

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 6, México, mayo de 1969

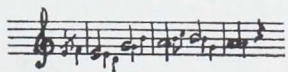
Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 6, México, mayo de 1969



HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL



Año I Número 6

Mayo de 1969

México, D. F.

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE MUSICA

5 Conciertos Populares

Domingos, a las 5 de la tarde

- ABRIL 27** Obras de H. de la Fuente, Rajmaninof, Ravel, Stravinski Orquesta Sinfónica Nacional, Dir. MANUEL DE ELIAS. Solista MARIA TERESA RODRIGUEZ.
- MAYO 4** Obras de Bach, Paganini-Liszt, Chopin, Suppé, Liszt. MARRIMBA NANDAYAPA. Poulenc, Infante, DUO GUILLERMO SALVADOR-AURORA SERRATOS. Canciones Folkloricas CORO DE MADRIGALISTAS. Dir. Jesús Macías.
- MAYO 11** Obras de Revueltas, Chopin, Ravel, Chaikovski. OSN. Dir. FERNANDO LOZANO. Solista, CARLOS VAZQUEZ.
- MAYO 18** Obras de Revueltas, Ravel, Saint-Saens, Beethoven. OSN. Dir. FRANCISCO SAVIN. Solista MANUEL SUAREZ.
- MAYO 25** Obras de Beethoven, Grieg, Toos Onderden Wijngaard, Borodín, Chaikovski. OSN. Dir. ALEJANDRO KAHAN.
- JUNIO 1** Obras de Chopin, Rajmaninof, Debussy, de Falla. Pianista CARLOS BARAJAS. Canciones Tradicionales, CORAL MEXICANO. Dir. RAMON NOBLE.

Abonos de \$40.00 a 20.00 Por concierto, de \$8.00 a 4.00
Venta de boletos en taquillas de Bellas Artes, Sala Margolín, Casa Ricordi, Discoteca Pro Música.

Teatro de Bellas Artes



VOLUMEN I

INDICE GENERAL

	Páginas
Julio, 1968'	
De los Editores (Editorial page)	3
Jean-Etienne Marie— <i>Sueños de la Música Actual</i> (Dreams of contemporary music)	6
Esperanza Pulido— <i>Los muchachos del Taller de Composición del Conservatorio</i> (The boys from the Conservatory's Composition shop)	10
Juan Alberca Vera— <i>En Teatro y en Música</i> (Theatre and Music)	16
Pablo Castellanos— <i>Aspectos del nacionalismo musical mexicano</i> (Outlooks of Mexico's national music)	20
Salvador Moreno— <i>En Torno a Ricardo Viñes</i> (About Ricardo Viñes) ...	22
Esperanza Pulido— <i>Las Delficas y las Olímpicas</i> (Delfics and Olympics)	26
Sophie Cheiner— <i>Diez siglos de la canción francesa</i> (Ten centuries of the French Song)	30
Juan Vicente Melo— <i>Schubert, Demus y Badura-Skoda</i> (Schubert, Demus and Badura-Skoda)	32
Claire Stevens— <i>Música y Danza de los antiguos mexicanos</i> (Music and Dance of ancient Mexico)	35
Alma Bello— <i>Música popular</i> (Popular music)	
<i>Conciertos, Grabaciones, Libros y Música</i> (Reviews of concerts, recordings, etc.)	40 - 48
SEPTIEMBRE, 1968	
<i>Cartas a la Redacción</i> (Letters to the Editors)	3
<i>De los Editores</i> (Editorial page)	5
Jean-Etienne Marie— <i>Sueños de la música actual—II</i> (Dreams of contemporary music—II)	7
Manuel Elias— <i>Sobre Música Electrónica</i> (Electronic music)	10
Esperanza Pulido— <i>Con el Consejo Directivo de la SAC</i> (An interview with some Conservatory students)	12
Francisco Núñez— <i>Nuevas Orientaciones del Conservatorio Nacional de Música</i> (The Conservatory's new trends)	14
Sophie Cheiner— <i>La música y su lugar en la cultura general</i> (Meaning of Music in the realm of general culture)	17
Pablo Castellanos— <i>Aspectos del nacionalismo musical mexicano—II</i> (Outlooks of México's national music—II)	19
María O. de López Mateos— <i>Método objetivo de lectura musical</i> (Practical system of sight-reading)	20
Alberto Pulido Silva— <i>Las Píticas: Olimpiada Cultural de Grecia</i> (The Pythians, cultural Olympics of Greece)	25
Claire Stevens— <i>Música y danza de los antiguos mexicanos</i> (Music and dance of ancient México)	

Juan José Calatayud— <i>Orígenes y sentido del Jazz barroco</i> (Origines and meaning of baroque Jazz)	30
Alethés— <i>Robertha</i> (Robertha)	33
Sylva Pandu— <i>Los Acrópolis</i> (The Acropolis)	34
<i>Programas del Festival Internacional de las Artes</i> (XIX Juegos Olímpicos) (General program of the XIX Olympic games' International Festival of the Arts)	40
<i>Grabaciones</i> —(Review of recordings)	42
NOVIEMBRE, 1968	
<i>Cartas a la Redacción</i> (Letters to the editors)	2
<i>De los editores</i> (Editorial page)	4
Jean-Etienne Marie— <i>Sueños de la música actual—III</i> (Dreams of contemporary music—III)	6
Luis de Pablo— <i>Reflexiones sin título</i> (Titleless thoughts)	9
Josep Soler— <i>Josep Soler, discípulo de Taltabull</i> (Josep Soler, Taltabull's pupil)	13
Esperanza Pulido— <i>Festival Internacional de la Música en Mérida, Venezuela</i> (International Festival of Music in Merida, Venezuela)	18
Juan Vicente Melo— <i>Debussy y la literatura</i> (Debussy and Literature) ...	22
Esperanza Pulido— <i>Con Gustavo López y Etta Zaccaria</i> (With Gustavo López and Etta Zaccaria)	26
María O. de López Mateos— <i>Método objetivo de lectura musical</i> (Sight reading)	28
Sophie Cheiner— <i>Centenario de Paul Claudel</i> (Paul Claudel's Centenary)	30
Alberto Pulido Silva— <i>Estética Musical</i> (Esthetics of Music)	31
Salvador Moreno— <i>Jaime Nunó Roca, hijo de San Juan de las Abadesas y autor del Himno Nacional Mexicano</i> (Jaime Nunó Roca, composer of the Mexican Anthem)	35
Claire Stevens— <i>La música entre los antiguos mayas</i> (The Mayans' ancient music)	37
Alethés— <i>Jazz</i> (Jazz)	40
<i>Conciertos, Libros y Música, Grabaciones, Noticias</i> (Reviews of concerts, etc.)	41 - 48
ENERO, 1969	
<i>Cartas a la Redacción</i> —(Letters to the editors)	3
<i>De los editores</i> (Editorial page)	6
Alberto Pulido Silva— <i>Estética Musical</i> (Esthetics of Music)	8
Pablo Castellanos— <i>Aspectos del Nacionalismo Musical Mexicano—III</i> (Outlooks of Mexican National Music—III)	12
Josep Soler— <i>Xavier Benguerel</i> (Xavier Bengeler)	15
Esperanza Pulido— <i>Diálogos entre Nono, Penderecki y Schidlowski en el Festival de Mérida, Venezuela</i> (Nono, Penderecki and Schidlowski's dialogues in Méridas' Festival)	18
Juan Vicente Melo— <i>Debussy y la Literatura—II</i> (Debussy and Literature—II)	22
Sophie Cheimer— <i>Folklore</i> (Folklore)	26
María O. de López Mateos— <i>Método objetivo de lectura musical</i> (Sight reading)	27

Samuel Claro— <i>La Virgen Peregrina</i> (The Pilgrim Virgin)	29
Alethès— <i>Los Buitres</i> (The "Buitres")	37
Conciertos, Libros y música, Grabaciones, Noticias (Reviews of concerts, etc.)	41 - 48
'MARZO, 1969	
<i>Cartas a la Redacción</i> (Letters to the editors)	2
<i>De los Editores</i> (Editorial page)	4
Alberto Pulido Silva— <i>Estética Musical</i> (Esthetics of Music)	6
Pablo Castellanos— <i>Aspectos del Nacionalismo Musical Mexicano</i> (of Me- xican National Music)	9
Juan Vicente Melo— <i>Debussy y la Literatura—III</i> (Debussy and Literature—III)	11
Pablo C. de Gante— <i>El futuro de la música</i> (The future of music)	14
Sophie Cheiner— <i>El Superhombre de K. Stockhausen</i> (Stockhausen's Superman)	19
Salvador Moreno— <i>La Peralta en Barcelona</i> (Angela Peralta in Barcelone) Esperanza Pulido— <i>Técnica pianística de T. Matthay</i> (T. Matthay's piano technique)	20
Maria O. de López Mateos— <i>Método objetivo de lectura musical</i> (Sight-reading)	21
Claire Stevens— <i>La Marimba</i> (The Marimba)	23
Alethès— <i>Jazz y Rock</i> (Jazz and Rock)	27
Conciertos, Noticias, Grabaciones (Reviews of concerts, etc.)	29
<i>Música popular</i> (Popular music)	31 - 46
	47
MAYO 1969	
<i>Cartas a la Redacción</i> (Letters to the Editors)	
<i>De los Editores</i> (Editorial page)	
Alberto Pulido Silva— <i>Estética Musical</i> (Esthetics of Music)	
Carol L. Lieberman— <i>Los Músicos de Moctezuma</i> (Moctezuma's musicians) Esperanza Pulido— <i>El Violín de León Felipe</i> (León Felipe's Violin)	
James Stafford— <i>Observaciones sobre unidad y expansión en las Partitas de Bach</i> (On Bach Partitas' unity and expansion)	
María Teresa Castrillón— <i>Joerg Demus, el pedagogo</i> (Jeorg Demus, the teacher)	
Maria O. de López Mateos— <i>Método objetivo de lectura musical</i> (Sight reading)	
Esperanza Pulido— <i>Técnica pianística de T. Matthay</i> (T. Matthay's piano technique)	
Claire Stevens— <i>La 1ª y la 2ª óperas escritas en el Continente Americano</i> (The first and the second operas composed in the American Continent)	
Carlos Palomar— <i>Cómo escribir una pieza de éxito</i> (How to write a hit song)	
Conciertos, Noticias, Grabaciones, Libros y Música (Reviews of concerts, etc.)	
A partir del Volumen II, N° 1 (Julio), HETEROFONIA publicará un resumen en inglés de sus principales artículos.	
Beginning with Vol. II N° 1 (July), HETEROFONIA shall provide its English speaking readers with a digest in English of the most important articles.	

EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA

Patrocinio de la Sociedad de Autores y Compositores de México, S. A.

Avenida Juárez 18-208

México, D. F.



publicaciones recientes

LAN ADOMIAN

Dos Nanas, para canto y piano

CARLOS JIMENEZ MABARAK

Cinco Piezas, para flauta y piano

LEONARDO VELAZQUEZ

El Brazo Fuerte, partitura para pequeña orquesta

HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

Directora

ESPERANZA PULIDO

Jefe de Redacción

Ignacio Medina Alvarado

Relaciones Públicas

Dr. Alberto Pulido Silva

Redacción

Heriberto Frías 514,
México 12, D. F.
Teléfono: 23-48-10

Correspondencia

Apartado 12-808,
México 12, D. F.

Impreso en los Talleres

TECNICA GRAFICA, S. A.

Dinamarca N° 11
México 6, D. F.

Sumario

Indice general del primer volumen	1
Cartas a la Redacción	6
De los Editores	9
Alberto Pulido Silva	
Estética musical	10
Carol L. Lieberman	
Los músicos de Moctezuma	14
Esperanza Pulido	
El violín de León Felipe	18
James Stafforl	
Observaciones sobre unidad y expansión en las Partitas de Bach	23
María Teresa Castrillin	
Jorge Demus, el Pedagogo	24
María Otálora de López Mateos	
Método Objetivo de Lectura Musical	25
Esperanza Pulido	
Técnica Pianística de T. Matthey	29
Carlos Palomar	
Cómo escribir una pieza de éxito	33
Conciertos	36
Noticias de México	40
Noticias del Extranjero	42
Grabaciones	44
Libros y Música	46

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

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

Correo aéreo

Un año (seis números)	\$ 35.00
---------------------------------	----------

EXTRANJERO

Un año	" 6.00
Número suelto	Dls. 1.00

Registrado como correspondencia de 2a. clase por la Dirección General de Correos con fecha 28 de Marzo de 1969, bajo el número 1242.

Cartas a la redacción

Redacción de "Heterofonía"

Me place la sugestión que en el Editorial del número 4 de esa revista hacen ustedes respecto a una orientación sociológica para los estudiantes de música; pero surge un problema: ¿quién podría impartir esta cátedra sin caer en dogmatismos? Quizá se resolviera el problema por medio de un foro en el que participaran representantes de diferentes tendencias. ¿Sería posible en México?

Nos hallamos ante dilemas de educación deficiente; una degradación moral, como resultado de condiciones constantes inherentes a la televisión, la radio, el cine; relaciones sexuales violentas; bebidas alcohólicas; drogas que aniquilan la personalidad; poblaciones enteras desmoralizadas y reducidas a una existencia de tipo animal. He aquí los problemas sociales, cuyas causas no puedo averiguar, así como tampoco sus orígenes directos, pero se están sucediendo ante nuestros ojos.

Creo que desde 1945, poco más o menos, comenzaron los seres humanos a descender cuesta abajo, sin parar. ¿O se trata de un aumento de mis facultades de percepción? No sé a cuál de estos dos factores atribuirlo, pero quizá a ambos.

¿Es tan malo el hombre, o existe realmente el espíritu maligno de la leyenda? Releo ahora *El Idiota* de Dostoyewsky: el hombre de buena voluntad, sencillo y afectuoso, pero sumergido en el mundo burgués y falso del siglo XIX moscovita. Quizá sea el "pecado" la naturaleza real del hombre y solamente por medio de una tremenda lucha y un privilegio especial pueda el individuo establecer relaciones éticas con sus semejantes. Por "privilegio especial" entiendo la condición de colocarse a suficiente altura para poder apiadarse de las masas y brindarles relaciones paternales; pero, ¿dónde se quedan entonces la democracia y los ideales de un cuerpo inteligente de individuos capaces de buen gobierno y cooperación social?

Atentamente,
James Stafford
Hotel Ansonia
Nueva York, N. Y.

Estimada Directora:

Las Partitas de Bach llevan el número **uno** de opus. ¿Puede usted decirme la razón de esto? Se trata de obras de madurez escritas después de muchas —si no todas— las otras obras para clave del compositor? La concesión de números de opus, ¿fue una convención de tiempos de Bach? O consideró él su *Clavierübung* como una hazaña especial de su producción, digna finalmente de un número de opus? ¿O fue su primera obra publicada?

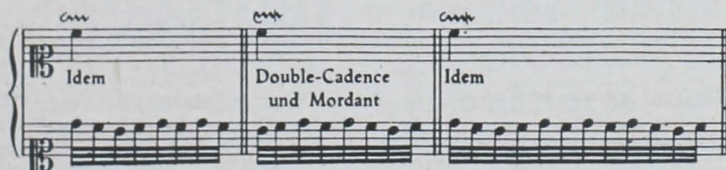
Estoy comparando ahora diversas ediciones de las Partitas. La vieja edición de Czerny sugiere un mordente de tres notas (principal, una segunda ascendente o descendente y vuelta a la principal). Indudablemente así se ejecutaban los mordentes en el siglo XIX. Entonces no se conocía bien el libro de Felipe Emanuel, el hijo de Juan Sebastián, quien pide cuatro notas para el mordente, a partir de una segunda sobre la nota principal. ¿Cuándo dejó de ser práctica común el uso de este mordente de cuatro notas? No se trata aquí de una simple curiosidad, sino de una consideración de gran importancia para elegir el ornamento adecuado en el sujeto de la Fuga de la Sexta Partita (movimiento inicial).'

Atentamente,
 Julius Blaine
 104 East 49th St.
 Nueva York, N. Y.

Las Seis Partitas fueron la primera obra publicada por el propio Juan Sebastián Bach, quien la rotuló así: "Ejercicios para el clave, que comprenden Preludios, Alemandas, Correndas, Sarabandas, Gigas, Minúes y otras Galanterías, escritas para deleite de los amantes de la música por JUAN SEBASTIAN BACH, Organista titular de su Alteza Serenísima, el Príncipe de Saxe-Weisenfels y Director del Coro Musical Lipsiense. OPUS 1, Editado por el Autor en 1731".

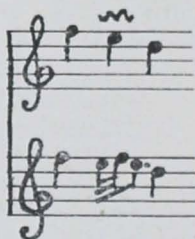
Uno de los primeros compositores que usaron números de opus fue Biagio Marini (Op. 1, 1617). Bach nunca había numerado sus obras, de manera que las Partitas constituyeron una excepción. Por lo menos en relación con sus grandes obras, Beethoven fue el primero en valerse de números de opus con cierta regularidad.

Respecto a los mordentes, existiendo la explicación que de éstos y otros adornos le escribió Juan Sebastián a su hijo Friedmann en su Libro de Clave de 1720, nos parece innecesario recurrir a otras fuentes de información; sin embargo, el "Arte de tocar los Instrumentos de Teclado" de Felipe Emanuel Bach, contiene más pormenores respecto a éstos y otros melismas. Bach escribió "Trillo" debajo del mordente superior y "Mordente" llamó al inferior. Como puede observarse, el que



para nosotros es ahora un mordente superior comenzaba por la nota de arriba y "mordía" tantas veces a la nota principal como lo permitía el movimiento de la obra.

Es evidente que en todas las obras para clave de J. S. Bach y sus contemporáneos debemos apegarnos a este criterio; pero es lógico pensar que cuando el mordente superior (trillo) se halla sobre la nota de en medio de tres que descienden, la primera de éstas le sirve de preparación:



El siglo XIX echó por la borda un gran número de prácticas del que le precedió. En la época Romántica ya no siguió considerándose el trino como una disonancia, según acaecía anteriormente y se le dio todo el énfasis a la nota principal. Ahora estamos experimentando un renacimiento del uso correcto de los melismas y no escasean los investigadores en la materia.

TEATRO DE BELLAS ARTES Ópera nacional

TEMPORADA 1969

Abono A 6 viernes a las 20.30 hrs.
junio 6, 13, 20 y 21 julio 4 y 11

Abono B 4 martes a las 20.30 hrs.
junio 3, 12 y 24 y julio 8

**AIDA - RIGOLETTO - LES
MAMELLES DE TIRESIAS
L'ENFANT ET LES SORTILEGES
MADAME BUTTERFLY
FALSTAFF - BOHEMIA**

ABONOS \$35.00 A \$300.00 VENTAS EN TAQUILLAS
DE BELLAS ARTES

Cortesía de HETEREFONIA

Cuarto Festival de la Danza Profesional

**BALLET CLASICO
DE MEXICO**

6, 9, 10 y 12 de mayo, a las 21 horas

**BALLET NACIONAL
DE MEXICO**

13, 15, 16 y 17 de mayo, a las 21 horas

BALLET INDEPENDIENTE

20, 22, 23 y 24 de mayo a las 21 horas

Cortesía de HETEREFONIA

DE LOS EDITORES

La situación por la que atraviesan las orquestas sinfónicas en esta ciudad de siete millones de habitantes es punto menos que crítica. De los dos conjuntos oficiales: Orquesta Sinfónica Nacional y Orquesta de la Opera, el primero debería disfrutar de condiciones equiparables a las de cualquier gran orquesta mundial. Aquí, como en toda ciudad importante, los primeros atriles de los conjuntos sinfónicos oficiales son requeridos como maestros en los conservatorios y escuelas de música principales; en tal virtud, sus horarios de trabajo diario deben conformarse a estrictas normas de tiempo, so pena de comprometer la buena marcha de la conjunción de actividades. Por otra parte, una gran orquesta sinfónica de una gran ciudad necesita realizar siempre sus ensayos en la sala de conciertos o teatro que le sirven de sede para sus presentaciones públicas regulares o esporádicas.

Entre nosotros éste no es el caso: ni se respetan los horarios de los señores profesores, de acuerdo con sus contratos, ni saben nunca los músicos a dónde los van a remitir hoy y mañana para sus pruebas reglamentarias. (La OSU* no padece tales inconvenientes).

Sin menoscabo del valor turístico del Ballet Folklórico de México, podemos asegurar que ningún local ajeno al escenario de Bellas Artes podría aminorar la efectividad de sus ensayos diarios, puesto que la acústica no es un elemento importante para estos menesteres. En cambio, la Acústica (con mayúscula: esta dama tan voluble) representa uno de los más importantes factores de los que depende un buen director para la sutileza de los efectos sonoros. La OSN es ya una orquesta de elevada categoría: Luis Herrera de La Fuente, su Director Titular, ha sabido acrecentar y mantener su prestigio aquí y en el extranjero. Los músicos respetan su talento y su saber y agradecen el buen trato que les prodiga desde los terrenos humano y profesional.

Es ya tiempo, pues, de que los profesores de nuestro máximo organismo sinfónico reciban el trato respetuoso que merece y no el de musiquillos ambulantes que lo mismo pueden ensayar sus malabarismos en el inapropiado local de Regina, que en el circular Auditorio del Conservatorio, o en el salón de actos del Centro Israelita.

* Orquesta Sinfónica de la Universidad.

Es ya hora de que las autoridades de Bellas Artes decidan entre construir una Sala de Conciertos adecuada y digna de esta ciudad, o considerar el escenario de Bellas Artes como sede legítima e inalienable de la Orquesta Sinfónica Nacional. Bastaría remi- tirse a la Filarmónica de Nueva York (con su Philharmonic Hall); a la Filarmónica y a la Sinfónica de Viena (con su Musikverein); a la Filarmónica de Londres (y su Albert Hall); a la Filarmónica de Berlín (y su nueva y flamante Sala de Conciertos); a la Sinfónica de Buenos Aires (en el Teatro Colón), etc., etc., para darnos la razón. El **status quo** de estas orquestas es tan elevado, que constituye un motivo de orgullo para sus respectivas ciudades. Y es porque el medio oficial del que dependen ha sabido respetar y administrar sus respectivos prestigios.

Estética Musical

Por ALBERTO PULIDO SILVA

IV

EDAD MEDIA — RENACIMIENTO

No pretendemos hacer una historia de la música, sino recoger los principales sucesos cruciales que nos permitan seguir los caminos del funcionalismo musical.

La concepción musical de la Edad Media fue la de los griegos, transmitida por Boecio, el filósofo pitagórico consejero de Teodorico (493). Para Boecio había tres clases de música: la **mundial**, inherente al mecanismo del universo y a los movimientos de los astros; la **humana** que la define: "Cualquiera que desciende en sí mismo la comprende" y la **instrumental**. Pero sus puntos de vista no eran los de un músico sino los de un aritmético y especulativo. Llegó a decir que "es muy superior la ciencia de la música y el conocimiento de la teoría a la práctica". La influencia del pitagorismo fue un gran obstáculo en el desenvolvimiento del arte.

Es muy interesante un documento que nos muestra que ciertos cristianos de los primeros siglos eran hostiles al canto. Un manuscrito que cita Combarieu resulta muy ilustrativo. Proviene de la Biblioteca de Viena. El monje Pambon mandó a uno de sus discípulos a la iglesia de San Marcos de Alejandría y regresó escandalizado, diciendo: "Nosotros no sabemos cantar las alabanzas de Dios". El anciano le respondió: "Cuando estamos en presencia de Dios, debemos tener una gran contrición y no una voz brillante. Los monjes no se han retirado a este desierto para

tener las palabras altas, modular himnos, arrancar ritmos, agitar las manos y los pies, corriendo de aquí para allá..." Por supuesto ésta era la opinión de los eremitas, mas no de las comunidades.

La música griega se extendió en el mundo civilizado de acuerdo con dos corrientes. La primera, de Grecia a Italia, siguiendo el proceso de transculturización. La segunda a través del Asia Menor donde se mezcló el arte judío tradicional. De la música griega y de la hebrea nacería la música de la Iglesia, heredera de la sinagoga y penetrada por el arte griego. Herencia directa de la sinagoga fue el **Alleluia** (en hebreo significa "alabar a Dios") es decir el canto melismático adornado por vocalizaciones. Hasta fines del siglo III el griego era la lengua oficial de la liturgia romana y los textos verbales el vehículo de ciertos textos cantados.

Los más grandes himnógrafos, como dice Adolfo Salazar, fueron en Oriente San Clemente de Alejandría y San Efreem, ambos del mismo siglo que San Ambrosio. Este gran pilar de la música primitiva eclesiástica compuso himnos de los que sólo cuatro nos han llegado con ciertas garantías de autenticidad. Su canto era "modulao", no usado antes en la iglesia occidental, en contraste con el canto antifónico que utilizó para formar el "público concierto" que fue el primero en traer a estas zonas latinas y de antigüedad milenaria. Este ejemplo lo imitarían en Occidente egregios varones.

El gran reformador y organizador del canto eclesiástico en la Iglesia de Roma fue San Gregorio, nacido hacia la primera mitad del siglo VI; llegó a pontífice en 590 y murió en 604. Es considerado como el autor del antifonario que contenía los diversos ejercicios del día y de la noche. Desgraciadamente se perdió este documento, pero por los manuscritos posteriores se pueden estudiar sus efectos. La génesis del canto gregoriano no se debe a un solo hombre. Fue resultado de transformaciones lentas, hechos sociales, circunstancias y tradiciones. Su liturgia tenía sus raíces en los seis siglos anteriores. Antes de ser Papa estuvo en Constantinopla en la época de su mayor esplendor. Su antifonario reunió ecos del oriente. Sólo Milán mantuvo su propia liturgia.

El canto llano ha ocupado un sitio enorme en la historia de las artes del ritmo y de la civilización. Fue durante siglos la única música conocida, practicada y enseñada. Las melodías gregorianas tienen un encanto severo y delicado. Fuera de los dogmas y de los ritos tiende a definir un objeto que debe agradar **universalmente**. Mediante el canto gregoriano, añade Combarieu, la Iglesia ha conciliado tendencias contrarias y ha resuelto la antinomia, adoptando un arte donde es necesario ver una obra admirable del idealismo cristiano. Además el canto llano no es seco, abstracto, incapaz de emocionar y de pintar; desprovisto de las complicaciones del ritmo no ignora las imágenes de la idea y de la sensación. Sabe adaptarse a menudo notablemente al sentido del texto literal; expresa alegría, tristeza, súplica. Tiene modos propios, modulaciones correspondientes a los cambios del pensamiento; pero permaneciendo reconocible esta parte expresiva que es imposible suprimir a menos de suprimir toda música. Está **subordinada** sin relieve, atrayendo la atención, dominada por un carácter más general e importante. Es un poco como el claro oscuro de los pintores, donde los objetos conservan bien su tarea del color

distinto, pero están envueltas en una penumbra común y muy dulce. Los escritores de la Edad Media hablaban del canto llano como de dulzura y suavidad.

Además el canto llano ignora la atracción ejercida por la tónica sobre todos los grados de la gama. Emplea escalas modales donde las notas permanecen independientes, estando ordenadas y no esclavizadas a una fuerza central. De aquí que a una impresión de grandeza se añada la impresión de dulzura, sobre todo en las cadencias; las frases no concluyen deteniéndose siempre en un límite sino dejando una larga perspectiva abierta al pensamiento. Nobleza del lenguaje, igualdad del canto unisónico, dulzura llana de lo débil, alargamiento del cuadro de la frase por la independencia de las notas de la gama; todo esto contribuye a producir una nueva cualidad superior: la serenidad. Después del canto gregoriano, la Edad Media descubre el **contrapunto** que dará origen a la música moderna.

Dice Combarieu: "La grande y original creación de la Edad Media en materia musical es el contrapunto, cuna de la armonía y principio de todo el arte moderno". Es muy difícil hallar quién o qué país pueda atribuirse la invención del contrapunto. Parece que fue de origen inglés, pues según la **Descriptio Cambrias** (siglo XII), los habitantes del norte de la Gran Bretaña practicaban un arte polifónico transmitido por los daneses y noruegos. El testimonio más antiguo de la polifonía es del irlandés Escoto Erígena, ya que en **De Devisione Naturae**, partiendo del tono (unisono) llega a las combinaciones simples o compuestas para dirigirse nuevamente al tono. Hay otros manuscritos como el de Oxford (siglo X) y otro francés.

El contrapunto tiene una historia de cerca de mil años. En su estudio había una completa ignorancia de los aspectos verticales (de la armonía), pero sí han ocurrido cambios notables en este aspecto. La consideración de lo cual, sirve como conveniente clasificación evolucionista en la historia del contrapunto. El más primitivo tipo de contrapunto fue el del Organum a dos partes, basado en las cuartas y en las quintas como los únicos intervalos consonantes aparte del unisono y la octava. El Organum pasó por varios períodos de desarrollo durante los cuales la nota superior fue ganando independencia creciente del **cantus firmus**, cerca del año 1200 (Escuela de Notre Dame). El número de partes creció a tres y ocasionalmente a cuatro.

En el siglo XIII el **Ars Antiqua** es la principal representante y cultivadora de motetes a tres y también a dos y cuatro voces. La mayoría de estos trabajos fue cada vez más independiente, melódica y rítmicamente. Según modernos puntos de vista, los únicos lugares en que la eufonía tuvo consideración armónica fue en las partes acentuadas del compás. En éstos se encontraban unisonos, quintas, octavas por regla general. El intervalo de tercera entre las voces se cultivaba escasamente y era poco frecuente el uso del acorde completo (de tres sonidos).

El **Ars Nova**, en el siglo XIV, muestra un repentino cambio de técnica en la escritura contrapuntística. Entre los compositores franceses del siglo XIV (Machault), los dos principales desarrollos en la escritura contrapuntística dieron una mayor riqueza y eufonía a la combinación

de las voces. La más importante contribución del siglo XV es la imitación, como fórmula contrapuntística. Después de Dufay, Obrecht, Josquin y otros más, fue explotada la imitación, y mejor regularizada por la generación de Gombert y Willaert, siendo su mayor desarrollo el realizado por los compositores de la última parte del siglo XVI, especialmente por Orlando di Lasso y Palestrina.

Dice el Diccionario de Oxford que "a pesar de que la importancia del aspecto armónico de la música se realizó crecientemente a través de los siglos XV y XVI, la plasticidad y la igualdad melódica de las diferentes líneas alcanzó alturas insospechadas en el siglo XVI, siglo de oro de la polifonía. Grandes contrapuntistas estuvieron activos en el siglo XVII, especialmente en la música sacra. Durante este período se efectuó un profundo cambio en los puntos de vista, cuyas semillas habían sido plantadas por lo menos dos siglos antes. Se dio más atención a la organización tonal de la música. Esta organización no significó la muerte del contrapunto como método, sino que resultó un cambio fundamental de conceptos. Entonces la corriente armónica de la música se organizó en tal forma que las obras resultaron escritas en tonalidades mayores y menores, esto es, fueron tonales y a pesar de que la composición pudiera consistir completamente de distintas líneas melódicas de gran belleza individual. Estas líneas debían conformarse con el esqueleto armónico de la composición. La importancia de la arquitectura como un todo se sobrepuso a la de la belleza en detalle como acontecía en los tiempos de los modos. Este nuevo tipo es comúnmente conocido como contrapunto armónico o tonal. Desde entonces todos los compositores tienen que pasar por una instrucción contrapuntística. Sin embargo, sus problemas, en los siglos XVIII y XIX, se subordinaron a los de la construcción arquitectónica y a la explotación de los aspectos armónicos de la música. De hecho con excepción de unos cuantos compositores, como Beethoven y Brahms, los demás compositores del siglo XIX no mostraron un interés especial en el contrapunto.

En el siglo XX se produjo un distinto renacimiento del contrapunto. Entre los primeros compositores que lo adoptaron como base de una nueva música fue Schoenberg, con su técnica dodecafónica. La mayoría de los compositores de la actualidad consideran básico el dodecafonismo en algunas de sus variadas formas.

El concepto científico del contrapunto aparece como la combinación dentro de una fábrica musical sencilla de líneas o partes que tienen un significado melódico diferente. En la música donde se presenta más de una melodía sencilla sin acompañamiento existe una textura musical que puede ser considerada desde dos puntos de vista: horizontal y vertical. El estudio del aspecto vertical de esta música o de acordes es el objeto de la armonía, mientras que el contrapunto es el estudio de la textura melódica horizontal y de varias combinaciones que se puede hacer con éstas, sin perder su individualidad como melodías".

He aquí cómo la pretendida "obscuridad medieval", de la que ningún científico serio habla en la actualidad, nos dio las maravillas del canto llano y del contrapunto. El contrapunto es por lo tanto básico para el estudio de la estética musical, desde el Renacimiento hasta la actualidad.



JORGE DAHER

LOS MUSICOS DE MOCTEZUMA

Ampliar el horizonte de expresión..

Por Carol L. Lieberman

Al informarnos de los trabajos tan serios y trascendentales de Jorge Daher en campos de los instrumentos musicales prehispánicos le pedimos mostrarnos el borrador de su libro y su colección particular. El tuvo la gentileza de acceder y hacernos escuchar algunos de los instrumentos más importantes. El efecto fue fulminante, por insospechado. Al abandonar la casa del compositor y musicólogo, estábamos convencidos de que él era el único que realizaba en México trabajos de investigación prehispánica con carácter científico. ¿Cómo es posible que no haya una editorial mexicana que le arrebatase de las manos el precioso manuscrito? ¿Será necesario que una editorial neoyorquina lo publique en inglés, según corren los trámites?

Daher nos puso en contacto con la Sra. Lieberman, para la obtención del interesante artículo que sigue (del que le somos gratos). Por las dimensiones de HETEROFONIA nos vimos obligados a condensarlo levemente. Jorge nos suplicó que añadiéramos una nota de agradecimiento a Fred. B. Field y a José Raúl Hellmer por la valiosa ayuda de que les es deudor. La Redacción.

“Algunas veces al tiempo de comer estaban unos indios corcovados, muy feos, porque eran chicos de cuerpo y quebrados por medio los cuerpos, que entre ellos eran chocarreros y otros indios que debieron ser truhanes, que le decían gracias y otros que le cantaban y bailaban, porque Montezuma era aficionado a placeres y cantares”.

Estas observaciones hizo Bernal del Castillo en su **Verdadera Historia de la Conquista de la Nueva España**. Pero cualesquiera que fueran las melodías que delitaban al jefe azteca, cualesquiera las salmodias que llenaban sus templos, los conquistadores españoles barrieron con ellas.⁽¹⁾

Hay prueba, sin embargo, de que la música jugó un papel importante en las culturas mesoamericanas. Suministran estas pruebas la gran cantidad de instrumentos musicales prehispánicos y las figurillas de músicos en actitud de tocarlos que sobrevivieron a la Conquista.

El compositor y musicólogo mexicano Jorge Daher Guerra ha pasado los últimos ocho años estudiando los antiguos instrumentos de México y Guatemala septentrional. Hasta la fecha ha hallado unos 400 instrumentos acústicamente diferenciados y más de mil piezas culturalmente distintas, cuyo número y complejidad dan testimonio del espíritu creador de los músicos prehispánicos. Daher no está interesado en cómo pueda haber sonado la música prehispánica. Como compositor, lo que le intriga es la posibilidad de usar los instrumentos antiguos en obras contemporáneas.

⁽¹⁾ Desgraciadamente se perdieron las melodías autóctonas que Sahagún transcribió para su *Psalmodia Cristiana*. (N. de la R)

“Estos instrumentos representan —en su originalidad, carácter y diversidad— una valiosa contribución a nuestro lenguaje musical”, dice. “Nos brindan diferencias sutiles en el timbre y una percusión de extraordinario colorido, en las que el compositor puede encontrar afinidades con el expresionismo de la música contemporánea.

“No quiero decir que el compositor que incorpore estos instrumentos a su vocabulario musical deba por ello renunciar a los otros que hay en el mundo, ni tampoco que pueda hallar en ellos una fórmula para producir música nacionalista. Quiero simplemente sugerir que estos instrumentos son un medio de ampliar su horizonte de expresión”.

Daher no ha sido el primero en vislumbrar estas posibilidades. Carlos Chávez lo realizó en su **Sinfonía India**, Silvestre Revueltas en **La noche de los mayas** y Blas Galindo en su cantata **Teotihuacán**. Pero la ejecución de estas obras fue a veces imposibilitada por no poderse disponer de los instrumentos. Daher propone resolver el problema fabricándolos, cosa que ya ha empezado a hacer con un grupo de artesanos nativos.

El mismo ha compuesto una obra experimental en tres movimientos, para 42 de los instrumentos prehispánicos más perfeccionados, obra que describe como “moderna y atonal”. Su propósito, nos dice, es didáctico: darlos a conocer y demostrar su uso práctico en composiciones contemporáneas.

INSTRUMENTOS.—El conjunto de instrumentos indígenas se divide en dos grupos principales: de percusión y de viento. Los de cuerda eran desconocidos antes de la Conquista. En ambos grupos, según Daher, la variedad es inagotable.

Cuando Bernal Díaz visitó el adoratorio de Tlaltecuhltli vio allí “un tambor muy grande” y “trompetas grandes y pequeñas”. Aquel puede haber sido un **panhuéhuatl** tambor de un metro de alto que se tocaba de pie. Los tambores de este tipo eran de tres tamaños. el más pequeño —**huéhuatl**— se tocaba sentado; el **panhuéhuatl** y el **tlalpanhuéhuatl**, el mayor de los tres, que ocasionalmente podía ser tocado por dos ejecutantes. Todos eran de madera, verticales, cilíndricos y con piel en un sólo extremo.

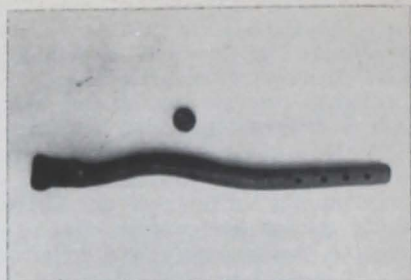
Otro tipo común de tambor era el **teponaztli**, instrumento de madera horizontal, cilíndrico y parecido a un tronco hueco. La parte superior estaba hendida, formando dos lengüetas que al ser golpeadas producían dos notas, a veces cuatro. Los teponaztlis solían estar primorosamente tallados en forma de hombre o animal agazapado.

Los antiguos músicos de Colima idearon también tambores de mano, con piel en ambos extremos y una figurilla de Michoacán muestra la aparición de un tambor horizontal que los músicos tocaban sentándose sobre él. Había tambores de arcilla y agua que resonaban con notas diferentes, de acuerdo a la cantidad de líquido puesto en su cámara de resonancia.

Además de tambores, antes de la llegada de los españoles estaban en uso muchos otros instrumentos de percusión. Daher ha hallado unos cien tipos diferentes, incluyendo campanas de arcilla, matracas, huesos rayados que se raspaban con un palillo y carapachos de tortuga que se golpeaban como tambor.



Flauta doble de émbolo de la colección Daher. Produce dos sonidos simultáneos. Culturas del Golfo.



Flauta curva de Occidente, de la colección Daher. Su escala es pentafónica.

Pero fue en los instrumentos de viento en los que sobresalieron las culturas indígenas. Daher ha clasificado unos trescientos tipos diferentes, entre los cuales la primera pieza de su colección: un raro silbato de agua que compró por casualidad a un vendedor callejero ocho años atrás. Este curioso instrumento consiste en una vasija poco profunda, adherida a un tubo vertical provisto de un pequeño orificio. Cuando se echa agua en la vasija y se la inclina, el líquido pasa por el tubo haciendo salir agua por el agujero, lo que produce un agradable silbido. Fue este hallazgo casual de uno de los instrumentos musicales prehispánicos más extraños —probablemente usado como juguete, dice Daher— lo que le indujo a iniciar su estudio.

“Me asombró la variedad de nuestros instrumentos indígenas”, dice. “Se encuentran flautines aztecas de un timbre diáfano; flautas de bronco sonido en las culturas del golfo; flautas con un mecanismo corredizo, regulado manualmente o por la fuerza de la gravedad, en las que —como en el trombón de vara— se modifica el tono alargando o acortando el tubo. Esto nos da una idea del adelanto del arte musical en las culturas indígenas. Hay clarinetes, oboes y tubas que funcionan en virtud de los mismos principios que los correspondientes europeos; flautas sin orificios, en las que se logra el control tonal tecleando una ranura con los dedos; y flautas dobles, triples y cuádruples que pueden producir hasta cuatro sonidos simultáneos, invención notable que prueba que los primitivos pobladores de México practicaban la armonía”.

Daher posee también un centenar de silbatos en su colección, que reproducían con sorprendente exactitud los sonidos del viento, la lluvia, pájaros y animales.

Entre una veintena de culturas estudiadas por Daher halló que la maya, la tolteca, y la totonaca eran las que poseían una mayor variedad de instrumentos. “Entre los mayas, nos dice, se encuentran los instrumentos más altamente desarrollados, con escalas que van de la más primitiva o tetrafónica, hasta la moderna escala de doce sonidos. Los totonacas, si bien no alcanzaron el nivel de perfección técnica de los mayas, fueron grandes experimentadores. Idearon los instrumentos más fantásticos que es dable imaginar”.

Los antiguos pobladores de México no tenían preferencia por ninguna escala en particular. En algunas culturas, como la maya, se conocían y empleaban varias, mientras en otras, como la azteca, se usaba sólo la pentafónica. Recientemente Daher ha empezado a clasificar las escalas usadas en toda Mesoamérica prehispánica y ha hallado no menos de 113 diferentes en los instrumentos estudiados hasta ahora.

“Nada se sabe sobre la estructura de la música prehispánica”, dice. “Ni siquiera si tenían un sistema de notación. Pero no es mi intención aventurar una teoría para intentar reconstruir la música prehispánica. Mi propósito es presentarle los instrumentos al arqueólogo, al etnólogo, al folklorista, al músico”.

“A fin de ubicar los instrumentos en el vocabulario contemporáneo, dice Daher, urge ante todo rescatarlos primeramente de las vitrinas de museos y colecciones particulares, reconstruirlos en algunos casos, estudiarlos exhaustivamente, de modo que sea posible reproducir —en cantidades ilimitadas— instrumentos acústicamente estables”.

Esto no ha sido tarea fácil. En su afán por lograr una colección lo más completa posible, Daher ha viajado por todo México y Guatemala, visitando veintenas de museos, estudiando colecciones particulares y escribiendo crónicas y códices.

Algunos instrumentos eran tan complejos que fue preciso hacerles una radiografía que revelara su estructura. Para esto Daher contó con la asistencia de un radiólogo, el doctor Luis Vargas y Vargas, quien desarrolló una técnica especial para examinar los instrumentos. Los rayos X, dice Daher, han sido esenciales en su trabajo. Cierta vez dio con una diminuta ocarina que lo tenía perplejo: era capaz de producir 17 sonidos diferentes. Los rayos X revelaron que en su interior tenía tres cavidades a manera de bóvedas, lo cual explicó sus extrañas propiedades musicales.

Daher ha terminado ya casi completamente su trabajo. Una editorial de Nueva York tiene en consideración un grueso manuscrito en que clasifica e ilustra los 400 instrumentos estudiados hasta la fecha. Las características acústicas de cada uno se hallan minuciosamente sondeadas, y establecidas las maneras en que cada uno difiere del otro. Se da el origen cultural y la época. Con todo, Daher no cree haber estudiado la totalidad de los instrumentos indígenas de México. Calcula que bien podría haber centenares más por descubrir. El continúa su indagación.

La publicación de esta obra ha de constituir una importante contribución para dar a conocer los antiguos instrumentos musicales de México. Otro paso esencial, señala Daher, es la formación de algún museo de una colección exhaustiva de los instrumentos. En ninguna parte existe tal colección; aun el inmenso Museo de Antropología de la ciudad de México no tiene sino unos pocos en exhibición. Al decir de Daher “por desgracia los museos prefieren ser espectaculares, más que completos”.

Pero en realidad no debería sorprender que se haya descuidado la herencia musical de México. Hasta que Daher empezó su estudio poca gente imaginaba que la música hubiera alcanzado un grado tan alto de desarrollo antes de la Conquista.

Condensado de AMERICAS, órgano de la Unión Panamericana de Washington.

El Violín de León Felipe

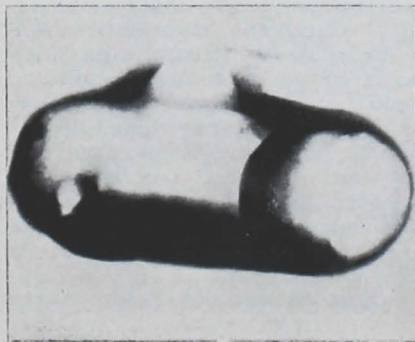
Por ESPERANZA PULIDO

Tengo una deuda con León Felipe. Por interpósita persona me envió un día una dedicatoria en mi ejemplar de su libro “¡Oh, este viejo y roto violín!” que decía: “Esperanza, quiero verla a Ud. y abrazarla con mucho cariño. León Felipe”.

Siempre fui tímida para acercarme a los grandes hombres del mundo (sería porque otros menos grandes me ocasionaron desengaños). Y, sin embargo, deseaba con toda el alma escuchar la voz de aquel personaje extraordinario, de aquel joven de ochenta años, a quien contaba entre mis más caros sujetos de admiración y afecto. La indecisión, madre de los fracasos, me impidió allegarme al Café Sorrento, donde se reunía el poeta con algunos amigos, antes de que la enfermedad lo postrara. Y algún tiempo después emprendió el camino sin retorno. Sírvame este homenaje póstumo —largamente retrasado— como de paliativo.

Releyendo los poemas de León Felipe vuelvo a escuchar sus melodías” y se me aviva el pesar por no haber estrechado aquella mano cansada que se me hubiera tendido con simpatía humana. Pienso: León Felipe no está muerto, puesto que estoy sintiendo ahora algo suyo que conserva activas sus vivencias. Estos versos cargados de amargura, fueron su postrer legado para todos los que podemos vibrar al unísono con su violín, ni roto, ni viejo, sino tocado por un virtuoso de los problemas que afligen a todos los destituidos de este mal mundo. “Yo sé que la palabra ‘Virtuoso’ —dijo— tiene un significado equívoco, anfibológico, pero, de una o de otra manera, pensé, yo no seré nunca un ‘Virtuoso’... y me fui por el mundo a llorar mi desdicha”.

Aunque México, refugio de su exilio, nunca significó para León Felipe ni siquiera un remoto sustituto de su añorada España, tuvo siempre comprensión y calor para los mexicanos que se le acercaron en busca de consejos. A un amigo mío, joven escritor, le prologó su primer libro de



Radiografía de una ocarina. Gracias a la doble cámara se puede producir una digitación cruzada Culturas del Golfo.

cuentos con visión objetiva saludable. El envío que de su “Roto y viejo violín” hizo a Octavio Paz demostró una aguda comprensión de la misión de Paz: “. . . ahora que estás ahí tú con tu verbo y tus versos sustantivos, arañando, escudriñando en las entrañas del México que nace”.

Abro la página 9 del libro de León Felipe y me coloco ante el músico, quien, violín en ristre (“no un Stradivarius” —explicó más adelante), afina las cuerdas para su canto del cisne:

. . . voy a tocar par mí mismo
dentro de unos días “Las golondrinas”,
esa canción tan bonita!
que los mexicanos cantan siempre
a los que se van de viaje.

. . . En verdad que suena muy mal este violín. . .
pero con él tengo que tocar todavía
unas cuantas canciones
que se me olvidaron en mis **Obras completas**.

Y comenzó la postrer aventura a la vera del fatigado Rocinante, caminando “por la abierta y encendida meseta de Castilla”, con su jinete y el escudero cada día más parecido a su señor. Sobre las cuatro cuerdas de su instrumento cantó loas sempiternas al “hermano legitimo de los caballos de la Aurora y al “Rucio amigo, Rucio estoico”. Después comenzó a contar la “Gran Aventura”, pero lloró en vez de cantar: lloró por encima de Hécuba, de Troya, de España y de los hexámetros; lloró con un acento que sólo se consigue con los años” y lloró por la Patria donde nació y a la que idolatraba.

¡Se le volvió agua amarga la angustia!

No pudo acabar la narración de la Gran Aventura y se lo dijo así al Arcipreste. Le dijo que todo era hojalatería y que quizá mañana algún otro poeta lograr terminar la narración. En este Primer Libro siguió entonces alternando sus poemas con diálogos entre el arcipreste y su persona. El arcipreste representa el escepticismo y el poeta el desconsuelo. Clama éste, indignado: “¡Basta de Té Deum!”. Gime por los niños que en Auschwitz esperaban su turno para los hornos crematorios. ¿Qué era junto a esto —dice— el Infierno de Dante? “Una aventura divertida de música y turismo”. En Auschwitz no se podía tocar el violín, porque allí se rompían las cuerdas de todos los violines del mundo.

. . . Yo también soy un gran violinista. . .
y he tocado en el infierno muchas veces. . .
pero ahora aquí. . .
rompo mi violín y me callo.

Por un momento piensa el poeta que las aberraciones del mundo pueden tener alguna salida: la tangente, que el arcipreste pone en la posibilidad del Milagro. “Según la ley de usted —le responde el poeta— lo que seguirá repitiéndose eternamente es el excremento: el hombre. . . ¿Ve usted por qué el poema de la Gran Aventura no puede seguir? Y no puede seguir porque el último hallazgo del existencialismo coloca al hombre como el excremento de un Dios.

Eh... ¡Boticario, buen boticario,
véndeme una onza de almizcle
para perfumar mi imaginación!

Y éste es el fin de la Gran Aventura: bacía de barbero, casco de guerrero, gorro de payaso. Con humildad sobrehumana se planta León Felipe un gorro de payaso sobre la testa y se lo coloca como le da la gana.

El Libro Segundo es España.

En el mapa de mi sangre
España limita todavía:
Al Norte... con la pasión
Al Este... con el orgullo
Al Oeste... con el lago de los estoicos
Y al Sur... con unas ganas inmensas de dormir.

Entonces canta con su violín unas seguidillas populares:

“Cuando me pongo a pensar
que **tengo aún que vivir**
tiendo la manta en el suelo
y me **jarto** de dormir”.

Después que arrojaron al poeta de la tierra y lo desposeyeron de todo no hubiera querido despertar. Pero tras las forzadas vigiliass volvía a echarse a dormir, en espera aún de aquellos que, por no haber perdido nada, se quedaban rezagados.

Cuando pienso en el amor que León Felipe le profesaba a su tierra natal se me saltan las lágrimas, porque queriéndola tanto, se mantuvo alejado de ella voluntariamente, para que sus convicciones humanas no sufrieran menoscabo. Se siente desgarramiento del alma mientras el poeta toca con su violín el tema del Español desconocido —aquel cuadro famoso del Greco, donde quedó plasmada la noble figura de un español anónimo.

¡Oh aquella España...
aquella tierra...
donde el hombre desconocido,
el hombre de la calle
el **average spaniard**
podía ser un Santo!
¿Qué tierra era aquella
en que los Santos
no tenían nombre
y nan llegado hasta nosotros
como anónimos hospicianos?

Uno de los poemas que más me conmueven en este Segundo Libro es el del "Vendedor de Diamantes" ¿A cuál otro poeta se le había ocurrido que en la composición de las lágrimas entraba el **perdigón metafísico**? Y como las lágrimas —dice— caen y siguen cayendo, un día acabarán por taladrar el muro "duro, negro y macizo del Misterio —por donde entre una luz extraña que no hemos visto nunca". ¿Sucederá así?

En el Tercer Libro se mofa León Felipe de sí mismo:

¿Pues no dice este viejo poeta loco
que él es un gran violinista?
Otras veces digo
que toco peor que el jorobado bizco de los mariachis...
Según me encuentre.
A veces me mueve Dios el codo
y los nudillos de la mano izquierda.

Y luego salen todos los ángeles a escuchar al músico y cuando él se inclina para dar las gracias, Dios se rasca las barbas

y se ríe complacido
de este niño travieso
que ha cumplido ya 80 años
(81 para ser más exacto).

Los ángeles son quienes le han metido siempre en el bolsillo todos los papeles donde están escritos sus poemas, hasta las "palabrotas heréticas, sucias, escatológicas..." son de vuestro puño y letra, nacidas de vuestro ingenio".

En el Libro Cuarto vuelve a afirmar que los ángeles le meten las cuartillas en el bolsillo. Su amigo Don Baltazar, el teólogo, dice que los versos de este Libro son heréticos, pero el poeta afirma que en el cielo hay ahora otro Concilio Ecuménico, "donde se están revisando ciertos asuntos. Al poeta le gusta llamar a Jesús el Hijo Luminoso del Hombre".

Le tildan de herético porque afirma que Cristo enseñó que el hombre es Dios, "un pobre Dios crucificado como Tú".

Los libros siguientes, del Quinto al Noveno, se componen de más o menos cortos poemas, con excepción del último, titulado "Escuela" y el anterior "Imaginación". Pero más que cortos, son pocos los poemas que entran en la composición de estos libros. Antójaseme el Sexto —"El Humorista" como uno de los más punzantes:

Yo quiero hacer un chiste
y me sale una monserga funeral
que hace llorar a la gente.
A veces la hace protestar
y hasta agredirme.
El Obispo me ha excomulgado
por decir un chiste que resultó una monstruosa herejía.

A los mexicanos les compadece irónicamente por el “gran cambalache” que hicieron al trocar un dios “que pedía para sí la sangre de todos los indios, por un Dios que daba la suya por todos los indios de la Tierra”.
¡Pobre Huicilopostli, (sic)

¡Qué habrá sido de él!

Uno tiene por fuerza que llorar con él cuando afirma que

lo más triste que hay en el mundo
es un hombre solo que llora.

Y más —pensamos— si no está llorando por los desprecios amorosos de una mujer, sino por las injusticias asombrosas de la Vida...

Para León Felipe el buen humor era “un modo gracioso de esconder una lágrima”.

En el Libro Séptimo, dedicado a los judíos, les previene que no es amigo de los que venden hasta las lágrimas, especialmente por ser ellos quienes han llorado más copiosamente que nadie.

Me place transcribir completo el poema “Música”:

¡Cómo me gusta a mí la música alemana! — ¡Esos grandes directores! ¡Y esas orquestas! — ¡Tan numerosas! — ¡Tan afinadas! — Y las óperas... ¡Oh las óperas! — ¡esas óperas...! — Aquella ópera famosa de **Auschwitz** — acompañada por la Novena Sinfonía — ¡Qué espectáculo! ¡Pueblo maravilloso éste, —que ha inventado la música—, y el infierno! —¿Y tú que opinas, amigo? —¿que vale más Wagner — que aquel niño judío — que estaba en Auschwitz solo, —aguardando a que se abriesen — los hornos crematorios — bajo la música infinita y armoniosa — de las estrellas impasibles? — ¡Oh esta música de las estrellas! — ¿Qué tiene que hacer aquí la música alemana?

En el poema “Escuela” del último libro aprendí que León Felipe había estado en México desde 1927, cuando llegó aquí “montado en la cola de la Revolución”. Y después plantó su choza entre nosotros y presenció monstruosidades y milagros.

aquí he visto a un indito,
a todo México
arrodillado llorando ante una flor.

x X x

Me gusta haber llegado a la vejez
siendo un gran violinista
un Virtuoso
Pero con esta definición
que oí cierta vez en un lugar... no sé cuál:
“Sólo el Virtuoso puede ver un día la cara de Dios”.

Hasta luego, León Felipe. Quizá algún día estrecharé por allá la mano que no supe sentir mientras vivía usted entre nosotros.

Observaciones sobre Unidad y Expansión en las Partitas de Bach

Por JAMES STAFFORD

Con una regularidad que elimina lo accidental, la mayoría de las Partitas de Juan Sebastián Bach están construídas sobre la misma progresión armónica, enlazando la obra en una unidad mayor. En el mundo de la suite barroca esa unidad era totalmente nueva. Las anteriores suites frecuentemente constituyeron unidades separadas y sin relación una con la otra.

La progresión $I-IV \frac{6}{4} - V \frac{4}{3} - I$, sobre un pedal de tónica, se presenta como movimiento de base de medio compás en el Preludio y compás por compás en la Alemanda y en la Giga, mientras que la Zarabanda ofrece un compás de I, con interpolaciones de I en el siguiente compás, para mezclar después el resto de la progresión.

Así Bach nos ofrece una suite de piezas, cada una de ellas altamente formulada, que en su totalidad expresan una nueva organización —una especie de libre Chacona.

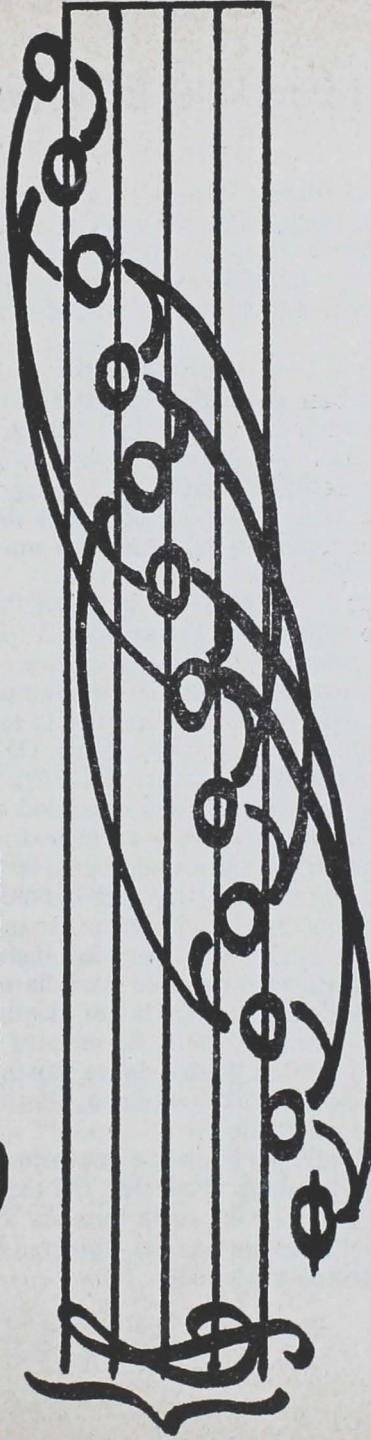
Al examinar el diseño de la Corrente de la Sexta Partita (mi menor) vislumbro un pequeño embrión de lo que será la forma Allegro de Sonata, empujando el muro de la historia: diez y siete compases en mi menor, con cadencia, transición de diez compases; modulando al relativo mayor, lo cual constituye una trama lo suficientemente importante para denominar la segunda sección. Después viene una recapitulación en la tónica de mi menor; una corta recapitulación con la segunda área tonal no en la misma tonalidad de mi menor, como acontece en la forma Sonata, pero sí en el sexto grado de esta misma tonalidad y rápidamente progresando hacia la tónica, en la que termina el movimiento. Así realiza Bach una expansión de lo que en la mayoría de sus suites es una simple forma binaria.

Las dos grandes secciones que constituyen una bien definida forma ternaria ciertamente significaron un paso hacia la nueva forma proyectada por los hijos de Bach y codificada por Haydn; sin embargo, la presentación de una sección secundaria en otra tonalidad y la recapitulación de la misma sección dentro de un movimiento hacia la tónica, demuestra aun más marcadamente con cuán fuerte voz habló Juan Sebastián al futuro de la música.

La visión filosófica expresada por Bach me impresiona grandemente. Es la incorporación, en términos musicales, del mensaje universal que brotó a la superficie de la conciencia humana, con demasiada frecuencia para ser casual: la evolución del Universo hacia más y más altas esferas de organización espiritual.

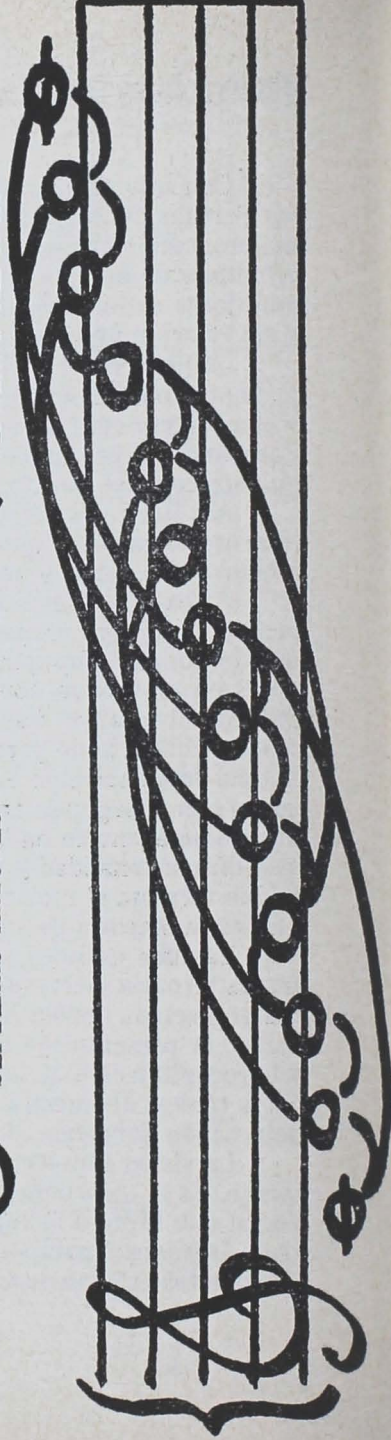
SEXTAS MENORES

SEXTAS MAYORES



SEPTIMAS MENORES

SEPTIMAS MAYORES



1er TETRACORDE

2o TETRACORDE

GRADOS

1o. 2o. 3o. 4o. 5o. 6o. 7o. 8o.

1er TETRACORDE

2o. TETRACORDE

GRADOS

1o. 2o. 3o. 4o. 5o. 6o. 7o. 8o.

CABECERA o
ARMADURA :

METODO OBJETIVO DE LECTURA MUSICAL

(Continúa)

María Otálora de López Mateos

INTERVALOS: Sextas.—De DO a LA hay un intervalo de **Sexta Mayor**, ya que consta de 4 tonos y 1 semitono, o sea, 4 segundas mayores y 1 segunda menor; de RE a SI hay una **Sexta Mayor** con 4 segundas mayores y 1 segunda menor; de MI a DO, **Sexta Menor**, pues consta de 3 segundas mayores y 2 segundas menores; de FA a RE, **Sexta Mayor** con 4 segundas mayores y 1 segunda menor; de SOL a MI, **Sexta Mayor** con 4 segundas mayores y 1 segunda menor; de LA a FA, **Sexta Menor**, que consta de 3 segundas mayores y 2 segundas menores; y, de SI a SOL, **Sexta Menor** con 3 segundas mayores y 2 segundas menores.

Séptimas.—De DO a SI hay una **Séptima Mayor** que consta de 5 segundas mayores o tonos y 1 segunda menor o semitono; de RE a DO, **Séptima Menor** con 4 segundas mayores y 2 segundas menores; de MI a RE, **Séptima Menor** con 4 segundas mayores y 2 segundas menores; de FA a MI, **Séptima Mayor** con 5 segundas mayores y 1 segunda menor; de SOL a FA, **Séptima Menor** que consta de 4 segundas mayores y 2 segundas menores; de LA a SOL, **Séptima Menor** con 4 segundas mayores y 2 segundas menores; de SI a LA, **Séptima Menor** con 4 segundas mayores y 2 segundas menores.

Resumiendo:

4 SEXTAS MAYORES	2 SEPTIMAS MAYORES
4 Tonos y 1 Semitono	5 Tonos y 1 Semitono
DO a LA	DO a SI
RE a SI	FA a MI
FA a RE	
SOL a MI	5 SEPTIMAS MENORES
	4 Tonos y 2 Semitonos
3 SEXTAS MENORES	
3 Tonos y 2 Semitonos	RE a DO
	MI a RE
MI a DO	SOL a FA
LA a FA	LA a SOL
SI a SOL	SI a LA

Este estudio de intervalos nos da la posibilidad de analizar, según las diferencias, las distintas entonaciones que se producen en el tono de Do Mayor, o en cualquier otro tono, es decir, sin alteraciones extra, fuera de la cabecera obli-gada —ni sostenidos, ni bemoles— los cuales nos dan una gama mayor de inter-vaños que a su tiempo trataremos.

Así pues, si analizamos la forma de la escala de Do Mayor, (llámase escala a la sucesión ordenada de los siete sonidos seguidos del primero), tenemos que llamar a cada uno de sus grados genéricamente como sigue:

1er. grado.—TONICA:—Esta nota da el nombre a la tonalidad. Si la Tónica es Re, el tono será de Re, si es Mi, se llamará Mi, etc., etc.

2o. grado.—SUPERTONICA:—Va después de la Tónica, ascendiendo.

3er. grado.—MEDIANTE o MODAL:—Mediante porque su posición en un acorde (dos terceras superpuestas, simultáneas) es la nota de enmedio y Modal porque depende de la clase de tercera que forma con la Tónica, el modo de ser de la escala que analicemos. En el caso del tono de Do, la tercera DO-MI es mayor, a ésto se debe que el modo de ser de la tonalidad sea DO MAYOR.

Después veremos como en el modo menor siempre de la Tónica a la Mediente o Modal hay una tercera menor.

4o. grado.—SUBDOMINANTE:—Está antes de la Dominante.

5o. grado.—DOMINANTE:—Esta nota es la que domina después de la Tónica en cualquier trozo musical.

6o. grado.—SUPERDOMINANTE:—Por estar colocada después de la Dominante.

7o. grado.—SENSIBLE:—Su papel es el de ir siempre apoyada por la Tónica y seguida de ésta. Su particularidad es estar a una segunda menor antes de la Tónica.

Si al escribir la escala de Do Mayor la dividimos en mitades, observamos que éstas nos resultan exactamente iguales, o sean dos Tetracordes (4 sonidos) consistentes en 2 tonos consecutivos y un semitono, lo cual nos autoriza a tomar la primera mitad como segunda de una nueva escala, o la segunda como primera de otra.

Empezamos tomando la segunda mitad y construimos una nueva escala o tonalidad volviendo Tónica al SOL. Al realizar la nueva escala y analizar sus grados, encontramos que:

La TONICA cumple su requisito indispensable, o sea, dar el nombre de la tonalidad.

La SUPERTONICA está también correcta.

La MEDIANTE o MODAL cumple su misión dándonos el modo de la nueva escala o sea Mayor, puesto que la tercera formada por SOL-SI es mayor.

La SUBDOMINANTE o cuarto grado.

La DOMINANTE Re, con la cual principiamos otro tetracorde para completar la escala de SOL MAYOR.

La SUPERDOMINANTE y

La SENSIBLE que tiene el inconveniente de constituir una segunda mayor en vez de una segunda menor con respecto a la Tónica siguiente. Esta anomalía la corregimos acercando medio tono al 7o. grado y usando el signo de sostenido para todos los FAS, en este caso, que se produzcan en el tono. Dicha modificación nos da un tetracorde con sus dos tonos consecutivos y su semitono, además que la Sensible se sitúa a medio tono de la Tónica.

La cabecera o Armadura, o sea, el conjunto de signos que se colocan al principio del pentagrama (clave, alteraciones según el tono que se trabaje y compás), en el caso de un trozo musical escrito en Sol Mayor, lleva siempre FA SOSTENIDO.

Los nombres genéricos de los grados de cualquier escala son:

- | | |
|----------------------|-----------------------------|
| 1o. TONICA | 5o. DOMINANTE |
| 2o. SUPERTONICA | 6o. SUPERDOMINANTE |
| 3o. MEDIANTE O MODAL | 7o. SENSIBLE |
| 4o. SUBDOMINANTE | 8o. REPETICION DE LA TONICA |
- (Ver hoja ilustrativa).

(Continuará)

NOTA:—En caso que algunas de estas explicaciones, las anteriores o las subsiguientes, no resulten lo suficientemente claras, se suplica al lector hacer las preguntas que juzgue pertinentes a la Redacción y la señora de López Mateos tendrá mucho gusto en aclarar cualquier punto.



JORGE DEMUS, el pedagogo

Por MA. TERERA CASTRILLON

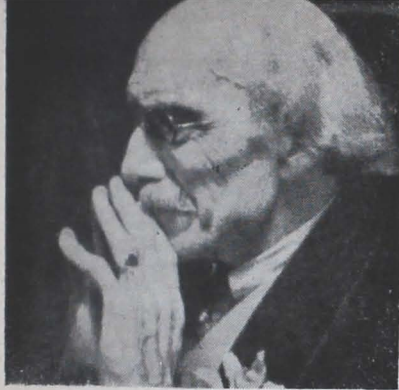
Con el recuerdo todavía fresco de los inapreciables consejos recibidos en el Curso Pianístico impartido en la Sala Chopin por el eminente artista austríaco Joerg Demus, nos sentimos impulsados a transmitir, dentro de nuestras posibilidades, aquellas enseñanzas tuyas que puedan ser de interés y ayuda, no solamente para los pianistas, sino para los músicos en general y aun para los simples aficionados, ya que Joerg Demus no emplea un lenguaje esotérico, sino que, por su gran sencillez y amenidad, nos dejó, sin embargo, deslumbrados. Su vasta cultura le permitió parangonar cualquier obra con otras similares y con expresiones artísticas diversas; hacía referencia al autor, a su vida, a su época, costumbres y situaciones. Su conocimiento de la correspondencia de cada compositor daba la impresión de que había convivido con ellos.

Tiene Demus pasión por los instrumentos musicales históricos. Entre su colección, siempre creciente, (40 en la actualidad), cuenta con pianos de Beethoven, de Schubert, Schumann, etc., y siendo un experto conocedor de la mecánica de pianos, ha podido estudiar las posibilidades interpretativas de cada época y de cada autor.

En el Curso en cuestión se analizaron unas 30 obras ejecutadas por 17 alumnos; casi todas eran ejecutadas por Demus de memoria; tiene en su repertorio (quizá el más extenso entre los de los pianistas) más de 40 programas diferentes, amén de conciertos con orquesta, la totalidad de los *lieder* de los repertorios de cantantes y gran número de obras de cámara. Nada importaba que alguna obra no estuviese en su haber (como el *Albaicín* de Albéniz, por ejemplo): lo tocaba igualmente a primera vista y penetraba súbitamente sus esencias, para transmitírselas al alumno.

Con gran poder de síntesis relacionaba cada pieza con otras, de las que daba ejemplos, tocándolas en un segundo piano, de memoria; a veces no se trataba sólo de obras para piano, sino de *lieder*, óperas o sinfonías, de las que nos maravillaban sus reducciones pianísticas. Ello no es de extrañar si se tiene en cuenta algo que casi nadie conoce: el sueño dorado de Demus era la dirección orquestal que estudió en la Academia de Viena con Josef Krips y Hans Swarowsky, pero él siente que puede transmitir mejor su mensaje en el piano que en el podio, por lo cual abandonó la idea de la dirección de orquesta, que le es, sin embargo, de gran auxiliar a su prodigioso cerebro.

En subsecuentes artículos trataremos de transmitir algunas de las valiosas enseñanzas de Demus, siguiendo el desarrollo del Curso que acaba de terminar.



TECNICA PIANISTA

de TOBIAS MATTHAY

por Esperanza Pulido

II

FISIOLOGIA DE LA TECNICA.—La rigidez se produce cuando se crea un conflicto entre dos movimientos musculares opuestos, es decir cuando ambos movimientos antagonicos son exactamente iguales. (Claro que el ojo no los ve, pero un buen observador siente los efectos y un auditor musical los percibe de inmediato. Sería infantil pretender que los músculos obedecieran órdenes mentales del ejecutante. Lo único que éste puede realizar es la concentración en el correcto uso de sus músculos; de acuerdo con los efectos musicales deseados).

Es indispensable comprender cómo se produce la rigidez de los músculos: a) esforzándose en elaborar un sonido ya producido; b) contrayéndolos contra las bases de las teclas, al hacer descender éstas demasiado tarde y c) psicológicamente bajo la acción del miedo.

Para la aplicación de la acción muscular es interesante conocer los descubrimientos del Dr. Hunter (citados por Matthay): según este especialista, el sistema muscular funciona por pares: una clase de músculos realiza el trabajo y el otro mantiene la posición una vez efectuado el trabajo. Matthay proporciona un ejemplo muy gráfico de este principio: al levantar los brazos es evidente el esfuerzo muscular que se requiere, pero el hecho de mantenerlos elevados no requiere ningún esfuerzo adicional, porque los pequeños músculos permanecen activos. Sucede lo mismo cuando al producir un sonido en el piano entran en juego los músculos fuertes de los dedos, situados en el antebrazo, pero entonces es indispensable sostener las teclas suavemente, usando sólo los pequeños músculos colocados en la palma de la mano (se llaman "lumbricales").

(Pretendíamos ocuparnos únicamente del Epítome de la obra de Matthay y ya estamos entrando en detalles, pero no podemos menos).

BRAZOS.—Respecto a lo anteriormente expresado el alumno observador e inteligente podrá darse cuenta de la diferencia que hay entre mantener los brazos en buena postura, o rígidos y mal colocados. Los brazos deben ser sostenidos únicamente por los músculos pequeños, o débiles.

Matthay establece seis formas de usar los brazos: dos obligatorias y cuatro opcionales. Las dos primeras son: a) brazo equilibrado y b) antebrazo rotatorio.

Las otras cuatro —opcionales— son clasificadas así: a) peso de todo el brazo, solamente aflojado después del descenso de la tecla; b) peso del antebrazo; c) acción descendente del antebrazo, en conjunción con el brazo flojo; y d) esta misma acción descendente del antebrazo, pero juntamente con una acción de movimiento hacia adelante (este último debe evitarse cuidadosamente en el matiz fuerte).

De estas cuatro formas opcionales, la primera es requerida por los **cantabili**, **acordes**, etc. La segunda para efectos de ligereza. La tercera en casos de grandes sonoridades, en cuyo caso debe entrar el brazo, con el codo libre.

Las dos formas obligatorias se usan, la primera, en todos los pasajes, ora continua, ora intermitentemente. La segunda debe aplicarse a cada nota, independientemente del ataque. Por brazo equilibrado entiende Matthey un brazo bien balanceado, como si flotara. Esta clase de brazo flotante resulta indispensable en todos los pasajes de agilidad.

No se debe olvidar que la belleza del sonido depende de la supresión de cualquier forma de dureza del codo.

Siempre que un pasaje o un sonido cualquiera se sienta bronco, u opaco, seguramente se está empujando el brazo hacia adelante al mismo tiempo que se usa el requerido movimiento descendente del antebrazo.

Esta clase de empuje hacia adelante del brazo es aconsejable en efectos muy ligeros, siempre y cuando se evite el movimiento descendente del antebrazo conjuntamente con aquél.

Para efectos de ligereza basta el peso del antebrazo, pero con el brazo perfectamente balanceado.

Para pasajes de velocidad —los llamados “pasajes de dedos”, es mejor usar el “toque vibratorio del brazo”. Este se produce obligando al brazo a flotar sobre el teclado. Los sonidos se van produciendo por impulsos momentáneos (individuales) del dedo y de la mano durante el descenso de las teclas, auxiliados por la rotación del antebrazo.

Las formas rotatorias del antebrazo (casi invisibles) son absolutamente vitales para el pianista. Sin la intervención de la rotación del antebrazo es imposible tocar bien el piano.

La forma visible comporta una rotación parcial del antebrazo, en la muñeca. El efecto es producido cuando se tuercen los dos huesos del antebrazo (ensamblados en el codo) uno sobre el otro, y después se les destuerce.

Estos esfuerzos de rotación pueden ser descubiertos de acuerdo con movimientos reales visibles, o sin ninguna clase de éstos. La comprensión de su uso correcto es uno de los puntos básicos para el buen pianista y mientras el estudioso no lo comprenda en sus esencias fundamentales, su trabajo no le rendirá los frutos deseados. Por tal motivo abordamos el conocimiento de la actividad de los brazos antes que el de los dedos y las manos, al contrario de como lo realiza el propio Matthey. El autor pone gran énfasis en la locura y perjuicio que significa el estudio de escalas y ejercicios tendientes a igualar los dedos, o a fortalecer los anulares y los meñiques siempre que no se tenga cuidado de usar correctamente estos impulsos rotatorios del antebrazo. El propio Matthey aconseja ensayar los siguientes experimentos, para la mejor comprensión de lo arriba expuesto:

Con el cuerpo suelto, deje caer los brazos. Percátese de que sus manos cuelguen planas a sus lados, porque ha llevado sueltos los esfuerzos de rotación hacia los pulgares.

O deje caer sus brazos sobre sus rodillas, igualmente sueltas y se dará cuenta de que su mano tiende casi a voltearse. Con esta posición de inactividad de rotación del antebrazo, coloque su mano sobre la superficie del teclado, con el pulgar hacia arriba (la mano hacia la derecha). Si desea colocar su mano en posición normal, se siente compelido a esforzar y hacer girar el antebrazo rotatoriamente hacia el pulgar. Este esfuerzo, aunque pequeño, no deja empero de serlo, pero debe cesar inmediatamente después de producirse el sonido. En caso contrario evitará la adquisición de una técnica fluida.

Por tanto, el primer paso consistirá en terminar completamente la acción rotativa hacia el pulgar, en el instante mismo que ha cumplido su misión.

La dirección de la rotación parte siempre del último dedo usado, hacia el próximo.

Cuando se usa el dedo de en medio después del pulgar, el antebrazo debe ayudar rotatoriamente en dirección al meñique; por consiguiente, cuando ese mismo dedo de en medio prosigue después del meñique, la ayuda se lleva a cabo en dirección hacia el pulgar.

Pruebe tocar un trémolo con el pulgar por debajo de los otros dedos. Primero rote reiteradamente hacia el pulgar (visible o invisiblemente), después hagan rotaciones alternadas y entonces verá la luz.

"LOS GONZALEZ"

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

Búselos en el BAAZAR SABADO Plaza de San
Jacinto II, San Angel, Stands 81 y 82, o pida datos
para sus compras al 48-97-27

LA PRIMERA Y LA SEGUNDA OPERAS ESCRITAS EN EL CONTINENTE AMERICANO

Por Claire Stevens.

Con motivo de la edición y probable estreno en España de la primera ópera compuesta en el Continente Americano, se ofrece la oportunidad de rememorar hechos musicales del naciente siglo XVIII en este hemisferio.

La centuria décimoctava llevaba apenas un año de vida cuando el maestro de capilla de la Catedral de Lima, Tomás Torrejón, terminó una ópera cuyo objetivo sería festejar un onomástico de Felipe V. La partitura original consta de 77 páginas que se guardan en la Biblioteca Nacional de Lima. El musicólogo norteamericano Robert Stevenson (quien actualmente realiza una gira de trabajo por varios países de la América Latina, en cuya música antigua se ha especializado con fervor) dedica una parte sobresaliente de "Music of Peru" a "La Púrpura de la Rosa", título de la obra en cuestión. El compositor Andrés Saas ha consagrado igualmente serias investigaciones a este asunto.

De "La Púrpura de la Rosa" existe ya una grabación, por lo que es posible la observación de sus características musicales. Trátase de una obra homofónica, de monodía acompañada y recitativos secos, acompañados por clavecín u orquesta y alternados con coros, compuesta en el estilo italiano de la época de Alessandro Scarlatti, cuyo redondeo del aria da capo, con su sección principal, media y repetición de la principal (o sea la forma ABA llamada *lied*), tanto influyó en los compositores líricos de entonces.

Consultamos con el maestro Pablo Castellanos, uno de los más serios especialistas en la música antigua de México, para conocer su opinión sobre la primera ópera del Continente Americano.

"Nos la ganaron por diez años" —expresó—. Y no deja de sorprendernos el hecho, puesto que a principios del siglo XVIII había en México ciudades como Puebla, con una población superior a la de Lima. Y la capital de la Nueva España contaba ya con 170,000 habitantes y una organización eclesiástica musical de primer orden".

En efecto, "La Parténope", ópera de Manuel Zumaya, estrenada en México el año de 1711, es diez años posterior a "La Púrpura de la Rosa". Por desgracia se perdió la partitura de "La Parténope", pero Stevenson asegura que fue estrenada en el Palacio Virreinal el primero de mayo de 1711, así como que su autor puede ser considerado como el primer maestro de capilla nacido en México.

De La Parténope sólo se conoce el libreto, debido al napolitano Silvio Stampiglia. Es probable que Zumaya haya pasado algún tiempo en Italia y más que segura la influencia italiana en la música de las dos óperas suyas de que se tienen noticias. Antes de La Parténope, publicó en 1708 una farsa titulada "El Rodrigo".

Zumaya fue favorito del Virrey don Fernando de Alencastre Noroña, Duque de Linares, quien le comisionó para que tradujera libretos italianos y les pusiera música. El Virrey era muy aficionado a la música italiana.

Música Popular

Cómo escribir una pieza de éxito

Por CARLOS PALOMAR

Recientemente se rindió homenaje, en el Palacio de Bellas Artes, a tres compositores mexicanos de canciones populares: Agustín Lara, Gabriel Ruiz y Alberto Domínguez, autores, respectivamente, de "Granada", "Amor, Amor" y "Frenesí", por haber superado el millón de transmisiones radiofónicas en los Estados Unidos. Al felicitar a estas personas, deseando que continúe su éxito y que en el futuro otros compatriotas obtengan las mismas preseas, se nos ha ocurrido hacer algunas consideraciones sobre los elementos que serían susceptibles de contribuir a la popularidad, pero teniendo en cuenta, ante todo, que lo primordial es naturalmente la vena melódica que posea el autor, esto es, su inspiración. He aquí algunos de esos elementos que hemos podido observar, examinando un gran número de obras:

A) Las secuencias. Consisten éstas en repetir en otro grado de la escala el diseño melódico inicial, a continuación del mismo, o un poco más adelante. Puede notarse un ejemplo en la canción "Mujer" de Agustín Lara.

B) Cuando esta repetición se hace en el grado diatónico superior, se tiene lo que se llama una "rosalía". Esta designación se debe a una canción italiana muy antigua: "Rosalia, mia cara". La primera parte del vals "Sobre las Olas" tiene una rosalía, que también puede notarse en composiciones tan disímiles como el "Arabesco" de Schumann, "Salve, dimora casta e pura" del Fausto de Gounod, "Una furtiva lágrima" de "Elixir d'Amor" de Donizetti y muchas otras.

C) El llamado "Triángulo de Freytang", o sea la prescripción de que la cumbre melódica de una sección de la pieza no se alcance sino una sola vez, determinándose así una especie de "triángulo". Si esa cumbre se alcanza más de una vez, resulta, como dice Ernest Toch en su libro "La Melodía", que ello equivale a contar un chiste adelantando la conclusión del mismo, con lo que se pierde la gracia. Compárese la primera sección del citado vals "Sobre las Olas", que se ajusta al "triángulo de Freytang" y la segunda del mismo y se verá que aquélla es más efectiva.

D) Una nota de apoyo, que por lo general es el quinto grado de la escala correspondiente, o sea la dominante. Hallamos un ejemplo de esto en la tercera parte del vals "El Danubio Azul".

E) En general deben emplearse intervalos conjuntos y de fácil en-tonación, y procurar una buena cuadratura; sin embargo, canciones como "El Último Rodeo" (The Last Round-up), que no tiene nada de cua-drado, alcanzó una popularidad extraordinaria.

F) Se requiere una cierta dosis de banalidad amable, que por lo ge-neral los compositores "alticejudos" no tienen. Hay que tomar en cuenta que también debe ponerse algo de originalidad, aunque no mucha, pues una gran dosis echaría a rodar la popularidad.

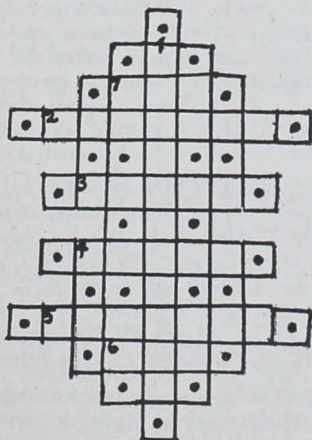
Un caso palpable de todo lo que hemos dicho lo encontramos en la primera sección del vals de "La Viuda Alegre", que se ajusta al Trián-gulo consabido, tiene una nota de apoyo en los primeros compases, lue-go una rosalia y la originalidad de que la tonalidad de Sol mayor en que estamos acusa una modulación pasajera a Si mayor.

G) Por último, algunas piezas han adquirido gran éxito en virtud de parecerse, consciente o inconscientemente, a otras anteriores. Cree-mos que no existiría la "Oración Caribe" de Agustín Lara sin el antece-dente del conocidísimo "Sueño de Amor" de Liszt. La pieza norteameri-cana "I'm always chasing rainbows" está copiada de un Impromptu de Chopin. El foxtrot "Avalon" se parece más de la cuenta al aria de la Tos-ca "E lucevan le stelle" (por cierto que el autor fue condenado a pagar una fuerte indemnización a los herederos de Puccini, o a la casa editora). En el cerebro de Tata Nacho revoloteaba de seguro una melodía de Char-les Widor cuando escribió "Ya va cayendo" y se necesitaría ser sordo para no notar que la canción "Pénjamo", que corrió como reguero de pól-vo-ra en su tiempo, está calcada del vals norteamericano "Beautiful Ohio".

¿Es ésta una receta para componer una canción que ingrese al "Hit Parade"? Como ustedes quieran, pero NO SE GARANTIZA LA EFEC-TIVIDAD.

PUNTOS Y MUSICA

por MA. LUISA DELFIN



Horizontales

1. Nombre del Re bemol en alemán.
2. Composición musical bailable que en inglés significa "paso de zorro" y se publicó por primera vez en 1913.
3. Composición literaria que puede servir como argumento operístico.
4. Antiguo nombre de la corchea.
5. Composición melancólica brasileña, cuyo título utilizó Milhaud para una colección de piezas.
6. Iniciales de uno de los iniciadores de la Sonata clásica.

Vertical

1. Sucesión de cuatro sonidos (dos tonos y un semitono).

Solución en la página 48

FESTIVAL DE LA CANCIÓN LATINA.—Se están poniendo de moda los festivales internacionales de canciones populares. Del 17 al 19 del pasado mes se efectuó uno en Milán, con la participación de seis naciones europeas. En el propio mes de abril se realizó otro en Montevideo, bajo el lema de "Concurso internacional del Folklore". México realizó asimismo su Festival de la Canción Latina, el primero de su género en el mundo. Efectuado del 19 al 23 de marzo, tuvo la participación de 25 países del orbe latino, contando los europeos (con excepción de Rumania). Alrededor de cincuenta cantantes de ambos sexos vinieron para interpretar no menos de cien canciones.

Como en las ferias, hubo de todo: bueno, malo y regular; pero algo se puso en evidencia; la canción popular —como la música serial— se ha internacionalizado. En este Festival las canciones más aplaudidas y las que mayor número de puntos recibían no eran las folklóricas, ni las de tipo criollo y mestizo, como boleros o rancheras, sino aquellas que provenían de hondas raíces musicales (como la "Canción Vieja" española, que no llegó a finales), o se desarrollaban en medio de los problemas actuales del mundo, con música de pretexto. Si Antonio Calvario, de Portugal, no hubiera actuado fuera de Concurso, porque sus partituras se quedaron rezagadas, quizá hubiese obtenido una puntuación elevada, por las muestras de su "Canción de Juventud" que obtuvo tan alta puntuación. Pero todo mundo estuvo acorde en que "Génesis", cantada por Lucerito, de Puerto Rico, había sido una elección justa del Jurado, para la adjudicación del Primer Premio. La música de Guillermo Venegas Yovera fue adaptada por el compositor a un pasaje de la Biblia y se singularizó por su sencillez melódica y un clímax de buen efecto.

México tuvo pésima representación. Las hermanas Muñoz no son ciertamente de lo mejor con que cuenta el país, ni las canciones elegidas por ellas modelos de melodías. Por otra parte, los dos componentes foráneos de "Los pianos barrocos", pese a tocar muy bien, nada tenían que hacer allí (no era un concurso de canciones sin palabras).

En la adjudicación de los seis restantes premios (medallas de oro) no siempre estuvieron de acuerdo el público y el Jurado. Este distinguió a Brasil, Venezuela, Portugal, Italia, Panamá y Santo Domingo. El resto de los participantes recibieron copas de plata.

La orquesta acompañante tuvo como directores a José Sabre Marroquín, Franck Pourcel, Aldemaro Romero, Poncho Pérez y José Gay.

El premio del mejor arreglista fue para "Poncho" Pérez, del Brasil.

El mejor texto lo obtuvo Bélgica.

La mejor melodía Puerto Rico.

C. M.

El Correo maneja gran cantidad de paquetes. Empaque bien el suyo para que llegue en buenas condiciones.

Anote la zona postal respectiva en sus correspondencias dirigidas al Distrito Federal.

Conciertos

SINFONICA NACIONAL.—El 20 del pasado mes terminó la Primera Temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional. Su Titular, Luis Herrera de la Fuente solamente dirigió dos pares de programas: el primero y el antepenúltimo. En el primero destacaron "Los Pinos de Roma", por su ejecución fluida y el Concierto para Violoncello de Julián Carrillo, con el que Reine Flachot hizo gala de fino oído, al proyectar con exactitud los microintervalos de la obra. En el segundo de estos programas, se escuchó una Sinfonía de Huizar (el prominente músico mexicano de los años treinta), la "Quinta" de Shostakovich (que Herrera de la Fuente y la OSN transmitieron con énfasis en los valores primordiales de la obra) y el Tercer Concerto de Beethoven, espléndidamente interpretado por Joerg Demus, el más querido aquí de los pianistas vieneses.

El 2o. y 3er. pares de programas recibieron la batuta del director brasileño Eleazar de Cavalho, quien eligió para su presentación inicial unas bien construidas "Variaciones" suyas, para percusión y cuerdas, y la Sinfonía del "Nuevo Mundo" de Dvorak. El pianista Vasso Devetzi fue solista del Concierto K.491 de Mozart. En su segunda aparición, de Carvalho dirigió "Janitzio" de nuestro siempre bienvenido Silvestre Revueltas y las Sinfonías 6ª de Beethoven y 5ª de Prokofiev. De Carvalho dejó grata impresión en México.

Los dos siguientes pares de conciertos —con Rudolph Alberth no hallaron igual eco entre el auditorio mexicano. La OSN respondió con desgano a la inquieta batuta del director huésped y el público no justificó el que Alberth impusiera a su esposa Halina Siedziniewska como solista del Concierto No. uno de Chopin, así que el apellido polaco de la pianista no hizo honra.

SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD.—El joven Director Titular de la Orquesta Sinfónica de la Universidad —Eduardo Mata— posee un talento tan singular para la dirección que nos gustaría enormemente verlo acercarse de vez en cuando a los grandes maestros del mundo (von Karajan y otros) para su perfecta madurez. Quien haya escuchado esta orquesta "antes de Mata y después de Mata" se habrá dado clara cuenta de la diferencia entre lo que era tal conjunto y lo que es actualmente, después del riguroso adiestramiento a que lo ha sometido su Titular. Para uno de los programas de la Temporada terminada el mes de marzo, invitó Mata a su joven colega guatemalteco Ricardo del Carmen, otro muchacho altamente dotado para la dirección orquestal. En esta ocasión Luz María Puentes actuó como solista de las "Variaciones sobre un Tema de Paganini", de Rachmaninoff, con esa claridad de enunciación que le es peculiar, debido a una técnica de brillante colorido. El patillito fuerte para del Carmen era la Séptima de Beethoven, cuyas características él y la orquesta sortearon fácilmente.

Otro de los programas más interesantes de esta Temporada de la OSU estuvo a cargo de Mata. Aparte de una versión animada de la Primera Sinfonía de Mahler (aquella del famoso **Canon** que cantan los viajeros por las orillas del Rijn), se escuchó además "Integrales" de Edgar Varese, obra de hace más de cuarenta años, que no pierde su vigencia, especialmente cuando se la proyecta con la comprensión que demostró el joven Director y que supo transmitir a solistas y conjunto por igual. En el mismo programa se estrenó en México el "Concierto para Violoncello" de Boccherini (transcripción guitarrística de Gaspar Cassadó), con Manuel López Ramos como solista. La obra se prestó admirablemente a la labor de Cassadó y no sabría uno si el violoncello para el que la escribió Boccherini le hizo más favor que su adaptación a la guitarra, López Ramos se ha convertido en un real maestro de su instrumento. Mata comprendió que un Concierto para la guitarra debe ser acompañado en "tono menor", aunque el de la obra sea mayor.

CURSO PIANISTICO DE JOERG DEMUS.—Si todas las empresas comerciales fueran como la **Sala Chopin**, uno se reconciliaría con el comercio. Esta casa de música beneficia sus negocios con medios culturales en pro de la juventud estudiosa del piano y del canto. Secundada por la Embajada de Austria y algunas grandes negociaciones, la Sala Chopin sigue organizando anualmente cursos de alta interpretación pianística, a cargo del pianista y maestro vienés Joerg Demus. Y es don Antonio de la Borbolla quien se echa auestas la parte material del asunto. Lo singular de estos cursos de Demus —aparte de las sesiones de enseñanza tan brillantes— son los recitales que intercala en el transcurso de su misión educativa. Esta vez fueron cuatro "Sonatas Románticas": de Beethoven (Op. 81), Si bemol (póstuma) de Schubert y Fa sostenido menor de Schumann. El siguiente dedicado a tres Partitas de Bach, de las que la Cuarta nos pareció espléndida. Estudios sobre los Caprichos primero, cuarto y sexto de Paganini, de casi inabordables dificultades técnicas (fácilmente

sorteadas por Demus, quien los proyectó desde sus ángulos musicales); los "encores" (alguno en primera ejecución mundial); otro Estudio sobre el llamado "La Caza" de Paganini y cuatro trozos del "Album de la Juventud", no incluidos por Schumann en su famosa colección; y el conocido "Arabesco" en Do mayor y el "Intermezzo" del "Carnaval de Viena". El último recital fue "a dúo" con Badura-Skoda: una selección de valses de Brahms; la incomparable "Fantasia" en fa menor (una de las obras más importantes en la vastísima literatura de Schubert) y el Rondó Op. 138 del mismo compositor; la "Petite Suite" de Debussy y la Sonata para dos pianos, K. 448 de Mozart. El dúo que suelen formar estos dos artistas viene puede ser considerado como uno de los mejores. E. P.

De este último concierto escribió I. F. C.: "Al través de la radio XELA escucharon el recital del dúo formado por Demus y Badura-Skoda... Para el apasionado de la música superior fue fortuna disfrutar de un programa radiofónico que lo llevó a las cumbres de la belleza... Resulta increíble cómo dos artistas de disímiles personalidades han podido integrar un dúo tan singularmente acoplado... Los comentarios de esta transmisión, ágilmente llevados por Claudio Lenk, dieron al radioescucha la oportunidad de oír las palabras de Jorge Demus y de Badura-Skoda. Preguntó Claudio a los maestros cómo habían hecho para lograr una identificación tan plena. Contestó Badura-Skoda: "Somos dos temperamentos distintos, ciertamente, pero coincidimos en nuestro amor a la música". "Se trata —dijo Demus festivamente— de una autocracia en la que hay dos dictadores, pero ambos hacemos concesiones".

CLAUDIO ARRAU.—El eminente pianista chileno —en la cúspide de su carrera artística— ofreció dos recitales con obras convencionales. A este respecto debemos preguntarnos: ¿Deben todos los grandes intérpretes ejecutar *toda clase* de música, o sujetarse a aquella que sienten más afín a sus idiosincrasias? La segunda proposición nos parecería la justa. Webern y Stockhausen tendrán ciertamente mejores y más entusiastas intérpretes entre las últimas generaciones. Las que corresponden a la edad de Arrau sigan deleitando con ejecuciones de una clase que vamos viendo desaparecer poco a poco con nostalgia. Para sus recitales de México eligió Arrau las "Variaciones y Fuga" Op. 35 de Beethoven (magistrales), la "Fantasia" en Do mayor Op. 17 de Schumann (obra que siempre recrea el pianista chileno como si él la hubiera compuesto), el primer libro de "Imágenes" de Debussy, las "Baladas" 3 y 4 y el primer "Scherzo" de Chopin, la Balada No. 2 y tres "Estudios de ejecución trascendental" de Liszt (ejemplos de virtuosismo y musicalidad), la Sonata Op. 110 de Beethoven, los "Veinticuatro Preludios" de Chopin y la Suite "Pour le Piano" de Debussy (ambas series magistralmente proyectadas). C. M.

GYORGY SANDOR.—Sandor está aún en el apogeo de su técnica; pero su increíble virtuosismo, sus vertiginosas octavas, se acercan más al "Pianista Virtuoso" de Czerny. Sus ataques provienen del antebrazo y casi no emplea el brazo ni el hombro, por lo que su sonido es seco y golpeado. Unido a esto lo envuelve una frialdad que se refugia en los alardes técnicos. La Sonata de Mozart (K. 283) careció por completo de finura. En los Estudios Sinfónicos de Schumann no destacó las características musicales de la obra. Incluso en la Sonata de Bartók faltó interés y contrastes. Los "Funerales" de Liszt han sido siempre uno de sus "fuertes". Las difícilísimas y deslumbrantes octavas son para él un juego en el que se siente en su elemento. Para corresponder al entusiasmo del apasionado público, Sandor ofreció tres "encores", de los cuales hemos de decir que el último ("Intermezzo" en Si bemol menor de Brahms) encontró su adecuada expresión. ¿Quizá a esas horas comenzaba ya a calentarse Sandor? F.

CAMERATA BARRILOCHE.—Al sur de Buenos Aires hay una pequeña ciudad llamada Barriloché, que le sirvió de sede a uno de los más famosos conjuntos argentinos de cámara: la Camerata Barriloché. En México ofrecieron sus componentes varios conciertos y dejaron una impresión imborrable. Este que escuchamos en la Embajada de la República Argentina estuvo formado con obras de Telemann, Haydn, Vivaldi, Corelli, Albinoni y Ascorta. Terminado el acto hablamos con la fabulosa flautista Silvia Navarro que nos dejó maravillados con su ejecución del "Concierto Cardellino" de Vivaldi. Estudió la flauta desde hace 14 años, perfeccionándose en Alemania y en Suiza. En 1964 ganó primer premio en el Concurso de Flauta efectuado en Munich. En 1967 contrajo matrimonio con el violinista belga Koernrad Elegiers, a quien conoció en la Camerata. Elegiers estudió con Zigeti, Menuhin y Alberto Lissy, otro miembro del conjunto, con quien ejecutó, esta vez, un Concierto de Telemann en comunión perfecta. I. F. C.

CUARTETO AEOLIAN.—Fundado en 1927, este conjunto británico está formado por cuatro virtuosos de gran profesionalismo, como lo demostraron a plena conciencia en sus dos recitales de Bellas Artes. La calidad de sus instrumentos Guarnerius, Amati y Stradivarius contribuyó a la pareja sonora de sus ejecuciones, de las que se destacó un Cuarteto muy valioso de William Walton; pero la opus 59 No. 3 de Beethoven no demostró menos la calidad musical del conjunto. Fue halagador que la excelente viola fuese una mujer: Margaret Major. C. M.

ASOCIACION PONCE.—Como este año, por primera vez, la Asociación Musical Manuel M. Ponce resumió en una sus dos temporadas acostumbradas, los conciertos seguirán llevándose a cabo hasta el 18 de junio próximo. En el número anterior de esta revista apenas alcanzamos a reseñar someramente los inicios de estos actos. Todavía en febrero se efectuó una Conferencia-Concierto de Juan José Calatayud y su Trío 3.14.16 y otra del Dr. Raúl Fournier Villada, titulada "Diagnóstico diferencial de la cursilería", en la que tomaron parte, además, Raúl Cosío, Juan Vicente Melo, Rafael de la Colina y Carlos Monsivais... Tras una sesión dedicada a Dúos de Ópera, con Margaret Mansfield, Carlos Pimentel y Charlotte Martin, el Conjunto NANDAYAPA ofreció un interesante programa de obras clásicas y contemporáneas ejecutadas en la marimba... Después la CAPELLA ANTIQUA XIII que dirige Rafael Ruffino Montero ofreció un concierto de canto gregoriano, seguido de otro a cargo de Manuel Zacarías y Rafael de Castro, organistas, quienes ejecutaron CUATRO SONATAS DEL PADRE SOLER (uno de los más interesantes programas de la Temporada). A la semana siguiente Victor Urban —uno de nuestros más destacados organistas— ejecutó con su consabida maestría un programa de música para órgano escrita por compositores mexicanos: Ruiz Esparza, Jesús Estrada, Miguel Bernal Jiménez, Jesús Villaseñor, Manuel M. Ponce, Alfonso de Elías y Ramón Noble. El mes de abril terminó con un HOMENAJE A JAIME NUNO, con Salvador Moreno y el Coro de la UNAM, un RECITAL DE POESIA DE VANGUARDIA MUSICADA, con la voz y la guitarra de Mario Orozco Rivera, y el pianista CARLOS SANTOS (Música de vanguardia). Al escribir estas notas todavía no se efectuaban estos tres últimos conciertos. C. M.

SOCIEDAD DE CONCIERTOS DEL CONSERVATORIO.—Fundada el año pasado, por iniciativa del Director del Conservatorio, Francisco Savin, la SCDC ha probado este año su afán de superación. Los conciertos del mes de febrero terminaron con un recital de PAULINO SAHARREA y NADIA STANKOVICH. El primero bajo la dirección artística de ERNESTO ROEMER. En este programa nos interesó más la pianista Stankovich, quien nos sorprendió gratamente en cada nueva presentación pública. En el siguiente acto, MARIA TERESA RODRIGUEZ, YURIKO KURONUMA Y ANASTASIO FLORES ofrecieron un espléndido grupo de tres tríos para piano, violín y clarinete: Jachaturian (Trío), Milhaud (Suite) y Bartok (Contrastes). Los tres artistas se amalgamaron rápidamente, debido a sus cualidades musicales excepcionales. Después la propia YURIKO KURONUMA Y GERARDO MUENCH ejecutaron cuatro sonatas para violín y piano: Bach (No. 6 en Sol mayor), Mozart (K. 481), Debussy (la única) y Hindemith (1939). Muench, compositor, pianista, acompañante, satisface los más exigentes requerimientos y la señora Kuronuma es una artista ideal. Vino en seguida un Concierto de música contemporánea con MANUEL ENRIQUEZ como coordinador y obras de Russell: Suite para percusiones, con Homero Valle, J. Sánchez y José Hernández, bajo la dirección de Fernando Lozano; "Quimeras" de Manuel de Elías en primera audición mundial, con el compositor y Homero Valle en el piano; Concierto para piano y percusiones de Jiménez Mabarak, dirigidas por Fernando Lozano; "Oraciones" de Tamayo, "Schwan" de Marco y "Obertura Fonética" de Barce, con Arturo Tamayo en el podio. Pero una semana antes se había escenificado graciosamente "La Bella Galatea" de von Suppé, bajo la dirección artística del maestro Roemer y la parte orquestal reducida para piano, con Andrés Acosta y José del Aguila. El maestro Carlo Morelli dirigió la escena. El maestro Roemer es responsable de un gran número de repeticiones del repertorio de la opereta, la ópera cómica y la ópera de cámara. Alberto Hamín personificó cómicamente al Rey Midas, el escanciador Ganimedes tuvo en Arturo Nieto una feliz caracterización. Paulino Saharrea fue el acertado Pígalión. Y Guillermina Pérez Higuera se llevó los más entusiastas aplausos con su personificación de Galatea. (Al cerrar esta edición faltaban todavía una docena de conciertos, hasta el 9 de junio). E.P.

EL MURCIELAGO.—La corta temporada de ópera presentada en Bellas Artes durante cuatro lunes consecutivos, por la Asociación Mexicana de Cantantes de Ópera, terminó con "El Murciélago" de Johan Strauss, hijo. Fue un encomiable esfuerzo; sin embargo, la situación es todavía precaria y los resultados se ven pobres. La única voz que realmente salva la situación es la de la joven soprano Hortensia Cervantes (camarera), cuyo órgano vocal nos parece cada vez más firme y cuya prestancia escénica aumenta de día en día. Por el contrario, Cristina Ortega (Rosalinda) no posee un registro parejo y sus agudos salen con esfuerzo. Respecto a las voces masculinas, la de Jorge Lagunes nos hace pensar que debería revisar su escuela este tener, ya que antes parecía ser un cantante con posibilidades. Rafael Sevilla posee una voz pequeña y más aún A. Toro, a quien prácticamente no se oyó. Mejor estuvieron los barítonos Luis Magaña y José Esteva. Buen actor el tenor Victor Torres, con cuyo papel mudo demostró vena cómica y cualidades histrionicas. La dirección de orquesta en manos de Antonio Rubio careció de balance sonoro. F.

CONCIERTOS POPULARES.—El Dep de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes organizó Seis Conciertos populares en sendos domingos, a partir del 27 de abril. Estos se seguirá llevando a cabo en el Palacio de Bellas Artes, a las 17 horas. La mayoría de los participantes son artistas mexicanos.

DUO SALVADOR-SERRATOS.—En la serie organizada por la Sociedad de Autores y Compositores tomó parte el dúo de pianistas Salvador-Serratos, con un programa dedicado a Bach (un coral), Mozart (Sonata en Re mayor), Brahms (Variaciones sobre un tema de Haendel), la Música para dos pianos de Rodolfo Halffter, En Blanco y Negro de Debussy y Tres danzas andaluzas de Infante —programa que la distinguida pareja interpretó con la finura y maestría que les son provebiales. La obra de Halffter, que escuchábamos por primera vez, fue construida con claro-oscuros de llamativos efectos puestos en relieve por los ejecutantes, quienes interpretaron su programa de memoria. C. M.

CONCIERTOS EN PUEBLA.—Puebla es una de las ciudades de provincia que más se destacan en terrenos de la música. El Estado dedica allí un buen presupuesto para estos menesteres y los poblanos han sabido aprovecharlo para organizar (desde hace dos años) toda clase de eventos musicales en un amplio Auditorio que construyeron ad hoc. Este año han llevado para allá a Brailowski, Sandor, la Camerata Barriloche, a la Orquesta Sinfónica Nacional y, por último, a Joerg Demus, quien ofreció un recital ante un público muy numeroso y entusiasta. Después regresó Demus a esta capital para ejecutar el Tercer Concierto de Beethoven con la infónica Nacional, tarea que llevó a cabo en forma elevadamente musical, con la colaboración cuidada de la OSN y Herrera de la Fuente. El concierto se inició con una interesante Sinfonía de Candelario Huizar, el compositor mártir, quien no se ha dejado vencer por una condición precaria de salud. Allí estaba presente para recibir el homenaje de la orquesta y el público. Su obra fue encomiosamente comentada por aquellos que la escuchaban por primera vez y volvió a gustarnos a los que ya la conocíamos.

Andor Foldes—El pianista húngaro se presentó por primera vez en México ante un público poco discriminatorio. En su juego hay un solo **toucher** (semi staccato) ¡hasta para Debussy! un solo color y un solo concepto para todos los compositores. Demostró honradez de lectura de la notación. Su mejor actuación: el primer Concierto de Beethoven como solista de la OSN.

Van Remoortel.—Como último huésped de su primera Temporada la OSN tuvo a un artista: van Remoortel, quien se demostró, además, gran conocedor de la técnica orquestal y "wagneriano" acendrado (Obertura de "Los Maestros Cantores" y "Encantamiento del Viernes Santo") Con la "Obertura Festiva" de **Rodolfo Halffter** hizo resaltar los valores tan personales de este compositor, a quien ninguna técnica contemporánea se los hace perder: humor característico inconfundible y una escritura clara y diáfana.

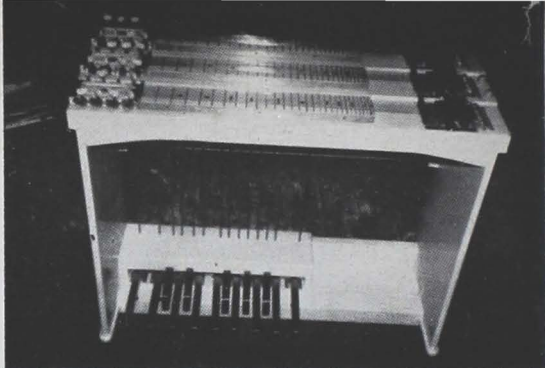
Badura-Skoda.—Cerró el "Ciclo de pianistas" con brillantez. El artista vienés sigue avanzando por los caminos de la maestría, en los que se aproxima rápidamente a la cumbre. C.M.



ERNESTO ROEMER



Maestro IGNACIO MIER ARRIAGA



El instrumento de MARIO BARRÓN

NOTICIAS DE MEXICO

EXPOSICION DE INSTRUMENTOS MUSICALES.—Con el apoyo del Dep. de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes, Carmen Sordo Sodi, Jefe del Dep. de Investigaciones Musicales del mismo, organizó una Exposición (la primera) de Instrumentos Musicales mexicanos e internacionales. Gracias al dinamismo y especiales gestiones de la Srita. Sordo Sodi pudieron reunirse un buen número de instrumentos extranjeros, así como nacionales, de invención casera; una colección completa de "Novares" (instrumentos de cuerda creados por el finado Augusto Novaro, con una caja acústica de su invención. Desgraciadamente no fue posible exhibir los novares de teclado del malogrado y gran teórico, acústico y luterio mexicano). Y uno de los pianos (el de diez y seis avos de tono del maestro Carrillo), así como el arpa de micro intervalos del autor del Sonido Trece. Figuraban también un "violo" ideado por Gaudelio García, y una guitarra hawaiana de Mario Barrón que difiere de las usuales. Varias Embajadas, el Museo de la Cultura, el propio INBA y no pocos particulares facilitaron instrumentos de Francia (Ondas Martenot), Australia, Alemania (instrumentos musicales para jardines de niños), Brasil (brimbau), Colombia, Cuba (congas), Checoslovaquia, China, Ecuador, Etiopía, Finlandia (Kantele), Gran Bretaña, Israel (instrumentos de origen bíblico), Noruega, los Países Bajos, Taiwan, Senegal (shengs), Suecia (Nyckelharpa), Venezuela, Italia, España, Turquía, Zambia, India, México, etc. Del México antiguo se exhibieron algunos especímenes. La exposición no resultó exhaustiva, pero representó un gran esfuerzo. Como resultados, la Embajada de Bélgica organizó un concierto de laúd y canciones medievales. Y el 15 y 22 de marzo más de 5,000 alumnos de telesecundarias vinieron del Estado de México en camiones de redilas, con objeto de visitar la exposición en forma dirigida.

CONVENCION INTERNACIONAL DE FOLKLORE.— La propia Carmen Sordo Sodi ha sido invitada a la Convención Internacional de Danza Folklórica que se efectuará a fines de mayo en San Diego, California. Por indicación de la coreógrafa norteamericana Vivian Woll, coordinadora del evento, la Srita. Sordo Sodi hará extensiva la invitación a quienes participaron en el primer curso de folklore internacional organizado por Bellas Artes el año pasado.

HERRERA DE LA FUENTE.—Realizó en abril pasado una importante gira, contratado para dirigir como huésped las orquestas sinfónicas de Montecarlo, Moscú, Leningrado y Odesa. Después voló a Santiago de Chile, donde le esperaban varias actuaciones. El Director Titular de la Orquesta Sinfónica de México acrecienta continuamente su prestigio internacional.

MIGUEL GARCÍA MORA.—El Jefe del Departamento de Música del INBA opinó que en caso de prohibirse aquí la contratación de solistas y conjuntos extranjeros de categoría internacional, nuestros programas tendrían un carácter pueblerino que les restaría interés ante cualquier público. "Nosotros presentamos solistas mexicanos y extranjeros por igual —expresó García Mora—. No tiene, pues, sentido una campaña en contra de los artistas extranjeros. Lo que cuenta es la calidad de los elementos presentados. Todo lo demás carece de importancia primordial. Si prosperara esta actitud antagonista hacia los artistas extranjeros, correríamos el riesgo de quedarnos rezagados respecto a las nuevas corrientes de la música europea y universal".

IGNACIO MIER ARRIAGA.—La ciudad de Morelia rindió un merecido homenaje al maestro Ignacio Mier Arriaga, por su larga y fecunda labor docente en el seno de la comunidad moreliana. El acto musical estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica de Guanajuato, bajo la dirección de Tarsicio Medina Reséndiz. Ignacio Mier Arriaga nació en Morelia, en 1881. En 1904 ingresó como profesor al Colegio de San Nicolás de Hidalgo. En 1919 fundó la Escuela de Bellas Artes. En el mismo año ingresó como profesor a la Escuela Superior de Música Sacra, de donde fue retirado en 1965. Después de 46 años de enseñanza en el Conservatorio de Las Rosas, su apoyo al maestro Luis Berber, sucesor de Picutti como Director de los Niños Cantores de Morelia, ocasionó su "cese" abrupto, en compañía de los maestros Alfonso Vega Núñez, Celso Chávez Mendoza y Tarsicio Medina Reséndiz. Un cese sin jubilación para un artista que a los 88 años todavía da conciertos y enseña el piano, que conserva un entusiasmo juvenil y que es respetado y querido por toda la sociedad de la capital michoacana, parece increíble. Ojalá que logre el maestro Mier Arriaga que al celebrar sus bodas de oro profesionales se le haga justicia.

LUIS FERNANDEZ DE CASTRO.—Uno de los cronistas musicales de "Excélsior", está llevando a cabo en la Sala Chopin una serie de conferencias-conciertos bajo el tema "El gusto por la buena música", especialmente dedicados a los empleados, funcionarios y afiliados del ISSSTE. Estos actos se efectúan todos los lunes, a las 7 de la noche.

BICENTENARIO DE HAENDEL.—Con motivo del bicentenario de la muerte de Jorge Federico Haendel, se conmemoró el deceso con varios conciertos y una audición de "El Mesías" en el Convento de San Agustín de Acolman, bajo la dirección del maestro Francisco Savín, con el Coro Bach y los solistas Irma González, Aurora Woodrow, Rafael Sevilla, John Walsh y Luis Beckman. Y en la Sala del Castillo de Chapultepec la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México que dirigen Carlos Esteva y Miguel Bernal, ofreció todos los Conciertos Grossi del compositor homenajeado, con esmerada preparación.



Hace diez años que Adolfo Salazar nos abandonó. Este gran musicólogo y musicógrafo español vivió largos años entre nosotros y escribió aquí una importante parte de su obra general. Sirva esta remembranza de previo homenaje al que le rendirá **HEROFONIA** en su número próximo.

SINFONICA NACIONAL.—La OSN cerró con brillantez su Primera Temporada. **Van Remoortel** demostró nuevamente su gran calidad de director y el gusto con que escoge obras poco escuchadas para sus programas. En una entrevista con Fernández de Castro le expuso a este colega su sentir acerca de la calidad de nuestra orquesta máxima: "la mejor de América Latina" —dijo textualmente, después de recordar la condición del organismo en 1955 y 1964, cuando lo dirigió previamente. También nosotros pudimos testimoniar la marcada evolución de van Remoortel, mientras dirigía el **Magnificat** de Vivaldi, la **Sinfonía No. 7** (una novedad!) de Chaikovski y el acompañamiento del **Cocierto No. 1** de Mendelssohn que Sergio Peña ejecutó en su parte solista con técnica nitida y brillante y musicalidad, obteniendo un éxito inusitado de público.

Del Extranjero

ACCION "BEETHOVEN".—Un grupo de músicos, entre los que se hallan Casals, Kemplerer, von Karajan, Robert Casadesu, Serkin, André Navarra, Daniel Barenboim y otros, formaron un Comité para la institución de una Acción "Beethoven". Los objetivos de este movimiento están expuestos en un manifiesto que expresa lo siguiente: "1770-1970" La creación musical actual parece cada día más árida, tanto desde el punto de vista musical como del de las relaciones entre el compositor y su auditorio.

Los jóvenes creadores que no consideran los artificios sonoros sin relación con los valores humanos como único objetivo, se sienten aislados. Algunos músicos han decidido apoyar a estos jóvenes y darles confianza. Para este fin quedará abierto un concurso para los compositores jóvenes de todo el mundo. Aquellos jóvenes que, por su talento y su sinceridad expresen sin conformismos el mensaje de su generación serán recompensados por un jurado internacional. El año próximo, cuando se celebrará el bicentenario del nacimiento de Beethoven, se llevará a cabo simbólicamente el primer concurso. También simbólicamente se les impondrá a los concursantes unas variaciones sobre un tema de Beethoven, además de una obra libre.

Esta promoción, que aspira al desarrollo artístico de los pueblos llevará, pues, simbólicamente el nombre de ACCION BEETHOVEN (Mouvement Beethoven). Tiene su sede en 14 rue Léon Cogniet, Paris XVII, Francia.

IANNIS XENAKIS.—En contraste con lo anteriormente informado, Iannis Xenakis es otro de los compositores que están tratando de establecer un contubernio entre la ciencia y la música. Dice el comentarista de TIME (March 21) que para el compositor griego será más fácil la tarea que para otros, puesto que él es un arquitecto, además de músico. Y como si no fuera bastante, añade a estas dos carreras, las de ingeniero y filósofo. Para sus obras manipula familiarmente un computador IBM 7090. He aquí cómo describe Xenakis su propia música: "masas que evolucionan y hacen erupción, vuelven a formarse, se persiguen y luego se desvanecen". "Pese a su pitagórica apariencia, prosigue el comentarista, la música de Xenakis lleva su ingeniosa marca personal. Por ejemplo, en la obra titulada *Eonta*... tres trombonistas y dos trompeteros recorren el escenario de arriba a abajo, mientras un pianista desuella despiadadamente el teclado. Para *Nomos Gamma* el total de la orquesta fue colocada entre el auditorio cuando se estrenó la obra en el Festival de Royan del mes pasado. Dos grandes orquestas y dos directores son necesarios para *Estrategia*, quizá la más extraordinaria obra de Xenakis, con la que introduce teorías de escalas matemáticas en la sala de conciertos. Los directores improvisan combinaciones, de acuerdo con las reglas que les proporciona Xenakis para esta competencia musical". La fama de Xenakis aumenta con el andar de los tiempos. Sus grabaciones se venden más y mejor; coreógrafos afamados, como Balanchine, desean sumar a los éxitos obtenidos con *Mestasasei* y *Pithoprakta* otros más con música del compositor griego.

El último número del Boletín Interamericano de Música (julio de 1968) proporciona un interesante artículo de Ramón Barce sobre la **Grafización**. "Un gráfico —dice Barce— es una partitura en la que los habituales signos de notación son suplantados por elementos de otro tipo, ya sean dibujos —figurativos o abstractos— o tecnoides". Lo curioso del caso es que en la práctica, un ejecutante que reproduce un gráfico en su instrumento lo realiza como si estuviera leyendo notaciones tradicionales y el oyente no se percata de la diferencia. El artículo en cuestión lo tomó el Boletín de la importante revista musical "Sonda", órgano de las Juventudes Musicales de Madrid. Barce es un compositor español de la última ola. Remítimos al lector al Boletín Interamericano de Música, más fácilmente asequible que la revista Sonda... Expresa **Ginastera** que gracias a los "descabellados proyectos" de Guillermo Espinoza, editor del Boletín Interamericano de Música, e iniciador, en 1958, de los Festivales Interamericanos de Música (que de "descabellados" fueron tildados entonces por gente miope) él (Ginastera) pudo escribir su ópera "Bomarzo" y explorar nuevos caminos para la renovación del arte lírico... En el Festival del año pasado se estrenaron, entre otras muchas obras, el "Curateto No. 2" de **Manuel Enríquez** y las "Xilofonías" de **Mario Kuri Aldana**... **Oralia Domínguez** obtuvo renovados éxitos en La Haya, al presentarse con la Orquesta Sinfónica de aquella ciudad holandesa, bajo la dirección de Van Otterloo. La contralto mexicana cantó "Fragmentos Sinfónicos" y "Psiché" de César Franck, la "Scherezade" de Ravel y las canciones de "El Amor Brujo" de Manuel de Falla... En su gira por los Estados Unidos, el **Ballet Folklórico de México** cosechó nuevos lauros. Entre los bailarines de la compañía, Jorge Tyller y María Luisa González recibieron las más elogiosas críticas de la prensa norteamericana... **CARLOS CHAVEZ** fue nuevamente aclamado en el vecino país septentrional como director de orquesta. Al frente de la Little Orchestra Society dirigió en el Philharmonic Hall un programa formado con la Primera Sinfonía de Beethoven, una Suite de Lully y sus propias Toccata para instrumentos de percusión y "Elatio". De esta última

obra (en primera audición allá) escribió Donal Henahan, del New York Times: "...el potencial total de la idea, teóricamente prometedora, no fue logrado completamente, quizá porque el lenguaje atonal y deliberadamente restringido que eligió el señor Chávez lo confinó a un medio sonoro inflexible y difícil". Más adelante expresa el propio Henahan: "A los 69 años de edad, Chávez todavía afronta la música con el vigor y la pasión que desde hace tiempo hicieron de él uno de los directores y compositores más estimulantes de la época... Hace poco se estrenó en la URSS una sinfonía del compositor mexicano-ukraniano **Lan Adomián**, escrita por éste como homenaje al desaparecido general ruso Jadzhi Omar (héroe de "Por quién doblan las campanas", de Hemingway). Adomián se inspiró en la lucha que de 1936 a 1939 libró en España la XV Brigada Internacional... Llegaron muy elogiosos comentarios de prensa de las participaciones de **Luis Herrera de la Fuente** como director huésped de las orquestas de Rochester y Nueva Orleans. Dos de los principales críticos de ambas ciudades dijeron —el primero—: "...Herrera de la Fuente es un hombre juvenil, de intensa personalidad musical e ideas definidas sobre los resultados que desea obtener. Las consecuencias fueron una entusiasta acogida del público". Y el segundo: "...El señor Herrera de la Fuente, quien sustituyó al maestro Antal Dorati, demostró ser un director metódico, siempre en perfecta relación con los músicos... su fraseo fue intenso e incisivo y aunque tuvo a la orquesta en un puño, no exageró la disciplina"... El nuevo organismo del Lincoln Center de Nueva York: "Chamber Music Society" (Sociedad de Música de Cámara) ha encargado obras a once compositores, entre los que figuran **Carlos Chávez** y **Alberto Ginastera**. Como recompensa recibirán estos compositores de 1,500 a 4,000 dólares. Samuel Barber, John Corigliano, William Sydeaman, Frank Martin, Luciano Berio, Darius Milhaud y Haruma Miyake son otros de los compositores que figuran entre los distinguidos por el citado organismo... En la revista francesa "Diapason" **Jean-Marie GRENIER** aconseja cómo no fastidiar a los amigos con la proyección de esas películas que se toman durante los viajes de placer. En Francia él mismo lo demuestra en un programa televisado que titula "Música para sus imágenes". Por medio de música y ruidos acompaña las proyecciones que ofrece. En el artículo en cuestión enseña cómo sincronizar las imágenes con el sonido y remite al lector a unos discos de **Vega** (Colección "Audio-cámara") —ocho en total—, que contienen "ruidos de la vida" urbana y familiar, excepcionalmente útiles para los fines sincronizados por el autor del artículo... El Boletín informativo de la Unión de Compositores de la URSS llega a México con enorme retraso, por lo que hasta ahora nos informamos del estreno del **décimo segundo Cuarteto** de Dimitri Shostakovich, ejecutado por el Cuarteto Beethoven en la Sede de la propia Unión de Compositores. Allá se acostumbra que tras la primera audición de una obra se la analice objetivamente ante el autor. En esta ocasión se subrayó "el carácter extraordinariamente vivo, brillante y original" del Cuarteto en cuestión "que testimonia el progreso constante de Shostakovich, su afán de renovación, etc... El Archivo central del **Fondo Musical Checo** facilita cualquier partitura de música contemporánea checa que se le solicite, por medio de sus representantes extranjeros, como Ricordi, Boosey and Hawks, Universal, etc...

OBITUARIO.—El 21 de febrero pasado falleció en Ginebra el notable director de orquesta suizo **Ernest Ansermet**, a la edad de 85 años. Nacido en Vevey, Ginebra, en 1883, dirigió por primera vez una orquesta (la de Lausana) a la edad de 28 años. De allí en adelante comenzó para él una carrera de éxitos, al lado de los ballets rusos de Diaghilev y desde 1918 (hasta el año pasado) al frente de la Orquesta de la Suisse Romande que él hizo famosa y con la que estrenó un gran número de obras contemporáneas. Vino a México varias veces, invitado por Carlos Chávez, como huésped de la Orquesta Sinfónica de México. Recibió varios premios internacionales por sus grabaciones y en 1964 el de la Fundación Schiller por su libro "Los Fundamentos de la Música en la Conciencia Humana".

El director rumano **Constantin Silvestri** dejó de existir en Londres, dos días después de Ansermet, a la edad de 55 años. Nacido en Bucarest, en 1913, comenzó su carrera como pianista y a la edad de 17 años se decidió por la de director de orquesta. En 1954 se convirtió en director titular de la Orquesta Filarmónica y de la Opera de Bucarest. Desde 1961 era Director de la Orquesta Sinfónica de Bournemouth, Inglaterra. En una ocasión vino a México como huésped de la OSN y produjo muy grata impresión.

Contemporánea, como artista, de Lauro Volpi, Claudia Muzio y Gigli, **Anna Sassone** falleció en Milán el mismo día que Silvestri. Su carrera internacional alcanzó relieve en todos los principales teatros líricos del mundo.

El 3 de abril murió en un accidenteutomovilístico el compositor mexicano de música popular **Alvaro Carrillo Alarcón**. La primera canción que le dio fama fue "Amor mío" que grabó hace 15 años y se conoce en todo el mundo. En los últimos tiempos se han popularizado sus melodías "Sabor a mí" y, sobre todo, "La Mentira", que onstituyó su máximo éxito. Nacido en Cacahutepex, Oaxaca, estudió Carrillo la carrera de ingeniero agrónomo que abandonó por la de compositor de canciones populares. El mismo solía interpretar sus obras en centros nocturnos y ante sus amigos. Su cuerpo fue velado en la Sociedad de Autores y Compositores, de cuyo Consejo Directivo formaba parte.

DE NUEVA YORK

La "**Carmen**" que acabo de presenciar en el Metropolitano tuvo como intérprete principal a Grace Bumbry, quien supo captar el carácter del personaje. En el papel de Micaela Judith Raskin se llevó la ovación más entusiasta de la noche... La Orquesta **Sinfónica de Moscú** ofreció aquí una serie de conciertos. Entre los solistas impresionó especialmente un joven violinista de 22 años, llamado Viktor Tretykov, en el Concierto de Tchaikowski. La orquesta ejecutó las Variaciones de Prokofiev sobre un tema hebreo (sin sabor judío) y la Quinta Sinfonía de Shostakovich. Los programas de esta orquesta no han sido aprobados con entusiasmo, pero es impresionante el número de famosos artistas que acompañan al organismo: Rostropovich, Kogan, Emil Gilels y su hija Elena (también pianista), el director Svetlanov, el hijo de Shostakovich. Por cierto, me sorprendió que al terminar el concierto brindara la orquesta dos **encores**. No creo que las orquestas que actúan aquí tengan por costumbre dar **encores**. ¿Sucede lo mismo en México?... **Rostropovich** ofreció un recital con obras de Haendel, Schumann y Shostakovich. La música fue proyectada magistralmente por un artista que la hizo **vivir**. Para mí esto es lo más importante... **Hungerfors** tocó dos Sonatas de Beethoven (Op. 26 y 27) y la en si bemol menor de Chopin. La audición de la obra de Chopin fue memorable. Donal I. Isler, corresponsal.

Grabaciones

MUSICA FRANCESA

Entre las grabaciones de música francesa brevemente reseñadas en el último número de Le Courier Musical Francais, nos interesan un disco de "Voix de son Maître" (CVB 2 117) de la **Canción Perpetua** y el Concierto para piano, violín y cuarteto de cuerdas de Ernest Chausson ("Canción Perpetua data de 1898. Esta es su primera grabación. Se aprecia la calidez de la voz de Andrée Esposito, excelente intérprete de esta melodía excepcional. Escrito en la tradición de los conciertos de Couperin, o de Rameau, el Concierto de Chausson tuvo en el joven equipo que lo grabó nuevos y dilectos intérpretes").

Philips (836 893 DSY) grabó cuatro obras de Pierre Henry: **Misa para los Tiempos Presentes**, Extractos de **El Viaje**, **La Reina Verde** y **Variaciones para una Puerta y un Suspiro**. ("Este disco renueva las vibraciones electrónicas de la Misa para los tiempos presentes y otras músicas concretas compuestas para Maurice Béjart y coreografiadas por el mismo. Puede apreciarse la riqueza, la variedad, la originalidad de esta obra y la técnica musical basada en la música concreta y la serial simultáneamente".)

De Erato (ORTF. STU 70 431) es una **Síntesis** de MAURICE OHANA para dos pianos percusiones y orquesta, con Genoveva Joy y Christian Ivaldi, pianistas, Monique Rolling, citarista y la Orquesta Filarmónica de la O. R. T. T., dirigida por Charles Brück ("Según el propio Ohana, esta obra 'diseña un conjunto de aspectos de la materia sonora, considerados como esenciales y ordenados en forma de ritual...' Buena materia sonora. Grabación llena de relieves").

De Philips (837 916 LY) provienen **Toccatas** para piano de Saint-Saens, Debussy, Ravel, Poulenc, Sancan y otros, con el pianista Werner Haas. ("Escritas pianísticamente, halla uno en estas obras una cierta continuidad, al mismo tiempo que una buena dosis de homogeneidad en una forma desde largo tiempo abandonada".)

MUSICA ELECTRONICA

La mayoría de las firmas que graban música contemporánea a gran escala carecen del renombre de la Columbia, Deutsche Gesellschaft, Victor, etc.; sin embargo, Columbia ha lanzado últimamente al mercado un disco de música electrónica dedicada a "Dos Espacios Espectaculares". Trátase de una serie de piezas y fragmentos de piezas provenientes de otras grabaciones de Columbia; un poco de "Así hablaba Zaratustra" de Strauss, "El Danubio Azul", "Atmósferas" de Ligeti, "Aniara" de Blomdahl, "Interludios Electrónicos" de Subotni etc., en su textura filmica. El todo forma una Suite de Blomdahl, entresacada de una ópera de ciencia-ficción que compuso hace 10 años.

La casa **Limelight** no es de las mayores y, sin embargo, acaba de grabar ocho discos de música electrónica, a saber: "Evoluciones y Contrastes" de BADINGS, que es un Capricho para violín y dos canales, ejecutado por Joke Vermeulen (LS-86055). En la otra cara quedaron impresos unos "Contrastes" de RAAIJ-MAKERS.

"Constelaciones e Interferencias" de HAMBÆUS para órgano y sonidos de órgano, con Karl Erik-Welin (LS-86052).

"Imágenes Fantásticas" es el título común de seis obras de BERIO ("Momenti" y "Homenaje a Joyce"); MADERNA ("Continuo"); FERRARI ("Quinto Visaje"); XENAKIS ("Oriente-Occidente") y DUFRENE BARONET "U-47" (LS-86047).

En un "Panorama Electrónico" están incluidos: "Transición" I de KAGEL, "Selección I" de EIMERT, "Entidad" de HENRY, "Articulación" de LIGETI, "Texto I" de BOUCOURECHLIEV y "Scambi" de POUSEUR (LS-86048).

UN FESTIVAL DE OPERA BARROCA (fragmentos).—Karl Heinrich Graun: MONTEZUMA. Joseph Ward, (Tezeuco); Lauris Elms (Montezuma); Elizabeth Harwood (Erissena); Joan Sutherland (Eupaforice); Rae Woodland (Pilpatoe); Monica Sinclair (Ferdinand Cortez); Valda Aveling y Geoffrey Parsons (clavicímbalo). Dos discos. The Ambrosian Singers; Orquesta Filarmónica de Londres, dirigida por Richard Bonynge. En el otro disco fragmentos de la "Griselda" de BONONCINI. London Estéreo OSA-1270.

Los hermanos Johann Gottlieb y Karl Heinrich Graun fueron ambos músicos en la corte de Federico el Grande. El segundo entró al servicio del monarca desde que éste era Príncipe Heredero y, una vez coronado Emperador Federico le nombró Director de la Real Orquesta de Berlín (1740). Karl Heinrich compuso no menos de 30 óperas entre las que Montezuma aunque fragmentada, nos interesa por tratarse del infortunado Emperador azteca. Lo curioso del caso nos lleva a relacionar esta ópera de Graun con otras de Paisiello, Sacchi-Galuppi, Vivaldi, Zingarelli y demás compositores del siglo XVIII, que compusieron obras líricas sobre Moctezuma como argumento. Es natural que la imaginación se sobrepusiera a la Historia; para convencernos de ello bástenos repasar los nombres de los personajes y su tratamiento; sin embargo, y aunque sin conocer la ópera completa de Graun, por las muestras podemos percatarnos de sus encantos. Los cantantes y el Director dieron buena cuenta de sus tareas como intérpretes.

Libros y Música

PABLO CASTELLANOS —El pequeño pianista mexicano— Editorial Ricordi Americana, Buenos Aires.

Pablo Castellanos, distinguido pianista, musicólogo y pedagogo mexicano, acaba de proveer a los maestros de piano con un libro (podríamos colocarlo entre los métodos) que desde hace tiempo reclamaban: una colección de piecitas del folklore infantil y del folklore nacional, arreglados en forma no sólo muy atractiva, sino verdaderamente pedagógica. Para su obra tomó Castellanos algunos de esos juegos que todos conocimos en la infancia; y melodías pentafónicas autóctonas; y viejas canciones de antes de la Revolución y de la Revolución, como **Jesuita en Chihuahua** y la **Bamba** por antonomasia, que en Veracruz es casi un himno estatal. El autor informa acerca de la vieja procedencia de esta canción bailable (siglo XVIII) y su arreglo se conforma a la afinación de esas pequeñas bandurrias que se tocan por allá. Con tal afinación produjo el autor un bajo continuo que es al mismo tiempo un magnífico ejercicio técnico para la mano izquierda de un alumno de tercer año; porque las piezas de la colección pueden servir para los tres primeros años de estudios de un principiante niño o adulto.

La mayoría de los arreglos de Castellanos tienen un toque moderno que los hace doblemente valiosos. Al mismo tiempo se ingenia para conservar las posiciones de ambas manos, con apego a un gradual aumento de dificultades.

En su género la obra de Pablo Castellanos es única entre nosotros. A pesar de su nacionalismo no dudamos que llegue a interesar su uso a maestros de piano de otros países. Los juegos infantiles son universales y las melodías de los demás trozos agradan a todo mundo por su ingenuidad, o por su placentera construcción.

El autor proporciona pertinentes explicaciones de ciertos regionalismos, así como del origen de las melodías. E. P.

RODOLFO HALFFTER — **Pregón para una Pascua Pobre.**— Edición del Instituto de Música Religiosa de Cuenca, España. Con motivo de las últimas Semanas Religiosas de Cuenca, el mencionado Instituto publicó un lujoso libro, en el que resalta el **Pregón para una Pascua Pobre** de Rodolfo Halffter, quien la escribió por encargo de aquel organismo. La preciosa carátula del libro presenta una miniatura de un Cantoral, con notación gregoriana. Una serie de artículos escritos por eminentes musicólogos (Fernández Cid, Antonio Iglesias, Enrique Franco, etc.) preceden a la obra del compositor, a quien distinguen como el "Halffter mexicano". En estas crónicas consta que como resultado de la primera audición del "Pregón", realizada en la pequeña iglesia románica de Arcas (humilde pueblo de Castilla), la gente no podía ocultar su emoción: era la primera vez que se clausuraban aquellas festividades con una música escrita especialmente para la Pascua de la Resurrección. M. T. C.

Casi contemporáneamente se estrenó la obra de Halffter en México, dirigida por el maestro Francisco Savín en la Sala Ponce. En el próximo número de HETEROFONIA la reseñaremos debidamente (La Redacción).

El director de orquesta popular Pablo Beltrán Ruiz ofreció una recompensa a quien le aclarara el origen y significado de la palabra "charanga" (como si no hubiese podido él mismo consultar cualquier diccionario); pero un lector de "Excelsior" —Pedro Galán— satisfizo los deseos del señor Beltrán Ruiz en forma bastante satisfactoria. Después de informarle acerca de las definiciones proporcionadas por el diccionario de la lengua castellana: "Banda militar que consta sólo de instrumentos de metal. En Costa Rica, México y Puerto Rico "baile familiar". En la República Dominicana "bulla", añadió que "en ciertas partes de México charanga se le llama a conjuntos musicales de poca categoría.

Nosotros agregamos que, según el Diccionario de Americanismos de Santa María, charanga se le dice a una "música ratonera; música popular sencilla o muy vulgar. 2. Baile familiar, fiestecilla entre gentes pobres o con música vulgar".

Después, refiriéndose al origen del término en cuestión aclara Beltrán Ruiz: "Es probable que la palabra "charanga" se derive de charango, réplica indígena de la guitarra española, cuya caja armónica está manufacturada con el caparazón de un armadillo, o bien de madera. Su uso es corriente entre algunos indios del norte de Argentina, de Bolivia y Perú, así como entre criollos y mestizos".

Aquí es donde podríamos enmendarle un poco la plana al informante Pedro Galán. El charango no es una "réplica indígena" de la guitarra española, sino una "guitarrilla criolla, difundida en la Argentina, Bolivia y Perú". En su Diccionario de **Música y Músicos de Latino América** Mayer-Serra cita a Carlos Vega como conocedor del charango, del que dice este musicólogo: "Dentro de la gran categoría de los cordófonos, el **charango** pertenece al grupo de los compuestos, en el que el portacuerdas y la caja no se pueden separar sin destruir el instrumento. Dentro del grupo se incorpora a la numerosa familia de los laúdes (en que el plano de las cuerdas corre paralelo a la tapa) y en una subdivisión figura entre los laúdes con mango, añadiendo el cuello al cuerpo resonador y aun busca su propia especie con los instrumentos en que la caja tiene forma de cáscara". Presenta cierta afinidad con la **jaranita** mexicana.

Pero sí creemos, con Beltrán Ruiz, que el término se derive de este charango, o **chagango**, según aparece en unos versos gauchos citados por el propio M. S.:

Ansí luego en acabando — usté debe permitirme — el que yo, con el **chagango**, — acá con la patroncita — echemos penas a un lado. — Justamente dijo Rosa; descansá Rufo, pitando; — Usté, don Vega, si gusta — que bailemos de aquí a un rato, **cantemé** alguna cosita — antes de nuestro **malambo**.

OBRAS DE
ALBERTO PULIDO SILVA

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

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

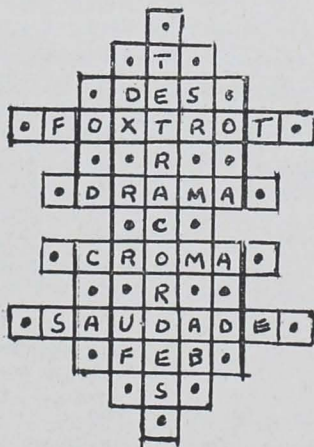
Gramática Comparada Greco-Latina (Editorial Trillas, 1967).

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.



Solución a "Puntos y música"
de la página 34

EMILIANA DE ZUBELDIA

cuatro canciones con texto de

ANA MAIRENA

EDICION RICORDI

De venta en todos los repertorios de música

PROXIMAMENTE

HETEROFONIA

aparecerá cada mes

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



BECHSTEIN
WEINBACH
PETROF *Rösler*
MELODIGRAND
Y
HAMMOND

CASA RICORDI

al servicio de la Cultura Musical Mexicana
ofrece en

PASEO DE LA REFORMA 481-A
(frente al edificio del Seguro Social)

UN AMBIENTE PROPICIO PARA SUS COMPRAS
CON LA ATENCION QUE USTED MERECE

Ediciones:

RICORDI, NACIONALES Y EXTRANJERAS

TELEFONO 25-57-22