

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 1, México, julio de 1968

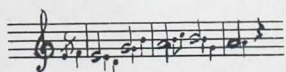
Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 1, México, julio de 1968, pp. #-#



HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL



Año I Numero 1

Julio de 1968

México, D. F.

Asociación Musical

MANUEL M. PONCE

XX TEMPORADA DE CONCIERTOS

Miércoles a las 21 horas

SALA PONCE DEL PALACIO DE BELLAS ARTES

- | | | | |
|----------|--|-----------|--|
| Julio 3 | Programa "Bach". Orquesta de Bellas Artes. Director, Eduardo Mata | Agosto 7 | Coro de la Fac. de Filosofía y Letras de la UNAM y "Los Folkloristas". Directora, Mi-lla Domínguez |
| Julio 10 | Trío de Jazz 3.1416. Director, Juan José Calatayud | | |
| Julio 17 | Programa "Vivaldi". Coro de la Fac. de Arquitectura de la UNAM. Director, Gabriel Saldívar | Agosto 14 | Sociedad de la Flauta Barroca Director, Jorge González |
| Julio 24 | Coro de Cámara. Directores, Manuel Zacarías y Jorge Medina | Agosto 21 | Cuatro Conferencias-Conciertos
(1) "Definición de lo Cursi" |
| Julio 31 | Coro de la Dir. de Estudios Musicales de la Universidad de Sonora. Directora, Emiliana de Zubeldia | Agosto 28 | (2) "Debussy en la Literatura". Juan Vicente Melo |

Colección

ARION

(Publicada con el patrocinio de la Sociedad de Autores
y Compositores de México, S. A.)

EDICIONES RECIENTES

Blas Galindo: FUENSANTA, para canto y piano

Joaquín Gutiérrez Heras: SONATA SIMPLE, para flauta y piano

Rodolfo Halffter: TERCERA SONATA, para piano

Distribuidores exclusivos para la República Mexicana:

Ediciones Mexicanas de Música, A. C.

Avenida Juárez 18 - 206

México 1, D. F.

H E T E R O F O N Í A

Revista musical

Directora

ESPERANZA PULIDO

Jefe de Redacción

Ignacio Medina Alvarado

Relaciones Públicas

Dr Alberto Pulido Silva

Redacción

Heriberto Frías 514,

México 12, D. F.

Teléfono: 23-48-10

Correspondencia

Apartado 12-808,

México 12, D. F.

S U M A R I O

De los editores	3
Jean Etienne Marie Sueños de la música actual	6
Esperanza Pulido Los muchachos del Taller de Composición	10
Juan Alberca Vera En teatro y en música	16
Pablo Castellanos Aspectos del nacionalismo musical mexicano	20
Salvador Moreno En torno a Ricardo Viñes	22
Esperanza Pulido Las Delficas y las Olímpicas	26
Sophie Cheiner Diez siglos de la canción francesa	30
Juan Vicente Melo Schubert, Demus y Badura-Skoda	32
Claire Stevens Folk-lore	35
Alma Bello Música popular	37
Conciertos	40
José Antonio Alcaraz Grabaciones	44
Libros y música	47

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

Correo ordinario

EXTRANJERO

Un año (seis números) Dls. 3.00

Correo ordinario

REPÚBLICA MEXICANA

Número suelto	\$ 6.00
Número atrasado	12.00
Un año (seis números) ..	33.00

Correo aéreo

Un año (seis números) .. \$ 45.00

Correo aéreo

Un año (seis números):

Estados Unidos, Canadá, Centroamérica y Antillas: Dls. 6.00. Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Ecuador, Paraguay, Perú, Uruguay, Venezuela y España: Dls. 10.00. EUROPA (excepto España): Dls. 16.00. ASIA, AUSTRALIA Y ÁFRICA: Dls. 19.00.

De los editores

NO PUEDE negarse que referentemente a las bellas artes hemos obtenido grandes logros individuales y colectivos, así en dominios de la pintura, como en los de la escultura y todo aquello que se mueve en torno a la plástica; igualmente, en ciertos momentos de la poesía y la literatura, el hombre y la mujer de letras contribuyeron a su adelanto.

El goce estético se engendra mejor en los ojos que en los oídos del mexicano. A éste le embelesan el color y la forma. Sabe de policromías armoniosas y hasta de la imagen de la muerte hace un objeto de recreo visual. En cambio no le molesta —sino al contrario, le fascina— el estrago producido por una salva de cohetes. En los vehículos de transportes públicos le inflige a los pasajeros el martirio de los raucos bolderos que emergen de sus radios de transistores. Nadie protesta.

Perogrullo nos recuerda que el pueblo forma la gran masa humana y da la medida de las características ciudadinas. Nosotros vivimos y nos movemos en la capital de la República Mexicana, a donde anhelan convergir todos los ciudadanos del país. Del pueblo emergen la mayor parte de nuestros músicos de orquestas sinfónicas y otros conjuntos. Hay, pues, una gran proporción de elementos populares en el haber de nuestra herencia musical.

Esto es lo que nos impulsa a iniciar las actividades de *Heterofonía* con un llamado al otro sector de nuestros músicos —el de la clase media—, de donde brota en el mundo entero el núcleo más importante de la “inteligencia”, el que debe encaminar el talento de la juventud, aunque no siempre lo realice en la justa medida.

Entre nosotros este sector muestra actualmente señales de una evolución basada en el talento, el trabajo real y la aplicación de ejemplos externos saludables. A él compete, por tanto, enderezar sus esfuerzos hacia la formación de músicos capaces de contribuir a que el pueblo se libere de idiosincrasias nocivas y de impulsarle, por medios racionales, al amor de la música culta y la sana y auténtica música popular.

Reconocemos los adelantos logrados por varios sectores mexicanos empeñosos en nuevos medios de difusión musical y nos complace la

ingerencia preponderante de elementos jóvenes y bien preparados en puestos directivos de esos que se ha dado en llamar "claves". Con ellos colaboraremos en la medida de nuestras posibilidades. Estableceremos una sección especial para que la juventud poseída de inquietudes musicales constructivas pueda expresarse y hacer oír su voz de protesta, de llamamiento o de súplica.

Por otra parte, anhelamos que *Heterofonía* responda en nuestro medio a una necesidad urgente e ingente: la de publicar una revista que represente los intereses de la música y los músicos serios. A estos últimos nos dirigimos con especial solicitud, para brindarles un medio de expresión, independientemente de credos, camarillas o intereses creados. Una de las principales metas de *Heterofonía* es el progreso, sin por ello desdeñar las fuentes saludables que hacen posible la evolución lógica de las artes. Con sólo evocar opiniones y máximas de músicos contemporáneos de alto prestigio tiene uno para darse cuenta de que la discrepancia de opiniones no afecta los fallos inexorables del tiempo: juez del hombre muerto y auxiliar del genio de carne y hueso.

De Heinrich Strobel: "Es indebido juzgar a la ligera a los compositores que producen cosas nuevas y faltas de ordinario. Las obras creadas para complacer al público son siempre malas."

De Gian Carlo Menotti: "Para mí la música no es una cosa extraña que uno 'inventa', sino algo real que se 'halla' después de largas búsquedas. Todo invento artificial y toda ideología arbitraria sufrirán el destino de la moda."

Pierre Boulez: "No podemos dejar de comprender que las exigencias de la música actual marchan de la mano con ciertas corrientes de las matemáticas o de la filosofía contemporáneas."

Rolf Liebermann: "Toda forma se relaciona con el pasado; sin embargo, con demasiada frecuencia el contemporáneo de un artista suele desconocer el origen de una obra nueva."

Karl Amadeus Hartmann: "Las decisiones formuladas en dominios del arte nunca dependen del veredicto popular. Éste se desentiende del genio creador."

Benjamin Britten: Achaca a la falta de arrojo de los intérpretes y a las defectuosas ejecuciones el hecho de que el público no corresponda al llamado de la música de hoy.

Arnold Schoenberg: "La segunda mitad de este siglo sobrestimaré lo que hay en mí, arruinando lo que la primera mitad dejó intacto por falta de aprecio."

Jacques Chailley: "El schoenbergismo se afirma como una regresión y no como un progreso."

Goffredo Petrassi: "Siento, como Honegger, la más profunda aversión por las escuelas y los grupos estéticos. Éstos le obligan a uno a renunciar de sí mismo en beneficio de otros."

Olivier Messiaen: "Nunca he edificado un sistema. Soy, ante todo, un inventor de ritmos."

Darius Milhaud: "Yo me río del éxito. Lo único que me importa es el trabajo arduo."

Y así podríamos continuar llenando cuartillas para llegar a la conclusión de que uno de los más grandes intereses de la vida lo debemos a la divergencia de conceptos, opiniones, gustos, ideas: siempre que éstos provienen del genio, o del talento eminente, cumplen un cometido eficaz.

Ojalá que *Heterofonía* logre una larga vida y le sea posible seguir contando con colaboradores tan valiosos como los que hicieron posible su número inicial. Para el próximo ya tenemos aseguradas las de un musicólogo y un compositor eméritos: André Schaeffner, de Francia y Luis de Pablo, de España. Gracias a todos por su generosidad.

Varias personas nos han preguntado el significado del término "heterofonía". Para la musicología moderna, es un cierto tipo de contrapunto primitivo, consistente en el simultáneo uso de versiones ligeramente modificadas de una misma melodía. En la música china, japonesa, africana y javanesa el procedimiento es cosa corriente (la portada muestra un ejemplo).

En un sentido figurado podríamos aplicar el vocablo a varios aspectos, a varios músicos que coincidan dentro de una sola meta: la de servir a nuestro arte con honradez y espíritu de progreso.

Nuestra portada despliega un signo náhuatl: el del espíritu y la materia; la inteligencia y el trabajo. Consideramos que en el arte ambos elementos deben de marchar en perfecto acuerdo.

Y así en la vida. . .

Sueños de la música actual

(Texto original para *Heterofonía*)

Por JEAN ETIENNE MARIE

AL SALIR del Conservatorio de París, en 1949, sentí la necesidad de coordinar tantas cosas aprendidas en pocos meses. Publiqué entonces un librito titulado: *Musique vivante* (Música actual), con el propósito de sintetizar, tan claramente como fuese posible, dos corrientes muy diversas entre sí: la de la música polimodal (de Messiaen, por ejemplo) y la de la música serial de Boulez, tanto en terrenos de las “alturas”, como en el de los ritmos. Esta síntesis podía expresarse, ora dentro de la música tradicional, ora en el de la experimental (que por aquel entonces se hallaba apenas en la cuna).

Igual interés de sintetización me incitó, pocos años después, a escribir obras con cinta e instrumentos. Pero el material sonoro de los instrumentos y de la música concreta no se prestaba tan fácilmente a la empresa. Entonces acudí a las investigaciones y realizaciones de Julián Carrillo; éstas me condujeron al lugar indispensable para llevar a cabo la unión de la música concreta con la tradicional.

Por otra parte, el campo de la música no se limitaba para mí al solo sonido. En el Conservatorio había cultivado amistad con Pierre Henry y Maurice Le Roux. Los tres éramos muy aficionados a los problemas del cine. Nunca podré olvidar mis veladas con Mity, ni nuestras conversaciones referentes a las relaciones rítmicas audiovisuales (allá por 1949). Entonces elaboré la hipótesis concerniente al ritmo musical. Decía que, para ser comprendido como tal por un ser humano, el ritmo musical no tenía por fuerza que estar ligado al sonido. El tacto, o una reacción muscular cualquiera podrían producir la sensación de un ritmo percibido como musical. Pero ¿qué pasaba con la sensación visual? Se me presentó entonces un campo de investigación apasionante. Como punto de partida yo acepté la hipótesis de trabajo rela-

cionada con las posibilidades de la percepción musical de un ritmo visual. Así realicé, en 1957, mi obra *Polygraphie Poliphonique* (Poligrafía Polifónica), con ritmos proyectados en una pantalla, sonidos concretos y microintervalos (tercios y quintos de tono), grabados en la pista sonora de la película; más un violín ejecutando, en vivo, cuartos de tono.

Cuando la UNESCO estrenó esta obra en 1958 hubo gran jaleo. Pero se plantearon en ella todos los problemas que debe aún resolver la música actual.

En efecto, en este año de 1968 han alcanzado los compositores un punto de la evolución musical que los obliga a confrontar los siguientes problemas:

- a) integración de los medios electro-acústicos en la música viva;
- b) empleo libre de microintervalos en el dominio electrónico, o el de un instrumental de factura renovada;
- c) una síntesis audiovisual; todo ello dentro de organizaciones que conduzcan más allá de los límites especificados; esto es, que vayan de la ausencia absoluta de normas a la elaboración de las más estrictas combinaciones matemáticas.

* * *

Estos caminos de la investigación se entrecruzan en el sueño de una sala de conciertos muy desconcertante. Imagínense una arquitectura de volumen y formas variables, con paredes de plástico moldeado, cubiertas de materiales más o menos absorbentes; pantallas de diversas estructuras llanas o en forma de esculturas, que pudieran surgir o mantenerse ocultas para captar ondas luminosas de proyectores de cine, de televisión directa o de proyectores electrónicos, o el conjunto de todo el campo visual de la bóveda; altavoces por todas partes, unos, directos y otros de difusión dispersa; escenarios móviles para actores, cantantes y músicos, con todo el equipo requerido.

En realidad, no se trataría de un sueño, sino del encuentro con un "Rey de Bavaria" que aceptara la idea de convertirse en Mecenas para la edificación de un nuevo Bayreuth.

La determinación de un lugar adecuado para el arte musical moderno sólo permite vislumbrar el bosquejo de lo que sería, tal vez, el desarrollo de cada uno de los caminos ya determinados.

Se puede imaginar que dentro de poco las máquinas calculadoras, en relación con las computadoras, llegarán a realizar música muy compleja, con sonidos inauditos, pero con un timbre tan característico como el de los instrumentos tradicionales.

Hasta nuestros días las sonoridades de estas máquinas no se apartan demasiado de los órganos electrónicos; por tal motivo no debemos descuidar otros medios conducentes al resultado imaginado, con prontitud y riqueza de timbres: la grabación de conjuntos instrumentales tradicionales, con cambios de velocidad de cinta en el momento de la reproducción sonora. En *Tlaloc*¹ he experimentado este procedimiento. El final alcanza contrapuntos de doscientas dieciséis voces, algunos de ellos con velocidad cuádruple que sobrepasa en mucho las posibilidades de ejecución por seres humanos y determina efectos sonoros muy "experimentales".

Cuando los instrumentos vivos tienen que tocar al mismo tiempo que la cinta, hay que resolver problemas de sincronización. El único medio de obtener exactitud es el de utilizar aparatos de cuatro pistas, con una de ellas reservada a la transmisión de señales visuales sincronizadoras.

En la actualidad estas señales interesan a los directores; pero los compositores están buscando ya la manera de diferenciar las batutas para diversos grupos orquestales: muchas obras requieren dos directores; los compositores se han limitado a este número por razones económicas, ya que nadie podría pagar a seis o diez directores. Este desig- nio de los compositores irá eliminando gradualmente al director, a beneficio de las grabadoras de pistas múltiples que den órdenes de velocidad y de dinámica a grupos instrumentales más o menos numerosos y repartidos en lugares lejanos unos de otros. El encargado de la realización musical tendría que preparar las cintas en función de los grupos. A la hora del concierto la máquina tomará el lugar de un "director-buda" de treinta brazos, con una batuta en cada mano, pero el encargado de la realización tendrá que cuidar el campo de la sonorización. Una obra solamente instrumental necesitará, dentro de diez años, resolver problemas electro-acústicos; ondas Martenot, trantoni- ums diversos, guitarras electrónicas ya han conquistado su lugar en la música seria; los músicos de variedades empiezan a utilizar trom-

¹ Obra creada el 28 de marzo pasado para una orquesta y tres grabadoras que realizaban grabaciones de la misma partitura con velocidades multiplicadas por 4, 2 y ½.

bones y clarinetes “electrónicos”; Stockhausen emplea micrófonos de contacto que cambian el sonido aterciopelado del alto en efectos de murmullos, estridencias, gritos de chicharras y mezcla estas novedades sonoras y los timbres suaves de acordeones electrónicos, conectados con cámaras de ecos, o cámaras de distorsiones; con un trombón y un micrófono Berio y Globocar llegan a crear un mundo musical de una variedad extraordinaria. . . Es decir, que pronto se acabará la música viva sin altavoces, sin un músico-director-ingeniero de sonido, rodeado de una consola más compleja que los seis teclados y cientos de registros de los más complicados órganos.

Podríamos seguir recorriendo un camino largo para la descripción de posibilidades increíbles de lo que puede realizarse ya en este campo. Permítasenos solamente deplorar la falta, no de aparatos, sino de manipuladores. Ignoro si en el mundo entero existimos veinte, diez o siquiera cinco de tales manipuladores capaces de movernos simultáneamente, de manera profesional, en cada uno de los campos requeridos en la profesión de ingeniero de sonido, acústico y especialista de la música experimental. La carencia de músicos bien formados impedirá quizás el previsible desarrollo de la música.

(Concluirá)

PARA LA JUVENTUD



Francisco



José Luis



Rafael

Los muchachos del Taller de Composición del Conservatorio

Por ESPERANZA PULIDO

SON CINCO, pero uno de ellos no pudo venir a la cita. Trabajan a morir: esta es la norma del Taller. Llegaron a las nueve de la noche, porque el Conservatorio quedaba lejos y Jean Etienne Marie los había detenido un poco más de la cuenta. Sólo descansan ocho días del año. Cuando Carlos Chávez fundó el Taller, hace varios años, les consiguió becas sustanciosas a cada uno de los "pioneros", pero al mismo tiempo les impuso una disciplina férrea. El que no quisiera cumplir ¡afuera! Pero todos se enseñaron a considerar el trabajo continuo y metódico como la única posibilidad de éxito profesional.

Los frutos no se hicieron esperar. Héctor Quintanar puso sus relevantes dotes de compositor a prueba y, con esa ansia de perfección que le caracteriza, se hizo acreedor a suceder al maestro Chávez como jefe del Taller. Ahora lo guía con el ejemplo y con el saber.

Eduardo Mata es quien es. . .

El cuarteto de jóvenes que se presentó a la cita está formado por Francisco Núñez Montes (cuatro años en el Taller), michoacano de 23 años de edad. Rafael Arias (dos y medio años de estudios) (D. F.), de 27 años. José Luis González Gómez (un año y medio de trabajos), jalisciense de 32 años. Y J. Jesús González Gómez, hermano del anterior (7 meses en el Taller), de 20 años. Los cuatro adoran el organismo al que pertenecen y lo consideran como el *non plus ultra* de las instituciones docentes en materia de enseñanza de la composición.

—¿Qué beneficio les ha reportado, muchachos, el sistema de iniciar sus estudios de composición escribiendo sonatas, cuartetos, sinfonías, lieder, según modelos exactos de Mozart, Beethoven, Brahms, Schubert, etcétera?

Francisco —En primer lugar nos ha dado oficio. Al ir adquiriendo la técnica se van desechando las influencias hasta llegar, dentro de las posibilidades de cada quien, al estilo personal.

Rafael —Es que no copiamos a Mozart, por ejemplo, sino que lo estudiamos a fondo, escribiendo en su estilo diáfano, para compenetrarnos de esta característica suya.

José Luis —Sólo se trata de “ejercicios”, pero también componemos obras libres, sujetándonos a modelos determinados.

(Sin embargo, antes de separarse del Taller fundado por él, el maestro Chávez ofreció en el Conservatorio varios conciertos para presentar los primeros frutos de sus alumnos fundadores: sonatas, cuartetos, lieder, sinfonías, poemas sinfónicos al estilo de los compositores tomados por modelos. A muchos les pareció innecesaria esta demostración de “ejercicios”, pero, en realidad, en cada obra podía uno darse cuenta de quién saldría de la encrucijada y quién se quedaría enredado en ella).

—Entonces podrán ustedes afirmar: “Ya pasé de Mozart”; “voy en Beethoven”; “apenas comencé Schubert”; “estoy llegando a Brahms”, ¿no es así?

Francisco —En efecto. Cada uno de nosotros, al estudiar a uno por uno de los compositores mencionados, vive y piensa análogamente a ellos, pero puedo asegurarle que cada uno de nosotros va dejando en esas obras, aparentemente copiadas, algunos rasgos muy personales.

Rafael —Quizá podría usted percatarse de ello leyendo mis tres sonatas en el estilo de Mozart.

José Luis —Todos procuramos hacerlas distintas, pero, como le decía antes, sólo se trata de “ejercicios”, con resultados formidables. Yo ya terminé Beethoven y voy en Schubert.

Francisco —Llegamos de la identificación con cada uno de estos maestros a la personalización. Yo ya pasé por todos los maestros y sólo me falta un año para terminar.

—¿Se les exigen algunos estudios académicos para ser admitidos en el Taller?

José Luis —No específicamente, pero todos tenemos obligación de documentarnos continuamente en varios aspectos de la cultura general. Con frecuencia organizamos mesas redondas y sesiones especiales para discutir cuestiones de arte, de ciencia y hasta de política. Cuando llegué al Taller procedía de la Escuela de Música Sacra de Guadalajara y del Conservatorio de la misma ciudad. Además de cuatro años de estudios previos en el Seminario de allá. Pero, musicalmente, me sentía aislado, porque se carecía de inquietudes en mi medio. Como compositor llegué un poco adelante de Debussy —todo para piano. Era pianista de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara. Cuando Eduardo Mata dirigió el conjunto me animó y ayudó para venirme al Taller.

Francisco —Yo estudié cuatro y medio años en el Seminario. En México entré a la Escuela de Música de la Universidad, donde recibí alguna preparación técnica.

Rafael —En la Escuela nos daban instrucción académica simultáneamente con los estudios musicales.

J. Jesús (el silencioso) —Terminé la Secundaria.

—*He visto en el programa general del Festival de Música Contemporánea de este año que se estrenarán obras de dos de ustedes. Esto indica que ya están componiendo libremente.*

José Luis —La mía se llama *Cosmos*. Es para cuarteto de cuerdas. La escribí con técnica más avanzada que el serialismo. Podría calificarse de atonal y postserialista.

Rafael —Mi obra por estrenarse se compone de dos piezas para violín y piano.

Francisco —A mí se me estrenó una en el Festival del año pasado. Se llama *Aspectos* y la escribí con técnica semejante a la de José Luis. Es un sexteto (tres alientos y tres cuerdas), atonal, con preponderancia del timbre: pedales tímbricos, contrapuntos rítmicos a tres partes, de forma libre. El concepto formal general se funda en la pantonalidad.

José Luis —También he compuesto “Tres piezas para violín y piano”, más contemporáneas que lo serial.

—¿Cómo construiste tu obra, Rafael?

—Uso como base una cosa que llamo “serie de sonoridades”, no estrictamente rigurosas, pero basadas en un cierto ordenamiento. Pensé que se estableciera un verdadero diálogo entre los dos instrumentos. Puesto que la concebí como pieza de concierto, le conferí un cierto virtuosismo al violín, por medio de una cadencia en la primera parte. Me valgo mucho de las resonancias del piano, por medio de pasajes agudos sostenidos con el pedal como fondo ambiental. El segundo trozo se une al primero, sin pausa alguna. Es menos trascendental, pero más brillante. Quizá un poco weberniano, sin ser serial. Se trata de células que van dialogando entre sí. Uso un efecto de pizzicato que ignoro si sea original. Todo lo demás es tradicional. La forma recuerda la ternaria de *lied*, pero el retorno a la “A” es casi irreconocible, porque está ocupado por la cadencia del violín mencionada antes.

—Y de “Cosmos” ¿qué me dices, José Luis?

—Las ideas en que me baso son puntos de partida: estados de ánimo que, a su vez, se convierten en ideas determinadas. El hombre, anodado ante el cosmos, mas no abatido. Sentimientos contrastados y luego un pensamiento determinado que sigue su curso por su propio impulso. En el aspecto técnico hay tres partes inseparables. Entre la primera y la segunda y ésta y la tercera se presenta un mismo pasaje, como punto de unión. Lo construí con armónicos, para evitar la tensión y preparar el ánimo. La primera parte es una introducción que es un crescendo en todos los parámetros. No reniego de lo tradicional pero evito que lo parezca. Por tal motivo, mezclo los ritmos con objeto de obtener un ambiente un tanto vago. Esta introducción tiene por objeto sugerir parcialmente el ambiente. Luego se van mezclando los efectos. Uso “clusters” (*racimos, apiñamientos*), efectos aleatorios, sin serlo en realidad. Las líneas se van convirtiendo en ritmos diferentes. Si comienzo un ritmo que tenga cinco, siete o equis notas, después lo repito en un orden diferente. Evito conscientemente las dificultades, pero sin menoscabo de ideas determinadas.

La segunda parte se compone de tres secciones: tesis, antítesis y síntesis (*la describió en detalle José Luis, pero el espacio no me permite transcribirlo todo. Lo mismo sucedió con la tercera y última parte. “Cosmos” promete ser una buena obra.*)

Rafael —José Luis usa muchos efectos con orden.

—Y tú, J. Jesús, ¿has escrito ya alguna obra libre?

—Solamente una. Todo lo demás es del Taller. He escrito ya dos Allegros mozartianos, con modelo, y una Sonata, con procedimientos mozartianos, pero libre.

—¿Cómo aprovechan ustedes las enseñanzas del Taller, muchachos, cuando componen libremente?

Francisco —En cada compositor predomina el uso de ciertos procedimientos técnicos. Así, aprovechamos la limpieza, la diafanidad de Mozart, el aspecto constructivo de Beethoven, la gran forma de Brahms.

Rafael —A mí, por ejemplo, me gustaría trabajar sobre “plaquéés” (ensambles), pero ya no puedo ser anárquico. Ahora sabemos lo que es una estructura y la manera de darle homogeneidad a una obra.

Francisco —Naturalmente que puede uno identificarse más con unos compositores que con otros.

José Luis —Nos saturamos diariamente de la obra de los compositores que estudiamos. Continuamente los estamos escuchando. Sabemos que no es lo mismo escribir unos cuantos compases que un cuarteto.

—¿Qué dicen ustedes de eso que la gente llama “inspiración”?

José Luis —Uno tiene que hacer su propia inspiración. Pueda ser que esa posibilidad se agote, o que produzca otros factores que a su vez generen nuevos elementos. Sí creo en ciertos momentos psicológicos, más propicios a la producción que otros.

Francisco —Para que se produzca el “fenómeno” hace falta concentración y un determinado estado de ánimo. Creo en el “chispazo” y su posibilidad siempre que exista la sensibilidad.

Rafael —Pienso, como José Luis, que se trata de un fruto de la concentración y el estado de ánimo. Es una cosa muy personal. Yo, por ejemplo, nunca uso los “chispazos” que suelen llegarme. Quizá se trate de un sentido crítico elevado a una alta potencia.

José Luis —Yo, en lo personal, creo que la música no está desligada del individuo. A veces experimento algún sentimiento vago. Anoto las circunstancias que me produjeron esa sensación y después elaboro un plan, sin por ello utilizarlo todo, sino solamente lo que me conviene. Así escribí “Cosmos”.

Francisco —La inspiración podría ser un deseo de comunicación.

Rafael —Creo que sí. Aquellos que dicen componer para sí mismos son los que mayor publicidad buscan.

José Luis —El artista está poseído de una verdadera ansia de comunicación.

—¿Lcs satisfacen las enseñanzas de su maestro?

José Luis —Quintanar es un gran maestro. Para escribir “Cosmos” partí de sus ideas.

Francisco —Quintanar nos obliga a la autocritica. Esto es lo mejor que un maestro puede dar.

Rafael —Es un compositor muy depurado. Nunca trabaja “al aventón”. Huye de los efectos evidentes.

Francisco —Independientemente de las disciplinas estrictas del Taller existen trabajos libres, por ejemplo, el curso de música concreta que nos da ahora Jean Etienne Marie.

Rafael —Además, en el aspecto humano Quintanar vale mucho.

Todos, hermanablemente —Quisiéramos decir que Fernando Guadarrama, nuestro compañero que no pudo venir, lleva tres años en el Taller. Ya pasó por Mozart y Beethoven.

Nos alegra sobremedera que esta sección de la Juventud se haya iniciado bajo el signo del optimismo. Desgraciadamente no todos los muchachos que estudian música gozan de los mismos privilegios que los del Taller de Composición del Conservatorio. Ya tendremos ocasión de escuchar quejas y protestas, porque estas páginas están abiertas a toda la juventud estudiosa.

N O V I A S

Vean ustedes el original Lazo de Piel que se exhibe en nuestros stands números 80 y 81 del Bazar Sábado, Artesanía de los “González”, Plaza de San Jacinto 11, San Angel, D. F., o al Tel. 48-05-47

EN TEATRO Y EN MUSICA

CRONOLOGÍA DE UN ÉXITO



"La calidad del poema de Cabral de Melo y el problema humano que plantea me inspiraron una atmósfera musical lo más espontánea posible." Salvador Moreno con el autor del drama.

Por JUAN ALBERCA VERA

EL ÉXITO, tanto teatral como musical, del conmovedor *Auto de Natal Pernambucano* MORTE E VIDA SEVERINA, del poeta João Cabral de Melo Neto, Cónsul General del Brasil en Barcelona, y el hecho de residir en esta misma ciudad el compositor mexicano Salvador Moreno, autor de una ópera basada en esta obra, me han movido a indagar sobre sus orígenes y primeras representaciones.

La versión operística tuvimos ocasión de escucharla en el Gran Teatro del Liceo, pocos meses antes de que obtuviera, en la versión original, el Gran Premio del IV Festival Mundial de Teatro Universitario, de Nancy.

La esposa del poeta, la señora Stella Maria Cabral de Melo, nos permitió consultar los grandes álbumes, donde ha ido recogiendo todo cuanto se refiere a esta obra. Escrita en los años 1954 y 1955 para el grupo *O Tablado* de Rio de Janeiro, fundado y dirigido por María Clara, hija del famoso escritor Aníbal Machado, no llegó siquiera a ensayarse.

En 1956 apareció publicada por primera vez, como parte del libro de poemas *Duas Aguas*, de Cabral de Melo. Y posteriormente sola, en numerosas ediciones, tanto en portugués como en traducción a diversos idiomas.

En 1958 el grupo *Norte Teatro Escola do Pará* la llevó a la escena por primera vez, tanto en Pará como en Pernambuco, en el Festival Nacional de Teatro de Estudiantes, y en el mismo Festival la declamó el grupo *Coral Hablado* de la Universidad de São Paulo. João Cabral de Melo Neto fue elegido aquel año el mejor autor brasileño.

Coincidiendo con el estreno en Brasil, en México, aquel mismo mes de julio de 1958, fueron interpretados cinco *solos* de la ópera SEVERINO, de Salvador Moreno, en un concierto de la Asociación Musical Manuel M. Ponce, cantados en portugués por la mezzosoprano Margarita González, acompañada al piano por Salvador Ochoa.

Dos años después, en 1960, el grupo de *Teatro Experimental* de Cacilda Becker, de São Paulo, volvió a ponerlo en escena, en su versión original.

El 28 de junio de 1961 se estrenó en México, en el Palacio de Bellas Artes, la ópera completa en un acto de Salvador Moreno que la tituló simplemente SEVERINO. Aunque el compositor utilizó el texto portugués fue cantada en castellano, en la traducción del poeta español Rafael Santos Torroella. Interpretó el personaje de Severino la mezzosoprano Guadalupe Solórzano. El resto del elenco estuvo formado por elementos de la Academia Mexicana de la Ópera. La orquesta fue dirigida por Jorge Delezé.

Podría sorprender, sin duda, que el personaje de Severino esté encomendado a una mezzosoprano, pero se comprende que el autor buscó la tesitura que pudiera corresponder al carácter y timbre de la voz de un muchacho, sustitución, por otra parte, válida en estos casos en la tradición operística.

El 6 de julio de este mismo año, el propio compositor acompañó al piano a la cantante Margarita González, que interpretó en portugués algunos *solos* de la ópera, en un concierto de la Asociación Ponce.

En 1963, el 13 de junio, el *Grupo da Escola de Teatro* de la Universidad de Bahía representó la obra original en el *Teatro A. Barca*.

En septiembre de 1965 la obra de Cabral de Melo fue llevada a casi todos los Estados de Brasil por el *Teatro dos Universitarios da Católica de São Paulo*.

En diciembre de aquel mismo año lo representó también el *Teatro Universitario de Pernambuco*.

En el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, los días 1, 4 y 8 de enero de 1966, fue interpretada la ópera de Salvador Moreno, con elenco mexicano y bajo la dirección del maestro Salvador Ochoa. Guadalupe Solórzano interpretó nuevamente el protagonista en lengua española, y la acción fue trasladada a tierras mexicanas.

A finales del mismo mes de enero, un grupo de aficionados de Lisboa llevó a escena la obra en su versión original, en la *Casa da Comedia*.

El grupo *T.U.C.A.* (Teatro Universitario da Católica de São Paulo) en abril de este mismo año de 1966 participó en el IV Festival Mundial de Teatro Universitario de Nancy, y obtuvo el "Gran Prix del Festival pour le Spectacle libre". En el mes de mayo, en avant-premiere, *Morte e Vida Severina* fue representada por este mismo grupo en el Teatro de las Naciones de París, y poco después en el "Odeon". De regreso a Brasil el grupo representó la obra en Portugal, y la llevó triunfante al Teatro Municipal de Rio de Janeiro.

En España el *Teatro Universitario de Sevilla*, en diciembre de este mismo año de 1966, representó la obra en el Teatro "Lope de Vega". Al año siguiente lo hizo en el Festival de Teatro Nuevo de Valladolid. Y en enero de 1968, en el Teatro "Infanta Beatriz" de Madrid.

En todas las versiones de *Morte e Vida Severina*, la música ha intervenido en forma verdaderamente importante, no sólo como música de fondo, sino como parte expresiva en la voz de los actores.

El grupo *Norte Teatro Escola do Pará* contó con la colaboración musical de Lidador Celina y Waldemar Henrique. El grupo de *Cacilda Becker*, de São Paulo, con Willy Correa de Oliveira, más flauta y cuarteto de cuerda. El *T.U.C.A.*, con Chico Buarque de Holanda. *El Teatro Universitario de Pernambuco*, con Sebastiao Villanova. *El Universitario de Sevilla*, con Tellan, Baquero y Trigo (más grabaciones de música concreta). En Campina Grande, el grupo de *Arte Coral* ha utilizado música local pernambucana, unas veces adaptadas y otras compuestas por Dalvanira Gadêlha Fontes.

En cuanto a la música de la ópera de Salvador Moreno, hemos podido conversar con el compositor. A nuestras preguntas ha respondido ampliamente, aunque aquí sólo nos interesa sintetizar el concepto musical de su propia partitura.

"No podía alejarme —nos dice— del ambiente rural del poema de Cabral de Melo, y por lo tanto la música me pareció que debía reflejar el carácter popular de los protagonistas, pero sin ser propia-

mente música popular. La situación dramática de Severino ante la vida no tiene nada de pintoresco y puede corresponder a la de cualquier ser humano en las mismas circunstancias. Sólo cuando dialoga o interviene el coro, la música se tiñe de ese carácter cotidiano y popular. Algunas veces, muy pocas, recorro a la palabra hablada (lo cual está dentro de la tradición operística). Es posible que los *solos* de Severino tengan mucho de lied, y esto es justamente lo que me propuse, ya que no se trata de lucimiento vocal sino de contención musical. Tampoco podía encerrarme en un sistema determinado de composición, que si bien da a la obra unidad de estilo, más aparente que real, acentúa el convencionalismo operístico. La calidad del poema de Cabral de Melo y el problema humano que plantea, me inspiran una atmósfera musical lo más espontánea posible, para comunicar sin alardes de ninguna clase el sentimiento que Cabral de Melo supo dar a su obra.”

A nuestras preguntas sobre la versión en castellano de la ópera, Salvador Moreno se lamenta, porque concibió la música de acuerdo con la prosodia y acento portugueses, que en la traducción se pierden. Y tiene la esperanza de verla representar algún día en el idioma original, y para mayor satisfacción, en el propio Brasil, donde sin duda interesará, por varias razones, la partitura del compositor mexicano.

rhin 27 46-08-11
 46-08-12

Pianos y

Organos



BECHSTEIN
 WEINBACH /
 PETROF *Rösler*
 MELODIGRAND
 y
 HAMMOND

Aspectos del nacionalismo musical mexicano

Por PABLO CASTELLANOS

TODO EL arte novohispano ofrece características propias desde el siglo XVI: la pintura, la escultura y la arquitectura muestran detalles renacentistas ejecutados por manos indígenas; técnicas precortesianas como la de los mosaicos de pluma (amantecáyotl) o la de las imágenes de pasta de caña de maíz (tatzíngui) fueron utilizadas por la Iglesia; y hasta una poesía descriptiva novohispana apunta en Eugenio Salazar de Alarcón y Juan de la Cueva.

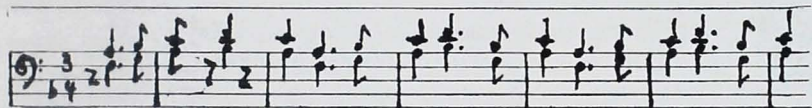
Lógicamente, también encontramos obras musicales "sui generis", desde el siglo XVI, como la "*Psalmodia Christiana*", de Sahagún, con textos religiosos en náhuatl, adaptados a melodías indígenas,¹ las canciones de Luis de Cáncer, en lengua zapoteca; o los "*Himnos a la Virgen*", de Hernando Franco, singulares ejemplos de una polifonía renacentista, con letra en náhuatl. Por otro lado, cantos y bailes precortesianos fueron adaptados al culto católico. Así, en el Colegio de Tlatelolco se cultivó el "Tocotín", pieza lírico-coreográfica en la que se mezclaban palabras en latín, náhuatl y español, con elementos de música prehispánica, a base de tlapitzalli (flauta), teponaztli (xilófono de lengüetas), huéhuetl (tambor) y ayacaxtli (sonaja).

Estas obras musicales se asemejan a aquellas representaciones teatrales en náhuatl, sobre temas cristianos, introducidas entre otros por Motolinia, bajo el nombre de "Neixcuitilli". En efecto, el teatro y la música fueron, junto con las armas de fuego y los caballos, los más poderosos medios de persuasión que usaron los conquistadores.

A partir del siglo XVII, resultan más evidentes las relaciones entre la música culta y la música popular, que ya iba adquiriendo rasgos "mexicanos". El vihuelista Sebastián de Aguirre anotó por primera vez, en Tablatura europea, un "Tocotín" y un "Corrido", tipos del folklore mestizo que también figuran en la obra literaria de Sor Jua-

¹ Desgraciadamente la música de esta *Psalmodia Cristiana* no ha sido encontrada aún. (N. de la R.)

na Inés de la Cruz. Además, así como la arquitectura mexicana encontró una expresión propia, dentro del estilo barroco, polifonistas novohispanos como Pedro Bermúdez, Bernardo de Peralta o Juan Gutiérrez de Padilla introdujeron en sus obras religiosas insólitos giros melódicos y rítmicos, quizá debidos a la influencia del folklore regional. También corresponden a este período barroco aquellos villancicos de sabor popular, para canto y clavecín, de Francisco Moratilla, como el llamado “*Dúo de negros*”, cuya semejanza con la conocida canción “Cuatro milpas tan sólo han quedado” es notable.



En la segunda mitad del siglo XVIII vemos surgir —al lado de una sinfonía clásica de Antonio Sarrier— tonadillas escénicas como “*México adorado*” o “*La pantera*”, que incluyen hasta una estilización de la melodía indígena llamada *Xochipitzáhuac* (flor delgada), además de los pregones de vendedoras de patos. ¿Acaso no figuran en la literatura de esa misma época, junto con la poesía clásica de un Rafael Landívar, sainetes costumbristas como “*Los charros*”, de José Agustín Castro. Nos encontramos en el período denominado clasicista, en la música —que corresponde al neoclásico en las demás artes— y no sería improbable que el “Haydn mexicano”, José Manuel Aldana, autor tanto de sonatas para violín como de tonadillas escénicas, haya aprovechado en tales tonadillas algunos elementos populares, en su calidad de director de la orquesta del Coliseo de México, centro de nuestro teatro lírico. Ya desde 1775, en ese mismo Coliseo, habían aparecido en los intermedios escénicos los jarabitos y sonecitos “del país”, tales como “*Los Enanos*” “*El Perico*” o “*La Bamba*”.

Con los albores de la Independencia principia una nueva etapa. Si los primeros brotes de folklorismo musical aparecen desde la época novohispana, ahora será factible hablar de un movimiento nacionalista, iniciado por causas propias, antes de las óperas nacionalistas del ruso Migucl Glinka o de las “Rapsodias Húngaras”, de Liszt.

(Continuará)



EN TORNO A RICARDO VIÑES

Por SALVADOR MORENO



La mano izquierda de Ricardo Viñes
(Museo de Música de Barcelona).

EL REPERTORIO pianístico moderno debe a Ricardo Viñes, en gran parte, su existencia. Esto podrá sorprender a muchas personas, pero es rigurosamente cierto. La lista de los compositores que escribieron para él sus mejores obras es verdaderamente asombrosa.

La totalidad de la música para piano de Ravel, salvo alguna excepción, fue estrenada por Viñes. Lo mismo puede decirse de Debussy y de la mayoría de los compositores franceses: Satie, Milhaud, Honnegger, Dury, Auric, Poulenc, Tailleferre, Schmitt, Roussel, Severac, Dukas, Vuillermoz, entre otros. Y por supuesto de los compositores españoles, desde Granados y Albéniz hasta los que en 1943, el año en que murió, pudieron conocerlo.

¿Qué podría explicarnos el entusiasmo de sus cotemporáneos por Ricardo Viñes, habiendo en el mundo tantos otros excelentes pianistas? Sin duda porque en él se produjo y se realizó una doble vocación poco frecuente: la del artista y el apóstol.

Desde el principio de su carrera, muy joven aún, Viñes renunció, instintivamente, al lucimiento y al gran público, para buscar en el lenguaje de la música moderna una forma de expresión más acorde con el sentir de una *inmesa minoría*, para decirlo con palabras de Juan Ramón Jiménez.

En poco tiempo ganó la confianza de los compositores, y se produjo esa relación entre el creador y el intérprete que, en esta ocasión, no pudo ser más feliz; ya que si el intérprete, al tratar de alcanzar

y vencer cuanto le propone el compositor, depura su estilo y logra prodigios técnicos y expresivos, el compositor, a su vez, escribe sus obras ante las posibilidades estilísticas, técnicas y expresivas del intérprete.

De este juego recíproco, el de Viñes, y algunos de los compositores contemporáneos suyos, surgió, para la historia de la música, un mundo de sonidos en el que, por nuevos caminos, se daba a la música, una vez más, su razón de ser.

Ricardo Viñes, nacido en Lérida (capital de una de las cuatro provincias catalanas) el 5 de febrero de 1875, había estudiado en Barcelona con Juan Bautista Pujol, excelente maestro entre cuyos discípulos se contaban Granados, Malats y Carmen Matas. Y en París, con el gran pianista y maestro Charles Auguste Bériot, con quien también lo hiciera por aquel tiempo Ravel. A los veinte años de edad, el nombre de Viñes aparecía ya con frecuencia en la *Société National de Musique*, *Schola Cantorum*, *Conciertos Lamoureux*, *Sala Gaveau*, *Sala Pleyel* y *Sala Erard*. En esta última Sala, por cierto, definió la orientación de su carrera pianística-apostolar, con cuatro conciertos de obras antiguas y modernas ignoradas por la mayoría del público.

Renunció al aspecto externo de su carrera de concertista, y se acogió a los cenáculos intelectuales y artísticos de París, que entonces reunían a los hombres más ilustres de Francia, y los mejores literatos, músicos, poetas y pintores de todas partes. Viñes fue el pianista más admirado. Aquel público, propicio y atento, escuchaba entusiasmado el nuevo lenguaje de la música que él, como intérprete y artista, les hacía llegar con la mayor convicción.

Ritmos inéditos, melodías insospechadas y un colorido armónico jamás presentado surgían del piano. Los *Preludios* de Debussy, que marcan en la historia de la música el nacimiento de una nueva forma de poesía, el poema musical, fueron dados a conocer por Viñes. Como había hecho ya con la música de Ravel y de varios otros compositores y lo seguiría haciendo siempre.

Gracias a la amabilidad del violoncellista José Ricart Matas, de Barcelona, hemos podido copiar algunas anotaciones, sin duda inéditas, de Viñes, que fue gran amigo suyo:

“Estoy muy orgulloso y nunca lo suficientemente agradecido a Debussy, por haberme escogido para ejecutar, en primera audición, casi todas las obras que escribió para el piano, y fui durante muchos años el intérprete “atitré” (titular) . . . Me pidió

que tocara por primera vez delante del público *Prelude, Sarabande et Toccata, Pagodes, Jardins sous la pluie, L'Isole joyeuse, Reflets dans l'eau, Hommage à Rameau, Mouvement, Cloches a travers les feuilles, La lune descend sur le temple qui fut, Poissons d'or...*”

Viñes, que consideraba a Debussy “un amigo exquisito pero de humor difícil”, nos cuenta también que un día, después de comer, se sentó el compositor ante el piano, “y con su manera sutil y aterciopelada tocó *Poissons d'or*. Al terminar me mostró riendo la dedicatoria, que yo agradecí turbado, ya que Debussy no había dedicado ninguna de sus obras a pianista alguno”.

Según estas notas, la composición de uno de los más bellos preludios del gran músico francés fue debida, indirectamente, a él. “Le envié de España una postal que representaba la Puerta de Vino. Debussy guardó durante mucho tiempo la imagen coloreada delante de sus ojos, y acabó por escribir, bajo el mismo título, un preludio magnífico, soleado y sugestivo.”

Su relación con Ravel fue mucho más estrecha e íntima. A él se refieren constantemente sus *Memorias* que guarda, inéditas, una sobrina suya, maestra de baile español en San Juan de Luz. Quienes han tenido la suerte de leerlas cuentan numerosas anécdotas de ambos artistas, y todo cuanto se refiere a su relación profesional que es, sin duda, de un gran interés para la historia de la música pianística.

Una fecha importante en la vida de Ravel fue el 5 de abril de 1902, en que Viñes estrenó, en un concierto de la Société Nationale, *Juegos de agua* y la *Pavana para una infanta difunta*, que le valió su primer gran éxito popular.

Las dedicatorias impresas en las obras de sus compatriotas, los músicos españoles, culminan en la de Falla: *Noches en los jardines de España*. En una carta inédita que José Ricart Mata nos ha permitido copiar, y que está fechada en Granada el 27 de enero de 1923, Falla escribe a Viñes “Querido Ricardo: Por Eschig, habrá recibido usted nuestros nocturnos (subrayado en el original) —¡Al fin publicados!— y que pertenecen a usted desde que empezaron a escribirse. . . Recíbalos como prueba de lo muy de verdad que lo admira y quiere su agradecido amigo de las andalucías”.

Las giras de conciertos de Viñes tuvieron siempre la misión de dar a conocer la música para piano de entonces, que, salvo alguna excepción, sigue siendo la mejor música moderna, pese a los esfuerzos de la mayoría de los compositores actuales, que muy poco han po-

dido añadir al repertorio pianístico. En estas giras Viñes llegó a nuestro Continente, pero no estuvo nunca, que sepamos, en México.

Durante la última guerra europea, Viñes volvió a España y se radicó en Barcelona. Abandonó su casa de París llena de todo un mundo de recuerdos: una gran biblioteca, cuadros y numerosas cartas de todos los artistas amigos suyos. También dejó los originales de poemas y artículos que, junto con sus *Memorias*, escribía. Compuso algunos *lieder* sobre poemas de Baudelaire, Mallarmé y otros poetas, y algunas páginas para piano, como la *Quatre Hommages (Minuet spectral, a la memoire de Maurice Ravel)*; *En Verlaine mineur*, (a Gabriel Fauré); *Threnodie ou Funérailles antiques*, (a Erik Satie); *Crinoline ou La Valse au temps*, (a Leon-Paul Fargue) que en 1945 publicó el Instituto Francés de España como homenaje a Viñes.

Su aspecto físico ha sido muy bien descrito por el periodista Arturo Llopis: "Su rostro, en los días felices, lo decoraban unos mostachos enormes, espesos, de guías finamente retorcidas. Cuando ya, en su vejez, se afeitó el bigote, su cara semejó alargarse y aparecía como un actor sin maquillar, más íntimo, humanizado, pero más melancólico y lejano". (*La Vanguardia Española*, 5-IV-68.)

A pesar del prestigio enorme que gozó Viñes, y de su importancia y colaboración, en la creación del repertorio de la música pianística moderna, no existe todavía una biografía impresa suya. Y esta falta es más de lamentar, cuando se conservan aún sus *Memorias*, y numerosos documentos entre sus amigos supervivientes. Su biblioteca, en cambio, apareció a la venta, hace pocos años, en un comercio de libros de Nueva York. El folleto en cuestión, en forma de catálogo, proponía las obras por separado, esto es, dispersaba definitivamente la colección. La portada reproducía una foto de Viñes al piano: *Special list N° 62. Music and Musical literature. Pierre Berès, Inc. Rare Books-Autographs. 6 West 56th. street. N. Y. 19.*

Al cumplirse este año de 1968 los veinticinco de su muerte, los músicos franceses han organizado algunos actos, y la grabación de un disco con interpretaciones suyas recogidas de viejos discos. En Barcelona han aparecido algunos artículos recordándolo, y en Lérida, su ciudad natal, donde reposan sus restos, se preparan sin duda diversos homenajes. Nosotros quisiéramos, con estas líneas, unirnos modestamente, en nombre de los pianistas y del público mexicano, como testimonio de gratitud y admiración al gran artista Ricardo Viñes.

LAS DÉLFICAS Y LAS OLÍMPICAS

Por ESPERANZA PULIDO

SEGÚN ISÓCRATES, Atenas fue en todo tiempo una ciudad abierta al festejo. Desde tiempos de Pericles se celebraron en el Odeón campeonatos, no solamente de todas las ramas atléticas, sino, asimismo, de las artísticas.

Mas para la música Delfos fue la pionera. Allí se organizaron las primeras competencias musicales. Más adelante acogió la ciudad a todos los atletas, por lo que pudo haber rivalizado con Olimpia, si las fiestas periódicas de ésta no se hubiesen constituido en el único centro de enorme publicidad griega.

ANTECEDENTES TEOGÓNICOS

El prestigio moral de los dioses griegos no podría tomarse como muestra de ejemplaridad; sin embargo, de acuerdo con las observaciones de Burckhardt, el pueblo se beneficiaba grandemente con esos seres semejantes a los hombres, creados por sus propias visiones y luego "elaborados antropomórficamente por las más escogidas fuerzas espirituales de ese mismo pueblo, para convertirse en el transfigurado espejo de la nación". El pueblo tenía música; consecuentemente, los dioses no podían ignorarla. En los mitos divinos se la siente con frecuencia.

Apolo venció con la cítara a Marsias, tañedor de flauta y luego lo desolló. El propio Marsias, uno de los inventores de la música, le enseñó a tocar su instrumento favorito al joven y mitológico Olimpo y defendió a Celenes con su música. Mientras pastoreaba su ganado, Hermes tocaba la siringa. Una vez que Apolo le robó algunas vacas,

decidió éste restituírselas a cambio de una lira. Y le regaló una vara de oro a trueque de su siringa. A Thamiris las vengativas Musas la privaron, no solamente de la vista, sino del canto. En cambio a Hesiodo, esas mismas Musas le enseñaron divinas melodías para que con ellas glorificase la estirpe eterna de los dioses. Cuando un Sátiro le reveló a Palas Atenea que sus facciones se alteraban mientras tocaba la flauta, la diosa arrojó lejos de sí el instrumento.

Sobre todas las consideraciones, está el mito de Orfeo, hijo de Apolo y de Clío. Este enamorado de Eurídice trastornó las leyes del universo con el mágico ascendente de su canto y domó a las fieras al son de su lira.

Homero describió así a Apolo Musageta: “Tañendo la elegante lira, el radiante hijo de Leto se dirige hacia Pitia, la rocallosa. Su vestimenta despidе un olor de ambrosía. Pulsado con un plectro de oro, su instrumento produce resonancias suaves. Según su deseo, asciendo enseguida al Olimpo, para reunirse con Zeus y los otros dioses. Repentinamente, los inmortales se enamoran de la lira y del canto. Entonces las Musas, alternando en conjunto sus bellas voces, cantan los atributos imperecederos de los dioses y los tormentos de los mortales. . . Y las Gracias de bellas trenzas, las alegres Horas, Armonía, Hebe y Afrodita, la hija de Zeus, comienzan a danzar, tomadas de los puños. . . Febo Apolo toca la cítara y marcha, elevando graciosamente los pies.”

El nombre “música” se origina en la religión griega. Es, por tanto, el único apelativo de derivación divina aplicado a una de las bellas artes. Expresa Walter Wiora: “Por su esencia, y en virtud de su naturaleza, parece emparentada con la naturaleza madre, que provoca la vida y el crecimiento. Diversos movimientos, diversas atribuciones de esta fuerza tienen como símbolo el nombre de «Musas», conducidas por el dios Apolo mientras danzan al través de eriales solitarios, relacionadas con las Ninfas, como el poema con la flor.”

La música griega estaba, pues, estrechamente unida a la religión, mas Orfeo la humanizó, tal como Homero, Eumolpo, Linos y otros humanizaron a los hombres. El canto y los instrumentos musicales contribuyeron en alta medida a la educación del ciudadano griego. Aun la filosofía formuló nuevas bases para la renovación ética de la música, librándola en cierta medida de los mitos supersticiosos que la rodeaban. Platón llegó a considerar el arte de la música como elemento primordial de la educación, puesto que inducía al joven a compenetrarse con la belleza y aceleraba el ritmo de su imaginación creadora.

Éticamente, uno de los rasgos de la educación musical griega era la competencia. Durante las grandes gestas nacionales el músico se superaba a sí mismo, rivalizando con otros. Ora en el canto, ora en la ejecución individual de instrumentos, se veía constreñido a luchar por la superioridad frente a un contrincante.

LAS DÉLFICAS

Los juegos píticos de Delfos fueron el certamen más antiguo. Tu vieron su origen en el culto de Apolo. Por inscripciones diversas se conocen los nombres de algunos de los triunfadores de aquellas competencias, así como el esquema de dos tipos de composiciones. La de Terpandro, por ejemplo, se componía de un preámbulo que constituía un poema por sí mismo y podía dirigirse a alguna divinidad diferente de la invocada. Venían luego el principio, la transición, el centro, el final y el epílogo, en el que aparecía una recapitulación del himno — toda una forma musical semejante a la Sonata, al decir de Combarieu, quien para expresarse así se basó más bien en la imaginación y los buenos deseos que en la realidad histórica, hasta ahora nebulosa por lo que se refiere a la música viva de los antiguos griegos.

De entre todos los agones panhelénicos el de Delfos era, indudablemente, el más importante para los músicos. En los juegos píticos de carácter exclusivamente musical, los citaristas cantaban himnos a sus dioses, al son de sus instrumentos. Las competencias entre ejecutantes de aulos fueron pronto desechadas, en virtud del carácter melancólico de aquellas músicas. Llegó a ser tan enorme el número de coros presentes en las competencias, que Platón se quejó de ello.

El pueblo asistía a estas gestas desbordante de entusiasmo y exigía la ingerencia de árbitros competentes, instruidos y totalmente honrados e imparciales. La carencia de tales características judiciales podía — tal como sucede ahora — producir motines y hasta asesinatos.

LAS OLÍMPICAS

Mientras Olimpia no se mostró lo suficientemente objetiva en sus juicios, ni abierta a todos los griegos, se celebraron Nemeas en otros sitios. Mas con el tiempo Olimpia llegó a nimbarse de gloria nacional y a convertirse en la única verdadera manifestación de la unidad griega.

Los Juegos Olímpicos, en honor de Zeus, se celebraron cada cuatro años, a partir de 776 a. C. Teodosio I los prohibió en 394 d. C.

Eran gestas exclusivamente para los hombres. Las mujeres estaban proscritas, aun como espectadoras. Sólo en las carreras del Estadio se permitía la presencia de las vírgenes, así como a la sacerdotisa Deméter Camina.

Con los campeones llegaban a las Olimpíadas delegaciones provistas de animales para los sacrificios y ofrendas; así como diversos coros de muchachos para cantar durante aquellos sacrificios.

No faltaban tampoco representantes intelectuales. Existen dudas respecto a que Herodoto haya leído en las Olimpíadas algunos fragmentos de su historia. Es probable, empero, que acudiesen allí recitadores de los versos de Empédocles y oradores como Gorgias, para cantar loas a la unificación de los griegos. Pero nunca se llevaron a cabo competencias musicales a la manera de las de Delfos y otras contiendas panhelénicas.



Diez Siglos

DE LA CANCIÓN FRANCESA

Por SOPHIE CHEINER

LOS ORÍGENES de la canción se pierden en las tinieblas de los tiempos. Presentar el panorama de su historia, quiere decir fijar su comienzo con los cantos litúrgicos del siglo IX, y seguir con la canción de gesta, con la canción de amor y de combate que ilustraron los juglares, los trovadores, los “menetriers” (violinistas del campo), los minnesinger. . . Es recorrer la gran historia de la canción tomando en consideración la influencia que tuvieron en ella los eventos y el hombre, en lo que se refiere a su forma y su espíritu o, mejor dicho, a su parte musical y su parte poética. Es fijar las transformaciones de un arte sabio que evolucionará después en un arte popular, sus puntos comunes, etc. . .

Recorriendo a gran paso las épocas, llegaremos a la forma de los “vaudevilles” que anuncian ya las numerosísimas *mazarinadas* acerbadas, mordaces, apoyadas y favorecidas por un cierto snobismo de la alta sociedad de la época.

El término *vaudeville* (*voix-de-villes*), en uso en el siglo XVI, supone la influencia de los centros urbanos sobre el pueblo de los campos y es a sus temas a los que se debe el sentido de la expresión *voix-de-ville* (voces de la ciudad), género proscrito por una ordenanza de policía de 1395.

El historiador Beschevilles, sin embargo, da un origen radicalmente diferente al término. Vaudeville, según él, viene de *vau-de-vire* —especie de canción popular, nacida en Normandía, como elogio a la sidra y al vino. Las coplas de Vau-de-Vire tomarán pronto un carácter cáustico, maligno, satírico y su nombre, con el tiempo, degenerará en el de vaudeville.

Los primeros vau-de-vire se deben a Olivier Basselin —obrero batanero, originario de Vire (Boscaje normando). Fueron compuestos hacia 1450. Aquellos cantos báquicos tomaron su nombre del lugar donde su autor tenía su batán en la cañada de Vire, en las proximida-

des de la ciudad. Es posible que entre los siglos xv y xvi la palabra *vau-de-vire* se transformó en *voix-de-ville* antes de adoptar la forma moderna de *vaudeville* (zarzuela).

Después aparece la *Romanza*.

De esta forma, J. J. Rousseau nos dejó una perfecta definición: "Cada copla de la Romanza, dice Rousseau, intensifica el efecto producido por la copla anterior, emocionando al oyente hasta las lágrimas sin que se pueda explicar la razón de esta impresión."

Rousseau piensa que la Romanza no requiere de acompañamiento instrumental y que le basta una voz bien afinada, una buena dicción y la sencillez en su traducción.

En 1840, la Romanza pierde su popularidad y cede su lugar a la *melodía* y la *canción*. En sus principios, un arte de pleno aire, la canción pronto pasa al local cerrado y ahumado donde se definen sus modales y sus corrientes. En *pont-neuf*, en las ferias, los teatros de bulevares, en las asociaciones cantantes se consuma definitivamente el divorcio entre la canción de la calle y la música mundana.

Mucho influyen en la historia y desarrollo de la canción popular los cabarets. El primero encontró alojamiento en la tienda de un boticario especiero ubicada en la Calle de la Truanderie. Desaparecida en vísperas de la Gran Revolución, la canción encontrará amparo en las secciones revolucionarias, donde verán la luz la Carmañola, Ça ira, el Canto de Partida. . . Desde 1796 se abrirá todo una serie de cabarets (bajo el nombre de *Caveaux*) —intentos infelices y sin larga vida.

Bajo el reinado de Luis XVIII, aparecen las famosas *Goguettes*. La escasez de los periódicos, la gran proporción de analfabetos, hace de la canción una poderosa arma de propaganda y de información.

Otro lugar privilegiado de la canción será *El Café-Concierto* donde de oficio la canción se vuelve comercio.

La S.A.C.E.M., creada en 1851, dará principio a la historia de la canción moderna.

La cancionera *Teresa* creará el estilo "*Music-Hall*" de París. Su lugar lo tomarán más tarde *Mistinguette* y *Maurice Chevalier*.

Nombres afamados y meritorios seguirán por la pista trazada por aquellos tres: La Piaf, La Greco, Germaine *Montero*, Cora Vaucaire para no citar más que unos cuantos entre ellas. Y entre los hombres: Charles Trenet, Brassens, Léo Ferré, Jacques Brel, Gilbert Bécaud, Aznavour, Béart, Douai y una legión de otros grandes de la canción. . .

SCHUBERT, DEMUS Y BADURA-SKODA

Por JUAN VICENTE MELO

AL IGUAL que su música de cámara, la obra pianística de Franz Schubert ha sido injustamente relegada a un segundo término: la producción sinfónica de este autor y, sobre todo, su definitiva aportación al establecimiento del "lied" romántico han contribuido a esta disminución de interés por la primeramente citada. Por fortuna Paul Badura-Skoda y Joerg Demus se han encargado, recientemente, de devolver a la obra de piano de Schubert su valor y entregárnosla con toda su original pureza, en su auténtica y exacta dimensión. Al través de conciertos y grabaciones Badura-Skoda y Demus han rescatado ese enorme, hermoso edificio sonoro en el que el piano es —como la voz humana, el conjunto de cámara y el grupo orquestal— la mejor manera para que Schubert aspire a un paraíso que no está perdido, porque jamás ha sido conquistado; a un estado de perfección espiritual presidido por la inocencia, al través de una amplia escala de sentimientos. Badura-Skoda y Demus han grabado y tocado ante públicos inteligentes toda la obra de Schubert para piano a cuatro manos y, separadamente, la casi totalidad de la producción de este autor, para piano, en la manera citada. Con verdadera impaciencia los aficionados de todo el mundo esperamos la grabación completa de las sonatas que se anuncian de manos de Badura-Skoda.

Repetimos: la inocencia es el móvil de toda la obra de Schubert. En las partituras destinadas al piano, esa inocencia está mezclada con la nostalgia, la tristeza: un lirismo desmesurado que tiende a ampliar todas las formas, a otorgarles un carácter de eternidad, de una eternidad fincada en la tierra, pero imaginada con todos los posibles elementos que conforman una razón celestial. La melodía continúa incesantemente, cada vez más alta, más larga, más profunda, como si el autor quisiera prolongar indefinidamente un instante, a fin de atraparlo, de no permitir su huida, de no permitir que se convierta en memoria, en olvido. Así, poco a poco, la brevedad de las

múltiples danzas escritas por Schubert —“minué”, “escocesas”, “alemandas”, “marchas”, “momentos musicales”, esos “vales” nobles y sentimentales que luego honraría Ravel— se convierten en nuevos géneros: “fantasías” e “impromptus”, es decir, en la máxima oportunidad de prolongar el instante melódico, de saberlo propio y de sentirlo compartido. Y con esa ambición de infinito crece la confesión, aumenta una confusa nostalgia, y aun la dulzura. La tristeza persiste, pero ahora se confunde con la serenidad. Todo el mundo romántico de Schubert se transforma y a la oscuridad nocturna sucede una luz clarísima que el compositor admira, asombrado, agradecido.

Inocencia de fondo y de forma, Schubert sigue las reglas clásicas, los impulsos que le dicta su naturaleza, las revelaciones de continuos descubrimientos y de súbitas revelaciones. Artista “inspirado” —dicho sea en el único sentido de este término—, Schubert “arde” en un fuego ilimitado, intensamente, sin reposo. Ese desasosegado arder, se traduce literalmente en la colección de 21 sonatas que van del pathos beethoveniano a la tentación del infinito; primero es el respeto casi literal —verdadero homenaje— a las formas establecidas por Beethoven, la mejor manera de continuar una tradición recién establecida, acabada de purificar; luego será la oportunidad de que el género alcance proporciones sinfónicas y que el “lied” sea traducido por el piano, y que éste adquiera el carácter de la voz humana. Los movimientos tradicionales pierden su orden habitual, adquieren mayores proporciones, tiende a un “tiempo” reposado, lento, impregnado de una secreta esperanza que no se atreve a manifestarse plenamente, en voz alta. Las últimas —vastas sonatas— se articulan en una atmósfera impregnada de tintes oscuros, de un corazón que no cesa de mostrarse al desnudo y que, sin embargo, trata de ocultarse púdicamente. La conciliación del cielo y la tierra es, en las obras postreras, manifestación total del desastre, de aceptar la posibilidad del amor en la tierra y también de un inocente reconocimiento de la belleza absoluta que logró entrever apenas.

Verdadero “viaje de invierno” es el ciclo de sonatas de Schubert: iniciado en la juventud y en la alegría; la serie se clausura con la marcada en si bemol mayor y editada después de la muerte del autor. Esta sonata —que forma parte de las tres llamadas “grandes” y fue escrita en 1828— resume ejemplarmente la tentativa schubertiana y conjuga admirablemente los cimientos establecidos para esta forma musical con una libertad melódica y rítmica inagotables. Explotado en todos sus recursos, el piano es aquí el traductor del mundo romántico que le tocó vivir en suerte a Schubert, un camino que no

por breve deja de ser doloroso y cuyo término es claro, radiante anuncio de toda una época, de otra nueva vida.

Rescatar de este injusto olvido en que se tiene la música para piano de Schubert ha sido una de las tareas fundamentales de Paul Baduka-Skoda y Joerg Demus como intérpretes y como artistas. Nosotros, los que escuchamos la música, no podemos menos que agradecer esta labor con creces, ya que tenemos la oportunidad de conocer un mundo vivo y fascinante. La mejor opinión sobre Schubert, compositor para el piano, la heredamos de Schumann, ese otro gran romántico: "Tiene sobre otros —en los detalles hasta sobre Beethoven— esta superioridad: su instrumentación es más plástica, es decir, que todo en ella suena desde lo más profundo del piano." Aquí está, pues, parte de esa obra y de ese autor que (palabras del mismo Schumann) "tenía acentos para las más finas sensaciones e hizo a su música tan múltiple como pueden ser múltiples los pensamientos y las voluntades del hombre".



Franz Schubert adolescente.
La inocencia...



Joerg Demus
Rescatar la obra...

FOLKLORE

MÚSICA Y DANZA DE LOS ANTIGUOS MEXICANOS

Por CLAIRE STEVENS

I

ES NUESTRA intención recopilar todo lo que contienen las historias antiguas relativo a la música y la danza de los habitantes prehispánicos de la hoy República Mexicana —particularmente en dominios de nahuas y mayas. Aparte de las muy saqueadas obras de Sahagún, Gerónimo de Mendieta, Motolinia, López de Gómara, José de Acosta, Torquemada, fray Diego de Durán, Diego de Landa y otros, acudiremos también a medios menos explorados, como son los instrumentos musicales exhibidos en los museos, cuyas características etnomusicales no han sido suficientemente estudiadas aún. Así como a los códices, ya vastamente consultados por los especialistas.

Forzosamente deberemos iniciar estos trabajos con informaciones de la *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, de fray Bernardino de Sahagún, la primera y más copiosa fuente de información etnográfica (la filológica compete a otra clase de investigaciones). Una vez recopilados todos los datos relativos a la danza, el canto y los instrumentos musicales de los pueblos estudiados, estableceremos cotejos y acudiremos a músicos capaces de extraerles sus secretos a instrumentos musicales autóctonos que nos permitan conjeturas de sistemas teóricos más allá del pentatonismo.

Bien conocidas son las vicisitudes sufridas por la obra de Sahagún. Sus voluminosos doce libros hubieron de dormir en gavetas ocultas largos años, antes de permitírseles salir a la luz. Afortunadamente se libró el manuscrito de la quema, o de su desaparición definitiva.

Los aztecas dividían el año en dieciocho meses. Sahagún relata las fiestas llevadas al cabo en cada uno de ellos, mas no en todos refiere

¹ Respecto a los sacrificios humanos, nos atenemos a las historias antiguas. El tiempo juzgará las afirmaciones categóricas de Eulalia Guzmán, desmintiendo los relatos de aquéllas.

la parte que la danza y la música desempeñaban en las ceremonias, como lo realizan otros autores.

PRIMER MES (atlahualo), dedicado a los dioses de la lluvia.—Llevaban a sacrificar¹ niños en literas cargadas sobre los hombros. Tañían, cantaban y bailaban delante de ellos. También mataban a muchos cautivos. Sus dueños les precedían, bailando.

TERCER MES (tozoztontli), dedicado a Tlaloc.—Durante los veinte días que duraba este mes se ejercitaban en cantar en los *cuicallis* (conservatorios de música). Entonces no danzaban.

QUINTO MES (tóxcatl).—En este mes celebraban la principal fiesta del año. Era aquella del famoso mancebo hermoso de las flautas, que “podría ser argumento muy bello para algún ballet moderno.”² Sahagún no describe los bailes y las fiestas que se llevaban al cabo en honor del immaculado muchacho, a quien durante un año entero se honra como a un dios, antes de conducirlo al sacrificio.

SÉPTIMO MES (tecuilhuitontli), dedicado a la diosa de la sal.—Era fiesta de mujeres viejas, mozas y muchachas. Todas ellas cantaban asidas de unas cuerdas que llevaban en las manos, “la una por un cabo y la otra por el otro”. Iban guiadas por unos viejos, quienes regían el canto. Una mujer debía sufrir el sacrificio. Todas las demás velaban con ella la víspera del holocausto y danzaban y cantaban toda la noche. A la mañana siguiente los sacerdotes verificaban un areito³ muy solemne. Así danzando llevaban en procesión a la mujer que debía morir.

OCTAVO MES (tecuilhuitl), dedicado a los dioses de los xilotes (de maíz).—Durante ocho días seguidos bailaban areitos hombres y mujeres juntos, desde el ocaso hasta las nueve de la noche. En esta danza se trababan todos de las manos, o se abrazaban, entremezclados los sexos. Sacrificaban a una mujer; las otras cantaban loores a la diosa Xilone. Los hombres de guerra y los nobles también bailaban areitos, precediendo a las mujeres.

NOVENO MES (tlaxochimaco), dedicado a Huitzilopochtli, dios de la guerra.—Un poco después de comer comenzaban una danza de hombres nobles y mujeres, asidos de las manos, con los brazos sobre los cuellos. No danzaban a la manera de areitos, sino paso a paso, al son de los que tañían y cantaban, los cuales estaban todos de pie, apartados de los que bailaban. Este cantar duraba hasta la noche, no sólo en los patios de los cúes,⁴ sino en todas las casas principales.

(Concluirá)

² Esperanza Pulido, *La Mujer Mexicana en la Música*. Ed. Rev. de Bellas Artes, 1958.

³ Baile público de hombres y mujeres.

⁴ Templos.

MUSICA POPULAR

Por ALMA BELLO

OPINIONES DE JOSÉ SABRE MARROQUÍ

—¿QUÉ DIFERENCIA hay, señor Marroquí, entre la música popular mexicana de hoy y la de hace diez años, por ejemplo?

—Fundamentalmente no existe ninguna diferencia, a condición de que se trate de música buena. Somos generalmente de tendencias románticas y esto es lo que predomina en la música actual. Cierta tipo de la música actual, que interesa mucho a la juventud, no existe propiamente en México, porque es copia de la de los Estados Unidos, Inglaterra y otros países. La música mexicana, compuesta por mexicanos, no reconoce más evolución que la de calidad.

—Parece que ha terminado el reinado del bolero ¿no es así?

—Ahora se hacen ritmos con derivaciones del mismo compás, pero el bolero, tal y como lo componía Agustín Lara, ha cambiado. Ahora también se tocan canciones mexicanas con ritmos de Bossa Nova, cubanos y otros.

—¿Qué porcentaje de compositores escribe música ranchera?

—Casi todos han escrito música ranchera, en arreglos más o menos cultos. En estos momentos la practican con éxito una media docena de compositores, como José Alfredo Jiménez, Tomás Méndez, Cuco Sánchez y otros.

—De acuerdo con la venta de grabaciones ¿cuál es la música popular más gustada actualmente por el mexicano?

—Lo mismo gustan “Rosas en el mar”, de España, que “Adoro”, de Manzanero, o “No me Amenaces”, de José Alfredo Jiménez, mexicanos.

—¿En qué medida ha influido la música de los Beatles y sus imitadores en los compositores mexicanos de música popular?

—Me parece que en ninguna. Aquí se sigue componiendo de acuerdo con los patrones tradicionales.

—¿Ha disminuido, o aumentado la popularidad de la música mexicana en el extranjero?

—Ha aumentado. “Esta Noche vi Llover”, de Manzanero, ocupa el undécimo lugar del *Hit Parade* (Desfile de éxitos) en Nueva York.

“La Mentira”, de Álvaro Carrillo, acaba de ser grabada con la orquesta de Duke Ellington, según arreglo de Billy May.

—¿Sigue teniendo vigencia la música de los contemporáneos de *Tata Nacho* (Fernández Esperón), Esparza Oteo, etcétera?

—Aún los jóvenes y el pueblo siguen gustando de ella.

—¿Influyen las estaciones de radio y televisión en la popularidad más o menos grande de las canciones?

—Obviamente, mas los discos y la televisión se llevan la supremacía.

—Yo diría que la calidad de los intérpretes contribuye en gran parte a popularizar las canciones.

—Hablando en términos generales, tiene usted razón.

—¿Hacia qué rumbos ve usted encaminarse la canción mexicana del futuro?

—¿Quién puede preverlo?

—¿En qué forma ha influido el Jazz en la música popular mexicana?

—Considerablemente. Y, sobre todo, en los compositores jóvenes, como Mario Patrón, Jorge Ortega, etcétera.

—A mí me parece que ciertas estaciones de radio que tocan todo el santo día música popular no se valen del sentido de la discriminación, con los resultados consiguientes, nocivos para el gusto musical del pueblo.

—Desgraciadamente hay demasiados intereses comerciales y usted sabe que este problema presenta grandes dificultades de resolución.

(Pese al optimismo del maestro José Sabre Marroquí, nosotros abogaremos para que las estaciones populares de radio proscriban de sus emisiones todas aquellas melodías que ensalzan a las cantinas, al alcohol, al asesinato, al machismo mexicano, etc. Cierta tipo de gente lleva ya dentro de sí todos los estímulos necesarios para impulsarle a la embriaguez y al crimen. A éstos no les perjudica tanto aquella clase de canciones, como a los débiles de espíritu, a los que necesitan un empujoncito para lanzarse a la aventura perversa. Todos sabemos que ciertas melodías poseen poderes desquiciantes.)

CONCIERTOS DE MÚSICA POPULAR

Jazz y Bossa Nova en la Asociación Ponce.—Nos parece pertinente la determinación de María de los Ángeles Calcáneo de incluir dentro de la programación general de la Asociación Musical Manuel M.

Ponce música popular de la que gusta la juventud de hoy. En una de sus veladas de este año presentó a Carlos Lyra, con su combo de cuatro excelentes jazzistas. Nunca la Sala Ponce de Bellas Artes se había visto más repleta de juventud; hasta en la tribuna de los oradores se acomodaron los auditores, atraídos por la fama de Carlos Lyra, un compositor que canta suaves canciones, al acompañamiento de su guitarra y los miembros de su conjunto. Él mismo escribe, o arregla todo lo que canta con apenas un hilo de voz y sabor de su tierra brasileña, donde han obtenido premios sus canciones. El programa fue iniciado por el combo, con ritmos de Bossa Nova, incorporados al Jazz y ejecutados en planos de altura.

Hanna Aroni.—Como Carlos Lyra, Hanna Aroni, cantante de música popular y folklórica, hace muy buen papel en una sala de conciertos. Su programa de Bellas Artes atrajo multitudes al llamado de esta artista nacida en Etiopía y educada en Israel, de cuyo joven país es ciudadana y hechura. Una gran facilidad lingüística le permite cantar canciones populares de varios países, mas su verdadera especialidad radica en las de Israel. Hanna Aroni añade a su canto el atractivo de sus manos expresivas y de sus gestos llenos de significado. Así supo conmover a sus correligionarios con “Yerushalaím shel Zahav”, la canción de la “guerra relámpago” del año pasado que resultó en la conquista de Jerusalén por los israelíes.

Azares de los organizadores de conciertos.—A última hora se vio obligada la Asociación Musical Manuel M. Ponce a sustituir su anunciada ópera “Haensel y Gretel”, de Humperdinck, por un concierto de Jazz. La cantante que debía representar al muchacho del cuento se negó de pronto a aceptar como Gretel a la propuesta por la Asociación, aduciendo razones de edad y robustez (ella no era tampoco muy joven ni mejor cantante que la “rechazada”). Por fortuna pudo la AMMMP contar con la salvadora colaboración de un cuarteto de solistas, integrado por Rodolfo Sánchez Vega (saxofón y flauta), Enrique Orozco (piano), Manuel Ríos (contrabajo) y Eduardo Sánchez (batería), cuatro excelentes músicos que tuvieron, así, la oportunidad de “debutar” como conjunto de jazz y demostraron que cada uno de ellos posee todo lo necesario para sacar con bien la empresa. Poseen, los cuatro, todas las características de los mejores ejecutantes de Jazz: el ritmo inmanente, la capacidad de improvisación, conocimientos del pianista para enriquecer las bases armónicas de las piezas y muy buena técnica para el floreo continuo de que no puede prescindir un buen pianista de Jazz. (P.S.)

CONCIERTOS

Por la naturaleza misma de esta revista no pretendemos abordar la crítica musical en la forma periodística acostumbrada. Esta época del disco debería rehuir cualquier asomo de análisis precipitado de las obras del pasado. Tanto más cuanto que el tema ha sido casi agotado por los musicólogos eruditos de todo el mundo. Referentemente a las creaciones contemporáneas rechazamos la actitud del *magister dixit*, siempre que no provengan del propio compositor. Cuando las obras escuchadas correspondan a intérpretes de sólida preparación musical, el oyente músico está capacitado para juzgarlas como recreaciones, o como simples ejecuciones, según su criterio personal. Los colaboradores de esta columna son todos músicos dispuestos a condensar en pocas palabras sus opiniones (La Redacción).

VI FESTIVAL DE MUSICA CONTEMPORANEA.—Para cualquier opinión sobre la música contemporánea nos guía este criterio: La exploración de nuevos medios sonoros es absolutamente indispensable, pero este solo interés no basta para conferir solidez, vida y calor a un movimiento determinado. La actual actitud del público mexicano hacia la música contemporánea es de pareja benevolencia, con aisladas explosiones de verdadero entusiasmo. Esto se hace patente en los conciertos de Difusión Cultural de la UNAM, dedicados a la música actual y en este VI Festival de Música Contemporánea, organizado por el INBA, con ingerencia directa de Héctor Quintanar. Notamos cómo el tiempo va relegando a segundos planos a compositores que hace apenas diez años ocupaban la primera fila. Ese mismo tiempo, presidente de la Suprema Corte Universal de la Justicia, va encargándose de restituir a relegados de fundamental importancia y hace retroceder valores que hoy juzgábamos supremos.

PRIMER PROGRAMA.—La obra *Oxymora* de Gerhart Muench, encargada por el INBA, no pudo ser estrenada esta vez. En su lugar se escuchó otra de Manuel Enríquez, seguida del *Concerto* de Alcides Lanza para piano y orquesta, con el compositor en el piano (experimento de *clusters* y otros efectos). Tras las *Variaciones concertantes para flauta y orquesta* de la compositora Krystyna Moszumanska (vanguardista polaca de relevantes méritos cuyo intérprete flautista fue Rubén Islas), terminó el acto con *La victoria de Guernica* de Luigi Nono, que el Coro del Dep. de Música no contribuyó a enaltecer, pese a la dirección de Herrera de la Fuente y la participación de la Orquesta Sinfónica Nacional. La obra se diría conservadora en el caso de un compositor que experimentó largo tiempo. E.P.

SEGUNDO PROGRAMA.—Dos obras de extranjeros y cuatro de mexicanos. La primera (véase sección de la Juventud) ha sido ya descrita por su autor. Pasos iniciales como compositor libre de un joven talentoso. *Tres piezas para violín y violoncello* de Max Lifchitz muestran las primeras andanzas dodecafónicas de un joven de 18 años (Ignacio Safier y Apolonio Arias). Los *Cuatro fragmentos de San Juan de la Cruz* (Victoria Zúñiga y José del Aguila) son melodías expresivas del compositor tapatío. Con sus *Cinco piezas para flauta y piano* (Gildardo Mojica y Alicia Urreta), Carlos Jiménez Maharak continuó en

su línea de compositor fogueado en el lirismo y la libertad de expresión. *Música per a Anna* de Mestres Quandreny (Margarita González y Cuarteto de Cuerdas de Bellas Artes) sugirió un "mensaje" de evolución. Y la *Tumba de Julián Carrillo* (Alicia Urreta y el compositor) resumió en sonoridades homogéneas micro intervalos y semitonos, con sorprendentes efectos. C.M.

TERCER PROGRAMA.—Música Sinfónica, con la OSN y Eduardo Mata. *Diafonías* de Gilbert Amy (la oposición de sus ritmos; timbres, alturas, etc., no constituye en sí un interés especial). *Visages d'Axel* de Serge Nigg (Después de abandonar los rigores de la escuela serial, se expresa en un lenguaje que nos recuerda al Schoenberg de *La Noche Transfigurada*, con gran lirismo y amplia tendencia expresionista). *Galaxias* de Héctor Quintanar (interesantes aportaciones, muy especialmente en lo referente a timbres, mediante una magnífica orquestación). *Piezas Nocturnas y Arias* de Hans Werner Henze (Fuerte tendencia hacia el romanticismo de fines de siglo). F.

CUARTO PROGRAMA.—Nuevamente sinfónico, bajo la dirección de Herrera de la Fuente. *Cronocromías* de Messiaen (los parámetros tiempo y color juegan el papel principal. Las Percusiones de Estrasburgo participaron con parte solista, dándonos una muestra de sus excelencias). *Cantata* de Penderecki (alejándose del dodecafonismo estricto realiza audaces innovaciones) *Oxymora* de Gerhart Muench (según el autor el título significa "oposición irreconciliable", cosa que trata de realizar mediante continuadas sorpresas). *Si Libet* de Manuel Enríquez (lo mejor de la noche. Este compositor en constante evolución explota en la orquesta recursos inauditos, entregándonos un colorido mágico). En Herrera de la Fuente admiramos una vez más su ductilidad para plegarse a las exigencias de cada autor. F.

QUINTO PROGRAMA.—Música de Cámara. Carlos Barajas fue el pianista intérprete de una *Sonata* de Eduardo Mata, endemoniadamente difícil, stockhausiana, audaz. Y de *Klavierstücke* (Trozos para piano) de Stockhausen, más áridos que los de su predecesor. Y de la *Tercera Sonata* de Rodolfo Halffter. El compositor hispano mexicano rinde con esta obra homenaje a Manuel de Falla y Schoenberg, sus influencias más caras y por medio de un serialismo dodecafónico obtiene bellas sonoridades. Su personalidad permanece inconfundible. *Los Soli* de Carlos Chávez para trompeta, corno y trombón (Felipe León, Vicente Zarzo y Clemente Zanabria, bajo la dirección del compositor). Si no podríamos afirmar que esta es la obra de Chávez que más nos interese, admiramos empero su empuje rítmico y sus combinaciones tímbricas. *Cosmos* (véase sección de la Juventud) de José Luis González (Cuarteto de Bellas Artes, dirigido por el autor), reveló un talento musical de orden positivo. *Lachrymae* de José Soler (conjunto instrumental dirigido por Armando Zayas) no logró interesar en esta primera audición. C.A.

SEXTO PROGRAMA.—El festival terminó espectacularmente con Las Percusiones de Strasburgo. Fuera de la música misma, la vista del escenario, cuajado de ideófonos y membranófonos y un laberinto de cordones eléctricos, era verdaderamente alucinante. Jean Paul Batigne, Gabriel Bouchet, Jean Paul Finkbeiner, Detlef Henri Kieffer y George van Gucht son seis genios de las percusiones. Se inició el programa con *Cycle* de Gilbert Amy, obra aleatoria que se presta de maravilla al juego variado de los intérpretes. *Ionisation* de Edgar Va-

rese, para 14 ejecutantes, en la que intervienen sirenas de pedal y un "lion's roar" (rugido de león) fue ejecutada por los seis percusionistas con increíble naturalidad, sin suprimir una sola nota. Pero antes habíamos escuchado el *Tambuco* de Carlos Chávez. Nos pareció que testimoniábamos una evolución del compositor. "Renovarse o morir" parece ser su divisa y en esta compesición, tan mexicana, lo cumple. Los intérpretes la recrearon a satisfacción plena. Se antojaba una serie de núcleos en continua evolución. Las *Ocho Inventiones* de Miloslav Kabelac contenían mucha música. Para sus construcciones de gran variedad el compositor checoslovaco se valió de diversas técnicas —desde el coral gregoriano hasta el dodecafonismo. E.P.

ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE.—Con su concierto inicial la AMMMP conmemoró el vigésimo aniversario de la muerte de Manuel M. Ponce con un programa formado con las *Instantáneas Mexicanas* (las dos últimas, tomadas de las *Cuatro Danzas Mexicanas* para piano, son las más valiosas, tanto por su estilización como por sus combinaciones orquestales); el Concierto para piano y orquesta (solista, María Teresa Castrillón), con miembros de la OSN, dirigidos por Herrera de la Fuente, es de la época romántica del compositor, quien lo escribió tomando como modelo los de Liszt. Juan Vicente Melo hizo el panegírico, lleno de entusiasmo.

SEGUNDO PROGRAMA.—Cuarteto OPIC y Gloria Bolívar, con obras de Boghos Gelalian, Chausson y Tchaikowsky.

TERCER PROGRAMA.—Enrique Flores, excelente guitarrista, quien estrenó en México la guitarra de diez cuerdas, diseñada por Narciso Yépes.

CUARTO PROGRAMA.—(Véase la sección de Música Popular).

QUINTO PROGRAMA.—"El Teléfono" de Menotti y "Una Educación Frustrada" de Chabrier, escenificada por "Micrópera de México", con Elizabeth Larios, Raúl Vázquez, Hortensia Cervantes, David Negrete y Gustavo Cebados. Genaro Enríquez y José Antonio Alcaraz dirigieron la escena y María Kotkowska y Federico Ibarra la música.

SEXTO PROGRAMA.—Véase la sección de Música Popular.

SOCIEDAD DE CONCIERTOS DEL CONSERVATORIO.—El director del plantel, maestro Francisco Savín, tuvo la idea de impulsar al cuerpo docente del mismo, para demostrar talentos y calidades artísticas. Los resultados están probando la eficacia del procedimiento.

Se han presentado ya excelentes programas del Collegium Musicum Barocum; del pianista Federico Schaffenburg; del violinista y compositor Manuel Enríquez, con Jorge Suárez, pianista; de Luz Vernova y Luz María Segura, en dúo (Sonatas para violín y piano), de los pianistas Aurea Pacheca y Raúl Ulloa y de Pablo Castellanos (Aspectos del Nacionalismo Musical Mexicano).

LA ORQUESTA HALLE.—En este año de los XIX Juegos Olímpicos, México se ha puesto casi a la altura de las grandes ciudades en materia de actos culturales. Esta magnífica orquesta inglesa, dirigida por Sir John Barbirolli, ofreció cuatro conciertos. Los programas eran propios para provincias.

FESTIVAL DE ORATORIOS.—Se compuso de cuatro programas, en los que tomó parte el Coro de la Universidad de Mississippi, bajo las direcciones de Hans Gierster, David Foltz y Herrera de la Fuente.

VAN CLIBURN.—Dos conciertos en Bellas Artes.

ORQUESTA DE CAMARA INGLESA.—Tres conciertos de este conjunto inglés, especializado en música del siglo XVIII y dirigido por Raymond Leppard y Emanuel Hurwitz.

QUINTETO DE VARSOVIA.—Gracias a este famoso conjunto polaco conocimos dos obras de la distinguida compositora Grazyna Bacewitz. Las mujeres comienzan a descollar en Polonia en campos de la creación musical.

STUDIO DER FRÜHEN MUSIK.—Especialistas de Munich en música medieval y la del Renacimiento. Un concierto auspiciado por el Instituto Goethe y Difusión Cultural.

BERNARD FLAVIGNY.—Como preámbulo a su curso de perfeccionamiento en la Sala Chopin Flavigny ofreció dos recitales con obras de Schubert y Debussy, de los que volvió a demostrarse fiel intérprete. B.B.

DOÑA MARIA OTALORA DE LOPEZ MATEOS.—El excelente pianista Emilio Pérez Casas ofreció un concierto dedicado exclusivamente a composiciones de Doña María Otálora de López Mateos. El programa, formado por trece trozos, reveló la vena romántica de la autora, pianista y maestra de relevantes méritos. El intérprete grabó un disco de óptima calidad técnica (Concerphon G.P. 716) con casi todas las obras escuchadas, entre las que *Arrulladora* es una de las que revelan mejor el carácter musical de la compositora. E.P.

ORQUESTA SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD.—Grata sorpresa ha producido este año la patente evolución de la Orquesta Sinfónica de la Universidad. Va ahora encaminada a competir con la Orquesta Sinfónica Nacional, lo cual es signo de salud.

No se trata de un milagro producido por Eduardo Mata, su joven director actual, sino solamente de talento, eliminación y acertado reemplazo, amén de un trabajo metódico y constructivo. Tanto en los conciertos del Teatro de la Ciudad Universitaria, como en los del Castillo de Chapultepec, el conjunto y su director se presentan ante auditorios repletos, sobre todo, de juventud. En México ha fracasado una asociación de Juventudes Musicales semejante a las de Francia, Austria, Bélgica, Barcelona, etc., porque resulta casi imposible hallar aquí personas idóneas que, como René Nicolý en París, sepan combinar la organización fecunda con la guía acertada, en tal forma, que uno llegue a admirar hasta el fracasado comercial de la empresa. Aquí nuestros jóvenes han ido avanzando en la apreciación de la música por medio de estímulos provocativos, a los que responden gustosos. Mata se los está proporcionando. E.P.

GRABACIONES

Por JOSÉ ANTONIO ALCARAZ

FORTUNA Y DESGRACIA DE GLUCK

GLUCK. “*Orfeo y Eurídice*”, ópera completa. Maureen Forrester, mezzo, Teresa Stich-Randall y Hanny Steffec, sopranos. Coro de la Academia y Orquesta de la Ópera de Viena. Dir.: Charles Mackerras. (Gamma-Vanguard mono CV-158/59). Nunca ha sido fácil la interpretación de Gluck, ni dar con una dirección estilística verdaderamente satisfactoria para lograr el ambiente dramático que, como tan acertadamente lo recuerda John W. Barker en sus notas para esta grabación, es el punto de enlace entre Claudio Monteverdi (1567-1643) y Richard Wagner (1813-1883). Mackerras ha hecho una síntesis entre la versión original de Viena de 1762 y la de París de 1774, y añadido una ornamentación de muy buen gusto y situado plenamente dentro del estilo. La tensión teatral y las cualidades musicales de esta obra cobran pleno relieve bajo la batuta del director escocés. Mackerras ha ido a fondo en la resolución del problema y realizado un admirable trabajo de investigación, particularmente laborioso a causa de las numerosas diferencias y lagunas que existen en los manuscritos de Gluck. (Ya Berlioz, uno de los primeros editores de Gluck, se quejaba amargamente de estas circunstancias.) Cabe preguntarse cómo es posible que las compañías grabadoras admitan directores artísticos con un tino tan especial para el “miscasting”, como el de la grabación que nos ocupa. El excelente trabajo de Charles Mackerras, realizado con escrupulosa minuciosidad —al editar la versión de la ópera de Gluck (1714-1787) que se escucha en este álbum—, es arrojado por la borda por la falta de cantantes que, con todo y su reputación mundial, den verdadero realce a sus partes respectivas. ¡Después de todo se trata de una ópera! Desgraciadamente ni Maureen Forrester (Orfeo), cuya voz suena continuamente “estrangulada”, ni Hanny Steffec (Amor), están a la altura de su cometido. La mezzo canadiense logra sin embargo una hermosa versión del “Che faró”, lo que resulta un poco sorpresivo al comparar su interpretación en este fragmento con el resto de la obra. Pero la Stef-

fec es verdaderamente ineficaz: su fraseo y dicción son vulgares y su defectuosa respiración, difícilmente se soporta. Ya en su detestable "Despina" en la grabación de "Cosi fan tutte", con Boehm (Ángel), la Steffec mostró su carencia de calidad, que queda una vez más confirmada. Teresa Stich-Randall (Eurídice) canta bien y tiene incluso momentos sobresalientes como su dúo con Orfeo en la escena segunda del acto II (cara 4), pero sin el esplendor vocal que tanto nos cautivó hace diez años. Un esfuerzo inútil, que prueba una vez más que la ópera es una labor de "ensemble". La Orquesta tiene un sonido refinado y elegante que hace muy agradable la audición de las partes bailables y el coro cumple discretamente. La técnica de grabación es de gran transparencia y fidelidad. (J. A. A.)

FRANCOTIRADOR GENIAL

IVES. "Orchestral Set No. 2". "Robert Browning Overture", "Putnam's Camp". *Sinfónica de Chicago, Dir.: Morton Gould. (RCA Victor, estéreo LSC-2959.)*

"Sonata I". *William Masselos, pianista. (RCA Victor estéreo LSC-2941.)* A casi quince años de su muerte, la figura de Charles Ives (1874-1954) sigue siendo polémica; algunos lo consideraran como un genial precursor de muchas de las tendencias de la música de vanguardia actual (Boulez ha dirigido sus obras varias veces) y otros lo consideran como un mero aficionado pintoresco. Probablemente en el punto medio entre ambas opiniones se encuentre la verdad. Ciertamente algunas obras de Ives podrían clasificarse como "naïves", a causa de su rudimentaria estética, un tanto primitiva, que se traduce en una mera superposición de dos o tres tonadas populares en distintas tonalidades ("Robert Browning's Overture"). El resultado musical tiene en estos casos escaso interés más bien y la duración de estas obras suele ser excesivamente larga, diluyéndose así la materia musical y volviéndose difusos los acontecimientos de la misma. Pero no puede negarse también el que de algunas de estas superposiciones resultan choques interesantes, espectaculares incluso, y que la imaginación como orquestador de Ives estaba totalmente fuera de lo habitual y muy avanzada con respecto a sus contemporáneos de las primeras décadas de este siglo. Así por ejemplo, resulta asombroso el verificar que el "Orchestral Set No. 2" fue empezado en

1913 (año de “Le Sacre”) y terminado en 1915 (año del “Herzgewächse”, de Schoenberg). El colorido y disposición de los instrumentos por grandes bloques se anticipa a las grandes obras de Varèse y Messiaen en varias décadas. Por otra parte la explotación de las posibilidades estereofónicas dentro de una misma orquesta y bajo un mismo director, y un uso congruente e imaginativo de un sistema rítmico autónomo del sistema melódico y desarrollado en forma orgánica, llaman poderosamente nuestra atención en “Putnam’s Camp”, primero de los “Three Places in New England”, escrito en 1912, apenas un año después de la muerte de Mahler y un año antes de las “Tres piezas para orquesta de Berg”. En la “Sonata” para piano (1902-1910), las grandes masas de acordes y texturas inauditas, nos hacen pensar asimismo en Messiaen y la “acidez de ciertos pasajes y el encadenamiento racional de metros irregulares, anticipa evidentemente a Bartók”. Ambos discos nos permiten tener una idea bastante clara de los logros y fallas de este Walt Whitman de la música americana. Afortunadamente, en ambos casos, la ingeniería de sonido ha sido puesta en forma admirable al servicio de la música, permitiéndonos apreciar en todo su esplendor los apasionados tumultos que son lo mejor de la música de Ives. Grandilocuente a veces, desmedido otras, pero nunca carente de imaginación o novedad, Ives es uno de esos fenómenos o puntos perdidos en la historia de la música que desafían con vigor el análisis academizante. Morton Gould obtiene de la Sinfónica de Chicago un sonido espléndido y penetra hasta el más íntimo de los detalles de esta compleja música, dando incluso un cierto refinamiento a sus interpretaciones. Masselos, todo vigor y energía, reconstruye con conmovedora fidelidad la monumental estructura de la demoledora “Sonata I”, refrendando su reputación como el intérprete idóneo de la música de Ives. Dos discos que, a la vez que contribuyen al enriquecimiento del repertorio, constituyen un testimonio apasionante sobre el único músico norteamericano que —además de Gershwin— mereció la admiración de Schoenberg. (*J. A. A.*)

LIBROS Y MUSICA

Album de Juventino Rosas.—Como homenaje al autor del vals “Sobre las Olas”, en el primer centenario de su nacimiento, la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes llevó a cabo una compilación de algunas de sus obras, para que fuesen publicadas en un álbum que contiene doce valsos, seis danzas, un danzón, tres mazurkas, cuatro polkas y seis shottisches (que no schotis). La edición resultó simpática, porque se incluyeron en ella las románticas portadas que la Casa Wagner y Levien acostumbraba en aquel último cuarto del siglo pasado para editar las obras de nuestros compositores populares y eruditos. Si Juventino Rosas no hubiera escrito “Sobre las Olas” —vals que hasta los vieneses suelen adjudicarse— seguramente que la posteridad lo tuviera relegado al total olvido, aun en su propia patria. Mas basta que una melodía se adentre con firmeza en los oídos del pueblo para que su autor pase a ocupar un lugar entre los inmortales. El vulgo conoce a Schubert por su “Serenata” y por su “Ave María”, mejor que por “Lindenbaum” o “Erlkoenig”. Pese a sus valores intrínsecos, Manuel M. Ponce es famoso en el mundo entero únicamente como autor de “Estrellita”. A Juventino Rosas le cupo en suerte escribir un vals muy bello, cuya popularidad sigue vigente. En el resto de su música no hallamos, realmente, nada que ni remotamente pueda compararse a “Sobre las Olas”, lo cual no le disminuye mérito a esta recopilación de música popular de Juventino Rosas. Como indica el maestro Sotelo Inclán, “sirve para ilustrar la época musical mexicana en que fueron compuestas, según los géneros prevalecientes en aquel momento”. (E. P.)

Cuadernos de Música de la UNAM (Difusión Cultural).—Bajo este denominador común el Departamento de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma inició la publicación de unos cuadernos musicales, bajo la dirección de Gloria Carmona, universitaria y pianista distinguida. El primero es una reimpression del sobretiro de un volumen que el Colegio Nacional realizó en homenaje a Alfonso Reyes, hace 12 años. Fue escrito por Carlos Chávez bajo el título de *Beethoven y la Interpretación Musical*. Era natural que los años produjeran en el autor de la “Sinfonía India” un cambio total de actitud hacia la música y los valores permanentes de Beethoven, desdeñados por él en su juventud. Los actuales conceptos de Chávez, concier-

tes a la interpretación de la música de Beethoven, adquirieron vigencia —como él mismo lo hace notar— a partir de este compositor, por haber sido el primero en llevar a término el “acabado” de sus partituras. Antes de Beethoven los compositores nunca anotaron sus intenciones, ni sus exigencias interpretativas; por consiguiente, al virtuoso “le importaba mucho su gloria y todo lo que ella le da, mucho más que la música misma”. El maestro Chávez eligió acertadamente sus fuentes de inspiración y sus citas: el propio Beethoven, Frescobaldi, Ries, el *Diccionario* de Grove, Thomas Mace, Joachim Quantz, etc. —gente toda que ya preconizaba su preocupación por las falacias de los intérpretes, que Chávez preferiría llamar “ejecutantes” (¿por qué no *recreadores*?). Disentimos en lo referente a que “el intérprete debe ser el que explica con fidelidad el sentido de textos claros y completos”. *Explicar* no es lo mismo que recrear. Y recrear implica, en realidad la tarea casi angustiosa del ejecutante honrado.

Cómo celebramos que el autor hubiese hecho trizas las absurdas nociones que Rieman enseñaba sobre la agógica musical. Así como otros conceptos que el estudiante hallará de provecho.

El segundo cuaderno es una traducción que Joaquín Gutiérrez Heras realizó de “Varèse: semblanza del hombre y su música”, de Chou Wen-Chung, publicado en el número de abril de 1966 del *Musical Quaterly* bajo el título inglés de “Varèse, a sketch of the man and his music”. El autor del artículo fue discípulo de Varèse de 1949 a 1953 y le conoció, por tanto, plenamente. Su admiración por el maestro le llevó a analizar las obras de aquel hombre sabio, artista y bondadoso, quien luchó desde los principios de su carrera de compositor por la expansión del sonido y la amplitud del espacio musical. Como todo investigador tropezó Varese durante largos años con obstáculos a veces insuperables para la realización de sus ideas, exigentes de auxilios materiales. Dice Wen-Chung que su maestro se adelantó por lo menos veinticinco años a los adelantos presentes de la música electrónica. En este campo hubo de esperar el año de 1954, cuando Pierre Shaeffer invitó a su compatriota a terminar su obra “Déserts” en el Studio d'Essai de la Radiodifusión Francesa.

Aunque este cuaderno segundo de la UNAM sea más técnico que el primero, contiene empero varias páginas que ilustrarán al lector neófito, al mismo tiempo que le conmuevan.

(Gutiérrez Heras usa el anglicismo “Guilda” para traducir Guild, que en buen castellano sería Gremio o Corporación). (E. P.)



A. N. D. S. A.

La Institución más importante del País en el ramo, pone a su disposición una amplia red de bodegas en toda la República, que le permite ofrecer un servicio eficaz y económico que es base de su prestigio. Expide Certificado de Depósito de reconocida aceptación, facilitando a su propietario la obtención de financiamientos para incrementar sus negocios. Además ofrece las ventajas de sus bodegas fiscales en las ciudades de México, Tampico y Veracruz, que permiten al importador aplazar hasta un año, prolongado a dos, el pago de los impuestos. Contamos igualmente con servicio de habitación de bodegas.

Teléfonos: 13-20-21 18-10-70 con 8 líneas directas

ALMACENES NACIONALES DE DEPOSITO, S. A.

MATRIZ—PLAZA DE LA CONSTITUCION No. 7 EDIFICIO A.N.D.S.A.
MEXICO, D. F.

AUT. C.N.B.

OPERA NACIONAL

FESTIVAL INTERNACIONAL DE LAS ARTES

Presentado por el Instituto Nacional de Bellas Artes
TEATRO FERROCARRILERO (Nonoalco 206)

Viernes y Domingos
a las 20.30 hs. a las 18 hs.

Del 5 de julio al 4 de agosto

EL TROVADOR	de VERDI
ELIXIR DE AMOR	de DONIZETTI
CARMEN	de BIZET
LOS VISITANTES	de CARLOS CHAVEZ
EL HIJO PRODIGO	de DEBUSSY
LES MAMELLES DE TIRESIAS	de POULENC

Angeles Chamorro, Cristina Ortega, Rosa Rimoch, Belem Amparán, Dora de la Peña, Salvador Novoa, Eduardo Angulo, Rafael Sevilla, Roberto Bañuelas, Marco Antonio Saldaña, Salvador Palafox, Humberto Pazos.

Directores: Carlos Chávez, Salvador Ochoa, Jorge Delezé y Armando Montiel.

Directores de Escena: Carlos Díaz Dupond, Charles Laila, Fernando Wagner, José Solé e Ignacio Sotelo. Escenografía y Producción: Antonio López Mancera.

Abonos de \$ 135.00 a \$ 35.00

Boletos individuales: de \$ 30.00 a \$ 8.00

Los abonos están a la venta en las taquillas del Palacio de Bellas Artes, desde el 12 de junio.