

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

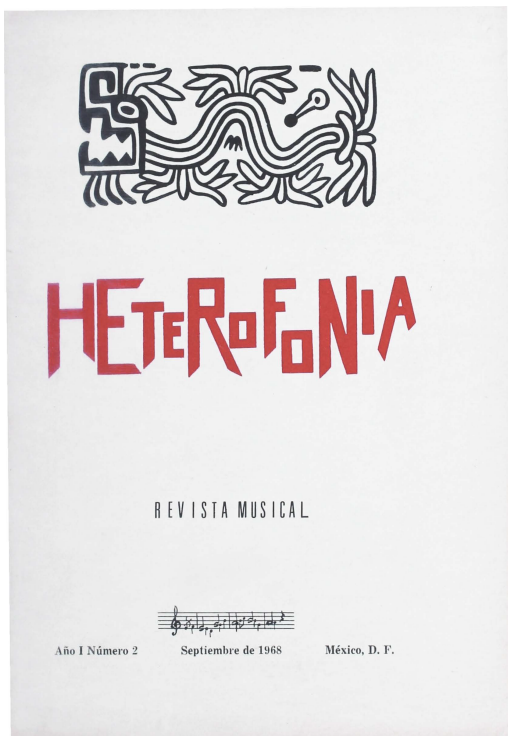


INBA



INBA  Digital

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 2, México, septiembre de 1968

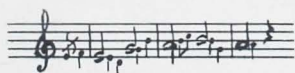
Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 2, México, septiembre de 1968, pp. #-#



HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL



Año I Número 2

Septiembre de 1968

México, D. F.

Asociación Musical

MANUEL M. PONCE

TEMPORADA 1968 - AÑO XX

SALA PONCE DEL PALACIO DE BELLAS ARTES, A LAS 21 HS.

Ciclo de cuatro conferencias-conciertos

III. 4 de septiembre

UN PANORAMA DEL CANTO FLAMENCO GLORIA LOPEZ

Javier Márquez Díez Canedo, guitarra

Chiquito de Triana, cantaor

IV. 11 de septiembre

LA OPERA EN MEXICO

Fernán Caballero

Participantes:

Guadalupe Pérez Arias, canto

Armando Montiel Olvera, piano

H E T E R O F O N I A

Revista musical
bimestral

Directora

ESPERANZA PULIDO

Jefe de Redacción

Ignacio Medina Alvarado

Relaciones Públicas

Dr. Alberto Pulido Silva

Redacción

Heriberto Frías 514,

México 12, D. F.

Teléfono: 23-48-10

Correspondencia

Apartado 12-808,

México 12, D. F.

Impreso en la Editorial
Libros de México, S. A.
Avenida Coyoacán 1035,
México 12, D. F.

S U M A R I O

Cartas a la redacción	3
De los editores	5
Jean Etienne Marie	
Sueños de la música actual	7
Manuel de Elías	
Sobre música electrónica	10
Esperanza Pulido	
Con el consejo directivo de la SAC	12
Francisco Núñez	
Nuevas orientaciones del Conservatorio Nacional de Música	14
Sophie Cheiner	
La música y su lugar en la cultura ge- neral	17
Pablo Castellanos	
Aspectos del nacionalismo musical me- xicano	19
María Otálora de López Mateos	
Método objetivo de lectura musical	21
Alberto Pulido Silva	
Las Píticas, olimpiada cultural de Gre- cia	25
Claire Stevens	
Música y danza de los antiguos mexi- canos	27
Juan José Calatayud	
Orígenes y sentido en el jazz barroco	30
Alethés	
Robertha	33
Sylvia Pandu	
Jorge Kiminas, saxofonista del conjun- to Los Acrópolis	34
Conciertos	37
Programas del Festival Internacional de las Artes	40
Notitas	41
Grabaciones	42

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

EXTRANJERO

Un año (seis números) Dls. 2.50.

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto	\$ 4.00
Número atrasado	8.00
Un año (seis números) ..	22.00

Correo aéreo

Un año (seis números) .. \$ 35.00

Correo aéreo

Un año (seis números):

Estados Unidos, Canadá, Centro-
américa y Antillas: Dls. 6.00. Ar-
gentina, Bolivia, Brasil, Colombia,
Chile, Ecuador, Paraguay, Perú,
Uruguay, Venezuela y España:
Dls. 6.00. EUROPA (excepto Es-
paña): Dls. 10.00. ASIA, AUS-
TRALIA Y AFRICA: Dls. 15.00.



**CONSTRUCTORA
T O L T E C,
S. A.**

CONSTRUCCIONES
EN GENERAL,
E IMPERMEABILIZACION

LA MEJOR CALIDAD
Y EL
MEJOR PRECIO

Uruguay 44 Desp. 209

Tel. 12-96-10

México 1, D. F

Cartas a la redacción

Mi querida Esperanza:

Recibí "nuestra" revista. Me gusta mucho el formato. El Quetzalcoatl también me parece muy bien como símbolo y como aspecto gráfico. Quizá las letras del título no acaban de convencerme, a pesar de que representan en cierta forma el sentido de la propia "herofonía". Por dentro el papel tiene la calidad y la seriedad tipográfica deseable. En cuanto al contenido todos tus colaboradores cumplieron. . . . Quizá algún día se puedan publicar ensayos y artículos más largos y trascendentales. Ahora, por lo pronto, se trata de pasar revista, como se dice, a diversas materias, y en este sentido hay una prueba de cada tema, y no está mal que así sea. La Revista se irá abriendo y ensanchando y ojalá alcance su plenitud, como lo merece tu esfuerzo y debería merecerlo la ciudad de México. Si nuestro mundo musical corresponde podrá tener un lugar de cita constante en estas páginas, para indagar, para lamentarse, para aplaudir, para admirar y para comprender más y mejor cuanto pasa en nuestro país con relación a otros. Es imperdonable la indiferencia. Hay que dialogar. El movimiento andando y las obras amores. . .

Recibe con mis felicitaciones por haber logrado ya este número, mi gratitud por cuanto a mí se refiere, tanto "Severino", como mi articulito sobre Viñes. Felicita también a los demás colaboradores y cuenta conmigo incondicionalmente como siempre. Y con todo esto un fraternal abrazo de tu amigo.

Salvador Moreno
Apartado 5475
Barcelona.

Mi querida Pulido:

Siento mucho ponerla en dificultades. . . . Antes de tomar el avión tuve apenas tiempo de enviar a Colonia el discurso que debía pronunciar con motivo de la jubilación de Marius Schneider. Y se me reclaman textos de muchas partes, que había prometido y de los cuales me es imposible pensar por el momento. No cuente, pues, conmigo, hasta mi regreso a París no antes de octubre. Le repito que lo siento muchísimo.

Todavía no recibo su revista. Debe de estar esperándome en París. Mi portera solamente me envía la correspondencia y conserva todos los impresos y paquetes. Será la primera cosa que lea a mi regreso.

Perdóneme y muy afectuosamente, de usted

André Schaeffner
Cannes, Francia.

Mi querida amiga:

Le contesto en vísperas de marcharme de vacaciones. Falta que hacen, no haré sino nadar, andar y componer; pero no me olvidaré de nuestro compromiso. (Se refiere al artículo prometido para *Heterofonía*. N. de la R.) Les felicito por su excelente Festival. Los percusionistas de Strasburgo son instrumentistas admirables. Pocos conjuntos tan calificados como ellos para tocar la música de hoy.

Naturalmente ALEA sigue ocupándome una buena parte de mi tiempo. El año que viene empezaremos actividades con la Orquesta Nacional, frente al público. Por suerte, los mecenas que hacen posible esto, tienen plena confianza en mi gestión. Sólo puedo desear que dure...

Es posible que el año que viene tenga que ocupar la cátedra de composición que la Folkwans Hochschule tiene en Essen (Alemania) y que Penderecki abandona para ir a Berlín con una beca como la que yo tuve.

Siempre cordialmente suyo

Luis de Pablo
Velázquez 17
Madrid.



Para brindar por el éxito de HETEROFONIA se reunieron en casa de la directora de la revista un grupo de amigos. Sentados, de izquierda a derecha: Homero Valle, Elisa Kahan, Esperanza Pulido, Isafel Farfán Cano, Ma. de los Angeles Calcáceo, Mercedes Heredia Nicolí. De pie: Dr. Eusebio Castro, María Teresa Castriellón, Emilio Pérez Casas, Elsa Bandera de Silva, Francisco González, Olivia Nuncio, Thelma P. de Acosta y Joaquín Acosta. Después llegaron Sylva Pandu, Margarita Chávez Forman, Dr. Alberto Pulido Silva, los arquitectos Eulogio Juárez Reyes y Luis Fernández de Castro y una de sus hijas, Ma. Teresa Naranjo y el Dr. José Luis.

De los editores

EL NÚMERO inicial de *Heterofonía* nos mostró sus errores y aciertos. Respecto a los primeros, ante todos se señala su falta de “comercialidad” por lo que al público grueso se refiere. Los amigos —únicos que suelen decirle a uno cara a cara lo que piensan— opinaron: “No puede vivir largo tiempo una revista musical que se desentienda de lo que la gran mayoría busca”. . . “Se le dio demasiada importancia a la cosa oficial, en detrimento de otras actividades privadas”. . . “Comentar dos grabaciones aisladamente carece de importancia, sobre todo porque se desperdiciaron dos páginas con tipos de imprenta demasiado grandes, en detrimento de la revisión de cinco o seis más”. . . “La sección de Conciertos resultó muy pobre. Se omitieron un gran número de actos importantes, desaprovechando así la oportunidad de hacerle honor a nuestra ciudad en este año olímpico de lucimientos”. . . “Llenar la sección de Música Popular con una entrevista deslucida me parece una descortesía para tanta cosa buena como hay actualmente entre la gente joven que compone, improvisa y derrocha novedades en ese campo”. . . “Es imprescindible una sección dedicada al disco popular. En México las grabaciones de tal género ocupan por lo menos un 98% en relación con las de música erudita”. . . “No deben publicarse artículos en serie. Cuando un investigador busca algo quiere hallarlo todo en el ejemplar que trae entre manos”. . . “¿Cómo pudiste desentenderte de la mordacidad? La crítica tibia no sirve para nada. Los suplementos ilustrados de los grandes diarios y revistas capitalinos de esta ciudad deberían servirte de norma. Es indispensable el sarcasmo, el comentario cáustico, la sátira, la oposición”. . . Un señor escribió: “La nueva revista musical *Heterofonía* es tediosa en su formato y en su contenido.” (¿Cómo juzgaría entonces al *Musical Quarterly*, *Melos*, etc., en caso de que conociera estas publicaciones dedicadas únicamente al artículo especializado?). “Comenzaste esta empresa muy tarde en tu vida”. . . , etc., etc.

Desgraciadamente ninguno de estos amigos ayudaron en los menesteres fastidiosos de la materialidad. Los idealistas nos proveyeron generosamente con sus valiosas colaboraciones, gracias a las cuales pudo iniciarse la publicación de la revista, pero todo el resto recayó sobre

las espaldas de una periodista inexperta en lides editoriales. Las experiencias se pagan caras y se adquieren a fuerza de errores. Es posible que cada nuevo número de *Heterofonía* se supere a sí mismo. Así nos lo proponemos.

Uno de los críticos musicales más estrictos de esta ciudad expresó recientemente su parecer de que la juventud debería *ella sola* dirigir los destinos musicales de México (no dijo "en todas sus ramas", pero lo infiere uno). ¿Cuáles son, para él, los límites de la juventud? La novísima ola ya no admite a los de treinta años en adelante dentro de su categoría. Por otra parte, seguirá siempre habiendo ancianos jóvenes y jóvenes viejos. El "Viejo Violín" del senecto poeta León Felipe resuena aún con acentos juveniles. Hay hombres que, como Carlos Chávez, siguen evolucionando después de los sesenta años; pero otros, apenas vegetan a los cuarenta, arollados por efluvios sicodélicos extemporáneos.

Si iniciamos esta empresa editorial tardíamente, nunca es demasiado tarde, se debe a que hasta ahora nos hallamos en condiciones económicas que nos permitan pérdidas monetarias considerables sin consecuencias fatales para la economía física. En nuestra juventud no se contaba con la ayuda que fácilmente consiguen ahora los muchachos de talento. Las becas eran rarísimas y cuando estábamos poseídos de inquietudes nos marchábamos al extranjero con cinco centavos, a medio morirnos de hambre y perdíamos el tiempo, trabajando proleteriamente ocho horas pesadas para ganarnos el sustento; pero el espíritu puede conservarse a través de los años y uno le exige a su interior mantenerse ágil y joven, pese a los deterioros externos.

Así pues, no habrán de desanimarnos las críticas destructivas, pero mantendremos los oídos bien abiertos a las objeciones inteligentes, de donde quiera que vengan. Ya expresamos nuestro ferviente deseo de que la juventud tenga ingerencia en la revista. Iniciamos para ella desde el primer número de *Heterofonía* una sección especial, que esperamos se vea favorecida con toda clase de trabajos tendientes al mejoramiento de su participación en la vida musical de México.

N. B.: Si publicamos artículos en serie se debe a que así se nos están remitiendo.

SUEÑOS DE LA MUSICA ACTUAL

Por JEAN ETIENNE MARIE

II

Microintervalos

HETEROFONÍA no es armonía, ni tampoco monodía. Es el entrelace de líneas sonoras similares, de vez en cuando fundidas en monodía y de repente volviéndose desiguales, para encontrarse de nuevo unidas en el transcurso de su desarrollo. En términos de música clásica podría definirse como complejos de adornos muy libres, en torno a un dibujo melódico.

En forma de heterofonía, o de monodía los micro intervalos existen desde mucho tiempo atrás en músicas tradicionales o folklóricas. Armónicamente hacen su aparición dentro de la música occidental, sólo a partir del siglo xx.

Tres músicos han investigado en este campo: Julián Carrillo (México); Haba (Praga) y Wichnegradzki (París). Haba llegó a la utilización de micro intervalos, para aproximarse al folklore de su pueblo con más autenticidad. Wichnegradzki ha trabajado en este campo con el objeto de sobrepasar ciertas invenciones de Scriabine. Uno y otro se limitaron a los cuartos y sextos de tono. Carrillo les llevó la delantera, con visión más amplia y realizaciones más prácticas. Haba y Wichnegradzki fueron más bien manipuladores de cuartos y sextos de tono, que teóricos de esta materia. En tiempos más recientes el profesor Fokker realizó en Holanda interesantes trabajos científicos sobre el quinto de tono. Carrillo, manipulador y teórico, implantó una teoría muy general, diciendo que ora se trate de especulaciones empíricas, como la división de las cuerdas, ora se lleven a cabo cálculos basados en la teoría del temperamento, se olvida que la realidad física no coincide con la teoría pura o empírica. Al dividir las cuerdas, de acuerdo con el temperamento, se supone que una división a la mitad o a un tercio de su longitud produce dos o tres fragmentos iguales. Las dimensiones exteriores de una casa no entregan la suma de las medidas interiores de sus habitaciones, puesto que hay que tomar en cuenta la espesura de las paredes. Matemáticamente los nodos de la mitad o un tercio de una cuerda carecen de dimensiones. Al llegar al decimoquinto armónico tenemos ya quince "paredes", es decir, quince medidas falsas. Es normal que el armónico decimoquinto no coincida con los cálculos teóricos de Zarlino y de Pitágoras, o con $(^{12}2)^n$. Y lo que resulta tan evidente en el decimoquinto armónico se siente también en el séptimo, quinto, segundo y tercero. La música natural carece de dos "intervalos iguales"; o dicho de otra manera, "cada intervalo es específico". La música natural es tan sutil, que el imaginar una obra musical fiel a sus leyes es mera abstracción del espíritu. Solamente podemos reducir el campo de la incertidum-

bre y de las aproximaciones. El camino para realizarlo nos lo proporciona la subdivisión de la octava en una gran cantidad de intervalos.

En 1900 Carrillo soñaba con una escala de 400 sonidos dentro de una octava. En 1917 aseguraba que cada frecuencia podía ser utilizada como fuente musical y que el músico tenía a su disposición 35,000 sonidos. Su idea era más específica que la de la música electrónica. En efecto, al nacer esta música en 1952 traía una base triple: a) fuente exclusiva de sonidos electrónicos; b) utilización de microintervalos; c) música serial.

La música serial es un aspecto del desarrollo de la música que poco a poco vuelve a la sombra. La utilización de una fuente electrónica pura resultó un fracaso (su falta de complejidad le impidió la creación de verdaderos timbres nuevos producidos por la suma de frecuencias). Queda pues la utilización de los microintervalos.

Pierre Boulez compara las alturas musicales a un espacio y, como si se tratase de una pantalla de televisión, divide esta pantalla en rayas equidistantes. Según los sistemas de televisión las pantallas están divididas en 425 o 618 líneas. En música es posible inventar numerosos sistemas... En lo que Boulez imagina para el futuro se reconoce de inmediato la noción del temperamento generalizado de Julián Carrillo: cada temperamento divide todo el espectro sonoro audible en partes iguales, más o menos pequeñas.

P. Boulez imagina estructuras que podrían conservar su identidad al transformarse por el filtro de temperamentos variados. Con la misma intención planeó Carrillo sus pianos transformadores desde 1917: usó el procedimiento en su "Concertino para piano de tercios de tono" en 1950 y nosotros hemos seguido el mismo camino en la última parte de nuestro "Túmulo de Julián Carrillo".

P. Boulez desea que los micro intervalos no sean del dominio exclusivo de la música electrónica, sino que se fabriquen instrumentos de sonido "hecho"; esto es, instrumentos de teclado que permitan tocar en vivo estas músicas de temperamento variable. Pues bien, desde 1958 yacen en Chapultepec quince pianos transformadores. Existe ya en México lo que Pierre Boulez sueña para un porvenir más o menos lejano. Y existe en forma práctica: en colaboración con el señor Buchmann, Julián Carrillo hizo realidad los pianos que inventara en 1927. Al contrario del piano experimental de Wichnegradzki, poseedor de un teclado especial adverso al virtuosismo, Carrillo considera el teclado tradicional como intangible, puesto que se adapta a la mano. Se cambiaron la forma del arpa, las dimensiones de las cuerdas, los sonidos, pero de un piano al otro se conservó el mismo teclado. Cualquier pianista es capaz de tocar estos instrumentos como un piano normal. Sin aprendizaje especial es posible crear músicas totalmente nuevas.

En su simplicidad esta solución general no resuelve todos los problemas: cada vez que el temperamento se hace más denso, cada vez que el intervalo disminuye de una tecla a otra, se acorta asimismo el diapasón sonoro del instrumento. El piano de dieciseisavos de tono produce solamente una octava. Para llegar con este temperamento a los sonidos más graves y más agudos de un piano normal se necesitaría un teclado de diez metros de largo. Pero entonces interviene la grabación: mezclando los sonidos de instrumentos tocados en vivo con sonidos grabados mediante una acertada sonorización, se obtienen efectos de realidad; y, por otra parte, la grabación permite subir o bajar varias octavas por medio de un cambio de velocidad entre aquella y su lectura. He aquí una

fórmula de utilización de los pianos en cuestión, puesto que la técnica electro acústica es capaz de dar a un sonido un timbre cualquiera. El piano —instrumento de percusión— puede ser metamorfoseado en un órgano de sonido continuo. En terrenos de la dinámica somos capaces de producir ilusiones de cobres o de cuerdas por medio de filtros y manipulaciones...; y aun de música electrónica, pero de música electrónica elaborada a partir de un verdadero timbre, con su sabor y complejo natural. Afinando de una manera especial varios pianos de Carrillo sería posible transformar el Estudio Nº 2 de Stockhausen con materia mucho más rica que la del original y con un número muy reducido de manipulaciones, es decir, por medio de una cualidad técnica, netamente superior. Así la mezcla de técnicas, con aristas y electrónicas y los pianos de Carrillo como material sonoro, podrían permitirnos llegar a la música imaginada por los músicos electrónicos en 1952..., y a otras músicas.

En efecto, estos pianos requieren ante todo maestría del pensamiento, una escuela de renovación musical y acercarnos a ellos con respeto interno, para poder captar los secretos que encierran, puesto que permiten escribir (comprobando auditivamente lo que es imposible con música electrónica) modelos reducidos de músicas de los siglos venideros, así como la experimentación auditiva progresiva de la música del porvenir.

Nota: No olvido que Busoni experimentó con la afinación de un piano en tercios de tono; ni tampoco de un ensayo único, creo, en el siglo XVI con cuartos de tono. Mi preocupación se reduce a las posibilidades que los microintervalos le ofrecen al compositor de hoy.

(Continuará)

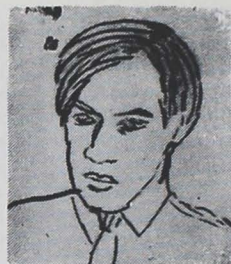
JARDIN DE NIÑOS "VASCO DE QUIROGA"

Heriberto Frías 514 Col. Narvarte Tel. 23-48-10

Música - Inglés - Esmerada atención

INSCRIPCIONES ABIERTAS

SOBRE MUSICA ELECTRONICA



MANUEL DE ELÍAS

LA MÚSICA electrónica es el resultado del análisis profundo del fenómeno sonoro por medio de los recursos que la ciencia contemporánea nos proporciona. Es un mensaje al hombre: al hombre de espíritu culto, flexible, auténtico, inteligente, que está dispuesto a recibir porque es sensible y se ha desprovisto de prejuicios. Es una conquista poética, vibrante, paralela a la investigación atómica, a la de los espacios y esferas extraterrestres...

Nació hace alrededor de veinte años, pero a pesar de ello, encontrándose aún en etapa experimental, nos ha proporcionado resultados alentadores y de muy variadas posibilidades artísticas.

La evolución y la revolución de técnica y arte siempre fueron simultáneas.

La música electrónica no es una moda, es el resultado de los esfuerzos creadores en busca de nuevos medios de expresión. De ahí que deba juzgarse como consecuencia de una evolución artística; consecuencia de una idea creadora que nació al final del romanticismo, era de extravagancia y de hastío producido por la historia de la civilización, recargada y retrógrada.

Su función no es desterrar a la música tradicional. Esta continuará escuchándose, pero con un criterio distinto. Nos acostumbraremos a sentir la influencia de un arte actual cuyo origen oscila entre la sicología racional y la empírica y que se proyecta resueltamente hacia el futuro.

Es el símbolo sonoro de la era técnica. No se crea, sin embargo, que la música nueva nace después de la técnica. El creador ha concebido anteriormente una música extraordinaria que resulta imposible ejecutar con instrumentos tradicionales. Estos, a pesar de sus excelencias, tienen graves carencias estructurales. Por eso, el compositor se ha visto a veces en la necesidad de escribir aparentemente "en contra" de ellos. "Barbaridades", "incoherencias"... afirman muchas veces músicos que se han quedado a la zaga en conocimientos, técnica y conceptos; especialmente cuando se ven frente a una partitura contemporánea cuya ejecución queda fuera de su alcance. Ahora bien, sin esas aparentes "barbaridades" no podría materializarse la fantasía del artista.

Por otra parte, ¿no es la creación en parte una lucha perenne contra el material reactio? ¿Cómo no buscar nuevos instrumentos cuando los alientos —maderas y metales— se desafinan irremisiblemente, cuando se escucha el inhumano y antiestético rechinar de los arcos contra las cuerdas del violín de un ejecutante mediano? Por eso, en parte, se inició la búsqueda de un nuevo material

sonoro, de la sonoridad plástica y dúctil que pudiera modelarse con mayor libertad y sin depender de las interpretaciones.

Ese material nos lo ha dado la electrónica. De ahí el nombre de este arte.

El adjetivo sólo se refiere al material empleado. Lo que el compositor obtiene es música... aun cuando no lo parezca todavía al común de los oyentes.

Ya sabemos que la opinión pública nace de una increíble combinación de hábito, afición, placer fácil y tenacidad; de un conjunto de ideas tan vagas como inexplicables. La música electrónica no existe por ahora para el auditorio corriente. Se concentra en el grupo humano que se llama "vanguardia activa" y que es el exponente de la actualidad que contribuye a crear, a estructurar. Es el que simboliza y plasma la realidad en nuestra existencia ya no intuitiva, pero fundada en una combinación de tecnología y estética.

El material —como antes apuntamos— es el sonido, pero no el sonido tradicional. Es, en principio, la señal amplificada de un generador electrónico. Con él se produce el fenómeno acústico llamado "sonido sinusoidal", o bien oscilaciones de "diente de sierra", "cuadradas", o lo que se conoce como "ruido blanco" que, como la luz, es un fenómeno aleatorio, dependiente del azar, compuesto por un conjunto de oscilaciones.

Además de estos recursos y otros intrínsecamente electrónicos, existen los sonidos que siendo tradicionales, se han "tratado" por medio de filtros y moduladores para lograr las características deseadas.

El compositor sigue escribiendo partituras que ahora sirven de base para "editar y montar" los sonidos y sus combinaciones, de acuerdo con una estructura preestablecida. No una partitura con claves, notas y silencios. Una "partitura-gráfica" en donde al altura del sonido se expresa en Hertz (Hz), es decir: con el número exacto de vibraciones por segundo, su intensidad en decibeles (dB) y su duración en segundos o centímetros de cinta magnética a una velocidad determinada.

Todo esto exige la readaptación del compositor y del oyente (aunque en menor escala) a las nuevas circunstancias.

La música electrónica no se interpreta. Se reproduce. Va directamente del autor al auditorio. No por ello desaparecerá el ejecutante. Al contrario, existen obras que conjugan elementos tradicionales y electrónicos que requieren su presencia, pero que lo obligan a acrecentar enormemente su técnica y sus conocimientos generales.

Para el otro tipo de intérprete queda el "museo musical" —no lo decimos con ironía— en donde encontrará bellísimas páginas que le proporcionarán la oportunidad de brillar y conquistar la fama, demostrando honradez artística y conocimiento profundo.

Pero la música electrónica no necesita de esto. Se mueve en un ámbito mucho más amplio. El compositor permanece invisible y nunca conocerá a su público.

Su música no se sitúa en parte alguna. Tiene el don de la ubicuidad porque las ondas hertzianas no conocen fronteras.

Esta revolución de los sonidos está llamada a sacudir a una sociedad estática e indiferente, sumergida en las postrimerías de un cómodo y mal entendido romanticismo, ajena a la realidad político-sociológica, científica y técnica, ajena también a lo trascendente, al hombre mismo.

Con el Consejo Directivo de la SAC

POR ESPERANZA PULIDO

El actual Consejo Directivo de la Sociedad de Alumnos del Conservatorio está formado por la flor y nata del alumnado: universitarios algunos y otros procedentes de diversos medios culturales —todos ellos empeñados en servir a sus compañeros y procurar su mejoramiento. Asistieron a la cita cuatro miembros del Consejo: el Secretario General, Sergio Ortiz y tres muchachos más: Patricia Rodríguez, Estela Santos y Eduardo Paredes. Conversamos en el flamante restaurant del plantel —sancta sanctorum de los alumnos, de las mamás de los alumnos y de las mamás de las mamás de los alumnos. (Los maestros también suelen formar allí sus “peñas”.) Ya conocía por referencias a estos jóvenes y estaba al tanto de su elevada calidad intelectual.

Sergio —Todos nosotros somos de reciente ingreso en el Conservatorio. Yo entré aquí hace apenas un año. Procedo de Xalapa, en cuya Orquesta Sinfónica trabajaba como percusionista. Estudio ahora percusiones con el maestro Luyando y composición con Enríquez. Tuve una gran suerte de caer en tan excelentes manos. Manuel Enríquez nos enseña el “Lenguaje Musical del Siglo XX”. Antes del maestro Savín no se podía estudiar composición aquí fuera del Taller, pero ahora ya han cambiado las cosas.

—¿Piensas entrar después al Taller?

—No lo creo, porque probablemente consiga una beca para el extranjero.

—¿Y tú Patricia?

—Ya hace un año que estudio Musicología. En la Universidad llevo segundo año de Letras Clásicas.

—Lo sé. Mi hermano, que es tu maestro de Literatura Griega, dice que promedias 9 en todo. Ignoro qué materias de Musicología estudies aquí, donde no existe tal carrera; pero puedo decirte que el maestro Savín está empeñado en que el año entrante se normalicen no solamente esos estudios sino un cierto bachillerato universitario que le permita al alumno de materias especiales, graduarse al final de su carrera con todo lo necesario para proseguir un doctorado.

Patricia —Por lo pronto se nos está preparando para tal eventualidad.

Luz Estela —Yo estudio composición. Empecé con Quintanar y ahora sigo con Enríquez.

¿Qué plan de enseñanza usa Enríquez? ¿Has compuesto ya algo?

Estela —Tengo una Sonata en estilo de Mozart y algunas canciones.

Patricia —De protesta...

Luz Estela —Enríquez trata de conocer nuestras personalidades. Comienza dándonos un tema para que lo desarrollemos y así sabe por dónde nos inclinamos.

—¿Y tú, *Eduardo*?

—Yo estudio corno y composición.

—*Milagro que no elegiste el piano como el 80% del alumnado de este plantel.*

Sergio —Estudio el piano porque es imprescindible para la composición; pero el maestro Savín todavía no ha tenido tiempo suficiente para hacer salir al Conservatorio de su condición de una escuela de música más.

Estela —El estudiante todavía piensa únicamente en su instrumento (¡el piano!). Le falta una visión general de la música.

Patricia —Esto es resultado del ambiente general de México. Carecemos de oportunidades para una visión más amplia. El actual Director está tratando por todos los medios a su alcance de dar a este plantel un nivel verdaderamente profesional.

Sergio —Desgraciadamente no depende todo de él. Siempre tenemos que movernos en círculos viciosos. Todos los problemas trascendentales que le llevamos al maestro Savín encuentran amplia acogida de su parte; pero creo que él tiene hasta cierto punto las manos atadas.

—*¡Contribuyan a que se las desaten, muchachos!*

Estela —Una de nuestras grandes lacras aquí es la exagerada cantidad de niños. ¡Parece esto un kindergarten! Por fortuna creemos que la nueva fórmula impuesta por el Director para las pruebas de admisión y las nuevas escuelas de iniciación van a suplir esta falla.

Eduardo —La mayoría de los que vienen a estudiar aquí creen que van a ser concertistas del piano.

Sergio —Ignoran la existencia de otros instrumentos. Claro que es indispensable conocer el piano, pero no tener mentalidad de pianista. Aquí parece imposible que pueda haber una orquesta de alumnos, porque carecemos de instrumentistas. Ojalá que el año entrante logre el maestro Savín el ingreso de alumnos a todas las clases de instrumentos de aliento y cuerda.

Eduardo —No hay orquesta porque carecemos de intereses creados. La gente no está preparada para gustar de esta clase de disciplinas.

—*¿Cuáles son las relaciones de ustedes con el estudiantado?*

Eduardo —Se forman muchos grupitos cerrados entre las amistades. No hay ningún afán de cooperación. Cuando queremos hacer algo tenemos que ir saltando de grupito en grupito.

Sergio —Creo que con un poco de organización podríamos lograr unir a los alumnos. Tenemos varios proyectos que esperamos funcionen en el futuro. Hasta ahora, cuando hemos organizado actos de nivel superior los vemos casi totalmente desairados por el alumnado. Más bien gente de fuera se presenta a escucharlos.

Eduardo —La cosa viene desde muy abajo. En las clases, por ejemplo, hay alumnos de nivel universitario y otros de nivel muy inferior. Los maestros comienzan en un plan superior didáctico y poco a poco tienen que descender a la mentalidad de los que no les comprenden nada. Por fin, llegamos desesperados al término del curso.

Sergio —Ahora estamos organizando un Cine-Club y vemos así la manera de interesar al alumnado por otros caminos.

Patricia —Tenemos un plan para inducir a los muchachos de grados superiores a que no toquen siempre lo mismo en sus conciertos. Quisiéramos que entraran al mundo Barroco y al Contemporáneo. ¡No salen del Clasicismo y el Romanticismo!

—¿Hay algunas quejas concretas?

Sergio —Las calderas de los salones de abajo nunca están encendidas. Ya sabe usted lo que es este “Congelatorio” en el invierno. El servicio de comedor ha mejorado algo, pero podía estar mucho mejor.

Patricia —Sería bueno convencer a los camioneros de la línea “Tíber”, para que hubiera una corrida siquiera cada cuarto de hora. O que mejoren el servicio del camión del Conservatorio...

—¿Han organizado algo para estos próximos días?

—Nos daría mucho gusto si viniera usted el sábado próximo a un Concierto Mesa Redonda que realizaremos con obras de algunos de nosotros. El mismo día inauguraremos en el vestíbulo del plantel una Exposición de Carteles polacos.

(Habiendo aceptado la invitación de estos simpáticos y talentosos jóvenes no hubimos de lamentarlo. Desgraciadamente nos falta espacio para reseñar debidamente este evento, pero el *Trío para Alientos* de Sergio Ortiz, la *Gestación Lírica* y las *Vivencias* de Juan Herrejón, y los “*Ciclos Elementarios*” de Manuel de Elías precedieron a las improvisaciones que sobre la *Experiencia N° 3 para Cinco Ejecutantes* de Manuel de Elías (Islas, Salomons, Flores y Zarzo); la *Segunda Improvisación sobre una Gráfica* de Sergio Ortiz y una *Tercera Improvisación* libre llevaron a cabo los maestros Anastasio Flores y Vicente Zarzo, y los alumnos Francisco Comesaña, Sergio Ortiz, Manuel de Elías y Juan Herrejón. Es indudable que el arte de la improvisación está volviendo a la vida tras más de un siglo de receso. Terminó el acto con una mesa redonda dirigida por José Antonio Alcaraz con su peculiar habilidad y en la que tomaron parte los maestros Savín, Quintanar y de Elías, así como varios alumnos.)

Nuevas Orientaciones del Conservatorio Nacional de Música

Por FRANCISCO NÚÑEZ

EL MAESTRO Francisco Savín, Director del Conservatorio Nacional de Música, ha mostrado desde los comienzos de su gestión, el encomiable propósito de elevar el nivel artístico y profesional del plantel. Los cursos de perfeccionamiento, organizados por la Dirección, han repercutido favorablemente en el alumnado. Haremos mención de estos cursos realizados en el presente año escolar: *Paleografía musical*, Profr. Samuel Claro. *Violín*, Profr. Jacobo Krajmáhnick. *Piano*, Américo Caramuta. *Música Contemporánea*, Karlheinz Stockhausen. *Mú-*

sica medieval, Dr. Frank Harrison. *Música concreta*, Jean-Etienne Marie. *Dirección de orquesta*, Ernst Huber-Contwig. *Organo*, Fernando Germani.

Por otra parte, se ha creado la Sociedad de Conciertos del Conservatorio y un Seminario de Composición, a cargo del compositor Manuel Enríquez.

El curso del maestro Huber-Contwig

El maestro Savín transmite a los alumnos de las clases de Dirección de Orquesta sus experiencias y conocimientos; además, para desarrollar el criterio de los jóvenes invita a maestros como Hilmar Schatz, Herrera de la Fuente y, en esta ocasión, Huber-Contwig.

El maestro Contwig enfocó su curso hacia los problemas que encierra la dirección orquestal de la música contemporánea. Hizo hincapié en el estado de abandono sufrido por estos problemas.

Los trabajos se realizaron en torno a dos obras: "La Historia del Soldado" de Stravinsky y una del compositor alemán Werner Heider. Para ello contamos los alumnos con un grupo instrumental de músicos profesionales.

Al correr de todo el curso anotamos las siguientes ideas: el maestro Contwig confiere singular importancia a ver y leer la música desde un plano psicológico; del contorno gráfico, que produce la sensación audiovisual del fenómeno sonoro, descende a un análisis de la melodía: sumando medios tonos entre intervalo e intervalo, obtiene como resultado una gráfica visualmente geométrica.

La batuta.—El maestro Contwig persigue la claridad del gesto, evitando movimientos superfluos. Sobre un diagrama de aproximadamente 50 cms.² borda un sinnúmero de movimientos. La batuta —prolongación del brazo— debe formar con éste una línea que se desenvuelva a partir del antebrazo. Los golpes muy pronunciados de batuta —expresó— son para los músicos lo que el látigo del mayordomo para el esclavo; para los profesores de una orquesta, la batuta representa el trato del director. La anaclusa inicial debe de anunciar perfectamente el "tempo".

Hizo observar que, además de los gestos propiamente musicales, existen otros de índole extramusical, como la forma de caminar al dirigirse al estrado, ya que el público observa al director desde el momento de su aparición; así como el gesto con que el maestro induce a los músicos a compartir con él el aplauso del público; y, en fin, todas aquellas minucias que redondean la actuación de un director de orquesta.

El ensayo.—En la dirección de orquesta el marcar un compás cualquiera carece de importancia; no es el compás, sino la música misma la que requiere todo el énfasis de los movimientos, según su carácter y fraseo. Advierte una "lógica del movimiento" y nos la hace observar al través de las diferencias que en *La Historia del Soldado* presentan el "vals", el "tango", la "danza del diablo", etc.

Es obvio que un director carente de un oído perfecto no pueda funcionar. De su percepción auditiva se derivan el control de las sonoridades y la corrección de cualquier problema relacionado con las mismas. En nuestras prácticas

tuvo especial incremento este aspecto, pues a diario nos imponía ejercicios de dictado que nos obligaran a saturarnos de todo aquello en lo que flaqueábamos.

De un conocimiento perfecto de los instrumentos se deriva la autoridad para exigir de los músicos tal o cual ataque, acentos, vibratos, etc., siempre en relación con el estilo peculiar de cada obra. Sólo familiarizándose ampliamente con todo el instrumental puede un director "tocar" ese instrumento monstruosamente complejo que constituye una orquesta sinfónica.

Por nuestra parte notamos entre nuestros principales defectos la falta del tan difícil y laborioso "relajamiento"; la tensión induce a exagerar algunos movimientos, carencia de fluidez, desbordamientos sin medida, etc.

Como todos los cursos especiales que se están impartiendo en el Conservatorio, éste representó para nosotros un deseo de superación. Ya no caben en el Conservatorio las quejas contra lo poco propicio del ambiente, la falta de maestros adecuados, etc., etc. Nosotros representamos el futuro y solamente con trabajo y más trabajo podremos labrarlo en la dirección adecuada.

Obras de *ALBERTO PULIDO SILVA*

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

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

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

Estética (Editorial Porrúa Hnos., 1966).

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

Distribuidores: Porrúa Hnos. y Librería "Patria".

En prensa ILIADA de Homero. Traducción directa del griego.

LA MUSICA Y SU LUGAR EN LA CULTURA GENERAL

POR SOPHIE CHEINER

El distinguido musicólogo y esteta Roland Manuel se lamentaba toda su vida del lugar inferior que ocupa la Música en nuestra cultura general. El hombre culto —decía— realiza fácilmente un viaje de ciento cincuenta kilómetros para visitar las ruinas de una abadía romana. ¿Procedería lo mismo si se tratara de escuchar música de la misma época? El hombre —expresa Roland Manuel— conoce mal la música de su propio país. Actualmente la música se produce exuberantemente, pero sobre un terreno impropio para recibirla.

En la Edad Media, la Música al lado de la Aritmética, la Geometría y la Astronomía constituía una disciplina semejante al “Quadrivium” de la Sorbona. Para Carlomagno representaba la mejor colaboradora de su mandato. Por tal motivo fundó conservatorios y bécó músicos en Roma para que allí perfeccionaran sus conocimientos. Los cantores que una vez le envió el Papa Adrián, fueron trasladados por el monarca a Metz y a Soissons, con el fin de que enseñasen el canto en las iglesias. Durante todo el reinado de Carlomagno la música ocupó, pues, un prominente lugar en la vida del país —sitio que no perdería al través de todo el Medioevo.

Los musicólogos aseguran que el arte musical comenzó a perder su influencia desde que la formación técnica del músico dependió de profesores de academias y conservatorios. Estos —piensan aquéllos— olvidaron que la música no es solamente un arte empírico, sino también una ciencia relacionada con las matemáticas, la acústica y la armonía de los astros...

En sus *Reglas de la Música, en versos*, declara Guido d'Arezzo: “*Musicum et cantorum magna est distantia —Isti dicunt, illi sciunt, qua componit musica —Nam qui canit quod non sapit diffinitur bestia...*” (Grande es la distancia que separa al músico del ejecutante —el primero conoce el orden en la emisión del sonido; el otro sólo sabe emitirlo —Llamamos al que canta sin conocer la obra, que canta en *bruto*.)

A fines del siglo XIX nace una ciencia nueva: la Musicología. Esta tiene como objeto el estudio de los fundamentos y la interpretación de la música.

En el siglo nuestro, la exploración de la música de las tribus primitivas hizo surgir la Musicología Comparada y la Etnomusicología. El desarrollo de la ciencia musical llegó a reclamar del musicólogo, no solamente un vasto caudal musical e histórico, sino también literario, filológico, estético y matemático.

En la poesía y en el teatro el papel de la música es significativo. En estos terrenos su aportación auditiva resulta de gran importancia. La notable actriz Vera Korene, por ejemplo, considera siempre la música como su mayor auxiliar par la creación de los personajes que interpreta.

Jean Vilar reclama la música como una necesidad orgánica para el teatro. Jacques Copeau dice que la música es la esencia misma del arte dramático. El no olvida que el teatro primitivo se inició como ritmo y música, y está convencido de que todos los centros dramáticos deberían conservar un músico en servicio permanente.

En cambio, los poetas no siempre han apreciado el arte musical. Es muy conocida la animadversión que Víctor Hugo y Teófilo Gautier le dedicaban. He aquí la traducción de una breve carta dirigida por el poeta francés Paul Eluard (1895-1925) al compositor Henri Sauguet, en contestación al permiso que éste le pedía para poner en música algunas de sus poesías:

“Querido señor: puesto que no amo la música, le pido disculpas por no poder apreciarla; pero con mucho gusto le autorizo para que publique mis poemas con música de usted, en la forma que mejor le parezca.”

No todos los poetas, empero, han contemplado la música con indiferencia; Cocteau y Baudelaire —entre otros— hablaban de ella con sensible autoridad.

En su *Tratado sobre la Música*, San Agustín la define como “principio y condición del verso”.

“LOS GONZALEZ”

fundadores de una singular artesanía en piel,
realizan lo increíble en collares, aretes, pulse-
ras, prendedores, etc.

Búsquelos en el *Bazaar Sábado*. Plaza de San
Jacinto 11, San Angel, Stands 8 y 9, o pida
datos para sus compras al 48-05-47

Aspectos del nacionalismo musical mexicano

POR PABLO CASTELLANOS

II

EL FOLKLORISMO musical del siglo XIX ofrece tres aspectos: el surgimiento de la ópera nacionalista, la aparición de potpourris sobre "aires nacionales" y el cultivo aislado, por músicos cultos, de ciertos tipos populares, como el jarabe, la canción romántica y la danza mexicana. Todo este movimiento corresponde al período romántico de la música en México, pues el último representante del clasicismo vienés, José Mariano Elizaga, murió en 1842 y el período moderno de la música mexicana se inicia en 1921, con "El Fuego Nuevo" de Carlos Chávez.

Para expresar su patriotismo, durante las guerras de Independencia, los compositores mexicanos recurrieron a los arreglos de jarabes. En aquellos momentos de intensa agitación en contra de los españoles, atraía su atención la música del pueblo, que precisamente había sido tan hostilizada por las autoridades coloniales. Uno de los más antiguos jarabes, "puesto para pianoforte por el C. José de Jesús González Rubio", fue compuesto alrededor de 1820. Otro —descubierto por el que escribe— lleva el título muy significativo de "Jarabe insurgente" y lo compuso José Antonio Gómez, el llamado "Maestro de los maestros mexicanos". Posteriormente, destacaron el Jarabe Nacional, de Tomás León, y el Vals-Jarabe, de Aniceto Ortega, título con el cual se da a entender que el jarabe es una especie de vals mexicano.

En 1821 se representó el primer melodrama de argumento mexicano, de la época independiente, intitulado "México libre", de José María Bustamante, quien estuvo preso por sus ideas insurgentes. A esta obra siguieron varias zarzuelas de ambiente mexicano, para culminar con la ópera "Guatemótzin", de Aniceto Ortega, y la ópera "Atzimba", de Ricardo Castro. Estas dos óperas, de argumento indigenista, reflejan los procedimientos usuales de la ópera italiana, pero no todo en ellas es italianizante. Ortega, en la "Marcha Tlaxcalteca", supo mezclar la tradicional melodía indígena del Xochipitzáhuac con la sonoridad típica de los conjuntos populares. A su vez, Castro incluyó en la "Marcha Tarasca" una antigua melodía purépecha denominada "Tam Hoscua" (Cuatro Estrellas).

Como dato curioso, hasta hace poco se dudaba del posible origen precortesiano de estas melodías, pues contienen más de cinco sonidos. Se suponía que toda la música prehispánica fue pentátona. Hoy día, sabemos que las culturas indígenas del Horizonte Clásico no se limitaron a la pentatonomía, gracias a las flautas de seis agujeros, halladas en la Isla de Jaina, y a las flautas de tres tubos, con catorce perforaciones, encontradas en Tres Zapotes. En cualquier forma, tanto Ortega como Castro "europeizaron" las melodías. El primero, transformando la escala original del "Xochipitzáhuac" en una escala clásica mayor; y el segundo, sometiendo la irregularidad rítmica del "Tam Hoscua" a un compás de marcha. Estas manifestaciones "indigenistas" del romanticismo musical

mexicano nos recuerdan aquellos cuadros del siglo XIX, como "El descubrimiento del pulque", de José Obregón, donde la princesa Xóchitl y los cortesanos indígenas más bien parecen figuras de la mitología griega. Así como el pintor trató el tema indigenista con la visión académica de su época, así los músicos trataron los argumentos precortesianos dentro del estilo operístico italiano que reinaba entonces en México.

El primer mexicano que compuso un potpourri sobre temas folklóricos parece haber sido el yucateco José Jacinto Cuevas, en 1869. Intituló su obra "Miscelánea yucateca" e incluyó varios aires regionales mestizos, como la jarana, el jarabe yucateco, etc. La introducción y el final los basó en la melodía maya de los "Xtoles", lo cual no sólo redondea la composición, sino que viene a ser quizá la primera manifestación de indigenismo, en la literatura pianística mexicana. Cuevas es autor también de un "Canto al Cinco de Mayo" y de unas danzas muy "mexicanas". Debe pues ser considerado entre los primeros compositores de tendencias nacionalistas, de la misma manera como se considera a su contemporáneo, Casimiro Castro, entre los primeros grabadores costumbristas del México Independiente.

Después de Cuevas, varios músicos del siglo XIX escribieron potpourris, destacando particularmente Julio Ituarte y Ricardo Castro. Los "Ecos de México" de Ituarte, compuestos alrededor de 1880, incluyen varias melodías populares como El Perico, Los Enanos, Las Mañanitas, etc. Sobre esta obra anotó Ponce: "Ituarte se detuvo un instante para oír la voz de la Patria... y siguió su camino". En efecto, esta es la única pieza nacionalista de Ituarte. Sin embargo, ha sido costumbre considerarlo más importante que a Castro, como autor nacionalista, aunque este último haya dejado más obras "mexicanistas".

Melesio Morales (maestro nada menos que de Julio Ituarte, Gustavo Campa, Ricardo Castro y Julián Carrillo) fue uno de los primeros compositores cultos que cultivó el género popular de la canción romántica, cuya forma conoce todo mexicano a través de melodías como "Marchita el Alma" o "La Golondrina". Dicha forma consta de cuatro frases, siendo la última idéntica a la segunda. Su esquema podría representarse con las letras A-B-C-B. Dentro de esta forma, Morales escribió "Guarda esa Flor", melodía tan bella como un aria del "belcanto", acompañada por aquellos comentarios guitarrísticos típicos de nuestros trovadores folklóricos. Pero la canción mexicana más sugestiva de Morales es quizá "La Tamalera", llena de modismos y pregones callejeros que la asemejan a los cuadros costumbristas de Agustín Arrieta o a las novelas mexicanas como "Los Bandidos de Río Frío".

Se ha dicho que los compositores mexicanos se dedicaron a escribir danzas del tipo de Habanera, después de la visita del cubano Ignacio Cervantes, en 1891. Pero uno de nuestros primeros cultivadores del género, Jacinto Cuevas, murió en 1878. En realidad, la fórmula rítmica del tipo de Habanera se encuentra en el folklore mexicano desde el siglo XVIII. La verdadera danza mexicana se distingue claramente de la Habanera. Los compositores cubanos usan ritmos sincopados, como el característico "Cinquillo Antillano", mientras que los compositores mexicanos prefieren ritmos asimétricos, mezcla de medidas binarias y ternarias. Las más representativas danzas mexicanas para piano, del siglo XIX, se deben a Jacinto Cuevas, Tomás León, Melesio Morales, Felipe Villanueva y Ricardo Castro.

(Continuará)

METODO OBJETIVO DE LECTURA MUSICAL

Por MARÍA OTÁLORA DE LÓPEZ MATEOS

Enseñar es una de las tareas más apreciables del ser humano; transmitir nuestras experiencias y conocimientos, ya sean de índole científico, artístico o espiritual, constituye un deber, sobre todo cuando se ha estudiado precisamente para ser maestro. Es pues una satisfacción preparar, investigar y resolver el problema de cada incógnita que se presenta a nuestros educandos y a la vez capacitar a las personas que se interesan por ayudar a la niñez guiándola en su maravilloso deseo de saber.

Dentro de los lineamientos de la revista *Heterofonía* cabe tratar de facultar a los adultos interesados en el arte de la música y especialmente a las personas que tengan a su cargo un niño o un grupo de niños, para transmitir los conocimientos básicos de la lectura musical en forma que no entrañe la dura disciplina de un árido aprendizaje, sino mediante breves jornadas que además de facilitar un acercamiento espiritual con los pequeños alumnos, proporcione a éstos distracción y solaz, a la vez que se inician en tan interesante campo.

Agradezco sinceramente a la directora de esta revista la oportunidad que me proporciona de colaborar en tan noble tarea y desde esta columna ofrezco mi primera aportación del Método Objetivo de Lectura Musical que nació y fue realizándose a través del desempeño de mi carrera, el cual continuaré presentándoles en los números siguientes.

PRESENTACION DEL METODO

Exposición y material:

En hoja adjunta y desprendible encontrará usted el material necesario para la iniciación de la enseñanza y que consta de:

I.—**UN PENTAGRAMA.**—Base sobre la cual se van a desarrollar nuestras actividades. Consta de cinco líneas paralelas, horizontales y equidistantes, que se cuentan de abajo hacia arriba, dando lugar a cuatro espacios que se enumeran de la misma manera.

II.—**UNA CLAVE DE SOL.**—Este signo debe figurar al principio y a la izquierda del pentagrama, y nos sirve para dar nombre a las notas que se colocan en las diversas posiciones, según se coloquen en las líneas o espacios del pentagrama.

III.—**UN COMPAS.**—Este signo nos indica el número de tiempos en que se divide cada sección. En este caso usamos el correspondiente a cuatro cuartos, o sea, unidad de compás.

IV.—**LINEAS DIVISORIAS.**—Nos ayudan a marcar lo escrito precisamente dentro de un compás, o sea, el número de notas necesarias para completarlo, limitando así las secciones comprendidas en cada trozo escrito. La primera línea divisoria nos marca el fin del primer compás, la segunda el del segundo, etc.

V.—**NOTA.**—Signo que toma su nombre según la posición en que se encuentra colocado, de acuerdo con la clave que se esté usando. En el caso de la clave de sol que estamos tratando, si ponemos la nota atravesando la segunda línea, toma el nombre de SOL, al igual que la clave; partiendo de ésta, seguiremos en orden progresivo: en la tercera línea se llama SI, en la cuarta RE, en la quinta FA y en la primera MI.



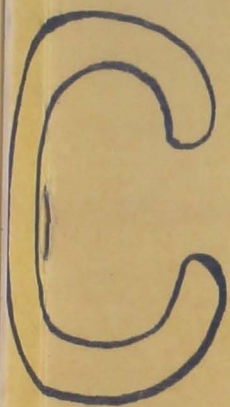
II



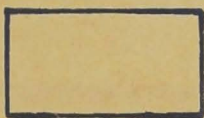
IV



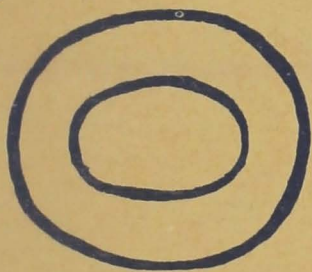
III



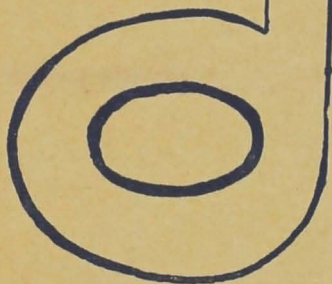
III



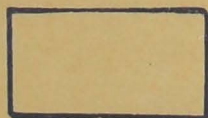
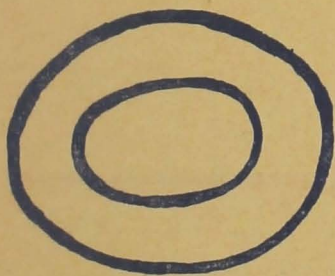
VI



V



V



VI



Cuando se sepan con fluidez las cinco posiciones de estas notas se pasará a colocarlas en los espacios correspondientes: en el primer espacio se llama FA, en el segundo LA, en el tercero DO y en el cuarto MI.

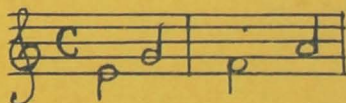
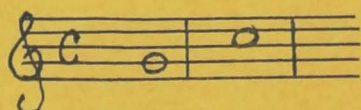
Concluyendo, obtendremos de corrido: MI, FA, SOL, LA, SI, DO, RE, MI FA. Si observamos, veremos que se presentan dos notas MI y dos notas FA, siendo cada una distinta con respecto a su entonación, es decir, una es más grave y la otra más aguda.



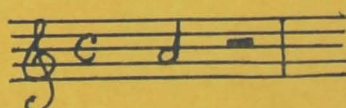
Más adelante encontraremos también que la forma de las notas varía según su duración; la nota de unidad es redonda, la de mitad tiene un signo que es una línea vertical llamada plica, que cuando se escribe hacia arriba va del lado derecho y cuando se escribe hacia abajo va del lado izquierdo. Estos son los dos valores que trataremos en este capítulo.

El compás nos indica el número de partes en que debemos medir las notas, según sean largas o cortas. Comenzaremos por las que valen un compás completo (unidades) que mediremos en cuatro tiempos si el compás es "C"; así, después de poner cada nota en su lugar debemos cerrar el compás con una línea divisoria. No olvidemos que el signo escrito o colocado junto a la clave, nos indica el número de partes en que debemos repartir nuestro trozo musical.

Utilizando notas de unidad y de mitad obtenemos la siguiente escritura:



VI.—**SILENCIOS.**—Cuando se desee hacer un silencio de la misma duración que la unidad, colocaremos bajo la cuarta línea del pentagrama el signo correspondiente a la unidad y si es de mitad, se colocará sobre la tercera línea. Este signo se muestra a continuación:



Con este material y explicaciones, cualquier persona mayor podrá, con una poca de paciencia, jugar con un niño o hacer que dos niños jueguen entre sí, colocando alternativamente las figuras en las posiciones indicadas para esperar la respuesta de su contrincante. Como en todos los juegos, se ganará o perderá si se contesta bien o mal. Este material es suficiente para un buen número de clases, las cuales serán periódicas y no de muy larga duración; 20 minutos bastarán de sobra para lograr completo éxito.



LAS PITICAS

olimpiada cultural de Grecia

Por ALBERTO PULIDO SILVA

AL LADO del deporte y la poesía se hallaba lo que Platón denominó "la antigua educación", o sea *la gimnasia y la música*. Una de las grandes fiestas prehelénicas y la que seguía en categoría a las Olimpiadas era la de los juegos píticos, celebrados en la llanura de Cirra, al pie del Parnaso. Su nombre provenía de la victoria de Apolo sobre la serpiente Pitón. También se celebraban estas fiestas entre agosto y septiembre, cada cuatro años, en honor de dicho dios y Pitia o Pitonisa, la sacerdotisa que anunciaba sus oráculos. Crisótemo de Creta fue el primer triunfador y Terpandro venció cuatro veces. El maravilloso citarista y poeta aumentó tres cuerdas a las cuatro que ya poseía la cítara y creó el *nomos* citaródico que constaba de siete partes.

Después del año 582 fueron admitidos los aulétridas y se añadieron certámenes gimnásticos en el estadio y teatro de Delfos. Duraban seis días e intervenían jóvenes, logógrafos, oradores y poetas y se terminaba todo con un gran sacrificio a Apolo, acompañado de cantos corales.

Como lo hemos comprobado, Platón acertó en la esencia de la "antigua educación". Además de que el griego era un idioma eminentemente musical y sus acentos indicaban ascensos y descensos de la voz sobre la sílaba en que estaban colocados, desde Homero, o antes, la música acompañaba a la recitación de los aedas. De origen cretense eran los instrumentos aédicos de la Iliada y la Odisea, como la fórmix, el bárbitos y la cítara heptacorde, de donde parece provenir la guitarra. El ritmo verbal se originó en la música a la que acompañaban las palabras y este tránsito, según voces autorizadas, se debió a la introducción de un instrumento de viento, procedente de Asia: el aulos. El choque con los ins-

trumentos nativos llegó a separar las funciones del cantor y del instrumentista y se subordinaron las notas del aultra al texto. El aultra fue relegado a un plano secundario y se acrecentó el valor del declamador. Prevalció la poesía sobre la música, sin perder ésta su importancia. Esto dio origen a la distinción entre las composiciones que se podían cantar con el acompañamiento de un solo músico y las que exigían la colaboración de varios; o sea, aedos declamadores, acompañados de auletras y cantores acompañados por instrumentos de cuerda. Hasta el siglo V los poemas homéricos se conocieron sólo por el canto y la declamación. Así nos explicamos la importancia de la música en la educación griega y el lugar preponderante de los juegos píticos con citaristas y aulétridas, así como virtuosos de la lira y demás instrumentos señalados.

En las odas triunfales de Píndaro los modos musicales eran el dorio para la III, el eolio para la I y el lidio para la XIV, aunque no es posible determinar con seguridad los instrumentos que acompañaban al canto.

Instrumentos musicales de Grecia

a) CUERDAS: la *lira*, procedente de Egipto, que se tocaba con una púa llamada *pleotrum*; la *testudo* (tortuga), tenía esta forma y terminaba en dos cuernos con seis cuerdas; el *bárbiton* era una variedad de la lira; la *phorminx* se parecía al arpa: era construida de oro y marfil; la *sambuca*, arpa triangular de sonido alto y fuerte; la *cítara* —el instrumento de Apolo, con el que acompañaba el canto de las musas, era oval; el *psalterium* participaba de la cítara y del arpa. Estos dos últimos eran ejecutados por concertistas (*cytharistae* y *psaltria*); el *arpa* tenía la forma de semicírculo y la tocaba sentado el ejecutante.

b) ALIENTOS: la *tibia*, instrumento de madera, metal, caña o la tibia de algún animal, con perforaciones para los dedos; la *tibia longa*, empleada en los funerales; la *curva*, en las fiestas de Cibeles; *tibiae pares*, con dos instrumentos unidos y tocados a la vez; la *impares*, con dos divisiones que producían sonidos diferentes y eran *dextra*, o *laeva*, según la mano que las sostuviera; la *tuba* de bronce, como trompeta, de sonido alto y cortado; la *búcina*, de forma curva, era de empleo militar; la *syrynix* —el instrumento de Pan— estaba formada por varias cañas de diferente tamaño, unidas entre sí.

c) PERCUSIONES: los *crótalos*, empleados en las fiestas de Cibeles, eran dos piezas de metal, o madera, huecas, unidas por un mando y de uso parecido al de las castañuelas; el *tympanum*, especie de pandereta, rodeada de campanillas. Se tocaba golpeando el centro con la mano, con un bastoncillo, o rozando el borde con los dedos; la *symphonia* era un tambor cilíndrico, de madera ahuecada, o de metal, con una piel restirada; el *címbalo* consistía en dos medias esferas huecas de metal, con un anillo en la cima, por donde se asían para golpearlo, a la manera de los platillos; el *sistrum*, sonajero procedente de Egipto, se usaba en las ceremonias religiosas y en las bélicas. Su sonido era ríspido y chirriante.

Los Juegos Píticos eran la Olimpiada Cultural de Grecia. México revive ahora, por primera vez, la esencia original de la educación griega: *música y gimnasia*, o sea, música que es espíritu encarnado y deporte que jamás fue antitético para el estro de Grecia.

FOLKLORE

POR CLAIRE STEVENS

Música y Danza de los antiguos mexicanos

II

Décimo mes (Teotleco), en honor de todos los dioses.—Comenzaban los festejos desde el decimoquinto día de este mes, pero la mayor celebración ocurría el último, cuando los sacerdotes del Cu tañían “cornetas y caracoles, trompetas y otros instrumentos”. Después bailaban los mancebos, disfrazados de monstruos en torno a las fogatas.

Decimoquinto mes (Panquetzaliztli), dedicado nuevamente al dios de la Guerra.—El segundo día hacían areito y le cantaban a Huitzilopochtli en el patio del Cu. Hombres y mujeres juntos iniciaban estos cantares por la tarde y los terminaban cerca de las diez de la noche. Duraban veinte días los bailes. Finalmente sacrificaban cautivos en el Cu y mientras los mataban tocaban sus instrumentos musicales. Una vez terminados los sacrificios volvían a cantar y a bailar.

Decimoséptimo mes (Tititl), dedicado a la diosa Tecutli, o Tona, o Cozca-miauh.—En esta fiesta volvía a ser sacrificada otra mujer, la cual estaba obligada a bailar sola, al son de instrumentos tocados por los viejos.

Decimoctavo mes (Izcalli), dedicado al dios del fuego, Xiuhtecutli o Ixcouauqui.—Se celebraba entonces el más solemne de los areitos, llamado *netecuitotilo*, que significaba areito de los señores.

En los cinco días restantes no hacían nada. Se abstendían de reñir y se portaban virtuosamente, porque tenían este corto período de tiempo por infortunado y aciago.

Instrumentos en los códices e historias

Si los códices del Vaticano, Borgia, Féjerváry, muestran a los dioses de la danza (Uueuecóyotl, el joven guerrero Telpochtli, Maqui, compañera de los guerreros) en actitudes coreográficas, los códices Troiano, Magliabecchi, Borbónico, Manuscrito del Cacique, brindan dibujos de diversos instrumentistas. En el Manuscrito del Cacique aparecen tañedores de trompetas de caracol (tepusquiztli), de huéhuetl, de lo que parece una pintadera. Del Borbónico entresacamos a un magnífico huehuetlista; del Magliabecchi a un ejecutante de aya-cachtlí y omizicahuastli. En el Troiano aparece un coyote (?) tañendo un tambor de agua.

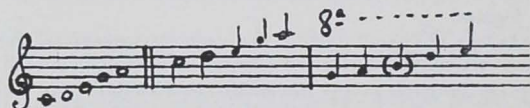


El Códice Florentino así como el Atlas de Durán presentan ejecutantes de teponaztlis, sistros y sonajas. No se ven tlapitzallistas, o ejecutantes de flautas, pero este instrumento puede ser considerado como el más avanzado de la organología nahoa, pese al hecho de la ingeniosa construcción del teponaztli, de dos

lengüetas. En el Atlas de Durán puede verse un teponaztli de cuatro “teclas”, pero nunca ha sido confirmada la existencia de un instrumento tal.

En su *Origen de los Instrumentos de Música*, André Schaeffner expresa que “es difícil, si no imposible, averiguar los comienzos de la flauta —símbolo de la vida... símbolo fálico (de acuerdo con Sachs)”. Bajo el nombre de tlapitzalli, el México antiguo conoció dos tipos de flautas de terracota perfectamente acabadas: la de embocadura corta, lisa, muy alargada. El segundo y tercer tipos —flautas dobles y triples— presentan pabellones muy cónicos. El Museo del Hombre de París posee un ejemplar magnífico del tipo de flauta doble, procedente de Colima. En el Museo de Antropología de la ciudad de México existen asimismo algunos de estos instrumentos.

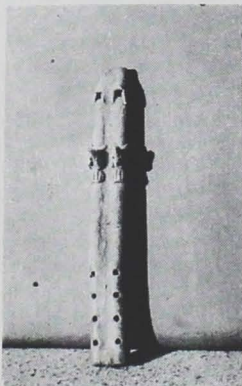
Entre los tlapitzallis del Museo analizados y hechos sonar por Daniel Castañeda, el de este esquema: (Véase pág. 29)



produjo los siguientes sonidos, sobre una escala pentátona con tercera menor y segundas mayores.

El ejecutante pudo reproducir perfectamente los primeros armónicos de estos sonidos. Suponiendo que los antiguos indígenas músicos hubiesen poseído la misma habilidad, a través de su posible conocimiento de los sonidos concomitantes, en tal caso las melodías de los nahoas pudieron sobrepasar el límite del pentafonismo; pero de acuerdo con el índice de probabilidades, no se seguro el hecho.

Las flautas examinadas por Robert Stevenson en el Museo Nacional no siempre reprodujeron la escala pentatónica convencional re-mi-sol-la-si. Las catalogadas con los números 129, 130, 131 y 132 dieron estos sonidos aproximados: fa#-la-do-mi bemol-fa# (que sería un acorde disminuido de nuestro sistema); fa-sol-la-do mi bemol; re-fa-la bemol-si-re (otro acorde disminuido) y do#-mi-sol-la-si. Las 130 y 131 sólo reprodujeron cuatro sonidos diferentes.



Una flauta azteca doble que obsequió Diego Rivera a Jacques Soustelle en 1939 y que, donada por éste al Museo del Hombre de París, pudo ser examinada por nosotros, está catalogada con la ficha 49.52.3.

Es de terracota, de dos tubos abiertos, con cuatro agujeros en cada tubo. En la base de la embocadura, a diez centímetros de la misma están esculpidas dos cabecitas de perro, de largas orejas enhiestas y, según puede apreciarse en la foto, que se nos permitió tomar del instrumento, hay sendas incisiones en cada embocadura de los tubos. Su longitud es de 29 centímetros de largo y cuatro de ancho. Producía sonidos potentes (un poco semejantes a los del clarinete, pero como estaba rota y pegada con cola, hubiera sido casi imposible definir exactamente su diapason, aun suponiendo que hubiésemos tenido a mano el ejecutante idóneo.

Entre las ocarinas (tlaquiquitzli) del propio Museo, había varias dobles de cinco sonidos, procedentes de la Huasteca y una gran cantidad de silbatos de las más variadas formas y facturas.



La trompeta de caracol (tepuquiquitzli) examinada por Daniel Castañeda, produjo una segunda inversión del acorde de la tónica de Re mayor, lo cual tampoco prueba que los aztecas hayan estado familiarizados con los armónicos. Y había otro tipo de trompeta tubular, de terracota, que con frecuencia excedía la longitud de los brazos del ejecutante. Según Frederici, también usaban los nahoas flechas silbantes, con nueces huecas a guisa de resonadores.

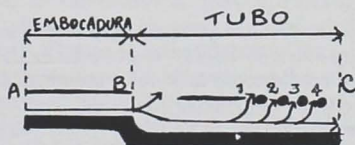
Por lo que se refiere a los instrumentos de percusión (descontando los importantísimos huéhuetl y teponatzli) existía gran variedad. El más importante parece haber sido el *ayacachtli* (maraca) según puede colegirse por los grabados diversos; pero los que —aparte el huéhuetl— tremendo horror les produjeron a los españoles, mientras contemplaban desde sus atalayas los sacrificios de sus compañeros cautivos (aparte de los huéhuetles) eran —según parece— el *omizicahuastli*, un raspador de huesos humanos, o animales y el raspador de carapacho de tortuga. Los danzantes solían usar cascabeles de metal en los tobillos y en las muñecas.

Los *sistros* que usan todavía los yaquis y huicholes no parecen haber sido del dominio azteca. El Museo del Hombre posee varios de ellos. Entre los examinados había uno de madera pulida y barnizada, con una agarradera de cuero. Dos clavos atravesaban el instrumento, para sostener las rodela metálicas.

En el próximo artículo veremos lo poco que se sabe acerca de la música e instrumentos de los mayas.

(Continuará)

ESQUEMA



JAZZ



Orígenes y sentido en el Jazz barroco

Por JUAN JOSÉ CALATAYUD

JUAN JOSÉ CALATAYUD, director del trío 3.14.16 es un joven músico nacido en Veracruz, de quien dijo Carlos Monsiváis que se había empeñado en la batalla heroica de desterrar a "El Hombre de Oro" para siempre y "separar el jazz de los muy inspirados temas de Henry Mancini y los discos de las agujas hipodérmicas". En otras palabras, Calatayud es, en el medio mexicano de los conjuntos de jazz, uno de los más cultos y bien preparados. Sus improvisaciones le revelan conocedor de las formas y la armonía, y en sus propias composiciones de jazz barroco se abstiene de invalidar la música de los grandes compositores del pasado, usando de ellos, solamente, el estilo contrapuntístico, enriquecido con tramas del colorido armónico moderno. El accidente en que se vio envuelto su conjunto, cuando el autobús que los conducía al término de una gira profesional se desbarrancó en una pendiente, les privó para siempre del contrabajista, Fredy Marichal; el baterista, perdió una pierna y Juan José anda todavía metido en un aparato de hierro para que su maltrecha espina dorsal vaya sanando con lentitud desesperante. Esto no les impide a los dos compañeros proseguir valientemente en su tarea de vanguardistas del jazz mexicano, del Jazz (con mayúscula), que, como expresa Calatayud, "no necesitará, por mucho tiempo, de elementos extramusicales para expresarse, porque su mundo es el de la improvisación e infinita la línea de su desarrollo....—E. P.

Hemos nacido y crecido en una época en la que el desconcierto y la violencia se expresan como nunca antes se habían expresado en la historia de la humanidad. Época ésta de los rebeldes, de la bomba atómica, de la pintura abstracta, del asesinato de hombres de tendencias liberales, como John y Bob Kennedy, Martin Luther King, la guerra en el Viet-Nam, etc., etc. Nunca antes se había preguntado el hombre con tanta angustia hacia dónde va. Nunca antes la música que floreciera en la época Barroca y prosiguiera en la línea de Bach, Beethoven, Schumann, Wagner, Schoenberg, pasó por crisis tan agudas como la que sufre actualmente. Posiblemente estemos viviendo una época precursora de un nuevo Renacimiento. Como los griegos cultivaron la belleza del cuerpo, po-

siblemente asistamos ahora al despunte de una época que labre la belleza de la mente y el amor del hombre por el hombre.

Esta clase de reflexiones nos obliga a creer en el JAZZ. En el jazz vislumbramos el arma más efectiva para que el hombre se sature de la comprensión que sus cinco mil años de civilización no han logrado persuadirle. . .

Como todos sabemos, el *jazz* nació de una mezcla de ritmos africanos y música europea. A fines del siglo pasado tuvo su origen en el sur de los Estados Unidos. Empezó, por tanto, con los cantos de los negros esclavos y las enseñanzas religiosas repetidas por ellos; el acompañamiento de ritmos recordados por ellos a través de sus tradiciones ancestrales y enriquecidos por melodías de nuestro sistema diatónico de doce sonidos que en sus tierras de origen se ignoraban. Allí predominaba la escala pentáfona. Para la prehistoria del *jazz* deberíamos, pues, referirnos a aquellas tribus africanas que conservan aún sus ritos y expresiones artísticas primitivas. Ellos inventaron la *Work Song*, o Canción del Trabajo.

El esclavo negro de los Estados Unidos fue, pues, el inventor del *jazz*. El aceptó de buen grado la religión cristiana, porque le ofrecía la recompensa de una vida futura en pago de sus sufrimientos presentes. El pastor protestante reunía a los esclavos y después de cantar todos juntos un salmo occidental, les explicaba algún capítulo de la Biblia. Si el pastor era negro, al terminar la última sílaba de cada frase le agregaba la sílaba "ha", acentuándola. Al principio el procedimiento no tenía otra finalidad que la de vaciar los pulmones para tomar después una fuerte aspiración, pero como esta sílaba provocaba un rompimiento del ritmo, pronto comenzó a ser coreada por los feligreses. A medida que la inspiración del pastor se acentuaba, le agregaba a la sílaba improvisaciones melódicas sobre la gama pentáfona, que era la del oeste africano. Los fieles entraban lentamente en ardor. Si al principio sólo movían la cabeza, luego balanceaban todo el cuerpo y subrayaban las frases del sermón con las palmas de las manos. Casi siempre, en el colmo de la exaltación y la fiebre mística, dejaban escapar interjecciones como "Aleluya", "Amén", "Lawdy", etc. Las mujeres lanzaban gritos histéricos y el sermón terminaba en un frenesí general. Así nació otra forma del *jazz* prehistórico: sermones acompañados por un coro improvisado

"¡Hay que salvar sus almas!", clamaron los *yankees* frente al problema de los esclavos. A esto contestó la iglesia protestante con una campaña de conversión. Y entonces los negros de la denominación bautista comenzaron a celebrar *revivals* (despertar religioso) y los metodistas *camp meetings*, o reuniones litúrgicas al aire libre. En medio del griterío, de la exaltación religiosa, del palmo-teo, el golpeo rítmico de centenares de pies, se elevaba la voz del solista: "Go down Moses" (Baja, Moisés) y el coro respondía "Amén, praise the Lawd (Amén, alaba al Señor). Repite el solista la frase inicial y el coro vuelve a responderle; se superponen las voces, y los ritmos y las melodías se contrapuntean. Alguien se revuelca en el suelo, desgarrando sus ropas y se golpea el pecho. Les invade el trance místico; los brazos se elevan al cielo y los gritos alcanzan el frenesí piadoso. Así nace el *Espiritual Negro*.

De esta improvisación colectiva, guiada por un solista, a la improvisación en grupo hay sólo un paso. Nacen entonces los *Blues*. Con el *Spiritual* el negro se comunica con Dios. Los *Blues* son, en cambio, la expresión de su vida terrena. Musicalmente el *Blues* es una forma, como lo es la Sonata, por ejemplo.

Solamente que aquél es una sencilla forma de doce compases de melodía y tres versos rimados en estrofa, sobre los que el solista improvisa sin ninguna limitación, más que la que le impone la relación armónica. El *Holler* es el precursor de los Blues. En el siglo XVIII, en plena época de la esclavitud, les estaba prohibido a los esclavos comunicarse de viva voz con sus compañeros. Entonces recurrieron al "holler", o gritos, que lanzaban para sentir que cerca de ellos había un ser humano que sufría como él. Estos "holler" fueron poco a poco ampliándose con palabras: primero ocho compases; después 12 para originar el Blues —milagrosa forma para improvisar y transmitir inquietudes interiores de los que tocamos jazz. Aunque sea un medio de transmisión de cualquier clase de música, no ignoramos que el Blues ha sido y seguirá siendo por mucho tiempo la verdadera esencia del jazz.

Una vez evolucionado el Blues, emigró el jazz de su cuna de Nueva Orleans hacia muchas ciudades y hacia numerosas y diversas formas de expresión. Del Dixieland de 1900, al Hard Bop de 1960. Cambia la expresión, se apega a Debussy, evoluciona y pasa por los estilos de *Chicago*, *Nueva York*, *Swing*, *Boogie*, *Bebop*. Varios críticos reaccionarios le marcan aquí un límite; y, sin embargo, sigue evolucionando por rumbos de la costa occidental, donde desarrolla el estilo *Cool* y el *Hard Bop*.

El Jazz Barroco

A la música del siglo XVIII se la llama Barroca por extensión, ya que en este siglo floreció un estilo arquitectónico caracterizado por la profusión de los adornos, en contraposición con el renacimiento clásico. Como dijimos antes, el jazz no es sólo una expresión aislada, sino un acento aplicable a cualquier música. Existe una grabación muy interesante de los violinistas Stephan Grappelli y Eddie South. En una cara del disco ejecutan el Concierto en Re de Bach, tal y como lo escribió el compositor; y en la otra, la misma obra con increíbles improvisaciones y síncopas jazzísticas. Jazz Barroco se la ha llamado a la fusión de la música barroca con procedimientos del jazz; sin embargo, creo personalmente que la música barroca se debe a sí misma y ni ella tiene por qué ser alterada, ni el jazz necesita en lo absoluto desvirtuarse. Tomando los elementos armónicos de una tonada popular yo he construido, por ejemplo, una Invención a dos voces, apegándome al estilo contrapuntístico de Bach. Y así creo que debería proseguirse con cualquier otra construcción en estilo barroco.

Música Popular

Por ALETHÉS

ROBERTHA

La sensación meteórica del momento, Robertha, nació en Lima hace dieciocho años. Su voz, cálida y sentimental, es de contralto. Hace seis meses cantó públicamente, por primera vez en su vida, en el Hotel María Isabel, la noche de los Heraldos. Su canción "Amor, no llores" ascendió inmediatamente a los primeros lugares de la popularidad. Es hija de una gran cantante popular, una de las más famosas de la América del Sur: Fetiche. Su estilo peculiarísimo y su personalidad, sólo comparable a la de Raphael o de Maciel, la han llevado en unos cuantos meses a las cumbres de la fama.

"Tuve, nos dice, la oportunidad de presentarme en el Blanquita mediante un contrato de un mes, que me prorrogaron a tres. Después me fui a un club nocturno de Lima, el Grill Bolívar, y me presenté en televisión y en el teatro Orrantía. De regreso a mi México, actué dos semanas en El Patio y he terminado de grabar mi primer LP en exclusiva para Discos Capitol.

"Una de las mayores emociones de mi vida, fue la noche de mi primera actuación y hace tres meses, cuando, llena de entusiasmo, canté en la Alameda Central y recibí el gran cariño del público que me hizo cantante.

"He actuado en los programas de televisión "El mundo está loco"; con Max Factor y actualmente en "Alegrijas Adams" que se titula "Media Hora con Robertha". Tengo dos contratos para Argentina y Colombia, respectivamente y proposiciones para representar a México en España y en el Mediterráneo.

"Agradezco por medio de *Heterofonía* lo que ha hecho mi público de México a quien todo le debo, para llevarme a la fama."

Esta revelación de 1968 en la canción genérica, ha sido llamada por todos los públicos "La Voz del Amor".



LOS ACROPOLIS

Jorge Kiminas, saxofonista del conjunto

Por SYLVA PANDU

Conocí a los Akrópolis en la Embajada de México en Atenas, donde yo prestaba servicios como intérprete; fue en el mes de mayo antepasado, cuando ellos se preparaban para venir a México. Después de un año en la capital mexicana y la grabación de dos discos de música griega e internacional los Akrópolis fueron uno de los conjuntos más populares aquí.

Lo integran: Aris Velizotis. Nació en Atenas en 1938 y estudió canto con la famosa cantante griega Danai. Toca el buzuki y canta; Jorge Kiminas nació en 1945 en una isla del mar Egeo, cerca de Atenas. Estudió Letras Inglesas en la Facultad de Filosofía y Letras de Atenas y Solfeo en el Conservatorio de la misma ciudad. Es saxofonista del conjunto; Lakis Skulatos nació en Atenas en 1934. Es el baterista y ha trabajado con grandes maestros de la música griega, como Muzakis, Markeas, etc.; Aris Stavropoulos (Patras nació en el Peloponeso, en 1938), estudió en el Conservatorio de su ciudad natal, anexo al de Atenas, donde prosiguió estudios de Contrapunto y Fuga, y Canto con Danai. Toca el órgano y es guitarrista de los Akrópolis.

—¿Cuándo se fundó el conjunto, Jorge?

—El año de 1963, en Atenas. Hicimos muchas giras por toda Europa y en Egipto e Israel.

—¿Qué tipo de música tocan ustedes?

—Música internacional, pero especialmente música griega contemporánea.

—¿Qué entiendes por música griega contemporánea?

La música griega actual refleja las tendencias de la generación contemporánea de Grecia, la música de buzuki, por ejemplo, trata de establecer contactos con la música tradicional. Hay varios tipos de música popular griega: la folklórica, la del buzuki y la de la nueva ola, sin mencionar la romántica, las serenatas... Pero lo que caracteriza una gran parte de la música popular griega de nuestros días es lo que llamamos *música de buzuki*, o rebetico tragudi: es la música que se hizo famosa mundialmente.

—¿Es verdad que esta música tiene orígenes orientales?

—Claro que sí. Es evidente que la convivencia de los pueblos orientales y la población griega ha producido diversos denominadores comunes. Pero no hay que olvidar que desde hace 3 000 años nuestros antepasados influyeron con su arte y su pensamiento en todo el Mediterráneo y principalmente en el Mediterráneo oriental. En 1922 orientales del Asia Menor llegaron a Grecia como refugiados, pero durante largo tiempo su música fue ignorada, mal entendida y menospreciada por los griegos. Solamente se tocaba en las tabernas y en los barrios del Píreo. Esta es la razón por la cual se aduce que hay orígenes orientales en esta música. Existen pues, confusiones y falsas interpretaciones. En pri-

mer lugar el buzuki es un instrumento totalmente griego, cuyos orígenes se pierden en los tiempos de la Grecia Antigua.

—¿Cuál es el contenido de esa música?

—Un escape de los sentimientos populares. Expresión de amor, de dolor y de muerte. Es música que procede del pueblo y se dirige al pueblo. De allí que al principio no fuese aceptada por la clase media, acostumbrada a las melodías del tango y de la música occidental de la época.

—¿Cuál es, entonces, la diferencia entre la música del buzuki y la occidental?

—Principalmente el ritmo. Es muy característico el del “zebeikiko” que solamente los griegos pueden captar —y claro está— los orientales. Este ritmo está compuesto de $9/8$, $7/8$, $13/8$, $5/8$. Mientras que la música occidental usa ritmos en $2/4$, $4/4$, $4/8$, $8/8$. Se trata de un ritmo que yo mismo no podría definir y lo toco casi por instinto. Es un ritmo viril: algo así como la columna dórica en la arquitectura antigua.

—¿Se baila?

—Sí, es un baile totalmente improvisado, sin pasos definidos. El que lo ejecuta se guía por el ritmo, el instinto y la sensación reflejada por la misma música, y las manos casi completamente extendidas, como sucede con todos los bailes populares. Este solamente lo bailan los hombres.

—¿Existe otro tipo de ritmo?

—Sí, los de $2/4$ clásicos; el “jasápico”, de donde proviene el mundialmente conocido “sirtaki”, los de $5/6$ de ritmo más sencillo.



—¿Dónde se puede estudiar la música popular griega?

—En ninguna parte.

—Entonces ¿cómo se aprende?

—De manera natural. Oyendo a los músicos populares.

—¿Quiénes son éstos?

—Papaioanu, Vamvakaris, Tsitsamis, quienes introdujeron el buzuki en la música griega. Su música posee infinita sensibilidad y una extraordinaria riqueza de sonidos transparentes.

—¿Cómo es el buzuki?

—Semejante a la mandolina, pero con el diapasón más largo. Lleva tres o cuatro cuerdas dobles. Un buen buzuki tiene que producir un sonido grave y seco —calidades totalmente orientales. La música que se toca con el buzuki llega a un clímax helénico y más exactamente, bizantino. Su escala es distinta de la bien conocida oriental. Está formada por los sonidos do, re bemol, mi, fa, sol, la bemol, si y do.

—Y todo mundo sabe que la música bizantina heredó los modos directamente de la música griega antigua. ¿Hay otros instrumentos?

—¡Claro! El *baglamá*, buzuki pequeño para los solos y las notas agudas; la *lira de Creta*, especie de buzuki triangular que se toca con un arco, pero no como en el violín: el instrumento debe reposar erecto sobre un muslo. Su origen es directamente helénico. Todavía se toca como lo ejecutaban mis antepasados de la antigüedad. El *santuri* parece originarse en la India. Se asemeja al vibráfono, con la diferencia de que usa cuerdas, en vez de placas de metal. Y la *guitarra*.

—¿El éxito de la música del buzuki se debe únicamente a los compositores que mencionaste al principio?

—No. Un poco después de 1950 Hadzidakis buscó su inspiración en las melodías menospreciadas. Y después de él Mikis Teodorakís. Hadzidakis compuso la música de “Nunca en domingo” y, a través de ésta, el público griego y el internacional descubrieron por fin la música ésta. Por otra parte Teodorakís —originario de la isla de Creta— compuso la música para la película “Zorba el Griego”, “Fedra”, “Honey moon”. Es uno de los mejores músicos griegos actuales. Gracias a estos dos y a compositores más jóvenes, el buzuki compite ahora en buena lid con todos los demás instrumentos.

CONCIERTOS



BALLET.—Todo género de ballets hemos visto en esta Temporada, a partir del 2 de mayo pasado, cuando se presentó el de *Holanda* y poco después el de *Finlandia*. De los conjuntos folklóricos nos llegaron el *Bayanihan*, que ya había conquistado al público mexicano en otras ocasiones con su gracia sin par. Y, al día siguiente, como contraste, el *Ballet Africano de Guinea*, conjunto de danzas rituales y estilización de escenas y costumbres de esos pueblos selváticos.

En un tercer grupo podríamos incluir a la danza moderna, con tres de sus mejores exponentes: el *Ballet de Praga* (grandes avances técnicos); el de *Martha Graham* (pionera de las coreografías y danzas modernas. Su figura es ya una institución); y, finalmente, el de *Merce Cunningham*, quien, al separarse de la compañía de Martha Graham hace 21 años continuó por sus propios derroteros, un paso más allá de la vanguardia y creó el ballet aleatorio en relación con la música, de la que el principal colaborador es John Cage, como compositor. Fuerte contraste produjo, en su presentación simultánea con Cunningham, pero en el Auditorio Nacional, el *Ballet Bolshoi*, depositario de la tradición balletística clásica.—M. T. C.

(De la revista *Siempre* entresacamos estos párrafos de Monsiváis): "...Si Alicia Alonso nos volvió a enseñar la noción clásica de movimiento perfecto —el cuerpo como trazo finísimo... extensión de la línea... sucesión de planos y niveles armónicos— los bailarines de Cunningham intentan liberarse de ese mundo de formas cerradas y cumplidas: caminan de modo simple, cojean, no eluden la grotesca, se detienen, no repiten el movimiento cotidiano, que puede ser incluso de índole animal o de tono desproporcionado e inarmónico. El cuerpo recupera su libertad absoluta, deja de confinarse a una serie de actitudes como trazos geométricos, sin perder por ello su elasticidad, belleza y poderío.

Por fortuna, dentro de esta excelente temporada de danza de 1968, nos tocó ver a Cunningham después de Alicia Alonso..., el Ballet del Teatro de Holanda (la espléndida modernización del afán, la armonía y la integración clásica), el Ballet de Praga (la danza con "mensaje" en su mejor instancia: si *LSD o Gangrena* era un ballet pueril y cándido *Hiroshima* era una magnífica incursión literaria); y el Ballet de Martha Graham (experimento de los treinta en los límites entre la "literatura" y la danza liberada a sus propias fuerzas). Así resultó más claro —puesto que voluntariamente venía a hacer las veces de culminación— el sentido radical, renovador de Merce Cunningham.

OPERA.—*Los Visitantes* de Carlos Chávez. Como expresó E. P. en la revista anterior, Carlos Chávez tiene por norma "renovarse o morir". La mejor prueba de este aserto nos lo proporcionaron los tres títulos sucesivos de su única ópera: "Pánfilo y Lauretta", "El Amor Propiciado" y "Los Visitantes"; con el cambio de nombres se produjo, asimismo, la mejora de la orquestación, el redondeo de ciertas secciones, una sencillez más conveniente en la presentación de los personajes. Pero el compositor mexicano eligió para su debut lírico un asunto sumamente complejo, demandante de una experiencia prolongada en el género. Seguramente que él mismo no podía esperarse mejores resultados. El público permaneció perplejo y solamente reaccionó al escuchar el feliz cuarteto de las carcajadas y otros momentos que le conmovieron; esto no sería de ningún modo signo de deficiencia, sino más bien de escasez de reactivos musicales, no mejorada por la presentación escénica. Afortunadamente contó el compositor con un gran número de ensayos y la actuación de los magníficos cantantes Angeles Chamorro, Roberto Bañuelas, Dora de la Peña y Eduardo Angulo (la voz de Salvador Palafox carecía de la potencia indispensable).—B. B.

LES MAMELLES DE TIRESIAS de Poulenc.—Presenciamos el domingo 4 de agosto un espectáculo de categoría, en el cual todo resultó perfecto: preparación musical, actuación, dirección, escenografía y producción, estupendo vestuario, correcta traducción del texto... En fin, una obra hecha con gran cariño que honra a sus realizadores. Sería una lástima que tanto esfuerzo se agotase con dos representaciones. El público que siempre demuestra un discernimiento justo y sagaz cuando se trata de algo valioso, ha recibido la pieza con verdadero júbilo. Pero, ¡ay!, la mayoría de la población capitalina, no enterada de aquel evento, lamenta haberse visto privada del espectáculo...

Poulenc compuso su audaz obra en 1944. El argumento tuvo que sorprender al público que frecuentaba la Sala Favart. No estaba acostumbrado a ver los incentivos de una joven excéntrica tomando vuelos. Ni menos aún presenciar la metamorfosis de un marido en mujer, quien daba la botella a los bebés que acababa de dar a luz.

Pero la música de Poulenc, tan alerta y graciosa, exalta la farsa de Apollinaire y con espíritu juguetón la convierte en ternura y lirismo.—S. Ch.

ASOCIACION PONCE.—En sus últimos programas de julio y agosto la "Ponce" presentó interesantes conciertos corales: el *Coro de la Facultad de Ciencias de la UNAM* dirigido por Gabriel Saldivar Osorio, dedicado a música coral de Vivaldi (4 arias para soprano [Guadalupe Campos] y partes de una Misa, con Manuel Zacarías como organista). Saldivar Osorio se ha superado considerablemente en la dirección de coros. Con el tiempo ha adquirido firmeza y seguridad. Se contó con una pequeña orquesta de cámara.

La *Coral de Solistas*, dirigida por Jorge Medina Leal (nuevamente con Zacarías en el órgano), estrenó en México el Salmo "De Profundis" de Orlando di Lasso y la "Misa Brevis" de Kodály. En Medina Leal concurren la precisión y la musicalidad, transmitidas con arte a los conjuntos que dirige.

"Los Folkloristas" se hicieron cargo del siguiente programa que resultó ejemplar en su género. Varios aficionados arquitectos, médicos, publicistas, estudiantes universitarios, cantantes femeninas, con mejor sentido musical que muchos músicos profesionales, dieron prueba de un alto nivel, en dominio de la música folklórica de diversos países latinoamericanos que interpretan con apego a sus estilos propios.—C. A.



CORO DE LA UNIVERSIDAD DE HERMOSILLO.—Con inusitada calidad artística este Coro puso fin al festival coral. Su Directora, la compositora Emiliana de Zubeldia, trajo el conjunto desde Hermosillo, donde ella es autora del ambiente musical de la ciudad. Lo que sorprende de esta agrupación es su singular finura. Su mentora nunca le permite abandonar sus posibilidades vocales, que son las de estudiantes de todas las ramas universitarias. Por tal motivo les exige graduar su dinámica a partir de un pianísimo sutil para que nunca se vean obligados a gritar, y les elige su repertorio entre lo más selecto de música arreglada o

compuesta por ella misma (obras de los siglos XII y XIII). Los arreglos suyos —siempre polifónicos— son de extraordinaria gracia y musicalidad. Los muchachos aprenden de memoria sus respectivas voces y se ven obligados por su maestra a cantarlos con perfección. Iniciaron su programa con una "Misa de la Asunción" de la propia Emiliana Zubeldia, compuesta de acuerdo con modos griegos y una polifonía de puros lineamientos. Su estructura revela la espiritualidad de su autora y una modalidad religiosa auténtica, amén del buen oficio de su autora. El programa terminó con un grupo de canciones populares mexicanas y españolas, en las que la arreglista derrochó gracia y salero. Emiliana uniformó a su coro copiando un vistoso hábito monacal de Guido d'Arezzo.—E. P.

SOCIEDAD DE CONCIERTOS DEL CONSERVATORIO.—Los seis últimos programas del presente año lectivo estuvieron a cargo de Julia Araya, soprano, y José Ordóñez, clavecinista-pianista (la primera parte de canciones dieciochescas con acompañamiento de clavicémbalo fue interpretada con sensibilidad por ambas partes).

SINFONICA NACIONAL.—Los dos siguientes conciertos de la SCC tuvieron a la OSN como distinguida huésped, con su titular, Luis Herrera de la Fuente en el podio. H. de la F. pensó eclécticamente sus programas y él y la OSN deleitaron al nutridísimo público que hizo sensible su presencia en gran masa.

LAS SEIS PARTITAS DE BACH.—A Esperanza Pulido le tocó el siguiente turno con una conferencia-concierto dedicada a las seis Partitas de J. S. Bach, de las que ejecutó la primera y la segunda, e ilustró el resto.

YOLANDA ROMANO Y SALVADOR LEY.—Estos dos artistas centroamericanos se unieron en un recital de canto y piano que satisfizo a todo mundo. Yolanda regresó de Europa grandemente evolucionada y Salvador Ley, pianista y compositor, la secundó de manera eficaz.

IRMA GONZALEZ Y MIGUEL GARCIA MORA.—De sobra se conoce la trayectoria de estos dos artistas, quienes interpretaron brillantemente un programa de interesante contenido. Irma sigue siendo una de las mejores cantantes de México y García Mora une a su calidad de concertista la de acompañante emérito.

FRANCISCO SAVIN Y LA OSN.—El joven director del Conservatorio y la OSN cerraron brillantemente esta primera serie de la Sociedad de Conciertos del Plantel, pero al entregar estas cuartillas no se realizaba aún el acto.—C. M.

TRIO JACQUES LOUSSIER "PLAY BACH".—Los componentes de este trío consideran a Bach como el más grande músico de todos los tiempos; pero podemos afirmar que por encima de Bach gustan del jazz... Jacques Loussier es un superdotado de la técnica pianística. Pierre Michelot (contrabajista) nos maravilló por su virtuosismo extraordinario. Maneja su instrumento con una facilidad raramente vista. Christian Garros (batería) nunca recurre a efectos de ruido, como lo demostró en su "solo" del coral "Despertad, nos llama la voz".—F.

SWINGLE SINGERS.—Sus interpretaciones constituyen un arte original, no ya por haber sido los primeros en adaptar Bach al jazz, sino por no pretender imitar los instrumentos, sino darnos una versión vocal de las obras instrumentales con gran autenticidad, requiriendo para ello una técnica extraordinaria. Los arreglos consisten en adaptar la música original a las voces y tararearla, o "badabadearla". Ward Swingle lo ha realizado con un admirable sentido musical.—F.

MUSICA EXPERIMENTAL.—Entre los conciertos pasados debemos mencionar el de Jean-Etienne Marie, con obras suyas y de Julián Carrillo, por haber sido el primero para el que se realizó la instalación de un equipo técnico con manipuladores especializados. "Tlaloc II" de Marie requirió sonoridades orquestales mezcladas con las de tres cintas magnéticas obtenidas mediante una grabación previa de la orquesta y cambios de velocidades. (Esto mismo efectuó aquí Stockhausen, pero él es solamente compositor y no técnico especializado como Jean-Etienne Marie, quien reúne ambas condiciones). "Tombeau" del mismo compositor fue realizado con dos pianos metamorfoseadores de Carrillo (tercios y medios tonos), en vivo, mezclados con grabaciones de otros dos instrumentos similares de quintos y sextos de tono. Sus tres partes se titulan "Sinuosidades", "Clusters" y "Racimos de Acordes". (Colaboró Alicia Urreta con el compositor.) Se escucharon, además, "Llamado al Tercer Mundo" de Marie y el "Preludio a Colón" de Carrillo.—E. P.

Programas del Festival Internacional de las Artes (XIX Juegos Olímpicos)

Abreviaciones: SN, Sinfónica Nacional; BFN, Ballet Folklórico de México; fun., funciones; conc., conciertos.

ENERO Y FEBRERO

Phoenix Singers (*E.U.*)
BFM, 8 fun. (*México*)
Ballet Nac. Canadá 13 fun. (*Canadá*)
Dúo Gorini-Lorenzi, 2 conc. (*Italia*)
SN, Temp. Primavera, 2 conc. (*México*)
Claudio Arrau, 2 conc. (*Chile*)
Homenaje a Debussy (*México*)
Pilar Rioja (*México*)

MARZO

Ballet de los Cinco Continentes
OSN, 8 conc. (*México*)
Goar Gasparian, cantante (*URSS*)
BFM, 8 fun. (*México*)
Eugene Malinin, pianista (*URSS*)
Homenaje a Debussy (*México*)
I Solisti Veneti, 2 conc. (*Italia*)
Paul Badura-Skoda (*Austria*)
Lunes de la Opera, 1 fun. (*México*)
Marina Yashvilli, violinista (*URSS*)
Orquesta Sinfónica Guadalajara, 2 conc.
Ballet de los Cinco Continentes

ABRIL

Ballet Nac. de Cuba, 7 fun. (*Cuba*)
OSN, 8 conc. (*México*)
Antonio y sus Ballets, 8 fun. (*España*)
BFM, 8 fun. (*México*)
OSN, 4 conc. populares (*México*)
Fest. Danza Trad., Clásica y Cont. (*México*)

MAYO

Ballet-Teatro Holanda, 10 fun. (*Holanda*)
OSN, 12 conc. populares (*México*)
Quinteto de Varsovia, 3 conc. (*Polonia*)
Festival Oratorios, 4 conc.
Orq. Cámara Inglesa, 3 conc. (*Inglaterra*)
Hanna Aroni, cantante (*Israel*)
New Port Jazz Festival, 2 conc. (*E.U.*)
OSN, 12 conc. populares (*México*)
Van Cliburn, pianista (*E.U.*)
Conjunto Griego de Danza "Orchisis" (*Grecia*)
Asociación Ponce, 4 conc. (*México*)
Abu Hasan de Weber, 4 fun. (*México*)
III Fest. Danza Clásica y Mod. (*México*)

JUNIO

Cuarteto La Salle (*E.U.*)
VI Fest. Música Contemp., 6 conc. (*México*)
Percusionistas Strasburgo, 2 conc. (*Francia*)
Orquesta Hallé, 4 conc. (*Gran Bretaña*)
Asociación Ponce, 4 conc. (*México*)
Fest. del Organo, 7 conc. (*México*)
Ballet Bayanihan, 2 fun. (*Filipinas*)
BFM, 8 fun. (*México*)
Soc. Conc. del Conservatorio, 4 conc. (*México*)
Ballet. Opera de Finlandia, 6 fun. (*Finlandia*)
Samson François, pianista (*Francia*)

JULIO

Ballet de Praga, 3 fun. (*Checoslovaquia*)
Soc. Conc. Conservatorio, 4 fun. (*México*)
BFM, 8 fun. (*México*)
Ballet Cunningham, 4 fun. (*E.U.*)
20 Años de Danza Moderna Mex., 6 fun. (*México*)
Ballet Cunningham, 4 fun. (*E.U.*)
Ballet Africano, 14 fun. (*Guinea*)
Swingle Singers, 5 conc. (*México*)
Música Tradicional Japonesa (*Japón*)
Coro Tabernáculo Salt Lake, 2 conc. (*E.U.*)
Ballet Bolshoi, 7 fun. (*URSS*)
Orquesta Cámara de Varsovia, 2 conc. (*Polonia*)
Temp. Opera Nacional, 8 fun. (*México*)
Ballet de los Cinco Continentes

AGOSTO

Ballet Opera de París, 6 fun. (*Francia*)
Ballet de las Américas, 3 fun. (*México*)
BFM, 8 fun. (*México*)
Trío J. Loussier "Play Bach", 2 conc. (*Francia*)
Capella Monacensis, 2 conc. (*Alemania*)
Ballet Folk. Zhoc, 5 fun. (*URSS*)
OSN, Temp. Otoño, 3 conc. (*México*)
Teatro y Danzas de España, 4 fun. (*España*)
Coros y Danzas Españoles (*México-España*)

Opera As. Cantantes, 4 fun. (*México*)
 Opera Nacional, 2 fun. (*México*)
 Lunes de Opera, 4 fun. (*México*)
 Asociación Ponce, 4 conc. (*México*)
 20 Años Danza Moderna, 4 fun. (*México*)

SEPTIEMBRE

Org. Cámara Pro Música Ant., 3 conc. (*Bélgica*)
 OSN, 8 conc. (*México*)
 BFM, 8 fun. (*México*)
 Org. Cámara de Praga, 3 conc. (*Checoslovaquia*)
 Shmuel Ashkenazi, violinista (*Israel*)
 Ballet Teatro Opera Düsseldorf, 7 conc. (*Alemania Oriental*)
 Netania Davrath, cantante (*Israel*)
 I Musici, 3 conc. (*Italia*)
 Duke Ellington y su Orq. (*E.U.*)
 Asociación Ponce, 2 conf.-conc. (*México*)
 Opera de la As. de Cantantes (*México*)
 20 Años Danza Mod. Méx., 8 fun. (*México*)

OCTUBRE

Ballet Olimp. IDLA, 6 fun. (*Suecia*)
 Ballet Siglo XX, 6 fun. (*Bélgica*)

Ballet de las Américas, 2 fun.
 Orq. de la Gewandhaus de Leipzig, 4 fun. (*Alemania Oriental*)
 Ballet de las Américas, 2 fun.

NOVIEMBRE

Orq. de la Gewandhaus de Leipzig 4 fun. (*Alemania Oriental*)
 Ballet de las Américas, 2 fun.
 BFM, 8 fun. (*México*)
 Sonia Amelio, 2 fun. (*México*)
 Orq. Sinf. de París, 4 conc. (*Francia*)
 Ballet Folk. Yug. "Kolo", 3 fun. (*Yugoslavia*)
 Lunes de Opera, 4 fun. (*México*)
 Ballet para Niños, 16 fun. (*México*)

DICIEMBRE

Ballet de las Américas, 5 fun.
 Ballet Folk. "Kolo", 5 fun. (*Yugoslavia*)
 BFM, 8 fun. (*México*)
 Ballet Folk. Rumano, 10 fun. (*Rumania*)
 Ballet para Niños, 8 fun. (*México*)

NOTITAS por M. C.

Herrera de la Fuente ya posee un récord considerable de actuaciones en el extranjero. Después de su último concierto en Moscú fue considerado como un director "de trazo personal sumamente brillante".

Angélica Morales, en pleno dominio de su año sabático, desplegará diversas actividades musicales en Europa.

Francisco Savín tendrá mucho que relatar de su reciente gira de intercambio por varios países socialistas.

Rosa Rimoch salió para Santiago de Compostela (España), donde tomará parte en el Festival de Música de aquella ciudad, y ofrecerá recitales en Madrid y Barcelona.

Polonia se lamenta de que entre los estudiantes mexicanos de todas las ramas, becados por aquel gobierno, una gran mayoría no honra a su patria. Deberían ponerse en entredicho los procedimientos empleados aquí para la elección de los becarios en el extranjero. Sugérimos que los países donadores de becas nombren representantes en los comités mexicanos respectivos y establezcan allá un control razonable.

Oscar Tarragó parece haber hallado el medio que mejor le convenía en la musical Viena, donde sus maestros le consideran grandemente dotado.

Angélica Méndez, primera triunfadora de los Concursos "Sala Chopin", debería cambiar de maestro al regresar a Viena. El que hasta ahora la ha guiado allá no es, indudablemente, el más indicado.

Leopoldo Téllez abandonó su beca de Moscú para proseguir en los Estados Unidos su perfeccionamiento del violonchelo con Piatigorsky, mediante una beca del propio maestro.

Magda Tagliaferro vendrá el año próximo al Conservatorio para impartir un corto curso de perfeccionamiento pianístico.

GRABACIONES

Por JOSÉ ANTONIO ALCARAZ

DOS RUSOS EN PARIS

STRAVINSKI, "La historia del soldado", PROKOFIEV, "Quinteto Op. 39 para oboe, clarinete, violín, viola y contrabajo. Conjunto de Cámara, Dir.: Rosshdiestvienskii. (Melodiya-Angel estéreo R-40005). Muy buena idea la de unir dos obras para pequeño conjunto de los dos compositores rusos. Es interesante hacer notar que el instrumental reducido de ambas partituras se debe a circunstancias extramusicales: en el caso de Stravinski (1882), la guerra (1918), y la consecuente escasez de instrumentistas. Y en el Quinteto (1924), de Prokofiev (1891-1953), fue encargo de una compañía de danza con medios muy reducidos. El ballet se llamó "Trapecio". Los compositores se vieron así obligados a desplegar su ingenio sacando de los pequeños conjuntos instrumentales de que disponían el mayor provecho posible, mediante ingeniosas combinaciones tímbricas lo que dio una constante movilidad a los materiales musicales utilizados por ellos. Rosshdiestvienskii despliega igual fuerza y sutileza en la interpretación de estas obras. Notable es la justeza estilística con que se toca en este disco "La Historia del soldado": el carácter sarcástico-circense de sus corrosivos episodios y la transparencia del colorido instrumental es admirable. El Quinteto de Prokofiev —sin llegar a ser una obra maestra como "La historia del soldado"— es muy agradable y lleno de frescura y en su interpretación se aprecia también la excelente calidad de los instrumentistas soviéticos, así como el sentido del balance tan equilibrado que tiene el director ruso. Impecable la toma de sonido.—J. A. A.

HUMOR FRESCURA Y REFINAMIENTO

RAMEAU, Seis Conciertos para Sexteto, Orquesta de Cámara Jean-François Paillard. Dir.: Jean-François Paillard. (Gamma-Erato mono y estéreo OE-164). Elegantes y hermosas interpretaciones de seis deliciosas obras que rivalizan entre sí en frescura, sutileza e invención. El estilo galante de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), ha sido perfectamente comprendido por el director Jean-François Paillard, quien guía a sus músicos con habilidad y refinamiento. Los toques humorísticos de la supuesta evocación de lugares (Le Vezinet y La Marais), o de personas (La Popliniere y La Rameau), han sido especialmente bien logrados por el director (en muchos casos Rameau puso los títulos después de compuestas cada pieza). Una aportación importante a la discografía de Rameau que proporciona momentos muy placenteros al auditor.—J. A. A.

DOS VECES OCTAVIAN

RICHARD STRAUSS, "Der Rosenkavalier", fragmentos, Aneliese Rothenberger y Lisa Della Casa, sopranos, Orquesta de la Ópera de Dresde, Dir.: Rudolf Neuhaus. (Angel estéreo S-36436). Dos destacadas voces que forman parte del elenco de los más notables teatros de ópera alemanes, figuran en este disco en una interpretación de alta calidad. "El caballero de la rosa" (1910), es una de las obras básicas en el repertorio de estos teatros, y en consecuencia, algunas producciones alcanzan un altísimo nivel vocal y escénico (Munich, Stuttgart). El teatro de Dresde está asociado a la memoria de Richard Strauss (1864-1949), por haberse estrenado en él numerosas obras del compositor alemán y dirigido él mismo, a lo largo de toda su carrera, numerosas presentaciones de las mismas con repartos que hoy son ya legendarios. En los fragmentos incluidos en la presente edición,

la estrella es verdaderamente la orquesta que toca con un desbordamiento lírico y refinamiento incomparable en forma verdaderamente mágica. El Director Rudolf Neuhaus, da gran relieve a cada uno de los cautivantes detalles de la orquestación de Strauss y con admirable precisión estilística logra un todo perfectamente conjuntado. Aneliese Rothenberger se escucha aquí en sendas interpretaciones de Octavian y Sophie: decididamente este último papel es el más apropiado para ella a causa de la delicadeza de su timbre; por lo contrario, incluso pueden apreciarse algunas desafinaciones ocasionales cuando personifica al joven y pícaro amante de la Mariscala. Lisa Della Casa, confirma una vez más su muy merecida reputación como afortunada intérprete de Strauss (sus interpretaciones de las "Cuatro canciones póstumas", "Arabella" y "Capriccio" son justamente famosas). En esta ocasión ella también interpreta dos papeles (Octavian y Marschallin), desempeñando ambos con igual talento y soltura. El mejor fragmento del disco es el "Dúo de la presentación de la rosa de plata" (cara dos, banda 1) cuya audición constituye una verdadera delicia. —J. A. A.

THE SWINGLE SINGERS. Swingin' Mozart No 3. Philips. Stereo 110072.

"Badabadeando" —como expresó Florestán en "Novedades", el ya famosísimo grupo de cantantes franceses, adiestrados por el director y arreglista Ward Swingle, ha hecho de este disco un motivo de euforia mozartiana. Cuando no se trata —como en la "Pequeña Serenata Nocturna" de cuatro voces originales de fácil acceso para el maestro Swingle, él se ingenia de manera que nada se desvirtúa. Es raro que, como en el segundo tema del Allegro de la Sonata K. 545, lo haga aparecer en compás ternario, puesto que la base rítmica del conjunto es un 4/4, pero el procedimiento le añade a dicho tema un encanto especial. El Allegro de la Sonata en Sol mayor (K.333) mueve al asombro por su singular metamorfosis. Las variaciones sobre "Je te dirai, maman" (K.265) comunican sentimientos maravillosos al oyente. En fin, no puede uno dejar de admirar la perfección del baterista, Daniel Humair y del "pizzicattista" Guy Padersen. Cada uno de los cantantes es un fenómeno y el maestro Swingle una especie de mago. —E. P.

ERIK SATIE "Parade", "La Morte de Socrate", "Trois Petites pieces montées", "En habit de cheval". Dir. Manuel Rosenthal, Sonido Jean-Etienne Marie (ADES 7023 Estéreo).

PARADE, ballet de Erik Satie sobre un texto de Cocteau, fue estrenado en 1917 en el Teatro Chatelet, bajo la dirección de Ansermet, con decorados y vestuario de Picasso. El compositor lo escribió por encargo de Diaghilew. Las diversas partes de la obra se entrelazan ininterrumpidamente. Puesto que el texto se refiere a un desfile publicitario de un circo, por las calles de París, Satie utilizó realísticamente varios ruidos urbanos que en este disco fueron por primera vez grabados con apego a la partitura, poniendo así de relieve los valores auténticos de esta música vital: una sirena aguda y otra grave, rueda de la fortuna, chapaletes, látigo, máquina de escribir, un revólver. La partitura incluye, además, un órgano y un botellófono. La música es de sabor popular, pero enriquecida con procedimientos sumamente audaces para aquella época (una tarjeta postal enviada por Satie a uno de sus críticos, como respuesta violenta, le valió ocho días de cárcel). La excelencia técnica de la grabación y los efectos obtenidos por los diversos instrumentos, hubieran llenado de euforia al compositor.

SOCRATES es un drama sinfónico en tres partes, para corno, trompeta, arpa, timbales, cuerdas y voz de soprano. Escrita después de "Parade", fue estrenada por Jeanne Bathori, la fiel y arrojada intérprete de los compositores contemporáneos suyos. De los "Diálogos de Platón", traducidos por Victor Cousin al francés, solamente utilizó tres el compositor: "El Banquete", "Fedro" y "La Muerte de Sócrates". Esta grabación contiene únicamente el último. Es un largo recitativo para soprano solo y los instrumentos enumerados. Cocteau poseedor de talento para la crítica musical, expresó acerca de este Oratorio de Satie: "En algunos momentos de 'Sócrates' se pregunta uno si esta música fue escrita por algún pájaro... El genio de Satie aparece desnudo y desprovisto de pudor. Desnudarse constituía para la música de Satie un acto de pudor por excelencia." El fondo orquestal de la obra es de gran expresividad. Por medio de la repetición de fórmulas en "continuo", logra el compositor bloques de efectos a veces deprimentes, sólo iluminados por la presencia de una recitación puramente francesa en sus lineamientos constructivos. —E. P.

MUSICA POPULAR

Por MARGARITA ARTHENACK

ROBERTHA... La voz del Amor, Vol. I (Capitol LEM-116)

Esta joven artista posee cualidades indiscutibles para triunfar: personalidad, temperamento y buena voz. Sus presentaciones magnetizan al público que la ve y oye dar "vida" a cada una de las canciones interpretadas por ella. Con su apasionante estilo canta en este disco: "Amor, no llores", "Para soñar", "Ayer y Hoy", "Eres todo para mí", "Aun, mi verdad", "Angelitos Negros", "Olvidate", "Algo", "No me pidas cariño", "Llorando por dentro" y "Un amor especial". La orquesta acompañante cumple con su cometido.

BATUCADA FANTASTICA BOSSA NOVA (MGM-SE 4085 Estéreo)

En este disco, grabado en Brasil con la orquesta "Os Ritmistas Brasileiros", bajo la dirección de Luciano Perone, se presentan 22 excitantes selecciones del folklore brasileño, interpretadas en forma espectacular por la orquesta mencionada. Los Ritmistas Brasileños hacen uso de instrumentos autóctonos de percusión, propios para proyectar la forma un tanto salvaje que amerita este folklore musical. Entre otras, se escuchan las siguientes selecciones: "Samba Quente", "Esquentando os Tamborins e Cuicas", "Maracatú", "Baiao", "Candomblé", "Agogo", "Sambá" No 1, etc. La grabación es excelente para aparatos estereofónicos.

CAPITOL EN EL HIT PARADE , Vol. III (Capitol EAP-21100)

Como lo sugiere el título del disco, las cuatro selecciones que en éste se escuchan son piezas de tanta popularidad en los Estados Unidos que han pasado a formar parte del Hit Parade. "Te amo" y "El ritmo de Shelly" están interpretadas por el conjunto Stone Poneys, grupo de voces agradables y buen estilo interpretativo. Otro conjunto: el "The Lettermen" canta "Todos los Hombres de pelo cano" y termina con la sobresaliente actuación de Al Marino en la bella canción "Lili Marlene".

Buen disco para los jóvenes.

**SUSCRIBASE A
HETEROFONIA**

al Apdo. 12-808

México 12, D. F.

o al Tel.: 23-48-10



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, base de su prestigio. Expide Certificados 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, prolongable a dos, el pago de los impuestos. Contamos igualmente con servicio de habilitación de bodegas.

Teléfonos: 12-02-66 y 18-10-70

ALMACENES NACIONALES DE DEPOSITO, S. A.

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

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE MUSICA

TEMPORADA DE OTOÑO — 1968

VIERNES, A LAS 20:30 HS. ("A") DOMINGOS, A LAS 11:45 HS. ("B")

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

FESTIVAL INTERNACIONAL DE LAS ARTES

III. 6 y 8 de septiembre

Le matin des magiciens (La mañana de los magos)	Adomian
Concierto para piano y orquesta	Mozart
Solista: PAUL BADURA SKODA	
Escena de la Carta de "Eugenio Onegin"	Chaikovski
Solista: NETANIA DAVRATH	
Cuadros de una Exposición	Mussorgski
Director: HERRERA DE LA FUENTE	

IV. 13 y 15 de septiembre

Suite de "El Caballero de la Rosa"	Strauss
Concierto para violín y orquesta	Prokofiev
Solista: SHMUEL ASHNEKASI	
Cuarta Sinfonía	Chaikovski
Director: GEORGES SEBASTIAN	

V. 20 y 22 de septiembre

Sinfonía Concertante (oboe, clarinete, fagot y corno)	Mozart
Solistas: Gys de Graaf, Anastasio Flores, Luis Salomons y Vicente Zarzo	
Concierto para la mano izquierda	Ravel
Solista: CATHERINE THIBON	
Concierto para orquesta	Bartok
Director: HERRERA DE LA FUENTE	

VI. 27 y 29 de septiembre

Suite para orquesta	Lully
Concierto para violín y orquesta	Miyoshi
Solista: YURIKO KURONUMA	
Una barca en el océano	Ravel
Sinfonía Nº 2	Brahms
Director: CARLOS CHAVEZ	

VII. 4 y 6 de octubre

Sinfonía Nº 1	Carrillo
Concierto para piano y orquesta	Ponce
Solista: MARIA TERESA CASTRILLON	
Sensemaya	Revueltas
Galaxias	Quintanar
Sinfonía India	Carlos Chávez
Director: HERRERA DE LA FUENTE	

PALACIO DE BELLAS ARTES