

www.inbadigital.bellasartes.gov.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 4, México, enero de 1969

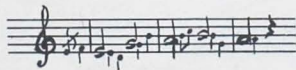
Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía 4*, México, enero de 1969, pp. #-#



HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL



Año I, Número 4

Enero de 1969

México, D. F.

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE MUSICA

Primera Temporada 1969

9 Viernes, a las 20.30 hs., y sábado 5 de abril, a las 20.30 hs.
10 Domingos, a las 11.45 hs., del 14 de febrero al 20 de abril

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

- I. Febrero 14 y 16. Obras de Strauss, Liszt, Enríquez (Si libet) y Respighi.
Director: HERRERA DE LA FUENTE.
- II. Febrero 21 y 23. Obras de Beethoven, Saint-Saens y Brubeck.
Director: HERRERA DE LA FUENTE. Solista: REYNE FLACHOT.
- III. Febrero 28 y marzo 2. Obras de Haydn, Carrillo, Ginastera y Ravel.
Director: HERRERA DE LA FUENTE. Solista: REYNE FLACHOT.
- IV. Marzo 7 y 9. Obras de Carvalho (Variaciones para perc. y cuerdas).
Mozart y Dvorak.
Director: ELEAZAR DE CARVALHO.
- V. Marzo 14 y 16. Obras de Revueltas, Beethoven y Prokofiev.
Director: ELEAZAR DE CARVALHO.
- VI. Marzo 21 y 23. Obras de Debussy, Chopin y Beethoven.
Director: RUDOLPH ALBERTH. Solista: HALINA SIEDZINI-EWSKA.
- VII. Marzo 28 y 30. Obras de Moncayo, Brahms y Scriabin.
Director: RUDOLPH ALBERTH. Solista: HERMILO NOVELO.
- VIII. Abril 5 y 6. Obras de Huizar, Beethoven y Shostakovich.
Director: HERRERA DE LA FUENTE.
- IX. Abril 11 y 13. Obras de Schubert, Beethoven, Halffter, y Wagner.
Director: EDOWARD VAN REMOORTEL. Solista: ANDOR FOLDES.
- X. Abril 18 y 20. Obras de Vivaldi (Magnificat), Barber y Chaikovski.
Director: EDOWARD VAN REMOORTEL. Solistas: VICTORIA ZUÑIGA, M. ARGELIA LOPEZ, OSBELIA HERNANDEZ, FRANCISCO AMADOR, CORO DE MADRIGALISTAS, SERGIO PEÑA.

ABONOS. Viernes: de \$ 340.00 a 85.00. Domingos: de \$ 300.00 a 70.00.

De venta en taquillas de Bellas Artes, Discotecas y Repertorios de Música.

PALACIO DE BELLAS ARTES

H E T E R O F O N I A

S U M A R I O

<p>Revista musical bimestral</p> <p>Directora ESPERANZA PULIDO</p> <p>Jefe de Redacción Ignacio Medina Alvarado</p> <p>Relaciones Públicas Dr. Alberto Pulido Silva</p> <p>Redacción Heriberto Frías 514, México 12, D. F. Teléfono: 23-48-10</p> <p>Correspondencia Apartado 12-808, México 12, D. F.</p> <p>Impreso en la Editorial Libros de México, S. A. Avenida Coyoacán 1035, México 12, D. F.</p>	<p>Cartas a la Redacción 3</p> <p>De los Editores 6</p> <p>Alberto Pulido Silva Estética Musical 8</p> <p>Pablo Castellanos Aspectos del Nacionalismo Musical Mexi- cano 12</p> <p>Josep Soler Xavier Benguerel 15</p> <p>Esperanza Pulido Diálogos presididos por Nono, Penderecki y Schildowski 18</p> <p>Juan Vicente Melo Debussy y la literatura 22</p> <p>Sophie Cheiner Significación de la canción popular en la vida del hombre 26</p> <p>María Otalora de López Mateos Método objetivo de lectura musical 27</p> <p>Samuel Claro La Virgen Peregrina 29</p> <p>Alethés Con los "Buitres" 37</p> <p>Conciertos 38</p> <p>Libros y música 41</p> <p>Grabaciones 42</p> <p>De aquí y del extranjero 46</p>
---	--

PRECIOS DE SUSCRIPCION

<p>Correo ordinario</p> <p>REPUBLICA MEXICANA</p> <p>Número suelto \$ 4.00</p> <p>Número atrasado 8.00</p> <p>Un año (seis números) .. 22.00</p> <p>Correo aéreo</p> <p>Un año (seis números) .. \$ 35.00</p>	<p>Correo ordinario</p> <p>EXTRANJERO</p> <p>Un año (seis números) Dls. 2.50</p> <p>Correo aéreo</p> <p>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.</p>
--	---

Registro de correspondencia de 2ª clase en trámite.

H E T E R O F O N I A

EXPRESA SU AGRADECIMIENTO Y SU ADMIRACION

a los señores

Licenciado don CARLOS PRIETO

Don MARIANO LOPEZ MATEOS

Maestro Don MIGUEL GARCIA MORA

por sus valiosas contribuciones pecuniarias en estos momentos difíciles de inicios publicitarios para la revista, así como a todos los musicólogos nacionales y extranjeros que con tanto desinterés han escrito valiosos artículos de sus respectivas especialidades, y a los anunciantes que le demostraron su confianza.

A todos ellos y a sus suscriptores y amigos

deseamos un muy

FELIZ AÑO NUEVO

dentro de los postulados de

PAZ PARA TODO EL MUNDO

Cartas a la redacción

Estimada directora:

No quisiera convertirme en un juez inexorable de "Heterofonía", pero como me interesa la revista desearía que se evitaran los errores. En la sección de Conciertos (pág. 43) se informa acerca de la actuación (sic) de la Orquesta Sinfónica de París en una fecha cuando este organismo todavía ni siquiera llegaba a México; sin embargo, más adelante (pág. 47: "De Aquí y del Extranjero") se anuncia que la "Orquesta Sinfónica de París ofrecerá cuatro conciertos en Bellas Artes, del 23 al 26 de "ese" (subrayo) mes (¿de cuál mes?).

Atentamente,

A. Guerrero
Xuchil 126,
México, D. F.

Lamentamos sinceramente el primer error señalado por el señor Guerrero; del segundo no somos responsables, puesto que debió decir "de *este* mes", o sea del mes de noviembre, cuando apareció el tercer número de *Heterofonía*. Se trató, pues, de una errata de imprenta. Puede estar nuestro lector seguro de que en el futuro procuraremos evitar cualquier error que dependa de nuestra responsabilidad. Por otra parte le agradecemos el interés con que lee la revista y el señalamiento de nuestras faltas. Ojalá otros muchos lectores hicieran lo mismo.

Estimada Directora:

He visto el número inicial de *Heterofonía* y me gustó mucho. Me interesó su breve artículo sobre "Las Delficas y las Olímpicas". Respecto al tema del papel de la música en la poesía lírica griega y en el drama no sabemos casi nada, desgraciadamente, pero la evidencia que poseemos nos indica que no era de servidumbre, sino más bien, de compañerismo parejo. Claro que me inclino hacia los pitagóricos, cuya medicina tenía íntima relación con la música. Según Aristóteles la catarsis del cuerpo se realizaba por medio de la medicina, mientras que la del alma se llevaba a cabo al través de la música. Además, la música y la medicina pitagóreas fueron las más avanzadas del mundo. Por lo menos en lo relativo a la medicina, Edelstein ha demostrado que el juramento de Hipócrates era de verdad pitagórico. De la música no poseo la misma certeza, pero no se puede negar el alto nivel de su teoría.

Atentamente,

Andrew Rosenblatt
68-25 150th St.
Flushing, New York, 11367

Estimada Directora:

Antes que nada deseo felicitarla por el esfuerzo que está realizando en favor de la música en México, por medio de la revista *Heterofonía*. Aun cuando me parece que en cuanto a calidad del material que se publica y en lo que corresponde a formato es mucho lo que queda por hacer, la labor de usted es digna de aplauso y de apoyo.

Atentamente,

Raúl Macín
Apartado 947
Monterrey, N. L.

(La siguiente carta de Salvador Moreno fue dirigida en privado a la Directora de esta revista, pero su interés general y humano nos impulsa a publicarla).

Ayer recibí el tercer número de *tu* (nuestra) *Heterofonía*, con mi nota sobre Nunó y el Himno Nacional, tomada del programa de las Fiestas Mayores de San Juan de las Abadesas, por lo cual mi nota tenía ese tono informativo, elemental y patriótico. De haberla escrito para la revista la habría hecho más formal y completa, con nuevos datos encontrados por mí en estas tierras. Pero la volveremos a publicar en otra ocasión, ya que tratándose de una obra inmortal el tiempo no cuenta. Por cierto que mis proyectos de la fuente están en pleno cenit, es decir, una vez escogida la plaza, hechos los planos y alzados fotografías y otros datos, enviados por mí a México, mi sobrino José Ocejo (después de consultar a Luis Ortiz Macedo, del Instituto Nacional de Antropología) realizó el proyecto, con toda clase de detalles, no sólo de la fuente misma, sino también de la plaza, tomando en cuenta su emplazamiento, después de estudiar la circulación de coches y peatones. Ahora sólo espero que un Comité que existe en México, que se refiere a la iniciativa privada y con relación a España, decida si se harán cargo del asunto, siempre, claro, bajo mi vigilancia, y de no ser así y sólo participar en el asunto, comenzaría yo una campaña para reunir el dinero necesario, para comenzar cuanto antes la construcción de la fuente (otra fuente igual pienso que se deberá hacer en México, en la tierra de González Bocanegra, pero para esto hay tiempo, por ser en casa.)

Tengo varios temas para mi próximo artículo. Por el que me decida, que será cuanto antes, lo redactaré y te lo enviaré volando... De Enrique Florez te escribiré con más detalle en mi próxima. A él ha sido encomendado por Juventudes Musicales de Barcelona, el inaugurar todos los conciertos de las provincias catalanas, lo cual está cumpliendo con verdadero éxito, pues a su maestría en la guitarra de diez cuerdas, une su cada vez más lograda interpretación de las obras y su juventud y seriedad. Algunos domingos ha tenido que dar dos recitales en diferentes poblaciones, como el pasado que lo hizo en Manresa por la tarde y en Solsona, por la noche. Estos conciertos continuarán hasta el mes de febrero. Por otra parte, conseguí que grabe para la mejor marca de discos de Barcelona, EDIGSA y también le han pedido de otra marca, por medio de un amigo mío, el *Concierto de Aranjuez* y el *Concierto de Bacarisse* (este último sólo tocado por Yépes, que yo sepa, y por él.) Rosa Rimoch se llevó la formal promesa del empresario del Liceo para que cante, en la temporada próxima, el *Mefistófeles* de Boito. Ahora está aquí Lupita Campos estudiando con Conchita Badía, lo que le servirá mucho, pues Lupita está muy bien preparada y sólo necesita más intención en sus interpretaciones. Es posible que si logra esto su gran repertorio de música mexicana ganará en interés, y seguramente conseguiré hacer que se interesen por ella también para grabar más adelante. Es lástima que los organistas Víctor Urbán y Felipe Ramírez vengan a Barcelona los dos últimos días del año. Quieren tocar aquí, pero me tropiezo con la dificultad de las fechas. Veré de todos modos qué hago por ellos. También Clementina Otero me escribió para anunciarme la gira de los ballets del Departamento de Danza que ella dirige en el INBA. A ver también qué puedo hacer. Ya te puedes imaginar el tiempo y las preocupaciones que todo esto me da, pero no puedo ser indiferente a mis compatriotas. Mientras tanto, mi propio libro sobre temas de la música está durmiendo sobre mi mesa

(aunque ya tengo editor para él, tanto aquí como en México) y una música para guitarra, en boceto, duerme también sobre el piano. Si la vida fuera más larga...

Y nada más por hoy, es decir, además del fraternalísimo y entrañable abrazo de siempre.

Salvador Moreno
Apartado 5475
Barcelona, España

Querida amiga:

Le agradezco mucho su envío.

La idea de hacer una revista musical sería es magnífica. Realmente México necesita una revista musical de categoría como la tienen todas las ciudades civilizadas.

Los primeros números son muy buenos; la impresión bien cuidada y el papel excelente. Ojalá y su esfuerzo tenga el éxito que merece.

Un abrazo de su amigo

Luis Sandi
Playa Manzanillo N^o 378
México 13, D. F.

Muy estimada Esperanza:

Me complace mucho felicitarla cordialmente por la publicación de la revista "Heterofonía", a la que deseo una larga vida y para usted muchos éxitos en su loable empresa.

Suyo afectísimo amigo,

Pedro Michaca
Adolfo Prieto 219-2
México 12, D. F.

Fe de erratas: En el número anterior de *Heterofonía*, página 38, línea 18^a aparece el nombre de Carles Brun. Léase *Daniel Chabrun*.

En la página 30 dice: Paul Claudel 1867. Debe decir Paul Claudel 1868.

En la página 43 se lee: Jacquillot. Debe decir: Jacquillat.

De los editores

Estamos en un momento crucial de la sociedad humana. El no comprenderlo indica ceguera real o aparente. Los jóvenes mexicanos, sobre quienes debieran recaer las responsabilidades del futuro, están empeñándose en salvar al hombre del mañana, sólo que sus miras poco o nada precisas los han conducido, o los están conduciendo al fracaso, tras las embestidas defensivas de los poderosos. Las guerrillas urbanas, organizadas a su manera, los han llevado al derramamiento inútil de sangre propia y sangre de pueblo inocente. El acercamiento y mezcla con demagogos y con partidarios de diversos ismos los han conducido a reclusiones penitenciarias.

Su programa no contiene ni un solo punto relacionado con lo que a ellos les atañe directamente para fines futuros: el cambio radical de los añejos métodos de enseñanza; la exigencia de ser educados por medio de nuevos sistemas, en los que intervengan ellos directamente a guisa de automentores. Precisamente porque no se le han mostrado al niño, al adolescente y al joven las relaciones sociales y políticas del mundo y de sus respectivos países, como parte primordial de su educación, de nada les sirve atiborrarse de anales de historia patria e historia universal, sin el análisis de las causas que han provocado las catástrofes patrias y mundiales; ni de los efectos que pudieron evitarse con miras humanitarias; ni de la iniquidad con que fueron preparados por un puñado de hombres, etc. No porque su conocimiento y análisis hubieran evitado los cataclismos, sino para que las generaciones, tras largos años de reflexión, estuviesen preparadas para el advenimiento de uno de esos líderes profetas que surgen de vez en cuando.

En todas las ramas de la ciencia y del arte son indispensables los conocimientos del medio en el que nos movemos. Para ello urge una confrontación de pensamientos: del pensamiento de aquellos pocos hombres y mujeres que dedican sus vidas a planear el mejoramiento de la sociedad. Los estudiantes de música, como los de ingeniería o química, tienen forzosamente que conocer las diferencias que hay entre el pensamiento de Buhda y el de Jesucristo; entre el de Marx y Lenin; entre el de Mao y el Ché Guevara, entre el de Lukacs y Marcuse.

Al relacionar estos pensamientos con sus efectos directos dentro de realidades históricas inmediatas, o pretéritas, los jóvenes de todas las ramas de la ciencia y el arte estarían capacitados para discernir entre

las bondades y los defectos de unos y otros. Entonces se hallarían en condiciones de reflexionar seriamente acerca de este incontrovertible axioma del joven Duschke: La revolución no surge de las condiciones económicas, sino de un estado de conciencia. El está convencido de que tal estado de conciencia sólo puede propiciárselo la juventud cuando, en pleno dominio de su libertad individual, busca uniones independientes de toda serie de cortapisas y sólo basadas en diálogos de vivencias razonadas. Es posible que Rudi Duschke sea hoy día el esperado líder-profeta y que su revolución intelectual anticapitalista, pero también antistalinista, anticomunista, antimarxista, produzca la afirmación del individuo frente a las burocracias y las instituciones rígidas; la creación de un nuevo tipo de hombre y mujer capaz de producir la formación de una conciencia proletaria basada en una ideología estratégica, de acuerdo con aquellas miras duschkistas.

¿Por qué el Conservatorio y la Escuela de Música de la Universidad no incluyen en su curriculum una clase obligatoria de sociología comparada? El músico de hoy *tiene* que interesarse en los problemas del mundo en el que vive. No olvidemos que el sonido ha ido socializándose a la par de los medios donde se le manipula y que ni siquiera la adquisición de técnicas musicales e instrumentales depuradas va a exigir en el futuro ocho horas diarias de macheteo, sino quizá sólo la mitad; la otra mitad serviría para aprender dónde, cómo y para qué se vive y trabaja entre seres de la misma carne y hueso que nosotros.

Adquiera usted los

O N C E T I E N T O S

D E

EMILIANA DE ZUBELDIA

en cualquier Repertorio de Música

ESTETICA MUSICAL

Por ALBERTO PULIDO SILVA

II

MOVIMIENTOS

Estudiábamos en el artículo anterior los elementos básicos de la música, hasta la constitución del sonido y del lenguaje musicales. Comenzamos el análisis de tres de dichos elementos: los modos, los ritmos y los intervalos y como resultado reconocimos la funcionalidad que como signos de expresión humana los caracteriza. Continuaremos ahora con los movimientos y con algunos de los instrumentos musicales.

El grado de lentitud y de velocidad exigidas por el carácter de una composición musical se llama *movimiento*. A fines del siglo XVI y principios del XVII se originó en Italia la melodía *ondulante*, como expresión interpretativa de cualquier sentimiento y del colorido musical. Las palabras italianas que aun emplean la mayor parte de los compositores contemporáneos indican el *pensamiento del compositor*. He aquí su significado: *Largo* tiene el mismo sentido que en español: señala un movimiento de esta naturaleza, pausado, religioso, noble. Es el movimiento más lento. *Adagio* es un movimiento menos lento que el anterior, pero llevado sin embargo con gravedad y pausa; indica un sentimiento expresivo, tierno y apasionado. *Andante* quiere decir "que camina" moderadamente: expresa un sentimiento serio, de emoción templada. *Allegro* indica alegría, animación, gozo; expresa un movimiento vivo, pero no demasiado, sino más bien animado y brillante. *Presto* es lo mismo que de prisa, pronto. Significa mayor viveza que el anterior y es movimiento rápido por excelencia. Es inútil insistir en algo tan conocido como son los matices que resultan del empleo de superlativos, aumentativos o diminutivos de dichos adjetivos sustantivados, o de adverbios de cantidad, como *assai* (bastante, muy); *molto* (mucho); *piu* (más); *meno* (menos) y que modifican los movimientos. O de otras expresiones como *grave*, *maestoso*, *religioso*, *lento*, *cantabile*, *moderato*, *andante religioso*, *largo maestoso*, etc. Basta lo señalado para mi intención de mostrar la funcionalidad de la música. Terminaremos el tema estudiando someramente los principales instrumentos y su función en las escuelas anteriores a las de nuestros días.

INSTRUMENTOS

Comenzaremos con los instrumentos de cuerda. En primer lugar el cuarteto, parte fundamental de la orquesta, que comprende el violín, el alto, o viola, el violoncello y el contrabajo. El extenso diapason del violín es capaz de producir sensaciones de timbres diversos; la viola congenia con el oboe; el violoncello se presta para los cantos nobles y heroicos; el contrabajo sostiene con firmeza y puede expresar lo trágico. En el jazz resulta primordial. Estos cuatro instrumentos forman un conjunto incomparable, cuya potencia, flexibilidad y posi-

bilidades de expresión han sido perfeccionadas a tal punto que no pueden compararse sin asombro las partituras de los viejos maestros (inclusive las de Gluck) con las de los compositores de nuestros días, exigentes de verdaderos virtuosismos. Son, en realidad, la base del aparato orquestal.

El timbre un tanto nasal del oboe, despierta una sensación de verdadero jugueteo; el fagot posee un matiz perfectamente definido, no carente de un cierto humor, aunque tampoco le es ajena la severidad; el corno tiene resonancias evocadoras, soñadoras o pintorescas, que a veces parecen provenir de la lejanía, o rememora escenas de caza y campo; al clarinete le corresponde un registro muy amplio y una abundante gama de timbres cálidos, desde el sonido chillante de sus agudos, hasta la severidad de los graves. Su versatilidad le permite sustituir a los violines en las bandas. Uno de los instrumentos más antiguos —quizá el más antiguo— es la flauta, instrumento clásico de los pastores, que enmarca a la campiña en un ambiente de plástica rusticidad. La tuba, de expresión jocosa y casi grotesca, es el contrabajo de los alientos. El trombón sabe representar la solemnidad, pero también la farsa.

Los instrumentos de percusión son poderosos auxiliares en la música dramática, descriptiva, o en la folklórica. Relativamente a la música concreta, ya vimos la gran variedad de ruidos que imitan el zumbido de los vientos, los truenos y estampidos en toda su diversidad, los silbidos y resoplidos, las estridencias y estruendos, el gluglú o murmullo de un líquido al salir de una botella. También mencionamos el aulós, que según Píndaro reproducía con arte los afectos.

Alfredo Casella expone brillantemente la estética del piano. Afirma que este instrumento es el medio sonoro expresivo que reúne en sí la mayor suma de recursos y posibilidades jamás poseídas por instrumento musical alguno. El piano tiene una personalidad polifacética. Dice Liszt: "Personalmente yo no siento necesidad de la orquesta o de la ópera. El piano es para mí lo que la nave para el marino, o el caballo para el árabe... Mi pasión hace vibrar sus cuerdas y su teclado participa íntimamente de mis diferentes estados de ánimo... Somos capaces de imitar los acordes de un arpa, cantar como los violines, hacer resaltar, ligar, ejecutar miles y miles de efectos que antes no eran posibles sino por medio de muchos y diversos instrumentos." Se antoja irreal la atmósfera creada por el pedal de los resonadores cuando parece transformar cada nota, poetizándola, cuando añade al sonido real todos los concomitantes que las leyes acústicas le confieren, envolviendo así cada dibujo con precisión, cortando cada línea en un ideal de vaporosa limpidez. Esta capacidad del piano para evocar una atmósfera totalmente irreal, a veces verdaderamente mágica, no ha sido realizada jamás por la orquesta... Los románticos hicieron del piano su instrumento predilecto, al hallar en él al intérprete más fiel de sus pasiones y de su pesimismo.

El arpa, de origen oriental, se presta en forma magnífica para la expresión religiosa. La guitarra, convertida en este siglo al virtuosismo, es muy apta para expresar alegría y frenesí, así como reflexión y sonoridades semejantes a las del clavicímbalo y el clavicordio.

El órgano, tan usual en composiciones religiosas, es de ilimitados recursos miméticos, desde la voz humana, hasta los más variados instrumentos de la orquesta y aun los ruidos. Este instrumento ocupa también un lugar preferente en el virtuosismo.

Siguiendo nuestra tesis realista, creemos haber demostrado el funcionalismo de la música, su carácter mimético y expresionista. Por supuesto que no profesamos un mimetismo ingenuo, pues ni en la música concreta, ni en los elementos fonopéyicos existe una imitación servil de un objeto particular. El arte humaniza lo que expresa y así como un retrato en pintura no es calca de una fotografía, tampoco ésta lo es respecto a la persona que representa, ya que en la fotografía intervienen el ángulo, las luces, la composición y demás elementos del artista fotógrafo; sin embargo, los formalistas de todas las artes pretenden una "finalidad sin fin", un "arte por el arte", o sea un arte sin contenido, lo que equivale a una artesanía que en pintura sería una decoración y en música un alarde de mera técnica.

El purista dice que un *crescendo* expresa naturalmente que alguna cosa crece, pero no especifica que se trate de un movimiento físico o moral, de un gozo o de una tristeza, de un amor o de un odio. La música pura pretende ignorarlo todo. El arte, para los músicos puristas, no consiste más que en un desenvolvimiento arquitectural de formas musicales. Sin embargo, el admitir que un *crescendo* expresa un crecimiento lleva implícito algo contradictorio en tal teoría, puesto que no es lo mismo crecimiento que disminución. El *crescendo* indica, pues, algo objetivo y una expresión. Además, el crecimiento de un gozo no significa lo mismo que el de una tristeza, ya que se emplean distintos *movimientos*, según el sentido de éstos, estudiado previamente. Los sonidos llaman nuestra atención respecto a las cosas que significan. Marcan una partida, una novedad, un aviso, un gozo, una tristeza, una necesidad, o cualquier otra situación. El músico que carente del hábito o la voluntad de ocupar el espíritu, sólo desea hacernos escuchar sonidos inanimados, redobla sus esfuerzos del lado del oído e intenta encantar a la multitud con adornos (artesanías) y como cree no tener ningún enemigo más temible que el sopor o el enojo, pone toda su industria en mantener siempre el oído despierto a fuerza de estremecimientos y sacudidas.

En el abstraccionismo, en el cubismo, o también en parte del surrealismo el contenido pictórico carece de un carácter directamente objetivo, pero sí es posible llegar a una objetivación por medio de la iniciación pedagógica en dichas escuelas, o por la interpretación admitida; así también respecto a la música abstracta y en parte a la impresionista y a la estridentista. "La llamada música abstracta puede derivar algo en su estructura de las cosas externas, expresa Cyril Scott, de manera que no es completamente pura". Aplicando la lógica podemos preguntar a los puristas: si el contenido del sonido es sonido ¿cuál será el contenido del contenido de dicho sonido? Para salir de esta aberración tenemos que reconocer en el sonido musical un SIGNO CONVENCIONAL y como en todo signo nos remontamos siempre a lo significado que puede ser un sentimiento, un pensamiento, una pasión o un objeto de la naturaleza o de la ciencia, como las máquinas.

La música de ruidos se justifica como la necesaria expresión del mundo contemporáneo. Dice Messiaen que "durante muchos siglos la vida se desenvolvió en silencio, o en sordina... Ahora el ruido domina como soberano sobre la sensibilidad de los hombres... Ahora el arte musical busca amalgamas de sonidos de lo más disonante, extraño y estridente. Nos acercamos así al *sonido-ruido*. Esta evolución de la música es paralela a la multiplicación creciente de las máquinas que participan en el trabajo humano. En la atmósfera resonante

de las grandes ciudades, como en los campos en otro tiempo silenciosos, la máquina crea ahora un tan grande número de ruidos diversos, de tal modo que el sonido puro, por su pequeñez y monotonía, no suscita ninguna emoción... Para excitar nuestra sensibilidad, la música se desenvuelve buscando una polifonía más compleja y una variedad más grande de timbres y de coloridos instrumentales. Se esfuerza en obtener las sucesiones más complicadas de acordes disonantes y prepara así el ruido musical."

Esta música concreta, así como la electrónica, en la que el compositor debería ser al mismo tiempo intérprete e ingeniero de sonido, es obviamente funcional a los objetos significados por el ruido o por las cintas grabadas.

Estudiaremos en el próximo artículo LA FUNCION DE LA MUSICA.

EDICIONES



Ofrece a usted las interesantes obras del Prof. FRANCISCO MONCADA GARCIA, catedrático del Conservatorio Nacional de Música de México.

PEQUEÑAS BIOGRAFIAS DE GRANDES MUSICOS MEXICANOS

Ilustrado con el retrato de cada uno de los biografiados.

Rústica: \$ 50.00 — Edición de lujo: \$ 80.00

La más Sencilla, Util y Práctica TEORIA DE LA MUSICA con el sistema de Preguntas y Respuestas.

Además, del mismo autor, el valioso libro de Juegos Infantiles

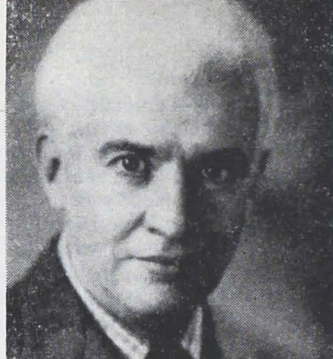
Tradicionales ASI JUEGAN LOS NIÑOS. \$ 35.00

Pedidos a Ediciones FRAMONG, Ap. Postal 3-691, México 3, D. F.

Envíos por C. O. D. — Precios especiales a Librerías.



Carlos Chávez



M. M. Ponce

ASPECTOS DEL NACIONALISMO MUSICAL MEXICANO

Por PABLO CASTELLANOS

III

En lo que va del siglo xx ya se distinguen tres generaciones de compositores mexicanos. En términos generales, la que nace antes de 1900, la que nace entre 1900 y 1925, y la que nace desde 1925. Ejemplo: Carlos Chávez, primera generación; Blas Galindo, segunda generación (discípulo de Chávez); Leonardo Velázquez, tercera generación (discípulo de Galindo).

Las principales rutas del nacionalismo musical fueron marcadas por la primera generación, con obras representativas que permiten hablar, sucesivamente, del romanticismo de Ponce, del indigenismo de Chávez, del impresionismo de Rolón y del realismo de Revueltas.

Durante el Gobierno de Porfirio Díaz, el movimiento musical folclorista (iniciado con la Independencia e intensificado en tiempos de Benito Juárez) fue relegado al olvido. Ponce señaló que el folklore "sufría el desdén de nuestros más prestigiados compositores y de una sociedad que sólo acogía la música extranjera o las composiciones mexicanas con título en francés". En efecto, hasta Ricardo Castro, autor de varias obras "mexicanistas", regresó de Europa en 1906 con ideas "universalistas" y murió al año siguiente. No vio nacer el nacionalismo musical, ya enteramente consciente, que fue producto de la Época Revolucionaria.

Un nacionalismo musical consciente implica el estudio previo del folklore, en todos sus elementos: ritmo, melodía, armonía, etc. El material así adquirido se utiliza entonces en grandes estructuras musicales. Por esta razón, no se puede hablar de un nacionalismo consciente anterior a Ponce. De 1910 es su Concierto mexicanista para piano y orquesta; de 1911 su Trío romántico-nacionalista, así como sus Rapsodias Mexicanas en forma de variaciones; y de 1915 su Sonata para piano sobre temas mexicanos. "Ponce resumió para México, en una sola persona, la labor erudita y artística realizada en España por Pedrell y Albéniz, y pertenece a la primera generación de artistas que conscientemente hicieron obra de mexicanismo, junto con el pintor Saturnino Herrán y el poeta López Velarde".

La obra de Ponce presenta dos fases, una romántica y otra moderna, divididas por la fecha de 1925, año en que decidió revisar su técnica de composición en París. Allí practicó la politonalidad, se familiarizó con los recursos del impresionismo francés y se entregó a la música pura, en un espíritu neoclásico. Sin embargo, los años que pasó en París sólo deben considerarse como una etapa de transición y de experimento, semejante a la de Chávez, en los Estados Unidos, anterior a la Sinfonía India. De regreso a México, en su última etapa, “los avances del arte moderno se unieron a la savia de la tierra”. Empero, todas sus manifestaciones “indigenistas” o “impresionistas” fueron posteriores a las de Chávez o de Rolón, respectivamente. Su última obra de gran envergadura, el Concierto para violín, reúne todos los aspectos de su obra: dominio de la forma, riqueza de armonías, maestría contrapuntística, belleza de línea melódica, ritmos intrincados y una paleta orquestal llena de colorido, sin faltar alusiones a cantos y bailes populares. La sola manera como evoca su Estrellita de tiempos juveniles, demuestra el estilo personal que desarrolló en su última fase.

Al nacionalismo romántico se adhirieron, entre otros: José Briseño, Julián Carrillo (antes de dedicarse por entero a sus teorías del Sonido Trece), Carlos del Castillo, Alfredo Domínguez Portas, Alfonso de Elías, Fausto Gaitán, Antonio Gomezanda, Jesús Haro y Tamariz, Juan León Mariscal, Estanislao Mejía, Miguel C. Meza, Pedro Michaca, Arnulfo Miramontes, Armando Montiel Olvera, Gustavo Río Escalante, Ramón Serratos y José F. Vázquez.

Fecha crucial, con la cual se inicia la fase indigenista y el período moderno de la música mexicana, es el año de 1921, cuando apareció “El Fuego Nuevo” de Carlos Chávez.

El pensamiento revolucionario de la reivindicación del indio halló profundo eco en la mente del joven Chávez. Se entusiasmó con la idea de escribir un Ballet inspirado en un tema azteca, cuando se lo encargó el entonces Secretario de Educación, José Vasconcelos, quien también distinguió a nuestros grandes muralistas, Orozco, Rivera y Siqueiros.

Chávez ha dicho: “El Fuego Nuevo expresa por primera vez la influencia de la música de los indios que escuché desde niño. No busqué melodías indias. Todo es de mi invención. Fue un cambio brusco de cuanto había hecho”. El título de la obra se refiere a la ceremonia que celebraban los aztecas cada 52 años, para que los dioses les concediesen el fuego nuevo, o sea un nuevo ciclo de vida. Hoy podemos pensar que el título escogido fue profético.

A grandes rasgos, la etapa nacionalista de Chávez abarca de 1921 a 1953, es decir, hasta su Quinta Sinfonía, pues esta obra cierra, a juicio del propio compositor, toda una etapa de su producción, perteneciente a aquella fase nacionalista, lógica e indispensable, pero ya superada en su caso. En dicha fase, el indigenismo de Carlos Chávez se manifestó en todos los elementos musicales. Por ejemplo, en el Timbre: usando instrumentos autóctonos o reemplazándolos por sus equivalentes modernos. En el Ritmo: alternando o mezclando ritmos binarios y ternarios, acentuando con irregularidad, etc. En la Melodía: recurriendo a escalas indígenas, empleando motivos cortos y definidos, etc. En el Estilo: por su austeridad, plasticidad, vigor, monotonía voluntaria, etc.

La obra de Carlos Chávez no puede comentarse brevemente. Transformó el mundo musical de México, gracias a su labor creativa, educadora y organizadora. Sólo la apreciación de su Concierto para piano, requiere un conocimiento

de todo nuestro folklore y de la moderna escritura pianística universal, amén de lo que ha venido a significar el “dinamismo” de la Sinfonía India o el “hele-nismo” de su Antígona.

El nacionalismo indigenista fue proseguido, en especial, por Candelario Huizar, Luis Sandi y el Grupo de los Cuatro primeros discípulos de Chávez: Daniel Ayala, Salvador Contreras, Blas Galindo y José Pablo Moncayo.

Así como Joaquín Clausell supo dar un matiz original, en México, a la pintura impresionista; o como Manuel de la Parra se dejó influir por la poesía simbolista francesa, así podemos ver en José Rolón al iniciador del impresionismo musical mexicano, en los terrenos del sinfonismo folklórico, con su “Festín de los enanos”, de 1925. Naturalmente, tal como Ponce no permaneció en el romanticismo, ni Chávez en el indigenismo, tampoco Rolón quedó plantado en el impresionismo. En una de sus últimas obras, el Concierto para piano, hay mucho de ese tono incendiario, palpitante, que caracteriza la obra de Clemente Orozco, su compañero de banco de escuela.

Obras de estilo impresionista, dentro del nacionalismo musical, escribieron Rafael J. Tello (Tríptico mexicano), José Pomar (Huapango) y otros.

Si el interés de Ponce radicó en lo criollo y mestizo, o el de Chávez en lo indígena, el de Revueltas se sintió más bien atraído por el México actual de los mercados, de las ferias, de las carpas y de los colores chillones. “Ponce fue el trovador del Bajío y Rolón estilizó la sonoridad de los “mariachis” jaliscienses, pero Revueltas, hijo del Norte, recogió las características del Corrido.”

Revueltas poseía un talento intuitivo, perteneciente a aquel “sexto sentido musical de los mexicanos”, del que habló la señora Calderón de la Barca y del cual tenemos tantos ejemplos elocuentes (Antonio Zúñiga, Nicolás Juárez, Juventino Rosas, Joaquín Beristain, Felipe Villanueva, Carlos J. Meneses, Higinio Ruvalcaba...) Fue un compositor de inspiración espontánea, con un infalible instinto para los efectos sonoros y un agudo realismo, semejante al de Musorgski. Su música es pintoresca “como un platillo caliente” y debajo de su carácter a veces “bonachón”, era capaz de alcanzar lo sublime.

Nada mejor, para acercarse a su obra, que sus propios comentarios, irónicos y satíricos: “Soñé con una música que es color y movimiento, pero al someter mi primera composición a uno de mis profesores, la comparó con Debussy, de quien jamás había oído música. Más tarde, al conocerla, me di cuenta de que toda mi música mental era idéntica y resolví no componer jamás, sin crear mi propio lenguaje. Casi nunca he usado temas populares —continúa diciendo— pero la mayor parte de los motivos que he empleado tienen un carácter popular. Algunos entendidos son capaces de encontrarle una forma determinada a mi música. No ha sido esa mi intención. Desde el punto de vista técnico musical no puedo decir nada, porque no me interesa.” Por lo tanto, cuando escuchamos alguna de sus obras, desde el Cuauhnáhuac de 1930, no pensemos en influencias de Stravinski o de Milhaud, sino en la realidad que trató de describir. La politonalidad de su “Janitzio”, por ejemplo, evoca las sonoridades simultáneas de varias bandas pueblerinas.

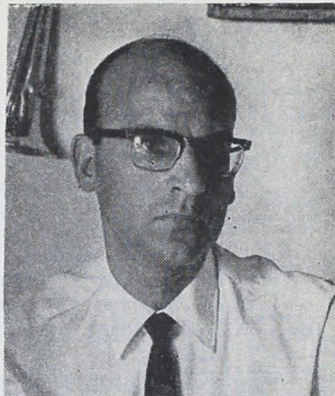
Esta misma sensibilidad y de la ironía maliciosa del pueblo mexicano la encontramos en las novelas de Rubén Romero o en los grabados de José Guadalupe Posada, algunos de los cuales sirvieron de inspiración a Silvestre Revueltas.

Un nacionalismo realista, al estilo de Revueltas, ha revelado Eduardo Hernández Moncada, en su “Niño perdido”, o Mario Kuri Aldana, en sus “Tres silvestre”.

De la Juventud

XAVIER BENGUEREL

Por JOSEP SOLER



Nacido en Barcelona (1931), Benguerel es ya un nombre muy importante dentro de la actual música española no sólo por la frecuencia con que sus obras se incluyen en los programas de conciertos —probablemente es el compositor catalán más divulgado en el extranjero, especialmente en Alemania— sino también por la calidad intrínseca de su música. En él, como creemos sucede también con el autor de este artículo, hecho éste que lo asemeja, no hallamos un compositor clasificable dentro de una estética de grupo o una escuela de la que no es posible escapar, sino que, por el contrario, ambos tratan de mantener su independencia y de expresar únicamente su propia voz: se trata de una *expresión* no de una estética dirigida; creemos que para los dos, rigen las palabras de Tolstoi en *Ana Karenina*: "...es preciso inspirarse, no en las diversas clases de arte que existen, sino en el que brota del alma. Hay que extraer esta savia de la vida, no del medio de vida ya delimitado por el arte..." Quizá podrá acusarse a esta cita de un excesivo romanticismo, pero la calidad y la concreción con que está formulada le concede una categoría muy precisa.

Benguerel ha sentido siempre, con la máxima sensibilidad, el problema de las corrientes estéticas vigentes y su relación con la independencia del artista; piensa que es artista quien es independiente y sólo puede ser independiente quien tenga el valor y la fuerza de ser artista a pesar de modas, corrientes estéticas o presiones de grupos con ideología predeterminada.

Ya Kandinsky habla de que a este tipo de ideología le interesa sólo el *cómo* y dice que el procedimiento que debe emplear el artista para expresar su objeto se convierte, para él, en el único problema. Creemos que en esto se halla la clave de un de los más complejos y difíciles acaeceres del arte actual: el artista se ciega por lo externo, por lo *material* y su obra emplea los medios como un fin: así, los gráficos, de mayor o menor belleza formal, pero sin relación de un resultado sonoro. En un artículo, *Grafización*, de Ramón Barce; (Sonda 2, Madrid 1968) dialogan el lector y el autor: —¿Y el resultado sonoro? —Creo que ya dije al principio que el resultado sonoro era secundario... Lo que debería ser, a lo sumo, un medio de expresar el movimiento o la pasión del autor, se convierta en un fin, fin que se desliga de la música para dejarlo al arbitrio del intérprete; pero entonces es éste quien deviene compositor: el oficio ha cambiado de manos pero permanece en las de alguien. Estamos, pues, como al comienzo y, desinteresados de esta posición, es donde debemos situarnos. El arte se halla en la búsqueda de una respuesta, pero lo importante es la respuesta, no la materia o el *cómo* de ésta.

La posición estética, mejor dicho ética, que hemos tratado de definir es la que informa el modo de trabajar de Benguerel y en una de sus declaraciones creemos que es donde mejor se define su credo: "...no he querido justificar nunca una idea musical por razones de tipo técnico... quiero ser claro en mis planteamientos y me gustaría que mi música fuese considerada no como el resultado de un proceso únicamente intelectual o especulativo sino como el producto de un músico... tengo terror a aquella música nacida de una preocupación por aparecer como el resultado de un programa preestablecido y destinado de antemano a ser revolucionario".

Benguerel comenzó sus estudios musicales en Santiago de Chile; vuelto a Barcelona en 1954, se convierte en discípulo de Cristófor Taltabull; en 1960, su *Cantata d'amic i amat* se interpreta dentro del Festival de la S.I.M.C., en Colonia, bajo la dirección de Mauricio Kagel. En varios de los festivales de Barcelona se estrenan *Nocturno de los avisos*, *Simfonia per a un Festival* (Orquesta de la RTVE de Madrid, Dir. Antoni Ros) y *Paraules de cada dia* (Domaine Musical de París, Dir. Gilbert Amy); su *Concert per a deus flautes i cordes* es estrenado en Barcelona con J. P. Rampal como solista mientras que su *Simfonia per a gran Orquestra* está programada por la Filarmónica Checa para su próximo estreno en el VI Festival de Barcelona.

Muchas de sus obras están editadas ya en Alemania (*Edition Modern; Bärenreiter*) ya en Barcelona o Estados Unidos (*Seesaw Music corp.*) ultimándose en estos momentos —agosto del 68— la grabación de un disco dedicado exclusivamente a su obra.

Todo ésto nos habla de la gran difusión de la obra de este compositor y de la excelente acogida que ha tenido en Europa. Benguerel se halla ahora en plena madurez y creemos que, fiel a su ideario y a su posición, seguirá produciendo obras de gran categoría donde se hermanen, de una manera típicamente personal, la técnica dodecafónica, la serial y un libre pantonalismo junto con una manera muy concreta de concebir la expresividad sonora que combina un riguroso ascetismo, una cierta sequedad y dureza de fuerte agresividad, agria, pero de un notable recato musical con una sentido melódico introvertido y muy cantable; no es un compositor de gesto dramático, sino íntimo, rescatado y, aún en sus obras corales o para gran orquesta sabe siempre conservar la discreción, la *finesse d'esprit* que informa siempre cualquier obra de arte concebida seriamente y con voluntad de devenir pieza de referencia de un momento cultural.

Obras de Xavier Benguerel

Test Sonata (1968) para orquesta de cámara.

Simfonia per a gran orquestra (1968) Festival de Barcelona 1968. Filarmónica Checa. Dir. Vaclav Smetacek.

Paraules de cada dia (1967) Voz e instr. Barcelona, Festival de 1967 Domaine Musical de París. Dir. Gilbert Amy.

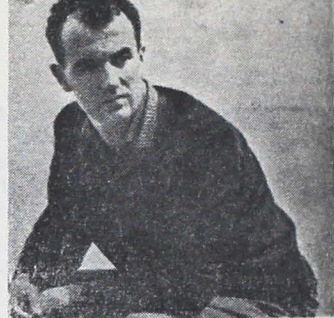
Simfonia per a un Festival (1966) Barcelona, Festival de 1966. Orquesta de la RTVE, Madrid. Dir. A. Ros Marbà.

Cantata d'amic i amat (1959) Colonia, Festival del S.I.M.C. de 1960. Dir. Mauricio Kagel

Concert per a dues flautes i cordes (1961) Barcelona, J. P. Rampal, Dir. K. Bernbacher.



La directora de Heterofonía con Penderecki y Schildowski.



Luigi Nono.

Diálogos entre Nono, Penderecki y Schildowski en el festival de Mérida, Venezuela

Por ESPERANZA PULIDO

En el número pasado de *Heterofonía* dimos cuenta global de lo ocurrido en el Festival Internacional de Mérida, Venezuela. Ahora nos proponemos señalar parte de los diálogos entre Nono, Penderecki, Schildowski y algunos miembros del público que siempre llenaba en toda su capacidad los vastos locales donde se celebraban aquellos actos. La Universidad de los Andes publicará en un folleto los extractos totales de las grabaciones realizadas en el lugar mismo de los acontecimientos. Nosotros nos limitaremos a un remedo de diálogos no literales, pero apegados a la verdad.

Forzosamente resulta de gran interés el confrontamiento de pensamientos disímiles y hasta totalmente opuestos, cuando proviene de personalidades tan relevantes en el mundo de la música actual, como lo son las de Nono, Penderecki y Schildowski. Para Luigi Nono, el compositor de nuestros días no puede, ni debe alejarse de las realidades políticas, económicas y sociales de nuestros tiempos. Referentemente al debate propuso tres puntos en terrenos de conceptos y conocimientos totales: a) relación entre la evolución europea y la latinoamericana de la música; b) relación entre la técnica y la imposición europea en otros países; c) posición del músico en relación con otras actividades culturales. En la práctica no hubo cortapisas.

Penderecki, católico avanzado, negó que los compositores polacos, por ejemplo, se hubieran dejado influir por técnicas occidentales, como las del dodecafonismo de Schoenberg. Expresó que la música polaca ha adquirido importancia actual, justamente por haber tratado de reaccionar contra las tendencias. Los compositores polacos buscaron algo diferente, puesto que es competencia del creador hallar nuevos caminos. Aunque él escribe aún para instrumentos tradicionales, cree llegado el momento de renovar el instrumental. Habiendo trabajado en un laboratorio de electrónica, hay en su música experiencias acústicas que recuerdan aquellas experiencias. Una de sus preocupaciones actuales es la de agotar las posibilidades técnicas de sus instrumentos (y lo comprobamos plenamente al escuchar *Polimorfía*). Para Penderecki el compositor no debe ser político, pero sí interesarse en los problemas políticos y sociales de su tiempo.

Según Schidlowski el hombre constituye una estructura económica en contacto con la sociedad. Sobre esta estructura se halla colocada una superestructura que le impone al artista un doble compromiso: la herencia recibida, y la obligación de emprender nuevas búsquedas, mediante una actitud determinada. El arte es una forma de conocimiento; un lenguaje o vocabulario cambiante, de acuerdo con los tiempos. Al transcurrir éste, muchas "verdades" (o conclusiones) se convierten en premisas. Wagner enunció que toda simultaneidad de sonidos es justificable, a partir de la gama cromática. Para Schidlowski, Schoenberg es el único compositor que ha llevado estas premisas a sus últimas consecuencias. En 1948 —dijo— Messiaen realizó el integralismo de la serialidad, serializando a su vez el material sonoro antes de iniciar el desarrollo de la obra. Lo aleatorio se presentó después a guisa de reacción. Entonces comenzó el intérprete a intervenir en la creación. El ritmo y las sonoridades se volvieron más independientes. Los elementos constitutivos de la música perdieron su inmutabilidad y adquirieron dinamismo. Esto no significa que la música de hoy sea superior o inferior a la del pasado. La música actual no es menos intelectual que la de Machault, o que la forma Sonata.

El diálogo

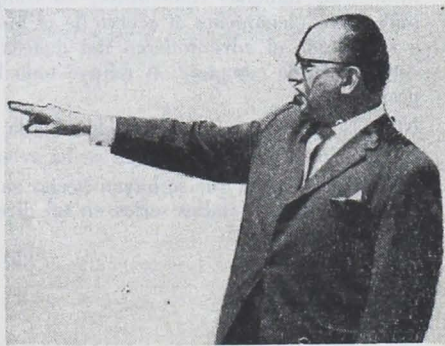
NONO (dirigiéndose a Penderecki) —Dijiste que el arte debe de estar por encima de la política. Ahora te hago dos preguntas a) ¿por qué elegiste los textos más ortodoxos de la iglesia católica? Dallapiccola, también católico, se ha valido de textos heréticos, como los de Savonarola, por ejemplo. b) En *Hiroshima* hay búsqueda de sonoridades y recursos técnicos novedosos, pero en *La Pasión según San Mateo* te apegaste demasiado a aspectos tradicionales. ¿Cuál sería tu posición, si en vez de textos como los que adoptaste, hubiéses tomado otros de Chardell, o de Camilo Torres, por ejemplo?

PENDERECKI —En respuesta a la primera pregunta debo decirte que, desgraciadamente, "La Pasión", pese a su fama, no corresponde a lo que yo quiero expresar en mi música. Esta obra la escribí para mí mismo. En otras posteriores he abandonado aquel camino, en busca de nuevas técnicas de expresión. Respecto a la segunda pregunta aclaro que desde mi juventud fui aficionado a la buena literatura. Estos textos del Nuevo Testamento me interesan y no hallo otros del mismo contenido. Es buena literatura y siempre permanecerá como tal. Hay en ella conceptos humanitarios que me atraen mucho para mi música. Pero ahora estoy preocupado por problemas a los que se refiere tu planteamiento.

UN AUDITOR —¿En qué forma debe combatirse el lenguaje tradicional que represente una posición de causa?



Nono apenas asoma la cabeza.



Eduardo Lira Espejo.

SCHIDLOWSKI —El lenguaje tradicional se debe combatir buscando nuevas formas de expresión, sin caer en provincialismos. El artista debe entonces agotar las posibilidades de nuevas técnicas que le permitan expresarse a sí mismo y expresar su mundo. En América Latina no se tiene un solo idioma, sino muchos, tantos como culturas. Respecto al asunto de los textos existe una dicotomía entre aspecto y contenido. En este último se halla lo que el compositor puede expresar, porque los textos no constituyen problemas fonéticos, sino ideológicos. A mí me interesa un texto, tal y como fue concebido. En él busco no solamente la estética. Trato de establecer una tentativa con la realidad.

NONO —Trabajo actualmente en el problema de los textos. Al elegirlos para mis obras me propongo contribuir a la destrucción del capitalismo. Por otra parte, como músico busco la forma de discutir con círculos obreros en Italia y de establecer contactos con estudiantes (sobre todo en Cuba). Los estudiantes cubanos me interesan grandemente, porque se trata de jóvenes que se mueven dentro de la realidad cubana y luchan por ella. Volviendo a la cuestión de los textos, reconozco sus características semánticas y fonéticas. Aunque comprendo la posición de Penderecki, para mí la verdadera literatura contemporánea, la que puede ayudar a la humanidad, está en escritos como los del Ché Guevara, de Mao, de los hombres que luchan. Rechazo la forma de expresión actual por lo que se refiere a textos usados por los compositores. Yo exijo que los por mí elegidos se impriman en los programas, porque para mí los textos deben convertirse también en música.

PENDERECKI —No creo que en estos momentos se pueda dar una fórmula de cómo hacer la música. Carecemos de un lenguaje universal, como el que predominaba en tiempos de Mozart. Existe, sí, un problema de carácter técnico. El compositor que no halla su lenguaje no es compositor, sino copista. Repito que no considero mi "Pasión" como obra típica de mi producción. "Dies Irae" la realicé con textos de poetas vivientes. Si es verdad que en el primer movimiento de esta obra me interesó el texto como idea, también lo es que en el segundo me vino el impulso de utilizarlo como elemento fonético y musical. Es decir, música y texto deben formar una sola unidad.

E.P. —Señor Nono: usted dijo que los compositores latinoamericanos debían recurrir al folklore para contrarrestar el imperialismo musical de la Europa Occidental.

EDUARDO LIRA ESPEJO —No dijo que tenían que recurrir al folklore, sino que éste era uno de los medios para combatir aquellas influencias.

E.P. —En efecto, así fue; pero yo le aseguro al maestro Nono que, por lo menos en México, una parte de los jóvenes estudiantes de composición ven con horror todo lo que provenga del folklore. En el siglo pasado, tras una larga época de influencias italianas comenzaron los compositores mexicanos a utilizarlo. Después entró plenamente al acervo de la música erudita, pero en los últimos años, o sea, desde el advenimiento del dodecafonismo en mi país, un sector de los estudiantes de composición rehuye todo lo que huele a folklore para sus composiciones.

NONO —No me refería al folklore de la época colonial, sino al anterior.

E.P. —Entre nosotros también se ha recurrido a esa clase de folklore.

NONO —No creo que se hayan hecho en México, ni en ningún otro país de la América Latina estudios serios en tal dirección.

PENDERECKI —Dudo que estas búsquedas puedan realizarse a través del folklore, porque vivimos en una edad técnica.

Conclusiones

Carecemos de espacio para anotar todas las intervenciones de miembros del público en estos debates, pero las hubo muy interesantes y hasta en forma de disertación, como la de un famoso cineasta argentino.

El musicólogo venezolano EDUARDO LIRA ESPEJO, coordinador de los debates, habló concretamente acerca del tema "La Música Contemporánea y el Público". Advirtió que estábamos en un momento esencial para la comprensión de la música contemporánea. Hizo notar que el concierto ordinario resulta ya anacrónico, dada la perfección técnica alcanzada por cualquier buen estudiante de conservatorios serios. Esto hace que el público reciba cada día las obras con mayor veracidad. En lo referente a la actitud de rechazo de una parte del público, cuando se trata de la música de nuestros días, de la que ya es imposible evadirse, dijo que era curioso observar cómo ese mismo público no protesta al escucharla como música de película, por avanzada que sea, mientras suele sisearla en las salas de conciertos.

Por nuestra parte, advertimos en el público meridano, compuesto en su gran mayoría de juventud universitaria, un interés, que se antojaba auténtico, mientras escuchaba las obras que los tres compositores invitados le ofrecía por medio de grabaciones y aparatos reproductores magníficos. Contribuía a ello el ambiente general, la ocasión excepcional, la presencia de aquellas luminarias; pero cierto es que el hombre de genio tarde o temprano llegará a las multitudes, no importa en qué lenguaje hable.

Respecto a las ideas expresadas durante los debates resultó sumamente aleccionadora y estimulante la oportunidad de confrontar tres espíritus de artistas, no solamente desde el punto de vista musical, sino también —muy especialmente— desde los ángulos humanos donde cada uno mueve los totalmente disímiles hilos de sus actividades creadoras: Nono, socialista visionario, proviene de un país católico por excelencia (Italia). Penderecki, católico ferviente, aunque avanzado, nació y se educó en la socialista Polonia. Schidowski, judío chileno, ejemplifica la serenidad de juicios. En terrenos de la creación musical, Nono evoluciona continuamente y busca en el valor sonoro de la palabra una función musical *per se* de los textos utilizados para sus obras, ya siempre imbuidas en ideas socialistas. Penderecki sigue enriqueciendo con sus hallazgos sonoros el vasto dominio del instrumental tradicional. No le interesa ser, o parecer novedoso, sino expresar su sentir que para nosotros resulta de una originalidad mayúscula. Cuando protesta, elige textos que lo secunden. Schidowski es un enamorado de Schoenberg, de quien adoptó la socialización de los sonidos musicales hechos arte, pero acepta cualquier tendencia que pueda serle útil para la expresión de su personal sentir. Su música resulta grata a los sentidos.



DEBUSSY Y LA LITERATURA

II

Por JUAN VICENTE MELO

El simbolismo poético lo
influye...

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. Esta lista escogida al azar, resultado de ocasionales referencias, de hallazgos, de lecturas, no pretende, obviamente, constituir una muestra antológica o una absoluta confirmación. Las ausencias son más notables que las firmas aquí exhibidas: algunas de ellas injustas, otras favorecidas por gustos estrictamente personales y, como tales, víctimas de trampa. Sin embargo, espero que sirva para demostrar que si bien hay muchos sordos, daltónicos e imbéciles musicales entre los escritores, no son pocos los que se hallan dotados de una apreciable sensibilidad para este arte.

En ese mismo ensayo, Bal y Gay —acaso para calmar los ánimos de escritores iracundos— afirma que “son excepción los grandes compositores e intérpretes dotados de fina sensibilidad para la Literatura”. Aquí también cabe una larga lista de excepciones. De nuevo confiamos al azar a una espontánea elección: Schumann, Paul Dukas, Erik Satie, Arnold Schoenberg, Stranvinski, Verdi, Wagner, Varése, Messiaen, Milhaud, Silvestre Revueltas... ya sea como expositores de sus teorías o de lenguajes ajenos, como libretistas, como críticos, como autores de confesiones, de libros de memorias. Entre ellos —y al fin llegamos al objeto de estas notas— Claude Debussy cuya relación con la literatura es por más de un sentido digna de atención. Trataremos de esbozarla en esos varios aspectos de manera somera, esperanzados en que esta primera intención de estudio merezca más amplias perspectivas.

1) Debussy entendido literariamente. Repetidamente se habla, con entusiasmo, del acierto de este compositor para titular sus obras. Algunos ejemplos: los 24 preludios, las piezas que integran *Imágenes* y *Estampas*, los bosquejos sinfónicos que conforman *El mar*, la reconstrucción del mundo de la infancia en

Children's corner, las piezas sueltas para piano, los *Nocturnos* para orquesta, etc. Con sólo pronunciar esos títulos, el auditor y no pocos críticos establecen de inmediato una situación emocionalmente literaria y una asociación de ideas visuales totalmente extrañas al clima propuesto por el autor. Podría establecerse una mínima antología de esas interpretaciones en las que han contribuido no pocos intentos psicoanalíticos y, sobre todo, la imagen cinematográfica. La niña de los cabellos de lino, La catedral sumergida, Lo que ha visto el viento del oeste, Las hadas son bailarinas exquisitas, Nubes, Fiestas, Sirenas, Peces de oro, La terraza de las audiencias al claro de luna, Serenata interrumpida...; ante esta larga, hermosa lista de títulos, no pocas almas sensibles hablan de delicuescencias, vapores inciertos, niñas lánguidas, problemas de identidad, trastornos de la personalidad, difuminación del hermoso rostro de Jennifer Jones, perdiéndose así el verdadero sentido de lo que musicalmente encierran esos títulos.

Por fortuna, no pocos escritores —nada sordos, daltónicos o imbéciles musicales— han puesto las cosas en su lugar. Entre ellos y de manera ejemplar, dos, a mi juicio, un gran novelista, todavía no valorado justamente, Ramuz, autor de *El espanto en la montaña* y a quien debemos el texto de La historia del soldado de Stravinski, y un filósofo, Vladimir Yankélevich, autor, además, de un capital estudio sobre Ravel. Si Ramuz insiste en ese silencio convertido ahora en signo principal de sonido, Yankélevich ha establecido el verdadero sentido del misterio que gravita en toda la obra debussiana, misterio que nos ilumina desde la sola pronunciación del título de sus obras. Todo resulta ya claro: se quiere “interpretar” a Debussy a partir del secreto, es decir, se trata de adivinar algo que debe, que tiene que estar escondido, cuando todo en esa obra es misterioso, o sea, definitivamente claro, deslumbrante, radiante, un estado de gracia, “algo” abierto a todos, “algo” que pertenece al arte, “algo” —para decirlo con palabras de Yankélevich— que constituye la razón de la música. A partir del establecimiento de la diferencia que existe entre misterio y secreto, Yankélevich ha formulado la verdadera razón del mundo de Debussy, de un “clima de nuestro destino”, de un “sacramento”.

Música del instante perfecto, del instante perpetuo, en el que todo es hoy, la de Debussy se deslumbra en todas las estaciones del año, en todos los puntos cardinales, en todos los elementos. En ella conviven el viento y el agua —viento que apenas se percibe o que dialoga con las olas; agua estancada, agua que permite reflejos, agua que alberga catedrales, agua encerrada en un vaso en que habitan peces de oro, agua río y agua océano—, transcurre entre el amanecer y el mediodía contemplando pálidas luces primerizas y soles rotundos para luego languidecer en atardeceres granadinos y permitir la entrada de los perfumes de la noche. Los perfumes se asocian a las cabelleras de mujeres sin edad ni tiempo, absolutamente irreales e inexistentes, verdaderas presencias lejanas; en espacios abiertos jamás transcurridos, en danzas antiguas, en noches y lluvias propicias a las que se invoca con fruición, en el mundo de la infancia perdida que se intenta recobrar, en el mundo en que agonizan todas las esperanzas. Claude Debussy, nos dice Yankélevich, se parece al Dionysos de mayo. Misterioso, equívoco, problemático, víctima de terribles violencias y de dulzuras infinitas, es, por excelencia el Seductor. Y en la seducción, en última y primera instancia, estriba, acaso, ese misterio.

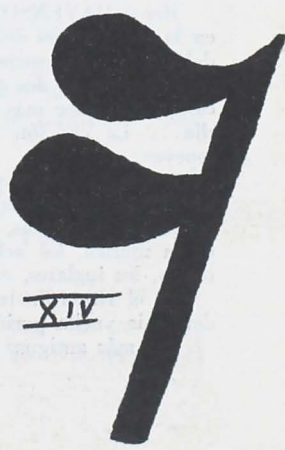
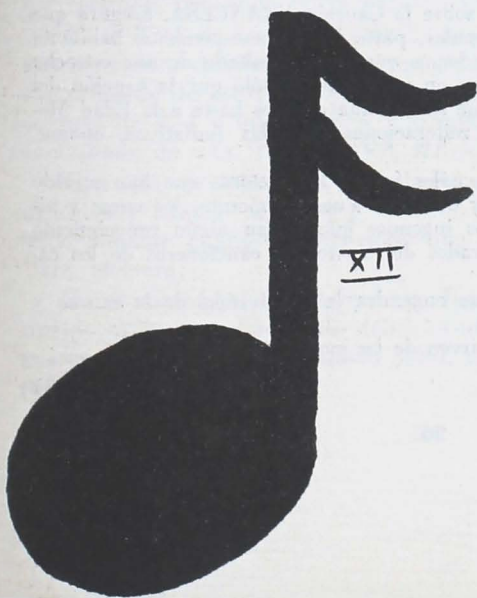
(Pasa a la pág. 36)



XII

XII

XIV



Concretando, tenemos compases:

Binarios (2/4) VI-VA
Ternarios (3/4) ME-XI-CO
Cuaternarios (4/4) VI-VA SIEM-PRE

Cuando escuchamos una composición musical con varias voces podemos darnos cuenta de las muchas combinaciones rítmicas posibles y distinguimos que ya un instrumento lleve un ritmo binario combinado con otro que lleva a su vez un ritmo terciario, o cualquier otra posibilidad, entonces decimos que: *Ritmo* es la relación guardada entre el tiempo de un movimiento y el de otro diferente.

INTERVALOS.—Intervalo se llama a la diferencia de entonación que hay entre dos sonidos y estos pueden ser de segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas, octavas, etcétera.

Trataré ahora de analizar estas diferencias para comprender más adelante los distintos tonos con que contamos musicalmente.

Solamente en los sonidos ya aprendidos, o sea en la escala de Do Mayor, tenemos que, entre el sonido de DO y el siguiente RE hay un intervalo o diferencia de *segunda mayor*; entre RE y MI hay un intervalo de *segunda mayor*; entre MI y FA tenemos una *segunda menor*; entre LA y SI *segunda mayor* y entre SI y DO *segunda menor*.

Así pues, observamos que entre el 3o. y 4o. sonidos y 7o. y 8o. hay intervalos de segunda menor y entre todos los otros sonidos hay segundas mayores.

Es muy importante aprender esto de memoria ya que de este análisis tendremos después la comprensión de todas las tonalidades.

(continuará)

Recorte usted este cupón y envíelo a

H E T E R O F O N I A

Apartado 12-808, México 12, D. F.

con su orden de suscripción por un año,
adjuntando cheque o giro postal

La Virgen Peregrina

Por SAMUEL CLARO

El Archivo Capitulár de la Catedral de Sucre, Bolivia, contiene un rico tesoro de manuscritos de música de la época virreinal, fiel reflejo de la intensa actividad artística que tuvo lugar en la antigua ciudad de La Plata, durante los siglos XVI, XVII y XVIII. En una copia fechada en 1732 encontramos, entre esos manuscritos, un *Juguete* dedicado a Nuestra Señora de Guadalupe, del compositor y Maestro de Capilla de la Catedral de Sucre, Andrés Flores. La forma, dedicatoria y letra de la obra llamaron nuestra atención y a ellas dedicamos el presente trabajo.

Era costumbre, durante ciertas festividades religiosas, interpretar en el templo villancicos y otras obras seculares que amenizaban la ocasión. Entre ellas sobresalen los *juguets*, especie de villancicos, a varias voces y continuo, que “vienen a ser como dramas en miniatura, donde el solista actúa como protagonista. El acompañamiento realza su carácter alegre con ágiles figuras rítmicas”.¹ Su liviandad le merece la condenación eclesiástica y la desaparición, más tarde, con otros congéneres, de la escena musical de la colonia. Sin embargo, una fiesta en honor de la Virgen de Guadalupe —aún en 1732— bien podía adornarse con obras que gozaban de gran aprecio entre los fieles que asistirían.

El investigador jesuita, R. P. Rubén Vargas Ugarte, transcribe una carta de Tomás de Torrejón y Velasco,² autor de la primera ópera compuesta en el Nuevo Mundo, *La Púrpura de la Rosa* (1701), quien escribe desde Lima a un amigo suyo del Cuzco estas palabras, fechadas el 14 de junio de 1704: “Los juguetes andan muy escasos por hacer ya dos años que el señor Arzobispo [Melchor de Liñán y Cisneros] quitó la música a las monjas y adviértales V. Merced a las de esa ciudad que, en llegando el señor Obispo³ allá se vengan con mucho tiento en esto de la música jocosa, porque es muy escrupuloso su Señoría Illma. y con el ejemplar de el señor Arzobispo les quitará que canten, porque aquí no se sabe que hubiese otra razón para quitarla más que la música de chanza que cantaban en sus festividades”. Es sabido que los monasterios de monjas acogían obras musicales de carácter más profano que el aceptado por las autoridades eclesiásticas, especialmente por el Arzobispo Cisneros, pero prohibiciones sucesivas fueron infructuosas incluso hasta en el siglo XIX.

El sitio de honor que ocupa Nuestra Señora de Guadalupe en la devoción mexicana no puede compararse con el que se le asigna actualmente entre los creyentes bolivianos. La imagen de la Virgen, en cambio, que se conserva en una capilla lateral de la Catedral de Sucre, fuertemente guarnecida por una cúpula giratoria de metal, es, sin duda, la más hermosa y lujosamente decorada

¹ Robert Stevenson, *The Music of Peru. Aborigine and Viceroyal Epochs* (Washington: Pan American Union, 1959), p. 205, nota 76.

² Rubén Vargas Ugarte, “Un archivo de música colonial en la ciudad de Cuzco”, *Mar del Sur*, V/26 (marzo-abril, 1953), pp. 3-4.

³ El Obispo aludido era don Juan González de Santiago, electo para esta sede y el cual daba en Lima, el 3 de noviembre de 1703, sus poderes a don Pedro del Fresno Vigil para que hiciese la visita en su nombre, en tanto llegaban sus Bulas para consagrarse.

que hemos visto en América. No sin razón la antigua capital de Charcas había servido de ciudad residencial para los ricos mineros de Potosí y ostentaba con orgullo su nombre de ciudad de La Plata. El magnífico tesoro que custodiaba la Catedral da fe de su pasado esplendoroso; éste pareciera concentrarse en la imagen de la Virgen, esculpida en una gruesa lámina de oro recubierta de pedrerías y joyas de valor incalculable, cuya visión produce, a la vez, asombro y éxtasis.

El *Juguete* que presentamos se denomina "Peregrina Agraciada" y, si bien está dedicado a Nuestra Señora de Guadalupe, su tema es otra imagen de la Virgen, bajo la advocación de Nuestra Señora de La Merced en su título de *La Peregrina de Quito*, "uno de los más hermosos nombres que en América y en Europa haya recibido una histórica Imagen de Nuestra Madre y Señora de La Merced".⁴

Antes de pasar a la historia de esta singular imagen veamos la letra del *Juguete* de Andrés Flores, que fue, precisamente, lo que llamó nuestra atención y nos movió a ocuparnos con más detalle de esta obra. Dice así:

Estribillo Peregrina Agraciada Dios te bendiga
que eres captiva hermosa y me captivas
ay que graciosa ay que Diuina
Vien se ve que tu sola fuiste escogida
para ser de Dios hombre la Peregrina
O Captiua agraciada Dios te bendiga

Coplas De la Europa beniste por nuestra dicha
y siendo Redemptora fuiste Captiua
Peregrina agraciada Dios te bendiga
Otra ues pricionera fuiste Maria
y al arbol te suspenden arbol de vida
Peregrina agraciada Dios te bendiga
Arropado a tu niño Al mar le miras
i su puro contacto la hizo tranquila
Peregrina agraciada Dios te bendiga
El estrago de Quito fue la ruina
sin rrecerbar tu templo de Dios la ira
Peregrina agraciada Dios te bendiga
Saliste de tu casa Vella eroina
Con el Niño buscando Almas perdidas
Peregrina agraciada Dios te bendiga
Tu humildad gram Señora se berifica
en que juntas a pobres Indios e indias
Peregrina agraciada Dios te bendiga
Renasera tu Templo con tanta dicha
que sera de estos Reynos la maravilla
Peregrina agraciada Dios te bendiga

La imagen de La Peregrina de Quito, copiada de la afamada Matrona de Barcelona, fue obsequiada, junto con otras imágenes sagradas, por el Empera-

⁴ P. Luis Octavio Proaño, Mercedario, *Estampas mercedarias* (Quito, 1966), p. 35.

dor Carlos V a los mercedarios de Quito, hacia mediados del siglo xvi. Luego de vencer secuestros y la furia de los elementos, fue a presidir el humilde templo de La Merced, construido en Quito en la época de la conquista. Después de resistir varios terremotos, la construcción cedió en sus cimientos en el terremoto de 1703, por lo cual los religiosos resolvieron levantar una nueva iglesia "que excediese incomparablemente en amplitud, solidez y hermosura a la anterior".⁵ Para llevar a cabo la empresa iniciaron un extenso peregrinaje por la costa del Pacífico, junto a la preciosa efigie, con el objeto de reunir fondos que les permitieran erigir el ansiado templo. De tal manera recorrieron Bolivia, Chile y Perú, por el Sur, y Colombia, Centro América y México, por el Norte.

A juzgar por los resultados las erogaciones que recibió la Virgen Peregrina no fueron escasas: hasta hoy se conservan el bello Templo y Convento mercedario de Quito y la iglesia de El Tejar con su Convento, también mercedario, que se construyó luego de una segunda peregrinación, esta vez por casi toda Hispanoamérica. La Virgen, por su parte, premió la generosidad de sus innumerables fieles con algunos portentos y milagros, de los que quedan noticias en las ciudades de Quito, Guatemala, Oruro, Piura y otras localidades.

Después de ser venerada de Quito durante dos siglos y medio, la imagen regresó a España donde quedó depositada en la Catedral de Cádiz.⁶ Desde entonces los quiteños añoran su regreso clamando:

Viajera de América,
dulzor que le alivia,
que a Chile y Bolivia,
que a Méjico vas;
que a tu amada Quito
vuelves, si te alejas;
y un día le dejas,
Señora, y te vas...
Hoy estás en Cádiz,
español recinto,
tras que Carlos Quinto
a Quito te dió;
hoy estás en Cádiz,
mas Quito quisiera
que vuelvas, Viajera,
que vuelvas, por Dios...⁷

Pocas noticias han llegado hasta nosotros del autor de la música de la *Peregrina Agraciada*, Andrés Flores. El afamado investigador norteamericano, Dr. Robertson Stevenson, con quien me cupo el honor de realizar investigaciones en el archivo de la Catedral de Sucre, sugiere en *The Music of Peru*⁸ que Flo-

⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁶ Versiones que no hemos confirmado señalan que la imagen de la Peregrina de Quito fue quemada durante la Revolución Española.

⁷ *Preces a la Peregrina de Quito* en "Novena en honor de la Santísima Virgen de las Mercedes en su título de La Peregrina de Ouito (Basada en una antigua novena escrita en 1760 por el M. R. P. Maestro Fray José Yépez Paredes)", (Quito: Imp. del Clero, 1947), p. 11.

⁸ *Op. cit.*, p. 187.

res habría sido el antecesor, en el cargo de Maestro de Capilla, del más célebre compositor chuquisaqueño Juan de Araújo (1646-1714), sin embargo lo pone en duda.⁹ Si consideramos que Araújo se hizo cargo de su puesto el año 1680, cargo que conservó hasta su muerte, es más posible que Flores haya sido su sucesor, puesto que la Virgen Peregrina sólo inicia su vagabundaje americano después de 1703, fecha del terremoto de Quito. La copia que hemos encontrado, si bien está fechada en 1732, fue escrita probablemente una década antes a juzgar por las características de su notación. No siempre la fecha que aparece en la carátula de las obras del archivo de la Catedral de Sucre coincide con la de un presumible estreno, antes bien, es más común encontrar fechas que establecen cuándo la obra ha sido repetida y en qué ocasión o circunstancia. No sería aventurado, por lo tanto, imaginar que la obra haya sido compuesta en ocasión de la primera visita de la imagen sagrada, para ser repetida en la fecha mencionada, con motivo de su segunda visita.

Si Andrés Flores hubiera sido, en verdad, sucesor de Juan de Araújo como Maestro de Capilla de la Catedral de La Plata, habría contado con un cuerpo de unos cincuenta músicos, entre ejecutantes y cantantes, lo que constituía un lujo raro hasta en Europa, si recordamos que el estreno de la *Pasión según San Mateo* de Juan Sebastián Bach, en 1729 en Leipzig, apenas alcanzó a reunir treinta y cuatro ejecutantes comprendidos en esa cifra los coros y solistas.¹⁰ Hacia 1600, en cambio, el total de músicos adultos parece haber sido de sólo siete, incluyendo al Maestro de Capilla y al organista, número equivalente a los grupos contemporáneos de Cuzco y Lima.¹¹ Es indudable, por lo tanto, que las posibilidades de interpretación del *Juguete* "Peregrina Agraciada" excedieron en mucho, conforme era usual en la época, al escueto resumen que nos entrega la *parte* del continuo, escrita para arpa, que sustenta armónicamente al Tiple solo y al coro de dos Tiples, Alto y Bajo, para los que está escrita la obra.

De ritmo ágil y carácter armónico la composición consta de un estribillo y coplas, donde alternan la voz solista con el coro, este último cumple un papel de comentarista subrayado por el empleo de acordes de séptima y algunas notas disonantes; las estrofas de las coplas se alternan entre las distintas voces. Armónicamente la obra es simple, modulando a no más de tres grados en el círculo de quintas ascendentes o descendentes.

A continuación presentamos una transcripción, transportada una quinta más baja, del "Juguete a cinco, a N. Sra. de Guadalupe" *Peregrina agraciada*, del compositor chuquisaqueño Andrés Flores:

EJEMPLO

Bien podemos felicitarnos de agregar a las dádivas recogidas por la Virgen Peregrina, esta pequeña composición, simple, sin pretensiones, pero agradable de escuchar, y que fuera escrita en circunstancias históricas muy especiales y

⁹ *Ibid.*, p. 203, nota 55.

¹⁰ Ver: Lauro Ayestarán, "El barroco musical hispanoamericano: los manuscritos de la Iglesia de San Felipe Neri (Sucre, Bolivia) existentes en el Museo Histórico Nacional del Uruguay", *Anuario*, Vol. I (1965), Instituto Interamericano de Investigación Musical (New Orleans: Tulane University, 1965), pp. 60-66.

¹¹ Ver: Stevenson, *Op. cit.*, p. 186.

características de nuestros pueblos.¹² El legado cultural de Hispanoamérica se enriquece cada vez más cuando sale a la luz de nuestros días un retazo de aquel esplendoroso pasado musical, que yace silente en archivos y bibliotecas del Continente.

Santiago de Chile, noviembre de 1968

¹² Queremos testimoniar nuestro reconocimiento hacia monseñor Julio García Quintanilla, archivero de la Catedral de Sucre, por permitirnos consultar el Archivo Capitular, y al R. P. Luis Proaño, mercedario de Quito, por el material facilitado en relación con La Peregrina de Quito.

FOLKLORE...

(Viene de la pág. 26)

Entre las canciones populares sobresalen las de pleno AIRE, destinadas a acompañar el duro trabajo del campo o ciertos gestos del pastor, del segador... A veces la parte musical aquí se reduce a sencillos gritos, apóstrofes, o largas melopeas que dan un colorido especial a la vida pastoral... Los más característicos son los BAYLEROS AUVERNIATOS —especie de diálogo pastoral en el cual la melodía, ora tierna, ora burlona, se lanza con toda fuerza por el aire, a distancias de varios kilómetros. BAYLERO viene de la palabra "BAYLET"— que significa VALET (mozo)...

Obras de *ALBERTO PULIDO SILVA*

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

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

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

Estética (Editorial Porrúa Hnos., 1966).

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

Distribuidores: Porrúa Hnos. y Librería "Patria".

En prensa ILIADA de Homero. Traducción directa del griego.

PEREGRINA AGRACIADA

Andrés Flores (1732)

$d = \flat$

100

Pere-gri-na Agra-ciada Dios Te ben-di-ga que eres cauti-va

Pere-grina Agra-ciada Dios Te bendi-ga

mola y me cauti-vas ay que gra-cio-sa

que eres cauti-va her-mo-sa y me cauti-vas ay

37

ay que di-vi-na ay ay ay que gra-cio-sa ay que di-vi-na

40

ay ay ben-te ve que tu so-la fuis Te-co-gi-do ben-te ve que tu so-la fuis Te-co-

para ser de Dios hombre la Pe-re-grina oh cau-ti-va agra-
 gida para ser de Dios hombre la Pe-re-grina

COPLAS

ciada Dios te ben-di-ga Dios te ben-di-ga De la Euro-pa vi-nis-te
 oh cau-ti-va agra-ciada Dios te ben-di-ga 2ª O-tra vez pri-sione-ra

por nuestra dicha y ven-do Reden-to-ra fuiste cau-ti-va Pere-grina agra-ciada
 fuiste Ma-ri-a gal-ar-bi-te sus pen-den ar-bol de vi-da

Dios te ben-di-ga Dios te ben-di-ga
 Pere-grina agra-ciada Dios te ben-di-ga

2) Amistades literarias.

“Los sonidos y los perfumes danzan en el aire de la noche”. Este verso de Baudelaire elegido como título del cuarto preludio del Primer Libro representa, concretamente, una correspondencia, en el sentido que quería el autor de *Las flores del mal*. Las relaciones de Debussy con la literatura son estrictas correspondencias y cuando adviene una coincidencia, ambas se vuelven sinónimos.

Muy niño, Debussy recibe clases de Madame Muaté de Fleurville, excelente pianista. La señora había sido discípula de Chopin y era la suegra de Verlaine. Estas dos situaciones, correspondencias y coincidencias, influirán definitivamente en Debussy como artista, como hombre. El ejemplo de Chopin estará siempre presente y Verlaine no sólo será amigo personal sino un poeta a quien recreará ejemplarmente en música estableciendo una nueva manera de tratar la fonética francesa.

A los 11 años, Debussy lee a Théodore de Banville, poeta parnasiano, verdadero maestro de la versificación. Cuando el compositor gozaba del Premio de Roma en la Villa Medici pensó en una ópera basada en la “Dianne au bois” de Banville, que no terminó y cuyos esbozos destruyó posteriormente.

Frecuenta a Henri de Regnier, a Verlaine, a Laforgue y a Mallarmé y todo el simbolismo poético lo influye de tal manera que estas amistades resultan tan significativas para Debussy como las sostenidas con Chausson y Paul Dukas y, en otro orden, con Odilón Redon.

La relación de Debussy con Pierre Louÿs merece cierto detenimiento. Intelligencia brillante, espíritu refinado, dueño de lo que se ha dado en llamar “una vasta cultura”, Pierre Louÿs, representa ejemplarmente el esteticismo y el decadentismo glorificado por las letras francesas de los primeros años de este siglo. Durante mucho tiempo, Louÿs fue el escritor que más cerca —personalmente— estuvo de Debussy y mucho influyó en la gestación de *Peléas y Melisanda*. Fue Louÿs —según nos relata en su correspondencia con el compositor, tiempo que ya ha sido espléndidamente analizado por Esperanza Pulido— quien llevó a Debussy a casa de Maeterlink en Gante y quien más estimuló al compositor en ese proyecto que se traduciría en una de las obras de arte que marcan el siglo xx. Violinista, pianista y compositor de *dimanche*, Pierre Louÿs era ferviente wagneriano, actitud que contrastaba profundamente con la revolución que preparaba Debussy. En varias ocasiones se habló de colaboraciones entre ambos, especialmente acerca de *Las aventuras del rey Pausaule*, novela que, años después, un músico con tan poco sentido del humor como Arthur Honegger, convertiría en un chispeante vodevil. En 1895 (1894, dice Claude Farrere) y casi de manera anónima, Pierre Louÿs publica una colección de cien poemas en prosa bajo el título de *Las canciones de Bilitis*, declarando ser una traducción del griego. Por esa época, Debussy se encuentra entregado a escribir *Peléas y Melisanda*.

(continuará)

MUSICA POPULAR

LOS BUITRES

Por ALETHÉS



Oscar, el requinto, estudia la vocacional para Ingeniero Mecánico y Electricista. Arturo, el baterista, va en quinto año de Ingeniería Química en la CU. Antonio, el del bajo, lleva primero de Arquitectura en la propia Universidad. Germán, el del acompañamiento, está en la Vocacional de Comercio y Administración. Mario, el organista, estudió el piano nueve años con Doña María Otálora de López Mateos. Entró a tercero de preparatoria.

Este sensacional conjunto fue una vez invitado para tocar en la casa del Jefe del Departamento de Fomento Musical de la Sala Chopin, después de lo cual se le contrató para que actuara en la propia Sala, donde resultó pionero de esta clase de música con éxito mayúsculo. Meses después volvieron Los Buitres a presentarse en la misma sala.

Hace menos de un año que comenzaron a trabajar en conjunto. Con excepción de Mario, los demás tocan de oído. Nos dicen:

“En Manzanillo realizamos grabaciones en el Hotel donde nos alojamos y actuamos después por la Radiodifusora. Por la noche cantamos en el Zócalo. En un teatro próximo a aquel lugar se presentaban Laboriel, Lucha Villa y el Loco Valdés, pero la gente prefería escucharnos a nosotros. En un mano a mano con otro conjunto, triunfamos por aclamación.

A causa de nuestros estudios nos es imposible dedicarnos de lleno a nuestra música, por cuya razón sólo podemos trabajar en fiestas particulares y en la Misa a go-go del CUM, donde, debido a nuestros éxitos, quedamos incluidos en el elenco. Ensayamos dos veces por semana. Nosotros mismos somos autores de nuestro tema de presentación. Las obras con las que hemos obtenido nuestros mayores éxitos son: *Fox-20th*, *Entiende mi fuego* y nuestra predilecta: *Meditación*, que ha elevado nuestros pensamientos.”

CONCIERTOS



Excelente actuación de
Weissenberg

El mes de noviembre finalizó con diez conciertos de la Opera de Berlín, cuatro conciertos de la Orquesta Sinfónica de París, dos del conjunto Música Antigua de la Universidad de Chile. Para México, la Opera de Berlín trajo tres obras: *Las Bodas de Figaro* y *Così fan tutte* de Mozart y *Elegía para jóvenes amantes*, del compositor alemán contemporáneo Werner Henze.

LAS BODAS DE FIGARO.—Un suceso artístico constituyó el debut de la Opera de Berlín, con la escenificación de "Las Bodas de Figaro" de Mozart. Sorprendieron los decorados, por su moderna y funcional sencillez. Brilló por su ausencia el divismo a que estamos acostumbrados, sustituido por un trabajo de equipo, en el que cada uno de los intérpretes realiza con categoría y perfección su respectivo papel. No hubo, pues, voces sobresalientes, pero sí calidades magníficas. Erika Koth (Susana) es una coloratura impecable; Gerd Feldhoff (Figaro) posee una voz rica y pastosa; William Dooley (Almaviva), un barítono de hermoso timbre; de Pilar Lorengar (Condesa) fascina la tersura de sus notas y Evelyn Lear (Cherubino) posee un órgano vocal de bellas sonoridades. La dirección musical de Hollreiser se mantuvo a un nivel que permitió apreciar la pureza de las voces y la calidad de la música. Los coros, dirigidos por Walter Hagen-Groll, algo de lo más hermoso que hayamos escuchado, por su acoplamiento y unidad. La *mise-en-scene* de Gustav R. Sellner contrastó notablemente con el ritmo más vivo y acelerado presenciado en anteriores representaciones. De este director se dice que tiene "predilección por el teatro poético y por las presentaciones escénicas que equivalgan a exposiciones espirituales claras". Es autor de importantes obras, como "El Teatro, basado en el espíritu de la lengua". Tenemos noticias de que en el segundo programa de esta ópera, el director Ferdinand Leitner puso aún más en relieve los valores de Mozart. **ISABEL FARFAN CANO.**

COSÌ FAN TUTTE.—En tiempos de Mozart se criticaba al autor el haber desperdiciado su ingenio en un libreto tan baladí. Nosotros diríamos que es una razón más para afirmar su valor. De un asunto tan ligero, Mozart elaboró una pequeña joya, que escenificada por una compañía tan refinada como la que nos visitó, resulta en verdad deliciosa. La dirección escénica de Carl Ebert dio gracia y soltura a los personajes y mantuvo al público en constante interés, pese a tratarse de una obra larga y raramente escenificada en México. La escenografía de J. P. Ponelle se adaptó a lo tradicional. La obra entra de tal manera en un ambiente rococó que una decoración moderna chocaría con su estilo propio. Admiramos el cambio rápido de decorados y vestuarios. Los cantantes volvieron a mostrar sus cualidades: Patricia Johnson (esta vez convertida en Dorabella) afirmó sus excelencias de *Las Bodas de Figaro*, y como es una magnífica actriz, imprimió a su personaje vida y finura. Annabelle Bernard, con su voz potente y cálida en todos los registros, se llevó las más calurosas ovaciones de la noche. Donald Grove, tenor y Barry Mc Daniel, barítono representaron sus papeles con franca simpatía y humorismo. El Don Alfonso de Joseph Greindl merece capítulo aparte: cantante de gran valía y vena histriónica, supo elevar el personaje a primer plano. Su perfecta dicción le permitió al público gozar de la chispeante trama. Lisa Otto (Despina) hizo lucir el papel de la camarera con soltura y agilidad. Su voz de soprano tiple es de bello timbre. En fin, todo resultó "fácil" y lleno de detalles exquisitos. F.

ELEGIA PARA JOVENES AMANTES.—Es sumamente satisfactorio ver y escuchar una ópera en la que el asunto sea tan interesante como su interpretación musical. Werner Henze eligió un texto de W. H. Auden y Chester Kallman que se adapta a las exigencias "sofís-

ticadas" de nuestros días y nos hace meditar, al mismo tiempo que gozamos del espectáculo. El personaje central —el poeta Gregor Mittenhofer— es la representación de la fuerza irracional del hombre, que cuando se siente herido en su ego no para mientes en propiciar la muerte de dos jóvenes amantes, a quienes satánicamente les dedica después una elegía. Pero la trama se inicia con la vuelta al mundo de la realidad de una alucinada y la entrada a los dominios del amor de un joven indefenso. Henze supo adaptar la música a cada momento psicológico. Especialmente en el Segundo Acto se volvió impresionante y conmovió al auditorio que no las tenía todas consigo al iniciarse la obra. William Dooley, Walter Dicks, Loren Driscoll, Lisa Otto, Kerstin Meyer, Catherine Gayer y Hubert Hilten fueron los intérpretes de parejas cualidades, con acentos en Dooley, cuya caracterización vocal y escénica del poeta resultó impecable. El propio compositor dirigió todos los aspectos de su obra y esto fue un privilegio para quienes la presenciáramos. E. P.

ORQUESTA SINFONICA DE PARIS.—Es deplorable que la aportación de Francia, que tanta simpatía goza en México, haya resultado menos exitosa que la aportación de otros varios países. En sus dos primeros conciertos (23 y 24 de noviembre) esto se hizo patente, no obstante la excelente colaboración del pianista Alexis Weissenber. ¿Quiere ello decir que los músicos franceses son inferiores a los demás, o que la culpabilidad debe recaer en el nuevo director Jacquillat y la mala voluntad de los componentes de la novel orquesta? Ciertamente es que, con su incomprensible falta de compañerismo, los músicos empeoraron la situación, en vez de tratar de salvarla. Por lo que se refiere a incompetencia, la orquesta demostró sus excelencias en los dos últimos conciertos. ¿Una orquesta sinfónica no es, acaso, muestra de una comunidad, a la que tanto aspira la humanidad? Si en la vida diaria no logramos aún acercarnos a aquel ideal, intentemos, por lo menos, lograrlo a través del arte. Es verdad que un director de orquesta, como un autor teatral, debe cuidar sus movimientos y dominar sus nervios, pero es un error declararlo nulo sólo por tales circunstancias. Por mi parte creo que Jacquillat no solamente posee talento, sino también posibilidades para un gran porvenir. Así lo hizo sentir al acompañar el Concierto de Prokofiev y dirigir la segunda Suite de Dafnis y Cloé de Ravel. *SOPHIE CHEINER*.

ORQUESTA SINFONICA DE GUANAJUATO.—Como parte del Festival Internacional del Folklore vino a México la Orquesta Sinfónica de Guanajuato que formó y dirige José Rodríguez Fraustro, quien programó dos movimientos de ballet *Tierra de Moncayo*, una *Cavata* y *Museta* de Juan B. Fuentes, el *Homenaje a García Lorca* de Revueltas y *Herencia Tarasca* de Bonifacio Rojas (compositor michoacano y director de la Orquesta Sinfónica de Morelia).

ORQUESTA SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD.—Obligada a suspender sus actividades a causa del conflicto estudiantil, la OSU las reanudó antes de que aquel hubiese sido satisfactoriamente resuelto. Los dos primeros programas fueron dirigidos por el subdirector Armando Zayas (cada vez más experimentado); el tercero por Carlos Chávez, con el *Concierto para cuatro cuernos y orquesta*, la *Sinfonía India*, *Elatio* y *Fantasia* del propio compositor-director. Los dos últimos programas tuvieron a Eduardo Mata en el podio. En este ciclo fueron solistas Nadia Stankovich, Irma González, Magdalena Martínez, Carlos Pimentel, Luis Beckmann y Carlos Barajas. Los conciertos se verificaron en el Teatro de la Ciudad Universitaria y en el Jiménez Rueda.

SEMANA CULTURAL RIOPLATENSE.—Dentro de este ciclo, organizado por la Casa de Argentina, el compositor Mario Kuri Aldana pronunció una conferencia ilustrada, sobre el tema "Música Argentina de hoy" que ilustró con grabaciones.

EN EL CONSERVATORIO.—Al abrirse los cursos del año lectivo 1968-69, fue anunciado uno de perfeccionamiento y técnica vocal (del 18 de noviembre al 6 de diciembre) a cargo de Pietro Menci, bajo-barítono de la Ópera de San Francisco. El temario de este cursillo abarcaría los aspectos del arte vocal, en relación con el del arte lírico.

SELMA EPSTEIN.—Esta pianista y pedagoga disertó en el Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales sobre "La música norteamericana: pasado, presente y futuro" y ofreció un recital en el propio Instituto. *C. M.*

JUAN ANTUNEZ.—Este pianista español lleva ya varios años de residente entre nosotros: nunca lo habíamos escuchado; y sin embargo, se trata de un músico-artista de gran

categoría. Su recital del Liceo del Pedregal nos lo reveló como pianista de técnica precisa (proviene de Seidlhofer y Weber) y gusto impecable. Eligió para su debut en México un programa de tres sonatas famosas, la opus 5 de Brahms, la 7ª de Prokofiev y la Op. 31 Nº 2 de Beethoven, mal conocida como la "Tempestad". Las dos primeras bastaron para clasificación del ejecutante entre los intérpretes muy acertados de Brahms y Beethoven: del primero, la bravura, introversión y temple; del segundo la construcción lógica y humana. Fue muy grato escuchar a Juan Antunez, E. P.

SAVIN CON LA OSU.—En su tercer concierto la Sinfónica de la Universidad recibió en el podio a Francisco Savín. Tuvo el joven director el acierto de elegir entre las obras de su programa el bello *Psyché et Eros* de César Franck, casi desconocido aquí, con el que demostró su dominio en la construcción de un poema romántico del seráfico músico belga. El resto se compuso de una *Toccatà, Bourrée y Fuga* de Scarlatti, la *Cuarta Sinfonía* de Schumann y *El Pájaro de Fuego* de Stravinsky, obras estas dos últimas que sólo pueden ser dominadas a fuerza de ensayos y más ensayos. ¿Qué puede hacer un director con sólo una o dos pruebas? C. M.

CONJUNTO CHILENO DE MUSICA ANTIGUA.—El conjunto de la Universidad Católica de Chile vino a México como parte del Festival Internacional de las Artes. Dirigido por la señora Silvia Soubllette de Valdés, este importante conjunto está dedicado totalmente a la música del remoto pasado, incluyendo la del teatro lírico anterior a la expansión de la ópera, que representan por medio de títeres, con los miembros del coro cantando las diversas partes vocales. Nuestros huéspedes constituyeron una muestra más del alto nivel en que se mueve la música en el gran país sudamericano, puesto que este conjunto tan pulimentado y artístico no es una excepción allá. C. M.

HENRYK SZERYNG.—Durante un corto viaje a su país de adopción, el famoso violinista Henryk Szeryng fue invitado por la Secretaría de Relaciones Exteriores para que ofreciera un concierto en la Cancillería de Tlatelolco, al que concurrió un selecto público invitado. Huelgan comentarios para el arte de Szeryng, músico, artista y hombre dotado de cualidades humanas tan apreciables.

ASOCIACION DE CONCIERTOS DE VERACRUZ.—El 29 de noviembre pasado se festejó en el puerto jarocho un acontecimiento que ha dado gran realce a su cultura: la fundación, en 1949, de la Asociación Veracruzana de Conciertos, por el Dr. Vicente F. Melo y un grupo de asociados entusiastas. Desde entonces, cada mes se ha llevado al cabo allí un concierto mensual reglamentario, cuyo punto de partida lo inició la Orquesta Sinfónica de Xalapa, dirigida por José Y. Limantour. El Dr. Melo construyó en su residencia una sala de conciertos, en la que han actuado la gran mayoría de artistas mexicanos y un buen número de extranjeros prestigiados. Para el concierto de conmemoración fue invitada la pianista María Teresa Castrillón, de cuya actuación hemos escuchado muy elogiosos comentarios. HETEROFONIA felicita con entusiasmo al Dr. Melo y a sus colaboradores que realizaron el milagro de infundir fervor musical entre sus coterráneos. E. P.



Dr. Vicente F. Melo

LIBROS Y MUSICA

Francisco Moncada García — *Pequeñas biografías de grandes músicos*. Ediciones Framong, México, D. F., 1966. Aunque con dos años de retraso, por fin llega a nuestras manos esta obra del profesor Moncada, músico michoacano y denodado luchador de los derechos cívicos de sus colegas. Dentro de la limitada bibliografía musical mexicana, cualquier obra que contribuya a enriquecerla es digna de elogio. Estas pequeñas biografías de músicos mexicanos forman secuela a las que comenzó a escribir el Dr. Romero en la revista *Carnet Musical* y la muerte no le permitió terminar. Sólo que Moncada ha sabido elegir a sus biografiados con mejor criterio: una gran mayoría de los músicos mexicanos presentes en la obra de Moncada se incluyen con todo derecho, en esta primera serie de biografías que esperamos ver ampliada en el próximo volumen. E. P.

EMILIANA DE ZUBELDIA — ONCE TIENTOS. Edición RICORDI AMERICANA

Aunque hace algún tiempo que se publicaron estas gratas obras de la compositora vascongada Emiliana de Zubeldia, largamente residente entre nosotros y Directora de la Academia Musical de la Universidad de Hermosillo, hasta ahora tenemos oportunidad de re-
visarlos para una apreciación.

En tiempos antiguos se les daba el nombre de tientos a unas composiciones cortas de diversos contenidos, especialmente para órgano. Corresponde tal denominación a nuestros preludios, o bagatelas y aún improvisaciones. Estos Tientos de Emiliana de Zubeldia podrían acogerse a la primera calificación, por su esriedad de contenido. Fueron compuestos de acuerdo con las teorías armónicas de Augusto Novaro, de quien Emiliana fue la más preclara alumna. Novaro diseñó una serie de escalas fundamentales basadas en los armónicos naturales. No importa cuál de éstas sea utilizada por cualquier compositor, Novaro indica la posibilidad de guardar siempre las proporciones geométricas del acorde fundamental e invertirlo de acuerdo con su propio concepto de la inversión. Emiliana compuso sus tientos conformándose a los principios enunciados y lo realizó por primera vez en el medio de los compositores. Cada uno de los trozos contiene ideas musicales de un gran sentido artístico e independiente de las fórmulas que las amparan. Hay en ellos dificultades técnicas para varios grados de la educación pianística y por experiencia sabemos que los alumnos gustan de estudiarlos. E. P.

Entre los libros franceses sobre música, publicados en 1968 mencionamos:

Louis Aubert, musicien français, por Marcel LANDOWSKI y Guy MONRANON.

Jacques Ibert, por GERARD MICHEL.

Guy ROPARTZ, ou la recherche d'une vocation, por ENYSS DJEMIL.

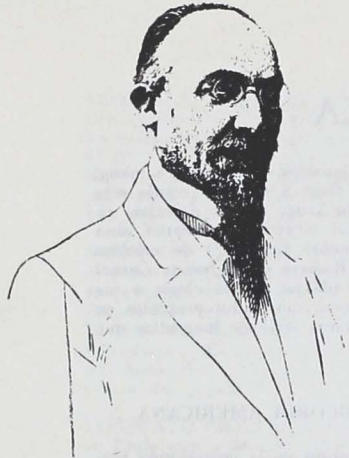
L'analyse harmonique en exemples de J. S. BACH a DEBUSSY, por A. DOMMELDIENY.

Les chansons de notre histoire, por André GAUTHIER.

La musique concrete, por Pierre SCHÄFFER.

La musique et les compositeurs, por José BRUYR.

Un número especial de la *Revue Musicale*, dedicado a ensayos, estudios y documentos de CLAUDE MALLIF.



GRABACIONES

HOMENAJE A ERIK SATIE

Obras para piano, volúmenes I, II y III. Aldo Ciccolini. ANGEL estéreo: 36482, 36459 y 36485.—Aunque no completas en las seis caras de estos tres discos, Aldo Ciccolini eligió algunas de las obras más características del pintoresco compositor francés que con motivo del centenario de su nacimiento (en 1966) volvió a la palestra, tras largos años de abandono. Es curioso comprobar cómo la producción de Satie fue más espontánea mientras se mantuvo el compositor como autodidacta. Cuando, después de los 40 años de edad entró a la Schola Cantorum, para estudiar con Roussel, perdió en parte la espontaneidad de sus años mozos, conservando empero el espíritu sarcástico y festivo que le caracterizó siempre, enriquecido con una escritura más sabia y versátil. El volumen II es quizá el más valioso. Contiene, entre otras cosas, los *Deportes y diversiones* de 1914, que consisten en 20 bosquejos sobre dibujos de Charles Martin, con comentarios espectaculares del compositor. Ciccolini ofrece versiones personales, a veces brillantes, de las 27 obras grabadas por él. Durante el año que acaba de terminar, las compañías disqueras pensaron *con amore* en el autor de *Socrate*. En el número 2 de HETEROFONIA reseñamos este ballet, que con *Parade* compuso el disco de ADES. Proseguimos ahora con las grabaciones de 1968 de música de Satie.

SATIE: (*Obras para piano*): Evelyne Crochet. Philips Estéreo PHS-900-179.—Como esta sensitiva pianista francesa eligió para su grabación algunas de las obras seleccionadas por Ciccolini, es curioso establecer comparaciones. Crochet toca con bastante mayor pausa (a veces hasta dos minutos de diferencia), pero también con mejor balance y expresión. Ella pudo valerse de algunas composiciones inéditas que, según noticias, serán publicadas próximamente por la editorial Salabert de París. Es curioso notar la afición de Satie por el número *tres*: casi todas sus obras se subdividieron en esta cantidad. De las *Gnossienes* hay tres publicadas y otras tantas inéditas. Esas últimas fueron incluidas en la grabación de Evelyne Crochet. Como calidad sonora los discos de *Angel* aventajan al de Philips en estas grabaciones.

HOMENAJE A ERIK SATIE (Obras originales para Orquesta y orquestaciones diversas). Orquesta Sinfónica de Utah, dirigida por Maurice Abravanel. VANGUARD estéreo VCS-10037/8, dos discos.—Estas grabaciones contienen los

ballets *Las aventuras de Mercurio* (producido en colaboración con Picasso y Massine), por primera vez grabado; *Desfile*; *Pausa* y otras varias obras orquestadas por Debussy, Desormière, Poulenc, Roland-Manuel y Milhaud. Las aventuras de Mercurio cuentan entre la mejor música de Satie, por su claridad de escritura y exposición. Se dice que una vez expresó el compositor: "¿Sabe usted cómo limpiar los sonidos? El proceso es más bien sucio." Pero para él no parece haberlo sido. Abravanel entiende a Satie y *Vanguard* se encargó de purificar las sonoridades de la orquesta.

SATIE: *Desfile*; *Pausa*; *Gymnopédias* 1 y 3. Orquesta del Conservatorio de París bajo la dirección de Louis Auriacombe. ANGEL, estéreo 36486.—Estrenado en el Teatro de los Campos Elíseos de París en 1924, *Pausa* (Relâche) tuvo un interludio filmico surrealista, dirigido por René Clair. La coreografía se debió a Jean Borlin. Aunque parece que el argumento estaba basado en un asunto imaginado por Francis Picabia, su puesta en escena no parecía tener pies ni cabeza. La música no puede compararse propiamente con la de *Desfile* (véase el N° 2 de HETEROFONIA), pero se adapta a las situaciones increíbles. La calidad técnica de esta grabación deja que desear. E. P.

EL ARTE DE LA ORNAMENTACION Y LOS ADORNOS EN EL RENACIMIENTO Y EL BARROCO. *Bach Guild* estéreo BGS-7097/8, dos discos. La cantidad y calidad de los artistas y músicos que tomaron parte en esta grabación causa asombro. Como conjuntos se escuchan los Solistas de Zagreb, la Orquesta de la Opera del Estado de Viena y la Orquesta de Cámara de la anterior, los Ejecutantes barrocos de Viena y el Consorcio de Violos. He aquí una grabación imprescindible para el musicólogo y el intérprete de la música antigua. Dirigida por *Denis Stevens* ofrece la peculiaridad de una doble ejecución de cada obra: la primera ajustándose a la escritura real; la segunda de acuerdo con la forma de ornamentación en boga por aquel entonces y que Stevens parece haber explorado en documentos y libros dedicados al asunto. Bien sabemos el desasosiego que la verdadera interpretación de la música antigua produce en los intérpretes del presente, empeñados en la fidelidad; pero no debemos olvidar que al trasponer las obras del clavicímbalo al piano, por ejemplo, cambia la estructura del sonido y, por tanto, la exageración de adornos se vuelve farragosa y de mal gusto. Casi podría ponerse en entredicho la profusión de adornos, de acuerdo con nuestras demandas actuales; sin embargo, los fanáticos de la autenticidad hallarán en esta interesante grabación una valiosa ayuda. E. P.

GRABACIONES DEL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA

TESTIMONIO MUSICAL DE MEXICO, MNA-01.—Música indígena y de tradición mestiza de diversas regiones del país. MNA-02.—Danzas de la Conquista, dividido en tres secciones: música, canto y danza. MNA-03.—Música de la Huasteca, que comprende danzas indígenas y huapangos. MNA-04.—Música indígena de los Altos de Chiapas. Diversos géneros musicales practicados por los indígenas en su vida ceremonial y en sus fiestas, interpretados por ellos mismos, o por conjuntos musicales de la región. Estas grabaciones son de Alta Fidelidad y han sido presentadas en un álbum de lujo.

ANTOLOGIA MEXICANA DEL VIOLIN

Tres piezas: Revueltas. Sonata Breve: Ponce. Pastoral: Halffter. Canción de Cuna: Sabre Marroquín. Suite. Enríquez. RECITAL DE LUZ VERNOVA. MUSART MCD 3066, Serie SACM.—En la diversidad y variedad de este conjunto de obras se asoma la expresión musical de México del siglo XX. Las piezas de Revueltas, dedicadas a Francisco Moncayo, fueron publicadas en 1951. La primera sigue un esquema formal de danza. La segunda está construida sobre un sencillo contrapunto. Un allegro en forma de son cierra la suite. En la música de Revueltas no hay término medio. Es música de contrastes. En ella coexisten lo dramático y lo burlesco en dualidad perfecta.—La *Sonata Breve* de Ponce escrita en 1932, fue estrenada por Vladimir Vulman y Luz María Segura, a quienes les dedicó el compositor la obra con motivo de sus bodas. Desde el primer momento, esta sonata acusa una fuerte influencia impresionista, no sólo por emplear en el piano una figura rítmica en cuya persistencia se disfraza una escala de tonos enteros, sino por mantener una cierta indecisión tonal. Hay en la obra fluidez en los temas y equilibrio en los contrastes y la escritura instrumental, que logran convertirla en una pieza finamente acabada.—La *Pastoral* Op. 18 de Rodolfo Halffter fue escrita en 1940 y estrenada por Samuel Dushkin en el Town Hall de Nueva York. Desde el punto de vista formal, la obra sigue la estructura ternaria ABA. Concebido dentro de la estética neoclasicista, en esta obra está presente la música de los maestros españoles del siglo XVIII, Domenico Scarlatti —español por adopción de espíritu— y el padre Soler. El estilo bucólico y galante de la pieza, su escritura llena de frescura y espontaneidad, contiene esa vivacidad que admiramos en gran parte de la música hispana del siglo XVIII.—*Canción de Cuna* de Sabre Marroquín data de 1955. Escrita en su forma original para canto y piano, la versión que escuchamos en este disco es una transcripción hecha por Henry Szeryng. Su belleza radica en la simplicidad y en la desnudez que confieren a la voz cantante toda su preeminencia.—La *Suite* de Manuel Enríquez es una recopilación de seis piezas de carácter variado. Pertenece, por su lenguaje politonal, con ribetes de un depurado folklorismo, y por su estilo un tanto tradicional, a la primera época de este compositor prolífico, que ocupa hoy un lugar prominente entre los músicos mexicanos de vanguardia. *Luz Vernova* interpreta estas obras con la musicalidad que la caracteriza y un equipo técnico cada vez más depurado. Luz María Segura la provee de los acompañamientos adecuados. La calidad técnica del disco acusa precisión y dominio de los manejos electrónicos.

Chávez: *Sonatina para Violín y Piano*. Enríquez: *Sonata para Violín y Piano*. Galindo: *Suite para Violín y Piano*. RECITAL DE HERMILO NOVELO. MUSART. MCD 3067. SERIE CACM.—La *Sonatina* de Carlos Chávez es contemporánea de sus sonatinas para piano solo y piano con cello. Dentro de su lenguaje politonal, el plan armónico de la pieza es excepcionalmente rico, sobre todo si se toma en cuenta sus exiguas dimensiones; pero además son los constantes cambios armónicos por los que la obra adquiere un movimiento interno en continuo remozo e intensamente expresivo.—La *Sonata* de Manuel Enríquez está escrita en un lenguaje atonal. La música de este compositor se caracteriza esencialmente por estar concebida bajo el principio del contraste. Su vigor y dinamismo radican en esa dualidad permanente, en esa perenne oposición de sus partes constitutivas, en el balance y equilibrio entre sus puntos de tensión y distensión, incluso en las cé-

lulas más primitivas. De ahí su filiación a un subjetivismo que en alguna ocasión el propio Enríquez definiera como "neo-expresionista".—La *Suite para Violín y Piano* de Blas Galindo fue escrita por encargo de las Juventudes Musicales de México y estrenada por Novelo en 1967. En esta obra reconocemos las cualidades de la música de Galindo: la gracia y la simplicidad melódicas tan cercanas a la música mexicana primitiva ágilmente expuestas, así como el brillo en la acentuación y en la variedad rítmicas.—*Improvisaciones N° 3* de Mata. Este grupo de obras escrito por uno de los jóvenes compositores mexicanos de vanguardia se caracteriza por la búsqueda de un lenguaje libre de compromisos con la música del pasado, capaz de expresar "estados sonoros" de un extraordinario refinamiento, no exento de un cierto carácter subjetivista, por el uso intencional, y hasta cierto punto novedoso del cromatismo. Las *Improvisaciones N° 3* fueron escritas a instancias de Hermilo Novelo en 1965 y estrenadas por él en los conciertos de la Universidad de México ese mismo año. Novelo es el violinista mexicano que más obras de sus compatriotas ha estrenado. El concertino de la Orquesta Sinfónica Nacional es artista de miras siempre fijas en su propia superación. En esta grabación demuestra la calidad elevada de su talento. La pianista María Elena Barrientos colaboró en forma ejemplar. GLORIA CARMONA.

JOSE ROLON: *Cuarteto Romántico*, Op. 16 (1912). Ma. Teresa Rodríguez, Manuel Enríquez, Gilberto García, Sally van den Berg. *Cuarteto para instrumentos de arco*, Op. 35. Manuel Enríquez, Vladimir Vulfman, Gilberto García y Sally van den Berg. MUSART MCD-3040 y 3056. Serie Concertistas SACM.—¿Qué importancia tiene, desde el punto de vista comercial, una grabación de música mexicana, interpretada por artistas mexicanos? Esta absurda consideración ha influido más destructivamente sobre la difusión y mejoramiento de la música de nuestro país de lo que podría atribuírsele, pues casi siempre es hecha por aquel sector del "management" artístico que circunscribe la capacidad receptora del arte del público, con los límites de sus personales posibilidades y, por tanto, elimina a priori toda música que salga de los procedimientos comunes y vulgares que, casi inmutables, nos vienen desde el siglo pasado, revueltos con toda clase de mixtificaciones extrañas a nuestra tradición artístico-musical y al movimiento actual de la música culta de México.

La música de José Rolón ha sufrido un olvido que la grabación de dos de sus obras de cámara más importantes nos muestra injusto a todas luces. Rolón absorbe para beneficio de su técnica de composición una serie de influencias: las tamiza y aplica al vigoroso estilo de sello muy personal por el que el distinguido compositor jalisciense se caracterizó. Esta marcada evolución artística y espiritual se muestra con toda claridad en las dos obras del disco que nos ocupa, obras que no se desmerecen mutuamente, sino, por el contrario, son ejemplo evidente de la flexibilidad intelectual y sensible del autor. Una grabación tan perfecta, desde el punto de vista técnico y una interpretación tan acorde con las ideas musicales del autor, no pueden dejar de ser gustadas por todo melómano. Los ejecutantes impiden que pase inadvertida la gran calidad del Cuarteto Romántico y el Trío de cuerdas. La primera obra ya indica en sí misma un cambio profundo de ambiente respecto al trío. Sus intérpretes: Enríquez, Vulfman, García y van den Berg, le imprimen calor y variedad, por medio de fluctuaciones sonoras que en el fraseo están aplicadas con tino y buen gusto, dando gran libertad y claridad a la línea general. Las influencias en esta obra son casi im-

perceptibles. El artista maduro se presenta en todo momento, manejando sus conceptos musicales con seguridad y precisión. En el trío, María Teresa Rodríguez, Gilberto García y Sally van den Berg plasman con lógica y expresividad las ideas del compositor. J. A. A.

DE AQUI Y DEL EXTRANJERO

El compositor mexicano Carlos Jiménez Mabarak fue el autor de la *Fanfarria* escuchada durante los XIX Juegos Olímpicos, cada vez que tres atletas aparecían en el podium de los premiados con medallas de oro, plata y bronce. Todo mundo gustó de esta llamada que podríamos calificar de antibélica y pro hermandad juvenil. La Asociación Nacional de Intérpretes premió al autor con una presea simbólica... La pianista, compositora y maestra mexicana Alida Vázquez continúa enseñando en el Mannes College of Music de Nueva York. Ella es una de las dos maestras que tienen a su cargo en dicho plantel las clases pre-escolares y pre-instrumentales, para las que se aplican sistemas basados en las técnicas de Orff, Kodaly, etc., con éxito enunciado en el Boletín del Mannes. En uno de los conciertos ofrecidos por el Departamento Preparatorio se escucharon ocho *Acuarelas de México* de la propia Alida, cantadas por la mezzo soprano Jane Gunter, con la compositora como acompañante. En otro acto de la Escuela Dalcroze de Nueva York (donde la señorita Vázquez fue graduada), consistente en una serie de conferencias-conciertos presididos por José Serebrier, se ejecutó otra obra de Alida Vázquez, al lado de las programadas de Carlos Chávez, Camargo Guarnieri, Ginastera, Davidovsky, Orrego Salas, etc... Bajo la colaboración del Instituto Alemán de Cultura de Madrid y del grupo "Cantar y Tañer", el organismo ALEA de la capital española desarrolló brillantemente su temporada 1967-68. ALEA está consagrada a la música de nuestros días... Con las colaboraciones de Nono, Pousseur, Ligeti, Wellesz y Paul Kont se verificó en Bregenz un Seminario científico para discutir los problemas de la ópera contemporánea... El barítono mexicano Roberto Bañuelas continúa actuando con éxito en el New York City Center... Para la próxima Temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional de México han sido invitados como huéspedes los directores Eleazar de Carvalho, Rudolf Alberth y Edward von Remoortel... Luis Herrera de la Fuente, Director Titular de la OSN, sigue estableciendo una reputación sólida en Europa, sin necesidad de recurrir a "intercambios". Sus crónicas de varias ciudades importantes de la Europa Occidental así lo atestiguan... Se calcula en 3 000 el número de asistentes al Congreso (procedentes de 34 países) de la Sociedad Internacional para la Educación Musical celebrado en Dijon Francia, hace algunos meses. Representantes de siete naciones expusieron once métodos diferentes de enseñanza. Al terminar sus trabajos se eligió el nuevo comité del ISME: Presidente, Frank Callaway (Australia); Vicepresidente, Dmitri Kabalewski (URSS); Vicepresidente, Kwabena N'Ketia (Ghana); Rudolfo Zubriski (Argentina); Secretario General, Henning Bro (Dinamarca); Tesorero, Vanett Lawler (E.U.A.) y 16 miembros adicionales del Comité... Por primera vez se celebró este año en Versalles (Francia) el *Concurso Cziffra*, para el que el público, con su voto, constituye el Jurado. El Primer Premio fue obtenido por Suzy Bossard de Francia... Una gran actividad muestran los compositores checoslovacos en terrenos de la ópera. En el año apenas terminado la editorial DILIA de Praga publicó no menos de una docena de partituras de Ma-

rian Kozina, Fibich Zdenek, J. B. Foerster, Martinu, Ivan Jirko, Jaroslav Kricka, Jan Hanus, Jiri Dvoracek, Miroslav Hlavac, etc. . . La editorial de la Federación de los Compositores Checoslovacos se encarga de editar la música instrumental de estos autores. . . La escenificación para el reestreno, en Praga, de *Las excursiones del señor Brucek* de Leos Janacek fue espectacular. . .

Recibimos con retraso la noticia del Primer Premio obtenido por el joven guitarrista mexicano *Alfonso Moreno* en el Décimo Concurso Internacional de Guitarra (interpretación) organizado por la Radiodifusión y Televisión Francesa de París. Más jugoso no podía haber sido el galardón. Componíase de una medalla de esmalte; tres premios en efectivo, por la suma de 4 000 francos; una guitarra de concierto; cinco contratos para recitales; una beca de la Schola Cantorum y otra de la Escuela Normal de Música. Alfonso Moreno tiene 21 años y ya ha ganado dos premios en concursos internacionales. Es discípulo de Manuel López Ramos. . . *Maritza Alemán* cantará operas en Salzburgo durante un año entero, en calidad de prima donna. Los éxitos obtenidos por la soprano mexicana en Ulm, Alemania, le han forjado una sólida reputación en los países germanos. . . Con motivo de la presentación mexicana de la Orquesta Sinfónica de París, fue invitada a México la Srita. *Edith Fermé*, secretaria principal del Director de Acción Artística del Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia y persona de gran prestigio y autoridad. . . La soprano Guadalupe Campos salió para Madrid, donde estudiará canto durante un año con la famosa cantante y maestra Conchita Badía. . .

Para la grabación que realizará en este mes de enero von Karajan del *Oro del Rhin* de Wagner, decidió que ERDA fuese interpretada por la contralto mexicana *Oralia Domínguez*, cuya musicalidad y bella voz encontró idóneas. . . La Orquesta Sinfónica Nacional está por llevar a cabo una gira de conciertos en varias ciudades de los Estados Unidos, bajo la dirección de su Titular, *Herrera de la Fuente*. . . La Olimpiada Cultural se llevó a término con presentaciones del *Ballet Rumano*, régicamente equipado con bailarines, músicos y directores de primera. **OBITUARIO.**—La muerte privó a los mexicanos de ponerse en contacto directo con el arte de dirigir de Charles Muench (1891-1968), afamado maestro francés que falleció hace dos meses. Después de adiestrarse en la Gewandhaus de Leipzig bajo la égida de Furtwaengler, comenzó a ser llamado de París, Cannes, Praga, Viena, Budapest y Londres. En 1935 se le nombró Director de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio, para de allí en adelante convertirse en uno de los directores de orquesta internacionales de gran renombre. En 1949 sucedió a Koussevitzki en la dirección de la Orquesta Sinfónica de Boston, donde permaneció hasta 1962, cuando se retiró, para continuar dirigiendo y grabando en forma libre. Con la muerte de Muench pierde el mundo de la música uno de los más grandes directores de Francia. . .

Hacia fines de los años cincuenta comenzaron los checoslovacos a conocer la música electrónica y la música concreta. Como entre nosotros, allá fueron pioneros jóvenes estudiantes de composición. Pero en 1961 aquellos y otros compositores —sobre todo Vladimir Sramek y Petr Kotik— se dedicaban a la producción de música concreta. En 1963 se fundó una Comisión para el desarrollo de la música electrónica, en la que se han distinguido los compositores Kabelac y Richlik, los musicógrafos Herzog y Lebl y el ingeniero Meninger. En la actualidad existe un Estudio Experimental en la Radiodifusión Checoslovaca, con sede en Bratislava. En Bohemia y Moravia se cuenta con sendos estudios experimen-

tales de la música electrónica y en Praga trabaja el Instituto de Investigación de la Radiotelevisión en su propio Estudio Electrónico. "Música Viva Praguensis", "Quax" y el conjunto "La música de Hoy" de Bratislava se dedican a la ejecución de esta música.



Alfonso Moreno, recibiendo sus premios de manos del Sr. Robert Vidal, fundador del "Concurso Internacional de Guitarra".

“LOS GONZALEZ”

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

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

DISCOS MUSART

presentan dos discos para Violín y Piano
(Serie SACM)

MCD 3066 Recital de LUZ VERNOVA
Obras de REVUELTAS, PONCE, HALFFTER, SABRE
MARROQUIN y ENRIQUEZ

MCD 3067 Recital de HERMILO NOVELO
Obras de CHAVEZ, ENRIQUEZ, GALINDO y MATA
Producción: Rodolfo Halffter y José Sabre Marroquín



BECHSTEIN
WEINBACH
PETROF
Rösler
MELODIGRAND
Y
HAMMOND

la voz más gloriosa de la música ... HAMMOND



MODELO
2022

ORGANOS

DESDE \$15,000.00
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