

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA



INBA



INBA  digital

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 20, México, septiembre-octubre de 1971

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 20, México, septiembre-octubre de 1971, pp. #-#

The cover features a large, abstract blue shape on the left side, which is partially filled with a pattern of parallel white and blue lines. The lines are vertical and slightly curved, creating a sense of movement. The background is a light, textured grey.

heterofonía

20

REVISTA
MUSICAL

SEP. - OCTUBRE 1971

méxico,d.f.

4411111111
101207111

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

TEMPORADA DE OTOÑO, 1971

12 viernes, a las 20.30 hs. 12 domingos, a las 11.45 hs.

Septiembre 24 a diciembre 12.

LUIS HERRERA DE LA FUENTE, Director Titular.

DIRECTORES HUESPEDES: Lukas Foss, Werner Torkanowsky, Eduardo Mata, Daniel Sternefeld, Manuel Jorge de Elías y Francisco Savín.

SOLISTAS: Gildardo Mojica, Joaquín Achúcarro, Ida Haendel, Rodolfo Caporali, Emilio Angulo, Hermilo Novelo, José Kahan, Aurele Nicolet, Leopoldo Téllez, Alberto González, Gloria Contreras, Rudolf Firkusny, Enrique Bátiz y Salvador Neira (por orden de actuación).

Septiembre 24 y 26. Obras de Mozart, Rajmaninov y Beethoven.

Octubre

- 1 y 3 Obras de Tapia, Colman, Beethoven, Debussy y Stravinsky.
- 8 y 10 Obras de Schubert, Beethoven y R. Strauss.
- 15 y 17 Obras de O. Fiume, Rajmaninov y Wagner.
- 22 y 24 Obras de Sarrier, Chaikovsky, de Falla y Enesco.
- 29 y 31 Obras de Manuel Enríquez, Brahms y César Franck.

Noviembre

- 5 y 7 Obras de Weber, Donatoni y Brahms.
- 12 y 14 Obras de Carlos Chávez, Elgar y Chaikovsky.
- 19 y 21 Obras de Mendelssohn, R. Strauss y Beethoven.
- 26 y 28 Obras de Vivaldi, M. Constant y Brahms.

Diciembre

- 3 y 5 Obras de Mario Lavista, Chaikovsky y Ravel.
- 10 y 12 Obras de Debussy, Mozart, Rajmaninov y Respighi.

Abonos a 12 conciertos. Turno "A", de \$420.00 a \$110.00. Turno "B".
de \$350.00 a \$80.00.

Por concierto. Turno "A", de \$40.00 a \$10.00. Turno "B", de \$35.00 a \$8.00.

De venta en las oficinas de la OSN: Dolores 2-306

Teléfonos: 512-97-44 y 512-60-43.

PALACIO DE BELLAS ARTES

HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

Directora

ESPERANZA PULIDO

Jefe de Redacción

Ignacio Medina Alvarado

Relaciones Públicas

Alberto Pulido Silva

Redacción

Heriberto Frías 514,

México 12, D. F.

Teléfono: 5-23-48-10

Correspondencia

Apartado 12-808,

México 12, D. F.

Impreso en la

"IMPRENTA IDEAL"

Fragonard No. 44

México 19, D. F.

No. 20, Septiembre-Octubre, 1971.

Pág.

S U M A R I O

● Directorio y Sumario	1
● Cartas a la Redacción	2
● De los Editores	4
● VITRI	
Algunos Proverbios y dichos alemanes	5
● K MARIE STOLBA	
Historia compendiada del violín, hasta 1800	7
● ESPERANZA PULIDO	
Claudio Aquiles Debussy, pionero de la música contemporánea	14
● EPS	
Conversación con el compositor Blas Galindo	18
● ESPERANZA PULIDO	
Con Filiberto Ramírez	21
● CARMEN SOULES DE SANUDO	
En el Nonagésimo aniversario del maestro Ignacio Mier Arriaga	23
● Revista de Revistas Musicales	29
● Grabaciones	31
● C.M. y LESLIE FRICK	
Conciertos, Opera y Ballet	34
● ANTONIO MACHADO CASTRO	
Actualidad Musical Madrileña	38
● LIBROS	40
● NOTICIAS VARIAS	41
● ABSTRACTS IN ENGLISH	44

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

EXTRANJERO

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto	\$ 6.00
Un año (seis números)	40.00
Número atrasado	8.00
Correo aéreo	55.00

Un año	Dls. 6.00
Número suelto	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 REDACCION

El número de Julio-Agosto 1970 es el último que hemos recibido de su revista. Como necesitamos esta publicación, les agradeceríamos explicarnos la causa de tal omisión. Gracias por adelantado. Atentamente.

María Parashos, Ayudante del Dep. de
Publicaciones Periódicas.

Ithaca College, Ithaca, N. Y.

Aprovechamos esta oportunidad para protestar por la cantidad de correspondencia extraviada. ¿De qué le sirve a uno que le concedan franquicia Postal de Segunda Clase, si se pierden tantas revistas? Porque continuamente recibimos quejas, (sobre todo de los Estados Unidos) .No dejó de hacernos gracia el arribo (el 11 del mes pasado) de una tarjeta de Navidad de nuestro distinguido amigo Eduardo Lira Espejo, procedente de Caracas, Venezuela. Como él la depositó allá a mediados de diciembre de 1970, necesitó la pobre ocho meses para llegar a su destino. ¿A cuál de los dos Correos tendremos que echarle la culpa? Casi podríamos asegurar que al mexicano, porque son demasiadas las pruebas de ineficiencia de que hemos sido víctimas. Ojalá se remedie este estado de cosas. La Redacción.

Señora Directora:

Se queja usted de que los jóvenes no cooperemos. ¿Cree usted que sucediendo lo que sucede en México en el campo de la juventud, nos queden ganas de dialogar con ustedes los adultos? Muéranse todos ustedes y déjenos la vía libre a quienes comenzamos a vivir. Yo no quiero estudiar la música que ustedes adoran, ni me interesan las elucubraciones de Schoenberg, Boulez, o Stockhausen. Nuestra música de Rock es más sana y espontánea, porque nos nace de un anhelo legítimo de libertad y de protesta. ¿Por qué no incia usted en su revista una Sección de Rock? Quizá entonces le caerían algunas buenas colaboraciones.

Pedro Duarte, Calle 12, número 8. México D. F.

Si usted no se muere en sus verdes tiempos, joven Duarte, (y no se lo deseo), será un adulto dentro de diez o quince años. (Supongo que andará ahora entre los diez y ocho y los veinte). Y cuando llegue al lindero de los cuarenta se percatará de que hasta entonces comienza la vida a revelarnos ciertas facetas que no le conocíamos. Su airada misiva nos indica que es usted de los muchachos que no piensan para hablar, y menos para escribir, puesto que a todo mundo rasa con el mismo rodillo. Y así no le pueden tomar en consideración otros menos pacientes que nosotros. Si los adultos y los viejos nos muriéramos en masa, el mundo de ustedes se acabaría pronto, porque los jóvenes capaces de guiar multitudes son rarísimos. Tendría usted mucha razón si se quejara de la inutilidad del diálogo con ciertos adultos, o sea con la mayoría de quienes tienen el sartén por el mango.

Ustedes, los jóvenes, deberían tratar de buscar un verdadero líder, capaz de obligarles a ejercer fuertemente la presión, por medio de razonamientos intelectuales. Servir de carne de cañón es lo más estúpido que pueden hacer. Si fuera usted un buen compositor de rock —un compositor con la fuerza del Verdi de “Nabucco”, por ejemplo—, nada importaría que despreciara a Schoenberg, Boulez y Stockhausen, (aunque el hecho de nombrarlos indica que no le son del todo indiferentes).

Vamos a pensar en la posibilidad de introducir una sección de jazz y rock en HETEROFONIA. Gracias por el consejo. La Directora.

¿En qué se basa la cronista Eloísa Baqueiro para afirmar con tanto énfasis que Joaquín Amparán ha sido “el más valioso director del Conservatorio Nacional de Música de este siglo”. ¿Será porque supo obtener fondos para remozar el edificio y adquirir un órgano tubular? Le agradeceríamos nos aclarara en su columna de El Nacional qué mejoras musicales introdujo en el plantel.

A. Guerrero

Xuchil 126

México, D. F.

De los Editores

PROBLEMAS DE BECARIOS.—De la primera dotación de becas que otorgó generosamente el gobierno francés en México al terminar la Segunda Guerra Mundial, surgieron grandes valores, como el muy eminente escritor Juan José Arreola, el antropólogo Dr. Eusebio Dávalos (prematuramente fallecido), quien realizó brillante labor al frente de la Escuela de Antropología y después como Director del nuevo Museo de Antropología que todavía alcanzó a inaugurar; el también antropólogo Alberto Luis Lhuiller, descubridor de la tumba de Palenque y especialista en cultura maya y otros —todos ellos de la generación 1946-48, que redondearon sus carreras profesionales, pese a lo insuficiente de las becas y a las precarias condiciones que experimentaba Francia en aquellos momentos críticos de su historia. Algunos años después, los becarios del propio gobierno francés no fueron elegidos de acuerdo con un criterio selectivo. Cuando regresamos a Francia, en 1954, la mayoría de los privilegiados del sexo masculino se pasaba el día jugando ajedrez, o perdiendo el tiempo en el foyer de la Casa de México, o paseándose por las provincias (las muchachas sí estudiaban). Pero creemos que desde hace algún tiempo reciben becas solamente aquellos jóvenes que reúnan ciertos requisitos y posean, ante todo, verdaderos méritos en sus campos profesionales específicos.

Leímos hace poco en "Excelsior" una nota del colega Luis Fernández de Castro relativa a los becarios de piano y canto de la Sala Chopin y los gobiernos de Austria e Italia, en la que se queja de "que las becas concedidas por los gobiernos de los países respectivos, aunque constituyen un gesto digno de reconocimiento, no cubren con amplitud las necesidades económicas de los beneficiarios". Y advoca la necesidad de que la Secretaría de Educación Pública ofrezca ayuda adicional a estos artistas mexicanos para que puedan "continuar sus estudios con dignidad"; sin embargo, varios de estos becarios se han permitido el lujo de pasar vacaciones en México y luego regresar a sus escuelas de música en Europa (a los becarios del gobierno francés les sería imposible semejante lujo).

Analícemos sumariamente el asunto. Don Antonio de la Borbolla, ejecutivo de la Sala Chopin, favorece con su idealismo, no solamente a la empresa de instrumentos musicales que representa, sino a un número considerable de estudiantes jóvenes de México, que sin esta admirable clase de "réclame" nunca hubieran podido soñar con perfeccionarse en Europa. Conocemos el monto de las prestaciones económicas recibidas por los beneficiarios —superiores a las que otorga el gobierno francés— y no las juzgamos insuficientes, siempre que los jóvenes supieran y quisieran ponerlas a buen recaudo, y darse cuenta de que el gobierno de su país no tiene la obligación de pagarle lujos adicionales; pero el gobierno de México sí debería estar obligado a otorgar otras becas a jóvenes de quizá menos recursos económicos que algunos de los que las reciben por mediación de la Sala Chopin y otras fuentes.

Sin pretender convertirnos en consejeros de oficio, nos atreveríamos a sugerirle a Don Antonio de la Borbolla que aleccionara a los futuros becarios de su organismo para hacerlos comprender que deben sacrificarse un poco durante el tiempo que usufructúan del beneficio. Independientemente del talento y el esfuerzo, es siempre un privilegio recibir una beca de esta categoría, porque hay bastantes jóvenes, que poseyendo grandes facultades musicales y haciendo la misma clase de esfuerzos, se quedan en la penumbra. Quizá les falte espíritu y un peso veinte centavos para tomar el Metro...

Estas notas, dictadas por experiencias personales, no obedecen a otras miras que las de ayudar a los jóvenes becarios de las diversas fuentes internacionales a controlar sus impulsos de despilfarro y a no esperar ayuda económica adicional del gobierno de su país (a menos que gocen de influencias).

Claro que un año no es suficiente. El primero que pasa uno allá apenas basta para dominar la lengua y adaptarse al nuevo ambiente. En este caso, el becario está en su derecho de buscar una nueva beca, siempre que haya demostrado madera de luchador.

ALGUNOS PROVERBIOS Y DICHOS ALEMANES SOBRE LA MUSICA

Recopilados por VITRI

Siete notas fundamentales: melodías infinitas

La Música es como el Universo: no tiene principio, ni fin.

El silencio es también parte de la música

Tocar el organillo no significa ser músico

Quien solamente oprime las teclas no aprende a tocar el piano

Hacer música no significa nada: las notas hablan

La Música vive de tormentas y tranquilidad

La Música de las Esferas es la orquesta del mundo, dirigida por un ser invisible

El trueno es el tambor de los cielos

Dime qué música te gusta y te diré quién eres

La música pretenciosa es para el oyente pretencioso

Los músicos y los artistas deben renovarse diariamente para poder presentarse como modelo a todas las demás profesiones

Noble Música: un respiro del Universo...



Dra, Sstolba,
distinguida musicóloga

Historia Compendiada del Etude de Violín hasta 1800

Por K MARIE STOLBA

La distinguida musicóloga norteamericana K Marie Stolba, de quien publicamos en el número pasado de *HETEROFONIA* un jugoso artículo sobre los talentos musicales de BENJAMIN FRANKLIN, tuvo la gentileza de enviarnos de nuevo, para su inserción en esta revista, un compendio de la tesis con que obtuvo su doctorado de Musicología en la Universidad de Iowa. Nunca como ahora es tan importante para nosotros este estudio perfectamente investigado acerca de los études (estudios) para violín, cuando acaba de llevarse a cabo el Curso de Perfeccionamiento Violínístico impartido por "nuestro" gran Henryk Szering en el Conservatorio. Mil gracias, pues nuevamente, a la doctora Stolba. Estamos seguros de que su trabajo interesará no sólo a los violinistas y estudiantes del instrumento, sino también a todos nuestros músicos en general. La Redacción.

Previamente a la posibilidad de analizar el étude de violín, precisaba una definición de la terminología apropiada. La palabra "étude" exigía una definición que la aproximara, o la alejara de la noción de "ejercicio".

"Étude" es un término francés que significa "estudio". Proviene del latín "studium" —el proceso de estudiar: "studere"— estudiar, luchar con ánimo y "tundere", golpear.

De acuerdo con el *Diccionario etimológico de la lengua francesa* de Oscar Bloch, el vocable francés en cuestión ha estado en uso desde el siglo XII. Habiéndose empleado numerosos términos para definir el étude, esta palabra posee casi tantas definiciones como escritores se han ocupado de él. La confusión entre composiciones pertenecientes al género es cosa de siglos. Así, por ejemplo, llegó a oídos del público en 1841, por medio de un artículo publicado por el *Allgemeine musikalische Zeitung*, en 1841, bajo el título de "Exercise und Étude". Su autor —K. B. Militz— se refería a las numerosas composiciones publicadas como ejercicios y études, muchos de los cuales caían pronto en el olvido; y en seguida propugnaba por la necesidad de una nomencla-

tura doble, que hiciera clara la diferencia entre Ejercicio (*Übung*) y *Étude* (*Studie*) Esta crítica acerca del intercambio de expresiones provenía de hecho de que cualquier hijo de vecino hubiera sido capaz de ejecutar un ejercicio, pero una vez faltando el arte de por medio, ningún adiestramiento de dedos podía convertirlo en un verdadero *étude*. En igual forma, el virtuoso no debía degenerar en máquina y los artistas habían de formarse por medio de *études*, mejor que de ejercicios. Es por esto que Militz titula cada obra musical del género "Fingerübungen mit Geist (Ejercicios con Espíritu), (oder Eüden)" y "Fingerübungen ohne Geist" (Ejercicios sin Espíritu).

Este ensayo requiere que el vocable "Étude" denote "una composición realizada con intenciones musicales y pedagógicas, que contenga por lo menos un problema fisiológico de dificultad técnica o musical, y requiera del ejecutante no solo aplicación mecánica, sino estudio apropiado e interpretación correcta. Por el contrario, un Ejercicio es principalmente un modelo mecánico de indeterminada duración, destinado a familiarizar y ejercitar al estudiante con algún aspecto técnico específico de su instrumento y desarrollar así sus facultades fisiológicas. En otras palabras, nunca se trata de una composición musical completa, en el sentido más estricto del término. Así como los ejercicios pueden ser de diferentes tipos, según estén destinados a ejercitar los dedos, o el arco, así mismo sucede con los *études*. Estos últimos pueden subdividirse en *études* propiamente dicho, *études* escolares y *études* de concierto. Los primeros son obras de identidad propia, compuestos como unidades individuales, o en grupo para su publicación. Los segundos son parte del Método de violín, en el que aparecen juntamente con escalas, ejercicios y piezas. El *Étude* de Concierto está destinado principalmente a la ejecución pública.

Como ejemplo de los primeros hemos seleccionado el No. 3 de los 36 Caprichos de Fiorello. Al analizarlo hallamos una forma simétrica binaria que ofrece el problema de un staccato de arcadas ascendentes, por medio de la escala. Salta a la vista el valor musical de este ejercicio. Ejercicios aparecen a primera vista en la parte VII, No. 10 de la opus 6 de Sevcik. Cualquiera de los 24 Caprichos de Paganini servirán para demostrar el *Étude* de Concierto.

I

Al discutir fases especiales de la actividad musical se ignoran frecuentemente consideraciones de las condiciones mundiales del momento. Tal hecho tiende a sugerir que la actividad en cuestión no se halla afectada por tales condiciones, cuando en realidad éstas la afectan considerablemente. Tomemos el desarrollo del violín y, en especial, el de su música didáctica, como un caso específico. La centralización de la actividad musical en las cortes reales y religiosas fue un reflejo de la descentralización del gobierno en Italia y Alemania. El despertar de un espíritu más o menos independiente, indujo una falta de fe en la sucesión real como proveniente de un derecho divino y una creencia en los derechos humanos, que en Francia produjo una Revolución y repercutió en las actividades mundiales de la música.

Voltaire, la Corte de Federico el Grande y Metastasio, en la Corte Imperial de Viena, reflejan el cosmopolitanismo y la visión esclarecida del siglo XVIII. Y lo reflejan igualmente los músicos italianos que trabajaban en las cortes de Alemania, España, Inglaterra y Francia; y los propios déspotas

que participaban abiertamente en actividades musicales, como era el caso de Federico el Grande de Prusia, Catalina la Grande de Rusia, José II de Austria y Luis XIV de Francia. El surgimiento general de la clase media en posiciones influyentes produjo la popularización del arte y del saber, así como tratados escritos en lenguaje vernáculo, novelas y dramas referentes a gente ordinaria, en sus diarios devenires, literatura prosaica y, finalmente, una exaltación de los conciertos públicos. Estas reflexiones acerca de las condiciones generales de orden mundano en la historia de la música y las otras artes, están relacionadas con un estudio del desarrollo del *étude* en la popularización del arte de tocar el instrumento, al punto de que, conforme aumentaba la música impresa, los materiales didácticos hallaban acomodo en el mercado y se convertían de meras declaraciones de principios, en métodos de ejercicios de técnica, primero, y después en álbumes de *études*.

Largamente tuvieron que esperar el violín y sus ejecutantes antes de que un hombre como Samuel Johnson se atreviera a decir:

Nada hay como tocar el violín para demostrar la fuerza del arte. En todos los otros campos de la actividad humana somos capaces de meter mano: cualquier hombre podría forjar una barra de hierro, si se le diera un martillo; no lo realizará tan bien como un herrero, pero sí medianamente. Y no le sería imposible manufacturar una caja —quizá imperfectamente; pero colóquesele ante un violín y un arco y el pobre se sentirá perdido².

El bajo nivel social del músico se remonta más allá de los tiempos en que florecieron los juglares y los ministreres, cuando existía la costumbre de retenerlo en las cortes reales con el doble propósito de que sirviera de comensal y recitara alabanzas de los señores y gobernantes. Los juglares y los ministreres nunca recibieron altas consideraciones.

Los sindicatos surgieron desde el siglo XIII. Estas corporaciones regularizaban estrictamente la enseñanza de la música, promulgaban los derechos, prerrogativas y responsabilidades de sus miembros y se preocupaban por mantener un status elevado. Expulsión a causa de deficiencia musical equivalía a caer en total desgracia. Los ejecutantes de instrumentos de cuerdas eran considerados menos "nobles" que los de instrumentos de viento. Los trompetistas tomaban precedente sobre todos los demás músicos. Aún en tiempos de Bach las partes de la trompeta aparecían en la parte superior de las partituras, Las cuerdas ocupaban la sección inferior.

Según Pincherle, el violín llegó a Francia el 3 de febrero de 1529. Sus investigaciones revelan que los violinistas aparecían en todas las fiestas de la nobleza, pero mantenidos siempre en una posición social inferior³. Picherle atribuye aquella falta de estimación a un brusco incremento de sonoridades, proveniente especialmente de la imperfección de los instrumentos, tanto como a los obstáculos que el dominio de un tan complicado instrumento inferían⁴.

La suerte del violín mejoró un tanto al emigrar Baltazzarini del Piamonte a la Corte de Catalina de Médicis, donde formó una orquesta de 20 violines del Rey. Este fue el núcleo de los *Veinticuatro* de posterior fama, tan elogiados por Mersenne, el cual era destinado, no obstante, a usos de danza y ballet. El rey de los Ministreres, el *Rey de los violines y*, después de éstos Lu-

lly, maestro de la Corte, manejaron a los músicos con mano de hierro; pero la condición social de los violinistas continuó su humilde trayectoria, hasta el advenimiento de la Sonata en Francia. A través de los éxitos de Guignon (el último *Rey de los Violines*), y de Anet, Leclair, Gaviniès y Viotti, del Concierto espiritual y de los conciertos privados, así como de la exaltación del virtuoso, el violín conquistó un status social hasta entonces desconocido en Francia. (Hubert Le Blanc se alarmó tanto por este cambio que escribió una *Defensa de la viola baja*, contraria a las intrusiones del violín)⁵. Italia parece haber sido el único país que acogiera activamente el violín desde sus principios.

Había dos tipos de ejecución violinística: a la reputación del instrumento y sus corifeos le eran indispensables la estabilización y el refinamiento inaugurados por Corelli. En *Corelli, su Vida y su Obra* escribe Pincherle:

Si admitimos en la historia de la música para violín la coexistencia de dos tendencias: una estrictamente musical y la otra de orden técnico-acrobático, todo lo relativo a la primera pertenece a la esfera de Corelli. El descubrió la urgencia de poner un hasta aquí a los procedimientos caóticos y fortuitos de un virtuosismo falto de desarrollo, pronto a desatar un charlatanismo desenfrenado. Estas disciplinas, aunque parezcan sencillas, garantizaron el futuro del violín.

En suma, podríamos decir que el hecho de que el músico hubiese podido saltar de su baja condición y adquirir categoría de artista, así como el reconocimiento público del violinista —ora el de verdadero músico, o el del virtuoso charlatán— sirvieron para crear en el público el deseo de instruirse y produjeron una demanda de material didáctico, originalmente materializado en tratados de "principios" y "métodos".

Contemporáneamente con este cambio de cosas, surgieron algunas alteraciones en la factura del instrumento. Si su forma y dimensiones de 14 pulgadas permanecieron intactas en cambio se aplanó un poco el cuello reduciéndolo algo así como $\frac{1}{8}$ de pulgada y ampliando su longitud, de $\frac{1}{4}$ a $\frac{3}{8}$ de pulgada.

A mediados del siglo XVIII el diapasón era cerca de dos pulgadas y media más corto que en la actualidad, permitiendo únicamente el uso de la séptima posición, lo que implicaba limitaciones técnicas para la mano izquierda. Después de 1750 esta mejora produjo la eliminación de la cuña insertada antiguamente entre el diapasón y el cuello, con objeto de ajustar la altura pareja del primero, de manera que correspondiese a la del puente. Se elevó aproximadamente a una y media pulgadas la altura del puente, con mayor inclinación hacia el lado de la cuerda del Mi. Dentro del instrumento la barra del bajo se hizo más larga y pesada. Antes del siglo XIX el violín carecía de barbada. En 1883 Spohr se adjudicó la invención de este aditamento, realizado desde hacia diez años. Su modelo fue colocado al centro del instrumento, cubriendo su parte posterior y recibiendo el nombre de "agarradera del violín". Su colocación actual provino de la costumbre corriente de sostener el violín con la barba de uno inclinada hacia la izquierda.

El arco sufrió así mismo numerosas alteraciones. Es probable que a principios del siglo XVIII no estuviesen ajustados, ni poseyesen aditamentos para apretar las cerdas. Según otras versiones, se fijaba la tensión requerida

al manufacturar el arco y tan pronto como esta tensión recedía, era preciso renovar las cerdas. En el Prefacio de su *Florilegium Secundum*, informó Muffat, que los franceses oprimían las cerdas con el pulgar, lo cual puede haber respondido a propósitos de tensión. La presente manufactura del arco provino de los diversos experimentos sucesivos de Francois Tourte (1747-1835) en la década de 1780. Tourte renovó la cabeza, elevándola y aumentando su peso, para prevenir que las cerdas chocaran contra la vara siempre que se aplicara la tensión en la punta del arco, pero recuperó el equilibrio cargando la nuez con capas metálicas. El cambio de la curvatura cóncava de la vara se produjo aumentando su longitud, como puede comprobarse comparando su medio metro de extensión de cerdas libres prevalecientes al rededor de 1700, con los 54.7 centímetros que le introdujo Tourte ochenta años más tarde. Este innovador seleccionó el árbol de Pernambuco para la madera del arco, como el material ideal para conferirle elasticidad y fuerza combinadas, así como un angostamiento gradual hacia la punta, sin el beneficio de la calibración, produciendo así convexidad para obtener la necesaria elasticidad cuando se apretaban las cuerdas. Alisó las cerdas sobre una cinta, manteniendo así un perfecto aplanamiento en la base por medio de una férula metálica que servía al mismo tiempo para mantener el taquetito en su lugar. Colocó la nuez dentro de la vara y perfeccionó la cabeza del tornillo y el tornillo mismo para el ajustamiento de la tensión. Se generalizó el peso del arco a aproximadamente 056.7 gramos, mientras que el arco de principios del siglo XVIII era considerablemente más ligero. Las únicas mejoras que ha recibido el invento de Tourte fueron realizadas por su contemporáneo y compatriota Francois Lupot Jr. (1774-1837), quien le introdujo un aditamento a la nuez, así como la indentación del canal y trayecto de la nuez en el arco, realizado por Villaume y la combinación de las placas trasera y superior dentro de las partes metálicas angulares.

Estos cambios mayores en la construcción del arco, así como las alteraciones del violín permitieron un mejor acercamiento a aquellas "zonas árticas del eterno uso del rosin" y la "elasticidad saltarina" de la que habla Hindemith. La exploración detallada del alargamiento del cuello y diapasón, así como el perfeccionamiento del arco, crearon una demanda de material didáctico que incluyera la nueva técnica del arco y la maestría digital en las posiciones elevadas; es, por tanto, posible discernir un aumento de material didáctico de creciente complejidad, que culmina eventualmente en la creación y subsiguiente edición de obras didácticas, para uso de estudiantes avanzados.

Pese a la eminente desaparición de los sindicatos en aquellos momentos de emergencia para el violín, es posible observar su influencia en las relaciones de maestro-alumno en las escuelas de instrucción violinística, donde se proveía instrucción oral y por medio de demostraciones —situación en la que el material gráfico pedagógico pudo naturalmente haber sido considerado superfluo por muchos maestros, quienes preferían asignar al alumno difíciles pasajes de sonatas como material de estudio. El éxito de la relación maestro-alumno puede conocerse por medio de cuadros cronológicos que muestran una crisis de ejecución violinística desde tiempos de Corelli, fundador de la Escuela Romana. Pero con el paso del tiempo y la edición de obras didácticas, los autores revelaron en sus prefacios el hecho de haberse propuesto formular reglas, o componer música con propósitos didácticos. Exitosas giras de con-

ciertos de verdaderos artistas y virtuosos aumentaron, así mismo, la popularidad del violín entre la surgiente clase media; al comprar ésta los pocos "tutores" o métodos publicados, estimulaban la ley de aprovisionamiento y demanda, provocando así un aumento de ediciones de material didáctico, hasta que en Inglaterra, por ejemplo, la tendencia a "hágalo usted mismo" tuvo amplia cabida.

Debemos considerar la prevalencia, entre artistas y luteros, a salvaguardar su material rodante. No cabe duda que muchos maestros se hallaban en el mismo caso y preferían así revelar oral o prácticamente a sus alumnos sus secretos técnicos, o, como en el caso de Paganini, llevarse sus tesoros a la tumba. Tales limitaciones de los didactas que enseñaban por el sistema de "aprendiz", podían ser la causa del retardo en la publicación de études, o cualquier otro material didáctico, hasta el último año de las vidas de sus autores, como fue el caso del "viejo" Gavinié, o de ediciones póstumas, semejantes a las de los Bendas.

Hasta fines del siglo XVIII el estudio de la música fue de dos tipos principales: el recibido por quienes eran lo suficientemente ricos para pagarse enseñanza privada y el habido por talentos de jóvenes pobres, adiestrados en coros e iglesias de las cortes reales. El establecimiento de instituciones especiales para la educación musical resultó del deseo de conocimientos musicales entre una parte de la surgiente clase media; sin embargo, el nombre de "conservatorio" fue derivado de los orfanatorios italianos, o asilos de niños abandonados (*conservatorio u ospedale*), donde los asilados de talento recibían instrucción para los servicios musicales de las iglesias o cortes. El famoso Conservatorio de París se derivó de la *École Royale de Chant*, inaugurada el primero de abril de 1784, bajo la dirección de Gossec; pero el establecimiento de aquella como escuela libre de música fue decidida por la Convention Nationale del 3 de Agosto de 1795, con intenciones de proveer instrucción musical gratuita, o casi gratuita a todos aquellos jóvenes que, sin distinción de clases, o posiciones sociales, demostraran talento. Puede uno ver allí la mano de los revolucionarios que crearon la República. Según proliferaban en Europa ideas de educación musical, el Conservatorio de París se convertía en modelo para el establecimiento de instituciones similares creadas en Milán, Nápoles, Praga, Bruselas y por dondequiera.

En marzo de 1880 la Facultad del Conservatorio de París incluía a los cuatro violinistas que iban a la cabeza de los virtuosos de aquella época: Gavinié, Rode, Kreutzer y Baillot. En su calidad de miembros de la facultad recibieron la comisión de formular programas de estudio. Baillot fue el editor, tanto de los métodos de violoncello, como de los de violín: formuló el método de violín conjuntamente con Rode y Kreutzer. Los dos últimos eran compositores de estudios o caprichos que habían sido incorporados al curriculum de estudios de violín del Conservatorio, y las demandas del plantel influyeron directamente en el desarrollo del étude como forma determinada.

Las primeras composiciones para el violín tendían a imitar la escritura vocal. Las obras fechadas en torno a 1630 parecen considerablemente más complejas, reflejando sin duda, hasta un cierto grado, influencias de virtuosos tales como Farina, cuya técnica de solista puede observarse en su *Capriccio stravagante*.

Las sonatas de Giovanni Fontana incluyen pasajes a manera de cadencias, que, en ciertos casos, apenas si difieren de los melismas vocales. Sencillez y complejidad se observan a mediados del siglo y algunas veces en la obra de un solo compositor. Más adelante (en el propio siglo), entra en juego la tercera posición del violín; los valores de las notas son más cortos; se complican los ritmos, se ensanchan los saltos; en las sonatas de Torelli aparecen pasajes en dobles cuerdas. Las *Sonatas Biblicas* de Biber son técnicamente complicadas y demandan el empleo de la *scordatura*.

El aumento de requerimientos técnicos en la música para violín despertó en la gente el deseo de conocer más a fondo las posibilidades del instrumento, creando así, al mismo tiempo, la ambición de incrementar su estudio. Este interés sirvió, realmente, para formar grupos de aficionados que no solamente indujeron el desarrollo del instrumento, en todos sus dominios, sino que fue la causa de la formación de "escuelas", más tarde de conservatorios y, finalmente, el retorno a la escritura de música —especialmente música didáctica— en forma de études y caprichos.

(Continuará)

H E T E R O F O N I A

Convoca a los jóvenes pianistas mexicanos, de 13 a 30 años de edad, a un

CONCURSO DE MUSICA MEXICANA CONTEMPORANEA PARA PIANO

PREMIO UNICO: \$5,000.00 y un recital de la Asociación Ponce.

Obras obligatorias:

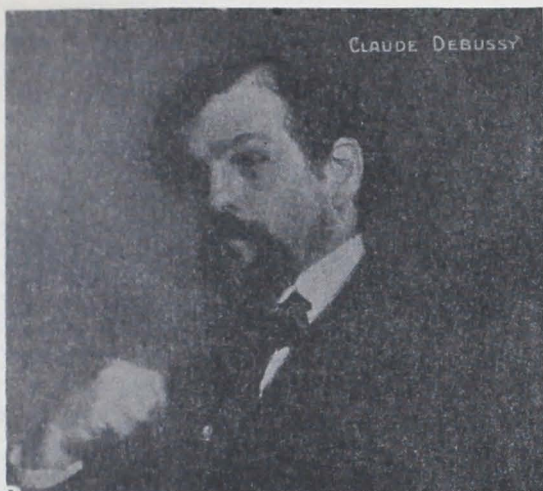
EMILIANA DE ZUBELDIA: **Estudios** Nos. 2, 4 y 5 (de los "5 Estudios sobre teorías de Novaro").

JOSE PABLO MONCAYO: **Muros verdes.**

MANUEL ENRIQUEZ: **A lápiz** (tres apuntes)

El concursante tendrá obligación de completar un programa, con algunas de las siguientes obras: RODOLFO HALFFTER: **Sonata No. 3.** CARLOS CHAVEZ: **Diez Preludios.** JORGE GONZALEZ AVILA: **24 Invenciones.** BLAS GALINDO: **Siete Piezas para piano.** GERHARDT MUENCH: **Tessellata Tacambarensia.** EMILIANA DE ZUBELDIA: **Oiez Tientos.** HERMILO HERNANDEZ: **Seis Invenciones.** MARIA TERESA PRIETO: **24 Variaciones para piano.** EDUARDO MATA: **Sonata para piano,** u otras obras mexicanas contemporáneas, a elección del concursante.

Las dos pruebas eliminatorias y la final se llevarán a cabo a fines de noviembre de 1971. Inscripciones hasta el 30 de octubre. El Jurado estará formado por cuatro pianistas de reconocida solvencia, cuyos fallos serán inapelables. Todas las obras requeridas están editadas. Para informes dirigirse a las oficinas de HETEROFONIA: Heriberto Frías 514, México 12, D. F. Tel.: 5-23-48-10.



CLAUDIO AQUILES

DEBUSSY

Pionero de la Música

Contemporánea

Por ESPERANZA PULIDO

La música debería, en realidad, ser una ciencia hermética, custodiada por textos tan largos y tan difíciles que les causara terror a esas catervas que se sirven de ella como si se tratara de un pañuelo de bolsillo"

Claudio Aquiles Debussy

(En estos breves apuntes nos dejaremos, ante todo, llevar por las impresiones que en la juventud nos produjo el "descubrimiento" de la música de Debussy. Después veremos al compositor en el sitio donde le ha colocado con toda la música contemporánea).

Hablar de Claudio Aquiles Debussy es referirse a las brumas, a los celajes, a la brisa, a la niebla, al mar, a la mitología; pero también a la angustia, al terror, al amor y a la muerte...

Como los clavecinistas franceses de los siglos XVII y XVIII, este compatriota suyo tituló la mayoría de sus obras, con miras a sugerencias determinadas. Exceptuando el Cuarteto para instrumentos de arco, la *Rapsodia con Clarinete*, las sonatas, los Estudios, la Suite *Pour le Piano* y algunas cosas más el resto de la producción debussista obedece a un programa aparente. Cada uno de los 24 *Preludios* lleva su nombre de pila. A partir de *El despertar de un Fauno* se inspira en la Naturaleza y en las cosas de los hombres. Al evocar el océano titula los tres bocetos: "Del alba al medio día sobre el mar": "Juego de olas" y "Diálogo entre el viento y el mar". En sus tres *Nocturnos* invoca a las "Nubes", unas "Fiestas" y a las "Sirenas". Las tres series de "Imágenes" las refleja en el agua, las campanas, a través de las hojas y los peces de oro...

Fue tan vidente la imaginación de Debussy, que sin haber visto a España más que por sus puertas de San Sebastián, describió ambientes hispanos

acertadamente. Ya lo decía Manuel de Falla: "Debussy, que no conocía realmente a España, creaba espontáneamente, yo diría que de manera inconsciente, música española capaz de dar envidia a otros que la conocían demasiado... La fuerza de evocación de la *Soirée dans Grénade* tiene algo de milagro, cuando se piensa que esta música fue escrita por un extranjero, guiado por la sola intuición de su genio... En esta obra todos los elementos colaboran a un solo fin: la evocación".

Evocaciones son, en efecto, las que nos inducen la audición de esas obras descriptivas; pero evocaciones que bien pueden referirse, no a las sugerencias tangibles que las titulan, sino a la esencia de tales sugerencias, o de otras cualesquiera. Una vez creado el ambiente, nuestra propia imaginación acertará, o no, a adivinar la del compositor, pero se sentirá permeada por el embrujo de la música. Debussy es el mago de las insinuaciones y uno de los compositores que más llegan a embriagarnos.

¿Quién que haya comprendido a *Peleas y Melisanda* y conozca algo de su historia, no ha sentido la euforia que le producía al compositor su gestación musical, euforia casi siempre de angustia y de lágrimas? Porque no todo es sensualismo y gozo dionisiaco en su música. Sus contactos con poetas y escritores como Beaudelaire, Maeterlink, Edgar Allan Poe y otros, despertaron en él una inclinación innata hacia la ansiedad, el pavor, los estados angustiosos de ánimo. Si no hubiera muerto a la prematura edad de 56 años, el mundo de la música contaría, quizás, con productos de esta última etapa debussista, tensa y sombría. Realizó bocetos para *El derrumbe de la casa de Usher* y *El diablo en la atalaya* de Poe, aquel enorme poeta y escritor norteamericano, para quien "toda belleza debía resolverse en lágrimas". Debussy pensaba dedicar al diablo una música sarcástica, totalmente alejada de la de *Peleas*.

Por lo que se refiere a los poetas ingleses, el estado de ánimo de Swinburne le atrajo irresistiblemente, tanto como había influido en toda una generación de poetas simbolistas. La admiración de Debussy por Swinburne se revela, sobre todo, en las "Canciones de Bilitis", que reflejan la admiración de Pierre Louys, autor de los poemas, por el poeta inglés, que el bardo francés transmitió a su amigo. Debussy, el compositor de canciones, ocupa un lugar prominente en este género. En su elección de poemas encontramos su inclinación hacia el simbolismo, así como también sus connatos de angustia. Una de sus primeras melodías fue escrita sobre esta poesía de Bourget, que traduzco literalmente:

Cuando el sol del ocaso pinta de rosa las aguas deslizantes
y cuando un temblor tibio corre por los campos de trigo,
parece que de todas las cosas se eleva hacia el corazón
angustiado un consejo de buscar la felicidad, el consejo
de catar el encanto de vivir mientras se es joven y las noches
son bellas. Porque todo pasa con esta onda: ella, en dirección
al mar y nosotros hacia la tumba...

Pero su inclinación al simbolismo solamente comenzó a desarrollarse a su regreso del Premio de Roma, en la Villa Medicis. En las tertulias literarias de Pierre Louys, Regner, Verlaine, Mallarmé, fue admitido el joven compositor. Allí conoció a Chausson y a Dukas, con quienes trabó amistad. Entre los papeles del primero fue hallada la primera versión de *El despertar de un*

Fauno, obra que inspirada en un poema de Mallarmé, le marcó por primera vez entre los elegidos.

* * *

Una gran honradez de principios caracterizó toda la vida de Debussy. Antes que molestar a los amigos con préstamos, prefería padecer necesidades. Se mantenía con clases de piano y escribiendo música que no afectase su integridad artística. En una época hizo crítica musical periodística, bajo el seudónimo de "Monsieur Croche, Antidilettante". Sus opiniones histórico-estéticas (con frecuencia cáusticas e irónicas) — eran acertadas las más de las veces. Sentía predilección por los barrocos: "...el divino arabesco musical de Victoria y Orlando de Lassus... continuado por Bach con mayor flexibilidad y fluidez".

Decía de la música de Juan Sebastián: "...no es el carácter de la melodía lo que conmueve, sino su curva... Nunca condesciende adaptándose a necesidades de sensiblería que afectan a aquellos a quienes "les gusta ¡tanto! la música". Definía el arte musical francés como "claro, elegante, declamatorio, sencillo y natural". "¿Por qué es simpático Gounod? se preguntaba. Porque escribe una música francesa y cultivada, porque ha estudiado a Bach y a Palestrina y, ante todo, porque ha sabido liberarse del genio dominante de Wagner".

Son relativamente recientes los tiempos cuando la verdadera aportación debussista a la música contemporánea ha recibido su lugar positivo y espectacular. Los compositores de hoy día pasan por alto su "impresionismo" y lo califican por sus *formas abiertas*. Ya el propio Debussy había comunicado su credo por escrito, pero nadie lo entendió entonces: "Desearía que se pudiera componer música —yo la compondré— que estuviese realmente desprovista de motivos, o formada por un solo motivo continuo que nunca se interrumpa, ni vuelva sobre sus pasos. Así podremos obtener un desarrollo lógico y deductivo, y se evitarán entre dos repeticiones del mismo motivo —característica y tópico de la obra— el relleno superfluo y dominante".

Estas palabras revelan la verdadera aportación debussista a la música contemporánea; pero son su exégetas y los compositores de nuestros tiempos quienes le han captado el verdadero significado. Debussy fue, pues, el creador musical, quien a fines del siglo XIX y principios del XX, le "descubrió" a la música nuevas construcciones arquitectónicas. Por otra parte, la preocupación anti romántica debe de ser considerada como una piedra de toque, usada por él, antes que por ningún otro compositor de la era pos-romántica.

En terrenos de la evolución del ritmo, el compositor francés fue igualmente uno de los pioneros. "Debussy les abrió brecha a los compases superpuestos", observa Claude Samuel. En terreno del ritmo Debussy se dejó influir por la música polirítmica hindú y por la tímbrica de Bali. El joven Stravinsky, primero, y después una pléyade de compositores —Manuel de Falla, Villa-Lobos, Messiaen, Leibowitz, Boulez, Stockhausen, Betsy Jolas, etc. etc. cayeron y siguen cayendo bajo la fascinación del nuevo y vastísimo campo de acción.

Boulez es uno de los compositores de la década de los cincuenta que mayor crédito han otorgado a las aportaciones debussistas a la música contemporánea. "Debussy —expresó el autor de "El Martillo sin Maestro"— sentía repugnancia por aquellos juegos mezquinos de construcción musical, que transforman al compositor en un arquitecto infantil. Para él la forma no se daba con antelación. Empleó toda su vida investigando lo que rehuía el análisis, así como la manera de desarrollo que, en el transcurso de sus marchas, van incorporando las chispas de la imaginación. Desconfiaba de la arquitectura petrificada: prefería estructuras en las que se mezclaran el rigor y el libre albedrío". En este sentido Boulez comparó a Webern con Debussy.

La música contemporánea partió plaza con "El despertar de un fauno", pero no olvidemos el íntegro carácter francés de esa música, así como su incomparable don de alucinarnos. El, como sus compatriotas colegas, creía que la música debía tener el oficio de proporcionar placer. "Fantasía, dentro de la sensibilidad" —pregonaba, al mismo tiempo que abjuraba de Glück, en lo referente a la música lírica.

A Debussy le disgustaba que le plantaran la etiqueta de "impresionista", en virtud del parentesco con la pintura y la literatura implícito en el término. Dijo una vez: "En vez de buscar la expansión del arte entre el público, propongo que se funde una "Sociedad de esoterismo musical". Esta frase le fue dictada por los atrevimientos irritantes de aquellos, entre sus imitadores que llegaban a los límites de la mediocridad.

Se considera la partitura de "Jeux" (Juegos), descubierta 40 años después de su muerte, (y diríamos que también "En Blanc et Noir"[En blanco y negro]), como clave para determinar la enorme influencia de "Claude Achille Debussy, compositor francés, en la música de nuestros días.

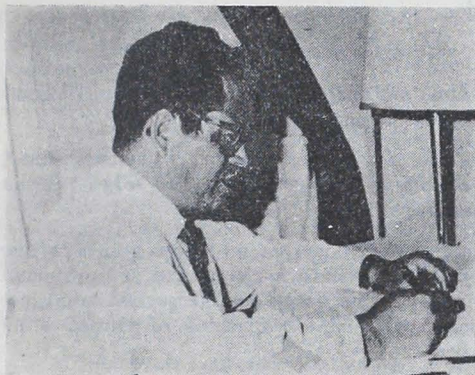
OBRAS DE

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".



Conversación con el compositor BLAS GALINDO

por EPS

—Creo, maestro Galindo, que en la evolución de su carrera se han hallado ausentes los cartabones fijos. Aunque se haya servido del dodecafonismo, de cualquier otro serialismo, de los sonidos electrónicos, etc., no puede usted ser catalogado como dodecafonista, compositor de música electrónica, etc.

—El problema que me planteo antes de componer cualquier obra es el más difícil: el problema estético. Uno puede manejar cualquier técnica, pero no sin antes preguntarse y resolver el "cómo" y el "por qué".

—Esto indica sinceridad consigo mismo.

—Sólo me importa que el trabajo que realizo corresponda a mi manera de sentir en el momento de realizarlo.

—Cuando se vale usted del serialismo ¿cómo lo calificaría?

—Nunca se trata de un serialismo rígido, sino de un dodecafonismo libre que, en el fondo, es un simple sistema cromático.

—Usted es uno de los compositores que no rehuyen la forma, aunque la use con la misma libertad que sus armonías y contrapuntos.

—No existen más que dos tipos de forma: la binaria y la ternaria. En pequeño o en grande, cualquier combinación se sujeta a ellas. Aun en la música electrónica ocurre lo mismo, puesto que un dinamismo, al contrastar con otro, está ya moviéndose en la forma binaria. Se creía que los cantos monódicos de la Edad Media, como el Gregoriano, o las Aleluyas, con sus líneas ondulantes, por ejemplo, estaban sujetos a una forma unitaria, pero el análisis entrega formas binarias ineludibles en esa música.

—¿Qué es, pues, para usted la forma?

—La forma, en sí, no es más que la integración de las ideas del individuo. Se obtiene después de asimilar todos sus aspectos.

—*¿Las técnicas seriales no le han preocupado a usted, realmente?*

—Como le dije al principio, nunca me apego al serialismo rígido. El compositor debe dominar la técnica y nunca dejarse dominar por ella.

—*Ahora que hay un laboratorio de Electrónica en el Conservatorio, ¿piensa usted componer alguna obra totalmente electrónica y no sólo en forma eventual, como sucedió con su Quinteto?*

—Naturalmente. Ya he comenzado a elaborar en mi mente una obra que quiero realizar allí. Algunos compositores de música electrónica se aproximan a los aparatos sin un plan premeditado y yo no deseo que me suceda lo mismo. Cuando vaya allí será para cerciorarme de si los aparatos responden a mi idea.

—*¿Qué problemas cree usted que le preocuparán mayormente en ese campo?*

—El de los contrastes. Cuando no pueden resolverse tropieza uno con la monotonía, de la que hay que huir a toda costa.

—*Usted es un compositor nacionalista. ¿En que plano colocaría su nacionalismo?*

—Al principio recurrí a la cita. Después organicé obras con temas personales de carácter nacional. En mi tercera época no he tenido intenciones de utilizar elementos mexicanos; sin embargo, salen éstos, forzosamente, porque están en mi interior.

—*Hay una gran distancia "nacionalista" entre sus "Sones de Mariachi" y el "Homenaje a Rubén Dario" que estrenó usted la semana pasada en el Centro Libanés...*

—Pero dicen los críticos que aun en esta última obra que usted menciona sale a relucir lo mexicano.

—*¿No detesta a los críticos?*

—De ninguna manera. Con frecuencia tienen razón. Cuando se estrenó en los Estados Unidos mi Segundo Concierto para Piano y Orquesta, un crítico dijo que había allí elementos indígenas. Esto me indignó grandemente, porque yo me había propuesto rehuir tales elementos.

Al regresar a México puse la grabación en el aparato y al escucharla de nuevo no pude menos que darle la razón a aquel señor crítico que me había producido tanto disgusto.

—*Usted, que es tan prolífico. ¿En qué número de opus va?*

—¡Quién sabe! No numero mis obras y como comencé solamente fechándolas, así he proseguido, pero aquí tiene usted este catálogo. (En el catálogo están registradas 87 obras, sin orden cronológico, a partir de 1935, o sea cuando Blas Galindo tenía 25 años, pero habiéndose festejado el mes

pasado sus 40 de compositor, deducimos que su producción musical sería iniciada desde 1931, cuando contaba con 21 años de edad. Faltan en este catálogo el Cuarteto para cuerdas, estrenado el año pasado y cinco canciones que acaba de componer sobre poemas de Nandino.)

—¿Le ha interesado a usted la obra de Julián Carrillo?

—Cuando era joven me acerqué a él. Los microintervalos tienen sus posibilidades, pero también sus inconvenientes: la cuestión de los instrumentos. Por otra parte, el sistema actual está en contraposición con aquél. ¿Quién puede asegurar que lo que se está escuchando es realmente lo que se pretende?

Sin duda piensa usted, como Stravinsky, que todavía tiene mucho que hacer con los doce sonidos cromáticos.

—Y aun con los siete diatónicos. No se han agotado sus posibilidades, le aseguro.

—En el mundo de la música, hay algo que le apasione a usted, aparte de su propio trabajo?

—Me interesa muchísimo la inquietud de los jóvenes compositores. Es un buen síntoma de progreso.

EMILIANA DE ZUBELDIA

Cinco Estudios de acuerdo

con las teorías de Novaro

De venta en todos los repertorios de música



CON FILIBERTO RAMIREZ

DIRECTOR DE LA ENMUNAM

Por ESPERANZA PULIDO

Muy ilustrativa y amena resultó la conversación que tuvimos con el señor Director de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Autónoma de México. El maestro Filiberto Ramírez, producto de la Escuela, ha sabido conducir a ésta por caminos que nunca había recorrido antes. Actualmente presenta la institución un status profesional eficiente en todos sus departamentos.

Como logros específicos del maestro Ramírez, que significan la realización de sus dos mayores ambiciones para la Escuela, podemos señalar una auténtica orquesta de alumnos (en la que no entra ningún elemento ajeno al estudiantado) y un coro oficial. La primera ha demostrado ya sus méritos en conciertos públicos y privados (este año fue presentada por la Asociación Ponce con éxito). El maestro Ramírez ha tenido la suerte de contar con un elemento directivo tan competente como Ivo Valenti, quien ha sabido inculcar entusiasmo y disciplina en los alumnos de las clases instrumentales. El segundo logro es revelado por un Coro que el maestro Medina ha llevado por caminos de profesionalismo, como lo demostró al tomar parte en la Temporada pasada de la Orquesta Sinfónica de la Universidad y en "El Pesebre" de Pau Casals dirigido por el propio compositor en Guadalajara hace apenas tres meses. (Casals quedó muy complacido de esa colaboración). Y, como si no fueran bastante estos dos conjuntos para darle prestigio a una Escuela de Música, cuenta el organismo, además, con otro: la Orquesta Infantil de César Tort, que no había entrado en los planes del maestro Ramírez, pero de la que se siente orgulloso y satisfecho. Este conjunto es ya también del dominio público y acaba de grabar un valioso disco (ver la sección de GRABACIONES).

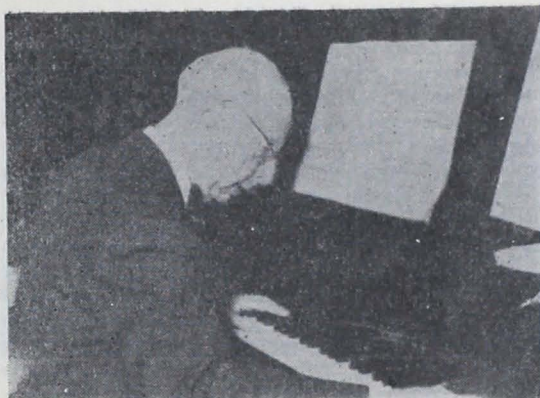
En otros terrenos culturales ha logrado así mismo el señor Director interesar a maestros y alumnos para que tomen parte en conciertos públicos y de la propia Escuela. El considera altamente valioso el apoyo que recibe de Don Antonio de la Borbolla en la Sala Chopin. (Si todas las empresas comerciales hicieran esta clase de "réclame" cultural, otro gallo nos cantara). Entre sus planes de inminente realización brillan la publicación (Prensa Universitaria) de sendos métodos de solfeo y coros idóneos infantiles de César Tort; un texto de Pedro Michaca sobre teoría de la música contemporánea; dos series de conciertos escolares: la primera en el auditorio y patio del bello edificio colonial que ocupa la Escuela y el otro en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria de la calle de San Ildefonso (ya remozado y con su antiguamente pésima acústica mejorada); dos conciertos especiales en la Escuela: el primero en homenaje al Maestro Saloma, con la participación absoluta de ejecutantes que fueran sus alumnos (una pléyade), entre la que descuellan Hermilo Novelo, Gilberto García, Daniel Burgos, Luis Antonio Martínez, Abel Eisenberg y muchos otros. El otro programa será una prolongación del "Año Beethoven", en el que Hermilo Novelo ejecutará el "Concierto" por antonomasia y Luis Mayagoitia —triunfador del Concurso Beethoven, organizado por la propia Escuela el año pasado— el Primer Concierto para Piano y Orquesta. Terminará el acto con la Fantasía Coral (solista. Jorge Suárez). En esta ocasión tocará la Orquesta de Alumnos, dirigida por Ivo Valenti; y en la anterior tomará la batuta Abel Eisenberg. Ambos programas se realizarán los días 5 y 7 de octubre próximo.

En fin, anuncia el señor Director un Curso Especial de Improvisación Jazzística, a cargo de Jorge Martínez, quien se adiestró en la materia en una escuela estadounidense.

Un año más le queda a Filiberto Ramírez como Director de la Escuela Nacional de Música de la UNAM (él cuenta los "días" que le faltan para dedicarse plenamente a la composición y a una serie de trabajos que tiene en proyecto). Al preguntarle si estaba satisfecho de sus logros en la Escuela, respondió negativamente, porque el problema económico le ha impedido llevar a cabo sus planes con plenitud. Pero, dentro de los límites circundantes, le satisface pensar en la posibilidad, casi realística, de un bachillerato para el organismo, con la inherente actualización y reestructuración de todas las materias actualmente impartidas allí.

Cuando el maestro Simón Tapia Colman nos informó acerca de sus planes de "Incorporación al Conservatorio de todas las escuelas y academias de música, tanto oficiales como privadas", (ver HETEROFONIA de Julio-Agosto), seguramente que no incluía a la Escuela Nacional de Música de la Universidad, puesto que se trata de una dependencia de este organismo autónomo. A Filiberto Ramírez ni siquiera se le ocurrió que Tapia Colman hubiese podido ignorar tal circunstancia.

Al terminar nuestra charla con el maestro Ramírez pensamos, complacidos, en la coincidencia de un par de elementos directivos valiosos al frente de los dos principales organismos de educación musical de este nuestro México tan indócil y absurdo.



En el nonagésimo
Aniversario
del Maestro
IGNACIO MIER
ARRIAGA

Por CARMEN SOULÉS DE SAÑUDO

Con motivo del nonagésimo cumpleaños del notable músico Ignacio Mier Arriaga, María del Carmen Soulés de Sañudo le hizo una interesante entrevista que revela ampliamente la personalidad señera y artística de un músico mexicano que nació el 31 de julio de 1881 en la capital michoacana. Ha dedicado este pianista y maestro de varias generaciones su larga vida a la música, con una devoción y energía todavía patentes el año pasado, cuando fue solista de la Orquesta Sinfónica de Morelia. En el transcurso de esta entrevista se enterará el lector de la carrera ejemplar del músico, así como de las increíbles injusticias que en su ancianidad lo han victimado con saña. HETEROFONIA y su Directora envían al querido maestro sus más sentidas felicitaciones y le desean salud y muchos años más de vida (La Redacción).

C. S. — Maestro: no únicamente por celebrar su felicísimo aniversario, sino también por el interés de escuchar la palabra de una persona de méritos indiscutibles, tanto en el campo artístico, como en el de la vida privada, ¿querría usted tener la bondad de responder a algunas preguntas para HETEROFONIA? Su memoria, que sabemos intacta, ¿nos diría cuándo experimentó usted la vocación musical que ha perdurado a través de su vida?

I. M. A. — Me decían que era yo muy niño cuando descubrieron mi afición por la música, pero fue hasta el año de 1894 cuando mi padre resolvió comprarme un piano y ponerme un profesor. Antes no lo había hecho porque temía me hiciera borracho, ya que los filarmónicos eran muy aficionados al "traguito". Le pedía al mozo que me llevara a escuchar las audiciones de la Banda del Octavo Regimiento que era famosa: la dirigía el maestro José Encarnación Payén, (quien visitó el extranjero y fue condecorado por Alfonso XII de España, y estaba formada por elementos locales. Muchos de ellos fueron después notables ejecutantes.

C. S. — En la difícil y trascendental adolescencia, cuando todavía no

se definen los derroteros a seguir, el gusto por la música clásica ¿siguió atrayéndolo? ¿O sucumbió, al menos temporalmente, a la tentación regocijada de olvidarse de Bach, Beethoven, etc., para entregarse a la euforia de las danzas, vales, canciones de moda, que en toda época ejercen innegables atractivos para la juventud?

I. M. A. — Sin privarme de ejecutar vales, danzas, canciones, etc., alcanzaba a comprender la superioridad de los clásicos. Estos me atraían muchísimo más.

C. S. — Tenemos conocimiento de que, con el fin de perfeccionar sus estudios pianísticos, residió algunos años en Europa. Nos agradaría que nos hablara usted de aquella época de su vida. En las observaciones de que indudablemente hizo usted buen acopio, ¿dedujo, acaso, que los pedagogos europeos eran superiores a los maestros mexicanos de música?

I. M. A. — Efectivamente, hice un viaje a París para perfeccionar mis estudios. No olvido a mis maestros Mlle. Cecile Meudt, al gran pianista ruso Marcian Thalberg y en composición a Alfredo Casella; así como tampoco a innumerables compañeros y amigos franceses y mexicanos —entre otros a José Vargas Núñez, Rafael Galindo, Arturo Espinoza, Gonzalo Tintoret, Ignacio Bretón, Fidencio Nava, Madame Bajou, Madame Lyon, el Ing. Alberto Goynèchea, el Dr. Miguel Silva y señora, el Dr. José Ortiz Almanza, Don Sebastián de Mier y José Limón, Embajador y Cónsul de México respectivamente los dos últimos.

Los textos de Armonía, Composición y Contrapunto me parecían allá confusos e imprecisos. Al regresar a México conseguí que el gran maestro y amigo Juan B. Fuentes escribiese un Tratado de Armonía por medio del cual, con sólo cuatro reglas, se conseguía formular cualquier encadenamiento de acordes. El maestro Carlos Chávez, que fue su discípulo, ha hecho grandes elogios de este tratado, publicado hasta el año de 1920. Fuentes ha sido hasta hoy el único músico que precisara el origen de las erróneamente llamadas escalas por tonos. A instancias mías Esperancita Pulido publicó en el número 16 de su revista HETEROFONIA la base del sistema de Fuentes, que la Secretaría de Educación editó el año de 1946.

México ha producido una gran cantidad de maestros compositores, pianistas, cantantes, violinistas, etc., sin que yo me atreviera a parangonarlos con los extranjeros.

C. S. — Hemos sabido que fue usted el fundador de la Escuela Superior de Música y de la Escuela Popular de Bellas Artes de Morelia. ¿Querria usted decirnos quienes, además de usted, auspiciaron la fundación de las mencionadas escuelas? ¿Cómo se ha seguido trabajando en ellas? Si los esfuerzos desarrollados en pro de sus ideales han tenido la debida compensación; si los alumnos egresados de las mismas han dado brillo a México. Las actividades tan destacadas que han puesto de relieve su talento, entusiasmo, abnegación personal, deben haberle proporcionado grandes experiencias. ¿Querria usted hablarnos de todo esto?

I.M.A.—Me tocó fundar la Escuela de Bellas Artes, dependiente de la Universidad Michoacana, (de la que soy Decano y Profesor Emérito) el año

de 1919. De allí salieron, tanto en terrenos de la música, como de la pintura, magníficos elementos. Entre ellos mi querida Josefina Aguilar, Ignacio Bremaunt, Flavio Sanson, Salvador Guerrero Monge, Socorro García, José Pérez Negrón, Luis Chávez, Hilario Marín, Rafael Romero, Carmen Lemus, Josefina Cortés, Manuel Elías Torres, Baldomero Sánchez, Socorro Pichardo, Joaquín Martínez Aguilar, Ana María Martínez Estrada, Beatriz Guerrero, Martha Parrales, Carmen Alvarado, Eduardo Zúñiga, Guadalupe Sánchez, Salvador Martínez Baez, Eugenio Romero, Roberto Ayala, etc.

El 14 de enero de 1915, entré como maestro a la Escuela Superior de Música Sagrada, de la que soy también el Decano. El insigne señor Canónigo Don José María Villaseñor fue el primero en auspicar y gestionar la fundación de la misma, en la que, con los demás maestros, pudimos formar una auténtica legión de discípulos que en toda la República están al frente de institutos musicales y grupos corales, siendo muchos de ellos conocidos y estimados en el extranjero. Entre otros: Miguel Bernal Jiménez, Ignacio Avila, Domingo Lobato, Vicente Ortiz, José Morales, José Rentería, Paulino Paredes, José María Cervantes, Jesús Arcos, Jesús Núñez, Alfonso Vega Núñez (de fama internacional), Guillermo Pinto Reyes, Celso Chávez Mendoza (gregorianista distinguido y maestro de canto), Francisco Moncada, Bonifacio Rojas Ramírez, Delfino Madrigal, Nicolás Rico. Luis Berber, (notable maestro de coros), Felipe Ledesma (excelente maestro de coros y colaborador de César Tort), Silvino Jaramillo, Primo Cuatli, José Hernández Gama, Rubén Valencia Cortés, Roberto Oropeza, Rva. Madre Luz Ma. Romo, Heriberto Sánchez, Artemisa Calles, Jesús Carreño, Tarsicio Medina Reséndiz y muchos más.

Al regresar Miguel Bernal Jiménez de Roma, donde permaneció seis años, ostentaba maestrías en Composición, Organo, Canto Gregoriano, Polifonía, Musicología. Tomó entonces sus cátedras en la Escuela y fueron notables sus innovaciones allí, especialmente en las materias citadas.

En su segundo viaje a Europa Miguel conquistó al maestro Romano Picutti que estaba frente a los Niños Cantores de Viena, para que formara a los niños de aquí.

Con el Coro de Niños de Morelia realizó el maestro Picutti dos giras llenas de éxitos, en Canadá y los Estados Unidos. Después de su muerte, en 1956, lo sustituyó en la dirección del coro su discípulo Luis Berber, teniendo como adjuntos a Felipe Ledesma y José Zavala. Luis logró sostener el prestigio internacional que el maestro Picutti había obtenido para el Coro, ya que absorbió perfectamente la escuela de Romano, y pudo realizar dos exitosas giras más por los mismos lugares.

Al regresar el Coro de la segunda gira a que hago mención, el Sr. Marcelino Guisa cometió la imprudencia de separarlo de su puesto, por un verdadero capricho. Desde entonces los Niños Cantores de Morelia comenzaron a perder su prestigio y me atrevo a decir que en la actualidad están en el anonimato, como pudo comprobarse en Guadalajara y en Los Angeles, California.

El año de 1965, cuando cumplía yo exactamente cincuenta años de inin-

terrumpida docencia en la Institución, tuve que lamentar, juntamente con mis discípulos, los maestros Alfonso Vega Núñez, Celso Chávez Mendoza y Tarcisio Medina Reséndiz (este último actualmente becado por el Rotary Club en Hamburgo, para perfeccionarse en la Dirección de Orquesta) que quedábamos cesados —los tres últimos con antigüedad de 22, 20 y 3 años respectivamente. Hicimos gestiones ante las autoridades eclesiásticas durante tres años, esperando, de acuerdo con las leyes civiles laborales y eclesiásticas, se nos otorgara la jubilación, o indemnización a que teníamos sobrado derecho. Nada conseguimos, con lo que se nos dio a entender que había solidarización con semejante injusticia.

Por conducto fidedigno tuve conocimiento de que el principal motivo por el que se separó Miguel Bernal Jiménez de la Escuela fue su falta de entendimiento con el Sr. Guisa. Por iguales causas optaron por abandonar la Escuela los maestros Jesús Carreño y Saturnino Huerta.

El motivo que produjo mi cese fue el elogio que de Luis Berber hice el 26 de agosto de 1963 en el concierto que Rubén Valencia organizó para festejar la fundación del Coro "Romano Picutti", en el Teatro Ocampo y en cuyo programa tomé parte, invitado por Rubén.

El masetro Vega Núñez fue cesado por divergencia de opiniones; el maestro Celso Chávez M. por haber formado el coro "Miguel Bernal Jiménez" y el maestro Tarcisio Medina R. por haber propuesto al cuerpo de maestros de la Escuela se cotizaran para ofrecerme una condecoración por haber cumplido 50 años en la institución. Esto lo podríamos declarar abiertamente los cuatro cesados ante el señor Guisa.

En las mencionadas escuelas creo haber dejado lo mejor de mi vida, trabajando con toda honradez, empeño y constancia, como lo atestiguan más de veinte diplomas que obran en mi poder. Estuve frente a la Orquesta de Educación, que después fue de Acción Cívica, luego de Cámara; por instancias mías se fundó la Sinfónica de Morelia, con el maestro Bonifacio Rojas Ramírez como director. En 1938 fundé con Miguel Bernal Jiménez la "Sociedad Amigos de la Música" y posteriormente con Salvador Guerrero Monge el Club "Juan Sebastián Bach"; así como un Trío y un Quinteto; actué con orquestas; en Conciertos de Bellas Artes; en la Superior de Música Sagrada; en la Radio, colegios e instituciones privadas.

Desde hace años propugno porque la educación artística llegue directamente al pueblo, como se hace en todos los países civilizados. Esto lo he conseguido: desde hace un año se están organizando festivales con orquesta, coros, ballets, teatro, etc., en lugares que indiqué de antemano, lo que viene a consolidar la tradición musical y artística de nuestra ciudad y, por otra parte, atraer al turismo. El pueblo está de plácemes y todo esto ha sido acogido con gran entusiasmo.

En cambio de contrariedades he tenido muchas satisfacciones. El año de 1942 me otorgaron la presa "Generalísimo Morelos". En 1950 me festejaron mi 50 Aniversario profesional con una misa, banquete en el Hotel Casino, concierto en el Teatro Ocampo; y el club "Juan Sebastián Bach" me entregó una condecoración. Del Gobierno del Estado recibí hermosos pergaminos, así como de la Universidad, profesorado de la Escuela Superior de Música Sa-

grada, H. Ayuntamiento y otros colegios. El año de 1969 la sociedad de Morelia me ofreció un homenaje en el Teatro Ocampo, entregándome la condecoración de los maestros de la Escuela Superior. Anteriormente fui festejado por varias instituciones. A Dios le ofrezco todo esto que yo de ninguna manera merezco.

Volviendo a Miguel Bernal J. me parece de justicia aclarar que su mecenazgo fue el señor Villaseñor, de grata memoria, durante los seis años que permaneció en la Escuela Pontificia de Roma y no como se dijo erróneamente que había sido el Arzobispado. La misma creencia existe respecto a los Niños Cantores: aun ahora la base económica de su subsistencia son los subsidios Federal y Estatal que desde hace años reciben. Tampoco a su estimable viuda, la Sra. Cristina Macouset, se le ha otorgado ayuda episcopal, ni recibe derechos de autor por las obras de su esposo, varias veces reeditadas. Fue con el Gobierno del Gral. Dámaso Cárdenas con el que varios amigos conseguimos se le diera una modesta pensión que desde hace varios años usufructúa.

C. S. — *Nos parece que su labor didáctica no estuvo reñida con la práctica del concertismo. Se le estima a usted como "virtuoso". Revistas musicales nos informan de muchos bellos e interesantes recitales, así como de conciertos con la Sinfónica de Morelia. Nos interesaría saber acerca de estas actuaciones suyas. Así como también conocer cuáles son sus autores predilectos; su concepto sobre la música moderna, tanto selecta como popular; qué opina usted de la cultura musical en nuestro país; cuáles son, a su juicio, los compositores más destacados de México; a quienes se les escucha con más agrado; qué piensa usted de la música de los hippies; de la electrónica; de la música de protesta, etc.*

I. M. A. — *Algún tiempo pude dedicarme al concertismo, que por indicación de mis maestros acogí con gran entusiasmo, pero como el Gobierno de Michoacán me llamara con apremio desde 1904, para seguir al frente de las academias de música del Colegio de San Nicolás y la Academia de Niñas, tuve que renunciar al concertismo; sin embargo, actué varias veces como solista, tanto en recitales como con la orquesta. Tomé parte en los conciertos de música de cámara, con el Cuarteto Saloma en México, e hice giras con solistas mexicanos y extranjeros. — Mis autores predilectos son Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann, Schubert, César Franck, Debussy, Ravel, Scriabin, etc. — Creo que todavía domina el gusto por la música clásica y romántica. — Creo que la música de vanguardia mexicana y extranjera es difícil de comprenderse (tal parece como si fuesen indispensables ciertas neuronas para poder captarlas), pero yo no me atrevería a anularla. — La música electrónica, la de los hippies, la de protesta, no me interesan absolutamente para nada.*

C. S. — *¿Ha compuesto usted música, maestro? ¿Cuáles son las formas musicales que más le interesan? ¿Cuál música, entre la pianística, la sinfónica, la de cámara?*

I. M. A. — *Desgraciadamente, por indicación de los oculistas que me atendieron en París y por consejo de mis maestros, opté por dedicarme al concertismo y dejar de escribir música. No tengo preferencia por ninguna forma musical. Si una obra no me gusta desde la primera audición difícilmente la acepto.*

C. S. — *Según su valiosa opinión, ¿debería impulsarse, o bien, exigirse que la música eclesiástica continúe su tradicional estilo? O piensa que es conveniente el cambio, puede decirse radical, el cambio que actualmente acompaña el desarrollo del culto, especialmente el católico?*

I. M. A. — *Preferible sería que la Iglesia continuase con su música tradicional, ya que el cambio radical e impropio de la que se está ejecutando ahora rebaja la dignidad de la Iglesia, degenerando en lo vulgar. Es inconcebible admitir misas elaboradas con jarabes, huapangos, corridos, así como jotas, fandangos, tangos, gatos, etc. — melodías que incitan más a bailar que a meditar.*

C. S. — *¿Encuentra usted entre los actuales artistas del extranjero y de México la "garra", la capacidad genial que pueda hacer de ellos los "inmortales" del futuro? ¿Quiénes juzga usted que sean los músicos que hayan aportado lo mejor para elevar la música a un grado de proyección internacional?*

I. M. A. — *Respetando la fama que en todo el mundo tienen los grandes músicos y compositores del pasado, de ninguna manera me atrevería a establecer comparaciones con los actuales. Si podemos ufanarnos con orgullo de los nuestros, como Mariano Elizaga, Agustín Caballero, Tomás León, Melesio Morales, Francisco Ortega, Julio Ituarte, Ricardo Castro, Gustavo Campa, Julián Carrillo, Manuel M. Ponce, José Rolón, Candelario Huízar, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Miguel Bernal Jiménez, Pedro Luis Ogazón, Ángela Peralta, Angélica Morales, Josefina Aguilar, Fanny Anitúa, Irma González, Oralia Domínguez, Higinio Ruvalcaba, Blas Galindo, José Pablo Moncayo, Hermilo Novelo, María Teresa Rodríguez, Miguel García Mora, José Kahan, Manuel Enríquez, Héctor Quintanar, Eduardo Mata, Luis Herrera de la Fuente, Manuel Elías, Francisco Savín, César Tort, etc. En música popular, Juventino Rosas, Alfredo Carrasco, J. de Jesús Martínez, Felipe Villanueva, Ernesto Elorduy, María Grever, Jorge del Moral, Tata Nacho, Guty Cárdenas, Ricardo Palmerín, José Martínez Alabés, Francisco Domínguez, Tito Guízar, Agustín Lara y muchos más que omito por brevedad.*

C.S.—*¿Piensa usted que una persona es poseedora de una verdadera cultura integral, si en esta cultura se ha omitido la enseñanza musical, o (deponiendo una actitud intransigente) se ha tratado al menos de introducir en su espíritu el amor a la música?*

I.M.A.—*Sobre este punto, que tiene tanta analogía con otra de sus preguntas, valen las mismas causas que expresé. Ojalá desde el tercer año de primaria se enseñara solfeo, como se lo pedí al General Cárdenas, cuando fue Presidente (él expidió un decreto para que fuese obligatoria la enseñanza de tal materia). Conseguí con las universidades que aceptaran cambiar los orfeones (que no eran tales) por una clase de cultura musical — apreciación musical. Involuntaria, o negligentemente no se cumplen tales disposiciones.*

C. S.—*Nos felicitamos, queridísimo maestro Mier Arriaga, de tenerlo aún entre nosotros, porque esa su ancianidad respetable, su bonhomía indiscutible; su vida austera, fecunda en belleza; su incursión permanente por los campos del espíritu le hacen acreedor, no sólo al amor que le profesa su patria chica, sino al de todo México. Siga usted viviendo muchos años.*

Revista de Revistas Musicales

MELOS.—En el número de junio pasado reseña Klaus Wagner el estreno de la ópera *Staatsoper* de Mauricio Kagel en Hamburgo. Afirma el crítico que este encargo de la Ópera de Hamburgo (tres años de trabajo) es una suma de todos los factores que han determinado la producción del compositor argentino, para el que utilizó un diario que comenzó a llevar desde su arribo en Europa: "una serie de circunstancias referentes a instrumentos, representaciones escénicas y requisitos". De allí la multiplicidad del instrumental requerido para su partitura, así como las peculiaridades del "argumento escénico". Se trata de un "collage" de fragmentos de nueve óperas, entrelazados en "heterofonías". El director de escena, que en este caso fue el propio compositor, se adjudicó a sí mismo el derecho de libertad de acción —una acción que no le resultó pesada. Musicalmente se escuchaba una mezcla de elementos disociados. Unidos a la escena, éstos ofrecían aspectos de "teatro del absurdo". El aficionado a la ópera de la galería —y no solamente el de Hamburgo— no están aún preparados para esta clase de aparato escénico. Tras otras varias consideraciones concluye Wagner que, tras las opiniones adversas que le mereció la obra, debe añadir lo que a ésta le falta: reflexión y análisis en algunas de sus partes.

LE COURRIER MUSICAL FRANCAIS.—Por su número 33 nos informamos acerca de los "Musicoliers" —organismo fundado por León Barzin en París, con objeto de llevar la música viva a los niños de edad escolar. Las 1,200 creaturas originales se han convertido en 18, 225 niños y niñas de 8 a 11 años de edad. La música se las lleva a sus propias aulas el ejecutante y su instrumento. A los del curso elemental se les presentan los instrumentos de madera. A los del Curso Medio 1, los metales y a los del Medio 2 las cuerdas: uno por uno de estas familias de instrumentos, en seis sesiones anuales, precedidas de una presentación audiovisual de la orquesta sinfónica, por medio de diapositivos y bandas magnetofónicas. La cultura general del niño se enriquece con estas prácticas, puesto que sus maestros —y aun el director de la escuela— toman parte activa en las enseñanzas de los Musicoliers, aprovechando —por ejemplo, los materiales de que están contruidos los instrumentos para desarrollar temas relativos a los mismos, etc. El señor Gondamin está convencido de que el hecho de llevarles la música a los niños a sus propias escuelas tiene la ventaja de evitar desplazamientos, con las consiguientes molestias para maestros y alumnos. Con contadas excepciones (porque nunca faltan los retrógradas) siempre han hallado cooperación en los cuerpos docentes de las escuelas.—Las clases que reciben las enseñanzas de los Musicoliers se componen de unos sesenta alumnos. Las sesiones duran tres cuartos de hora. El músico toca su instrumento para cada niño y contesta a sus preguntas. Al finalizar el ciclo anual escuchan los alumnos un concierto de música para cuartetos de aliento o cuerdas.—El proyecto se inició con subvención oficial, pero el señor Gondamin trata ahora de interesar a la ini-



ciativa privada para evitar la total dependencia del Estado. Entre sus proyectos está el de introducir a los niños en campos de la música concreta y la música electrónica.

SATURDAY REVIEW.—Aunque no se trata de una revista musical, esta publicación neoyorkina suele dedicar varias páginas de su espacio vital a la música. En el número del 29 de mayo pasado leemos interesantes artículos de Pierre Boulez y Francis Steegmuller, dedicados a Stravinsky, en ocasión de su reciente fallecimiento, así como opiniones de destacados compositores y músicos del pasado y del presente acerca del mismo.—Boulez inicia su escrito declarando que, pese a más de veinticinco años de conocimiento familiar con las obras de Stravinsky, su punto de vista original se ha mantenido casi incólume —por lo menos en intensidad. Hace un cuarto de siglo creía el autor de *Pli selon Pli* que quienes navegaban con bandera de revolucionarios absolutos no se hallaban totalmente exentos del atavismo histórico que les ha sido achacado sólo a los parias de las restauraciones. Stravinsky y los de su generación actuaban en parecida forma.—El autor estudia el fenómeno, colocándolo dentro de dominios del *estilo*. Stravinsky participaba del frenesí con que la colectividad de los compositores deseaba agotar todas las posibilidades de la inventiva. Pero prefiere colocarlo entre los “simplificados”, como lo revela la “Consagración de la Primavera”, mientras que Schoenberg le parece un “reincidente” y pone como ejemplo su “Erwartung”. La obra de Stravinsky osciló entre la violencia y la ironía—dos frases de la simplificación. “Como Picasso, introdujo “objetos descubiertos” dentro de un complejo estilístico, donde funcionan por distorsión”. Aunque Stravinsky y Picasso hayan sido más impulsivos que los “reincidentes”, fueron tan agudos como aquéllos en todos sus productos —y altamente radicales en sus metas.—Tras la explosión general vino la calma y el deseo de la expresión universal, del examen de conciencia. Un huir de las reincidencias, el afán de la inventiva, la ansiedad de hallar una Regla determinada. Ejemplos candelantes de esto fueron Schoenberg y Kandinski; pero también Stravinsky. “La Regla no serviría como protección contra la aventura, pero sí para reforzar el espíritu de la invención”.—Pero se infiltraron contemporáneamente muchos malentendidos. Se pregunta Boulez si no resulta pretencioso considerarse uno como parte de la historia y pensar que el estilo define la Idea. Y se pregunta asimismo hasta qué punto el estilo y la invención son compatibles con la experiencia histórica individual. Cree con certeza que Stravinsky y Schoenberg —como todo innovador de principios de este siglo— comenzaron haciendo historia, sin percatarse de ello, porque sólo les animaba la necesidad de la creación. “Uno no sigue considerando la composición como parte de algo que no pertenece a la categoría de lo que está por hacerse, sino que uno mezcla

la memoria con la inventiva... De hecho hay una lección (o moral) que podemos derivar de tal estado de cosas: llamémosla descubrimiento salvaje".

GAUDEAMUS INFORMATION.—Estas hojas holandesas de información musical traen en su número de mayo-junio una lista completa de los festivales internacionales que se han verificado y seguirán realizándose en el transcurso de este año. Entre los últimos señalamos únicamente aquellos que no han cerrado aún sus inscripciones: Concurso Francisco Vinas de Canto, Barcelona, España. *Composición* (21-28 Nov. 1971), en Baden, Suiza. *Composición* Queen Marie José (Mayo 31 1972) en Suiza. Piano (6-17 Sept. 1972). En Inglaterra, Concurso Bach de Piano, Organo, Clavicímbalo. musicales, algunos de ellos notables en campos de la gráfica musical contemporánea. El colofón es de los más "cooperativistas".

RILM ABSTRACTS, III/1-2. Desde 1927 comenzó el Centro Internacional RILM (Repertorio Internacional de Literatura Musical) de la Universidad de Nueva York, a publicar gruesos cuadernos bibliográficos de literatura internacional, en forma de fichas individuales condensadas. Acabamos de recibir el 1-2 de su tercer año (1969). Probablemente en lo que resta de 1971 pongan sus editores casi al día estos trabajos extenuantes, que requieren la colaboración de un gran número de condensadores y editores. Es verdad que el organismo envía formas detalladas por dondequiera, para que los autores condensen ellos mismos sus libros, artículos, ensayos, etc., pero el arte de condensar es cosa aparte y siempre se ven obligados en el Centro a arreglar los envíos.

Tuvimos la satisfacción de ver incluídas en este cuaderno de 240 páginas seis condensaciones de seis artículos aparecidos en **HETEROFONIA**: cuatro de la serie *Estética Musical* de Alberto Pulido, uno de Salvador Moreno sobre *Jaimé Nunó Roca, hijo de San Juan de las Abadesas y autor del Himno Nacional Mexicano y Apuntes sobre el origen de la música mexicana* de Nabor Hurtado.

RILM ABSTRACTS ofrecen material de sumo interés para el musicólogo, historiador, etc. Se publican cuatro por año, al precio de \$24.00 dólares anuales a las bibliotecas y otras instituciones y \$9.00 a individuos privados. Se reciben suscripciones en International RILM Center, The City University of New York, 33 West 42nd St, New York, N.Y., 10036. E.U.A.

En las agencias de correos existe el servicio de vales. Utilícelo usted. Anote la Zona Postal respectiva e nsus correspondencias dirigidas al Distrito Federal.

GRABACIONES

LA MUSICA Y EL NIÑO. *Obra didáctico-musical de César Tort.* Serie MUSICA NUEVA de la Oficina de Grabaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México. VVMN. 5. (C) 1971, UNAM —185/186.—Orquesta de percusiones de la Escuela N. de Música. Niños Cantores de Puebla. Director: Felipe Ledesma. Esta excelente grabación, manufacturada por COLUMBIA INTERNACIONAL, hará más por la "causa Tort", que todas las polémicas suscitadas en torno a algo que debería ser tan claro como un día soleado. Reproducimos unas palabras de Joaquín Gutiérrez Heras, tomadas de la funda de esta grabación: "...Los nuevos sistemas que han aparecido, entre ellos los de Carl Orff y Zoltan Kodaly, tienen todos un rasgo común; tratan de que el niño aprenda *haciendo música*, como una expresión de su ser físico y espiritual y no como una asignatura abstracta y árida... La apremiante necesidad de nuestro país de este cambio de enfoque... ha encontrado en el sistema de César Tort una respuesta cuyos rasgos distintivos sólo obedecen a las condiciones particulares de México: entre los instrumentos que este sistema adaptó para uso del niño encontraremos la marimba, el arpa veracruzana, la redoba, las sonajas indias y el huéhuetl —éste como instrumento básico del método. Por lo que toca al material musical, el sistema Tort emplea extensamente la lírica infantil de México, con lo cual también da nueva vigencia a un patrimonio que tiende a desaparecer..."

Después de estas frases nos queda recomendar a todos los detractores del Método Tort que no hayan asistido a las pruebas en vivo —ya suficientes—, efectuadas en la Escuela de Música de la UNAM, el Conservatorio Nacional, el Auditorio Justo Sierra de Humanidades y la Sala Ponce (presentación de la Asociación Ponce), una audición ilustrativa de lo obtenido por el sistema en cuestión, en el término de unos cuantos años. Tuvo Tort la fortuna de contar desde los comienzos de sus trabajos prácticos, con la colaboración de un maestro de coros tan admirable como FELIPE LEDESMA, quien debió su educación musical a músicos tan eminentes como Miguel Bernal Jiménez, Romano Picutti y Gerhard Muench.

Pero tales auditores en ciernes no deben pertenecer, desde luego, a los carentes de oído musical, como un cierto "maestro" que, después de solazarse con la grabación exclamó: "¡Qué fantástico! Pero allí se metieron adultos profesionales a ayudar a los niños". Al enterarse de esto, uno de los niños del coro contestó: "Dígan a los enemigos que cuando quieran les cantamos".

El disco que reseñamos presenta un total de veinte piezas, entre coros y piezas instrumentales: —los primeros en abundante mayoría. Solamente los

números 10 y 11 contienen música y textos originales de la lírica infantil mexicana. La mayoría de los textos restantes son de la propia lírica, a la que el compositor César Tort les adaptó la música, con apego a la tradición. Hay siete canciones con acompañamiento orquestal, y tres piezas instrumentales: "Escuchen el huéhuetl", "Toccata" y "Tricomías" instrumentales. Con la segunda introduce Tort a los niños en el mundo de la música atonal y serial. Mientras se escucha la grabación de esta pieza comprende uno que el niño ha absorbido ya ritmos complejos y goza con combinaciones armónicas que para él resultarán de aquí en adelante tan familiares como los acordes perfectos de tónica y dominante.

Como el ritmo es la base del "Método", vamos siguiendo paso a paso la evolución del mismo, con el auxilio predominante de instrumentos tan ideales para el caso, como el huéhuetl; pero no antes de utilizar la voz hablada y las palmas de las manos. Gradualmente asistimos a la evolución musical de unos niños que ya gozan practicando el arte y llegan a ser capaces de ejecutar con perfección, obras que podrían presentar dificultades hasta para músicos adultos. Hubiéramos deseado que los musicales niños que cantan las partes de soprano y alto en "Hilos de Oro" pronunciaran mejor la vocal *a*. Algún errorcillo de los huehuetleros nos hizo gracia.

BLAS GALINDO: Concierto No. 2 para Piano y Orquesta. HECTOR QUINTANAR: Galaxias. Orquesta Sinfónica de la Universidad. Director: EDUARDO MATA. Solista: CARLOS BARAJAS. Voz Viva de México. Hace cuarenta años que BLAS GALINDO comenzó a componer música (tenía 11 por aquel entonces, puesto que nació en 1910). Del grupo de los "cuarto" que se formó en la década de los treintas con un cuarteto de alumnos de Carlos Chávez, Blas Galindo fue la lumbrera (José Pablo Moncayo, cuyo talento le hubiera permitido emular a su compañero, murió joven.) El autor de "Sones de Mariachi" —su primer gran éxito— es de los que perdurarán en el panorama de la creación musical mexicana. Su sangre nativa le acredita como auténticamente nacionalista; pero su nacionalismo nunca ha sido de cita literal. No importando el idioma que utilice (y nunca se ha apegado a uno solo) sus rasgos mexicanos siempre resaltan, casi simbólicamente, como en este bello Segundo Concierto para Piano y Orquesta, que ningún pianista internacional desdeñaría ejecutar. En su brillante parte solista destaca, entre otros méritos técnicos, su condición pianística, milagro de un compositor que no es propiamente pianista. Carlos Barajas la interpretó con esa difícil facilidad de que solamente un prominente virtuoso es capaz. Musicalmente penetró Barajas en el carácter peculiarmente romántico de la obra, pero de un romanticismo que debe ser comprendido solamente entre líneas. Por su parte, la OSU y Eduardo Mata fueron partes importantísimas para el logro de una grabación óptima.

"Galaxias" es una de las obras más representativas del interesante compositor que es Héctor Quintanar. Reproduzcamos unas frases de Uwe Frisch que revelan con claridad el carácter de esta obra: "...hecha a base de aglomeraciones, de aglutinamientos tanto verticales como horizontales de sonidos próximos entre sí, de modo que finalmente se originan verdaderas "bandas sonoras" características, tiene un efecto profundamente dramático. Comunica musicalmente una sensación similar a la que tendría quien se viera co-

locado de repente ante fenómenos físicos de gran envergadura y dinamismo, previos a la aparición de cualquier forma orgánica o viva. Es, pues, música de dimensiones cósmicas y no humanas. Pero eso es precisamente lo que quería el compositor, a juzgar por la parte literaria de la obra: el título, esto es, "Galaxias". "En realidad logró Quintanar provocarnos sugerencias ultrasónicas que nuestra imaginación puede convertir en una Vía Láctea de estrellas luminosas. Eduardo Mata, quien estrenó la obra en -1968, nos ofreció, con "su" orquesta, una versión que se antoja perfecta de la obra.

EDUARDO MATA

Grabación óptima



CARLOS BARAJAS

Difícil facilidad

Conciertos, Opera y Ballet

Por C.M. y LESLIE FRICK

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL.—A partir del 24 de este mes de septiembre se inicia una Temporada de la OSN que se prolongará hasta el 12 de diciembre próximo (viernes y domingos). El concierto inicial será dirigido por el Titular, Luis Herrera de la Fuente. (ver anuncio en la segunda de forros).

ORQUESTA SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD.—Una semana antes que la de la OSN, será inaugurada la XI Temporada de Conciertos Universitarios (viernes y domingos) de la OSU. Esta constará de diez programas dobles, prolongados hasta el 21 de noviembre. En el próximo número de HETEROFONIA reseñaremos los actos de ambas orquestas.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—Aparte de suficientes méritos propios en el terreno musical, este joven conjunto ha sabido hacer uso de la buena publicidad (descontando la que le conceden los medios oficiales) y, por tanto, sus éxitos artísticos y económicos van prosperando. Da gusto ver a estos entusiastas jóvenes abrirse los caminos del triunfo en frecuentes presentaciones. Su participación en la clausura del Curso de Szeryng, el concierto que le organizó a nuestro eminente violinista la Secretaría de Relaciones, las brillantes presentaciones del mes pasado en el Bellas Artes, etc. son prueba de profesionalismo eficiente. Les deseamos una larga y fructífera existencia.

ORQUESTA SINFONICA DE GUANAJUATO.—Este conjunto que con tanto amor ha sabido preservar durante 19 años su fundador, José Rodríguez Frausto, en la ciudad de Guanajuato, celebró este año — del 15 de julio al 12 de agosto pasados su quincuagésima Temporada de conciertos. Al terminar los siete que la formaron, había completado el conjunto la ejecución de 348 obras de todas las épocas, en más de mil presentaciones en diversos ámbitos de la República, incluyendo la ciudad de México. Rodríguez Frausto ha dado oportunidad a los principales artistas mexicanos —directores y solistas— de actuar en su medio, así como a los músicos guanajuatenses y de otras provincias de adquirir una fuente de trabajo y práctica musical. ¡Honor a quien honor merece!

ORQUESTA BACH DE FRANCFORT y MADRIGALISTAS DEL SUR DE ALEMANIA.—Los días 6 y 9 de septiembre estos famosos conjuntos instrumental y coral serán escuchados en Bellas Artes, bajo la dirección de Wolfgang Gonnemann. Ofrecerán dos de los monumentos musicales de Juan Sebastián Bach: la Misa en si menor y la Pasión según San Juan.

FESTIVAL TELEMANN.—En el Hotel Aristos se verificaron tres

conciertos del *Colegium Musicum Barrocom*, dedicados a Telemann, uno de los compositores que más admirara Juan Sebastián Bach. El conjunto mexicano en cuestión está formado por *Gildardo Mojica* (flauta), *Gys de Graef* (oboe), *Salli van den Berg* (violoncello y) *Juan Bosco Correro* (clavicémbalo), quienes desarrollan aquí meritoria labor en campos de la música de cámara.

XII FESTIVAL DE ORGANO.—Fue organizado, como de costumbre, por el organista Jesús Estrada, en el Auditorio Nacional (feo y de pobre acústica, pero poseedor del más grande órgano tubular de lo Republica). Esta vez se escucharon ocho programas a cargo de distintos organistas mexicanos y extranjeros, quienes ofrecieron música interesante y variada de todas las épocas, con éxito artístico.

HENRYK SZERYNG Y SU III CURSO INTERNACIONAL DE VIOLIN SUPERIOR EN EL CONSERVATORIO.—Cada nuevo curso de Szeryng ha ido corriendo con pasos aceleradísimos hacia la meta que se propone el gran violinista polaco-mexicano: dejar en su patria adoptiva una semilla violinística que pueda fructificar en todo el mundo. Por su medio, el Conservatorio de México está adquiriendo un prestigio internacional, que irá en aumento conforme se vayan llevando a cabo los grandes proyectos que para el plantel ha formulado su actual Director, el maestro Tapia Colman. Los diez violinistas extranjeros que usufructuaron esta vez de las incomparables enseñanzas de Szeryng abandonaron el país satisfechos, tras haber demostrado en el concierto de clausura sus talentos y nuevas adquisiciones técnicas y musicales. Por lo que se refiere a nuestros violinistas jóvenes del Curso admiramos tanto a *Manuel Suárez* como a *Tomás Marín* y a *Luz Vernova*. Este concierto de clausura fue una verdadera fiesta de violinismo acendrado.

SONATAS EN LA CASA DEL LAGO. JOSE KAHAN.—Bajo la dirección de Armando Zayas, la Casa del Lago continúa su admirable labor de difusión musical gratuita en aquel simpático medio de la Casa del Lago, generalmente repleta de un público popular ávido de cultura artística. En una serie de cuatro programas de *Grandes Sonatas*, José Kahan tomó los dos primeros, con cuatro obras: Op. 120 de Schubert, Op. 5 de Brahms, Op. 22 de Schumann y Op. 58 de Chopin, que ejecutó con la madurez interpretativa y técnica de que es poseedor y una sensibilidad cada vez más patente en este pianista mexicano que no se duerme en sus laureles, y avala su trabajo por medio de talento y esfuerzos.

LUZ VERNOVA Y DIEGO ORDAZ. VICTOR MANUEL CORTES Y LUISA DURON.—Los dos últimos programas de *Grandes Sonatas* les correspondieron a estos artistas: los primeros ejecutaron las opus 162., 13 y 106 de Brahms (Violín y Piano). Luz Vernova, artista y excelente música, como de costumbre, y el joven Ordez, revelando su talento para la música de cámara. Victor Manuel y Luisa Durón interpretaron las opus 5 No. 2 de Marcello, mi menor de Vivaldi, re menor de Corelli y La mayor de Boccherini, ambos (violoncellista y clavecinista), bien ensamblados dentro del espíritu de la música barroca tan gustada en nuestros tiempos.

TRIO DE BILL EVANS.—El Festival de Jazz, organizado por el INBA en el Auditorio Nacional y terminó con la presentación de uno de los más notables conjuntos jazzísticos de nuestros días: el de Bill Evans, quien trajo como huésped al saxofonista Zoot Sims. Inició la sesión el grupo de Luis O'Cadiz, que tuvo la mala suerte de competir con unos colosos del género, pero que no carece de méritos, al dejarse influir por buenos modelos. Bill Evans nos deleitó con su manera suave y fascinante de hacer jazz en el piano, unido estrechamente a su increíble contrabajista Eddie Gómez y al competente baterista Marty Morell; pero es Bill quien les infunde arte. Ojalá que los rumores acerca de su mala salud no sean justificados.

HOMENAJE A BLAS GALINDO.—El Centro Libanés es digno de imitación: no solamente patrocina una pequeña orquesta de cámara que, bajo la dirección de Mario Kuri Aldana ofrece un concierto mensual, sino que homenajea a nuestros grandes compositores en ocasiones determinadas. Esta vez se trató de los cuarenta años como compositor de Blas Galindo —uno de nuestros mejores. Fueron invitados el propio compositor a dirigir el estreno de su Homenaje a Rubén Darío y Carlos Pellicer —el poeta de las eternas vivencias— a recitar el poema elegido de su colega nicaragüense (que realizó admirablemente, con esa voz sonora y “juvenil” que le es propia). La madurez creadora de Blas Galindo resaltó en esta última obra suya, escrita por medio de un lenguaje sonoro superado por él. Lo sombrío del poema pasó a la música con matices de realismo. El Homenaje fue iniciado con un Divertimento de Mozart y el Concierto en La mayor de Dittersdorf, ejecutado en su parte solista por Ana Eugenia González, una pianista tapatía que, de seguir estudiando, se colocará en un lugar prominente.

BALLET.—Dice Luis Bruno Ruiz que PILAR RIOJA tiene “duende”. Y, en efecto, éste encarnó en ella cuando danzó y “castañueló” obras de Bach, Corelli y Paganini y música gitana española en el Centro Asturiano. Pilar no se hace propaganda, pero tampoco la necesita.

BALLET NACIONAL DEL SENEGAL.—Pocos conjuntos terpsicóreos de la calidad del africano que nos visitó recientemente. El INBA se apuntó un triunfo con este grupo de 45 danzarinas y cantantes y músicos de aquella región del mundo, tan diferente de las otras —y más característicamente personal. Ojalá tuviésemos en México un Museo del Hombre, como el de París, donde se pudieran escuchar grabaciones de músicas y cosas tan extraordinariamente atractivas como las que se dan en la África negra. No solamente escucharíamos el *cora*, sino también la *sanza* y un sinnúmero de instrumentos inventados por aquella gente.

CONFERENCIAS. El Dep. de Danza del INBA, que dirige la señora Otero de Barrios, organizó un ciclo de conferencias bajo el título de “Los problemas de la Danza en México”, que le fue encomendado a destacadas bailarinas y coreógrafas. Entraron en juego la crítica, el diálogo y el debate.

NUEVA ESCUELA DE BALLET.—En vista del éxito que ha obtenido Amalia Hernández con su creación del “Ballet Clásico 70”, decidió la famosa directora del Ballet Folklórico Nacional instituir una Escuela de Ballet para postgraduados de otras instituciones balletísticas. Esta será dirigida por Nellie Happee. Los alumnos serán admitidos previo examen correspondiente.



Veriano
Luchetti.



Renata
Scotto



Lorenzo
Saccomani.

OPERA INTERNACIONAL

Por LESLIE FRICK

El 10 del mes pasado inauguró Bellas Artes su Temporada Internacional de Ópera, con una excelente *Madama Butterfly*. Renata Scotto, famosa en todos los grandes centros operísticos, así como por sus grabaciones, sobrepasó todas las expectativas en el papel de Cio-Cio-San. A su gran arte se acopla una bella y perfectamente impostada voz, así como la presencia escénica con que interpretó al patético personaje, en todo momento. Estuvo habilmente secundada por Veriano Luchetti (Pinkerton) y Lorenzo Saccomani (Sharpless), tanto como por el resto del elenco. La orquesta actuó bajo las hábiles manos de Salvador Ochoa y para la dirección escénica y la escenografía Carlos Díaz Dupond y Antonio López Mancera desplegaron sus talentos respectivos.

Prosiguió la temporada con una bella representación de *La Traviata*. Pese a que Renata Scotto no se encontró muy a su gusto en "Sempre libera" (debido, sin duda a lo agudo de esta aria para su tessitura), el resto de la función fue definitivamente suyo. Su dúo con Saccomani, en el segundo acto resultó inolvidable, así como "A Parigi, o cara" con Luchetti, quien se supera constantemente y a quien puede augurársele una gran carrera. La dicción de estos tres eminentes artistas fue una verdadera cátedra de italiano. El ballet del tercer acto resultó auténticamente español, con la inigualable Pilar Rioja. Carlos Díaz Dupond, Salvador Ochoa y López Mancera, dieron lo mejor de ellos mismos.

LOHENGRIN.—He presenciado y escuchado tres representaciones de esta ópera wagneriana en Alemania y un gran número en el Metropolitano de Nueva York. Puedo, pues, hacer comparaciones con conocimiento de causa. La que nos ofreció OPERA INTERNACIONAL DE BELLAS ARTES el 24 del mes pasado será memorable en los anales de la institución. Todo se conjuntó para la increíble puesta en escena: dirección musical por todos conceptos admirable de *Herrera de la Fuente*, frente a una Orquesta Sinfónica Nacional espléndida; dirección escénica insuperable de *Carlos Díaz Dupond*; escenografía impresionante de *López Mancera*. Un elenco perfecto: la joven espléndida soprano *Klara Barlow* (debutante del año pasado en el Metropolitano de N.Y.); el famoso *Jess Thomas*, que no necesita introducción; un perfecto barítono en la persona de *Hans Gunther Noecker*; el admirable *Michalsky* y la no menos competente *Danica Mastilovic*. *Franco Iglesias* se puso a tono en la parte del heraldo. Es imprescindible agradecer al Instituto Nacional de Bellas Artes esta dádiva. Y ojalá que los detractores de oficio admitan la inutilidad de sus calumnias, que no han causado mella alguna en el numerosísimo público que abarrota el teatro de Bellas Artes en esta Temporada Internacional. Los aficionados tienen buen olfato.

De izquierda a derecha

Danica
Mastilovic
Clara
Barlow
Gunther
Noecker



ACTUALIDAD MUSICAL MADRILEÑA

Por ANTONIO MACHADO CASTRO

FESTIVAL DE LA OPERA EN MADRID.—En el Teatro de la Zarzuela se celebró el 8º Festival de Opera, que fue iniciado con "Juditha Triumphana" de Vivaldi, con la contralto mexicana Orelia Domínguez en el papel principal. También se representó "El Barbero de Sevilla" de Paisiello (Bruscantini y Zilio) y "El Matrimonio Secreto" de Cimarosa (Alva y Bruscantini). Estas 3 óperas contaron con el aporte magnífico del Conjunto Instrumental del Collegium Musicum Italicum y los Virtuosi de Roma dirigidos por Renato Fasano. Y participó con gran éxito el Coro de la R.A.I. Tanto éste, como los Virtuosi, ofrecieron también conciertos, entre los que sobresalió la audición integral de *L'Estro Armonico* de Vivaldi.

Entre las óperas de repertorio, con "Andrea Crenier" obtuvo Plácido Domingo un triunfo absoluto, y luego "Madame Butterfly" (Kabaivanska, Raimondi, Fabritis); "Tosca" (Suliotis, Raimondi, Colzoni, Fabritis); "Rigoletto" (Cappucilli, Bonifacio, Aragall, Fabritis); "Nabucco" (Culiotis Mac Neil, Sanzognò). Para finalizar y con motivo del centenario del nacimiento de Amadeo Vives se escenificó su ópera "Maruxa", con Angeles Chamorro y Antonio Blanco, dirigiendo Enrique García Asencio.

DECENA DE LA MUSICA EN TOLEDO.— Por 3ª vez se ha celebrado la Decena de la Música de Toledo, festival de reciente creación que cada vez se supera. El que acaba de finalizar presentó a la Orquesta Sinfónica y Coro de la RTVE, dirigidos por García Asencio, en "El Día del Juicio Final" de Telemann; las Percusiones de Estrasburgo, el organista Esteban Elizondo, la Agrupación de Cámara SEK, la mezzo Teresa Berganza, el Cuarteto de Madrigalistas de Madrid, el violinista Víctor Martín, la Orquesta de Cámara de Stuttgart, con Münchinger; una conferencia-concierto con melodías sefardíes, finalizando con el Requiem de Verdi (Orquesta Nacional de España y Orfeón Donostiarra, dirigidos por Frühbeck de Burgos). Estos programas se desarrollaron en los hermosos escenarios naturales del Palacio de Fuenzalida, la Catedral Primada, el Museo de Santa Cruz, la Sinagoga del Tránsito y la Iglesia de San Román.

FESTIVAL DE MUSICA Y DANZA EN GRANADA.—Este año se ha celebrado la XX edición del más famoso festival español y quizá uno de los más importantes en Europa. Si a la calidad musical añadimos la belleza de escenarios tales como el Patio del Palacio de Carlos V, el de los Arrayanes, el de los Leones, la Catedral, los Jardines del Generalife, etc., llegamos a la conclusión de que no hay otro en el mundo más impresionante en cuanto a belleza y acústica. Resumiremos los programas más importantes: Orquesta y Coro de la HTVE dirigidos respectivamente por Odón Alonso y García Asencio; Teresa Berganza; Hilde Somer en un recital Scriabin". La Orquesta

Nacional de España, dirigida por Frühbeck, con H. Szeryng como solista del Brahms y al día siguiente con Lelia Gousseau en el Concierto para la mano izquierda de Ravel; recital de H. Szeryng, con José Tordecillas; 4 conciertos de la Orquesta Filarmónica del Estado Húngaro dirigidos por Janos Ferencsik y los pianistas Gyula Kiss (Segundo de Liszt) y el español Enrique Pérez de Guzmán (tercero de Prokofiev). Tres programas diferentes del Ballet de Holanda; recital de Alicia Larrocha; los Percusionistas de Estrasburgo; la Agrupación Coral de Pamplona; la Orquesta de Cámara de Madrid, dirigida por Franco Gil y dos funciones del Ballet Español, a cargo de Antonio Gades. Señalaremos así mismo, el triunfo del II Curso Manuel de Falla, técnicamente organizado por el pianista D. Antonio Iglesias, que seleccionó a un notable grupo de profesores, quienes durante 3 semanas impartieron lecciones a 115 alumnos de 19 países. He aquí los profesores y temas explicados: Violoncello: Radu Aldulescu; la obra de Falla: Gerardo Gombau; el Órgano y su mecánica: R. González de Amezcuá; Piano: Lelia Gousseau; Composición: Rodolfo Halffter; Clave: Rafael Puyana; Violín: Henryk Szeryng; Paleografía musical: Miguel Querol; Guitarra: Regino Sáinz de la Maza; Construcción y Afinación de Pianos: Ko Eegawa; Contrabajo: Ludwig Streicher. Como podrán observar vuestros lectores, el Festival de Música de Granada ha entrado en una nueva etapa, en la que se reúne el placer de escuchar la música con el más noble de todos: el de la enseñanza musical a cargo de distinguidos profesores. Se espera para el año entrante la actuación de la filarmónica de Londres, dirigida por el joven nipón Seiji Ozawa.

LA ORQUESTA DE LA RTVE EN MEXICO.—Luego de 30 conciertos en los Estados Unidos, la Orquesta Sinfónica de la Radio y Televisión Española (97 profesores) ofrecerán 8 conciertos en México en el mes de noviembre de este año, dos de ellos en Puebla y Monterrey respectivamente. Los otros seis se ofrecerán en la capital mexicana. La orquesta será dirigida por Odón Alonso y Enrique García Asensio y en los programas figuran obras de los españoles Falla, Turina, R. Halffter, Albéniz y Tomás Marco. También se incluye la Segunda Sinfonía de Brahms, la Sinfonía Española de Lalo por José Luis García Asensio, la Cuarta de Chaikovsky y El Pájaro de Fuego de Stravinsky. Estos programas se ofrecerán entre los días 11 y 19 de noviembre. La Orquesta Sinfónica de la RTVE fué fundada en 1964 por Igor Markevitch quien renunció a la dirección de la misma hace dos años. Este conjunto ha realizado varias grabaciones para los sellos Philips y Deutsche Grammophon con Markevitch y Alonso respectivamente.



Libros

Por EP

KIRCHMEYER-SCHMIDT. AUFBRUCH DER JUNGEN MUSIC (Desarrollo de la Música Joven). *von Webern bis Stockhausen* (Desde Webern hasta Stockhausen). Editorial Hans Gerig —Colonia Alemania, 1970.—Acabamos de recibir esta obra que vimos anunciada en la revista MELOS. Y careciendo de cualquier otra novedad musical en español, no creemos inútil reseñar el número IV de la colección Die GARBE de la propia editorial, por tratarse de una obra didáctica valiosa.

Hallamos en este libro diez fichas correspondientes a Webern, Eimert, Messiaen, Cage, Zimmermann, Nono, Boulez, Klebe, Werner y Stockhausen. Y cinco grandes divisiones: 1) Biografías. 2) Sistemas. 3) Análisis. 4) Historia. 5) Documentos.

1) BIOGRAFIAS.—De cada uno de los diez compositores estudiados se presentan, además de sus biografías sumarias, los datos analíticos y técnicos que los caracterizan, su mejor y más ilustrativa correspondencia, un análisis de sus obras prominentes, opiniones de compositores conspicuos, normas de interpretación de determinados trozos.

2) SISTEMAS.—Informes acerca de la música electrónica. Sus medios de producción. Plan didáctico para su enseñanza. Tipología de la música serial. Problemas de la notación.

3) ANALISIS.—Modo de valores e intensidades de Messiaen. *Estructuras* de Boulez. *Tres Canciones de William Shakespeare* de Stravinsky. Un análisis exhaustivo hecho por el propio Stockhausen de su *Ciclo para instrumentos de percusión*. *Contactos* del propio Stockhausen. *Fin del Día y Variaciones Op. 27* de Webern. *Monólogo para dos pianos* de Zimmerman. Todas estas obras están ampliamente analizadas, e ilustradas.

4) HISTORIA.—Fundamentos de historia de la música europea, desde 1945. Historia de la música eclesiástica contemporánea. Tendencias de la nueva música escénica.

5) DOCUMENTOS.—Muy interesante y trascendental material crítico e informativo proveniente de notables musicólogos y compositores en todos los campos de la música contemporánea.

Aparte de interesantes fotografías, la obra está ilustrada con profusión de ejemplos musicales, facsímiles de cartas, y una gran cantidad de ejemplos

NOTICIAS VARIAS

IV CURSO DE FOLKLORE INTERNACIONAL.—Este es el cuarto curso de su género organizado por Carmen Sordo Sodi, Jefe del Dep. de Investigaciones Musicales del INBA. Con sede en el Conservatorio, las sesiones, que se llevarían a cabo del 7 al 21 del mes pasado, comprendieron los siguientes materias: Introducción a la lengua y cultura mayas, Etnomusicología, Danza Folklórica Internacional, Marimba, Flauta barroca, Bailes Regionales Mexicanos, Guitarra, Artesanías, Coreometría y Folklore Internacional. Entre los maestros extranjeros que impartieron estas materias, vinieron George List (Indiana University) y Nate y Lilia Moore (University of Southern California). Cinco profesores locales completaron el cuerpo docente.

CONGRESO MUNDIAL DE COMPOSITORES.—México ha sido elegido como sede de este Congreso, que será iniciado el mes de octubre del año próximo; pero desde ahora comenzarán los preparativos que todos aquellos organismos ligados con el cumplimiento de la Ley Federal de Autores en vigor, tendrán la obligación moral de llevar a cabo. El Presidente de la República se ha mostrado muy interesado en este acontecimiento futuro.

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO.—Entre las obras culturales, ya numerosas, emprendidas por el Gobernador del Estado de México, Hank González, resalta la formación de una orquesta sinfónica de sesenta músicos, mejor pagados que los del D. F. Queda por ver cuánto tiempo será sostenido el organismo, pero por lo pronto se prepara, bajo la dirección de Enrique Bátiz (afortunado joven pianista y director que, sin previa práctica, consiguió una orquesta sinfónica de buenos músicos) a hacer su presentación inicial en un escenario campestre excepcional. Después de esto iniciará sus actividades, consistentes en por lo menos cien conciertos anuales, óperas, oratorios, ballets; aparte de conferencias, concursos de solistas y compositores, etc. Tan vasto plan de trabajo es digno de una grande admiración.

ROBERTO BAÑUELAS.—No queremos perder a nuestros valores musicales, pero de todas maneras produce satisfacción el que éstos sean llamados del extranjero. La Opera de Hamburgo contrató por tres años al barítono mexicano Roberto Bañuelas —aquel entre nuestros cantantes a quien solamente Plácido Domingo puede emular en cultura musical. Las actividades de Bañuelas serían iniciadas el 28 del mes pasado con "La Bohemia", para continuar con "Madama Butterfly", "Rigoletto" (papel titular), "Aida", "Tosca" y "Don Juan".

LAUDERIA.—En la Escuela Nacional de Laudería, dependiente del INBA, se enseña la construcción de instrumentos musicales desde 1956. La materia principal está acompañada por cursos de Acústica, Tecnología de las maderas, Química de las lacas y Dibujo de imitación, Dibujo artístico y Modelado. El curso tiene una duración de cuatro años.

CONCURSO PIANISTA SALA CHOPIN 1971.—El ya tradicional Concurso se llevará a cabo del primero al treinta de noviembre próximos en

la Sala Chopin. Esta vez las obras obligatorias fueron fáciles: Preludio y Fuga No. 15 del primer cuaderno del Clave Bien Temperado de Bach. Sonata K. 545 de Mozart y el preludio "General Lavín, excentrico" de Debussy; pero antes habrían tenido los participantes que presentar un recital completo.

OBITO.—Con pena recibimos la noticia del fallecimiento de un magnífico ser humano y muy competente folklorista: RAUL HELMER. Este norteamericano, más "mexicano" que muchos nativos, trabajó intensamente en nuestro país para contribuir a la expansión de un folklore musical que él consideraba superior a muchos. Fue un amigo ejemplar y siempre ayudó al necesitado, aunque él mismo estuviese en ocasiones más carente de lo necesario que el auxiliado. Le conocimos bien y usufructuamos de sus conocimientos. ¡Qué sus cenizas hayan sido recibidas con gozo por el océano Atlántico!

ALIRIO DIAZ EN ROMA.—El gran guitarrista venezolano, considerado como uno de los mejores, obtuvo resonante triunfo en los jardines de un monasterio romano. Aparte de un programa convencional, su ejecución del "Concierto de Aranjuez" de Joaquín Rodrigo, acompañado por una orquesta bajo la dirección de Morgan, y que se escuchaba por primera vez en Roma, produjo un impacto en el numerosísimo auditorio que lo escuchaba.

CESAR TORT EN ARGENTINA.—Invitado por la Sociedad Internacional de Educación, para el Segundo Seminario Internacional de Educación Musical, César Tort presentó una ponencia relativa a la Pedagogía Musical Infantil que causó excelente impresión en la capital bonaerense. Musicólogos, como la eminente Violeta Gainza, expresaron que el "Sistema Tort" ofrecía en México un paralelo semejante al de Kodaly en Hungría, después de la Segunda Guerra Mundial, puesto que las bases y sus postulados eran los mismos.

ALICIA URRETA.—El caso de Alicia Urreta es extraordinario en el medio musical mexicano. Todas las ramas de la música abordadas por ella la han hallado idónea: ejecutantes de música de cámara, concertista, pianista de la OSN, compositora, directora.—Después de un recital en el Instituto Cultural Hispano-Mexicano, salió para España, donde tomaría parte en el Concurso Internacional del Conservatorio de Música de Orense, con "Charmes" de Mompou, "Para Alicia", de Manuel Enríquez y la Tercera Sonata de Halffter.

MARIA DE LOS A. CALCANEIO recibió una beca como observadora del Curso Musical de Santiago de Compostela, España. Al terminar éste visitará otros centros musicales españoles, e interesará a algunos de los artistas hispanos que viajan a América, para que se presenten en México bajo los auspicios de la Asociación Musical Manuel M. Ponce.

OPERETA.—La Asociación Mexicana de Cantantes de Opera, A.C. efectuó una Temporada de operetas y zarzuelas en el Teatro del Ferrocarrilero. Esta fue iniciada con "La Viuda Alegre" pero, desgraciadamente, nos pasó desapercibida, por falta de anuncio. Sabemos, no obstante, que con esta obra obtuvieron gran éxito Graciela Saavedra y Marco Antonio Saldaña, así como, en la segunda función ("El Conde de Luxemburgo"), la heroína fue

Alicia Aguilar, secundada por Salvador Palafox y Eelizabeth Larios. Antonio Rubio ha sido el maestro concertador, Enrique Alonso el escenógrafo y José Ignacio Avila el maestro de coros.

TOMAS MARCO.—El eminente compositor español vendrá este mes de septiembre para ofrecer cuatro conferencias en el Instituto Hispano-Mexicano y un recital de obras suyas y de Stockhausen y Xenakis en el Conservatorio.

FALLECIMIENTO DE PAUMGARTNER.—El 20 del pasado mes de Agosto falleció este director de orquesta quien, durante dos períodos (1919-1938 y 1945-1959) dirigió el Mozarteum de Salzburgo, con el Festival mozarteano que se realiza allí. Había nacido en Viena, en 1887, hijo de Hans del mismo nombre, quien fuera maestro de coros de la corte imperial vienesa.

CONFERENCIAS SOBRE LA MUSICA CONTEMPORANEA.—La Sala Chopin y Air France patrocinaron diez conferencias sobre música contemporánea que, iniciadas el primero de agosto pasado, terminarán el 9 de septiembre actual. Estas conferencias les fueron encomendadas a Eduardo Mata, M. Jorge de Elías, J. Gutiérrez Heras, Alicia Urreta, Francisco Núñez, Héctor Quintanar, Mario Lavista, J. José Calatayud, Luis Herrera de la Fuente y Simón Tapia Colman. Tuvieron como coordinadores a Fernando Guadarrama y Francisco Núñez.

ACLARACION.—El INBA informa que la Cortina y el Arco del Palacio de Bellas no fueron obra, como se creía, del *Dr. Atl* (Gerardo Murillo), sino de Goza Maroti, profesor de artes en Praga, de quien son, además, el plafón y el grupo escultórico que se hallan sobre la cúpula. Fechados en noviembre de 1907, en Budapest, los dibujos originales pertenecen al Dep. de Arquitectura del INBA.

TEMPORADA DE BALLET.—Con la participación del Ballet Nacional, de Guillermina Bravo, el Ballet Español de Roberto Iglesias, el Ballet Independiente de Raúl Flores Canelo, el Ballet Contemporáneo y el Grupo de Danza Regional de la Academia de Danza Mexicana y el Ballet Clásico de

JUAN S. GARRIDO.—El Presidente de la Asociación de Críticos de Teatro y Música ofreció una conferencia-concierto sobre la Historia del Corrido Mexicano en el Teatro del Ferrocarrilero. El acto estuvo patrocinado por la SACM, el INBA y el IV Curso de Folklore Internacional. Esta conferencia-concierto del maestro Garrido alcanzó gran resonancia.



ABSTRACTS IN ENGLISH

LETTERS.—Gentlemen: The last issue we recieved of this periodical was in July-August 1970. We need this publication and would appreciate an explanation of why we have no more recent issues than 1970. Thank you for your cooperation. Maria Paraschos, Serial Assistant, Ithaca College Library, Ithaca, N.Y.

We profit of the opportunity to protest for the great amount of lost mail. What is the use of Second Class franchise, if so many magazines don't reach their destination? In the present case there may be other reasons, but we often get complaints. We have just recieved a Xmas card from Caracas, Venezuela! Let's hope a stop will be put this situation. The Editors.

Madam:—You complain of lack of colaboration from young people. Knowing the present Mexican conditions in our medium, do you believe we wish to dialogue with the adults? All of you should die and let us live. I don't want anything with your music. Our Rock is healthier and more spontaneous. Why don't you start a section of Rock? Pedro Duarte, México City.

If you don't die soon, young Duarte, you will be an adult in no time. When you will be 40 years old life is going to teach you many new things. Your angry letter shows a boy who does not think before talking or writing. If all of us, adults and old ones, would perish, your world would also end soon. Because there are almost no young boys capable of leading crowds.—You, young nes, should look hard for a real leader, who would oblige you to protest by means of strong intellectual reasoning. Stop being cannon fodder!—Do you compose rock music with the power of Verdi's "Nabucco"? In that case your dispise of Schoenberg, Boulez and Stockhausen does not matter. Thanks for advising us to start a Rock section in HETEROFONIA. We'll look into it. The Editor in Chief.

FROM THE EDITORS.—The first scholarships given to Mexican students from the French Government after the Second World War, produced great values, such as the famous writer Juan José Arriola; Dr. Eusebio Dávalos (deceased in his prime), Director of the School of Anthropology and later on of the Museum of Anthropology; Ruiz Lhuiller, specialist in Mayan culture and discovered of the Palenque tomb, etc. All of them belonged to the generation of 1946-48, at a time when France's conditions were critical and scholarships really insufficient. Nevertheless they adjusted themselves to the circumstances and came out with success.

The coleague Luis Fernández del Campo wrote lately in "Excelsior" that

students with actual scholarships from "Sala Chopin" and the Austrian and Italian governments should get additional help from the Mexican government. Knowing the amount of these scholarships, as well as the fact that the favoured ones can spend vacations in Mexico and then go back to Europe, we don't believe the Mexican government (rather than giving grants to other student of perhaps lesser means) should increase the former's fares.—Don Antonio de la Borbolla, executive of Sala Chopin, is an idealist who, by means of protecting young piano and voice students, favours also the musical instruments concern he represents. But he should advise his proteges to take better care of their grants and stop expecting further help from the official Mexican authorities (unless they have influence!)

A CONCISE HISTORY OF THE VIOLIN ETUDE TO ABOUT 1800, by K MARIE STOLBA.—"Etude" in French means Study (from the Latin "studere" and "tundere"). Many terms denote an étude. The confusion existed for centuries. For purposes of this paper, étude will denote "a complete work with both musical and pedagogical intent and content, featuring at least one physiological, technical or musical problem". In contrast, an exercise is chiefly a mechanical note pattern, designed to familiarize the player with specific technical problems. It is never a complete musical composition. There are many types of études, as well as of exercises. The former may be typified by Fiorillo's No. 3, of his 36 Caprices. Exercises are shown at Sevcik's Op. 6, Part VII, No. 10. Paganin's 24 Caprices illustrate the concert étude.

I

Mundane conditions were an important fact in specialized phases of musical activity, i.e. the development of the violin and its didactic music. The enlightenment of the 18th Century witnesses the presence of men like Voltaire and Metastasio in France and Vienna, as many other circumstances leading to substantial social and political changes. These reflexions of general mundane conditions in the history of music, are related to a study of the development of the violin étude in the popularization of the of violin playing: its printed music founding a market, etc.

The low social status of the musicians can be traced beyond the Middle Age, when musicians at Gallic Courts were kept as table companions and praisers. Guilds were formed as early as the 13th century. High standards were kept. String players were considered less "noble" than wind players.

Pincherle traces the use of the violin in France back to February 3, 1529. But the same social conditions prevailed there until the introduction of the Sonata in France. Gradually, through the success of noted players, virtuoso acclaim, Spiritual and private concerts, the violin won a social status formerly denied it in France.

Two types of violin playing existed. Reputation of the violin and violinist needed the stabilizing and refinement that came from Corelli.

In summary, it can be said that the change in social status of the musician and the accordance of public acclaim to virtuosos served to bring about popular desire for instruction and demand for didactic material. Hand in glove with

these changes went alterations in the instrument. Its outline remained constant, but the neck was flattened somewhat and extended $\frac{1}{4}$ to $\frac{3}{8}$ of an inch in length. At mid 18th century the fingerboard was about $2\frac{1}{2}$ inches shorter than today. It extended to approximately the seventh position. With this changes came many more substantial ones, i.e., addition of the chin rest, attributed to Spohr, in 1832. It was then placed in the center of the violin, covering the tailpiece.

The violin bow, too, underwent numerous alterations. Probably the 18th century bows were notched and perhaps the tension was set and when slacked the bow was rehired. Muffat wrote that the French grasped the hair with the thumb-maybe for tension purposes. The bow's present form is due to Frances Tourte in the 1780's. He redesigned the head; the change to concave curvature of the stick was accomplished by increased combined elasticity and strength, and produced the curve to achieve elasticity when the hair was tightened; he introduced many more improvements to the violin's bow — improvements hardly touched today. The above-mentioned alterations induced the necessity of new technical material for use of advanced students.

The influence of the guilds may be seen in the master-pupil relationship of the school of violin playing. Instruction being handed down by word of mouth and demonstrations, masters preferred to assign difficult passages orally to their pupils. Yet, as time passed and instruction books began to be published it was revealed that their authors had written rules and composed music for didactic purposes. Paganini choosed to carry his treasures with him to the tomb. That may account for the delay in publication of études or other study material.

The establishment of special training musical institutions resulted from a desire of musical knowledge on the part of the rising middle class. However, the name "conservatory" was derived from the Italian orphanages (*conservatorio* or *ospedale*). The famous Conservatory of Paris was an outgrowth of the *Ecole Royale de Chant*. It was opened in 1784, but its formal establishment as a free school of music was by the *Convention Nationale* of March 1795.

As the democratic idea of musical education expanded, the Paris Conservatory became a model all over Europe. The Faculty of the Conservatory of Paris, in March 1800, included the 4 leading violinists of the time; Gaviniès, Rode, Kreutzer and Baillot. In conjunction with Rode and Kreutzer, Baillot formulated the *Méthode du Violon*. Both the two latter were composers of études and caprices, which were incorporated into the institution's curriculum.

Early études resembled vocal writing. In 1630 they became more complex, reflecting to some degree the influence of such virtuosos as Farina. Later in the century the violin's range climbs to third position and there are many more improvements, Biber's *Biblical Sonatas* are technically demanding and employ *scordatura*.

The increase of technical demands aroused in people the desire for further knowledge of the instrument, thus creating the desire for increased technical training. This resulted also in the formation of "schools" and later conservatories, finally coming back to the music composed in the form of études and caprices. (To be continued in next issue).

CLAUDE ACHILLE DEBUSSY, PIONEER OF CONTEMPORARY MUSIC, by ESPERANZA PULIDO.—Esperanza Pulido divides her paper in two parts: in the first one she describes Debussy's music according to the deep impression the discovery of this music caused to her youthful years: impressions aroused by the suggestion of titles, or by the essence of these suggestions. Without having visited Spain, Debussy's exuberant imagination allowed him to describe Spanish atmosphere with more accuracy than many a Spanish composer.—But hand in hand with his dionysiac character there was a somber side suggested to him by readings of poets like Poe, Maeterlinck, Beaudelaire, Swinburn and others. Having died at the age of 56, he left sketches for operas on two Poe's tragedies, to which he intended to apply devilish sarcastical music, on the antipodes of "Pelleas". Before arriving to the second part, the writer refers herself to Debussy's uprightness. To earn his living he would do anything rather than asking loans of his friends. During a period of his life he practised musical criticism. Under the pen name of Monsieur Croche, Antidilettante, he emulated Bernard Shaw in irony and sarcasm, but we owe him many deep and sensible reviews and musical opinions.

The second part deals with Debussy's contributions to the music of our times. Only recently have composers and critics discovered the meaning of the following Debussy's paragraph: "I wish music would be made up ('Ill do it) of motives, or just of a single and ever present one, with no retroactions. We could thus arrive to logical and deductive developments and avoid —between two repetitions of the same characteristic motive— all superfluous and dominant refillings". These words reveal the place Debussy occupies today, as pioneer of music's architectonical structures. But aside from that, he was the first atonemantic composer of the 20th century, as well as the first one to allow free flow to superposition of measures. Influenced by oriental rhythms, he afterwards influenced Stravinsky, de Falla, Villa-Lobos, Messiaen, Boulez, Stockhausen, etc. Boulez says that Debussy spent his whole life trying to incorporate the sparkle of his imagination to his works, during the very process of composition, as well as to beware of petrified constructions.—He preferred structures with a mixture of strictness and free will.

Contemporary music was born with "L'après midi d'un faun"; but that does not deprive the composer from being a real French musician. He claimed music should always give pleasure "—Fantasy within sensibility".—He despised the lable of "impressionist" stuck on him by his contemporaries. He proposed the foundation of a "Society of musical esoterism". This feeling was suggested to him by the irritating darings of his mediocre imitators.—Discovered 40 years after his death, the score of "Jeux (and we would add the score of "En Blanc et Noir")", are keys to determine Debussy's huge influence on the music of our times.

WITH THE COMPOSER BLAS GALINDO, by EPS.—Before anything else, Blas Galindo (you may peraps know his "Sones de Maria-chi") is preoccupied by the esthetical side of composition. His works must correspond to the feelings that determine them. Whenever he uses twelve-tone, or other serial techniques, he avoids rules. It is rather a matter of chromatism.—He thinks all musical forms are binary or ternary. Even in electronic music two contrasting forms obey to a certain kind of binary. It was formerly believed that the monodic chants of the Middle Ages were unitarian.

but a thorough analysis of same shows their binary constitution.—Form is just integration of the composer's ideas.—Asked if he intended to compose electronic music at the Conservatory's Laboratory, he answered that he was already working on an idea that had to grow in his mind before taking it to the Laboratory.—The interviewer passed on then to the Mexican composer's obvious nationalism, which he divided in three periods: 1) quotations; 2) personal themes of nationalistic character; 3) avoidance of Mexican elements that, being part of himself, show up however, in spite of his reluctance to accept them.—Music critics have remarked the last trend. Does he despise music critics? Not at all. He thinks real critics are often right.—He was once angry at an American critic who had found native elements in his Second Piano Concerto. But as he listened afterwards to a tape of his own work, he had to agree with the gentleman.—Mr. Galindo has never given opus numbers to his works. But he presented us with a catalogue, where 87 titles were entered, not counting the String Quartet that was premiered last year at the Academy of the Arts, and a cycle of songs in process of creation. He is not interested any more in Julián Carrillo's microintervals. Like Stravinsky he considers that there is still lots to do, not only with the twelve tones of the chromatic scale, but with the seven of the diatonic one as well.

THE DEAN OF THE UNIVERSITY OF MEXICO'S SCHOOL OF MUSIC.—Mr. Filiberto Ramírez, a product of the school he now conducts with very much efficiency, is a graduate in Composition and Pedagogical subjects. Since his arrival to his directional position he has introduced there very important and novel improvements, like the engagement of noted professors, the institution of Master classes (in process of approval), a well grounded student orchestra, a children's orchestra (Tort system. The University has just released a wonderful record of the latter orchestra. See the GRABACIONES section). The School's Choir took part in Pablo Casals' "El Pesebre", conducted recently by the famous old master in Guadalajara. In the field of concerts he has induced the Faculties to take part in public and private programs. There are student concerts galore. The Student's orchestra is now invited outside the School. Asked whether he was satisfied with his accomplishments he answered that the meagre school's budget did not allow him to go as far as he had planned, but within the limits of the possible, he had done his best (we think it has been plenty). After one more year he will retire and devote himself to composition and other works he has been putting off.

INTERVIEW WITH MASTER IGNACIO MIER ARRIAGA, by CARMEN SOULES DE SAÑUDO.—On occasion of master Mier Arriaga's 90th anniversary, Mrs. Sañudo interviewed him for HETEROFONIA in his native Morelia, Michoacán. Senior Professor of the Music School of the University of Morelia, founder of most musical organizations of his home town, a concert pianist in his own right, master Mier Arriaga has suffered great injustices from certain ecclesiastical authorities, at a time when he should have been honored (as he has been highly admired and respected by Morelia's intellectuals and Society).—Master Mier Arriaga had his post-graduate musical education in Paris, where he studied piano and composition with Thalberg and Alfred Casella. On his return to Mexico, he devoted himself to teaching in his home town. Many of his pupils are now some of Mexico's most noted musicians. With the composer Bernal Jiménez, he founded the Society of Music Friends, the Conservatory of Music of Morelia, etc., etc.

"LOS GONZALEZ"

Founders of a very special leather handicraft, manufacture very exclusive necklaces, earrings, bracelets, broochs, etc.

"ALL IN FINE LEATHER"

Look for them at Stands 81 and 82, of the Baazar Sábado, Plaza San Jacinto 11, San Angel, or write for information and prices to Arturo 106, San Angel Inn, México 20, D. F.

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MEXICO

Rivera de San Cosme 71
México, D. F.

Tels.: 5-35-03-44 y 5-35-03-42

CARRERAS UNIVERSITARIAS: INSTRUMENTOS, CANTO, COM-
POSICION. DIRECCION DE ORQUESTA, FOLKLORE, MUSICA ES-
COLAR. CURSOS INFANTILES (SISTEMA TORT).

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

Presidente Masaryk 582, Polanco

De acuerdo con su reestructuración general de la Educación Musical, el Conservatorio invita al estudiantado y al cuerpo de maestros a unir sus esfuerzos con el Director del Plantel para el feliz logro de las labores del año lectivo 1971-1972, que se iniciará el 2 de septiembre actual.

La Sociedad de Conciertos del Conservatorio dará a conocer sus próximas actividades, en breve.

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



BECHSTEIN
WEINBACH
PETROF
Rösler
MELODIGRAND
Y
HAMMOND

VEERKAMP, S. A.

PALACIO DE LA MUSICA

Durango 269 Tel.: 528-59-16

Instrumentos Musicales — Cuerdas

Accesorios — Amplificadores — Micrófonos A.K.G.

Organos Electrónicos LOWREY — Pianos

Armonios — Métodos y Música Impresa en general

Acordeones HOHNER.