

www.inbadigital.bellasartes.gov.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 3, México, noviembre de 1968

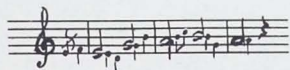
Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía 3*, México, noviembre de 1968



HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL



Año I, Número 3

Noviembre de 1968

México, D. F.

INSTITUTO NACIONAL DE
BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE MUSICA

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

PRIMERA TEMPORADA 1969

10 viernes a las 20.30 horas
10 domingos a las 11.45 horas
del 14 de febrero al 20 de abril

TEATRO DE BELLAS ARTES

Directores:

LUIS HERRERA DE LA FUENTE
ELEAZAR DE CARVALHO
RUDOLPH ALBERTH
EDOWARD VAN REMOORTEL

Solistas:

ALEXANDER BRAILOWSKI, VASSO DEVETZI, JOERG DEMUS,
ANDOR FOLDES (pianistas)
KRACHMANLICK, HERMILO NOVELO (violinistas)
REYNE FLACHOT (chelista)

Reservaciones al Tel.: 12-97-44

H E T E R O F O N I A

S U M A R I O

**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.

Cartas a la Redacción	2
De los Editores	4
Jean Etienne Marie Sueños de la música actual	6
Luis de Pablo Reflexiones sin título	9
Josep Soler Josep Soler, discípulo de Taltabull	13
Esperanza Pulido Festival Internacional de la Música en Mérida, Venezuela	18
Juan Vicente Melo Debussy en la literatura	22
Esperanza Pulido Con Gustavo López y Etta Zaccaria	26
María Otalora de López Mateos Método objetivo de lectura musical	28
Sophie Cheiner Centenario de Paul Claudel	30
Alberto Pulido Silva Estética musical	31
Salvador Moreno Jaime Nunó Roca	35
Claire Stevens La música entre los antiguos mayas	37
Alethés Jazz	40
Conciertos	41
Libros y música	43
Grabaciones	44
De aquí y del extranjero	46

PRECIOS DE SUSCRIPCION

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 ordinario
EXTRANJERO

Un año (seis números) Dls. 2.50
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.

Registro de correspondencia de 2ª clase en trámite.

Cartas a la redacción

Desearíamos establecer un intercambio de un año con su revista, a guisa de prueba. Gracias anticipadas. Si en alguna forma pudiéramos facilitar dicho intercambio, estamos a sus órdenes.

Atentamente,

Mrs. María Huffman
Revista *Clavier* (para pianistas y organistas)
Evanston, Ill., E. U. A.

Estimada amiga:

Perdone usted la demora en agradecerle el gentil envío del primer número de su interesante revista musical *Heterofonía*, pero esto es consecuencia del intenso trabajo que tengo.

Sé bien que resulta muy difícil, en nuestros países, el sostener por mucho tiempo una revista dedicada a la llamada "música seria"; por el esfuerzo que ello significa y por el éxito alcanzado en su primera presentación, reciba usted mis sinceras felicitaciones.

Tal como le prometí en carta anterior, pronto le remitiré un corto análisis de una de mis composiciones —*Circunvalaciones móviles* (57 ejecutantes)— obra terminada el pasado diciembre.

Su servidor y amigo.

Roque Cordero
Compositor panameño
Bloomington, Indiana, E. U. A.

Distinguida colega:

He tardado en dar respuesta a su atenta carta del 18 de julio pasado, debido a los consabidos problemas universitarios que tan en boga circulan por el universo. Nuestra Universidad no ha hecho excepción y sólo ahora puedo dedicar algunas horas a los asuntos propios.

Mucho me ha alegrado saber su preocupación por contribuir al periodismo musical de ese gran país, con la fundación de la revista *Heterofonía*. Me será igualmente muy grato enviarle una colaboración para ella.

La saluda con toda consideración su Affmo. y s. s.

Samuel Caro
Instituto de Investigaciones Musicales de la
Universidad de Chile

Dirección de *Heterofonía*:

Noté con pena que en el segundo número de *Heterofonía* se había suprimido la sección de "Música y Libros". Ojalá que pueda reanudarse en el futuro.

Atentamente,

A. Guerrero
Xúchil 126
México, D. F.

Estimada directora:

He recibido el segundo número de *Heterofonía*, la revista que atinadamente dirige usted y he notado con gusto un afán de superación que se muestra palpable en este último ejemplar. La revista tiene mayor dinamismo y me parece un acierto tomar en cuenta la música de la juventud, o sea, tomar en cuenta a la juventud en una de sus pasiones más caras.

Atentamente,

Marcel Payen
Paseo de la Reforma 402
México, D. F.

Querida Esperanza:

Me siento orgullosa de ti. ¡Eres ahora editora! Pude leer bastante de *Heterofonía*, porque estudié italiano y muchas palabras son similares.

No trabajes demasiado y haz solamente lo que te produzca alegría.

Mildred Dasset
(Maestra de la Manhattan School of Music
de Nueva York)
44 Stuyvesant St.
New York, N. Y.

De los editores

Durante toda la historia de México nunca antes había experimentado el país un conflicto estudiantil de las proporciones del que, al escribir estas líneas, no lleva aún trazas de solución. Y es que nunca antes la juventud, no digamos de esta pequeña región del globo, sino del mundo entero, se propuso volar tan alto, con sus propias alas. Hastiada de la inepticia de sus mentores adultos, ha ido poco a poco transformando su ser biológico, hasta convertirlo en una entidad diferente, capaz de provocar avalanchas arrolladoras de rebeldía. Es tal esta nueva fuerza telúrica que de persistir en su sordera colectiva, los mayores tendrán que lamentarlo vivamente en un futuro no lejano.

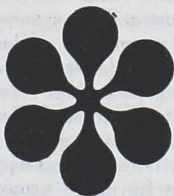
Una de las exigencias actuales de esta juventud se basa en su participación activa dentro del funcionamiento de su propia educación. Se cansó de que se le impongan normas basadas en procedimientos antiguos. El mundo de la posguerra ha avanzado con tal rapidez que al volver la cara diez años atrás nos parecen ya viejas las cosas que dejamos del otro lado. Generalmente era una marcha de los adultos en competencia bélica, hasta que la juventud se dio cuenta de que quizá ella podría marcarles el alto. Ahora esa juventud avanza y avanza como en un maratón de vida o muerte y a su paso trata de arrollar a todos los mayores que se nieguen a colaborar con ella.

¿Qué nos queda, pues, a nosotros, los maestros de cualquier rama de la ciencia y del arte? ¿Seremos capaces de ponernos a la altura del trascendente momento que vivimos? ¿Estamos preparados para ello? Vemos con terror a un gran número de mentores cruzados de brazos, en espera del paso de los nubarrones, porque están convencidos de que vienen detrás los rayos de sol y que todo volverá a ser como era en los momentos inmediatamente anteriores al conflicto. ¡Cuántos hay que se rehusan a aceptar la imponente realidad del momento! Y éste, envuelto aún en la incertidumbre, nos está invitando con voces imperiosas a cambiar de tácticas, a ofrecerle a la actual juventud lo que pueda servirle de nuestra experiencia y de las pocas o muchas luces que poseemos; pero ya desde otro plano: el de la colaboración; el punto de vista de la hermandad y no de la tirantez de orgullos; el ángulo del raciocinio y no de la imposición absurda.

Si, como esperamos, los adultos en cuyas manos está la resolución del actual conflicto, llegan a comprender plenamente el momento crucial que vivimos; si los estudiantes deciden descender de sus torres de marfil y aceptar las prerrogativas que puedan serles concedidas por el momento, la paz volverá a las aulas. Que los jóvenes sigan luchando por sus ideales y que contribuyan activa y enérgicamente al mejoramiento social de nuestro país, pero con las armas de sus intelectos, con la fuerza de argumentos válidos ¡siempre insistentes!

Los maestros de música (aunque la Secretaría de Educación Pública nos niegue status profesional de altura) sabemos que la disciplina por nosotros enseñada coadyuva mucho más que otras muchas al mejoramiento de este mal mundo en el que vivimos.

Ojalá que todos podamos comprender y madurar nuestras responsabilidades en el momento actual.



SUEÑOS DE LA MUSICA ACTUAL

POR JEAN ETIENNE MARIE

III Y ULTIMO

Audio-visual

Se habla mucho de la era atómica, y con razón. Se dice asimismo que las técnicas evolucionan más rápidamente que los hombres, lo cual es también verídico.

¿Será posible que no se dé cuenta todo el mundo de los cambios sufridos por el hombre? Los disturbios provocados por la juventud sobrepasan las luchas tradicionales de generaciones; son más bien "crisis de la civilización".¹ En tal caso, ¿por qué alarmarse de que "estos jóvenes, rehusando las comodidades de la civilización, vayan en pos del Ché y de Mao Tse Tung?". Nada nuevo hay en todo esto; pero, más allá de lo que la juventud rehusa, o admira, ¿no podríamos encontrar en ella una mente nueva, emanada de los nuevos medios de comunicación? Es cierto que vivimos en una era atómica; pero no lo es menos que nos movemos en una era audiovisual.

Música y noticias con transistores acompañan al hombre en la cama, en el baño, en la mesa, en los transportes, en la playa o en el campo. Por otra parte, nos hallamos envueltos por una red visual: carteles, pantallas de cine, televisión, periódicos, cada día con más ilustraciones y menos textos.

Durante siglos los frailes se sometieron en los conventos a reglas caracterizadas por ciertos ritmos (del día, de la semana, del año) y se impregnaban de textos o pensamientos que poco a poco iban transformando sus mentes en función de un ideal. Hoy vivimos todos como frailes, sometidos a ritmos (diarios, semanales, anuales) más rigurosos aún, y con el oído y la vista sometidos a impregnaciones demasiado fuertes, normas no aceptadas por todos los individuos, con la intención de alcanzar un fin de su propia elección, sino impuestas por la anarquía de la publicidad comercial o por ciertos imperativos políticos.

Aunque los sociólogos y los psicólogos se consideran como los especialistas de los medios audio-visuales, no lo son tanto, en realidad, como los artistas; o mejor dicho, como aquellos artistas capaces de emplear los medios nuevos científicamente; en otras palabras, los técnicos-artistas: pintores-cineastas; escritores-realizadores; músicos-ingenieros de sonido... En la evolución del mundo, éstos adquieren especial responsabilidad.

Estudiar los problemas audio-visuales no es, pues, fantasía, ni pan-musicismo, ni deseo de un arte total. Sólo se trata de una responsabilidad humana y artística en el mundo que surge. "Fantasía" no es tan sólo una película más de

¹ Malraux.

Walt Disney realizada a base de obras musicales clásicas, sino todas las películas "audio-visuales" que enmarcan musicalmente poemas visuales de la categoría de lo "bonito" y de lo "agradable".

"Pan-musicalismo", ensayos presentados por Xenakis en la Exposición de Montreal, a base de dos estructuras: una visual y otra sonora, viven al mismo tiempo de manera totalmente independiente.

"Anhelos de un arte total", ensayo de Michel Fano productor de *Marienband*, *La Inmortal* y *Wozzeck* (en colaboración con J. P. Jouve), experimenta consecuencias psicológicas de los detalles microscópicos del montaje sonoro y visual.

Nuestra propia investigación tiene como eje principal el tiempo, elemento común a la vida social, a la imagen-tiempo del cine o de la televisión, y a la música. Aparece entonces un hecho muy importante: el músico, como especialista del tiempo vivido. Donde se cruzan los caminos del arquitecto, del matemático y del psicólogo, el músico manipula realmente, a través de los sonidos, el tiempo vivido. Su creación es creación de vida en forma de tiempo. Hasta ahora se ha venido considerando a la música como socia del sonido; más bien creo que hasta ahora la música de sonidos ha sido la única forma de crear vida-tiempo para el músico; pero actualmente existe otra encarnación posible de la vida-tiempo: la imagen-tiempo del cine o de la televisión; y es posible imaginar obras puramente musicales, sin sonido.

Así la música sonora, sin imagen y la música visual, sin sonido, aparecen como doble polarización de un arte verdaderamente audio-visual, a través del cual se experimenta en forma más racional y más concentrada el medio de comunicación que informa la mente nueva de la actual generación.

Lo aleatorio y el determinismo

La electro-acústica, los micro-intervalos y las investigaciones audio-visuales, constituyen tres campos de acción para el músico de hoy. Cada compositor trabaja con su propio método. No nos referimos a aquellos compositores que componen sólo por componer. Claude Delvincourt, que fuera un gran Director del Conservatorio de París decía, refiriéndose a esta clase de músicos, que "su curiosidad y su interés por lo que realizaban eran menores que los de un plomero". Desde este punto de vista los compositores que piensan lo que hacen pueden dividirse en varias escuelas; pero nos interesa menos establecer el repertorio de estas escuelas que indicar en pocas líneas la evolución que se manifiesta y condicionará ciertas músicas de un porvenir próximo.

Precisaremos, por tanto, cuáles son estas escuelas: aleatoria-empírico objetiva, como cuando Cage mezcla de manera puramente aleatoria la ejecución simultánea de dos o tres obras (fijas, o más o menos indeterminadas), ejecutadas por instrumentistas, sin la menor preocupación del resultado sonoro del conjunto instrumental. La forma general más evidente de la obra resultante de tal mezcla, está más bien determinada por las reacciones subjetivas del grupo social que escucha el desarrollo sonoro; es decir, por la dinámica y la métrica de sus intervenciones en pro o en contra de lo que oye.

La aleatoria empírico-creativa existe en forma simple en el jazz. Como música de vanguardia la tenemos en obras como "Archipel" de Boucourechliev, para la cual dos pianistas y dos percusionistas eligen a cada momento estructuras

fijas, o más o menos libres, en función del conjunto que escuchan de una manera activa. En obras de este tipo suele presentarse una dinámica apasionante de la creación, siempre que la musicalidad de los intérpretes interfiere con una fuerte voluntad creadora del compositor.

El determinismo casi absoluto fue una tentativa del joven Stockhausen, de tal manera que en la creación todo es voluntario, lógico, deducido de una premisa única. En la ejecución exige la fidelidad más mecánica que sea posible imaginar.

Es interesante estudiar en la obra de este compositor la evolución de la relación determinismo-aleatorio. El lo imaginó al introducir lo aleatorio en unas piezas para piano, pero en tal forma, que la evolución aleatoria de la obra se lleve al cabo en función de un determinismo absoluto de reglas de desarrollo. En las últimas obras de Stockhausen desaparece todo determinismo y se sitúan entre el aleatorio empírico-objetivo y el creativo.

El aleatorio empírico, ya sea objetivo o creativo, y el determinismo que hemos mencionado, se sitúan en el plano de la acción inmediata de la ejecución, pero existe otro plano donde pueden intervenir determinismo y aleatorio: plano anterior a la ejecución que en este caso queda predeterminada.

El cerebro es un órgano que sirve para tratar informaciones. Un cerebro puede recibir 200 "bits" (=200 informaciones por minuto). Estas informaciones siguen un canal en cinco etapas: percepción, identificación, decisión, ejecución y control. Si el cerebro es capaz de recibir 200 bits en las dos primeras etapas, en la tercera (decisión) puede tratar solamente al máximo (y por un tiempo reducido) 50 bits, sin exceso de fatiga. El hombre no puede recibir demasiados estímulos, pero también se cansa si no le llegan bastantes informaciones. Desde este punto de vista se siente vivir a gusto en un campo medio.

En arte ocurre lo mismo: el exceso de reglas o la ausencia de normas conducen a un mismo resultado en la percepción humana. Esta doble polaridad de ausencia o exceso de reglas determina un eje que Xenakis ha explorado en el sentido de un mínimo de reglas, lo que le ha conducido al estudio de las operaciones primarias del acto de componer, por medio de: a) el empleo del cálculo de probabilidades (con, o sin máquina calculadora), ligado a la música aleatoria científica, y b) de la lógica formal, base de todas las matemáticas.

En este eje tenemos que considerar las músicas matemáticas. En efecto, del empleo de las matemáticas puede resultar al mismo tiempo un determinismo o una ausencia de normas, es decir, una libertad que no está en contradicción con la exploración científica que no era posible imaginar hace poco. Las obras (hasta las seriales) estaban confinadas en una región muy estrecha del eje así definido. Hoy día se puede explorar casi ilimitadamente.

Entre el plano de la composición de músicas definidas antes de la ejecución y el de la creación de obras en el acto mismo de la ejecución, no se han estudiado, hasta ahora, relaciones mutuas, al menos de manera explícita. Las perspectivas abiertas por un estudio de este tipo serían muy amplias para el compositor.

Personalmente no nos interesa seguir tal o cual escuela pero, como siempre, buscamos una fuerte síntesis de lo que ha sido ya experimentado, tanto en la elaboración de los modelos abstractos del pensamiento musical, como en el campo de las diversas encarnaciones del tiempo vivido de la música sonora, visual, humana.

REFLEXIONES SIN TITULO

POR LUIS DE PABLO

La música actual, se dice, ya ha calado en el público. Al menos éste, en su parte más viva, acepta su existencia y se ve obligado a tomar postura en pro o en contra. En una palabra, la música actual es un hecho consumado que rebasó ya la etapa experimental, como gustan denominarla ciertos críticos que huyen de las posiciones claras para incorporarse, cada día con más fuerza, a un cierto nivel de la vida diaria.

No se crea, por lo dicho, que este artículo va a convertirse en un canto de optimismo; porque el fenómeno llamado "música actual" es algo en perpetuo movimiento, multivalente y enormemente difícil de captar, tanto como, en general, lo es la realidad que nos rodea. Así pues, el primer cuidado será el de discriminar si esta música, que ahora empieza a ser problema para un público siempre perezoso, por pérdida de auténtica función, corresponde a las aspiraciones y deseos del compositor actual que sea merecedor de tal nombre.

La música que ahora empieza a considerar el público, y buena parte de la crítica como moderna, corresponde a las corrientes musicales que vieron nacer los años cincuentas, con contadas excepciones. Lo que hoy lleva pasaporte de "modernidad" —otro equívoco— corresponde a la actitud mental y a la búsqueda de los compositores de la última postguerra. Como es normal, se opera un curioso fenómeno de intercambio entre compositor y público. Aquel creador discutido y atacado hace veinte años, es hoy reconocido como músico válido. Y éste (salvo raras excepciones), en testimonio de la humana debilidad, se siente muy a gusto arrellanado en tal reconocimiento y procura mantenerse dentro de las premisas ya digeridas y aceptadas, si no por todos, sí, al menos, por una comfortable mayoría.

El resultado no se hace esperar: detiéndose la evolución musical y se hace indispensable una revisión de sistemas, métodos y valores. Para unos, esta situación resulta altamente cómoda al crearse un código que les permite saber lo que deben o no aceptar; otros, más sensibles, sentirán un avasallador aburrimiento e indiferencia frente a tantas obras pretendidamente actuales, aun ignorando a qué pueda atribuirse tal cosa y hablan de falta de imaginación, de vías muertas y de nuevos academicismos. Otros, muy pocos, perciben la necesidad de una evolución y otros, menos aún, toman partido por una u otra dirección dentro del presente, olvidando en muchos casos que los caminos del hoy son siempre múltiples, con tal de que posean capacidad transformadora de la realidad, en un sentido progresivo y no retardatario.

En realidad, tanto los oyentes como los creadores responsables de semejante falta —y son legión— constituyen un caso más de la tan conocida actitud del "esfuerzo realizado": una vez, en un pasado más o menos remoto, se dieron uno o varios pasos, que fueron una especie de coartada para permanecer estáticos el resto de la vida, así dure cien años. Actitud de jubilación voluntaria llevada al extremo. La jubilación es, desde luego, una institución justa, con tal de que

no impida el paso al presente, aunque, por desgracia, no sea éste el caso. Un clan de dirigentes jubilados es algo, en verdad, poco deseable.

Lo más interesante y curioso del problema reside en que la brusca evolución de la música en la postguerra del 45 se hizo, en gran medida, sobre la base de un presupuesto esencial: la necesidad del cambio constante; de evolución sin término conocido. Es, pues, doblemente paradójico que ahora se quiera ver un camino, casi exclusivo, de actualidad musical en un lenguaje que nació sabiendo y queriendo ser perecedero. Parece claro que a la reflexión consciente y profunda sobre el sentido de la música creada por aquellos años, se haya superpuesto una actitud de defensa personal; de pacto con una realidad demandante de la complicidad de sus antiguos denunciantes, para seguir durmiendo a pierna suelta; incluso cuando la insultan, ya que el insulto, practicado bajo ciertas formas aceptables y aceptadas, entra a formar parte de las reglas del juego.

Una consecuencia inmediata se desprende de lo dicho, para quien quiera permanecer vivo y comprometido con su momento: hay que tener el valor de abandonar, por otras más lejanas, las metas obtenidas anteriormente, a fin de seguir adelante en el terreno de lo aún desconocido. Esto supone un acto de perpetua inseguridad, tanto para el creador como para el oyente, mientras éste no abandone el marco que lo encuadra actualmente. De otro modo: mientras la escucha se verifique con el ser que hoy tiene y no cambie la presente dialéctica de compositor-público. *Hay que aceptar esta inseguridad como el único estado éticamente capaz de justificar la creación de hoy.* Si alguna vez cambiara este marco y todos los esfuerzos debieran convergir hacia tal fin, el oyente dejaría de serlo en su sentido actual, para convertirse en colaborador, a escala privada, del llamado creador, en un cambio de niveles que justificaría la pervivencia de lo que llamamos música. Pero esto podría ser tema para otro artículo.

La evolución musical inmediatamente posterior a la postguerra se realizó en el plano del lenguaje estrictamente sonoro: desaparición definitiva de la tonalidad; búsqueda y encuentro de diversas sintaxis sonoras; nuevas formas de pensar la música, en suma. Pero la evolución de hoy, tal y como parece adivinarse, no puede detenerse en este terreno. Parece llegado el momento en que una dimensión mayor de lo estrictamente lingüístico-musical se incorpore al hecho sonoro. Recuérdese lo que al respecto dijo Webern: la evolución de la música es, para él, una progresiva conquista-utilización de los medios sonoros puestos al alcance del hombre por la Naturaleza. Hoy se ha conquistado *toda* la gama del sonido-ruído. El compositor tiene a su alcance y disposición la totalidad del espectro sonoro, sin restricciones. Apenas si existen tabúes respecto a la materia en bruto que pueda originar una obra. Esta prodigiosa conquista, aún lejos de ser dominada en todas sus posibilidades, es algo a lo que no se tiene derecho de renunciar. Deberá, pues, ser la herramienta básica de cualquier futura búsqueda; de cualquier presente punto de partida. Pero una vez provistos de la herramienta, será preciso saber qué hacer con ella... Naturalmente no voy a pretender mostrar el camino único e irremisible, ya que cualquier dogmatismo es sospechoso de raíz. Pero sí voy a tratar de avanzar ciertas conclusiones a las que me ha llevado la experiencia de bastantes años de lucha y reflexión musicales. Igualmente, será importante señalar que las ideas que expondré se hallan, como siempre, en el aire. Algunos creadores discurren por vías semejantes (en arte la prioridad absoluta es pura coquetería); entre todos

es posible que encontremos el, o los caminos, que hagan posible un futuro musical válido.

A mi juicio, la nueva dimensión que lo musical debiera apropiarse, se desdobra en dos vertientes de una misma realidad; vertientes que no se contraponen, sino que se complementan.

1.—El cambio, en el sentido social, de la audición; otra forma de oír la música, otorgando un sentido distinto a este fenómeno. Se trata de dejar reducida la sala de conciertos a sus verdaderas dimensiones: depositaria de una tradición que ya no puede, en absoluto, comprometernos. Será preciso buscar nuevas y más apropiadas maneras de contemplar la música. Incluso, esta contemplación ha de dejar de serlo para permitir al, hasta entonces, espectador, una colaboración legítima y apasionada con el autor. Así sólo puedo comprender el fenómeno de la aleatoriedad en música; si no, me veo condenado a ser sólo curiosidad desprovista de sentido.

Conviene, sin embargo, no olvidar que las circunstancias de hecho, en nuestra sociedad, son tales, que hacen dificilísimo este cambio. El fenómeno no es nuevo, ya que siempre se ha producido antes el medio que su empleo. Así, pues, me parece que el compositor debe esforzarse por encontrar, en sus propias obras, la posibilidad objetiva de realizar el cambio a que me refiero, sin preocuparse, *ahora*, de si tal cambio se opera, o no en el plano de los hechos. En mi obra *Módulos III*, la versión ideal consistiría en una realización privada, con un material suministrado por mí, mediante un pupitre de mezclas y tres magnetófonos. De hecho, es una obra cuya audición en concierto presenta problemas arduos — casi inexistentes en una sala de grabación.

2.—El cambio de actitud frente al hecho musical del pasado, al que se considera como materia prima aprovechable. Antes me refería a Webern, a su idea de un progresivo aprovechamiento de todos los medios sonoros que la Naturaleza ha puesto al alcance del hombre: lo que para él representaba el meollo de la evolución musical. Pues bien, parece como si la Naturaleza abarcase, ahora también, a la Cultura —las fronteras son hoy, en Arte, bastante difusas. El pasado musical (y no sólo el europeo, sino en general la música creada por el hombre hasta el día, sin distinción de credos) se ha convertido en un material en bruto al que será preciso reestructurar, dentro de dimensiones más amplias; dimensiones, por otra parte, cuyo sentido está hoy por descubrir. No es difícil observar que no se trata de un “collage”, en el sentido en que tal técnica se ha venido empleando (sobre todo en la plástica), sino más bien de una presencia total de la cultura, a fin de producir una realidad distinta. La conciencia del compositor es el punto neurálgico en que hoy se realiza tal operación. No puedo asegurar que tal cosa ocurra siempre, ya que las macroestructuras capaces de ordenar este aparente caos —que sólo lo es por falta de perspectiva para verlo en su totalidad— no son ya patrimonio exclusivo de la conciencia personal; aunque, mientras se centren en ésta —y creo que, de una u otra forma, dicha conciencia tendrá siempre algún papel— habrá que exigir la mayor eficacia en la capacidad de información de cada obra. Dicho de otro modo: hay que lograr el máximo de potencia para comunicar algo; esto es, su logro como lenguaje. Las razones del porqué de ambos cambios reseñados son, evidentemente, muchas. He aquí algunas:

- la alienación sufrida por la cultura heredada; no por culpa de ésta, sino por el uso que de ella se hace. Una postura que tome en cuenta lo dicho más arriba puede servir de situación límite en las consecuencias de tales alienaciones.
- la responsabilidad general de *toda* la cultura en la conciencia del creador; fenómeno inevitablemente paralelo al de la intercomunicación cultural; consecuencia, a su vez, de los actuales medios de difusión;
- desarrollo del concepto de “obra comprometida” que, si de veras quiere serlo, debiera aprovechar la totalidad —al menos en su enfoque— de lo creado por el hombre. Etc., etc., etc. . . .

No voy a entrar ahora en los antecedentes de esta forma de ver el problema. Los nombres de Charles Ives, John Cage, etc., se evidencian por sí solos. Me permitiré, sólo, decir que sus búsquedas y realizaciones son hoy ya estrechas y que, incluso, el ángulo desde el que fueron pensadas es, no ya discutible —¡todo lo es!—, sino demasiado limitado. Los elementos dispares puestos en juego en sus obras no presentan asomos de coexistencia, como no sea la puramente geográfica: algo que está cerca o lejos de otra cosa. Aquí se trata —al menos eso creo— de encontrar un nivel de contemplación más alto *que no suponga una síntesis* (véanse a este respecto las luminosas notas publicadas por Stockhausen en el estreno de *Hymnen*), sino, repito, una fórmula de coexistencia de elementos dispares, entre los cuales el compositor de deslice, apunte, difumine, ofrezca, escamotee y, en una palabra, se convierta en el cómplice de un oyente renovado.

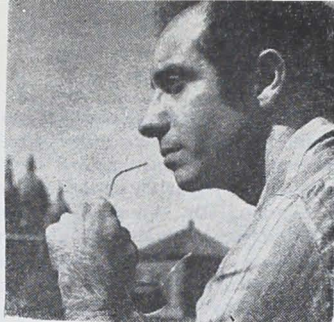
Madrid, 1968.

“LOS GONZALEZ”

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

Búsquelos en el *Baazar Sábado*. Plaza de San
Jacinto 11, San Angel, Stands 81 y 82, o pida
datos para sus compras al 48-97-27

De la Juventud



Iniciaremos en este número de *Heterofonía* una serie de análisis escritos por los propios compositores jóvenes de nuestros días, ora acerca de alguna obra determinada, ora abarcando generalidades de su creación global. El compositor catalán Josep Soler respondió más prontamente a nuestro llamado que algunos compatriotas a quienes nos dirigimos. Séanos dado expresarle nuestro agradecimiento.

Josep Soler nació en Barcelona, en 1935. Fue discípulo de Cristófor Taltabull, renombrado maestro de varias generaciones. En 1961 obtuvo Soler el premio Ciudad de Barcelona por una *Sinfonía*. Se han estrenado obras suyas en el Primer Festival de España y América (*Constantes rítmicas*). En el Segundo (*Quetzalcóatl*); en el Tercero (*Orpheus*) y en el Cuarto (*II Sinfonía*) festivales de Barcelona, bajo las batutas de Franco Gil, Serge Baudo y E. García Asensio. *Lachrymae* recibió su primera audición en la ciudad de México, en el transcurso del VI Festival de Música Contemporánea, bajo la dirección de Armando Zayas. *Diaphonia* está programada para el VI Festival de Barcelona, por el Het Neverlands Blazersensemble. Su música de órgano —instrumento que le interesa grandemente— ha sido dada a conocer por la organista Montserrat Torrent en Ginebra, Londres, Manchester, etc.—E. P.

JOSEP SOLER, DISCIPULO DE TALTABULL

POR JOSEP SOLER

Hablar de las obras de los compositores no sólo es hablar de éstos, sino también situarlos en su ambiente y en las raíces donde hallan su fuerza y de donde ésta proviene. Por ello, antes de hacer un breve análisis de mi música quisiera situarme dentro del ambiente musical donde me desarrollé y mostrar su entronque con la gran tradición europea, a pesar de toda clase de dificultades ya de tipo musical ya de tipo histórico y aun político.

Cataluña siempre ha sido muy sensible al influjo europeo, especialmente al francés; con todo, desde principios del siglo xx hasta el estallido de la guerra civil, fue muy notable la influencia psicológica y musical del mundo germánico, influencia que se puede situar, concretar, por un lado, en la labor importantísima de la *Associació Wagneriana* y, por otra, en el hecho de que Cristófor Taltabull —sin duda el más importante e influyente entre los pedagogos musicales en nuestro país— estudiase en Munich con Max Reger.

La impronta que la *Associació Wagneriana* hizo en la vida musical catalana fue intensa y el sentido musical que Wagner dio a sus obras impregnó, a través de la labor de traducciones y ediciones que ésta hizo, a los músicos de nuestra

tierra, así como al aficionado con una cultura de tipo medio. Por otra parte, cuando a partir de los años 40 hubo quien intentara enfocar el problema de la composición de una manera seria, fue Taltabull la única fuente donde podía beberse sin temor de perder el tiempo o de estancarse en un vano y pueril academicismo; éste —maestro y compositor de raro talento— estaba fuertemente influido por la seriedad y el espíritu científico de Alemania; por otra parte, una larga estancia en París le había dado una claridad y un sentido del orden que, junto con su especial idiosincrasia, hecha de bondad y de profundo saber, le convertían en un maestro ideal.

Todo ello fue definitivo para los que le eligieron como guía y maestro en sus estudios ya que él supo darles un conocimiento del oficio, de absoluta seriedad, conocimiento que evitaba cualquier apariencia de aficionado a compositor. Hablar pues de compositores de la postguerra en Cataluña es hablar de Taltabull: éste nació en Barcelona, en 1888 y murió en la misma ciudad en 1964; residió tres años en Munich, trabajando con Max Reger —momento crucial para nuestra música, ya que nos ha podido así transmitir el inmenso caudal de conocimientos de Reger a través de sus tratados de *Armonía*, *Contrapunto* y *Fuga*— y de 1912 a 1940 residió en París; allí vive el gran momento de la música impresionista, pero el sello impreso por Reger es definitivo y todas sus enseñanzas y escritos teóricos toman como punto de partida la fuerte estructuración dictada por éste, así como la dialéctica que iba a beber en el inagotable Juan Sebastián Bach. A partir del año 1949 se establece de manera definitiva en Barcelona y él fue, en aquellos momentos de confusión (confusión alentada por un momento político singularmente grave y que coaccionaba a través de un fuerte conservadurismo, una censura extrema y un voluntario desconocimiento de las realidades de allende los Pirineos) el hombre providencial para la música catalana.

Si antes de la guerra civil —durante un extraordinario y brillante renacer de la cultura catalana— hubo un verdadero interés por la música contemporánea, después de ésta, la Guerra Civil, sea por las dificultades de comunicaciones y de obtención de partituras del extranjero, sea por otras razones, nuestro mundillo musical vivía en una extraña atonía, atonía fomentada por algunos programas de conciertos del más escandaloso conformismo y por la existencia de una crítica musical del más irreductible academicismo, cuando no hostil, a cualquier manifestación de arte verdaderamente actual y sin la menor posibilidad de defensa ante sus ataques, ya que éstos contaban con el omnipotente amparo oficial; ello repercutía sobre los compositores, y de la música producida entre los años 40 al 50 muy poca cosa puede salvarse; más tarde, al iniciarse una lentísima liberación, y ante la imposibilidad humana de mantener indefinidamente un estancamiento cultural tan absurdo, la situación mejoró evolucionando lentamente. La aparición de los discos microsuro fue un fenómeno de cuya importancia aún no nos hemos dado cuenta; también lo fue la constitución de Juventudes Musicales y, finalmente, la aparición de algún crítico arriesgado y sin intereses creados, hizo renacer la esperanza en muchos que ya desesperaban de que el problema musical en Barcelona (carente ésta totalmente de cualquier apoyo o subvención estatal) tuviese solución. Con todo, la labor definitiva —en el campo de la creación musical— era una labor callada y de años de trabajo; esta tarea fue la que Taltabull realizó con sus discípulos y creemos que hoy día, a él se debe el que entre los compositores barceloneses se respire un aire euro-

peo y se enfoquen los problemas musicales con amplitud de miras que no son ciertamente las de un estéril academicismo.

Taltabull como compositor

Sus obras nos han llegado sólo en fragmentos pero éstos son fundamentales para nuestra música y de un valor de primer orden, así sean las *Cinc cançons xineses* o *La Passió* u otras obras corales; en ellas se unen el refinamiento y la extrema elegancia de la música expresionista francesa a la concisión y el rigor de escritura que cabe esperar de un discípulo tan aventajado de Reger. La primera de las obras citadas aún no ha sido interpretada ante un público en España (sólo lo ha sido, precisamente en México, por la mezzosoprano Guadalupe Solórzano), pero existe de ella una excelente grabación. La segunda obra, *La Passió*, ordenada y puesta a punto para su estreno por el autor de estas líneas fue dada a conocer en el Festival de Barcelona de 1967: es una obra semejante en muchos aspectos a *El Martirio de San Sebastián*. La rara calidad musical de sus elementos, la discreción con que está escrita y la intemporalidad de una música que parece rehuir cualquier exhibición de modernismo, la hermanan con el bellísimo oratorio de Debussy. Creemos que llegará el momento en que se sabrá reconocer en esta obra un momento culminante de la música catalana.

Josep Soler

Las palabras discreción e introversión convienen a Taltabull como maestro y como compositor. Estas virtudes —y si no virtudes, posiciones— son las que el autor de este artículo quisiera para su música y para su manera de aprehender el fenómeno musical. De un maestro conviene extraer, no sólo conocimientos que fecunden la propia vivencia y fundamenten la estética que nos guíe, sino también una ética, una posición frente al problema de la creación que sepa resolver éste en el plano de lo moral y de lo absoluto; tal ideario es el que quisiéramos informase nuestra posición artística, posición no sólo estética (renuncia de todo academicismo) y ética (la música como patentización de la vivencia del autor y de la de toda una sociedad) sino también convencidos de que nuestro esfuerzo es útil para algo o alguien y de que, a través del trabajo de cada uno —aun el más sencillo—, puede expandirse la ola de fondo iniciada siglos atrás y que avanza hacia una consumación imprevisible, pero buena e inevitable.

Crear que somos *medio de*, nos obliga al máximo esfuerzo de estructurar nuestro lenguaje: hay que hacerse oír, pero esta voz tiene que ser clara y viva. Esto es el trabajo y la agonía más difícil para un artista; esta lucha para alcanzar el propio verbo es la lucha de la vida misma y el saberse acertado o no casi nunca le es dado a conocer al artista: a menudo son las generaciones futuras las que descubren la legitimidad de un camino que parecía neutro o estéril, mientras que hechos anunciados con palabras triunfales se descubren y develan como puras repeticiones, *phylums* sin salida.

La búsqueda de un lenguaje es la repetición, a pequeña escala y en la persona de cada individuo, de todo el proceso general de arte: en breve espacio de tiempo tenemos que revivir una historia de siglos, hacerla nuestra, a través de una ósmosis misteriosa, y saberla revivir siguiendo el camino que ella mar-

ca, camino desconocido pero que al artista verdadero le es dado, por instinto, conocer y seguir. Pero el saber esto, *ahora*, es imposible; sólo una oscura confianza y tenacidad nos autoriza a seguir en el trabajo. El acaecer de un artista es el de un ciego.

El autor de estas notas ha tenido siempre un gran interés por la música dramática y para la escena ha escrito dos dramas musicales (*Agamemnon*, Premio de la Opera de Montecarlo) y *La Tentation de Saint Antoine*. Un oratorio escénico (*Passio Domini Nostri Jesu Christi*) y dos ballets. Actualmente trabaja en un ciclo de seis óperas agrupadas bajo el nombre de *The Solar Cycle* (texto de Thomas W. Borthistle) y que tienen como tema las leyendas del rey Edipo, el faraón Akhnatón y el monoteísmo. Ello podría dar la impresión de que se interesa por el aspecto menos musical de la composición —la música como elemento acompañante y de fondo para una escena— pero cree que el teatro musical tiene sus propias leyes, leyes que permiten articular la música dramática como música pura sin que intervenga en absoluto el factor funcional. Por ello cree que es tan *música de cámara* una ópera de Mozart o Bartok como un trío de Haydn o Schönberg. Al oyente le toca generalizar el acaecer dramático y sonoro y ver, en la conjunción de ambas estructuras —la dramática y la musical— la aparición de una entidad superior y abstracta. Al disco debemos la máxima facilidad para poder apreciar, en la intimidad y desligados de toda dificultad externa (la gente, los entreactos, la decoración, etc.) el puro interés musical de la forma ópera: así creemos que un acto de *Parsifal* o *Pelléas* se puede escuchar como música abstracta y sin ingerencia de cualquier elemento extramusical. No es la brevedad o la longitud de una obra o su título lo que determinan su grado de abstracción, sino la calidad de los elementos puestos en juego y la legitimidad de los efectos musicales que intervienen en su desarrollo. Creemos que la ópera prosigue con la gran tradición del teatro griego y así como en éste la dialéctica de los personajes es una dialéctica de ideas puras petrificadas por la misma inhumanidad de los sucesos dentro de los que parecen moverse, pensamos que, en la ópera concebida con el mismo espíritu, el total de música y representación es un total puramente abstracto, complejo, pero irracional, es decir, sin *historia*.

Nadie puede *vivir* la muerte de otro —entregándose absolutamente— y así cualquier comunión es imposible: la expresión de un arte es siempre un monólogo; el autor ha sentido este hecho como una de las bases de su proceder y su música refleja este estado de ánimo; su talante es el de una meditación, no el de una dinámica. Ello hace que se sucedan los largos *adagios* precedidos por violentas explosiones —espasmos— de breve duración: a este respecto es clara la forma empleada en los fragmentos sinfónicos, recientemente estrenados, de *The Solar Cycle*; el peso de la obra residía en el adagio que por su misma longitud y suavidad creaba el contrapeso a las danzas que lo precedían: dos puntos sin semejanza que se equilibraban y por ello daban forma a la obra. Igualmente en *Visió de l'Anyell Místic* para piano solo, vientos y percusiones, obra estrenada por el "Club 49" en Barcelona y bajo la dirección de Konstantin Simonovic, se suceden en el espacio de los 7 minutos de su duración los choques del piano con los restantes instrumentos al costado de *adagios* estáticos, de una impasibilidad arcaica.

Podríamos seguir hablando de otros detalles más o menos técnicos o de otras obras, pero creemos que a la música hay que oírla y no describirla y por ello hemos creído más interesante explicitar el talante con que ésta se escribe y no

extendernos en los aspectos puramente técnicos que sólo a un técnico le pueden interesar. Este talante incluye los amores y las repulsiones del autor y es oportuno el especificarlos porque ello podrá acabar de definirlo: Wagner, Mahler, Bach y Mozart al lado de Rameau, los compositores castellanos de los siglos XVI y XVII, Machault, Perotin y la obra increíblemente rica de Leoninus; Bartok y Hindemith; Bellini y Verdi junto con la trinidad de Viena —especialmente Schönberg— Mussorgsky y Rimsky-Korsakof, entre los rusos y Bizet; Debussy y Messiaen entre los franceses...; entre aquellos que detestase cuentan todos los académicos; se siente desligado de la obra de Strawinsky. Entre los compositores del último momento le interesan Ligeti (*Atmósferas* y *Requiem*) y, en menor grado, Penderecki (*Sonata para Violoncello y orquesta*).

Obras de Josep Soler

- Agamemnon* (1960) ópera en un acto; texto de Séneca.
Passio Domini Nostri Jesu Christi (1968), oratorio escénico.
The Solar Cycle (1967) fragmentos sinfónicos.
Orpheus (1965) Barcelona, Festival de 1965. Dir. Serge Baudo.
Sinfonía (1966) Barcelona, Festival de 1966. Orquesta de la RTVE, Madrid.
 Dir. Enrique García Asensio.
Lachrymae (1967) conjunto de cámara. México, VI Festival de Música contemporánea. Dir. Armando Zayas.
Diaphonia (1968) Barcelona, Festival de 1968. Het Neverlands Blazersensemble.
Visió de l'Anyell Místic (1968) Barcelona. Conciertos del "Club 49". Dir. Konstantin Simonovic.
Das Stunden Buch (1962) Textos de Rilke. Viena, 1968, Montserrat Alavedra y Erik Werba.
Preludio Coral y Toccata (1960) para órgano. Manchester University, Montserrat Torrent (1968).

Discografía

<i>Sonatina</i>	AHMC 10/102	Barcelona
<i>Quetzalcóatl</i>	AHMC 10/102	
<i>Visió de l'Anyell Místic</i>	AHMC 10/105	Fragmento de la "Pasión".

The image shows a page of a musical score for the work "Visió de l'Anyell Místic" (Fragmento de la "Pasión"). The score is arranged in three systems, each with multiple staves. The top system is for the Coro (Chorus), the middle system is for Solos (Soloists), and the bottom system is for the Orquesta (Orchestra). The music is highly detailed, with many notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and performance instructions. The lyrics "Hambre / Sed - en el interior como de gallos de canchales que corren por el suelo" are written below the vocal staves.



Judit Jaimes

Festival Internacional de la Música en Mérida, Venezuela



Cuarteto de la Universidad
Federal Brasileña.

Por ESPERANZA PULIDO

Ejemplo y estímulo para las demás naciones de la América Latina resultó el Primer Festival Internacional de la Música de Mérida, Venezuela. Esta ciudad andina, universitaria, donde por cada adulto tropieza uno con diez jóvenes estudiantes, tiene a flor de labio la sonrisa de los valles fértiles y el clima gratisimo de las altitudes templadas. Sus habitantes, en su mayoría fuereños, constituyen una unidad venezolana, entroncada por la cultura. De amables, hospitalarios y alegres podría calificárseles.

Es verdad que sólo una comunidad próspera podría haber organizado un Festival de Música de las proporciones del de Mérida, conjuntamente con una Muestra del Cine Documental Latino Americano, que resultó incitante. En la imposibilidad de atender a todos los eventos de este último, nos limitamos al total de aquellos para los que generosamente habíamos sido invitados.

Se llevaron al Festival seis conjuntos internacionales: el *Quinteto de Metales de Nueva York* (por haber llegado con un día de retraso nos privamos de escucharle). El *Cuarteto de la Universidad Federal de Río de Janeiro* (uno de los más distinguidos grupos de su género en la América Latina. Ejecutaron los cuartetos 5º y 17º de Villa-Lobos (el primero todavía inédito) y el "Americano" de Dvorak, con gran espíritu de equipo). El *Trío Foerster* de Praga (sus dos conciertos fueron muestras de habilidades artísticas conjuntas). El dúo *Jean Pierre Rampal y Veyron Lacroix* (no necesita comentarios en México, donde se le conoce de sobra). El Jazz Experimental "*Deutscher Jazz 68*" (vino a México, después de su actuación en Mérida. Está formado por doce instrumentistas de primera calidad, empeñados en cultivar el jazz con ciertas características germanas. Casi todas las obras de su programa eran originales de algunos de ellos, o compuestas para el conjunto). El *Cuarteto Julliard*, cuya fama internacional corresponde a una trayectoria larga y fecunda.

Escuchamos a cuatro recitalistas extranjeros y a dos venezolanos. *Narciso Yepes* presentó dos programas eclécticos (el segundo de música española), brindando virtuosismo guitarrístico sobre diez cuerdas. *Leonard Rose* es actualmente uno de los más grandes violoncellistas. Con su excelente colaborador *Samuel Sanders* al piano y la simpatía emanada de su persona conquistó al público meridano. *Netania Devrath*, fresca de su actuación en México fue la vedette del Festival, por la belleza de su voz y su atractiva presencia. *Byron Janis* no solamente interpretó obras del período romántico con especial atractivo, sino que sorteó fácilmente los escollos de la *Séptima Sonata* de Prokofiev y se mostró vulnerable a los encantos de las *Visiones Fugitivas* del mismo compositor.

Tuvimos la suerte de escuchar hacia fines del Festival al virtuoso del *Cuatro* venezolano, *Fredy Reyna*. El instrumento nacional de Venezuela es un pequeño descendiente de la guitarra, pero casi con tantas agayas como ésta. En manos de Reyna se agigantaba. Su programa nos permitió conocer varios aspectos de la canción y los ritmos folklóricos de Venezuela.

Por último escuchamos por primera vez a la pianista venezolana *Judit Jaimes*, joven artista, acreedora a la consideración del mundo musical internacional, donde va abriéndose paso con firmeza. Su técnica completa le permite abordar todos los períodos del pianismo, con arte y sensibilidad. Del compositor venezolano Rhazes Hernández López estrenó Judit los *Causalismos* Nos. 1, 2 y 3, concebidos dentro de técnicas contemporáneas de matices personalistas. Obras muy atractivas y bien ejecutadas por la intérprete.

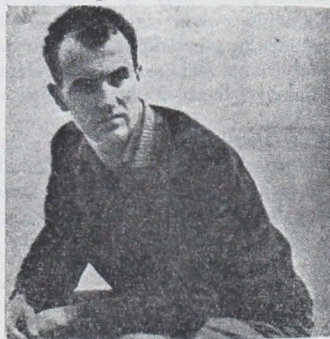
Vimos un espectáculo folklórico de guajiros y negros y escuchamos el excelente *Orfeón de la Universidad Central de Venezuela*, dirigido aptamente por el maestro *Vinicio Adames*.

El acto final del Festival fue un *Panorama de la Música Experimental* en el que se escucharon fragmentos de obras de Schoenberg, Varese, Boulez, Stockhausen, Xenakis, Berio, Mayusomi, el argentino Mario Davidovsky (Sincronismo para violoncello y cinta magnetofónica, con el violoncellista venezolano Alberto Calzavara), un *Tema y Variaciones* de la afamada folklorista venezolana Isabel Aretz: (*Birimbao*, para timbales y cinta magnetofónica, en estreno mundial, con el timbalista Jesse Kregal, quien también ejecutó una parte de una obra de Elliot Carter). Se trataba del primer trabajo experimental realizado por la autora en el Instituto de Fonología Musical del Instituto de Cultura y Bellas Artes de Caracas, del que sólo utilizó todo el equipo para transformar un toque de trompa guajira, con cuyos sonidos construyó toda la obra. El tema de sus variaciones era, pues, folklórico, llevado al campo de lo actual en técnicas musicales. Con recursos de *glissandi* en los timbales de pedales y golpes de sonoridades afines a este instrumento, obtenido por recursos electrónicos, la compositora logró integrar el timbal real a la obra, si bien ella hubiera quizá demandado una sala con condiciones acústicas más viables.

Por otra parte, el connotado musicólogo venezolano *Eduardo Lira Espejo* que coordinaba las actividades y las mesas redondas y conferencias de los compositores, animó el Festival con acertadas intervenciones. La omnipresencia de dos de los principales organizadores del Festival: Oswaldo y Janine Vigas resultaba indispensable para la buena marcha de los actos. El Rector de la Universidad de los Andes hizo acto de presencia en la mayoría de los actos.

TRES COMPOSITORES AFAMADOS.—La médula de este Festival Internacional de Música era la presencia activa de tres compositores ilustres: Luigi

Nono
líder visionario...





Penderecki. La música debe permanecer.



Schidlowsky
crear, crear y crear...

Nono, Krzysztof Penderecki y León Schidlowsky. Tras sendas conferencias y mesas redondas presididas por este trío singular, pudimos resumir el pensamiento suyo, demandante de atenta concentración.

Cada uno de estos personajes es una entidad potencial y poderosa. Sus individualidades se impusieron a la luz de discusiones civilizadas. La forma como expresaron sus dialécticas disímiles ejemplificó el diálogo indispensable para establecer una cierta comprensión entre hombres de tendencias opuestas.

Es difícil resumir en pocas palabras el pensamiento de estas tres luminarias, pero lo intentaremos.

LUIGI NONO, líder visionario e idealista, cabeza de la música italiana contemporánea, expresó que el compositor y el artista tienen un compromiso con los problemas políticos y sociales de nuestros días. Aconsejó a los jóvenes compositores de la América Latina alejarse de la influencia colonizadora de la Europa Occidental, y también la búsqueda de los orígenes precolombianos de la música de nuestros países, como uno de los medios de liberación. Estableció relaciones entre la cultura y la historia, esto es, el arte, por el conocimiento de una situación precisa, histórica, cultural y económica. En la evolución histórica preconizó el conocimiento de la técnica de nuestros días, pero no como posición positivista, sino como motivaciones provenientes de la posición ocupada por los hombres de nuestros tiempos —hombres como Mao, Lumumba, Fidel, y en terrenos religiosos Camilo Torres, o de Chardin. Al final de su conferencia hizo escuchar su obra inédita *La Selva es joven y llena de vida*, para cinta magnetofónica, clarinete, voces y láminas de bronce, compuesta por Nono sobre palabras de Marx, Fidel Castro, Franz Fanon, Lumumba, Pedro Dunó y varios obreros, estudiantes anónimos, sudvienamitas, etc. La música es tan violenta y conmovedora como los textos escritos en el programa (condición impuesta por el compositor para todas sus obras de este género). Los textos no se aprecian en la ejecución con la claridad presentida. Tomar los textos literalmente —dijo Nono— es una invención de fines del siglo pasado. Para que el compositor pueda establecer relaciones entre los elementos acústicos y la sociedad, debe aplicar metodologías basadas en principios actuales.

SCHIDLOWSKY (compositor chileno de vanguardia).—El artista posee un doble compromiso: su arte y la sociedad. El compositor tiene que hablar con sonidos. Componer significa pensar en figuras musicales. Respecto al compromiso con su arte debe conocer el acontecer técnico, aprovechando los elementos que le sean útiles. Por lo que se refiere a su compromiso con la sociedad es indispensable

que el músico tome conciencia, pero no dentro de consignas, sino con honradez para consigo mismo. No critica a quienes piensen diferentemente de él, pero les exige que sean consecuentes con sus principios. Precisa comprender que la obra de arte no termina consigo misma, sino que permanecerá de acuerdo con sus valores cualitativos. Aunque no vive en espera del último grito de la vanguardia europea, dijo haber sufrido muchas influencias. El problema está en que el compositor debe reaccionar a las influencias, pero sin perder de vista los arranques técnicos. El compositor latinoamericano necesita estar abierto a todas las tendencias y no olvidar que el arte nace del hombre y debe volver al hombre. Su lema es: crear, crear y crear. Si tuviera que resumir su posición en la América Latina diría: "Creo en la libertad y en Bolívar". Como compositor se dolió de tener que trabajar en un país subdesarrollado y carente de posibilidades.

Después hizo escuchar cuatro de sus valiosas obras: *Kanisi* para violoncello y orquesta. Plegarias de los judíos a sus muertos. *Soliloquios* son el canto de un pueblo que busca su destino. La tercera obra le fue inspirada por un joven poeta peruano muerto a la edad de 21 años que escribió alguna vez: "No tengo miedo de morir entre pájaros y árboles". El cello tiene también en esta obra titulada "Yaqui" una parte preponderante. La tercera obra: *Nueva York* le fue inspirada por el poema del mismo nombre de Rafael Alberti. La dedicó a "sus hermanos negros de Harlem". Finalmente *Invocación*, obra dedicada a las víctimas de Auschwitz, por la que siente predilección su autor, no necesitó comentarios. Es para recitador, orquesta de cuerda y percusiones. Schildowsky ha atado su alma a la música y sólo le interesa expresar lo que siente dentro del mundo de hoy. Y lo expresa con arte muy elevado.

PENDERECKI.—El afamado compositor polaco, de quien dijo Lira Espejo, parodiando a Schumann: "Quitaos el sombrero, por aquí pasa un genio", expresó que el compositor no debe estar alejado de la realidad política, pero sin ser político. Los sistemas políticos cambian, pero la música debe permanecer. Desecha las reglas o escuelas que lo aten a tal o cual forma de crear su música. La concepción formal y lógica de una obra debe de estar bien unida con su concreta realización sonora. La elección de los medios acústicos y la impresión auditiva del compositor determinan la solución de los detalles técnicos. El que respeta las leyes establecidas deja de ser creador y se convierte en imitador.

Después hizo escuchar tres obras: *Dies Irae*, en homenaje a los 4 millones de seres asesinados en el campo de Auschwitz. Se inspiró en un verso de Valéry: "Se levanta el viento. Procuremos vivir". Los textos provienen además de San Pablo, Esquilo y Luis Aragón. La segunda obra *Polimorphia* le dejó a uno sin aliento por su increíble combinación de sonoridades. Fue concebida para 48 instrumentos de cuerda. En ella halló el compositor nuevos timbres, como los de las cuerdas percutidas. Por fin, escuchamos el "Stabat Mater" de la *Pasión según San Lucas*, la obra que más fama ha adquirido entre las del eminente compositor polaco.

Próximamente se estrenará en Hamburgo una ópera de Penderecki sobre la Inquisición y en enero vendrá a México, donde se ha mencionado la posibilidad de encargarle una ópera para la inauguración del nuevo teatro del género lírico.

DEBUSSY Y LA LITERATURA

Por JUAN VICENTE MELO

I

En un ensayo sobre André Gide y Chopin, Jesús Bal y Gay afirmaba en el número 22 de la revista "Nuestra Música" correspondiente al segundo trimestre de 1951, que "no es frecuente el hombre de letras interesado por la Música". Si se hiciera una estadística a este respecto —continuaba el crítico y musicólogo español durante mucho tiempo venturosamente radicado entre nosotros—, nos asombraría descubrir cuán exigua minoría constituyen los poetas, novelistas, filósofos y ensayistas dotados de una apreciable sensibilidad para este arte". Bal y Gay anotaba, entre las máximas excepciones, sólo nombres franceses, unos saludables, otros respetables, otras más fosilizables: Dujardin, Baudelaire, Mallarmé, Suarés, Verlaine, Duhamel, Rivière, Cocteau, "pero ninguno —concluía— con la asiduidad, con la pasión lúcida y la lucidez apasionada de André Gide". Por el contrario, "en inmensa mayoría están los que en estricto sentido psicológico, científico —no vulgarmente peyorativo— habría que calificar de sordos, daltónicos o imbéciles musicales".

No le faltaba razón a Bal y Gay: muchos ejemplos tenemos —aún de cuerpo presente— de sordera, daltonismo o imbecilidad musical entre los escritores; a no pocos novelistas, poetas, filósofos y ensayistas debemos ciertas "interpretaciones" que han sembrado confusión y propiciado un vocabulario que nada tiene que ver con la música; mucho daño han causado al engendrar críticos y periodistas que continúan favoreciendo un "clima" en el que ya participan compositores intérpretes, profesionales y aficionados, buena parte del público. Entre los escritores que Bal y Gay cita como excepción figura el Dr. George Duhamel que en diversas ocasiones se ocupó de la música y llegó a perpetrar una educación sentimental gracias al consuelo que produce la continua audición de las obras maestras. A la creación de una terminología romantizante y sensiblera, Duahmel aunó interpretaciones médicas. Basten dos ejemplos: "Wagner no es la música. Espiritual y *fisiológicamente* es algo distinto de la música verdadera. Es una especie de alquimia muy misteriosa". Y respecto al adagio de la *Sinfonía en sí* de Beethoven afirma "que está acompañado de un compás tan delicado y poderoso que permite la rima entre las cuerdas y en ocasiones de todas las fuerzas de la orquesta, lo cual, para el médico, reproduce el ruido del corazón humano al ser auscultado".

Distinto es el caso de Romain Rolland. El difícil momento que le tocó vivir y del que fue testigo activo se traduce ahora en tiempos más difíciles y en mayores riesgos. Su concepto de la grandeza aparece ya caduco, como un recuerdo nostálgico de esa adolescencia de todos en el que la obligada lectura de *Juan Cristóbal* o la reconstrucción de la vida de Beethoven resultaban pasos obligados para comprender ciertos grandes ideales humanos.

Sin embargo no pocos novelistas, poetas, filósofos y ensayistas se han ocupado de la música de tal manera que nos han permitido descubrimientos y revelaciones. En el caso de André Gide, citado por Bal y Gay nos hallamos, efectivamente, frente a una lección. Al hablar de Chopin, al situarlo exactamente en el sitio principalísimo que le corresponde en la historia de la música, al despojarlo de falsas interpretaciones que alcanzaban el máximo y más vergonzante grado de cursilería, Gide no sólo consigue una estricta revaloración de este compositor sino que nos habla en términos musicales, lo que en muchas ocasiones no logran aquellos profesionales de la música, empeñados en escribir sobre ella. Las páginas que Baudelaire dedica a Wagner reconstruyen un ambiente histórico y no entregan una imagen cabal del compositor en su tiempo. La lista es larga y sólo recogemos algunos nombres al azar: Hermann Hesse (recordar algunas de sus más hermosas páginas de *El lobo estepario*), Thomas Mann quien en *Doctor Faustus* nos entrega la visión demoníaca por excelencia del artista y la construcción de un sistema de escritura musical que eterniza el dodecafonismo, autor también de un definitivo ensayo sobre Wagner y de otras páginas entre su vasta obra en la que la música alcanza la categoría de personaje novelesco; Edgar Allan Poe, Chateaubriand, Barrés, Stendhal, Goethe, Schopenhauer, Nietzsche, Bernard Shaw —crítico ejemplar—, Theodor W. Adorno, Jean-Paul Sartre (cuya página sobre el jazz no deja de tener actualidad). Alejo Carpentier no sólo practicó la crítica diaria sino que es autor de numerosos ensayos sobre la música del continente americano y en especial la música negra cubana. En *El acoso*, una de sus más importantes novelas, la audición, de la *Sinfonía Heroica* urde la trama e interviene en el destino del personaje. Toda la obra de Julio Cortázar está llena de música: los personajes hablan de música, escuchan música. En *Reunión*, un Cuarteto de Mozart está indeleblemente unido con la naturaleza y con la gesta heroica del Ché Guevara. *El perseguidor*, uno de los cuentos más importantes y hermosos de la literatura en lengua española de hoy, la figura de Charlie Parker no sólo es un testimonio y un homenaje sino que define la condición del artista. Cortázar habla como pocos especialistas del jazz y en una de sus primeras narraciones, *Las ménades*, asistimos a un concierto en el que el director termina por ser devorado por el público femenino. Entre nosotros, Jorge Cuesta puso en tela de juicio las tendencias nacionalistas y a Octavio Paz le debemos el mejor retrato de Silvestre Revueltas, especiales reflexiones e indicaciones sobre música hindú, sobre Webern, sobre John Cage, además de que su obra misma le debe no poco a las más recientes tendencias musicales. El panorama, pues, no es tan descorazonador como lo pintaba Bal y Gay.



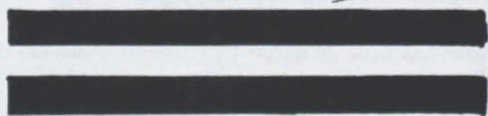
VII



VII



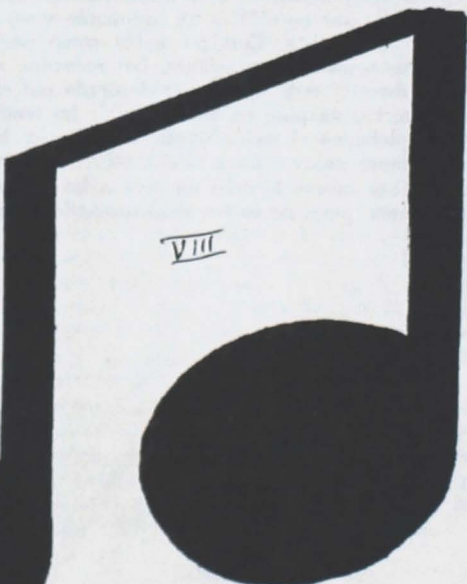
IX



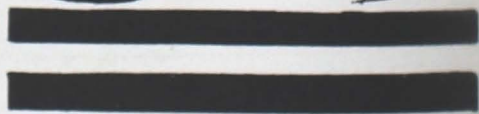
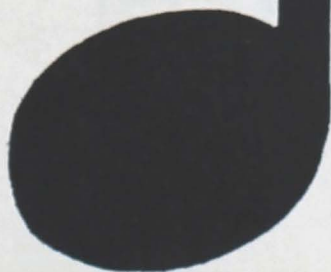
XI



VIII



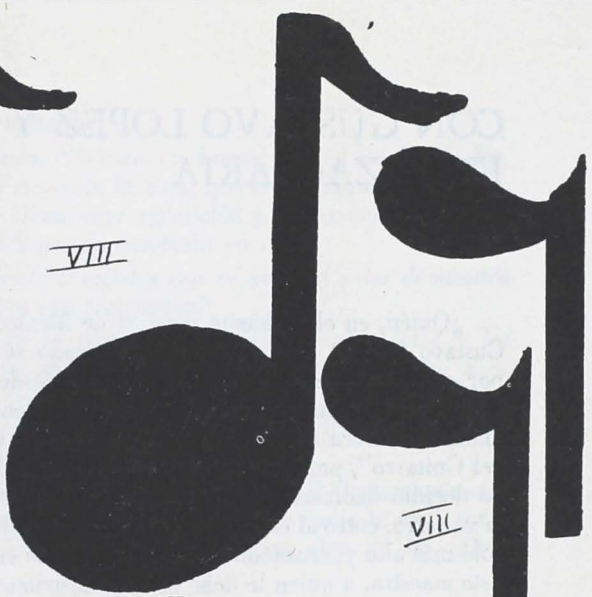
XI



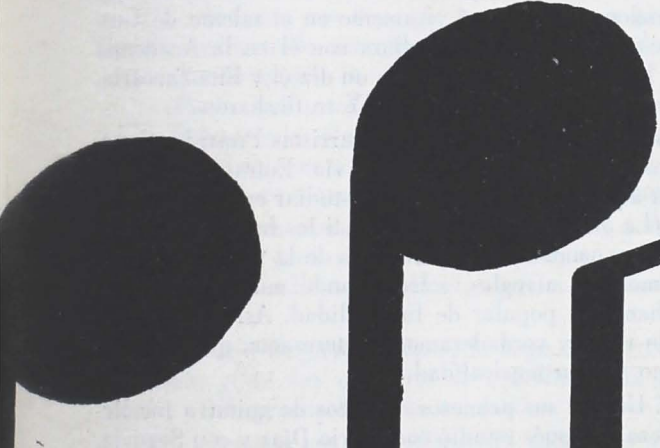
X



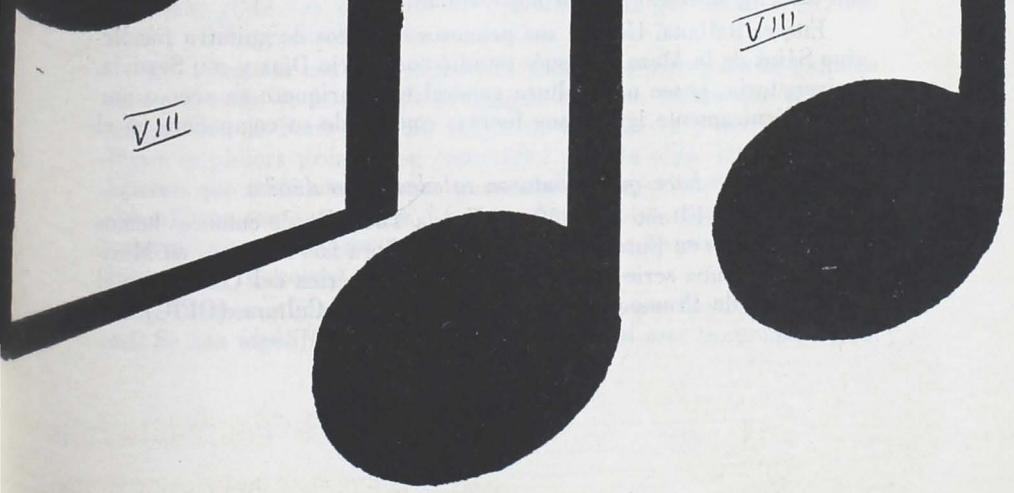
VIII



VIII



VIII



VIII

CON GUSTAVO LOPEZ Y ETTA ZACCARIA

Por ESPERANZA PULIDO

¿Quién, en el ambiente musical de México, no conoce y admira a Gustavo López? Este guitarrista mexicano se ha distinguido siempre por un constante afán de superación. Desde muy joven era tal su cariño para la guitarra, que por ella abandonó Chapingo, donde estudiaba la carrera de ingeniero agrónomo. Sus compañeros le apodaban “el Guitarro”, porque siempre andaba cargando su instrumento. Cuando decidió dedicarse en cuerpo y alma a la carrera de concertista de la guitarra, entró al estudio de Daniel Gárate. Una vez bien encarrilado, voló más alto y, cruzando el Atlántico, se fue en pos de Andrés Segovia. Este maestro, a quien le debe el viejo instrumento su resurrección, tras largos años de abandono, se interesó vivamente en el talento de Gustavo y le otorgó una beca para que estudiara con él en la Academia Chigiana de Siena, Italia. Allí se encontraron un día él y Etta-Zaccaria, quien tomaba también lecciones con Segovia. Y se flecharon. . .

Al escuchar por primera vez al dúo de guitarristas Presti-La Goya, decidieron los esposos López seguir la misma vía. Entraron en amistosas relaciones con aquéllos y comenzaron a estudiar en conjunto con verdadero anhelo. (La muerte de la señora Presti los ha consternado). Como ambos poseen conocimientos muy amplios de la técnica musical, elaboran ellos mismos sus arreglos, seleccionando música de varias épocas, y no desechando la popular de fina calidad. Así han logrado reunir un repertorio vasto y verdaderamente interesante, que ejecutan con arte, virtuosismo y gran musicalidad.

Etta es italiana. Uno de sus primeros maestros de guitarra fue Regino Sáinz de la Maza. Después estudió con Alirio Díaz y con Segovia. Universitaria, posee una cultura general que enriquece su acervo musical. Técnicamente iguala sus fuerzas con las de su compañero en el arte.

—¿Cuánto hace que debutaron ustedes como dúo?

Gustavo —El año de 1960, en Nueva York. Desde entonces hemos realizado giras en Europa y en América. Ahora nos hallamos en México, debido a una serie de conciertos por la América del Centro que el Organismo de Promociones Internacional de la Cultura (OPIC) nos organizó.

¿Se regresan pronto a Italia?

Etta —A fines de mes. Vivimos en Lecce, ciudad de la Puglia, situada justamente en el tacón de la bota, que es la figura de mi país. Lecce es una ciudad de clima muy agradable y de paisajes preciosos. Allí, en el Liceo Tito Schipa, he enseñado yo.

—*Sé que Segovia honra a ustedes con su amistad y les demuestra señalado aprecio. ¿Lo ven con frecuencia?*

G. —Tanto como nos lo permiten sus giras de conciertos y las nuestras. El está tocando ahora como nunca. Es increíble que a su edad no muestre el menor signo de cansancio o de decadencia. La última vez que estuvimos con él le hicimos escuchar nuestro arreglo de la *Sonata Romántica* de Ponce.

E. —Pero no la aprobó completamente, porque él siente veneración por el autor del *Concierto del Sur* y no tolera que nadie le meta mano a sus obras para guitarra. Nos sugirió arreglar algo de las piezas pianísticas.

G. —Primero nos dijo que le parecía muy bien el arreglo y que sonaba enriquecido sonoramente, pero más tarde nos escribió: “Es mejor que no toquéis la obra así”.

—*Puesto que ustedes me dijeron antes que no le habían quitado, ni modificado nota alguna a esta Sonata, sino solamente repartido sus dificultades en beneficio de la riqueza y claridad, no veo la razón de que se priven de tocar una obra que estudiaron tanto.*

G. —Respetamos mucho al maestro y él, a su vez, reverencia la memoria de su gran amigo. Lo he llegado a ver llorar al recordarlo y una vez se le salieron las lágrimas mientras tocaba un Preludio de Ponce.

—*Ponce y Segovia iniciaron la boga de la guitarra en los tiempos modernos ¿Qué hay de cierto de aquellas cosas que se dice escribió Ponce, atribuyéndoselas a un compositor barroco?*

G. —Segovia nos lo confirmó. El necesitaba algo para la guitarra en aquel estilo y, después de investigar, hallaron ambos que este contemporáneo de Bach se había valido de la guitarra y decidieron que Ponce le pidiera prestada su paternidad para la obra. Después descubrieron que tenía otras piezas guitarrísticas de valor. Y así mataron dos pájaros con una piedra. La pieza de Ponce es muy grata. Apenas comenzó a tocarla Segovia todo mundo quería adquirirla. Ya ve usted lo que son las cosas.

—*Gustavo y Etta: les agradezco en el alma que hayan tocado para mí. Se han identificado tan perfectamente en el arte como en la vida.*

Método Objetivo de Lectura Musical

II

Por M. O. DE LÓPEZ MATEOS

Una vez aprendido el alfabeto musical completo (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La y Si), veamos de dónde provienen estas sílabas que forman nuestra escala diatónica. Las debemos al monje italiano Guido Aretino o D'Arezzo, quien a fines del siglo IX y principios del X usó en sus clases de cantos religiosos las primeras sílabas de un himno a San Juan, que sustituyeron a la nomenclatura usada anteriormente a base de letras, o sea, A, B, C, D, E, F y G. Los nuevos nombres de las notas facilitan la emisión vocal.

El verso del Himno a San Juan a que me refiero es el siguiente:

UT queant laxis
Resonare fibris
MIra gestorum
FAMuli tuorum,
SOLve polluti,
LABii reatum
¡Sancte Iohannes!

Como puede verse, la primera sílaba UT se convirtió en Do en los países latinos, menos en Francia que conserva ese nombre y el SI se formó con las iniciales de las dos palabras de la última línea del verso; éste es pues el origen de nuestras notas actuales de la escala diatónica. En los países sajones se conserva la denominación anterior, correspondiendo así: A-La, B-Si, C-Do, D-Re, E-Mi, F-Fa, G-Sol.

Con el conocimiento adquirido del valor o duración de la unidad y su silencio correspondiente, de la mitad y su silencio, seguimos ahora con otros valores que son:

La cuarta parte del compás C ó 4/4 se llama lógicamente cuarto y se escribe como aparece en la página de material con el número VII, al igual que su silencio correspondiente, y llenan la cuarta parte del compás indicado.

Agrego en la página de material (Núm. VIII), la octava parte del compás, que como se ve, se escribe con un pequeño signo sobre la plica llamado corchete que se utiliza cuando la nota va sola, pues si va seguida de otro octavo se unen ambas con una línea. Su silencio correspondiente se escribe con un corchete y una plica siempre hacia abajo.

Entonces para llenar un compás de C se necesitan o una unidad o silencio correspondiente, o dos mitades, o una mitad y un silencio de mitad, o cuatro cuartos, o una mitad y dos cuartos, o silencios correspondientes, u ocho octavos (en cuyo caso se escriben de dos en dos), o combinaciones de estos valores o sus silencios respectivos.

En nuestra exposición de juego emplearemos ya las figuras combinadas suficientes para llenar un compás, figuras que además de sus valores distintos cambiarán de posición hasta poderlas leer con rapidez.

En lo referente a los compases, y una vez conocido el de C (4/4) siga con otro compás diferente o sea el de 3/4. En este compás (Núm. IX de la hoja de material), tenemos que usar una figura de mitad y una de cuarto para completar un compás o sus correspondientes 3 cuartos o 6 octavos. Deben practicarse posiciones suficientes para comprender la diferencia de ritmo, es decir, que en el compás de 4/4 el tiempo se mide contando 1, 2, 3, 4 y en el de 3/4 se mide contando 1, 2, 3.

Para completar un compás de 3/4 con una sola figura tenemos el puntillo (Núm. X), signo que se coloca a la derecha de un valor, en este caso una mitad y sirve para aumentar la mitad del valor de la nota (así pues en este caso aumenta en 1/4 el valor de la mitad) por lo que ésta valdrá tres cuartos.

Al usar el puntillo con otros valores, unidad por ejemplo, aumentará su valor en 2/4. Si la nota que lleva puntillo es 1/4 el valor del puntillo es de 1/8, etcétera.

En consecuencia, el puntillo es un signo que colocado a la derecha de una nota le aumenta a ésta la mitad de su valor; así pues es de un valor relativo de acuerdo con la figura que lo lleva.

Respecto a la escritura de notas más agudas o más graves, tenemos ahora necesidad de añadir unas pequeñas rayas horizontales que se llaman líneas adicionales y que nos amplían las posibilidades de escritura más arriba y más abajo del pentagrama (Núm. XI); así encima de la 5ª línea ponemos una nota que se llama SOL y después de ésta, otra atravesada por la primera línea adicional, la cual se llama LA, y podemos extendernos según se vaya necesitando con 2, 3, 4 o 5 líneas adicionales y sus respectivos espacios. De igual manera sucede abajo del pentagrama siendo RE la nota colocada directamente abajo de la 1ª línea y DO con la primera línea adicional.

Recomiendo que se utilicen solamente una a una las líneas adicionales conforme se vaya dominando el conocimiento de estas notas que requieren más trabajo visual que las colocadas sobre el pentagrama.

En el próximo artículo trataré del ritmo y sus exposiciones musicales.

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



BECHSTEIN
WEINBACH
PETROF
Rösler
MELODIGRAND
 Y
HAMMOND

Centenario de

PAUL CLAUDEL 1867-1955

Por SOPHIE CHEINER

“...Si la poesía —abstracción de reglas prosódicas— es el lazo que une con más fuerza a los seres humanos —lazo que pone a vibrar al unísono cuerdas alejadas y misteriosamente entroncadas para separar lo esencial de lo pasajero y lo eterno de lo transitorio, entonces el único poeta grande, el poeta invencible de nuestros tiempos es Paul Claudel...” (León Daudet, *Recuerdos de ambientes literarios*, 1929).

“...La *Pintura* detiene al *Sol*; la *Arquitectura* petrifica la *Proporción*; la *Escultura* fija la *Actitud*; la *Poesía* pone en obra materiales resistentes, imponiéndole al lector, para su mayor apreciación, la narración, la didáctica, el raciocinio dirigido a su inteligencia y a su sensibilidad; brindándole una especie de solidez judicial...; pero la *Música* no solamente cautiva, sino que tiene el poder del arrastre...” (Claudel, *Tratado de la Música*).

Es bien conocida la parte que le corresponde a Claudel en los oratorios de *Honegger*, *La Danza de los Muertos* y *Juana en la Hoguera*; pero se sabe menos acerca de su mayor colaboración con su secretario y amigo *Darius Milhaud*. Juntos trabajaron en *La Anunciación hecha a María* (1912); en el oratorio *La Sabiduría* (1935); en *Las Coéforas* (1916), (segunda parte de la Trilogía de Esquilo, de la que Claudel fue el propio traductor) y en el *Cristóbal Colón* (1928, la ópera y más tarde la música para el drama sobre el mismo tema, montado por la compañía de Jean-Louis Barrault).

El inmenso lirismo del “Cristóbal Colón” de Claudel, su carácter profundamente humano y religioso, le abrió al músico un vasto campo de expresión. El compositor reconoció los beneficios de su vasta colaboración con el escritor, a la que debe tantas bellas ejecuciones de sus obras.

Fusión Claudel-Colón

“Partir en busca de nuevas tierras, descubrir mejores horizontes y unificar la tierra en un solo globo fraternal para toda la humanidad”. La vida del marino —dice el descubridor de América en un parlamento— es más bien *partida que regreso*. El Cristóbal Colón de Claudel aparece como un visionario con perfecto conocimiento de sus designios. Los que carecen de vista, entre su séquito, le toman por un loco. Incomprendido, solo, será el eterno “toro del sacrificio”.

Esta obra dramática se divide en dos partes: la *Incomprensión* y la *Ingratitud*. El navegante genovés pugna en la corte del Rey de España, donde dominan la envidia, la ignorancia, la vanidad, la pobreza espiritual y la ausencia de corazones.

En su obra Claudel ensancha el debate, dirigiéndose a todos los mandatarios del mundo, a todas las autoridades del escaque burocrático que impiden el vue-

lo del genio. Cristóbal Colón es el símbolo de la entrega total del ego para bien de la humanidad.

El poeta francés *Francis Jammes* (1868-1938) nos describe la primera ejecución de la obra, acacida el 16 de octubre de 1928, a las 4 de la tarde, en un gran salón de provincia, ante escasas diez personas. “Qué agradable ambiente —escribió Jammes— lejos de los farsantes de la crítica oficial, entregado uno sin trabas a la grandeza de la representación. ¡Amar, admirar, extasiarse, recogerse uno libremente en un silencio emotivo.” En el arte basta a veces un reducido grupo de aficionados para emitir una apreciación más acertada que la procedente de lacayos, de snobs o de surrealistas. Madeleine Milhaud, la esposa del músico, permaneció al lado del piano durante tres largas horas, volviendo con respeto aquellas hojas tan exuberantes como las de un bosque virgen que comunicasen al instrumento sus estremecimientos y tradujesen en el eje de cada página el fruto paradisiaco de la concertación de dos genios, para elevar la gigantesca figura de Cristóbal Colón... Magnífica alquimia que nos revela la vida gloriosa del gran navegante genovés, cuyo nombre significa *mensajero celeste* y cuyo apellido se refiere a todo lo que es *espíritu y trascendencia*. “¡Qué felicidad, expresa Jammes, la de poder escuchar y admirar a gusto una tal unidad de acción, tiempo y lugar!”

ESTETICA MUSICAL

EL LENGUAJE DE LA MUSICA

Por ALBERTO PULIDO SILVA

Comenzaré por definir mi concepto de la Estética y consecuentemente el de belleza, de lo bello y de la música. Este método de comenzar nuestro estudio me parece lógico y científico, aunque a ciertos doctrinarios filosóficos les parezca dogmático. En efecto, considerando que la Filosofía se propone y no se impone, creo que no existe otra forma de comenzar una investigación que mostrar o definir con la mayor claridad y honradez posibles los conceptos básicos sobre los que se pretende elevar la teoría y su posible aplicación a la práctica. En este sentido debemos comenzar por aclarar que no es lo mismo Estética que Historia del Arte, confusión que frecuentemente hallamos aun en ciertos tratados y en programas de enseñanza.

Estética es la ciencia filosófica de la belleza natural y artística. Entiendo por Filosofía, como aristotélico crítico que soy, la etiología (estudio de las causas) última de los seres a la luz de la evidencia de la razón natural.

La belleza es un lenguaje —comunicativo— de vivencias personales o sea intelectuales, volitivas, emocionales, sentimentales o instintivas, y por lo tanto de carácter político, social, religioso, pedagógico, o simplemente eutrapédico. La *belleza natural* es el Lenguaje del Supremo Ordenador del Universo o “cual-

quiera que sea su nombre”, hacia los seres que ha ordenado; y la *belleza artística*, el lenguaje del artista humano por el que comunica su mensaje a los demás seres.

Un objeto es bello cuando posee la *capacidad* de conmover placenteramente a la persona que lo conoce.

La capacidad existe en el objeto cuando se realiza en él la *verdad estética* que consiste en la adecuación entre la intención estética y su realización en la obra. En esta realización “la forma resplandece sobre las partes proporcionadas de la materia”, como dirían Aristóteles y Santo Tomás de Aquino, o más simplemente cuando hay “Esplendor en el orden” en opinión de San Agustín.

Las definiciones que he aportado, no entrecomilladas, se hallan en el primer tomo de mi *Estética* (Ed. Porrúa, 1966) y fueron presentadas antes en 1963 en el XIII Congreso Internacional de Filosofía mediante una ponencia oficial. Se trata de definiciones descriptivas o genéticas, ya que lo *bello* no puede ser definido por género próximo y diferencia específica; es decir por definición esencial, puesto que es uno de los *atributos del ser* junto con lo *uno*, lo *bueno* y lo *verdadero*; no así, por ejemplo, el hombre, de quien decimos que es “animal racional”.

Inspirado en mi maestro Samuel Ramos entiendo por música *el arte de combinar los valores sonoros, compenetrándolos de vida interior y de matices humanos universales*. Así recibo e interpreto los conceptos del ilustre maestro. Ya Hanslik había dicho en el siglo XIX que “las formas sonoras... son el espíritu que toma cuerpo... En la música hay significado y conexión, pero de naturaleza enteramente musical; la música es un *lenguaje* que entendemos y hablamos, pero que es imposible traducir”. Estoy en desacuerdo parcial con esta definición que además de definir con lo definido, expresa un error, puesto que si “entendemos y hablamos” el lenguaje musical, lo estamos por este hecho expresando, representando, es decir, traduciendo.

Antes de seguir adelante nos referiremos a lo que es de sobra conocido, pero no por eso menos importante de ser tratado.

El *sonido* es la sensación que se produce por la percepción acústica de las ondulaciones o vibraciones de un cuerpo sonoro puesto en acción por un golpe o frotamiento. Los sonidos constituyen la esencia de la música por lo que en La Enciclopedia de la Música y Diccionario del Conservatorio de París se define a la música como “la ciencia de los sonidos y el arte de combinarlos en las condiciones de conveniencia para la organización humana”. También de aquí tomamos la definición de los *sonidos musicales* que son “aquellos que la ciencia puede definir, analizar, clasificar y que el hombre puede apropiarse para la ejecución por medio de la voz o de los instrumentos musicales”. En el sonido se deben considerar la *entonación*, el *timbre* y la *duración*. El *ruido* es la sensación ocasionada por el choque de dos cuerpos no sonoros o por otros motivos como las explosiones de distintas índoles.

La *sensación sonora* se presenta bajo una serie continua de formas, cuyos dos extremos son por una parte el ruido y por la otra el sonido, sin que sea posible precisar el punto de separación entre sonidos y ruidos. Modernamente se avanza cada día más en el empleo de los *ruidos* en la música debido al desenvolvimiento reciente de la percusión y de los instrumentos productores de *sonidos indeterminados*: los tambores, gongs, rugido de león y otros como los que admiramos en esa maravillosa “orquesta” que constituyen los Percusionistas de

Estrasburgo. "Sonido-ruido", los llamó Luigi Russolo en su manifiesto futurista que fue la carta que el pintor le dirigió en 1913 al músico Balilla Pratella y que se publicó bajo el título de Arte de los Ruidos. En ella propuso seis categorías de ruidos: 1) Gruñidos, estampidos. 2) Murmullos, gluglúes. 3) Percusiones. 4) Silbidos, ronquidos. 5) Estridencias, zumbidos. 6) Voces de hombres y de animales. Ruissolo precisó que será necesario no sólo imitar estos ruidos, sino combinarlos según el gusto de nuestra voluntad creadora". En Milán se dio un memorable concierto que reunió estos instrumentos: 3 zumbáfonos, 1 productor de truenos, 3 silbadófonos, 2 estampidófonos, 2 gluguófonos, 1 estruendófono, 1 estridenciófono y 1 resoplófono; y obras como: "Escaramuza en el Oasis" y otras.

Volvamos al tema del lenguaje musical. Aristóteles dice en su Política (L. VIII-5) "...muchas melodías, sobre todo las del Olimpo... producen entusiasmo en las almas... Las representaciones imitativas por su parte, aun prescindiendo de los ritmos y melodías, despiertan en todos los oyentes sentimientos afines... Pero es en los ritmos y melodías donde encontramos las semejanzas más perfectas, en consonancia con su verdadera naturaleza, de la ira y de la mansedumbre, de la fortaleza y de la templanza, como también de sus contrarios y de todas las otras disposiciones morales... En las obras musicales, por el contrario, hay directamente imitaciones de estados morales. La prueba está en la diferencia que desde luego se ofrece en la naturaleza de las melodías, de suerte que los oyentes son afectados de modo distinto y tienen diferente reacción con respecto a cada una de ellas. Unas hay que los ponen en disposición más triste y recogida, como el modo llamado mixolidio; otras relajan la mente, como las melodías lánguidas; otras producen un estado de moderación y compostura, según parece hacerlo únicamente el modo dórico, en tanto que el modo frígio inspira el entusiasmo... De la misma manera es en lo tocante a los ritmos. Unos tienen un carácter más reposado; otros más movido, y de éstos unos inducen emociones más vulgares y otros otras más propias de un hombre libre... la música es capaz de producir cierto efecto en el carácter del alma... habrá que dirigir a los jóvenes hacia la educación musical..." Lukacs, el eminente filósofo marxista, dice en el libro IV de su Estética, que la música es de reconocida naturaleza mimética y cita también a Aristóteles y a Píndaro, siguiendo a Georgiades (12ª Pítica). "Pero esta música, la de aulós, no era la expresión misma del afecto, sino su reproducción según arte. La diosa Atenea quedó tan profundamente impresionada por los lamentos de la hermana de la Medusa, Euríala (v. 20), que no pudo evitar el deseo de fijarlos. Sintió la necesidad de dar a aquella impresión una forma fija, objetiva. Aquella impresión avasalladora, desgarradora, del sufrimiento expresado como lamento, se "representó" (v. 21) por la música de aulós, o, por mejor decir, como aire de aulós. El lamento se transformó en arte, en capacidad, en aire de aulós, en música..."

Hasta Schopenhauer, idealista e irracionalista, hace notar este carácter mímico de la música. "La música, dice, no es, pues, en modo alguno, como las demás artes, reproducción de las ideas, sino reproducción de la voluntad misma, cuya objetividad son también las ideas."

Parodiando al Estagirita, Herder dice en su Kalligome: "Así pues, todo lo que suena en la naturaleza es música; tiene sus elementos en sí, y necesita sólo de una mano que los saque a la luz, un oído que los oiga, un sentimiento que los perciba. Ningún artista ha inventado nunca un sonido, ni le ha dado un

poder que no tuviera en la naturaleza y en su instrumento; pero sí es verdad que lo descubrió, y le obligó con dulce fuerza a salir a la luz." La parte aprovechable de esta cita de Herder es la analogía aristotélica con el "Nada hay en el entendimiento que no haya estado antes en los sentidos" y el origen natural de la música.

Este funcionalismo de la música lo confirma Dufourcq: "Si el *fa* está confuso, dice el compilador chino de los libros sagrados *Se-ma-t'sien*, el príncipe está arrogante; si lo está el *sol*, los oficiales se depravan; si lo está el *la*, el pueblo está afligido" . . . "Los antiguos reyes hacían de la música un medio para modelar su gobierno. . . si las acciones del príncipe son mezquinas, se cantan aires débiles y cortados; el pueblo está pensativo e inquieto". Berlioz expresaba que la belleza de la música consistía en su poder de expresarlo todo: ideas, sentimientos, formas y colores. Para Combarieu, la música es el arte de pensar con sonidos; y es un lenguaje si seguimos la secuencia de los que hemos enumerado y de Lucrecio, Condillac, Eximeno, Spencer, Wagner, Liszt y otros más.

Los sentimientos y las sensaciones encuentran en el ritmo un poderoso intérprete. A las impresiones y pensamientos calmados, a la melancolía soñadora, a la meditación religiosa, a la oración, corresponde una sucesión de valores largos e iguales, tomados en un movimiento moderado o lento. Las emociones vivas del corazón, el temor, la angustia, el dolor punzante se logran con fuerza por medio de valores breves que se apoyan sobre un valor más grande en un movimiento lento.

Las propiedades estéticas de los elementos musicales llevarían un espacio mayor. Baste con recordar el sentido clásico del valor de los *intervalos*: el *unísono* indica unidad en el pensamiento y absorción de todas las facultades por un solo objeto y despierta en nosotros la idea de calma, de orden y de reposo. La *segunda menor* descendente expresa con fuerza emociones del corazón, impresiones fuertes, sentimientos excesivos. La *segunda mayor* es narrativa y toma su valor expresivo en su marcha hacia un sonido vecino con el cual se combina melódicamente. Así podríamos seguir con los demás intervalos. En el próximo número estudiaremos el valor expresivo de los movimientos e instrumentos y la falsa objeción de la música pura.

SE ALQUILA PIANO VERTICAL HAMILTON

EN MAGNIFICO ESTADO

\$ 175.00 MENSUALES

LLAMAR AL TEL.: 23-48-10



En el teatro Santa Anna se estrenó el Himno Nacional.

Jaime Nunó Roca, hijo de San Juan de las Abadesas y autor del Himno Nacional Mexicano

Por SALVADOR MORENO

México debe a un hijo de San Juan de las Abadesas la música de su Himno Nacional, que los mexicanos reconocemos como una deuda eterna, porque el culto entrañable que por él profesamos nos une, de verdad, fraternalmente.

Por una de esas razones misteriosas del destino correspondió al músico catalán Jaime Nunó Roca escribir la música definitiva a los versos patrióticos del poeta mexicano Francisco González Bocanegra. Su himno, elegido entre dieciséis composiciones concursantes, no sólo obtuvo la aprobación profesional del jurado y la oficial del Gobierno, sino también, y esto era indispensable, la del pueblo entusiasta.

La feliz ocurrencia del poeta al escribir su poema en tercera persona, permitió a Nunó, sin duda, sentir como propias las palabras con que nos incita al combate en defensa de la Patria que, aunque no era la suya, testimoniaba conocer como merecedora por su heroísmo y sus virtudes, del triunfo, la gloria y la paz.

Hacia poco más de dos años de su llegada a México y participaba, desde su cargo de Director General de Bandas de Música y como pianista ante el público, de la vida de la nación. Su preparación profesional era excelente y muy completa y se le había designado para la dirección del Conservatorio de Música que por entonces se intentaba fundar. Era el año de 1854 y Nunó tenía 29 de edad.

Pero los cambios del gobierno y las luchas políticas del país le hicieron volver a Cuba, de donde había salido cuando el general Antonio López de Santa Anna, varias veces Presidente de México, le contratara para organizar las bandadas militares de la República.

Al frente de una compañía de ópera, como director de orquesta, viajó por los Estados Unidos y después de contraer matrimonio decidió radicarse en la ciudad de Buffalo, donde instaló una academia particular de música.

En 1901, invitado por el gobierno mexicano para participar en las fiestas patrias, Nunó fue recibido apoteóticamente, como quizá no lo ha sido nadie en México hasta la fecha. Cuatro años después, en 1904, volvió para celebrar el cincuentenario del Himno y el 18 de julio de 1908 murió en Nueva York.

Jaime Nunó, cuyo apellido, originalmente Nonó, modificó él mismo en la escritura por efectos de la pronunciación, nació en San Juan de las Abadesas el 7 de septiembre de 1824, y no el 8 como hasta hoy se creía, al tomar como buena la fecha del acta parroquial:

Als vuit de setembre de mil vuit cents vint
y quatre... he batejat solemnter a Jaume
Francisco y Joseph nat al dia antes.

Esto es: "A ocho de septiembre de mil ochocientos veinticuatro... he bautizado solemnemente a Jaime Francisco nacido el día antes."

Sus primeros estudios musicales los hizo bajo el cuidado de su hermano Juan, organista de su villa natal, y niño aún pasó a Barcelona, donde los continuó con el maestro Farrés, viviendo durante siete años en la casa del arquitecto José Vilar, hermano del escultor de la Academia de San Carlos de México. Formó parte de la capilla de música de la Catedral y obtuvo una pensión para estudiar en Roma, lo que realizó con el maestro Mercadante. Al volver a Barcelona fue nombrado Director de la Banda del Regimiento de la Reina y poco después pasó a Cuba con un cargo similar.

El traslado de los restos de Jaime Nunó a México, en 1942, para ser depositados junto a los del poeta González Bocanegra en la Rotonda de los Hombres Ilustres, marca uno de los acontecimientos más emotivos de la vida cívica de la Nación. El Himno fue cantado por millares de estudiantes que llenaban la espléndida Plaza Mayor de la ciudad de México, mientras en su centro las urnas funerarias de los dos artistas recibían el homenaje impresionante de todo el pueblo.

El nombre de San Juan de las Abadesas, y el de Jaime Nunó han quedado vinculados, para siempre, a la historia patria de México, en cuyo escudo el águila azteca recuerda el águila evangélica de San Juan de las Abadesas y, coincidente también, lo mejor de sus fiestas la celebran igualmente, sanjuaneses y mexicanos, en el mes de septiembre.

FOLKLORE

La Música entre los Antiguos Mayas

Por CLAIRE STEVENS

Demasiado poco sabe el mundo de la etnomusicología acerca de la música de los antiguos mayas. En su "Relación de las Cosas de Yucatán" Diego de Landa es uno de los cronistas del siglo XVI que más luces proyectan sobre este campo. El etnólogo francés Raoul d'Harcourt señala a Landa como uno de los historiadores fidedignos de la antigüedad. Desgraciadamente este "Atila de la Cultura maya" destruyó innumerables monumentos y echó a las llamas todos los documentos que no pudieron ser ocultados por los aborígenes; pero, interesado por la cultura maya, antes de ocupar el episcopado de Yucatán el intriguante fraile estudió la lengua de los indígenas mayas, hasta llegar a dominarla. Así pudo compenetrarse de aquella civilización y describir las costumbres y los usos de quienes la habían forjado.

En el capítulo VII de su obra dice el autor: "cosas de los sacrificios pocas veces las trataban, si no era en fiestas muy principales" y que "las ciencias que enseñaban eran las cuentas de los años, meses y días, las fiestas y las ceremonias...", etc. Aunque no tan prolijamente como Sahagún en su Historia de las Cosas de la Nueva España, Landa describió, o, por lo menos, mencionó algunos de los bailes y músicas que en tales fiestas usaban los antiguos mayas.

A principios del año nuevo de la letra *Kan* (uno de los cuatro *bacabes* que presidían el día sobrante de sus años bisiestos) las viejas del pueblo, elegidas de antemano, proveían los bailes, especialmente ataviadas.

En el año nuevo de la letra *Muluc* hacían el baile de los altos zancos y el baile de las viejas con perros de barro, en cuyos lomos colocaban algunos panes. Con estos juguetes en las manos bailaban las mujeres antes de sacrificar un perrito de carne y hueso "que tuviese las espaldas negras y fuese virgen".

El baile del año nuevo de la letra *Ix* se llamaba *Alcab than kam Ahau*, que significaba "carrera del recibimiento del rey". En esta ocasión bailaban también las viejas como solían.

Para los sacrificios del año nuevo de la letra *Cauac* tomaban la imagen del dios Ekuuayayb en andas, e iban bailando una danza que Landa nombra curiosamente con el disparatado título de "cascarientas" y los naturales llamaban Xi-balbaocot", "que quiere decir baile del demonio", comenta el historiador.

En este capítulo trigésimo octavo describe también Landa el baile del fuego, con tanto detalle como el lolomché, más adelante explicado. Respecto al primero, dice que "hacían en el patio una gran bóveda de madera y llenábanla de leño por lo alto y por los lados, dejándole en ellos puertas para poder entrar y salir. Después de hecho tomaban los más hombres sendos manojos de unas varillas muy secas y muy largas, atados; y puesto un cantor en lo alto de la leña can-

taba y hacía son con un tambor de los suyos, bailando todos los de abajo con mucho concierto y devoción, entrando y saliendo por las puertas de aquella bóveda de madera, y así bailaban hasta la tarde en que dejando cada uno su manajo se iban a sus casas a descansar y a comer. Anocheciendo volvían y con ellos mucha gente, porque entre ellos esta ceremonia era muy estimada y tomando cada uno su hachón lo encendía y con él cada uno por su parte pegaba fuego a la leña, la cual ardía mucho y se quemaba presto. Después de hecho todo brasa, la allanaban y tendían muy tendida y junto a los que habían bailado, había unos que se ponían a pasar descalzos y desnudos, como ellos andaban, por encima de aquellas brasas, de una parte a otra; y pasaban algunos sin lesión, otros abrasados y otros medio quemados y en esto creían que estaba el remedio de sus miserias y malos agüeros y pensaban que este era el servicio más agradable a los dioses. Hecho esto se iban a beber y hacer cestos, pues así lo pedía la costumbre de la fiesta y el calor del fuego”.

Las fiestas de los meses del año son descritas por Landa solamente en sentido genérico, deteniéndose, por otra parte, en la descripción de curiosas ceremonias.

El baile llamado *lolomché*, según Molina Solís, y que Landa apunta erróneamente como “colomché” era “muy de hombre de ver” según el historiador. Su coreografía puede ser reconstruida claramente: formaban un ruedo los danzantes, con los músicos en el centro. Bailando siempre, iban saliendo de dos en dos del círculo uno, enhiesto, con un manajo de cañas; el otro de cuclillas, sin abandonar el ritmo de la música. El que llevaba las cañas se las arrojaba al otro con toda su fuerza: éste las recibía con un palo pequeño. Terminado su juego entraban de nuevo al ruedo y un nuevo par de danzantes salía para realizar lo mismo.

En otro baile descrito por Landa tomaban parte alrededor de ochocientos indios, portadores de pequeñas banderas. Danzaban con pasos largos, sin perder el compás un ápice. Ambos eran bailes de hombres.

Había entre los antiguos mayas *chilanes* (hechiceros y médicos), *chaces* (cuatro ancianos ayudantes de los anteriores) y *nacones* (unos para los sacrificios humanos y otros para las fiestas). Sabido es que los mayas no practicaban intensamente el sacrificio humano. La mayoría de las ofrendas demandaban animales, excepto (según Landa) cuando “alguna tribulación o necesidad exigían holocaustos humanos”. En este último caso al que iba a ser sacrificado a saetazos se le desnudaba y pintaba el cuerpo de azul y se le colocaba una cozoa en la cabeza. Toda la gente bailaba solemnemente y sin dejar de hacerlo iban atando la víctima a un palo. Desde lo alto el chilán saeteaba el sexo del infeliz y, bajando, untaba con su sangre los rostros de los ídolos; después hacía señales a los bailarines para que, sin perder el ritmo, flecharan ordenadamente el corazón del sacrificado, poniéndole “al punto los pechos, como un erizo de flechas”. Cuando el inmolado era esclavo, o cautivo de guerra, su amo se apoderaba de sus huesos para brindarlos “como divisa en los bailes, en señal de victoria”.

El *Tuncuruxú* era un baile maya que siguió danzándose hasta hace tres cuartos de siglo. Se le daba el mismo nombre al sonecito que lo acompañaba. En lo referente a los bailes de mujeres, Landa se contradice. Después de informar que ellas no solían bailar con los hombres, afirma que “bailaban por sí sus bailes y algunos con los hombres (subrayo), en especial uno que llaman *naual*,

no muy honesto". Respecto al término naual ha habido confusiones entre los exégetas modernos de la cultura maya, algunos de los cuales lo han interpretado como proveniente del náhuatl. Héctor Pérez Martínez afirma que se trata de una palabra maya legítima, acentuada en la primera vocal (náhual), que quiere decir "andar cayéndose como el borracho". La similitud de la danza con estos movimientos dio origen a la aplicación del vocablo.

Los instrumentos musicales.—He aquí los instrumentos musicales mayas, descritos por Landa:

Atabales pequeños, tañidos con las manos (Cogolludo los llama *tuncules*).

Atabales de tronco de árbol ahuecado, "de sonido pesado y triste, tañidos con una palo larguillo, con leche de un árbol puesto al cabo".

Trompetas largas y delgadas, "de palos huecos y al cabo unas largas y tuertas calabazas". Estas aparecen en los murales de Bonampak.

Carapachos de tortuga, tañidos con la palma de la mano "de sonido lúgubre y triste".

Silbatos de huesos de venado y caracoles grandes.

Flautas de cañas, semejantes a los *tlapitzalli* nahoas. Toda una orquesta.

Por lo que concierne a la música, la tradición ha conservado melodías que como "Conex, conex" y otras, pueden muy bien proceder en línea directa de las originales. Ningunos geroglíficos han sido hallados en estos terrenos.



Trompetista, Bonampak.



Códice Troiano: Tuncul con depósito de agua.

JAZZ



Por ALETHÉS

JAZZ EN LA MUSICA ERUDITA.—El impacto producido por el Jazz en todo el mundo no podía dejar indiferentes a los compositores de la llamada “música clásica”, como nombre genérico para toda la que no sea popular o folklórica. Independientemente de los ensayos de los compositores norteamericanos *Gershwin* (*Conciertos en Fa para piano y orquesta*, *Rapsodia en Azul*), *Morton Gould* (*Coral y Fuga en Jazz*), otros muchos compositores de Europa y América se han sentido arrastrados por el atractivo incomparable de los ritmos y efectos instrumentales de este género inventado por los negros de los Estados Unidos. Ya desde 1908 escuchó Debussy el canto de la sirena al escribir *Colliwog's Cake Walk*, incluido en su *Rincón de los Niños* y después, como consecuencia de las visitas a Europa de los *Sincopistas Sureños de Will Marion Cook*, entre los que se hallaba el famoso clarinetista negro *Sidney Bechet*, así como de *Jim Europa*, en 1918, se desató la furia del rag, los blues, el fox-trot, etc. en el medio culto de la música. Entre los compositores y obras de este género —sobre todo en sus inicios— podemos citar a John Alden Carpenter: *Concertino para piano y orquesta* y la pantomima de jazz *Krazy Cat* (Fox-trot y Blues) y *Skyscrapers* (ritmos de fox-trot, blues, melodías). A Erik Satie: *Parade* (Rag-Time del Paquebote). A Igor Stravinsky: *Historia del Soldado* (Rag-Time para solo de violín y otros instrumentos) y *Rag-Time* para once instrumentos. Darius Milhaud: *El bucy sobre el tejado* en ritmo de jazz y *La Creación del Mundo* (ritmos de jazz e instrumentaciones; blues). Paul Hindemith: *Suite para piano, 1922* (“shimmy” y Rag-Time). Louis Gruenberg: *El Jazz de Daniel*. Arturo Honegger: *Concertino para piano y orquesta*, con ritmos de jazz. Ernest Grenel: *Jonny spielt auf* (“Shimmy”, “Blues”, “Espiritual”) (Aaron Copland: *Concierto para piano y orquesta* (charleston y otros ritmos) Maurice Ravel: *Sonata para violín y piano* (“Blues” del segundo mov.) Constant Lambert: *Río Grande* para voces y orquesta (ritmos de jazz). Esta producción abarca un período comprendido entre 1915 y 1928. Después —y sobre todo en los tiempos actuales— los compositores siguieron empleando ritmos emanados del jazz y se inspiraron en las sesiones de “Jam” para inventar la música aleatoria. Ravel volvió a utilizar aquellos ritmos en el segundo movimiento de su *Concierto en Sol* para piano y orquesta. Rolf Liebermann escribió un *Concierto para Jazz*, estrenado en uno de los festivales de Donaueschingen. En fin, no debemos olvidar lo que Kostelanetz aportó al género, con sus instrumentaciones sinfónicas de obras jazzísticas del más famoso acervo popular.

CONCIERTOS



Weissenberg

SEPTIEMBRE

ORQUESTA DE CAMARA PRO MUSICA ANTIGUA DE BRUSELAS.—En sus tres conciertos este refinado conjunto puso muestra de cómo debe ejecutarse la música de los tiempos antiguos cuando se dedica uno a ella con espíritu de aproximación a la verdad.

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL.—Herrera de la Fuente dirigió dos pares de conciertos (viernes y domingos). Jorge Sebastián otro y el último del mes estuvo a cargo de Carlos Chávez. Como eventos principales de estos actos señalaremos el estreno de *La Mañana de los Magos de Adomian*; el Concierto para violín y orquesta de Prokofiev, con Shmuel Ashkenasi (Israel) como solista; el Concierto para la mano izquierda de Ravel, con la pianista francesa Catherine Thibon; el Concierto para orquesta de Bartok; el Concierto para Violín y Orquesta de Miyoski (Yuriko Korunoma, del Japón). Las demás obras fueron de categoría convencional.

ASOCIACION PONCE.—Este organismo cerró su ciclo de conferencias-conciertos y su vigésima Temporada con dos actos: "Un Panorama del Cante Flamenco" por *Gloria López*, con ilustraciones del cantaor *Chiquito de Triana* y el guitarrista *Javier Márquez Canedo*. Y "La Opera en México" por *Cristián Caballero*, con grabaciones de excepcional valor histórico.

I MUSICI.—En sus tres presentaciones, este grato conjunto interpretó música barroca y música de Rossini. La ejecución de *Las Cuatro Estaciones* de Vivaldi, con los solistas *Michelucci, Apostoli, Bennici y Garati* colmó de entusiasmo a los auditorios, ya familiarizados con esta orquesta de cámara.—C. M.

VEINTE AÑOS DE LA DANZA MODERNA MEXICANA.—Muy acertadas resultaron las reposiciones de afamados ballets mexicanos de un pasado no lejano, entre los que cuentan *Pastorela, Los Gallos, La Luna y el Venado, Juan Calavera, El Chueco*. La danza moderna ha tenido en México un historial basado en las búsquedas, los tropiezos y los hallazgos fecundos. La generación anterior de compositores: Raúl Cosío, Jiménez Mabarab, Rafael Elizondo, Blas Galindo, etc., han sido muy aficionados a la composición de música para ballets y hay entre ella alguna muy valiosa. Los coreógrafos mexicanos de danzas modernas (Guillermina Bravo, Farnesio de Bernal, Rosa Reyna, etc.) tuvieron grandes aciertos, esta vez mejorados y los bailarines contribuyeron al éxito de la temporada de cinco funciones en el Teatro del Bosque.—C. A.

LUNES DE LA OPERA.—En el Jiménez Rueda montó José Antonio Alcaraz *El Empleado* de Mozart y *Diana y Acteón* de Boismortier. José Antonio sabe divertir al público con sus innovaciones, a veces absurdas, a veces ingeniosas, de escenas y escenografías ultramodernas. Su equipo de cantantes, coreógrafos, actores, etc., colaboran fielmente con él y forman ya un clan muy particular de gente que toma la vida a la ligera y se mofa de las cosas solemnes.—E. P.

ASHKENAZI Y NEVRATH.—Después de sus actuaciones como solistas de la OSN, estos dos artistas israelíes ofrecieron sendos recitales en Bellas Artes. Sus correligionarios y demás aficionados asistieron en masa a escuchar los programas de calidad interpretativa superior.

BALLET DEL TEATRO DE LA OPERA DE DUSSELDORF.—Este conjunto terpsicóreo ofreció tres funciones del *Orfeo* (Monteverdi) y otros tantos de diversas coreografías muy gustadas por los aficionados al ballet, que en México no escasean.

CORO MEXICO.—Fundado y dirigido por *Simón Tapia Colman* el Coro México ofreció un programa variado en Bellas Artes.

BALLET DE LOS CINCO CONTINENTES.—Su segundo programa fue dedicado a bailes folklóricos de Turquía, Colombia, Australia, la India y los Estados Unidos.

CUARTETO ENDERS.—Patrocinado por el Instituto Goethe, el Cuarteto alemán Enders ofreció un concierto para conmemorar el CXL Aniversario de la muerte de Schubert. Sus componentes, primeros atriiles de la Orquesta Sinfónica del Estado de Baviera, programaron tres cuartetos: el de do menor, la opus 125 y el de "la Muerte y la Doncella". Excelente músicos.— B. B.

LA LINTERNA MAGICA.—Con sólo nueve artistas y un conjunto de tramoya y operadores se montó un espectáculo checoslovaco ideado por un equipo de artistas llenos de imaginación e ideas totalmente novedosas, como fueron las de integrar a los actores de carne y hueso con sus imágenes en la pantalla cinematográfica; bailarines en círculos, flautistas fantásticos, música idónea, bromas musicales y otros trucos propios para mantener al espectador encantado.—F.

PRIMER CURSO DE FOLKLORE INTERNACIONAL.—Este fue organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, que contó con muy valiosas colaboraciones de varios países y abarcó variados aspectos y campos del folklore internacional. Actuó como coordinadora Carmen Sordo Sodi y se contó con prestigiados maestros para impartir las enseñanzas.

CRISTINA ORTEGA.—La destacada soprano Cristina Ortega se presentó acompañada por Emilio Pérez Casas, con un programa de lieder, arias de ópera y canciones de compositores mexicanos. Entre estas últimas se destacaron las de Rodolfo Halffter y María O. de López Mateos, de las que hicieron la cantante y el pianista verdaderas creaciones.— J. R.

OCTUBRE

BALLET OLIMPICO IDLA.—Enviado por Suecia, este conjunto de bellos jóvenes y destacados coreógrafos presentó cinco funciones en Bellas Artes.

BALLET COREANO.—La gracia y la perfección presidieron las actuaciones de los componentes del Ballet Coreano.

ALIRIO DIAZ Y MORELLA MUÑOZ.—El destacadísimo guitarrista venezolano ofreció primero un recital de música antigua y moderna y después acompañó a la notable soprano Morella Muñoz un programa de canciones españolas antiguas y de de Falla, Rodrigo y Granados, así como venezolanas populares. Alirio, uno de los más grandes guitarristas de la actualidad, no es solamente un virtuoso de su instrumento, sino también muy hábil acompañante. Morella posee una voz bellísima y su escuela vocal es de perfecta homogeneidad. De musical, gracioso y puro puede calificarse su canto.—E. P.

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL.—El último par de conciertos de esta Temporada estuvo dedicado a música mexicana de Carrillo, Ponce, Revueltas, Quintanar y Chávez. María Teresa Castrillón fue la solista del Concierto de Ponce, que tiene bien dominado. Las *Galaxias* de Quintanar le siguen revelando compositor de muy grande talento e inspiración.

BALLET DEL SIGLO XX DE MAURICE BEJART (BELGICA).—El incomparable conjunto del más grande de los coreógrafos de este siglo inició sus actuaciones en el Palacio de los Deportes: tres funciones ante más de diez mil espectadores que acudieron al llamado de la Novena Sinfonía de Beethoven, interpretada por Béjart y sus huestes (hábilmente reforzadas con elementos mexicanos del Ballet Clásico de México, la Academia de la Danza Mexicana y el Ballet Folklórico de México). La Orquesta Sinfónica Nacional, diri-

gida por André van Dernoot, los coros del Departamento de Música del INBA y Bach y los solistas Irma González, Aurora Woodrow, David Portilla y Luis Beckman proveyeron la música inmortal de Beethoven, no plenamente proyectada por la acústica del inmenso y fantástico local. Béjart estrenó esta coreografía en el Teatro Real de la Moneda, de Bruselas, en 1964. Al revés de otras coreografías basadas en obras famosas, ésta se limita a seguir paso a paso la música en su integridad, de acuerdo con el sentir de Béjart, basado en la tradición beethoveniana de luces y sombras humanas —esta vez con la victoria de las primeras en un final esplendoroso. Fue un espectáculo para recordar. Después se programaron seis actos en Bellas Artes, con la participación de la gran actriz María Cáceres en *La Noche Oscura*.—E. P.

ORQUESTA SINFONICA DE PARIS.—Con el director Jacquillot en el podio la Orquesta Sinfónica de París presentó cuatro programas de contenido ecléctico. Sigi Weissenberg fue solista de los conciertos 2º de Brahms y 3º de Prokofiev.

ORQUESTA DE CAMARA DE TOULOUSE.—Bajo la dirección de Louis Auriacombe (bien conocido aquí) la Orquesta de Cámara de Toulouse se presentó en la Sala Molière como parte del Programa Cultural de la XIX Olimpiada. Su programa de música barroca fue muy gustado y en especial la participación del violoncellista René Marchand en el Concierto en Si bemol de Boccherini.—A. C.

LIBROS Y MUSICA

Entre los libros extranjeros de música que quisiéramos ver traducidos al español se halla "Pour ou contre la Musique Moderne"? ("¿En pro, o en contra de la Música Moderna?") de Bernard Gavoty y Daniel Lesur.

Gavoty fue desde la fundación de las Juventudes Musicales Francesas (a fines de la Segunda Guerra Mundial) uno de los más sólidos pilares de la didáctica para la preparación musical del nuevo y más joven auditorio de conciertos. A él le debió René Nicoly (fundador de las J. M. F.) una gran parte del enorme éxito adquirido en un breve plazo de tiempo por el organismo. Gavoty colabora actualmente en el "Journal Musical Français", órgano de las J.M.F. y es un musicógrafo de gran prestigio.

El compositor Daniel Lesur, Director de la Schola Cantorum de París de 1959 a 1961 y profesor de Contrapunto del propio plantel ha escrito, entre otras muchas obras, "Clair comme le jour" (Claro como el día), "Cantique de Cantiques" (Cántico de Cánticos), "Le Bal du Destin" (La Danza del Destino), etc.

Durante un año entero (de 1954 a 1955) ambos coautores llevaron al cabo una encuesta semanal en la Radiodifusión Francesa, para confrontar las opiniones de un gran número de músicos y compositores contemporáneos (de los cuales Honegger, Enesco, Villa-Lobos, Roland Manuel y otros no existen ya). Solamente Stravinsky, Hindemith y Shostakovich no pudieron asistir personalmente a las entrevistas y enviaron por escrito sus respuestas. Ignoramos por qué razón no se incluyeron estas respuestas en el libro.

Se inicia la obra comentando lo más interesante de la correspondencia nutridísima suscitada por la encuesta entre los radioescuchas. El resto reproduce las preguntas de los dos inquisidores y las respectivas contestaciones de los inquiridos —noventa y ocho en total— de diversos países.

Entre tantas cabezas de músicos y compositores profesionales, fácil es imaginar la variedad de ideas que se produjo. Bástenos citar dos opiniones autorizadas:

De Heinrich Strobel: "Me inclino siempre en favor de los compositores que buscan lo nuevo y poco ordinario. Considero mi deber ayudarles de acuerdo con mis posibilidades. Imposible juzgarlos por el momento. Consideremos solamente que las obras creadas para satisfacer al público son siempre malas." (sic).

De Ernest Ansermet: "Entre los mejores de nuestros músicos la técnica se ha convertido en un problema, mientras que antes de nuestra época el problema se presentaba solamente después de que había sido resuelto."

GRABACIONES

MOZART. "El Empresario", K.486. Opera en un acto. Sopranos: Reri Grist y Judith Raskin; Tenor: Richard Lewis; Barítono: Sherril Milnes; Actor: Lee McKern; The English Chamber Orchestra; Director: André Previn. (RCA Victor, mono y estéreo LM/LSC 3000). A partir del bicentenario del nacimiento de Mozart (1756-1791), ha podido observarse un renovado interés hacia una de sus obras más injustamente descuidadas: "El Empresario".

Puede pensarse que la obra de Mozart es tan extensa, tan rica y de un nivel tan alto que no valdría la pena ocuparse de estas producciones "menores". No es este el lugar para discutirlo, pero lo que no se puede, es clasificar como "menor" la música de "El Empresario".

Si se deben decir las cosas con toda claridad, "El Empresario" no es propiamente una ópera, tal como la entienden los dilettanti de hoy que duermen plácidamente durante una hora y vuelven a sintetizar su contacto con el mundo exterior a los primeros compases de la introducción del aria favorita tan esperada.

Comedia con música es la definición original que Mozart y Gottlieb Stephanie dieron a su obra. La misma capacidad humorística y la misma facilidad y soltura para manejar situaciones hilarantes de que ambos habían hecho gala en "El Rapto del Serrallo", vuelven a encontrarse en "El Empresario". Seguramente a nadie se le ocurrirá discutir que "El rapto" es una de las obras operísticas más logradas y deliciosas de Mozart, y a este mismo nivel situaremos la realización general de "El Empresario"; la diferencia básica entre ambas obras es su extensión. En todo caso, si se quiere, "El Empresario" es una Comedia Musical, utilizando este término tal y como lo entendemos el día de hoy. West Side Story, Kiss me Kate o "Sixpence for your thoughts" son comedias musicales cuya vitalidad, dinamismo teatral y alta calidad musical, son infinitamente superiores y más interesantes a cientos de culebrones italianos, alemanes y franceses del muy "respectable" repertorio operístico.

Y precisamente por tratarse de una obra que escapa al prestigio de lo solemne y trascendente, los realizadores de la edición discográfica que nos ocupa, han podido permitirse una mentalidad renovadora (sin por ello provocar anatemas de los ortodoxos mozartianos) que nosotros aplaudimos sin reservas.

El libretto —o sea la estructura teatral básica de la obra de Stephanie— sigue siendo interesante, pero el texto del mismo no conmueve hoy a nadie, a menos que se trate de un erudito mozartiano que reconozca alusiones, bromas y personajes con toda facilidad. Pero la tarea de quienes de una manera u otra se ocupan de la ópera, consiste en infundir vitalidad a este género cuya muerte vienen prediciendo tanto académicos como vanguardistas desde hace más de tres siglos. Así y puesto que Mozart y Stephanie decidieron burlarse de sí mismos, de sus propios amigos, del medio en que vivían y trabajaban, de los absurdos tics de las y los cantantes y de su vetetismo enfermizo, André Previn y su esposa Dory Previn han hecho una adaptación que conserva la idea básica de la

obra original, pero llevándola al mundo de un cierto "International Opera Market", en el que los norteamericanos van a ganar gran prestigio a Europa y los europeos corren a la caza de dólares yanquis.

De entre los cantantes destaca con brillo propio esa maravillosa voz de coloratura que es la de Reri Grist. Ella no ha cesado de asombrarnos desde su grabación de "El Ruiseñor" de Stravinski; su estilo mozartiano es impecable, lejos de todo cliché interpretativo e incluso los más escalofriantes pasajes de virtuosismo vocal están animados de un "carácter" teatral que con igual fortuna es lírico y bufo.

Desgraciadamente Judith Raskin no cumple con igual excelencia su cometido puesto que algunas de las difícilísimas vocalizaciones de Mozart le cuestan trabajo. Sus sobreagudos no son siempre limpios y no tiene completo dominio de su respiración. Sin embargo, en las partes no colocadas dentro de extremos, la Raskin canta en forma muy agradable y tiene una dicción clara.

De los dos cantantes masculinos en las breves partes a su cargo —Richard Lewis y Sherrill Milnes—, destaca el tenor inglés, muy especialmente en el "Trío", donde complementa y anima el "ensemble" en forma admirable. (Esta es una de las principales razones para resucitar esta ópera el día de hoy y tener interés en ella: la picardía y gracia de los cuatro números vocales que la componen). El "Trío" es una de las más hermosas páginas de todo el catálogo de música vocal de Mozart.

André Previn decididamente es un personaje singular: se dedica a ganar grandes sumas de dinero escribiendo música para toda clase de "films" (y se atreve incluso en uno de ellos a usar una cita del *Peter Grimes* de Britten), y gracias a esto puede permitirse el lujo de grabar en los catálogos clásicos obras poco habituales, tales como las Sinfonías de Walton o "El Empresario".

Si al principio miramos con sospechas esta actitud de Previn, hoy la aplaudimos, pues cuando una cosa le permite hacer la otra sin lanzarse por el fastidioso itinerario de las "Cuartas", "Quintas" y "Sextas", bien fundado está el procedimiento.

Previn dirige con entusiasmo y brío a los magníficos instrumentistas ingleses, cuyo sonido es soberbio. Su concepto de Mozart es cautivante: nada de manierismos ni de falsas filigranas, hay una intensa vida operística en cada fragmento y la presente versión de la ópera es la mejor que se haya grabado desde la inolvidable de Bruno Walter; Previn ha comprendido que una grabación de ópera no es "un concierto con argumento" y da una soberbia lección de vida interna y animación teatral a intérpretes mozartianos tan supuestamente prestigiosos como Karl Boehm.

Al lado de este "Empresario" el ridículo "Così" de pastelería de Boehm palidece definitivamente.

El sonido es magnífico, así como la nota de la contraportada de G. R. Marek, en la que explica muy bien la situación de "El Empresario" el día de hoy. Al haberse realizado en lengua inglesa esta grabación es mucho más fácilmente comprensible y accesible para un mayor número de personas que si se hubiera hecho en idioma alemán (que es en el que originalmente se escribió la obra). Dory Previn traductora y adaptadora ha realizado su misión respetando admirablemente la música de Mozart y el fraseo de la misma.

Seguramente Mozart hubiera reído de muy buena gana al oír a la soprano que proclama “cuando yo tenía su edad, era cinco años más joven”.—José Antonio Alcaraz.

ESPLENDOR SONORO Y TRAGEDIA

KRZYSTOF PENDERECKI.—*Dies Irae, Polymorphia, De natura sonoris.* Coros de la Filarmónica de Cracovia. Solistas: Stefania Woytowicz, Wieslaw Ochman y Bernard Ladyssz. Director, Henryk Czyz. Jefe de coros, Janus Przyzylski (*Philips*, estéreo-mono 839 701 LY). En la primera cara del disco, *Dies Irae* (compuesta en 1967 y estrenada en las ceremonias celebradas dentro del campo de concentración de Auschwitz, a la memoria de cuyas víctimas está dedicada la obra), se desarrolla sobre textos de la Biblia y de los poetas Broniewski, Aragón, Bozewicz, Esquilo, y Paul Valéry, con preponderancia de la primera (Apocalipsis, Salmos, Corintios), en latín, menos las cortas citas de Aquiles (Euménidas) que se usan en la lengua original griega. El compositor yuxtapone todos estos textos de manera que produzcan su sentir de tragedia y protesta. A partir del versículo: “La muerte me oprímia con sus lazos”, las diversas palabras y frases van recorriendo una gama de desolación humana infinita, ora en las voces de los coros o de los solistas, ora sugeridas por sonoridades inauditas, ora las propias voces humanas convertidas en instrumentos, para unirse desesperadamente a los de la orquesta. La síntesis planeada por el compositor logra su cometido. Termina la obra con este verso de Valéry: “Le vent se lève... Il faut tenter de vivre” (Sube el viento... Hagamos por vivir...), sin que la música abandone su pesimismo. *Polymorphia.* Diríase el agotamiento de los recursos sonoros de las cuerdas. Los 48 instrumentos que ejecutan la obra producen un maremágnum de efectos novedosos, con armonías que no responden a escuela alguna, puesto que se basan en un arte libre, enemigo de cortapisas. El oyente preparado obtiene un gran número de sensaciones estéticas, súbitamente resueltas en un acorde final de do mayor. *De natura sonoris.* Termina la segunda cara del disco con esta obra de 1968. En el título va implicado el contenido Penderecki busca y halla, sin rehuir elementos del pasado ni del presente que respondan a sus designios.—E. P.

MARIA OTALORA DE LOPEZ MATEOS.—*Concierto.* Piano, *Emilio Pérez Casas* (Concerphon G. P. 716). Esta grabación de María O. de López Mateos nos permite conocer a la pianista y maestra como compositora. Perteneciente a una generación imbuida en el romanticismo mexicano, ella se conserva dentro de esta modalidad, siempre sentimental. Tuvo en su alumno Pérez Casas al intérprete ideal, quien hizo honor a cada una de las trece piezas del disco (de perfecta calidad sonora). El es un pianista de técnica sólida y musicalidad acendrada.—E. P.

DE AQUI Y DEL EXTRANJERO

Alfonso Moreno, de México, discípulo de Manuel López Ramos, obtuvo el Primer Premio en el Concurso de Guitarra verificado en Nueva York el 12 del mes pasado... El pianista *José Kahan* es el más militante de los concertistas

mexicanos. En septiembre pasado el OPIC le organizó una gira de conciertos por diez países del Caribe, habiendo sido el primer músico mexicano serio que se presentaba por aquellas regiones, donde se pensaba que sólo había mariachis en México. En Curaçao estrenó un nuevo y modernísimo teatro. Al regresar, grabó en Los Angeles un disco de obras de de Falla, para Capitol. El próximo enero realizará su quinta gira mundial por su propia cuenta: Japón, Filipinas, Tailandia, la India, Israel y diversos países europeos. Terminará en Londres con un concierto de los Mozart Players... En París continúan estudiando con provecho los becarios del Gobierno francés *Mario Lavista*, *María Elena Barrientos*, *Anita Esponda*... Están en trámites los acuerdos para un intercambio oficial de músicos militantes entre México y Venezuela... El dúo de guitarristas *Gustavo López-Etta Zaccaria* vinieron a México para una gira de conciertos por varios países de la América Central, bajo el patrocinio del OPIC. El lamentable fallecimiento de la Sra. Presti, del dúo Presti-La Goya, deja al dúo López-Zaccaria como único en su género... *Carlos Chávez* recibió en Montreux, Suiza, el Premio Koussevitzky por la mejor grabación internacional... 1,525 bailarines danzaron sobre la Pirámide de la Luna, de Teotihuacán, al ritmo de un canto náhuatl, cuando fue transportada a la cúspide del monumento tolteca el fuego olímpico. *Guillermo Arriaga* ideó la coreografía... La Orquesta Sinfónica de París ofrecerá cuatro conciertos en Bellas Artes del 23 al 26 de ese mes. En los primeros dos actuará como solista el pianista *Sigi Weissenberg*, quien próximamente grabará alrededor de veinte discos, algunos con renombradas orquestas de Europa y América... Pocos saben que la compositora francesa Lily Boulanger, muerta hace 50 años, fue la primera mujer que obtuvo el Premio de Roma en París. Con motivo de su cincuentenario, la famosa Nadia Boulanger enalteció este año la memoria de su hermana, con un concierto dedicado a sus obras... Desde 1963 la ciudad francesa de Royan es conocida como la "Donaueschingen de Francia", por su Festival Internacional de Música Contemporánea. Este año se organizó allí un Concurso Olivier Messiaen, en el que se exigió de los jóvenes participantes la ejecución de once obras contemporáneas plagadas de dificultades... Entre las mujeres francesas compositoras de estos tiempos están Huguette Dupuy, Monique Gabus, Betsy Jolas y Thérés Brenet. De estas dos últimas se han publicado recientemente "De una ópera de viaje" para orquesta y Concierto para Piano y Orquesta de cuerdas y ondas Martenot... La Opera de Berlín actuará en México del 7 al 19 de este mes. Serán escenificadas *Così fan tutte*, y *Las Bodas de Figaro* de Mozart y la *Elegía para jóvenes amantes* de Werner Henze...

OBITUARIO.—Recientemente falleció la contralto michoacana *Josefina Aguilar*, la "Chacha", tras largos años de sufrimientos físicos indecibles que ella soportó espartanamente. La Chacha poseyó una de las más hermosas voces que se han dado en México. Manuel de Falla gustaba escucharle las canciones de *El Amor Brujo*, que él mismo le corrigió y que ella llegó a cantar con mucho éxito bajo las direcciones de Iturbi y Toscanini. Su carrera operística se desarrolló al través de largos años. Q. D. E. P.

... En el Concurso Internacional de Guitarra de Caracas (de reciente creación) obtuvo el Segundo Premio (el Primero fue declarado desierto) el joven mexicano de 21 años Mario Beltrán, discípulo de Manuel López Ramos... *L'Express* de París nos trae la noticia del Festival de las Semanas Musicales Internacionales de París, iniciadas el 20 de octubre pasado, en las que hubo un singular evento del 25 al 30 del propio mes: un "Maratón de la Vanguardia", con la participación de compositores como Pierre Henri, Xenakis, Varese, Berio y otros. Se estrenaron siete obras contemporáneas. El crítico Maurice Fleuret tomó parte preponderante como "farfadet" (chisgarabís), dice el cronista, en discusiones "anti-menú predigerido, anti-imposiciones" y contra toda clase de tabúes. Se tomó como lema este de Mao: "Obligar a las gentes a elegir. Comprometer a las masas." Los compositores estaban siempre presentes para hablar en los vestíbulos con quienes lo solicitaran. Se estableció un período de 25 horas ininterrumpidas para escuchar grabaciones de la obra de cada compositor, de manera que fuese posible hacerlo a cualquier hora del día o de la noche, por lo que se consumieron "muchos hectolitros de café"... Recientemente se efectuó en la Radiotelevisión Francesa un concierto de música sinfónica mexicana, dirigido por Charles Brun, en el que fueron escuchadas las *Improvisaciones N° 2* de *Eduardo Mata*, el *Concierto para violín y orquesta* de *Manuel Enríquez*, con *Hermilo Novelo* como solista, *Horizontes* de *Julián Carrillo* y *Galaxias* de *Héctor Quintanar*... La Orquesta de Cámara de Toulouse, bajo la dirección de Louis Auriacombe, ofreció varios conciertos aquí y en la provincia mexicana...



Dúo López-Zaccaria



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.

la voz más gloriosa de la música ... HAMMOND



MODELO
2022

ORGANOS

DESDE \$13,000.00
FACILIDADES BANCARIAS

PIANOS



MODELO
"D"

ORGANOS HAMMOND DE MEXICO

S. A. de C. V.

PUEBLA y COZUMEL • MEXICO 7, D. F. • TELS. 14-70-08 11-52-31 11-57-58