Aguascalientes en ocasión de la Feria de San Marcos. Allí su atención concentrábase, no en las "tapadas" de gallos, sino en las canciones anónimas que, entre pelea y pelea, desentonaban las agrestes cantadoras. Por él recogidas, armonizadas y suscritas, han llegado hasta nuestros días algunas canciones que, tal vez, cuentan con siglo y medio de Historia o acaso más.

Se cuenta que, en una de tales ocasiones, también concurrió a la misma Feria un grupo de jóvenes artistas, de entre 21 y 24 años, provincianos todos y nativos de aquellos contornos; sus nombres: Saturnino Hernán, Ramón López Velarde, Gabriel y Enrique Fernández Ledezma, Pedro de Alba, etc. En este etcétera pueden haber otros nombres, hoy ilustres. Aquellos mozos provincianos solían pasear en la compañía de Ponce y escuchaban atentamente cuanto les refería el colega músico, el hermano mayor que “ya había corrido mucho mundo”; el cual, familiarizado con la obra que, ya para entonces, tenía cumplida Bela Bartok en el campo del “folklore”, les trató este tema con su elocuencia habitual. Para aquel entonces era completo y publicado el “Microcosmos”... Lo que haya pasado por la mente de aquellos jóvenes artistas no lo sabemos; pero consta que el movimiento artístico nacionalista en este País fue iniciado por este mismo grupo, comenzando por el propio Ponce. Conviene esclarecer este punto; estamos todavía tan cerca de elementos testimoniales, que demandaría poca pena el intentarlo. Algo más tarde de ahora, resultaría infructuoso. Porque, de resultar cierto esto que se cuenta, se derivaría de allí que Manuel M. Ponce fue el alquimista que desencadenó el movimiento nacionalista globalmente, en la esfera de todas las artes y no únicamente en la de la Música, poniendo en la reacción un catalizador inesperado entonces e insospechado hoy, que se llama Bela Bartok.

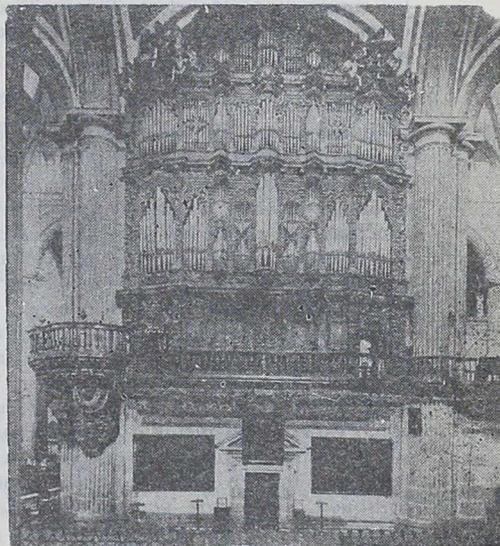
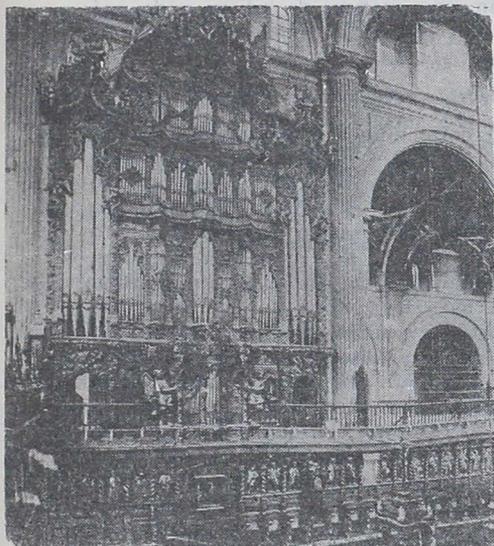
Precisamente, trabajando en el campo del “folklore”, primeramente él, fue como Ponce comenzó a cimentar su renombre. Además, enseñó la técnica adecuada para acometer tal clase de trabajo; es decir, hizo escuela y tuvo algunos discípulos. Por desventura, surgieron muchos imitadores que no fueron discípulos suyos; quienes, carentes de técnica, de cultura y de información, acabaron por desacreditar al “folklore”; lo huyeron en el fangal de la confusión y produjeron obras eficaces al consumo de los bobalicones “touristas” norteamericanos o convenientes a obtener la bendición oficial cuando la devoción gubernativa se enderezaba hacia el altar del indigenismo. Cuéntese entre esta categoría una cierta “Sinfonía India” de Chávez Ramírez. En ese fangal de confusión no se discierne lo que sea el “folklore” surgido de la producción popular criolla, es decir, post-cortesiana, de la reputada como indígena pre-colombina. Indigenismo y criollismo: dos conceptos que no han sido discriminados.

Ponce los discriminó; a un lado de sus trabajos folklóricos de origen criollo publicó algunas canciones recogidas de labios de indígenas de aquí y ahora; quienes acompañaban sus cánticos con instrumentos ajustados, por construcción, a nuestro actual Sistema Temperado de doce sonidos dentro de la octava. Y no incurrió en contradicción porque se apresuró a desconocer la autenticidad de las melodías supuestamente pre-cortesianas, aunque sean aborígenes puros quienes las enuncian.

En la base de aquella confusión determinada por los folkloristas aficionados, no instruidos directamente por Manuel M. Ponce, se descubre el afán de hacer compatibles los sistemas musicales indígenas (presumiblemente no uno solo) con nuestro actual Sistema Temperado; o sea, la implícita admisión de que la música indígena pueda ser representada por nuestra grafía actual y ejecutable en nuestros instrumentos contemporáneos. En realidad, las cuestiones de qué y cómo haya sido la música aborígen (o las

músicas, por mejor decir), permanecen sin respuesta; todavía constituyen un misterio. Y en esta condición continuarán hasta el día en que sea descubierto algún sistema musical aborígen. Próximamente HETEROFONIA se arrojará a este abismo.

Si algún día llega a descubrirse uno solo de los posibles sistemas musicales aborígenes, será fuerza recordar a quien nos puso en el arranque de ese camino sin término definible; al hombrecillo aquél, de suave sonrisa y ademán mesurado que, con su habitual manera de locomoción, se encaminó de puntillas a inscribirse en el padrón de nuestros hombres ilustres bajo el rubro de Manuel M. Ponce.



LO QUE ES Y NO ES EL ORGANO

Por GABRIEL BLANCAFORT PARIS

(II y último)

La tercera dimensión

El órgano es un Instrumento complejo y múltiple. Si posee varios teclados, cada uno de ellos es considerado como un órgano diferente, y así se le menciona a menudo en plural, refiriéndose a un sólo instrumento (en francés, corrientemente). Los distintos teclados no se diferencian entre sí solamente por la cantidad, fuerza y tesitura de los registros, sino muy singularmente por su ubicación, ya que los cuerpos del órgano correspondientes a cada teclado se colocan a distinto nivel (por pisos) como en el órgano nórdico y centroeuropeo, o bien orientados a distintas naves de la iglesia,

como en las catedrales españolas. Dentro de cada teclado, o cuerpo, el flautado mayor ocupa la fachada del órgano, como juego fundamental; la corneta y ciertos llenos se colocan en el interior, pero a nivel superior al resto, para darles la prestancia que requieren. Otros juegos se colocan horizontales en la fachada (lengüetería tendida o de batalla) muy en contraste con la trompeta real (de realidad, no de realeza), colocada en el interior y en el último término. En fin, la colocación en el interior y en el último término. En fin, la colocación de los demás juegos encima del secreto obedece a una intención que cualquier director de orquesta entendería perfectamente. No es precisamente una cuestión de fuerza, de potencia, sino de planos sonoros, de contraste, de relieve, de tridimensionalidad. Ignoro si los constructores de electrofonos abordan estos matices de relieve y de qué manera. Atendiendo solamente al oído, el electrofón suena en geometría plana.

El teclado

El teclado es el punto de conjunción entre música e instrumento (la registración es otro de estos puntos pero de orden muy distinto ya que se puede ejecutar una pieza entera con la misma registración). Todo cuanto el organista vaya a decir y a expresar pasará por el teclado. El electrónico funciona por contactos que posee cada tecla. El contacto permanece abierto o se cierra bruscamente, sin gradación alguna. No hay matices intermedios. En un órgano, en cambio —hablo exclusivamente del sistema de transmisión tradicional, puramente mecánico—, la tecla debe abrir una válvula, venciendo la presión que el aire comprimido ejerce sobre ella. La fuerza que el organista ejerce sobre dicha presión inicial para abrir la válvula con mayor o menor brusquedad, constituye la “pulsación” del órgano, característica esencial para ejecutar el fraseo, e imprescindible para la música polifónica como es, en gran medida, la del órgano. En efecto, el ruido del ataque con sus armónicos concomitantes, de cuya importancia capital he hablado antes, depende en gran medida de la manera como es abierta la válvula, de la brusquedad con que penetra el aire. Todos los matices que van desde el legato hasta el staccato, consistentes en algo más que en una cuestión de tiempo, pueden ser acusados por el tubo. Los electrónicos no pueden poseer esta pulsación. Tampoco la poseen algunos órganos, los provistos de transmisión eléctrica o neumática. Faltando esta cualidad, el órgano pierde gran parte de su musicalidad, ya que el organista —músico de tecla— no posee otro recurso de dicción. El instrumento se vuelve inexpressivo, maquina, que es el peor defecto que puede exhibir. El sonido podrá ser y saldrá tan bello como sea capaz el instrumento, pero la música se quedará entre los dedos del organista.

Cuestiones económicas

Si un órgano está bien construido, materialmente, y debidamente tratado, puede durar siglos, y ahí están muchos ejemplos. Sus elementos esenciales no están sujetos a desgaste de uso, a excepción de algunas partes mecánicas que van de las teclas hasta la entrada de los secretos, fáciles de componer o substituir.

Un electrofón, como cualquier otro electrodoméstico —radio, magneto-fón, tocadiscos, televisor—, teniendo muchos elementos sujetos a agotamien-

to, y sobre todo, siendo objeto de tan rápidos progresos como los de la electrónica, queda anticuado al poco tiempo y, siendo su valor intrínseco prácticamente nulo, no merece la pena mantenerlo: es preferible cambiarlo por otro nuevo; el modelo tal, con toda una serie de ventajas sobre su inmediato predecesor, etcétera. En estas condiciones, claro que su pretendido bajo precio es más aparente que real. Ni siquiera puede subsistir como elemento decorativo. Un órgano similar al positivo del Museo de la Catedral de Barcelona, construido en el año 1712 y que en breve tiempo pasará a servir al culto de la capilla del Santo Cristo de Lepanto, no costaría actualmente más de 300.000 pesetas, precio inferior al de muchos electrofónicos que no cumplirán ciertamente 250 años.

Cuestiones nominales

Hace cien años, y Dios sabe desde cuántos siglos antes, no había problema. Un órgano era un órgano, como una campana era una campana. Un instrumento de tecla y viento, o un instrumento de viento que puede emitir varias notas simultáneamente. La cosa se complicó con la invención del “órgano expresivo” que, por sus ventajas de espacio, precio y manejabilidad, debía suplantar al órgano (¿inexpresivo?), según autorizadas opiniones de la época. Dicho instrumento “invadió” (¡perdón!) las iglesias hasta nuestros días, si bien bajo el decoroso nombre de Harmonium. Nada de usurpaciones nominales.

Hoy, gracias a los adelantos de la electrónica, hay que echar mano de la lógica aristotélico-tomista para dividir, subdividir, distinguir y subdistinguir, puesto que un órgano ya no es un órgano, sino un órgano tubular. Hasta ahora el adjetivo “tubular” se aplicaba a un sistema de transmisión neumática consistente en tubos de plomo de pocos milímetros de diámetro, que accionaban relés neumáticos en los órganos. La palabra “tubo” no se conoce en nuestra organería castiza, ya que se llamaron “caños” desde tiempo inmemorial, así como “canons” en catalán y “pipas” en lenguas anglosajonas. Solamente en francés se llamaban lo equivalente a “tubos”. De abundar en esta testitura, debería todavía subdividir los electrónicos en: armonios electrónicos (funcionan con aire y lengüetas libres y amplificación por altavoces), órgano mecanomagnéticos, órganos fotoelectrónicos, órganos magnetofónicos, órganos electostáticos, órganos piezoeléctricos, órganos... ¡bueno! Me parecen muchos órganos y que la cosa no da para tanto.

El “órgano” electrónico

Como instrumento musical puede clasificarse entre el grupo de instrumentos que, sin la solera de los instrumentos folklóricos —gaita, tenora, dulzaina, etcétera— y con tanta o mayor profusión que la armónica, el acordeón, el saxofón, la bandurria y la guitarra eléctrica, o bien el armonio en ciertos medios religiosos, sirven al género chico de la música. Se ha dicho en una carta pública que el “Orfeo Catalá” puede dar prestigio a un instrumento; que aquel instrumento diera prestigio al “Orfeo Catalá” no está ni muhísimo menos demostrado.

En cambio, sin movernos del mismo terreno de los argumentos de autoridad, sería mucho fanatismo acumulado en las personas de los grandes organistas y músicos de la hora presente —Richter, Heiller, Tagliavini, Messi-

añ, Alain, Walcha, Marchal, Langlais, Litaize, Cochereau, García Llovera, Ortiz y un largo etcétera— para no haber ni siquiera entrevisto las excelencias del electrofón, mal llamado órgano.

Para afirmar una verdad —Don Quijote dixit— hacen falta muchas pruebas y reprobaciones. El órgano ya les dio. El Instrumento electrónico todavía no. Tal vez las dé cuando encuentre su camino, que no tiene por qué ser el del órgano, sino uno nuevo. Si la función crea el órgano —cosa que es verdad hasta en ortopedia—, he aquí un intento de crear el órgano antes de inventar la función.

Gabriel BLANCAFORT PARIS

Maestro organero

Música para Introversos

Por RAFAEL ESPINOS

He aquí, transcrita, la entrevista que le hizo Rafael Espinos a VICTOR HERNÁNDEZ SERRANO en "La Vanguardia Española" de Barcelona. Salvador Moreno tuvo la gentileza de enviárnosla. La Redacción.

—¿Qué puede curarse con música?

—Es un buen coadyuvante para la solución de problemas y traumas psicológicos y también de orden psicomotriz, de defectos del lenguaje, auditivos...

—¿Es la musicoterapia una técnica moderna?

—La utilización de la música para influir sobre el estado de ánimo del hombre es algo tan antiguo como la misma música. La música siempre estuvo rodeada por un halo de misterio... Servía para envalentonar a los hombres antes de ir a cazar, para funciones religiosas y rituales colectivos.

—Y para predisponerle a ir a la guerra...

—Evidentemente. Es la música marcial, castrense.

—¿Cuándo nace la musicoterapia como ciencia que pretende corregir trastornos psicológicos?

—En nuestra cultura occidental, preocupada por el cientifismo, aparece este siglo. Principalmente en Gran Bretaña, Argentina y Estados Unidos.

—¿Con qué finalidad específica?

—Intentar que las personas autistas salgan de su propio encierro, relacionándose con el exterior a través del vehículo musical.

—¿Por qué resulta la música adecuada para estos casos?

—Por su propiedad de constituir un instrumento útil, a causa de su poder de evocación. En otras palabras: la música es un lenguaje no ligado a una interpretación concreta; un estímulo capaz de sugerir al individuo una amplia gama de respuestas.

Encontrar el propio ritmo, primer paso

—¿Qué hace el musicoterapeuta al entablar contacto con su paciente autista?

—De entrada, investigar su historial musical; el folklore recibido en su infancia, que es tan importante como su lengua materna. Luego, averiguar sus conocimientos musicales y sus preferencias, para ayudarle a descubrir —finalmente— su “tempo” propio. Es decir, su ritmo interno particular. A partir de este momento, el psicólogo sabrá cuál es la música adecuada que debe utilizarse para que el paciente salga de su incomunicación.

—¿Se han logrado resultados espectaculares?

—En el terreno de la psicología y cuando hablamos de pacientes autistas o con trastornos en la dicción o el aparato psicomotriz, los resultados son siempre espectaculares. Sin embargo, la musicoterapia no es eficaz por sí sola, sino como coadyuvante en la psicoterapia.

—¿Se utiliza la musicoterapia en España?

—No. Sólo sé de dos o tres personas interesadas en poder aplicarla. De momento, no entra en los programas de los Hospitales mentales. Esto, en cuanto a los pacientes autistas. Por lo que respecta a los disléxicos y los aquejados por trastornos auditivos y de lenguaje, sí es utilizada.

—¿Con la misma técnica de investigación que explicaba usted antes?

—Con distintas técnicas, según cada tipo de afección. La estimulación sonora repercute en el equilibrio, en el sentido de la marcha. A los disléxicos, les es muy útil para averiguar el origen físico; la localización de los sonidos... En casos de trastornos psicomotrices, el ritmo es importante para darles seguridad. La danza permite separar los movimientos de la conciencia.

—¿Y una vez terminado el tratamiento de música?

—La función del psicoterapeuta será conseguir que el paciente pueda realizar de nuevo lo que consiguió a través de la música, prescindiendo de ella. Aquí influyen tanto las nuevas conexiones cerebrales, como la seguridad de haber hecho lo que antes les parecía imposible a los pacientes.

La vertiente negativa: cuando las tensiones se crean sin resolver

—Hemos hablado de la música como sistema terapéutico. Ahora bien, ¿qué es lo que no resuelve, sino agrava?

—La música siempre ha sido creadora de tensiones y resoluciones. Cual-

quier composición tiende a excitar al individuo para solucionar esa misma excitación con un relax posterior. Pero si la música está sobrecargada de tensiones y no las resuelve suficientemente, puede excitar demasiado al oyente y hacerle buscar el relax, la descarga, en el exterior.

—¿Por ejemplo?

—En los principios de la música “rock” era frecuente que el público se excitara tanto que acababa rompiendo las butacas.

—¿A qué lleva, por ejemplo, una escucha prolongada e insistente de marchas bélicas?

—Suele radicarse en los momentos en que la única solución para resolver las tensiones sea la lucha. Es una música que puede manipularse y que no resulta eficaz si el individuo no se encuentra predispuesto por situaciones concretas coadyuvantes. Otro ejemplo sería la transmisión continuada de música erótica. Encontraría mayor eco en las personas más insatisfechas.

—¿No se abusa ahora de la música funcional?

En la línea en que se viene utilizando, conduce a empobrecer el poder evocador de la misma música, no ya porque se difundan adaptaciones incorrectas y desvirtuadas de los clásicos, sino porque limitan el poder de asociación musical a una función muy concreta, asociada a la sociedad de consumo.

—Ya...

—Adorno, por ejemplo, afirma que la música debe estar a nivel de su tiempo. Si ahora es precisa una música revulsiva contra la falsedad de esa otra música adocenada, desvirtuada y monótona, esa música revulsiva será la más válida para nuestros días.

—¿Y a nivel educativo?

—La educación musical del niño nunca debiera estar al servicio de la manipulación musical, sino de la creación. Esto es lo que se intenta conseguir a través de los programas de sensibilización musical y sensibilización auditiva. — Rafael ESPINOS.

Después de leer esta interesante entrevista, nuestro Sub Director, Manuel Medina y Alvarado, recordó un antiquísimo caso de musicoterapia: el del futuro Rey David, pero aun pastorcillo, tocando su arpa para calmar las dolencias del Rey Saúl, tal vez maniaco-depresivo. Y otro, no demasiado lejano, de un caso de tensión musical, que le fuera comunicado por la víctima, nada menos que Ernest Ansermet—. El fallecido y famoso Director de Orquesta suizo, le confió en una conversación, que, si la tensión que sufría al dirigir “La Consagración de la Primavera” de Stravinski, se prolongara un minuto más, caería desmayado.

GOETHE Y LA MUSICA

Por ESPERANZA PULIDO

En 1825 el novelista Rodolfo von Beyer, conocido de Goethe, tuvo una entrevista con Schopenhauer. Por aquel tiempo contaba 76 años el autor de "Fausto" y era una figura venerable y venerada. Schopenhauer, aunque solo tenía 37, andaba ya a la greña con las teorías de Fichte, Schelling y Hegel, así como con el pobre sexo femenino.

Después de intentar en vano varios temas de conversación, von Beyer logró retener la atención del misántropo sobre la música. Fue Hoffmann —el de los "Cuentos"—, quien sirvió de medianero invisible.

"Di un interés especial —expresó Schopenhauer, refiriéndose al "músico-poeta"—, a la sensación traducida en sonoridad. No solamente desde el punto de vista de la estética, sino también desde el de la pedagogía y como una manifestación humana en general. No hay nada tan directo como la música".

Contestó entonces el novelista, que había escuchado frases semejantes de labios de Goethe y se entabló este diálogo:

—¿Con Goethe? ¿Usted? ¿Cuándo,

—En el curso de mi encuentro con él en Berka.

—Schuetz se encontraba en Berka y yo tenía el encargo de llevarle alguna música de parte de mi profesor Zelter (maestro de Mendelssohn; amigo de Goethe; fundador del "Berlín Liedertafel" y director de la "Singakademie").

—¿Zelter es vuestro profesor? ¿Poseis, entonces, conocimientos musicales? Y se habló entre ambos de las ideas musicales del más célebre de los poetas alemanes.

Von Meyer relató haber encontrado en casa del organista de Berka un ciclo poético de Goethe, cuyos versos explicaban la misión musical del hombre.

"Goethe —irrumpió Schopenhauer—, está convencido de la misión de la música en la humanidad".

Von Meyer le hizo ver entonces que el autor de "Hermann y Dorotea" relacionaba el sentimiento de la música con las ideas filosóficas, aduciendo que en su desarrollo de las ideas fundamentales de Spinoza había explicado como ser y sentir profundamente (Erleben) se convierten, por medio de la música, en una unidad perfecta dentro del alma humana.

"—Si, respondió Schopenhauer— muy bien y muy persuasivo. Nada hay tan completo como la música. En lo relativo a otra clase de perfecciones, no se hace gran cosa, pero en la música, si, ya que es el elemento metafísico que somos capaces de sentir directamente".

Von Meyer continuó explicando al filósofo que Goethe se valía del antiguo helenismo dionisiaco para dar una forma tangible a la música, convertida así en un sujeto de alta significación interior, de suerte que el hombre se ensanchaba completamente para fundirse con lo extrahumano.

“No solamente el helenismo— dijo Schopenhauer—, prueba el poder de acción de la música: los sacerdotes de todas las épocas han sabido utilizar la música para sus designios especiales. Lo comprueban así la embriaguez de la danza entre los hindúes y el abandono en el Nirvana. No puedo representarme religión alguna sin música”.

La entrevista terminó con cierta violencia, porque el novelista no pudo contener el cosquilleo de traer a colación el “eterno femenino”. Díjole al filósofo: “Si todo lo que es sentimiento se manifiesta más directamente por la música, el sexo femenino debería ser particularmente sensible a la música”.

Lleno de indignación le contestó Schopenhauer: “Os ha envenenado Schiller. ¿Por qué descender a planos inferiores cuanto se habla de cosas tan serias? Este sexo incompleto, de razonamientos disminuído, no podrá jamás ser el recipiente de grandes verdades. La Diskrepanz (inferioridad, contradicción), en todo lo que expresan es tan evidente, que solamente una educación filosófica podría lanzar a las mujeres por el camino recto”.

Y despidió a su visitante sin darle siquiera la mano.

*

Esta entrevista es interesante desde todos los puntos de vista, pero por el momento nos atrae hacia ella lo que se refiere al gran alemán.

Nos recuerda que en Berka, un sitio de descanso frecuentemente buscado por Goethe, vivía y ejercía su profesión el organista Schuetz, a quien se ligó el poeta con los lazos amistosos de la Música y de quien escuchó ampliamente las composiciones que más le interesaban.

Pero como para ser músico precisa “pasarse la música por dentro”, y no solamente escucharla o comprenderla estéticamente, el autor de “Los Sufrimientos del joven Werther”, se quedó en el umbral de esa puerta siempre abierta, desde donde todo el mundo laico puede contemplar las maravillas que se vislumbran en lontananza, apreciarlas con ojos más o menos expertos y acogerlas con sensibilidades más o menos receptivas, sin llegar a palparles el meollo.

Goethe tuvo, pues, la emoción intelectual y sensoria de la música. Inmenso artista que era, hubo, por fuerza, de incluirla entre las disciplinas imprescindibles de su espíritu y escogerla como sujeto de especulación mental. Por otra parte, todos los grandes pensadores de la Humanidad se han ocupado de ella, en una forma u otra. La Estética, siendo parte de la Filosofía, determina que los filósofos se hayan aventurado siempre por esos campos escabrosos del sutil arte de los sonidos, emitiendo a veces teorías tan absurdas y pueriles como ésta de Meumann:

“Mucho menos que del arte industrial y de la poesía, espero de la música para la cultura estética general. Puede darse gran adelanto en el sentido musical, con cultura relativamente inferior, como nos muestran el sur de Italia y los países eslavos... La música reviste importancia más puramente

social que cultural; puede ser más útil a los grados ínfimos de cultura que a los superiores” (sic).

Pero también entre los filósofos hay algunos artistas, y entre los poetas, no escasean los filósofos. Ejemplo de los primeros es Benedetto Croce, que si no fuera exquisitamente sensitivo, le habría sido imposible escribir estas frases:

“El artista es siempre moralmente inculpable o filosóficamente incensurable, aunque su arte tenga como materia una moral o una filosofía inferiores”.

Por su parte, Goethe era el poeta filósofo. Las lucubraciones fantásticas de su imaginación exuberante, mezclaban lo poético con el sentido íntimo y recóndito de las cosas. El y Shakespeare dijeron más verdades entrañables en sus versos cristalinos, que muchos modernos Sócrates, en palabras solamente comprendidas por los iniciados. Por eso proclamaba el alemán “la misión de la música en la humanidad”; “un sujeto de alta significación interior”; la forma más adecuada para que el hombre pudiera comprender el sentido de lo cósmico; el ensanchamiento del alma humana para aunarse con el infinto.

Beethoven, el otro genial alemán que sí había llegado hasta los más escondidos rincones de la Música, nunca le perdonó a Goethe, su amigo de corto tiempo, un cierto servilismo que mostraba éste en presencia de los grandes de la Corte.

En 1812 se conocieron en Teplitz. Ambos tenían conciencia de sus genios; ambos se consideraban sobre el resto de la Humanidad. Paseaban por las calles de la ciudad y bromeaban en esta forma: “Todo mundo me hace caravanas”, decía el poeta. “No se fíe usted —respondía el músico— quizá sea a mí a quien saluden, después de todo”.

Al volver una esquina se enfrentan a la Emperatriz con toda su corte. Maquinalmente Goethe se hace a un lado para dejarles paso. “Quédense donde se encuentra —ruge Beethoven—, son ellos quienes deben darnos paso a nosotros. Goethe se separa de Beethoven y conserva su distancia con el sombrero en la mano. El músico se sume el suyo hasta los ojos y continúa su camino, obligando al grupo imperial a abrirse cortésmente para darle paso. Reunidos de nuevo, Beethoven le espeta un sermón al poeta, no sin antes decirle: “Lo esperé porque usted se merece todos los honores; pero les hizo demasiado favor a éstos”. Allí terminaron las breves relaciones de los dos genios. Goethe tampoco perdonó al Compositor su “insolencia”, y aunque continuó admirando su música, sin comprenderla del todo, no volvió jamás a hablarle al hombre sordo, cuyo carácter no admitía ni toleraba.

Estéticamente hablando, Goethe se “quedó” en Mozart, a quien sí comprendía y amaba de verdad y a quien admiró sin cesar hasta los últimos días de su vida.

Al Beethoven de la Quinta Sinfonía lo encontraba admirable y consolador; pero el de la Novena y los últimos Cuartetos lo llenaba de turbación —cosa muy comprensible si se piensa que aún, hoy día, no es plenamente comprendido el autor de la “Gran Fuga” en esas sus últimas obras.

L I B R O S

BETTY FABILA, *Estudio Anatómico Comparativo de la Laringe de algunas Aves de México*. Tesis que, para obtener el título de Bióloga, presentó en la Universidad Autónoma de México la Autora, en 1964. Edición privada. México, D. F. —Extemporáneamente llega a mis manos esta tesis de Betty Fabila, quien, antes de estudiar Biología, aprendió el Canto en el Conservatorio, con el maestro David Silva. El interés de este trabajo me impulsa a dedicarle gustosamente unas líneas, por tratarse de un tema que me es caro; pese a que, por razones obvias, Betty, la cantante, se eliminó casi completamente ante Betty la bióloga, que, en esta ocasión, aspiraba a un título científico y no artístico. Hay en Francia un compositor-ornitólogo, (Olivier Messiaen) quien, por lo contrario, ha desentrañado la “técnica” del canto de un gran número de pájaros y escrito una colección de obras para piano —belleza editorial aparte— inspiradas en aquellos cantos. Y en el pasado, ciertos compositores barrocos y románticos imitaron onomatopéyicamente, en algunas obras, motivos y trinos canoros.

Con erudición patente, Betty Fabila disecó, para su estudio, los órganos vocales de algunas aves de México, a partir de la familia de los galliformes; analizó escrupulosamente tráqueas y siringes, laringes, sacos aéreos y divertículos pulmonares. Nos informamos de que los sacos aéreos proveen —a través de ciertos orificios— el aire necesario para la fonación. Esto constituye, quizá, la clave del “misterioso *fiato* (respiración) de los pájaros, tan envidiado por muchos cantantes”, dice la autora, quien estudió y presentó en su trabajo las familias del gallo (*galliformes*), las *psittaciformes* (cotorra serrana) y las *passeriformes*, subdivididas en *mimidae* (zentzontle y cuitaclohe), *turidae* (clarín, jilguero y primavera) y *fringilidae* (cardenal y gorrión). Todas estas especies recibieron estudios macroscópicos y microscópicos. Entre los galliformes encontramos a nuestro guajolote (huexólotl, vexólotl, totolin), ave que nunca pudo aprender a cantar, pero cuya carne es apreciadísima en las mesas de todos los pueblos del mundo. La abertura laríngea de estas aves tiene, en el macho, la forma de un ojalito que puede ser observado a simple vista, en la disección. La laringe de los pericos presenta similitudes parecidas, que no concuerdan con las de las cotorras.

Vienen en seguida las aves canoras, en algunas de las cuales la laringe ya no aparece en forma de ojal. El mexicano *zentsontle* macho, fue muy favorecido en su canto por la Naturaleza. Advierte Betty que hay una especie de *zentsontle* de "canto detestable", que se vende en los Estados Unidos fraudulentamente, en lugar del tabasqueño *zentsontle* amarillo, tan codiciado.

Del *cuilacoche* nos informa la Autora que su etimología proviene del término *cuilatl*, que significa estiércol, tal vez —añade— porque, siendo tan artista este pájaro, no desperdicia su tiempo en buscar mejores materiales para la construcción de sus nidos.

La laringe de la hembra del *clarín* vuelve a presentar la forma de ojal; pero no así la del macho, cuyo canto es maravilloso (sin poder asegurarlo, creo que este es el pájaro que enseñan a hablar en la Huasteca veracruzana. A uno de ellos le oí recitar toda una poesía de Juan de Dios Peza: aquélla que comienza así: "Despierta, yo soy el Amor").

Y viene después el *jilguero*, a cuyo famoso canto no puede prescindir la cantante que hay en la bióloga, de dedicarle un parrafito emotivo: "En el canto, el jilguero usa *rubato* y *crescendo*. Su forma de cantar, alegre y espontánea, sus ritmos chispeantes, contienen una brillantez incomparable. La canción de un jilguero es su propia imagen musical, llena de alegre encanto y resplandor, artísticamente mezclados con tonos apacibles: ligero, rápido y espontáneo de movimiento, vivo y jovial en su efecto. Como en la mayor parte de las especies, este canto alcanza su plenitud en la primavera; pero puede escucharse todo el verano y todo el otoño. También usa *glissandi* ascendentes y descendentes, que alterna, a veces, y otras repite en una sola de ambas direcciones".

Del ave llamada *Primavera*, no así como del Cardenal entra Betty en detalles musicales; si bien al segundo le asigna un canto "sonoro, variado y agradable".

Por fin, del prolífico gorrión nos dice la Autora que el de pecho amarillo es el mejor cantor. El macho presenta una laringe escutiforme.

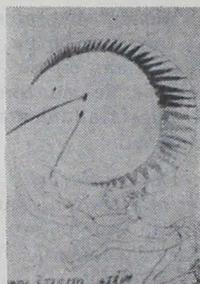
En la tabla comparativa de las laringes, tráqueas y siringes de las aves, nos damos cuenta de que su tamaño está en relación indirecta con su eficiencia musical. En las 38 páginas finales de su tesis ofreció Betty Fabila sendas láminas fotográficas de cortes transversales, muy amplificadas, de diferentes secciones de los órganos vocales estudiados.



Tocando sus
flautas...



Boulez



Dibujos de niños
praguenses

Revista de Revistas Musicales

MELOS.—Zoltan Pesko entrevistó a Pierre Boulez en terrenos del arte lírico contemporáneo; cuyos principales problemas le planteó así: “En qué consiste, fundamentalmente, lo esencial en la música lírica actual? ¿Hasta qué punto pueden ponerse de acuerdo los autores de los textos y los compositores de la Música? ¿Qué lazos pueden unir a ambos, de acuerdo con los nuevos medios disponibles por el arte lírico?”.—La tercera respuesta de Boulez fue negativa, puesto que no cree que existan tales lazos. No cree que el texto sea lo más importante, sino una combinación de técnicas escénicas, mímica, etc. La semántica ha perdido su relevante valor anterior.

A una pregunta mal interpretada por Boulez, arguyó el entrevistador que no se refería concretamente a la situación de la ópera, sino, en general, al sentido dramático: en el que Stravinski, por ejemplo, quien no se interesó en un teatro épico, escribió, más bien, obras como “La Carrera del Libertino”. A lo que contestó Boulez que Stravinski no era ningún caso especial, puesto que había comenzado escribiendo en la tradición de Rimski-Korsakov (“El Ruiseñor”) y continuado con los ballets, que le permitieron encontrarse a sí mismo. Después quiso volver a experimentar en el teatro lírico y compuso “La Historia del soldado” sobre un texto pobre, que él supo hacer interesante. Más adelante entró en lo que a Boulez le parece un callejón sin salida, con “Edipo Rey”, para regresar a su período neoclásico con “La carrera del Libertino”, que es un “mosaico de trozos de museo y, ante todo, carece de modernidad”. Le parece una copia de “Don Juan”.

Lástima que el espacio no nos permita revisar el total de esta larga e interesante entrevista, en la que el entrevistador trató varias veces de acorralar a Boulez, sin lograrlo, puesto que el autor de “Pli selon pli” posee una mente de rápidos reflejos y tiene las respuestas objetivas a flor de labio.

MELOS. —EL SINTETIZADOR— En uno de sus números recientes *Hans Ulrich Humpert* escribió un artículo que trata de las funciones del sintetizador electrónico. Este aparato fue el primero en controlar el sonido electrónico, y sus transformaciones, y a él se le debe el desarrollo efectivo de la música electrónica. —La RCA norteamericana construyó, en 1955, un sintetizador para el Laboratorio de la Universidad de Columbia— Prin-

ceton; pero éste difería totalmente de los actuales sintetizadores. —En 1964 el norteamericano Robert A. Moog manufacturó un aparato, al que dio su nombre y con cuya denominación se identificaron, algún tiempo después, los posteriores sintetizadores. El propio Moog construyó, más tarde, un aparato para el Laboratorio Electrónico de la Escuela de Altos Estudios Musicales y los Estudios Bávaros de Munich. —El sistema Moog fue el primero en valerse del control de voltaje que constituye, hasta el presente, la base técnica de todo sintetizador contemporáneo. Esta técnica es tan sencilla, que solamente se requieren de 10 a 15 voltios, obtenibles de una batería de lámpara de mano. Ocurre un voltio por octava, pero se aumenta el voltaje al incrementarse la potencia sonora, o cambiar timbres. —El Autor entra en mayores detalles acerca de las funciones del sintetizador y se expresa en forma clara y sencilla. El sintetizador sirve, no solamente como un conjunto de instrumentos (no en sí mismos), sino como parte de un conjunto con otros instrumentos vivos. Y le permite al compositor ejercitar grandemente su fantasía e ingenio.

SACM. —En su número 25, este Organo quincenal de la Sociedad de Autores y Compositores de México, informa acerca del éxito obtenido, en el Palacio de Exposiciones y de Congresos del Ministerio de Información y Turismo de Madrid, por la “Cantata Histórica de la Angustia” del Dr. Mario González Ulloa, sobre una interpretación literaria de Marta Ecurra, en versión del organista Mayor de la Catedral de Santiago de Compostela, Manuel Gesto García, con diseños de Marcos Kurven 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.

RITMO. —La atractiva revista madrileña dedica en su número de Julio pasado, una nota luctuosa “In memoriam Otto Klemperer”, el gran Director alemán fallecido por aquel entonces. Después de lamentar lo trágico del año pasado, con la desaparición de seis celebridades musicales mundiales (Paul Kletzki, Jascha Horenstein, Istvan Kerster, Lauritz Melchior, Hans Schmidt-Isserstedt y el propio Klemperer), afirma que “Klemperer era “el más grande músico vivo”, como estaba comprobado “casi desde 1960”. El autor de la nota continúa, contradiciéndose, en parte, a sí mismo: “Yo he visto dirigir a Klemperer... cansado y enfermo, pero, sobre todo, viejo, viejísimo; atado físicamente a su silla y a su atril iluminado con la batuta... aceptada al final como báculo, dirigiendo Mahler en un Londres contemporáneo... estaba y no estaba, a la vez, en la sala de conciertos; el sentimiento de rebelde impotencia de su figura enorme, sentada y crispada, se mezclaba con la sensación de ausencia de coordenadas espaciales y temporales; allí estaba tocando Klemperer... pero podía no ser allí y, aunque era entonces, podía ser más tarde, o antes, o podía no ser, ni haber sido nunca; porque nadie, ni músicos, ni público, sabía de fechas ni de horas, Allí estaba tocando Klemperer, y podía ser un Klemperer de diez y ocho años, ensayando en Viena para Mahler una obra de Mahler, o podía ser un Klemperer de ciento quince años, interpretando en Suiza una obra de Mahler; o también podía ser un Klemperer en Berlín, con treinta y dos años, tocando en la vieja Philharmoniehaus una obra de Mahler...”. —En México le recuerdan algunas personas como un ilustre director de orquesta

que, durante la Segunda Guerra Mundial, vino a México buscando “chamba” y no la encontró... ¡Que descanse en paz!

REVISTA MUSICAL CHILENA.—En el número de Enero-Junio, apenas recibido, hallamos un enjundioso artículo de ROBERT STEVENSON sobre “Espectáculos musicales en la España del siglo XVII”. El Dr. Stevenson inicia su trabajo con una aseveración acerca de lo prácticamente nulo de los libretistas de las primeras óperas italianas antiguas: Ottavio Rinuccini (“Orfeo”) Giacomo Bodaro (“Il ritorno d’Ulise in Patria”), Francesco Busenello (L’incoronazione di Popea”. Todas éstas, obras de Monteverdi). En Inglaterra, Nahum Tate, fue, igualmente, mediocre libretista del “Dido y Eneas” de Purcell, tanto como Pierre Perrin, de las primeras óperas francesas.

En contraste con tales deficiencias, en España, Lope de Vega y Calderón de la Barca —¡semejantes luminarias!— escribieron los libretos de las primeras óperas hispanas. Lope de Vega fue el libretista de *La selva sin amor* (1629) y *El laurel de Apolo, con otras rimas*. Esta égloga exigía una escenografía complicadísima. Para su postura en escena, Felipe IV llamó a Cosimo Lotti, un escenógrafo muy notable de Florencia. Dice Stevenson que, en tal ocasión, se cantó la música de Marco de Cagliano y no la de Jacopo Peri, como afirma erróneamente Pedrell, al asegurar que la escenografía había sido la verdadera novedad de la obra.

Después de la muerte de Lope de Vega (1635), Lotti colaboró con Calderón de la Barca, a quien indicó las escenas propias para su libreto *El mayor encanto, Amor*, cuya escenografía le pareció demasiado complicada al dramaturgo. Esta ópera se estrenó el propio año de la muerte de Lope, sin repararse en gastos; pero la obra solamente fue una de veinte sucesivas. Es muy importante —dice Stevenson— observar que Calderón extrajo a veces un *ritornello* coral de alguno de sus dramas anteriores, para usarlo de nuevo en otra obra, posteriormente; como acaeció con aquél que se canta en “Las Armas de la Hermosura” (1652), reaparecido ocho años después.

Es tan fascinante el ensayo de Stevenson, que uno desearía comentar párrafo por párrafo; pero la brevedad de estas notas lo impide. El Autor, siempre minucioso y científico, entra en detalles de las transcripciones que de estos *ritornelli* de Calderón han hecho algunos musicólogos contemporáneos.

Regresando a los libretistas, Monseñor *Respighioni* elaboró dos de sendas comedias de Calderón, que fueron representadas como óperas en 1653. *L’Armi e gli Amori*, por ejemplo, superó a la traducción que de la misma obra hizo *Corneille* bajo el título de “Les engagements du Hazard”. A tiempo que se estrenaba la obra de *Respighioni* en Italia, Calderón de la Barca entraba como Capellán de la Fundación de los Nuevos Reyes en la Catedral de Toledo. Y comenzó su “época más rica en invenciones”. Fue entonces cuando se inició el género que más adelante debería ser conocido como “zarzuela”, de cuyo origen dice Stevenson que, según el autor de la “Fausta de Zarzuela” (obra representada en 1687, en el pabellón real llamado Zarzuela) “no es una comedia, sino sólo una Fábula pequeña en que, a imitación de Italia, se canta y se representa...”

Quienes deseen seguir, paso a paso, los avatares del teatro lírico español

del siglo XVII, que lean este ensayo tan jugoso del Dr. Stevenson, en el último número de la Revista Musical Chilena.

En el mismo número de la Revista en cuestión, el Dr. Luis Merino dedica un bien documentado ensayo biográfico y crítico a la obra de ROBERTO FALABELLA CORREA, un compositor chileno muerto, aun antes de alcanzar la flor de su edad (1926-1958). Lo comentaremos en nuestra próxima edición.

NOTICIAS MUSICALES DE PRAGA. —En Praga, los niños que tocan las flautas barrocas celebraron el Día Internacional del Niño con un Congreso que denominaron "La madrugada praguense del Fauno". —Durante 3 días, 88 escolares, de edades entre los 6 y los 14 años, tomaron parte en el certamen, tocando sus flautas al acompañamiento de pianistas de su mismas edades. El Presidente del Jurado fue el famoso pintor y flautista aficionado Cyril Bounda, el Director del Museo Smetana, los escritores V. Neff y Ed. Periska, el compositor Hanus, y una serie de expertos y pedagogos que los secundaron. En las individuales, ganaron una niña de 6 años y otra de 11, a la cual se adjudicó, también, un premio especial, por haber interpretado una obra actual. Contemporáneamente, se llevó a cabo otro Concurso pictórico, pero en conexión con el anterior, puesto que cada concursante debía dibujar, en el término de 20 segundos, un instrumento musical, con la figurita del músico. La publicación checoslovaca proporciona las dos ilustraciones, entre las mejores, que reproducimos ahora.



Jorge Federico Osorio



Romansky



Ros-Marba
Antoni

Conciertos

HOMENAJE A MOLIERE POR LA ORQUESTA DE CAMARA DE LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA. —La última actuación de esta orquesta, bajo la dirección de *Umberto Zanoli*, tuvo un éxito extraordinario. En la primera parte interpretó la *Suite para Arcos* de J. Ph. Rameau. En el Intermedio recibimos una verdadera sorpresa de parte del Grupo de Teatro Guignol, dirigido por la maestra Luz Ma. Nájera, del

Plantel Miguel E. Schultz (8), que interpretó con gracia y propiedad la Comedia *El Médico a Palos* de Juan Bautista Poquelin Molière, cuyo tricentenario conmemorábamos. —En la segunda parte del concierto actuó el Coro General, con la O.C.P. El Coro cantó un arreglo del Estudio Op. 10 No. 3 de Chopin y el Largo de la Opera *Jerjes* de Haendel. Gracias al maestro Zanolli pudimos apreciar un adelanto notable del conjunto vocal. A.P.S.

CONCIERTO DE JAZZ DEL DOLDINGER PASSPORT. —Klaus Doldinger es uno de los mejores saxofonistas europeos, que ha participado en todos los festivales importantes con su conjunto de Jazz. El programa que ejecutaron en el Foro Coyoacanense de la Delegación de Coyoacán, del D.D.F., fue digno de los mejores festivales, como el de Woodstock. Calculamos en cerca de mil personas el número de asistentes que estábamos clavados en nuestros asientos o, como estatuas, de pie junto a las paredes, o sentados en el suelo. —La primera parte fue música de Rock y Soul. Cada uno de los ejecutantes era un solista formidable, ora se tratase del endemoniado baterista Curt Crest, ora de los incomparables Doldinger, saxofonista y polifónico, o bien de Wolfgang Schmid, bajo eléctrico, o de Christian Schultze en el piano eléctrico. La segunda parte se dedicó a música de Jazz, al modo de Nueva Orleans, y terminó nuevamente con Rock. El público lanzaba alaridos, porras, gritos de exultación y no quería dejarlos partir. Como ejecutantes considero al grupo Doldinger a la altura de los Rolling Stones, o de los Beatles. El concierto fue una obra maestra de organización y orden. A.P.S.

ORQUESTAS SINFONICAS. LA SINFONICA NACIONAL. —En este año tormentoso de su existencia, la OSN presentó, no obstante, sus acostumbradas dos temporadas anuales, con directores huéspedes extranjeros de diversas categorías, que por lo general satisficieron a los músicos del conjunto, al público y a la mayoría de los críticos. Esta condición puede ser una garantía de que la política adoptada por el acéfalo conjunto, tras el bombarzo de principios de año, haya dado resultado satisfactorio. El hecho de que una orquesta, que carece de director titular, sea juzgada negativamente por algunas personas, no concuerda con la opinión de los interesados directos, o sea, quienes ofrecen las audiciones y quienes las escuchan. Nos abstenemos de hacer comparaciones entre los diversos huéspedes; pero en una balance general, creemos que esta Temporada dejó un sabor aceptable en el público y sólo nos queda desear que la OSN vuelva a la normalidad, si es que se siente incoforme con su actual status.

ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNIVERSIDAD. —Este año tuvo la OFU más directores huéspedes que de costumbre, debido a que su Titular, el flamante *Eduardo Mata*, entró firmemente al mundo internacional de los conciertos sinfónicos y sólo pudo dirigir tres programas de la última temporada (los iniciales). Tampoco vamos a comparar los méritos de los seis huéspedes; pero el último era tan excelente, que nos hubiera encantado para titular de la Sinfónica Nacional (Desgraciadamente, esto es lo que se dice en inglés *wishful thinking* y, por otra parte, aunque aquí se quisiera, estos grandes directores andan siempre a salto de mata y no pueden quedarse en ningún lugar permanentemente.) Nos referimos a Romansky, que dirigió los últimos programas de la Orquesta en forma admirable. Raúl Cosío, que analiza tan minuciosamente los movimientos corporales de los directores, hubiera encontrado perfectos los de este Maestro; quien, por

otra parte, es un músico en toda la extensión de la palabra y posee una sensibilidad refinada. Nos encantaron, particularmente, la "Sinfonía Concertante" de Mozart y la versión que logró el director de la "Balada del Pájaro y la Doncella" de Jiménez Mabarak. (Ya comienza a pensarse que J. M. es uno de los mejores compositores mexicanos del momento actual, a quien se ha injustamente discriminado. Por su parte, él se marchó al Servicio Diplomático y se siente muy contento en Viena).

LA ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO está tan bien organizada, que parece como si funcionara sola. Ofrece conciertos al Presidente de la República y éste le corresponde, patrocinándole giras nacionales. Y tiene la promesa Bátiz de otra gira por la América del Centro. Este muchacho es digno de imitación, porque ha sabido sacar casi de la nada, una orquesta sinfónica de muy buena calidad, en la que los músicos están mejor pagados que en las otras dos orquestas. Tuvo, además, la suerte de que el Edo. de México tuviera un Gobernador amante de las artes, como Hank González, quien no ha reparado en gastos para que la Orquesta, por él patrocinada, marche sobre ruedas. Por su parte, y consciente de los tumbo de la política mexicana, Enrique Bátiz se ha adelantado a los acontecimientos, asegurando a "su" orquesta contra posible marejadas y hasta naufragios. Tuvo un año lleno de actividades. El talento de Enrique Bátiz merece crédito.

LA ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO es otro organismo que se sostiene solamente porque sus organizadores se lo proponen, contra viento y marea. El Ayuntamiento de la Ciudad les presta su apoyo, pero no el suficiente para tirar adelante cómodamente. Si sus actuales finanzas les mantienen en aprieto, se debe a que se han lanzado a aventuras admirables, pero costosas, como las de haber traído a artistas de la categoría de Zabaleta, Fournier y Janígro (3 000 dólares por cabeza). Ojalá que puedan conseguir un número regular de patrocinadores y que sus socios aumenten. El tesón de estos jóvenes y su voluntad de trabajar más asiduamente en lo futuro, es digno de cualquier apoyo.

ORQUESTA SINFONICA DE BAMBERG. —Uno de los acontecimientos musicales más notables del año 1973 fue la visita (por tercera vez) de la famosa Orquesta Sinfónica de Bamberg (Alemania). Ofreció tres memorables conciertos en Bellas Artes y otros en el Auditorio Nacional. Esta vez la dirigió Zdenek Macal, y, quienes la habíamos escuchado en otras partes volvimos a hallarla insuperable, por la perfección de sus ejecuciones y la pareja calidad de su instrumental. Descontando, por obvia la musicalidad acendrada, aquella última condición hace que se elimine cualquier retumbo o reverberación y crea una atmósfera sonora de grande pureza. Los tres programas fueron, generalmente, tradicionales.

ORQUESTA DE ALUMNOS DEL CONSERVATORIO. El Conservatorio y su Director, Manuel Enríquez, se apuntaron en 1973 una victoria, con la reorganización de la Orquesta de Alumnos, que ha sido una de las fallas del plantel. Jorge Delzé es un muy buen elemento para dirigirla y encarrilarla: el concierto inaugural, del mes de noviembre pasado, fue buena prueba de ello, a otro renglón. La ORQUESTA DE ALUMNOS DE LA ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM tuvo un año menos

activo que los pasados; pero sigue trabajando bajo la dirección de Ivo Valenti.

CONCERTISTAS. —En 1973 se distinguieron, en primer lugar, *Jorge Osorio*, tanto en recitales, como en calidad de solista de las tres orquestas mayores de esta ciudad. Esperamos que el Destino le depare una carrera internacional brillante. Ya es tiempo de que algún concertista joven mexicano se ponga a la altura de sus colegas sudamericanos, en lo que concierne a saber lanzarse por el mundo; ya que talento y habilidad pianística les sobran. —Los dos hermanos Angulo— pianista y violinista —tuvieron un año fecundo. El segundo obtuvo una beca para el extranjero, después de terminar sus estudios en el Conservatorio, con honores. Emilio ha estado estudiando tres años consecutivos en la Academia de Viena y en sus vacaciones demostró aquí una evolución patente. —*Oscar Tarragó*, tras una temporada en que se le veía indolente y desinteresado, nos dio la sorpresa de ganar un cuarto lugar en el Concurso Beethoven, lo cual no era fácil. El muchacho, que fuera un niño prodigo, parece haber despertado nuevamente a su arte. —Los dos hermanos *Suárez: Manuel y Jorge*. El primero obtuvo una beca doble, en Canadá, como director de orquesta y violinista y cumple aún su contrato con la Orquesta de Thunder Bay, Ontario, y Director del Dep. de México de la Univ. de Lakehead. En el concierto de la O.S.N., que nos permitió escucharle como solista, demostró su calidad de excelente violinista. Jorge tiene una actitud concertística tan nutrida como es posible en este medio nuestro, pero parece que la organización de conciertos que preside *Nadia Stankovich*, ha logrado que en provincia se presenten regularmente una cierta cantidad de concertistas mexicanos.—*José Kahan* es un excelente pianista mexicano, quien no se duerme en sus brillantes laureles (conseguidos a fuerza de tesón, mañas y artes diplomáticas) y sigue evolucionando continuamente, porque nació para pianista. Es un artista que sus colegas mexicanos pudieran tomar como modelo para salir adelante con éxito.—En su última presentación con la Sinfónica Nacional, *Alicia Urreta* demostró que su nueva calidad de compositora y mujer apta para la política musical de nuestros tiempos, no le ha impedido evolucionar notablemente en su condición de pianista.—Ni a *Gloria Carmona*, sus tareas administrativas de Difusión Cultural de la UNAM le han sido onerosas para seguir dando pasos notables en su arte; ni a *María Teresa Castrillón*, su condición de *mater familias* (tuvo una niñita quinquemesina que a cualquier otra mujer hubiera puesto fuera de circulación), la han obligado a imitar a la famosa pianista brasileña Guiomar Novaes, quien, cuando nacieron sus tres o cuatro creaturas, abandonó el concertismo durante algunos años. María Teresa sigue tocando frecuentemente y cada vez mejor. El organista *Victor Urbán* ejecutó admirablemente en la Ponce (y después en otros sitios) el total de las Tocatas y Fugas de Bach y actúa constantemente en conciertos de los que actualmente se dan en algunas iglesias, como la del Espíritu Santo y otras.—*Bosco Corroero* es otro organista de altos vuelos y de una musicalidad a toda prueba. Su participación organística en cualquier concierto es siempre motivo de regocijo.—*Manuel de la Flor*, cuya carrera hemos seguido desde hace bastantes años, comprobó este año sus grandes transformaciones artísticas y pianísticas.—En el Conservatorio se graduaron con los más altos honores, la pianista *Rosita del Sordo* y el violinista *Manuel Ramos*. Ambos harán carrera tan brillante

como se lo permitan sus propios esfuerzos y las circunstancias de este medio con frecuencia hostil.

FESTIVAL HISPANO MEXICANO DE MUSICA CONTEMPORANEA.—Tras un considerable receso en años, volvió a tener esta ciudad un Festival, si no internacional, por lo menos de dos naciones: España y México. Se compuso de cinco conciertos, en los que fueron presentadas obras de los mexicanos Mario Lavista, Manuel Jorge de Elías, Alicia Urreta, Héctor Quintanar, Manuel Enríquez, Jorge González Avila, Rodolfo Halffter y Carlos Chávez (por orden de aparición). El último concierto fue un homenaje a *Rodolfo Halffter*; quien tuvo bien ganado el honor, por haber sido quien enseñó en México el dodecafonismo, como quehacer común de las futuras generaciones, y con ello un nuevo horizonte en el pánorama de la creación musical de los compositores jóvenes mexicanos. Por otra parte, la obra de Rodolfo, de trayectoria internacional, debe enorgullecernos, puesto que el Compositor se empeñó en conservar su nacionalidad mexicana por adopción, si bien los españoles lo siguen considerando “paisano” porque su música no ha perdido nunca su chispeante sabor hispano. Gracias, pues, a la Sociedad de Autores y Compositores de México, al Instituto Cultural Hispano, en cuya sede se efectuaron los conciertos, y a la acertada coordinación de Rodolfo Halffter y Alicia Urreta, el Festival fue todo un éxito. Entre los jóvenes compositores hispanos anotamos los nombres de *Ramón Barce*, *M. A. Coria*, *Cruz de Castro*, *Juan Herrejón*, *J. Villa Rojo*, *Tomás Marco*, *Joaquín Homs*, *Joan Guinjoan* y *Angel Olivier*: un ramillete de lo más granado entre los compositores contemporáneos de la Península.

EL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA tuvo un año cargado de conciertos —algunos de calidad óptima y, en general, bien elegidos, en los que participaron, tanto elementos destacados del plantel, como artistas foráneos nacionales y extranjeros. Recordamos, con placer, el de *Manuel Enríquez* y *Jorge Velazco*, el de *Manuel Ramos* y la “Jácara, baile y moji-ganga” del *enfant terrible* *José Antonio Alcaraz*, quien divirtió a su auditorio la mar, con una “sesión de teatro instrumental, a cargo del “consorcio abierto” para reponer —muy mejorado— “El retorno maléfico” y estrenar los “Sentimientos filiales de un parricida”, sobre textos de varios autores franceses. En terrenos del canto se distinguió *Irma González*; quien no solamente tomó parte destacada en la temporada de Opera, sino que, al entrar al Conservatorio como Maestra de Canto, demostró poseer cualidades didácticas; tan escasas en México por lo que se refiere a la enseñanza del Canto. En la TEMPORADA DE OPERA del INBA fue notable la postura en escena de TURANDOT.—Los bailarines tuvieron un año muy activo, con los cuerpos de ballet de Bellas Artes y el Taller Coreográfico de *Gloria Contreras*, que en la UNAM desempeña asiduamente su trabajo.

KARABTCHEWSKI CON LA FILARMONICA DE LA UNAM... Uno de los últimos conciertos de 1973 le correspondió a la Filarmónica de la UNAM, dirigida por un magnífico Director brasileño: Karabtczewski demostró un gran dominio de la técnica directorial y los músicos lo secundaron totalmente. JOHN CORIGLIANO, solista de la “Sinfonía Española” de Lalo, fue el solista, sentimental y cuidadoso.

LA SINFONICA NACIONAL.—Le tocó a esta orquesta cerrar los conciertos sinfónicos del año, con un concierto que realizó como parte del FESTIVAL DE MUSICA Y ORQUESTAS MEXICANAS que se llevó a cabo en la República bajo auspicios del INBAL y el Consejo Nacional de la Música. Tomaron parte en este Festival, en sus respectivas entidades, las orquestas de Xalapa, Puebla, Guanajuato, Durango, y Politécnico Nacional, bajo las direcciones de sus respectivos titulares. Esta promoción del INBAL y el CNM es realmente estupenda y ojalá que se repita año tras año. En el concierto de la OSN se escuchó música de Revueltas, Rodolfo Halffter y Manuel M. Ponce.

GRACIA ANDRADE.—Tras un largo receso, la pianista Gracia Andrade se presentó en la Sala Wagner con un interesante programa, que ejecutó con gran presencia de ánimo y musicalidad de muy buena ley. Esposa de un violoncellista destacado, ella ha estado continuamente ejercitando la música de cámara, y esto le ha sido en extremo benéfico. Ojalá que sigamos escuchándola.

CONSEJO NACIONAL DE LA MUSICA.—A última hora se supo que el Consejo Nacional de la Música no recibió en el transcurso del año la ayuda financiera prometida, para poder funcionar propiamente; pero averiguamos, con placer, que por su parte ha estado sesionando sin cesar, para planear su programa de construcción de teatros, nuevas orquestas sinfónicas en todo el país, superación profesional, capacitación de maestros de música, etc. Es de esperarse que la Presidencia de la República, promotora del Consejo, cumpla con sus promesas.

CORO CIPOLETTI.—Sabido es que los sudamericanos de los principales países cultivan el canto coral con amor. Durante la visita del Coro argentino Copoletti, se pudo comprobar ampliamente la calidad excelente de este coro, procedente de Cipoletti, Río Negro, Argentina. Y fue "didáctico" que ofrecieran un concierto dedicado a las agrupaciones corales mexicanas de esta ciudad. En el transcurso de una semana se les escuchó una docena de veces, por todas partes de la ciudad. El Consejo Municipal de Cipoletti se apuntó honores con esta promoción de buena voluntad. C.M.



Orquesta de Bamberg.



TRIUNFO DE EDUARDO MATA EN MADRID

Por Pedro Machado de Castro

El joven director mexicano Eduardo Mata se ha presentado al frente de la gran Orquesta de la Radio y Televisión Española en dos conciertos celebrados en el Teatro Real de Madrid. El programa tenía un enorme interés y ambos conciertos se vieron desbordados de público, a pesar que no había ningún antecedente del valioso director. Eduardo Mata abrió su programa con el Concerto de Brandenburgo No. 3 de Bach dirigido en forma admirable con una reducidísima orquesta y logrando matices y sonoridades poco frecuentes dentro del estilo barroco. Su versión fué muy aplaudida. Una gran madurez demostró en su espléndida versión de la poco conocida Tercera Sinfonía de Schubert, obra juvenil, en la que aun se advierten tintes mozartianos mezclados con el naciente romanticismo. La lectura de Mata resultó verdaderamente fiel a la partitura, logrando un perfecto equilibrio entre la cuerda y la madera de la orquesta, destacándose el Menuetto, que fué una verdadera obra de orfebrería. El Presto vivace del final, levantó grandes y prolongados aplausos. Iuego del intermedio, Mata dirigió las suites números 1 y 2 de Dafnis y Cloe de Ravel con la colaboración del excelente coro de la RTVE, quizá el mejor de España actualmente y que dirige Alberto Blancafort. En cada una de las seis partes de ambas suites, Mata dejó sentir su profunda personalidad, imprimiendo a estas obras una atmósfera verdaderamente expresiva, sincera y emotiva. El "amanecer" fué expresado en todo su ensoñador encanto, en la "pantomima" la flauta y el oboe se lucieron finalizando con la Danza general que fué donde el público verdaderamente "se desbordó". Incontables salidas a escena y el aplauso unánime y "bravi" no solo del público, sino también de los profesores de la orquesta, aplauso que siempre está destinado a las grandes batutas y que pocos como Maazel, Markevitch, Celibidache y otros contados han recibido. No podemos olvidar que en el propio teatro pocos días antes había actuado la Orquesta Sinfónica de la Unión Soviética dirigida por Odisey Dimitriadi y Dimitri Kitaienko y la Orquesta Nacional por el también soviético Edouard Serov. Ninguno de estos directores, quizá con más experiencia que Mata, lograron el espontáneo y claro triunfo, que logró el joven Eduardo Mata, que ya se perfila entre las grandes batutas del porvenir.

Pedro Machado de Castro.
(desde Madrid)

DIVAGACIONES SOBRE LA BUENA MUSICA EN PROVINCIA, SOBRE TODO EN SAN LUIS POTOSI

Enrique Torre López y
Manuel Carrillo Grajeda

En San Luis, como en no pocas provincias de México, rara vez tenemos oportunidad de escuchar música de verdadera calidad. Las razones son múltiples, pero apuntaremos algunas que nos vienen a la mente. Primero, la alarmante pobreza cultural-musical que existe en nuestro País y, por ende, la falta de verdadera tradición musical. Segundo, la indiferencia y la falta de interés de los propios provincianos. Tercero, el ya ancestral centralismo, que deja ayuna a la provincia de tanta música y de tanta cultura.

Respecto a este último punto —y no obstante que en este año ha habido un esfuerzo muy loable para llevar a los estados a las principales orquestas de la República—, la concentración de las Bellas Artes, especialmente de la Música, en la Capital, obliga al provinciano a ir expresamente allá para escuchar algún evento musical de altura.

Existen dos factores, que bien manejados, podrían solucionar en buena parte este problema. Uno de ellos, muy valioso para llevar y promover la buena música en provincia, es la televisión. Aparte de la gran escasez de programas con contenido cultural, en los canales de difusión nacional, hay otros dos canales que tienen una mejor orientación cultural. Desafortunadamente, estos canales no llegan a San Luis y tengo entendido que tampoco son vistos en la mayoría de las provincias.

Ocasionalmente vemos, en el canal 11, algunos programas de interés. El año pasado se anunció que veríamos los programas de la Sinfónica Nacional los viernes, por la noche. Aunque ya bien entrada la temporada, ¡por fin íbamos a gozar de la música sinfónica! Sin embargo, este gozo se fue al pozo. El primer concierto lo escuchamos y lo oímos satisfactoriamente. El segundo y todos los que siguieron, fueron un verdadero desastre. El sonido estuvo sumamente deficiente y la imagen apenas decorosa. Recuerdo particularmente la frustración que tuvimos con el último concierto de la Sinfónica Nacional, en el que tocó Henrik Szeryng; el cual se oyó como un ríspido violín de pueblo en un viejo disco de 78 revoluciones. Este año, los dos primeros conciertos de la temporada no han sido televisados aquí, no obstante que en “Teleguía” aparece como que sí serían televisados en provincia. Reiteradamente escribí al canal 11, exponiendo las fallas, tan evidentes, en las transmisiones el año pasado y nunca obtuve ninguna respuesta por parte de dicho Canal. Y así seguimos en esta provincia. Nos ponen y nos quitan esos canales culturales cuando menos nos damos cuenta. Para dar un ejemplo

de lo que ya es casi regla, el jueves primero de noviembre sucedió lo siguiente: en el canal 11 estaban pasando un magnífico programa con el "Quinteto de Metales de México" y, sin mediar ningún aviso ni una disculpa, de pronto aparece un militar aventando balazos y se instala un canal comercial. Sin comentarios...

El otro medio, de no menos utilidad, es la Radio. Y me refiero, otra vez, a las difusiones de proyección nacional. Ahí la situación es curiosísima. Transmiten música "clásica" únicamente cuando fallece algún prominente personaje y entonces "por respeto" ponen ese tipo de música. O bien en algunos días de la Semana Mayor. Esto es, la música selecta —en ese nivel de difusión— se identifica con sentimientos de duelo, de tristeza y de llanto o como "música religiosa". ¡Cómo, entonces, va a ser posible mostrar que la buena música, quizá más que ningún otro arte, es alegría, esparcimiento y éxtasis para todos los estados de ánimo, para los "cultos" o "incultos", para los conocedores" o "ignorantes!"

Aunque las comparaciones no son siempre felices, no puede dejar uno de pensar lo que sucede en otras estaciones de radiodifusión y televisión. En otros países las emisiones y las grabaciones de música viva constituyen una parte fundamental de las radiodifusoras de categoría. Basta con hacer notar las actividades, muy destacadas, de la Radio Nacional de España y Televisión Española y los magníficos conciertos de la ORTF (Orquesta de la Radio y Televisión Franceses). En esta última, se difunden anualmente alrededor de unos 180 programas sinfónicos. La Orquesta Sinfónica de la BBC de Londres, fundada en 1930, transmite excelentes programas de buena música en la Gran Bretaña durante todo el año. No dejaría de parecer extraño, en nuestro medio, que la Comisión de Radiodifusión en México contara con orquestas propias de gran calidad...

Veamos más concretamente lo que sucede en San Luis Potosí. ¿Qué tanta actividad musical existe en esta Ciudad? ¿Con qué fuentes de buena música —viva y grabada— contamos? ¿Qué tantos conciertos de música selecta escuchamos?

En esta provincia, la actividad musical, para decirlo claramente, es muy pobre. Creo que —al igual que otros muchos lugares de la República— uno de los factores negativos más importantes es la muy escasa y "obsoleta" educación musical que se da en las escuelas y en los institutos. No existe, en realidad, formación musical verdadera a nivel de primaria y secundaria. Dentro del curriculum de los colegios, la Música ocupa un lugar despreciable y se le mira como algo totalmente superfluo. Por ello —y por la nefasta influencia antes mencionada de la radio y de la televisión—, los niños y los jóvenes tienen poco o nulo interés al respecto. En la Universidad no hay escuela de Música. En el Instituto Potosino de Bellas Artes sí la hay, pero, desafortunadamente, se le ha dado mucho más énfasis a las Artes plásticas y a la Danza. ¡Ojalá que San Luis hubiera alcanzado en Música el papel tan destacado que, en ocasiones, han logrado en el ámbito nacional, la Pintura y la Danza!

En relación con las fuentes musicales propias, podemos decir que existe únicamente un grupo que denodadamente lucha por hacer algo de buena música. Se trata de la Orquesta de Cámara de la Universidad Autónoma

Potosina, dirigida por el maestro Francisco Carreras; la cual, desde luego, tiene un presupuesto absolutamente raquítico. Sin embargo, esta Orquesta de Cámara ha desarrollado actividades musicales desde julio de 1971. De acuerdo con datos recogidos en el Departamento de Difusión Cultural de la propia Universidad, esta Orquesta de Cámara, integrada por 15 miembros, ha brindado, hasta la fecha, 38 actuaciones en público. Otro grupo más, dependiente también de la Universidad, es el Cuarteto de Guitarras Clásicas, formado en 1965; el cual ha dado 147 audiciones hasta noviembre de 1973.

Un factor que sí ha sido importante para la cultura musical en San Luis, ha sido y es la radiodifusora XEXQ, (con onda larga en 1460 Khz, y onda corta en 6.045 Mhz) que, desde 1938, transmite exclusivamente "Por la Cultura y Por el Arte" y sin intereses comerciales. Mensualmente edita esta Difusora un "Boletín Cultural", en el cual aparece la programación correspondiente.

Trataremos de hacer una somera revisión de las actividades musicales destacadas habidas, en un año, en la ciudad de San Luis Potosí, de noviembre de 1972 a noviembre de 1973. Mencionaremos primero los eventos, de los cuales contamos con los programas y no tenemos duda de la fecha ni de los programas que se desarrollaron. El 23 de noviembre de 1972 se presentaron el *Quinteto de Alientos de la Ciudad de México* y el *Collegium Musicum Barrocum*. El 5 de abril de 1973, escuchamos a la *Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile*. El 17 de abril, nuevamente al *Quinteto de Alientos*. El 3 de mayo escuchamos al pianista *José Kahan* y el 3 de septiembre al maestro *Eric Laderer*. En junio hubo dos funciones de ópera del INBA. En aquel mismo mes hubo un concierto para dos violines y órgano con *Hermilo Novelo*, *Fernando Garza* y *Salomón Soria*. Aparte de estos eventos, se presentó la *Orquesta Sinfónica del Estado de México* bajo la dirección de *Enrique Bátiz* y la *Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional*, con *Herrera de la Fuente*.

Esto es, once eventos; aproximadamente, uno por mes. La mayoría de estas presentaciones han sido el resultado, no de un plan organizado por alguna asociación musical, sino conciertos que han sido presentados con motivo de aniversarios y congresos de tipo profesional, o bien como producto de la campaña de difusión musical que ha emprendido el Gobierno Federal. Esto pone en evidencia la carencia de un organismo encargado de promover y difundir la música en San Luis. Ha habido algunas "sociedades de conciertos": las cuales trabajaron irregularmente hasta 1958. En la actualidad, un grupo de entusiastas melófilos estamos dando los primeros pasos para formar una asociación civil Pro-Música en San Luis. Esperamos que esta asociación contribuya firmemente a promover en algo la cultura musical en nuestra Ciudad. Para terminar, comentaremos sucintamente los dos espectáculos que, a nuestra manera de ver, han sido los más destacados que hemos tenido.

El primero de ellos se celebró el 24 de noviembre de 1972 en el Auditorio de la Escuela de Medicina de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, con motivo de celebrarse el XXV Aniversario del Hospital Central. En esa ocasión se presentaron el *Collegium Musicum Barrocum* y el *Quinteto de Alientos de la Ciudad de México*. Estos dos grupos estuvieron integrados por primeros atrilistas de la *Sinfónica Nacional*: los maestros Gil-

dardo Mojica, Gys de Graaf, Juan Bosco Correro, Sally van den Berg, Rodolfo Mojica, Joaquín Palencia y Ezequiel Mendoza Hernández. Debido al programa barroco escogido (G. F. Telemann, J. S. Bach y B. Galuppi) y para darle la máxima autenticidad, tuvimos que alquilar un clavecín en la Ciudad de México y traerlo y regresarlo personalmente. Logramos así, por primera vez en nuestro medio, contar con un ejecutante al clavecín. Afortunadamente, obtuvimos un bellísimo concierto de música de cámara con esos excelentes solistas. El *Quinteto de Alientos* hizo una magnífica ejecución del Divertimento número uno en Fa, de Haydn, con el hermoso tema "Coral de San Antonio", y del *Quinteto Opus 73* de Beethoven.

El otro concierto, auspiciado por la Casa de la Cultura de San Luis Potosí y por el Instituto Potosino de Bellas Artes, fue dado por la *Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile*, dirigida por el maestro *Fernando Rosas*. Fue también una memorable audición. Todos los integrantes de esta Orquesta ocupan los puestos de primacía en la *Orquesta Sinfónica de Chile* y han logrado un acoplamiento y una maestría verdaderamente envidiables. Oímos música de Albinoni; el magnífico Concierto en la menor, para dos violines, de Juan Sebastián Bach; el Concierto en la menor, para oboe y orquesta, de Vivaldi y el Divertimento para cuerdas K-136 de W. A. Mozart. Todo el concierto fue de gran calidad; pero destacó notablemente el solista *Enrique Peña*, que mostró ser un oboísta superior. Creemos que, también en nuestro medio, por lo menos en la época reciente, es la primera vez que oímos este tipo de conciertos de tan alta calidad.

Estas son, en síntesis, las actividades musicales más notables en San Luis Potosí. Estamos seguros de que, con una adecuada promoción, será posible lograr muchos más conciertos de altura y otras actividades musicales que mantengan viva la buena música en esta provincia.

San Luis Potosí, 1o. de noviembre de 1973.

ANGELICA
MORALES,

la más notable
pianista
mexicana,



recibirá un
homenaje de
la Orquesta
Sinfónica
Nacional

Noticias de México

CONSEJO MUNDIAL DE LA DANZA. —Por informes enviados desde París por Raúl Cosío, sabemos que México fue invitado allá a formar parte, como fundador, del Consejo Mundial de la Danza. Se desea que la representación de nuestro País recaiga en Amalia Hernández, por la labor internacional que ha desplegado esta inteligente mujer a través de los años. Al escribir estas notas ya se habrían reunido Balanchine, Béjar y otros, para elegir la Mesa Directiva del organismo en cuestión. Añade Raúl que existe la posibilidad de que se propongan varias reuniones en México.

EL COMPOSITOR Y SU OBRA. —La UNAM organizó un ciclo de conferencias sobre "El Compositor y su Obra", que se llevaron a cabo con buen éxito. Inició las pláticas LAN ADOMIAN y las continuaron GERHARD MUENCH, JULIO ESTRADA, CARLOS CRUZ DE CASTRO, MANUEL ENRIQUEZ, JOSE LUIS GONZALEZ, MANUEL JORGE DE ELIAS y ALICIA URRETA. Fue coordinador Marío Lavista.

IRMA GONZALEZ. —Un justo y debido homenaje, le fue rendido a la soprano IRMA GONZALEZ por su destacada y valiosa obra como cantante y maestra, por el Club de Leones de la Ciudad de México que, de vez en cuando, se acuerda de los músicos. Desde 1938, cuando cantó Irma en el estreno de LULU de Alban Berg, ha sido uno de los pilares de la Opera en México; y el Extranjero le ha debido actuaciones muy valiosas.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA EN PUERTO VALLARTA. —Al escribir estas notas solamente se había recibido en esta Redacción el anuncio del Festival que se llevará a cabo en Puerto Vallarta durante ciertos días del mes de diciembre próximo (no termina noviembre aún). Aparte de Henryk Szeryng, tomarán parte en el evento Alexis Weissenberg, Jorge Federico Osorio, Jorge Suárez y Kenneth Klein y también la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México, la Sinfónica de Guatdalajara, etc.

QUIRINO MENDOZA. —El autor de "Cielito Lindo", "Jesusita en Chihuahua" y otras canciones que casi han pasado al acervo del Focllore, recibió un homenaje en Xochimilco. La Delegación del Departamento del Distrito Federal, en aquella entidad, fue la promotora.

OBITO. —El 23 del pasado noviembre falleció en esta ciudad el compositor JOSE ALFREDO JIMENEZ, a la edad de 47 años. Entre sus principales canciones se destacaron “Yo”, “Ella” “La que se fue”, “Paloma querida”, el “Corrido de Guanajuato”, etc. Según sus deseos, fue sepultado en Dolores Hidalgo, ciudad que lo vio nacer.

MANUEL M. PONCE. —En Fresnillo, Zacatecas, lugar donde nació Manuel M. Ponce, le fue dedicado un monumento a su memoria. La develación se efectuó antes de que terminara “Año Ponce”, denominado así por decreto del Instituto Nacional de Bellas Artes, para conmemorar el 25º Aniversario de la muerte del compositor mexicano.

PIERRE FOURNIER. —El notable violencellista francés, que vino aquí, contratado por la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México, le dijo a Fernández de Castro, entre otras cosas, que no habiendo estudiado con Casals, podía juzgarlo con más objetividad que sus discípulos (aunque no dijo cuáles eran tales juicios). Habló contra los concursos internacionales, por las grandes injusticias que en ellos se cometen, donde, generalmente, triunfan los técnicos, en detrimento de los artistas sensitivos. Tampoco cree que el concertista pueda dedicarse con éxito a la enseñanza. Dijo haberse siempre inspirado en figuras grandiosas, como las de Casals, Rachmaninoff, Kreisler y Szigheti, que fueron, ante todo, seres humanos imponderables.

COOPERATIVA DE PRODUCCION. —Los miembros de la Orquesta Sinfónica del Noroeste, que fundó y dirige LUIS JIMENEZ CABALLERO, recibieron, a crédito, una fábrica de bolsas de polietileno, que funcionará como cooperativa, en beneficio de todos los músicos de dicha orquesta. Parece que, bien manejada, la fábrica puede arrojar un ingreso de \$ 750.000.00 mensuales. Una vez que se haya pagado por sí misma, esa suma será suficiente para que la Orquesta Sinfónica del Noroeste cuente con fondos más que suficientes para convertirse en un organismo de primerísima clase. Tiene la palabra Luis Jiménez Caballero.

ARCHIVO DE PABLO CASTELLANOS. —El distinguido musicólogo y maestro PABLO CASTELLANOS decidió donar sus instrumentos musicales y su archivo (muy valioso) al Centro de Investigación y Documentación Musical que, a instigación del propio maestro Castellanos, creará el INBAL próximamente. Este noble gesto del donante deberá estimular a otros músicos que posean material apropiado para el enriquecimiento de la nueva institución. Pablo no se desprenderá de su archivo hasta que se funde el Centro.

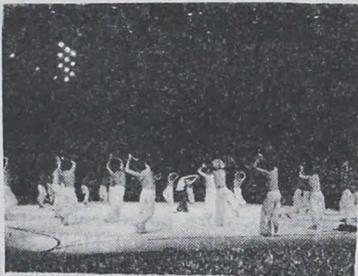
PROXIMA GIRA DE LA SINFONICA NACIONAL. —Durante tres semanas la OSN recorrerá Nuevo Laredo, Reynosa, Los Angeles, San Francisco, San José (Calif.), Denver (Colorado) y San Antonio (Texas), en gira de conciertos. Al cerrarse esta edición no se sabía aún quién dirigirá estos conciertos, ni en qué forma habrán de subvencionarse, puesto que más adelante viajará la orquesta por el Norte y Este de los Estados Unidos.

ASOCIACION ANGEL R. ESQUIVEL. —El maestro Angel R. Esquivel fue, aparte de un estupendo barítono, un excelente maestro de canto, durante una de las pocas épocas de oro que ha experimentado la enseñanza vocal en México. CRISTINA ORTEGA acaba de fundar en Monterrey —donde reside— una Asociación en memoria de su maestro, para ayudar

a sus colegas mexicanos carentes de estímulos. Rosa Rimoch, David Portilla y Marco Antonio Saldaña fueron los primeros colaboradores, en una serie de conciertos que, a partir de Monterrey, se efectuarán en varias ciudades de la República. El último de estos programas será desempeñado por José Kahan.

FESTIVAL EN PUERTO VALLARTA. —HENRYK SZERYNG se prestó de nuevo a otra de las promociones de Lolita Carrillo, quien esta vez organizó, o fue la principal organizadora, de un Festival de Música en Puerto Vallarta —un lugar a donde solamente acuden los millonarios tan poco afectos a la música, pero que favorecerá a algunos pocos músicos y concertistas mexicanos. Parece que la principal preocupación de la Srta. Carrillo consiste en patrocinar a concertistas mexicanos y extranjeros, cosa por la que éstos le tienen que estar muy agradecidos.

JACARA, BAILE Y MOJIGANGA. —JOSE ANTONIO ALCARAZ presentó en el Auditorio "Silvestre Revueltas" del Conservatorio su dos últimas obras: una que entra en la categoría del concierto y otra en la de la comedia musical, o "teatro instrumental" como se le llama ahora. La primera la habíamos ya escuchado la noche de su estreno en la Librería Universitaria, y si entonces "el retorno maléfico" nos produjo una grata impresión, ahora estuvo ésta acrecentada por la adición de instrumentos musicales —todos de juguete— y la mayor precisión en la ejecución del "juguete", basado en una bella y sombría poesía de López Velarde. —La segunda obra resultó, en verdad, jacarandosa; un pot-pourri de todas las músicas imaginables del siglo XIX (José Antonio evocó la singular figura de *Marcel Proust* para "ponerse en onda", como se dice ahora.) coordinadas con chispa e imaginación para convertirse, ora en sarcásticas, ora en burlescas. La hilaridad del público era evidente, porque el actor profesional que tuvo la parte recitada principal posee una vis cómica fantástica. El expediente de que hacia el final de la obra cantara el público en conjunto, no dio buen resultado, lo cual prueba que las improvisaciones colectivas (aun cuando no sean aleatorias), no siempre —o casi nunca— dan resultados positivos. Nos place ver a José Antonio Alcaraz explotando sus verdaderas cualidades histriónicas y creativas.



LA MUSICA EN EL MUNDO

Por N. KOCH-MARTIN

HENRI TOMASI, antes de fallecer, el año pasado, terminó una "Sinfonía del Tercer Mundo" que tuviera su estreno con la Orquesta de la RTE. La música evoca el drama del sufrimiento en los países subdesarrollados. La obra fue dirigida por Pierre Dervaux.

ALICE VIARDOT, hija del violinista Paul Viardot y nieta de la célebre Pauline Viardot, y de Ivan Turgenev, falleció el año pasado en Niza, a la edad de 84 años. Liederista, ella misma, tuvo frecuentemente como acompañantes a Gabriel Fauré, Camille Saint-Saëns, Florent Schmitt, George Enesco y Maurice Ravel.

EN EGIPTO, se construye un Teatro de la Opera, para reemplazar al que fuera destruido por un incendio en 1971. Se ha confiado la tarea al arquitecto berlinés Fritz Bornemann. **DOMENICO VICENTE PUCCINI**, abuelo del autor de "La Bohème" era también compositor de óperas. Su "El Charlatán" fue estrenado con éxito, el año pasado, por la Radio Italiana de Nápoles, bajo la dirección de Herbert Handt.

PIERRE BOULEZ está abordando en esta Temporada 1973-1974 de la Filarmónica de Nueva York a los románticos Schubert, Weber, Berlioz, Strauss, Mahler y Schoenberg... Entre los ocho directores de orquesta huéspedes que invitó, se hallan Daniel Barenboim (seis semanas), Erich Leinsdorf (cinco semanas), Zubin Mehta, Ricardo Muti y Andrew Davis (dos semanas),

LOTEE LEHMAN, la gran liederista y cantante de ópera vienesa, cumplió el año pasado 85 años de edad. En sus tiempos fue una excelente intérprete de Strauss, cuyas óperas cantó bajo las direcciones de Bruno Walter, Toscanini y Klemperer. Desde 1934 vive en California.

MAURICIO KAGEL, habrá terminado ya un espectáculo musical que, para el Teatro Dramático de Hamburgo, ha estado escribiendo desde el año pasado, y que está programado para principios de 1974.

Una **UNION MUSICAL ESCOLAR EUROPEA** fue creada en Sarrebruck, con la participación de Alemania Federal, Francia, Bélgica, Yugoslavia, Holanda, Noruega, Austria, Suecia y Suiza.

PEDRO MACHADO CASTRO.—Nuestro distinguido corresponsal madrileño ofrece y seguirá dando, en la Sala de Audiciones Borja de Madrid, una serie de siete conferencias dedicadas a la apreciación musical que, ha-

biendo comenzado en noviembre pasado, se prolongarán hasta el mes de mayo próximo, terminando con el "Desarrollo de la música sinfónica, desde Berlioz hasta la actualidad".

LUIGI DALLAPICCOLA.—Se celebrará su septuagésimo aniversario (3 de febrero próximo) con un concierto en el Colegio Musical de Winterthur (Suiza), con "Piccola Musica Notturna" y "Tres Poemas" para soprano (Eva Csapo) que serán dirigidos por Francis Travis.

BERND ALOIS ZIMMERMANN.—A partir de octubre pasado, y hasta marzo próximo, varias orquestas alemanas y la del "Royal Festival Hall" de Londres, programaron y programarán "Photopsis — Preludio para Orquesta" (Boulez); "Percibí que todo era podredumbre bajo el Sol"; (Schneidt); "Concierto para Oboe y Pequeña Orquesta" (Schneidt); Sinfonía vocal "Los Soldados" (Zenders y solistas) y "Diseños Orquestales" (Romansky).

KRZYSZTOF PENDERECKI.— Su "Canticum Canticorum Salomonis" recibió una primera audición alemana en octubre pasado. Ya habíamos dado cuenta de su estreno mundial en Lisboa el 5 de junio pasado. La obra es para 16 voces humanas y orquesta de cámara. El 28 de febrero próximo se escuchará en Stuttgart y en marzo en el Festival de Royan (Francia). El 30 de noviembre se estrenó mundialmente en Zurich la "Suite" para cuerdas del propio compositor polaco.

NIÑOS FLAUTISTAS.—Los niños que tocan la flauta barroca en Praga, celebraron el Día del Niño con un concurso de flautas dulces, en el que tomaron parte 88 muchachos, de edades entre los 6 y los 14 años. Fue Presidente del Jurado el famoso pintor checo y flautista aficionado Cyril Bouda, quien estuvo secundado por un conjunto de expertos y pedagogos. Ganaron el Primer Premio dos niñas de 6 y 11 años, respectivamente. Al mismo tiempo se celebró otro Concurso de Dibujo: dentro del límite de 3 minutos el concursante debía dibujar el instrumento obligatorio. El Prof. Bouda, que asistía a este Concurso, suplementó humorísticamente los dos dibujos que reproducimos, llevándolo a cabo en el término de 20 segundos.

OSCAR TARRAGO.—En el Concurso Beethoven de Viena, celebrado el año pasado, nuestro joven compatriota Oscar Tarragó ganó el cuarto lugar, entre un número considerable de concursantes. Ojalá que este año, si le entra al torito, asciende por lo menos a un segundo lugar, para que el año entrante se lleve las palmas; ya que le sobra talento y solamente le falta lo que un buen número de mexicanos necesita: trabajo arduo y constante.

HERMILO NOVELO EN EUROPA.—Las circunstancias obligaron a Hermilo a trasladarse a Checoslovaquia, para una larga estancia en Praga, pero, violinista ya consagrado en varios países europeos, ha tenido oportunidades de ofrecer recitales a granel. Uno de los últimos le llevó a Milán, donde fue solista en un concierto de los "Pomeriggi Musicali", dedicado a música mexicana. Hermilo obtuvo un gran éxito con el Concierto para Violín y Orquesta de Manuel Enriquez. Debido a no haber llegado el material para las obras de Halffter programadas, fueron éstas sustituidas por "Ocho X Radio" y "Homenaje a García Lorca" de Revueltas que, según noticias, fueron muy gustados. Dirigió Piero Bellugi.

SZERYNNG EN EL CENTRO KENNEDY.—Con el Concierto de Brahms Henryk Szeryng causó sensación en Washington. “El virtuoso polaco-mexicano tiene una técnica de mano izquierda fantásticamente justa”, escribió Irving Lowens en el “Washington Star Post”. Mr. Hume, del “Washington Star” hizo resaltar “el resultado poco usual de un Brahms dulce, en vez de fogoso”.

DESDE MADRID

Por MARIA DE LOS ANGELES CALCANELO

Ahora haré una sintética relación de lo que voy escuchando semana tras semana. Penderecki dirigió, en plan de gran músico, un programa de música contemporánea, incluyendo su propio “Treno”. El triunfo fue apoteótico. Estuve platicando con él y, en perfecto “mexicano” como dice graciosamente, me dio la gran noticia de que irá a México el año de 1974.

Dos conciertos extraordinarios de la Orquesta Sinfónica Nacional de la URSS, bajo las direcciones de *Dimitriadi* y *Kitaienko*, con obras de Strauss, Khrrini, Kof, Brahms, Debussy y su dios Chaikovski. De este último, el pianista Tikhon Nicolas Krennikov y el violinista Valeri Krimov ejecutaron con virtuosismo increíble, los conciertos más populares de aquel compositor.

En el siguiente concierto de la R.T.V.E., dirigido por *Odón Alonso*, nuestro compatriota *Julio Julián* obtuvo un rotundo éxito con el papel de Maese Pedro de la obra del mismo título de De Falla. Se estrenó “Ezpatadanza” de *Laurrari*, para coros y orquesta y escuchamos el Oratorio “Jefté”, de Carissimi. Después, la propia orquesta, tuvo a *Copland* como huésped. Este programó el Concierto para Piano y Orquesta de *Gershwin*, con el pianista español *José Tordecillas*, quien entró admirablemente en el espíritu de la obra; y tres composiciones de su propia cosecha: “Quiet City”, “Danzón” y “Billy the Kid”, obras que fueron muy discutidas. La conservadora Europa no puede comprender el carácter festivo de los norteamericanos.

Con *Fritz Rieger*, la Sinfónica Nacional siguió en turno: “Las Iluminaciones” de *Britten*, para tenor y la 7a. de *Dvorak*.

Volvió la orquesta de la R.T.V.E., con su otro Titular: *Enrique García Ascencio* y “La Italiana en Argel”, “Postales Madrileñas” de J. Muñoz Molina, el bellissimo Oratorio de Schubert “Lázaro” y la Obertura de “El Murciélago” de Strauss. Siguieron alternándose las dos Orquestas. Esta vez, el ruso *Edonard Serv*, de magnífico historial, le dirigió a la Sinfónica Nacional, obras de Chaikovski, Mozart (Concierto en Do Mayor, con el joven pianista Murray Perhaia —¡sensacional!— quien nunca usó el pedal de los resonadores) y Beethoven.—En el siguiente programa de la R.T.V.E. dirigió Ascencio *Dos Bocetos Sinfónicos* de Ernesto Halffter, el 2o. Concierto de Rachmaninov, magistralmente tocado por la pianista uruguaya *Dinorah Varsi*.

¡Cuántos pianistas sudamericanos —con la Algerich a la cabeza— triunfan en Europa! ¿Qué pasa en México? Es indiscutible que no faltan talentos y vocaciones allá. El asunto tiene hondas raíces, pero los verdaderos responsables no aparecen nunca, aunque los conocemos...

La Orquesta Nacional de España, dirigida por *Moshe Atzmon*, ofreció un "Concierto Madrigal" de Joaquín Rodrigo, quien, en la cima de su talento, se halla actualmente en Japón, donde se le rendirá una semana de homenajes; los cuales, según sé, habrán de repetirse en México (el primer homenaje se lo dedicó la Asociación Ponce, hace más de diez años, con un concierto de obras suyas en exclusiva. Como siempre, la Ponce se adelanta —aunque modestamente— a presentar todas las manifestaciones artísticas de cualquier índole. Aquí coordinamos el programa él y yo). Fueron solistas dos de "los Romero", jóvenes guitarristas que forman un cuarteto no conocido aún —creo— en México. Toda la familia se dedica al popular instrumento, desde lo flamenco hasta lo clásico. El estreno mundial de este Concierto Madrigal se efectuó en el Hollywood Bowl de Los Angeles, bajo la dirección de Frübeck, con gran éxito, repetido aquí. Escuchamos también la Sexta de Mahler, compositor ya muy popular en España.

El Grupo de Coros y Músicos de Cámara de los Cursos "Música en Compostela" se presentó en el Teatro Real. Los solistas fueron preparados por Doña Pura Gómez. El maestro *Enrique Ribó*, bien conocido en México, dirigió fragmentos seleccionado de "El Misterio de Elche", polifonía vocal antigua y obras de Gerhard y Villa-Lobos. El maestro Ribó hizo gala de su sabia dirección, así como los coros y solistas de su eficiencia.

El Grupo SONDA, en colaboración con el Conservatorio y las Juventudes Musicales Madrileñas (que aquí sí son auténticas, puesto que las dirigen manos expertas, con una finalidad específica, a nivel internacional) ofreció un interesante concierto, a base de obras de riguroso estreno mundial, dirigido por *Ramón Encinar*: "Canadá Trío" de *Ramón Barce*, "Sincrónico", de *Carlos Cruz de Castro*, "Los Cantos de Pájaro Muerto" de *Carlos Pablo de Riviera*. Digna audición, que bastaría para justificar la existencia de Juventudes Musicales.

Hubo dos conciertos de beneficio: el de la Sinfónica de Nueva York y el de la Callas y Di Stefano; y un Festival de Orquestas de Cámara de Diferentes Países Europeos, organizados por la naciente organización de conciertos Ibero-musical".

DIGEST IN ENGLISH

FROM THE EDITORS.—Sara Moiron interviewed Eduardo Mata, brilliant conductor of the University's Philharmonic Orchestra, who said that Mexico's critical, music situation could only be solved if the Government acts quickly.—Considering the serious economical, social and political situation the country is going through, how can one expect the Government to care about musical conditions? How can the State aid others before aiding itself? Money would be the only possible help,

so that we could bring a few foreign teachers for certain branches of Music, the way the United States did during the Second world War, and Germany during the time of Friedrich I.—Mexico is neither irredeemable, as Vasconcelos once wrote, nor a country contrary to Music, the way it appeared in an edition of Larousse's Music Encyclopedia. Mexicans can be as musical as any other people of the Earth. They only need a sure guiding hand and lots of discipline.—Unfortunately these suggestions won't find a fertile ground: we are more nationalistic than France and Germany. About the former Nietzsche used to say that nationalism had perverted its character, as well as the latter's spirit and taste. During the 25 years Music had a peaceful period over here, it was modish to be "very Mexican".—The makers of HETEROFONIA don't hope to be heard. We shall be told that there are already enough foreign teachers at the principal music schools, but we know better: those teachers are not enough to thoroughly rejuvenate the Mexican musical institutions. It would only be a matter of one generation, and that is not too mucho to ask for.

BACH'S SIX PARTITAS, by ESPERANZA PULIDO.—It is commonly believed that Johannes Sebastian Bach was only a perfectionist of everything written before him. What about his incursions into church music; and his system of tuning keyboard instruments by unperfect fifths; a great freedom to the Cantata's Choral; fantastic innovations to the form Fugue, etc.? In Gothic architecture, we could compare the way certain arcs support the weight of other arcs, to Bach's rhythm, holding the weight of several melodic lines on the air, with no further support than that provided by the intervening cadences.—In the *Suite* he introduced very interesting things as well.—A *Suite* is a succession of popular and Court dances. From the 16th century on, the *Suite* began suffering a series of transformations. At the beginning, *suites* were dances in succession, but by the end of said century it achieved a development, as can be seen by Monteverdi's "Musical Plays", titled "Balletti", that were somehow *suites* of dances.—In England the first *suites* for the virginal were in variation form. Germany quickly adopted the *Suite*, with Paul Pear, but one century later H. Schein and S. Scheidt wrote *suites* for all kinds of instruments, in variation form. Since 1635, French influence permeated the German *Suite*. French *suites* were lighter, as can be seen in Rebel's "the Dance Characters" (Prelude, two Courantes, Minué, Bourrée and Chacone in G. mayor, followed by a Gigue, Passepied and Gavotte in g minor). In the 17th century, the Violin adopted the *Suite*, (in Corelli's sonatas, there are some dances in succession). In Italy, the *Suite's* several parts lost their dance titles little by little, as witnessed by Domenico Scarlatti's huge collection of sonatas. Before Bach and Haendel, Kuhnau, Matteson, Telemann, etc., had deprived the dances from their proper contours, in favour of melody, but devoid of polyphony.—It was J.S. Bach who would enhance the *Suite*. After his sojourn in Weimar he became very much interested in that kind of music. Afterwards, in Coethen, he wrote the French *Suites* and the Six *Partitas* (one per year the latter). The *Partitas* were responsible for the novelties.—The Italian term *Partita* was applied since the 17th century to a series of variations. Bach devised it for his six *suites* and even for some violin

ones.—For the 1731 edition of these huge work he wrote: "Preludios, Allemandes, Courrantes, Zarabandas and other galantries, composed for the amateur's delight by J.S. Bach", etc. Contrary to the meaning of "klavierübung", as a simple keyboard series of studies, the making of these pieces is fantastic. Bach designed them for the music itself and not for any finger exercises. They are meant for the musician's delight, rather than for the amateur's.—We shouldn't forget that Bach was a magnificent harpsichordist, even if he seemed to prefer the clavichord for its expression possibilities. Some pianists of our century, like Giese-king and Clara Haskill, for instance, tried to make the piano comply with Bach's requirements on the harpsichord, as much as possible, avoiding crescendi and diminuendi other than by way of terraces, as well as the use of the forte pedal; but other pianists think that should Bach have known our pianos he would have loved its characteristics. They forget that Bach was acquainted with Silvermann's first piano-fortes and did not like them at all (it is true that they lacked pedals and were harshly percussive). We believe that both points of view are questions of personal taste.—Regarding the dances used by Bach in his Partitas, the *Allemande* was a slow German dance in double time, that lost its popular character since the 17th century. It begins on the up beat. Bach did not always preserve its 4 time measure: the third Partita shows a 2/2. The fifth has triplets of sixteenth notes.—The *Courante* (Courante in French, Corrente in Italian) was a French Court dance of the 16th century (since Louis XIII), that was danced by jumpings and free turnings. In the 17th century it joined the Suite, either as courante or corrente, the former in 3/4 or 3/8 time and full of melodies.—By quotations of Cervantes and Lope de Vega, Curt Sachs assigns a Mexican origin to the *Zarabanda*. The Colonial historian Diego de Durán mentioned the Zarabanda since 1579 as a native dance. On entering the Suite its rhythm changed frequently, with lighter characteristics than the Italian Corrente, but much more dignified and stately, its tempo generally being 3/2 or 3/4, on the beat, with long notes at times syncopated.—The *Minué* is a popular French dance that joined the Court of Louis XIV with Lully, spreading throughout Europe in no time and soon becoming a favorite, Beethoven changed it into a *scherzo*.—The *Gavotte* was a French dance of the 17th century, in 4 moderate time, with a 2 quarter note up beat. Bach used only one gavotte in the Partitas, but there are several ones in other suites. The *Gigue* came from Ireland and England (16th century), but it became modified in France and Italy. Its tempo is 6/8 or 6/4.—I have observed that the Partitas of even numbers offer different characteristics than the others. As a rule the odd ones are less deep. Numbers 2, 4 and 6 begin by a solem Prelude, a Fantasy and a Preamble respectively and each one is followed by a fugue or a fugato. All, except number 3, every Partita contains an Allemande in 4/4 time, with lighter characteristics than the original dance. There is a Courante, or a Corrente in every Partita. Bach clearly marked the difference between both: Nos. 1, 3, 5 and 6 are Corrents (much lighter) Nos. 2 and 4 are Courantes (more refined). As Willi Apel notices, the Courante gives an impression of "imprecise contours" (typical of the Romantic era). It has been compared to the motion of fish in water. It seems to me that Bach was very fond of the Zarabanda.

His are full of surprises and imagination. In No. 6 I have counted at least 9 rhythmical motives and one "cluster"—like, that remains stationary long enough, before resolving into the G. major chord.—Bach used minues in the 1st, 4th and 5th partitas. To the 2nd one he added a magnificent *Rondo* in 3/4 time. And to the third a *Burlesque* that reveals the little humour of its author.—Not counting the 2nd Partita, that ends by a *Capriccio*, all the rest end by a *Gigue*. Perhaps the First Partita's *Gigue* is the most graceful one. The third has a *Scherzo* (no relation to Beethoven's) and the fifth a *Passapié*.

FUGACIOUS IMPRESSION, by MAURICE LE VAHR.—When seen at the distance, he looked like a small man of clear complexion and dark eyes. Although he was neatly dressed, he didn't mean to be obvious. Close by, he appeared as a courteous person. His early "white" voice imprinted a versaillesque air on him.—Being close to his person was a precious chance: if as a teacher he showed gentleness, as a friend he produced that kind of conversation that lost its value 50 years ago. When chatting with him, time lost its meaning. It was not only his endless subjects of conversation, but the wonder of a gay atmosphere. If he ever lied it was only when flattering those girl pupils of doubtful talent, otherwise, he judged his colleagues with positive professional insight. In extreme cases, he doomed "in abstracto" the musical sin, without mentioning the sinner.—In order to approach the folklore, he loved to visit Aguascalientes's San Marcos Fair, where, unmindful of the cock fights, he heard attentively the songs of the out of tune women singers, lateron harmonized and put in circulation by him. Among the Fair's turmoil, Ponce met the young poets and painters Saturnino Herrán, López Velarde, Gabriel and Enrique Fernández Ledezma, Pedro de Alva, etc., with whom he used to take walks, as an older brother, who had already seen the world and known Béla Bartok's contributions to the Hungarian popular music's expansion in his country. (The "Mikrokosmos" was already published). We don't know what those young artists thought at the time, but it is a fact said group of artists created then Mexico's artistic National movement that Ponce had already begun on the field of Music. It is convenient to emphasize this fact, here and now, when we are still close to living witnesses. Later on the research would become more difficult.—Should our theory prove true, then Manuel M. Ponce would be the alchemist who unchained the general Mexican nationalistic movement in all the arts, and not only in Music, and he did so through an unexpected "coordinator" called Béla Bartok. By moving on the folkloric field, Ponce's fame began. He also taught the technique to achieve such task. He had not only pupils, but imitators as well, who, lacking the appropriate technique, discredited the Folklore, by only producing music for naive tourists, or for official approval, during the indigenous vogue. In the latter field can be placed Chavez's "Indian Symphony".—It became difficult to tell the difference between a folklore born out of creole production and another that was considered pre-Colombian.—Indigenism and creolism are two ideas not yet well delimited. Ponce did understand the difference. Besides his creole works, he published some melodies he heard from Indian lips-Indians who accompanied themselves with occidental music instruments, of tempered tuning. But Ponce did not acknowledge the truthness of those melodies,

even if sung by real Indians.—Based on the confusion created by amateur folklorists, one can detect a yearn to adopt our tempered system to Indian music and write and perform Indian music accordingly.—So the question of how the aboriginal diverse musicians, sounded, remains unanswered and it shall be so, until a real aboriginal system will be discovered. Will HETEROFONIA fall into the chasm?—If, by chance, that happens one day, one must not forget the man who set us on the trail: that short, sweetly smiling and refined man, whose name was added to the list of our most illustrious personalities: MANUEL M. PONCE.

WHAT THE ORGAN IS, by GABRIEL BLANCAFORT PARIS. (II).—The organ is a very complex instrument. When having several keyboards, each one is considered as a different organ.—The several keyboards differ among each other by their placement, as each one lays at a different level (Nord and Central Europe), or they face different naves of the church (Spanish cathedrals). For each keyboard, or body, the major flutes are in the instrument's front. The cornet and other pipes are placed internally, on a higher level than the other ones. Other sets are placed horizontally on the front, in contrast with the real trumpet. Lastly, the placement of the remaining sets on the secret obeys to a certain conditions that any orchestra conductor would understand. It is not a question of strength, but of contrast, of sound levels, of tridimensions. I don't know whether electrophone builders deal with such matter. Relying on the ear, electrophones work on plain geometry. THE KEYBOARD.—The keyboard is the uniting point between the musician and the instrument. (The question of stops is another matter). Anything the organist has to say goes through the keyboard. The electrophone works through each key's contacts, wich remain open, or shut themselves suddenly, without in between hues. Talking in mechanical terms, in an organ the key must open a valve, by subdueing the air pressure. The more or less stregth the organist uses to subdue that initial pressure, makes the "touch" so essential to good phrasing, and polyphony. In fact, that initial noise I mentioned before, depends mostly on the way the valve is open, and the strength with which the air gets in. The pipe is a teller. The electrophon doesn't admit that kind of pulsation, but neither do those pipe organs that work by electric or pneumatic transmision. Lack of this condition is against the player's musicianship, as he depends on the keys. The instrument becomes inexpressive and machine-like. ECONOMICAL QUESTION. A good, solid organ can last centuries. Excepting certain mechanical parts, easy to fix, its essential elements are not sujet to missuse. An electrophon, having too many elements that depend on waste, and rapid electronic progress, get old too soon. As in the case of radios, televisors, etc, it is preferable to get new ones, instead of getting them fixed.—

Under such conditions, the electropone's low price is more apparent than real. An organ such as the Museum of Barcelona Cathedral's, (1712) that will soon go to the Cristo of Lepanto's chapel, would not cost over 300.000 pesetas — a price under many electrophones, that won't last 250 years...—NOMINAL QUESTIONS.—A hundred years ago an organ did not pose problems. An organ was an organ, i.e. a wind and keyboard instrument, capable of producing several tones at a time. Things got complicated with the invention of the "expressive organ" which, on account of space, etc, had to take the place of the pipe organ (inexpressive?). Said instrument "invaded" churches until our times, under the decent name of Harmonium.—Today, thanks to electronic improvements, one is obliged to subdivide, distinguish and subdistinguish. It wasn't necessary then to say "pipe organ". The word "tube" is not known in organ. They were called "canes", since very old times, "canons" in Catalanian and "pipes" in Anglosaxon languages. Only the French called them "tubes". In that case, the electrophones should be called: electronic armoniums, mechanomagnetic organs, fotoelectronic, electrostatic, piezoelectric... etc. THE ELECTRONIC ORGAN.—As a musical instrument the electronic organ can be classified among the instruments for popular music (without the flavour of the folkloric instruments). It would be too much fanaticism from the greatest organists not to have at least perceived the excellencies of the electrophone — so called organ. Proofs are required to assert a truth. The organ has given proofs, but not so the electronic instrument... Perhaps it will, the moment it shall find its own way, that has not to be exactly the organ's, but that of a different instrument.

MUSIC FOR THE INTROVERTED, by RAFAEL ESPINOS, who interviewed VICTOR HERNANDEZ SERRANO for Barcelona's "La Vanguardia Española". To the 19 questions posed to the psychiatrist, he answered as follows: Music can help solve psychological problems, as well as tongue and ear impeachments. He acknowledged music therapy to be as old as music itself. It spurs human beings in the fields of chase, religion, war, etc. As a science, Music therapy is a product of our century, specially in England, Argentina and the U.S.A. It yearns to extrovert the autist person through its own medium. On account of its power of evocation, its independence from any specified language, and a way to suggest a huge scale of values, Music has no rival.—The therapist's first contact with his patient demands from him an investigation of the patient's musical history, i.e., his personal music preferences, his knowledge and, finally, his personal "tempo", i.e., his inner rhythm. The psychologist is then ready to prescribe the adequate music for that particular case. In the case of autist patients, the results are spectacular; however, it only works as a psychotherapy's helper.—In Spain there are only two or three persons interested in musical therapy.

No mental Hospital has it in its curriculum. But that happens just in the case of autistic patients. Those affected with language and ear troubles are treated with music, but not by way of the technique I explained above.—Sound stimulation has its effects on the person's balance, as he walks. Dislexique ones find that stimulation very useful, as rhythm is essential for stability purposes. The Dance puts a division between movement and conscience.—At the end of the psychotherapist's treatment, there only remains the job of obliging the patient to perform, without music, what he performed by means of it. The sense of performing previously impossible tasks is as important as the patient's new brain connections.—I spoke of Music as a therapeutical medium, but I must add that Music always produces tensions and resolutions. Any music tends to excite the listener towards solving his own tension, thorough an afterwards relaxation; but music overcharged with tensions and not enough resolutions can overexcite the listener, and prevent him from solving his tensions with enough resolutions. So it happened at the beginning of rock, when people ended up by destroying the seats to pieces, or in cases of bellic or erotical music. As far a functional music is concerned, it tends to diminish its own power. Adorno says that Music must remain at the same level with its own times. Children should never depend on musical manipulation but on creation. That is the purpose of the music sensitive programs.



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

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

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

Todos los miércoles, a las 18 hs.
Conciertos reglamentarios de artistas
nacionales y extranjeros.
Informes por el teléfono 520-10-22

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.

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.

**UNAM-DIFUSION CULTURAL
DEPARTAMENTO DE MUSICA**

**S E M I N A R I O
D E
M U S I C A E L E C T R O N I C A
D E L 4 A L 9 D E F E B R E R O D E 1 9 7 4**

**MARIO DAVIDOVSKY
MANUEL ENRIQUEZ
JULIO ESTRADA
VLADIMIR KOTONSKI
MARIO LAVISTA**

**OTTO LUENING
HECTOR QUINTANAR
MORTON SBOTNICK
VLADIMIR USSACHEVSKY**

INFORMES SOBRE INSCRIPCIONES Y BECAS
en el 10º piso de la Torre de la Rectoría.

C I U D A D U N I V E R S I T A R I A

México, D.F.

