

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.

Como citar este documento:

Heterofonía 22, México, enero-febrero de 1972

Como citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 22, México, enero-febrero de 1972, pp. #-#



heterofonía

22

REVISTA
MUSICAL

ENERO-FEBRERO 1972
VOLUMEN IV

méxico,d.f.

RECORDED
LIBRARY

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

TEMPORADA DE PRIMAVERA, 1972

11 de febrero a 7 de mayo

LUIS HERRERA DE LA FUENTE, Director Titular

Directores Huéspedes: PIERO BELLUGI, SIMON BLECH, FRANCISCO SAVIN, MAURICE SUZAN

OBRAS: Mozart: REQUIEM. —Beethoven: FANTASIA CORAL. —Fauré: REQUIEM. —Brahms: SINFONIA No. 4. —Chaicovski: SINFONIA No. 5. Mahler: SINFONIA No. 10. —Berlioz: SINFONIA FANTASTICA. —Dvorak: SINFONIA No. 8. —Luciano Berio: SINFONIA. —Prokofevhi: CONCIERTO para piano. —Mendelssohn: CONCIERTO para violín: —Chopin, Liszt, Brahms, etc.

SOLISTAS: Rasma Lielmane, Alexis Weissemberg, Luz Vernova, Dúo Brunning-Borvitsky, Gilberto García. Jorge Federico Osorio, Konstanty Kulka, Jorge Suárez, Chistian Ferras, María Teresa Rodríguez. Dúo Sal-Ind, Regina Smiendzianka, José Luis Arcaraz, Joerg Demus, Guillermina Higareda, David Portilla, Rogelio Vargas, Marina Argelia López.

12 PARES DE CONCIERTOS. TURNO "A", Viernes, 20:30 Hs. TURNO "B", Domingos, 11:45 hs.

PRECIOS DE ABONO:

TURNO "A", de \$110.00 a \$420.00

TURNO "B", de \$80.00 a \$350.00

VENTA DE ABONOS: Oficinas de la OSN, DOLORES No. 2-306 y por los teléfonos 512-97-44 y 512-60-43.

Boletos en Taquillas de Bellas Artes

PALACIO DE BELLAS ARTES

RECORDED
LIBRARY

HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

No. 22 Enero-Febrero 1972. Vol. IV.

Directora
ESPERANZA PULIDO

Sub-Director
JAIME GONZALEZ

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.

S U M A R I O

	Pág.
● Cartas a la Redacción	2
● De los Editores	3
● PABLO CASTELLANOS Presencia de Francia en la Música Mexicana	4
● ALBERTO PULIDO Estética Musical	10
● ESPERANZA PULIDO Con Luis Herrera de la Fuente	11
● DR. K. MARIE STOLBA EL Arte del Violín	14
● MUSICA ELECTRONICA EN LA TORRE CINETICA DE XALAPA	20
● JAMES STAFFORD Recordando a Bernard Flavigny	21
● EPS Con Alicia Urreta	23
● EP La mujer mexicana en la música Stella Contreras	25
● CARMEN SORDO SORDI La Marimba	27
● MARIA DE LOS ANGELES CALCANELO Música en Europa	31
● LIBROS	33
● CM. Conciertos	35
● Revista de Revistas Musicales	38
● NOTICIAS	40
● ABSTRACTS IN ENGLISH	43

P R E C I O S D E S U S C R I P C I O N

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

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

EXTRANJERO

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 Redacción

CORRECCION

Querida amiga:

Nuestra amistad de largos años me da alas para indicarte dos errores en tu artículo sobre Debussy, publicado en el número 20 de HETEROFONIA (Septiembre-Octubre pasados). Tradujiste "L'après-midi d'un faune" como "El despertar de un fauno", en vez de "La siesta de un fauno", pero estoy seguro de que se trató de un lapsus involuntario. Dices al final del artículo que la partiturd de "Jeux" fue descubierta 40 años después de la muerte del compositor. Recuerda que se trata de un ballet compuesto por Debussy en 1912 y producido por Diaghileff en 1913, con coreografía de Nijinsky. Espero que no te enfades por esta intromisión, y te saluda afectuosamente,

Raúl Lavista
Guerrero 74, Coyoacán
México 20, D. F.

No me enfado por tu "intromisión" (que no considero tal), sino, al contrario, agradezco la oportunidad que me das de corregir un error del que ya me había dado cuenta. Por lo que se refiere a "Jeux", sólo me faltó hacer referencia a su fracasado estreno en 1913 (según Oscar Thompson, en 1914). La partitura cayó en el olvido hasta 40 años después de la muerte del compositor, lo cual no fue demasiado, si consideramos el siglo que requirió para su resurrección "La Pasión según San Mateo" de Juan Sebastián Bach. Gracias, pues, por tu interés y afectuosos saludos. E. Pulido, Directora.

H E T E R O F O N I A

LES EXPRESA A SUS SUSCRIPTORES, ANUNCIANTES Y
AMIGOS EN GENERAL SUS MAS FERVIENTES DESEOS DE
UNA PAZ MUNDIAL DURADERA

Y a ellos les augura

UN AÑO LLENO DE BUENA MUSICA

La Redacción.

De los Editores

Un año nuevo no es diferente del que deja atrás, sino en cuanto al cambio de uno o dos de sus dígitos. Pero sí lo es, en el sentido de que la gente suele formularse nuevos propósitos de vida y trabajo — propósitos, por desgracia, raramente llevados a cabo en la medida de sus propuestos alcances.

Para no quedarnos atrás, expresemos ahora nuestros proyectos de coadyuvar al desarrollo de la vida musical de México, sin parar mientes en las trabas que toda obra positiva encuentra en su marcha. Cada escollo puede desvanecerse por medio de voluntad y tezón. ¡Voluntad y tezón...!, las dos fuerzas que los mexicanos necesitamos adquirir y ejercer en gran escala; pero también unidad de propósitos y esfuerzos, porque la inteligencia y el talento musical específicos —que abundan en nuestro medio— no bastan.

Situémonos al nivel práctico de los tiempos presentes, e invitemos a la juventud. Todo está conjugándose para que los muchachos entren al juego ciudadano en categoría de adultos parlamentarios. Es posible que muy pronto, apenas cumplidos los 18 años, ellos y ellas puedan aspirar a la Presidencia de la República... ¿Estarían realmente preparados para ello? No es posible afirmarlo por el momento, porque, hasta ahora, carecen de un verdadero líder que los estimule e induzca a la consecución de sus fines por medios intelectuales razonados.

En el Conservatorio notamos una pequeña inquietud, tratando de abrirse paso. Los miembros de la izquierda ganaron las elecciones de hace dos meses para la nueva Mesa Directiva de la Sociedad de Alumnos. Y los vemos moviéndose como hormiguitas; organizando conciertos y otros actos musicales y sociales colectivos; publicando un boletín mimeografiado, en el que brindan a los compañeros una tribuna para que puedan expresar sus puntos de vista positivos, sus reclamaciones, sus advertencias, sus sugerencias. Van por el buen camino y ojalá no se dejen malograr por fuerzas adversas, como ha sucedido en otras ocasiones. Seguramente que los miembros de la Mesa Directiva cuentan con una cabeza bien plantada. Y esto favorecerá la labor futura de HETEROFONIA.



PRESENCIA DE FRANCIA EN LA MÚSICA MEXICANA¹

Por PABLO CASTELLANOS

"La cultura mexicana es un río caudaloso, formado por dos grandes afluentes: la indígena y la hispana, pero enriquecido por varios poderosos afluentes, entre los cuales ocupa el primer lugar el genio de Francia". Las anteriores palabras son del eminente humanista mexicano Gabriel Méndez Plancarte y se ven confirmadas en nuestras artes y ciencias, particularmente en lo que atañe a las dos últimas décadas del siglo pasado. Incluso existe un libro de Auguste Génin, publicado en París en 1933 sobre "Los franceses en México, del siglo XVI a nuestros días (Les francaix au Méxique du XVIe. siecle á nos jours).

En el campo de la música, la presencia de Francia se manifiesta en las canciones infantiles y danzas francesas que se han conocido en México; en la música culta, los métodos musicales y los instrumentos franceses traídos a nuestro país; en los músicos franceses que vinieron a México y en los músicos mexicanos que fueron a Francia. Además, ocupan un lugar destacado aquellos músicos mexicanos que, aunque no estudiaron en París, divulgaron la música francesa en México.

Numerosos misioneros franceses llegaron a la Nueva España desde principios del siglo XVI. Graduados en universidades, donde la música era materia obligatoria, seguramente enseñaron a los niños mexicanos algunas canciones infantiles francesas. Por ejemplo, "Mambru s'en va-t-en guerre" es una ronda que ha sido muy popular en México, a partir del siglo XVIII. Otros cantos infantiles, como "Matarilerileló" (Uu beau chateau), o "El barco chiquito" (Un petit navire) proviene también de la tradición francesa. En español hemos cantado "Frère Jacques" (Martinico el campanero), "Sainte Catherine" (Santa Catalina), "Les éléphants" (Los elefantes) y muchas otras canciones infantiles francesas. Por otro lado, no debemos olvidar cuántos niños mexicanos aprendieron y aprenden aún cantos infantiles en todos los colegios franceses que hay en México.

Los más antiguos manuscritos de música profana, que se han encontrado aquí, contienen danzas francesas. Así, el Método de Cítara del poblano Sebastião de Aguirre, de 1650; el manuscrito para vihuela de mano, en poder del musicólogo Gabriel Saldívar y Silva, de 1740; el manuscrito para vihuela

(¹) Conferencia sustentada en el Conservatorio Nacional de Música, el 27 de Noviembre de 1971, en ocasión de la Semana Cultural Francesa.

de arco, que guarda la Biblioteca Nacional, de 1768; el Cuaderno de lecciones para clavecín", que se encuentra en la Secretaría de Hacienda, de 1804; y el Método para Guitarra, que conserva la Escuela de Música de la Universidad Nacional, de 1821. En estos manuscritos hallamos danzas tales como "Rondeau", "Branle", "Passepied", "Courante", "Rigaudon", "Menuet", "Bourrée", "Cotillon", y contradanzas francesas. Finalmente, debemos recordar la gran afición de los compositores mexicanos, alrededor de 1900, por escribir gavotas (danza que toma su nombre de los "gavots" del Alto Delfinado).

También la música culta francesa aparece en la Nueva España desde el siglo XVI: el llamado "Código Valdés" contiene una Misa de Pierre Colin, maestro de capilla de la iglesia de Autun, en Francia; en el archivo musical de la catedral de Puebla se encuentran obras de Thomas Créquillon, Clément Jannequin y Philippe Regier; en el archivo de la catedral de México existen obras de Jacques Claude Miné, Ferdinand Ries y de un tal Leconte, probable compositor francés; en el archivo de la catedral de Durango figura un himno de Richard de la Main, quien fue Director de la orquesta del Coliseo de México, en 1727. Por último, en una factura de libros introducidos por Veracruz, a fines del siglo XVIII, aparecen seis sinfonías y tres quintetos del famoso fabricante de pianos Joseph Ignace Pleyel, discípulo de Haydn. Otras seis sonatas para piano, del mismo autor, se encuentran en el manuscrito guardado en la Escuela de Música de la Universidad Nacional, de 1821. Por lo tanto, se puede decir que, con las obras de Pleyel — compositor francés que escribió al estilo del clacisismo vienés — se inicia el verdadero conocimiento de la música culta francesa en México.

Imposible sería indagar acerca de cuantos instrumentos musicales llegaron a México desde los tiempos coloniales. No obstante, es sabido que hubo numerosos instrumentos de arco de las acreditadas firmas Lupot y Vuillaume, arpas Erard y pianos de todas formas, fabricados por Pleyel, Erard y Gaveau. En el Castillo de Chapultepec se conserva el bellissimo piano de cola que perteneció a doña Carlota, esposa de Maximiliano de Habsburgo. Es un instrumento francés fabricado en 1863.

Respecto a los pequeños grupos orquestales que actúan en diversos estados de la República y que reciben el nombre de "mariachis", parece que fue Jacobo Dalevuelta, en su libro "Estampas de México", publicado en 1930, quien primero sugirió que dicha palabra se deriva del francés "mariage", refiriéndose a los músicos que actuaban en los matrimonios en tiempos de Maximiliano. Sin embargo, me parece mucho más aceptable la teoría de Tomás Stanford, musicólogo del Museo de Antropología, según la cual "mariachi" es una expresión del pueblo indígena, que vendría a ser algo así como "música para las Marías", es decir, para todas las mujeres, y probablemente se decía al principio "Mariatzin", con el mismo respeto con que se dice "Cuauhtemotzin",

Métodos musicales franceses se han usado en México desde tiempos novohispanos. Las "Lecciones del Clave", del alsaciano Antoine Bemetzrieder, circularon en esta ciudad hacia 1785. Durante el siglo XIX se usaron aquí, traducidos al español, el "Tratado de armonía" de Émile Durand, libro de texto del Conservatorio de París; el "Curso de Composición" de Antoine Reicha, el maestro de Gounod; la "Estética Musical" de Alfred Bابلot; mu-

sico francés que llegó a ser Director de nuestro Conservatorio; y —entre los métodos para piano— los de Lemoine, Le Couppey, Bertini, Stamaty y Félix Richert. Este último, "El arte de tocar el piano según leyes naturales", traducido por mi padre, Pablo Castellanos León, fue, según el historiador Jesús C. Romero, "la primera obra de pedagogía moderna impresa en la República, para el uso de los maestros de piano del llamado "Grupo de los Seis", que actuaban en pro del francesismo musical: Felipe Villanueva, Gustavo E. Campa, Carlos J. Meneses, Ricardo Castro, Juan Hernández Acevedo e Ignacio Quezadas. Ya dentro del siglo XX, el relevante compositor jalisciense José Rolón, tradujo la "Enseñanza del piano" de Isidor Philipp, el renombrado profesor de piano del Conservatorio de París, y —después de un viaje a Francia en 1931— el destacado maestro de solfeo de nuestro Conservatorio, Gerónimo Baqueiro Foster, implantó en México el sistema francés que conoció en la Escuela Normal de Música de París y publicó un Método de Solfeo que ha servido a miles de estudiantes mexicanos desde entonces.

Tal vez debido a ciertas leyes, que prohibían la inmigración extranjera, se han conservado pocos nombres de músicos franceses llegados a la Nueva España. Durante el siglo XVIII, en los teatros llamados "Coliseos" de la ciudad de México, hubo un Director de orquesta francés, Richard de la Main (a quien ya mencioné), un violinista, Jean Baptiste Arestin; un flautista, Louis Degresseau; y un oboista, Louis Buzar. —En 1830 publicó el pianista Jean Duprée la primera colección de música popular mexicana que se conoce. La intituló "Veinticuatro canciones y jarabes mexicanos". En 1844 llegó el eminente violinista franco-belga Henri Vieuxtemps, quien causó sensación. En 1849 vino el arpista francés Carlos Bochsa y, al advertir que México carecía de himno patrio, se empeñó en componer uno. El canto hasta llegó a estrenarse en 1850. Pero el verdadero ascendiente en México de los músicos franceses lo iniciaron cuatro personas: Amado Michel, Carlos Laugier, Félix Clément y Alfredo Bablot. Todos vinieron a mediados del siglo XIX y fallecieron en México: Michell, como profesor de piano; Laugier, como Director de Orquesta; Clément como fundador de la Sociedad Filarmónica "Santa Cecilia" de Guadalajara; y Bablot, como Director del Conservatorio Nacional. La intervención Francesa y el Imperio facilitaron la venida a México de músicos franceses e intensificaron su influencia musical. En esa época llegaron aquí el profesor Félix Sauvinet, quien pronto fue el más solicitado maestro de piano en la capital; el maestro Jalabert, que dirigió la Banda de Música de la Legión Extranjera; y el flautista Emile Palant, que actuó como Director de la orquesta imperial. En 1877, el maestro Carlos Laugier fundó la "Société Philharmonique Francaise de Mexique", cuyos conciertos fueron eventos trascendentales. Pero indudablemente tuvo mayor repercusión el nombramiento de Alfred Bablot, como Director de nuestro Conservatorio Nacional. Durante su dirección, de 1882 a 1892, Bablot desarrolló una atinadísima labor y sus 10 años de administración fueron los más fructíferos de todo el siglo XIX. Interminable resultaría una lista de todas las compañías de ópera y cuerpos de ballet franceses que nos visitaron durante el siglo pasado y principios de éste. Y por último, debemos hacer una mención especial de los pianistas franceses que han dejado profunda huella en nuestro ambiente musical, en las últimas décadas: me refiero al gran pianista Bernard Flavigny y a la distinguida maestra Madame Cheiner, ex-directora de la Sección de Música de

Instituto Francés de América Latina y actualmente encargada de la Sección de Música del Servicio Cultural de la Embajada de Francia.

Dos famosos compositores mexicanos estudiaron en Francia en el siglo XIX: Luis Baca y Ernesto Elorduy. Baca parece haber sido el primer mexicano que fue alumno del Conservatorio de París. Elorduy estudió con Georges Mathias, uno de los últimos discípulos de Chopin. Escribió algunas canciones en francés, además de obras para piano.

A principios del siglo XX fueron a París los tres compositores más importantes de la época porfiriana, de filiación francesista: Juan Hernández Acevedo, Gustavo E. Campa y Ricardo Castro. Hernández Acevedo compuso dos Sinfonías, Misas y piezas para flauta. Campa fue el primer compositor mexicano que escribió canciones de concierto, al estilo de los lieder de Schubert o de Brahms, y a casi todos les puso letra en francés. Hasta su ópera "El Rey poeta", la compuso primero en francés, en 1901, y la musicó con los tópicos de la escuela francesa de aquella época. En los lieder de Campa se aprecia un avanzado acompañamiento pianístico, de ricas armonías, que tiende a describir y a ambientar musicalmente el texto literario. Nada mejor que la opinión de Saint-Saens, cuando le escribió al propio Campa sobre sus Lieder: "Me hace usted el honor de pedirme consejos, pero me parece que hace ya tiempo que no los necesita, hallándose más bien en el caso de darlos que de recibirlos". Campa fue Director del Conservatorio Nacional, de 1907 a 1913, y durante su gestión preponderó el francesismo, al grado de haber sido franceses prácticamente todos los textos, francesismo que cuadraba con el gusto artístico del país que, en filosofía, en ciencia, en arte y en modas, se había afrancesado por completo. La mejor cosecha que obtuvo el francesismo fue la de la clase de composición del maestro Campa, cuyos más destacados discípulos fueron Estanislao Mejía, Juan D. Tercero, Alfonso de Elías y Candelario Huízar, aunque todos ellos siguieron el camino del nacionalismo musical mexicano que señalaron Manuel M. Ponce y Carlos Chávez. A su lado debemos situar a tres músicos provincianos que estudiaron en París: Ricardo Río Díaz, de Mérida; Francisco Godínez, de Guadalajara; y Eduardo Gariel, de Saltillo.

Ricardo Castro nació en 1834 — un año después que Gustavo Campa— pero murió a los 43 años de edad; en cambio, Campa falleció a los 71. Entre los compositores del México Independiente, Castro fue el primero que compuso una Sinfonía, un Cuarteto de Cuerdas, un Poema sinfónico, un Concierto para piano y un Concierto para Cello y orquesta. Su obra pianística es la mejor de todo el siglo XIX y, como Gustavo Campa, cultivó el género del Lied y dejó algunas obras de carácter religioso. Es decir: en la extraordinaria figura de Ricardo Castro se sintetiza todo lo realizado por los compositores mexicanos del siglo pasado.

En su primer viaje a París, de 1904 a 1911, José Rolón estudió el piano con Moritz Moszkowsky (del cual llegó a ser asistente) y la composición con André Gedalge. Quedó muy impresionado con la obra de Debussy, lo que se manifiesta en su "Festín de los Enanos". Esta obra, junto con el "Chapultepec" de Ponce, es representativa del impresionismo musical francés de México. A los 44 años de edad volvió a París, de 1927 a 1930, y revisó su

estilo de composición con Paul Dukas. Entre los compositores mexicanos fue el que más tiempo radicó en París, pues estudió allí un total de diez años.

Manuel M. Ponce estudió composición en París, también con Paul Dukas, de 1925 a 1933. Durante aquellos ocho años compuso su Poema sinfónico "Chapultepec", la Suite para orquesta "En estilo antiguo", "Miniaturas" para Cuarteto, una Sonata para violín, Preludios para cello y 14 Poemas para canto. Para piano escribió su Preludio y Fuga para la mano izquierda, sus Preludios Encadenados, una Suite, una Sonatina y Dos Estudios dedicados a Rubinstein, además de una enorme cantidad de obras para guitarra, todas dedicadas a Andrés Segovia.

Otro compositor mexicano de la primera generación del siglo XX, que estudió en la Escuela Normal de Música de París, con Nadia Boulanger, fue Juan D. Tercero. Permaneció allí de 1930 a 1935. Por los mismos años estuvo estudiando en París un maestro de la canción mexicana: Ignacio Fernández Esperón, más bien conocido como "Tata Nacho", pero es poco sabido que también compuso música de cámara.

Entre los más jóvenes compositores de música culta, que estudiaron en Francia, figuran Salvador Moreno, Carlos Jiménez Mabarak y Francisco Martínez Galnares. Jiménez Mabarak fue influido primero por el "Grupo de los Seis Franceses", pero posteriormente introdujo la música concreta en México. Otros compositores mexicanos que se han inspirado en la música francesa son, entre otros, Raúl Lavista (cuya afición por Debussy y Ravel es bien conocida) y nuestro Agustín Lara, quien escribió una canción en francés llamada "La boule noire" (La bola negra). Hasta un compositor tan esencialmente mexicano como Carlos Chávez compuso una pieza para canto y piano en francés, intitulada "Extase", sobre un texto de Víctor Hugo. Desgraciadamente no se consigue hoy día, pues decidió retirarla, por considerarla demasiado juvenil.

Recordemos a algunos pianistas mexicanos que estudiaron en París: Angélica Morales y Esperanza Cruz, con Isidore Philipp; Luz María Segura, con Alfred Cortot; Esperanza Pulido, con Lazare Levy,⁽¹⁾ etc. Múltiples intérpretes mexicanos, como María Teresa Rodríguez, Carlos Puig o Miguel García Mora han dedicado conciertos íntegros a la música francesa y el maestro Carlos Chávez, cuando fue Director de la Orquesta Sinfónica de México, nos dio a conocer obras de Ravel, Satie, Milhaud, Honegger, Poulenc, Auric y Varese.

A continuación, la magnífica soprano Guadalupe Pérez Arias, acompañada al piano por el destacado pianista y compositor Luis González, interpretaron el siguiente programa::

Aprés la premiere recontre, de
Toi, de
Simple conte, de
Duérmete apegado a mí, de
Verlaine, de
Primavera, de

GUSTAVO E. CAMPA
MANUEL M. PONCE
JOSE ROLON
JUAN D. TERCERO
SALVADOR MORENO
IGNACIO FERNANDEZ ESPERON

Para terminar, fue escuchada la Suite para piano, Op. 18 de Ricardo Castro, en manos del maestro Carlos Barajas, pero antes el conferenciante dijo: "La Suite Op. 18 es la obra más importante que compuso Ricardo Castro para el piano, sin contar su Concierto con orquesta. Fue escrita en 1903, en París, y consta de tres movimientos: Preludio, Zarabanda y Capricho, de los cuales el último lleva forma de Sonata. Los títulos de los movimientos nos recuerdan a la Suite "Pour le Piano" de Debussy: Preludio, Zarabanda y Toccata; pero no sólo eso: aquí aparece —por primera vez en México— la escala de 6 sonidos que tanto usó Debussy. También la escritura pianística revela cierta influencia del compositor francés. La Zarabanda es tratada en un estilo netamente pianístico, con amplios acordes, tal como lo hizo Debussy y no al estilo de los clavecinistas. Las armonías son sumamente interesantes y constituyen lo más avanzado que escribió hasta entonces un compositor mexicano. El Capricho, como dije antes, tiene forma de Sonata bitemática y termina con una soberbia Coda, basada en la escala de 6 sonidos. Debussy compuso su Suite para el piano en 1896 y fue publicada en 1901, dos años antes de la llegada de Castro a París. Fuera de duda, Castro la estudió, ávido como estaba de conocer lo más moderno de la composición europea, y escribió lo que tal vez sea la obra más trascendental para piano solo del romanticismo musical del siglo XIX, en todo el Continente americano.

(1) El conferenciante —pianista y maestro emérito Pablo Castellanos— estudió en París con Alfred Cortot. (La Redacción)



En las agencias de correos existe el servicio de vales Utilírelo usted.
Anote la Zona Postal respectiva en sus correspondencias dirigidas al Distrito Federal.

ESTETICA MUSICAL

Por ALBERTO PULIDO SILVA

VIII

El carácter del lenguaje de la música, o de la música misma, en función de la expresión era común entre los griegos. Recordemos que las tragedias (lenguaje del Estado, la Religión y la Educación Popular) de autores griegos como Esquilo, Sófocles, Eurípides, eran cantadas (coros). Esto lo hallamos de nuevo en el nacimiento de la ópera italiana. En el Prefacio de *Anima e Corpo* de Emilio Cavaleri (1600), el editor Guidotti dice: "...Imprimir algunas de estas curiosas y nuevas composiciones de la música (de Cavaleri), hechas a imitación de aquel estilo que los antiguos griegos y romanos empleaban en sus teatros para provocar las pasiones más diversas en el alma de los espectadores..." "... Los instrumentos, para que no se les vea, deben de ser tocados detrás de los telones de la escena y por músicos capaces de secundar al cantante...una lira doble, un clavicímalo...hacen en conjunto un magnífico efecto, así como también un "órgano suave" (de sonidos dulces), con una "tiorba". Emilio Cavaleri prefería que se cambiaran los instrumentos de acuerdo con los sentimientos expresados por el cantante... "Por el contrario, el paso de un sentimiento contrastado, como de la tristeza a la alegría, de la rudeza a la dulzura... provocan una grande emoción. Cuando se ha cantado un poco "en solo", conviene hacer cantar a los coros y variar a menudo los tonos: cantarán ora la soprano, ora el bajo, la contralto o el tenor..."

En *Eurídice* (1600), dice Peri: "... tratándose de la poesía dramática y el imitar con el canto el lenguaje hablado (sin duda, no se habla jamás cantando), creo que los antiguos griegos y romanos (quienes, según opinión generalizada, cantaban sobre la escena tragedias completas), empleaban una armonía que, sobrepasando la del lenguaje común, separaba la melodía para adoptar una forma intermedia... creo que este canto es el único capaz de adaptarse musicalmente a nuestro lenguaje." En este pasaje Peri no se refiere literalmente a las melodías que empleaban los griegos en los coros, puesto que se han perdido éstos, sino a la funcionalidad de la música respecto a la letra y al tema, que constituía una verdadera *Paideia*. En otro escrito el autor abunda sobre la materia "...llamo estilo noble (nobile maniera) al que se emplea, sin someterse a la medida prescrita, disminuyendo a menudo el valor de las notas a menos de la mitad, según las ideas expresadas por las palabras, de lo que resulta el dejarse llevar por el canto (quel canto in sprezzatura) del que se ha hablado."

Caccini subordina el canto a la poesía y a la declamación lírica del verso y así da preceptos para la ejecución y acompañamiento del "solo". También habla de la impostación de la voz y distingue entre voz natural, o de pecho, y voz de cabeza. Trata asimismo de la entonación, vocalización, registros, adornos y aires.

Marco da Cagliano (1608) se refiere en el prefacio de *Dafne* a que

“...se debe, por el contrario, articular las sílabas para hacer comprender bien las palabras. La principal finalidad del cantante, siempre, y particularmente en el recitado, debe consistir en la persuasión de que el *verdadero placer del oyente depende de la inteligencia (comprensión) de las palabras...*”

El *Dafne* de Peri fue la primera obra escrita en el nuevo estilo dramático, llamado representativo, de esta obra mitológica, escenificada en 1594 en el palacio Corsi; pero, habiéndose perdido la música se considera la *Euridice* de Rinuccini (Florencia, 1600) como la pionera; esta formó parte de los festejos con que se celebrara el matrimonio de María de Medicis y Enrique IV y fue representada con enorme éxito en el Palacio Pitti, en presencia de la corte, del embajador de Francia y de notables huéspedes. A pesar de su gran monotonía, se citan, como especialmente interesantes, el canto de Orfeo en los Infiernos (funeste piaggie), que arrancó lágrimas al auditorio y su canto de regreso (Gioite al canto mio); las estrofas del pastor Tirso (Nel puro ardor); el trio de las dos ninfas y el pastor (Bel Nocchier, costante e forte).

La obra personal de Caccini sobre el mismo tema (*Euridice*) era también monótona. En ella se abusaba de los adornos vocales, pero contenía algunos trozos de mejor calidad.

El recitativo no era una creación, sino un decanso; un como paliativo a los sobrecargos del contrapunto; un regreso a lo natural; un excelente medio de reducir, por la declamación lírica, la unión de la música y de la poesía.



Con Luis Herrera de la Fuente

Por ESPERANZA PULIDO

- *Acaba usted de regresar de la América del Sur ¿no es verdad?*
- *Dirigí orquestas en Lima, Santiago, Buenos Aires, Sao Paolo y Río*
- *Me interesa especialmente saber cómo funcionan actualmente las dos orquestas sinfónicas de Santiago de Chile.*
- *En Santiago todo está en crisis. Tanto la Sinfónica como la Filarmonía sufren conflictos de tipo económico (especialmente la última). Se trabaja arduamente, sólo gracias a la buena voluntad de los músicos que las integran.*
- *¿Continuará usted como Titular de la Orquesta Sinfónica de Lima?*

— Este año terminó mi contrato y no lo renové. Pero todavía no he sido sustituido por nadie. Allí están también padeciendo económicamente, como en casi todo el resto de la América Latina. En la República Argentina, la Sinfónica Nacional —que artísticamente es la mejor en toda la América del Sur— está llena de problemas del mismo tipo. La Filarmónica del Colón se halla en mejores condiciones. Es, en realidad, la orquesta más sólida.

— *¿Tendrá usted más tiempo ahora para la Orquesta Sinfónica Nacional de México?*

— Mis actividades con orquestas foráneas nunca han interferido con las de la OSN; sólo que considero necesario el cambio de manos en toda orquesta sinfónica sólida.

— *En relación con las crisis de que me habla usted en la América Latina, ¿cómo se comporta la Orquesta de la que es usted titular aquí?*

— De lejos, de muy lejos, podríamos decir que está mejor organizada. Siempre habrá problemas, pero se lucha para obtener lo que se anhela, sin ignorar lo conseguido anteriormente. La situación musical de un país cualquiera siempre está en concordancia con la situación general del mismo. Aquí no somos una isla, sino una parte integrante de la sociedad. Llevo veinte años trabajando en la América del Sur y puedo decir que en estos momentos nada está mejor que entonces allá, sino, al contrario, todo ha empeorado desde el punto de vista administrativo y económico. Me es muy doloroso expresarlo, pero lo vengo comprobando año tras año. Por otra parte, cuando se presentan crisis en las orquestas sudamericanas se recurre inmediatamente a Europa, en demanda de directores que vayan a salvar la situación. Claro está que los europeos no van a desprenderse de sus buenos directores y envían solamente a aquellos que no tienen éxito allá, con resultados poco halagadores. Y no es que se carezca en la América del Sur de valores musicales, pero los músicos se siguen ignorando entre sí y mientras no se produzca la autoconfianza es imposible que se desarrolle la personalidad.

Nosotros no tenemos ese problema en México, gracias a una multitud de circunstancias. Aquí las cosas han ido mejorando paulatinamente. Sólo por lo que se refiere a la Sinfónica Nacional, hemos hecho como ocho giras en los Estados Unidos y una en Europa, con resultados halagadores. Y recuerde usted que estas giras han sido organizadas, en su mayoría, por la Columbia Concerts.

— *Esto quiere decir que se siente usted optimista respecto al futuro de la música sinfónica en México.*

— Pienso que dentro de diez años se habrá incrementado considerablemente la vida musical nuestra. Todos los síntomas lo hacen pensar así.

— *¿Cuáles síntomas?*

— *¿No ve usted más público en los conciertos sinfónicos, más entusiasmo en la juventud?*

— *En efecto.*

Y, a propósito de la juventud *¿cómo considera usted su movimiento de creación musical?*



EL ARTE DEL VIOLIN GALERIA DE OBRAS MAESTRAS

Por K MARIE STOLBA

En la última mitad del siglo XVIII fueron publicadas varias obras sobresalientes acerca de la ejecución violinística: *El Arte de Tocar el Violín* de Geminiani (1751); *Ensayo para una Escuela Fundamental de Violín*, de Leopoldo Mozart (1756); *Principios del Violín*, de Abbé le fils (1761) y el *Tratado de los Adornos de la Música* de Tartini (1771). Otro importante volumen, que podríamos calificar de extraordinario, apareció en la última década del mencionado siglo y fue debido a J. B. Cartier, un maestro y violinista virtuoso, quien estimó grandemente las obras arriba mencionadas.

Jean Baptiste Cartier (1765-1841), discípulo de Viotti, fue considerado como una influencia viva durante el renacimiento francés de la escuela italiana de ejecución violinística. Como violinista y compositor, Cartier reconoció el valor de las obras de Corelli, Tartini y otros maestros italianos, a quienes no solamente interpretó, sino produjo reediciones de sus trabajos. En su condición de maestro se preocupó porque sus alumnos se empaparan de las técnicas utilizadas por estos maestros cuando estudiaban sus composiciones; pero también les enseñaba los principios de las escuelas francesa y alemana, de manera que pudieran interpretar debidamente los diferentes estilos de la música que ejecutaban. Creía firmemente que para llegar a convertirse en un gran violinista era indispensable "estudiar las obras de aquellos hombres famosos que habían sabido comprender las riquezas de que el instrumento es poseedor..."¹ Cartier fue un musicólogo práctico, en una época cuando la musicología no era aún reconocida como ciencia. Para que sus alumnos pudieran conseguir adelantos, inició investigaciones cuidadosas de la literatura violinística, dentro de las tres escuelas de ejecución del instrumento. Conforme crecía su biblioteca iban agrandándose sus ideas. Así concibió la de reunir el fruto de sus investigaciones en una antología impresa y emprendió una campaña para persuadir a todos los aspirantes a violinistas de que estudiaran y ejecutaran las obras contenidas en su antología. Al principio Cartier tuvo solamente la idea de coleccionar en forma comprensiva la literatura violinística importante. Un recuento crítico de sus propios procedimientos pedagógicos y discusiones con colegas profesionales, algunos de los cuales pertenecían a la facultad del Conservatorio de París, lo convencieron finalmente de la necesidad de formular un método.

En 1798 apareció la obra: *El Arte del Violín, o División de Escuelas escogidas entre las Sonatas Italianas, Francesas y Alemanas*². La obra fue publicada originalmente en fascículos. Su segunda edición es un grueso volumen —335 páginas, sin contar el prefacio y material suplementario—, grandemente apreciado por quienes saben de su existencia. Este extraordinario método es un tríptico, en el que están contenidos los preceptos de las tres escuelas de ejecución violinística: italiana, alemana y francesa, por medio de (1): principios; (2): escalas y material de estudio y (3): una antología que puede ser considerada como una historia práctica de la literatura del violín de los siglos XVII y XVIII (Se distingue, además, la tipografía de este método por su empleo, en apropiados estilos de tipos, de los términos "italiano", "francés" y "alemán", refiriéndose a los diferentes estilos musicales: así como por los nombres de los gigantes representativos de estas escuelas). La página titular contiene grabados de ilustres violinistas-maestros, enmarcados en coronas de laurel: de arriba abajo, a la izquierda, aparecen Tartini, Gaviniés; y Leopoldo Mozart da la cara a Corelli, Leclair y G. Stamitz a la derecha. Curiosamente, no aparece ningún violín, pero sí instrumentos de viento separando a los violinistas; y en las partes superior e inferior de la página fueron diseñadas sendas liras. En letras minúsculas se lee: "F. Debret Inv. et Sculpt.", "le Titre Ecrit par Lefrancois" y "la Musique gravée par Mlle. Potel, Fme. Caldodeaux."

Pese a la falta de fecha, un par de citas en el *Registro de Deliberaciones del Conservatorio*, provee esta información.³ Ambas menciones fueron firmadas por Duret, Presidente de la Administración del Conservatorio. La primera fechada el "18 Germinal an 6 de la Republique Francaise, une et indivisible", es una aceptación oficial de la dedicatoria del trabajo al Conservatorio; la segunda, fechada el "13 Floréal 6", cita el informe firmado por los siete profesores de violín (Gaviniés, Guerillot, F. Blasius, P. Blasius, Guénin, La-Housaye, Baillot), que constituye tácita aceptación de la obra por el Conservatorio, alaba su colección de composiciones raras y preciosas y la incluye entre el material didáctico del plantel⁴. Con la bendición del Conservatorio, más el hecho de que sus propios estudiantes del mismo estudiaran aquellas obras maestras de la literatura violinística, Cartier casi realizó sus sueños.

Un Prefacio de cuatro páginas se añade a la información mencionada. En este Prefacio Cartier manifiesta algunos de los principios, fines y propósitos de sus enseñanzas, así como el plan de su método. Pese a que esta inclusión de principios y material de estudio fue ideado después de la formulación del volumen, sus diversas secciones ofrecen sobrado interés. Cartier advertía que los alumnos "deberían ser dirigidos por un maestro inteligente que leyerá junto con ellos esta primera parte. . . El talento mediocre es con frecuencia un resultado de la violación de principios. Aun quienes han sido ampliamente dotados por la naturaleza, no pueden nunca violar estos principios impunemente". Muy poco del método de Cartier es original. Más bien se trata de una selección discriminatoria de pasajes y ejemplos publicados por reconocidas autoridades: Geminiani representa la escuela italiana; Leopoldo Mozart (llamado Mozard) la alemana y Tarade y L'Abbé la francesa. "He analizado intensamente a los diferentes autores y los he amalgamado metódicamente, poniendo a cada cual en su lugar, esto es, al terminar cada parágrafo he

adicionado el nombre del autor de procedencia⁸". Por aquel entonces Geminiani y L. Mozart gozaban de una reputación internacional que aun conservan hoy día. Los "*principios del violín*" "una verdadera síntesis del arte del violín por los años de 1760⁸" de L'Abbé, hacen que este autor sea considerado como el autor francés más importante, después de *L'Art du Violon* de Cartier. El método de Tarade, *Nouveaux principes de musique*⁹ parecen perdidos: aparentemente sólo existen las porciones de esta obra, preservadas por Cartier, en *L'Art du Violon*: algunas escalas y el breve extracto que concierne a las arcadas de notas iguales y desiguales.

Como era de esperarse, los Principios se refieren a cosas tan elementales como la manera correcta de sostener el violín y el arco, la producción tonal y diversas arcadas; sin embargo, catorce de los treinta y un principios fueron dedicados a las explícitas indicaciones de Geminiani¹⁰ para la ejecución apropiada de ornamentos específicos y su discusión de la expresión emotiva, o efecto que cada adorno es capaz de imprimir en la música. La inclusión de este material indica el grado de importancia que en 1798 se acordaba a la habilidad del ejecutante en el terreno de los adornos.

Solamente en el artículo Uno de la Segunda Parte se instruye al alumno acerca de la propia afinación del violín¹¹ (los principios de L. Mozart para la adaptación de las arcadas, de acuerdo con la afinación general alta o baja del instrumento, aparecen como 15º principio). El material de estudio de la Segunda Parte comienza con nueve tipos de escalas, elegidas entre las tres escuelas: la novena escala, presentada en todas las siete posiciones, es suficiente para familiarizar al estudiante con toda la extensión del instrumento. Esta sección contiene además, una descripción de las tres especies de quintas (perfecta, falsa, y superflua o aumentada), que ocurren en la ejecución violinística, así como sus propias digitaciones; una lista explicativa de terminos italianos, con sus propias abreviaturas; tres Dúos —única parte del método procedente de la pluma de Cartier¹²— relacionados con ligaduras, la segunda y la tercera posiciones; diez y ocho variaciones ilustrando diversas maneras de ejecutar acordes de tres y cuatro notas; y los *sonidos armónicos* explicados por L'Abbé, que terminan con un Minué escrito exclusivamente con armónicos. Siguen después escalas en notas dobles y, finalmente, todas las formas de trinos: sencillo, doble, para acompañamiento y el *del diablo*.

No obstante la impresión que produce el amalgamiento de principios y prácticas, la "pièce de resistance" del método es su Tercera Parte —una colección de obras con las que Cartier creyó llevar el arte del violín a la perfección alcanzada en sus días. "Se podría decir que es un sumario histórico y cronológico de las producciones sueltas que los genios de las tres escuelas nos han legado para nuestra instrucción y deleite¹³". "La Tercera parte vale, sin duda, por todo el trabajo entero¹⁴". Quienes hayan comprendido esta obra estarán de acuerdo en ello. Un examen de la Tercera Parte produce evidencia de la importancia del trabajo, lo apropiado de su título y la validez del siguiente párrafo de su autor: "El título le viene como anillo al dedo, puesto que representa para el violín lo que para el arte de la pintura significaría una galería formada con las más bellas pinturas de Rafael, Rubens, Poussin, etc."¹⁵ Cartier indicó que había incluido ciento cuarenta "piezas de música"¹⁶, pero hay en realidad, ciento cincuenta y cuatro piezas numeradas, que representan

noventa y un composiciones. El compilador tuvo en mente dar mayor claridad a su antología, pero se vio limitado por ciertas leyes de la República Francesa que prohibían el uso de "la inmortal producción de algunos autores vivos, como pena de incurrir en un atentado criminal contra sus derechos de autor"¹⁷.

Un buen número de estas composiciones de la Tercera Parte, procedieron de la biblioteca personal de Cartier; otras fueron localizadas por él en la Biblioteca Nacional, por medio de cortesías del Ciudadano Boisgelou, Bibliotecario Nacional; varias fueron reimpresas con permiso del Ciudadano Sieber, editor de música; algunas pocas —manuscritas— le fueron prestadas por amigos. La mayor parte de las obras son sonatas, o movimientos de sonata, como lo indica el subtítulo del libro; hay asimismo dos *Divertimenti* de Stamitz y un solo Capricho de Locatelli. Aparecen en grupo seis obras tituladas "Chasse", para facilitar una comparación entre obras de Mondonville, Leclair, Guillemain, Guignon, Chabran y LeBlanc de este tipo de composiciones. No hay nada de Leopoldo Mozart, Tarade o L'Abbé (con excepción del pequeño Minué mencionado).

Se confirió particular importancia a dos obras de Tartini: 1) la *Sonata del Trino del Diablo*, publicada *in toto* por primera vez, con la que contribuyó Baillot, proporcionando el manuscrito¹⁸; y (2) *L'Art de l'archet* (Arte del arco), quince variaciones¹⁹ sobre la Gavota que constituyen el cuarto movimiento de la Suite (p. V. No. 10 de Corelli), cuyo manuscrito de Tartini le pertenecía a un aficionado italiano —Passeri— "a cuyo padre el autor lo había obsequiado como testimonio de la amistad que los unía"²⁰.

Las obras no están arregladas cronológicamente, o por escuelas, sino en orden progresivo de dificultad, puesto que el volumen fue designado con propósitos didácticos. Pero siempre que lo permitieron las circunstancias, se puso la fecha y el título de la edición al principio de la pieza. Como era costumbre en la época barroca, se colocó un bajo continuo (cifrado) en línea paralela con la del solo, (con excepción del caso de *L'art de l'archet*); puesto que la línea del continuo es la misma para cada variación, se imprimió el bajo al final de cada dos páginas de la música. Algunos adagios carecen de ornamentos y otros están ornamentados. Es curioso que las seis sonatas de Nardini aparezcan ornamentadas, mientras suceda lo contrario con los adagios de las sonatas de Corelli. En un movimiento fugado de Castrucci se emplea la scordatura.

Las siete selecciones para violín solo se antojan las más provocativas. La "Fuga" de la Sonata No. 3 de J. S. Bach, las *Variaciones Fustemberg* de Pao Moria y la *Sonata Enigmática* de Nardini. La última era inédita. Esta sonata en scordatura está escrita en dos pentagramas, con claves de sol y fa, produciendo, por tanto, la errónea impresión de tratarse de una obra con acompañamiento de un segundo violín, mientras, en realidad, el solista toca simultáneamente ambas líneas, proveyendo así su propio acompañamiento. Las otras cuatro obras de esta sección comprenden *Divertimenti* de Stamitz y *Caprichos* de Spadina y Locatelli. Parece que en el concepto de Cartier las *Variaciones Fustemberg* sobrepasaban en dificultad a la fuga de Bach. Estas dos obras terminan la sección.

La oferta final de la segunda (y posteriores) ediciones de *L'Art du Violon* es un *Adagio de Tartini*, primeramente presentado en su forma original (*sin adornos*), en el pentagrama superior de cuatro hojas dobladas a la mitad; su bajo continuo aparece en el segundo pentagrama. En la parte inferior, sobre diez y siete pentagramas fueron colocados otros tantos adornos de la línea violinística, en línea paralela, de manera que las comparaciones resultaran fáciles.²¹ Esto había sido originalmente grabado sobre una sola placa, pero después dividido en secciones, para impedir la presencia de una hoja adicional demasiado larga.

Buceando dentro de *L'Art du Violon* pueden revelárenos nombres de compositores realmente desconocidos hoy día: Guillemain, Tremain, Travenal y Moria son solamente una muestra. Tremain —cuyo nombre de pila no ha sido localizado— fue un discípulo de Tartini; Pao Moria, uno de los más prometedores estudiantes de Gaviniés, acudía frecuentemente a los Conciertos Espirituales como solista; Louis Gabriel Guillemain ofrece obras tan difíciles técnicamente como las de Leclair, especialmente en lo relativo a las arcadas. Muchos trabajos excelentes de estos autores y otros, permanecen en tinieblas. A juzgar por los ejemplos provistos por Cartier, merecerían que se les resucitara. Algunos musicólogos del siglo XX, interesados en el violín, su literatura y sus ejecuciones, y reconociendo el valor de *El Arte de Tocar el Violín* de Geminiani, *Tratado de una escuela fundamental de violín* de L. Mozart, los *Principios del violín* de L'Abée y el *Tratado de los Adornos de la Música* de Tartini, han sido responsables de reediciones de estas obras, ora en traducciones, ora en ediciones facsímiles. Es de lamentar que no se encuentre ninguna edición de *L'Art du Violon* de Cartier en el mercado²²: los estudiantes de violín se ven así privados de muchos tesoros preservados en la bodega de Cartier *L'Art du Violon* —realmente un método de violín *extraordinario*— alberga una galería de obras maestras.

NOTAS :

1. J. B. Cartier, *L'Art du Violon* (Paris: Decombe, 1798) iv.
2. El título continúa así: Précédée d'un abrégé des principes pour cet instrument.
3. La copia en microfilm que posee la Universidad de Iowa lleva esta fecha de catálogo: "18—. "La copia filmada del Museo Británico muestra en su pasta una etiqueta de Chez le Duc, una parte de la cual ha sido destruída y las letras "Chez DEC" que aun se ven, indican que Decombe fue realmente el editor (si hubiera sido publicada por Chez le Duc, llevaría la fecha de 1803, puesto que la etiqueta lleva la dirección de la firma en aquella época. Véase Carl Johansson *French Music Publishers/Catalogue of the Second Half of the Eighteenth Century*, 2 vols. [Stockolm: Almquist and Wiksells, 1955], I, 88). El libro, propiedad de la Universidad de California, Berkeley (Biblioteca Musical) pertenece a la tercera edición, publicada por Decombe en 1804. Quizá Le Duc y Decombe hayan obtenido comunidad de derechos.
4. Cuando se publicó *L'Art du Violon* las varias facultades del Conservatorio se hallaban formulando programas de estudios para cada sección importante y seguramente que el libro de Cartier les vino de perlas a los profesores de violín.
5. Cartier. op. vit. ii.
6. *Ibid.*

7. **Principios del violín, para aprender las digitaciones de este instrumento y los diversos adornos de los que es susceptible** (Paris: Chez des Lauriers, 1761). Saint-Savin publicó su obra bajo el seudónimo de L'Abbé le fils, que adoptó en virtud de que su padre portaba un pequeño cuello de músico de iglesia y le llamaban L'Abbé. Un facsímil de este método fue publicado en Paris, en 1961, bajo los auspicios del Instituto de Musicología de la Universidad de Paris.
8. Lionel de la Laurencie, **La Escuela francesa del violín, de Lully a Viotti**, 3 vols. (Paris: Delagrave, 1922-24), III, 51.
9. Publicado en 1774.
10. Francesco Geminiani, **El Arte de Tocar el Violín** (Londres, 1751) ed. facs. de David D. Boyden (Londres; University of Oxford Press, 1951). Ejemplo XVIII, p. 6-8 y Ejemplo XVIII, p. 26.
11. Quizá aparezca aquí la afinación ,porque en los **Principios** de L'Abbé se presenta la afinación antes de las escalas.
12. Pide excusas por la audacia de incluir su propia música entre tan alta compañía.
13. Cartier, op. cit. iii.
14. **Ibid.**
15. **Ibid., ii**
16. "Malgré les sacrifices que j'ai été obligé de faire cette précieuse collection renferme 140 pieces de Musique, sans compter les exemples des principes élémentaires et les explications que les accompagnent." **Ibid., i.**
17. **Ibid.**
18. Cartier pone la siguiente llamada: "(+Cette Piece est Tres rare; Je la doit à BAILLOT. Son amour Pour les belles productions de TARTINI, L'a décidé a m'en faire le sacrifice.)" **Ibid., 307**
19. Una edición de esta obra, con treinta y ocho variaciones, había sido publicada cuarenta años antes.
20. Cartier, **op. cit.**, iv.
21. Robert Donington redujo la medida de ésta y la imprimió en **The Interpretation of Early Music**, (Londres, Faber and Faber, 1963), 534-37.
22. La autora se ocupa actualmente de tal edición.



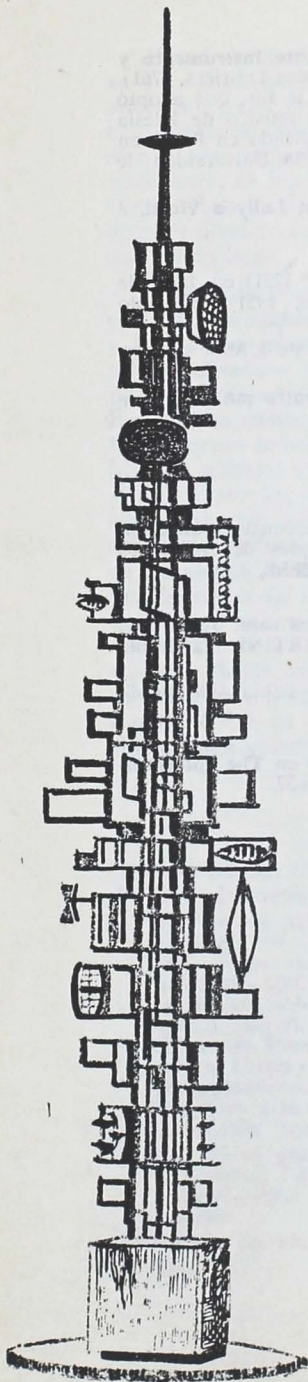
Musica electrónica en LA TORRE CINETICA DE XALAPA

A los atractivos naturales urbanos y espirituales de la capital jarocha, vino a sumarse la erección de una torre grácil y moderna, ideada por el escultor argentino Marcel Morandín. Fue emplazada a inmediaciones de la Ciudad Universitaria, del "Dique" y del Estadio oficial, como si a propósito se hubiese deseado unir el cultivo de la mente con el del cuerpo y sus placeres sensoriales. El gobierno del Estado apoyó ampliamente el proyecto y contribuyó para su realización y suntuosa inauguración.

En su trabajo Morandín contó, además, con el amplio apoyo y colaboración ciudadanos: varios sectores de la población xalapeña acudieron en su auxilio con una gran variedad de materiales y —sobre todo— con la mano de obra indispensable para que Morandín pudiese "sintetizar una heráldica en la cual, los elementos de comunicación y transmisión de mensajes, por medio de instrumentos científicos y técnicos sean convertidos en símbolo de nuestro momento histórico" (en las palabras del propio artista). Es posible que, además de recrear la vista y el oído, la torre responda a determinados requerimientos tecnológicos, en cuyo caso el contubernio de la ciencia y el arte resultaría perfecto.

Héctor Quintanar, el autor de las siete grabaciones de música electrónica (una para cada día de la semana) destinadas a enriquecer el sentido de la torre, halló el elemento que le diera la "pauta para crear sonidos armónicos inspirados en aquellos otros emitidos por los aparatos Morses, teletipos y microondas", lo que resultó —según expresión del propio músico— en bañar a la torre de "su propia voz, emanada de su forma y contenido". Parece que esta es la única realización de su tipo en toda la América Latina.

Escuché solamente las músicas del primero y segundo días. La primera me indujo la impresión de su correspondencia adecuada a las fuerzas siderales que gobiernan actualmente los campos de la ciencia donde la electricidad ejerce su dominio avasallador. Eran sonidos de diversa índole, destinados —probablemente— a exaltar el ánimo del oyente por medio de tremendas combinaciones sonoras que afectan actualmente el campo de la música. La del segundo día fue otra cosa: surgió entonces el músico creador con elementos melódicos y armónicos que, en combinación con los tradicionales "clusters" tan gratos a los sintetizadores, produjo en el ánimo del oyente diversas reacciones de placer. Seguramente que al cabo de varias audiciones el pueblo comenzará a gozar ampliamente de estas músicas calidoscópicas, para escuchar el resto de las cuales acudiré al Laboratorio del Conservatorio.





Recordando
a
Bernard Flavigny
Por James
Stafford



Mientras escuchaba en Bellas Artes la ejecución superlativa del joven Jorge Federico Osorio (cuánto placer me produjo testimoniar el alto grado de desarrollo musical y pianístico de un joven mexicano), su manera de modelar las frases, escoger sus coloridos pianísticos, elegir un tiempo más amplio que la mayoría de los jóvenes e impacientes virtuosos de nuestro *Brave New World*, me hizo forzosamente recordar al extraordinario músico francés Bernard Flavigny, uno de sus principales maestros. Me sorprendió mucho informarme que este artista, que en otros tiempos tocaba anualmente como solista de las orquestas mexicanas y ofrecía recitales con enorme éxito entre los conocedores capitalinos del pianismo refinado, no hubiera sido escuchado aquí desde 1966. Cualquiera que sea la causa de tal falla en la vida musical de esta ciudad, carece de importancia ante la necesidad que deberían sentir sus admiradores de procurar el regreso de Flavigny.

Fue el año de 1959 cuando, por uno de esos accidentes felices de que está hecha la vida, tomé parte en el curso de perfeccionamiento pianístico que impartía en México el músico francés. Nunca había oído hablar de él. Flavigny jamás había sido favorecido con la enorme publicidad conferida a un Van Cliburn o a un Rubinstein, por ejemplo; sin embargo, nunca había escuchado otro pianismo más bello: una elegancia tonal, una gama de dinámica carente del *toucher* "empujado" desde los hombros, en el estilo brahmiano de Arrau que me era tan familiar, unos pasajes de dedos delicadísimos, en los que la ondulación sonora coincidía mágicamente con el diseño interior de la figura, un uso sabio de los varios registros del teclado, para invocar los sonidos de toda una orquesta de Richard Strauss. En fin, vuelvo a repetir, nunca había escuchado otro pianismo más bello.

Mientras personalmente nunca había escuchado nada semejante, sí lo había experimentado por medio del disco. Algunas grabaciones realizadas por Friedman, Cortot y Hoffman, antes de la Segunda Guerra Mundial, llegaron a hipnotizarme en igual forma. Sin embargo, en los Estados Unidos los pianistas de las décadas de los 40 y los 50 habían perdido o rechazado el hábito de revitalizar de esta manera los textos áridos y muertos.

Decidido, pues, a tomar parte en el curso, traté de asimilar los nuevos medios. Por supuesto que resultaba difícil la integración de lo nuevo con mi

propia escuela de ejecución. Se trataba de poder establecer una síntesis que no degenera en mera imitación. Cualquier pianista sabe lo difícil del procedimiento y el peligro implícito para quien se lo proponga.

Tuve como compañeros a Andrés Acosta, Yolanda Moreno, María Teresa Castrillón, elementos todos que han contribuido a incrementar la vida musical de México. En mi opinión, Andrés Acosta fue quien más captó el estilo de nuestro guru francés. Algunas colegas un poco menos jóvenes, pero igualmente fascinadas con Flavigny y dispuestas a aprovechar los frutos de su experiencia musical, fueron Luz María Puente, Holda Zepeda y Nadia Stankovich.

* * *

En campos del virtuosismo personal de Flavigny, recuerdo un monumental Tercer Concierto de Prokofiev, con la Orquesta Sinfónica Nacional. Ejecutado en el estilo típicamente americano-ruso (la mayoría de los artistas estadounidenses que se presentan públicamente han sido formados por emigrantes rusos), es una obra muy bella. Con Flavigny se transformó en otra cosa: una fuente inextinguible, de la que emanaba humor, lirismo, estilo, ora clacismo mozartiano, ora apoteosis romántica. Quizá el propio Prokofiev se hubiera sorprendido, pero seguramente con deleite. El último movimiento —el Vals— se convirtió en una danza diabólica que llegaba gradualmente a un final tan exuberante, que el auditorio entero (o así me pareció) comenzó a llevar el ritmo con los pies y manos, cosa que yo no había nunca presenciado antes, ni después. Obviamente, este tipo de brujería no es común en las salas de concierto.

¿No sería posible que alguna autoridad oficial amable, entre las que tienen a su cargo estas cosas, nos permitiera y le permitiera a la generación joven el privilegio de escuchar nuevamente esta clase de ejecución musical?

"LOS GONZALEZ"

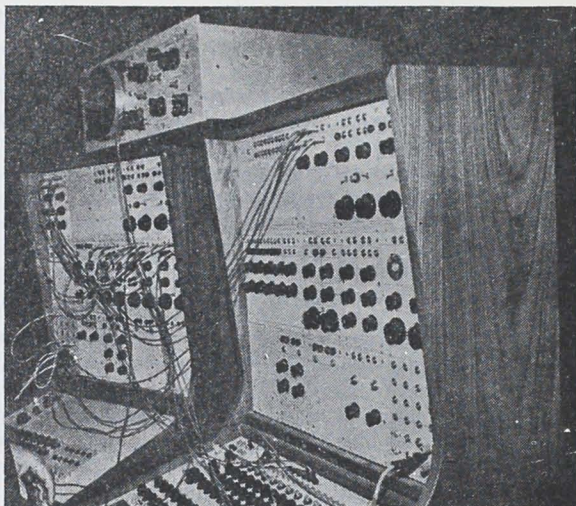
Founders of a very special leather handicraft, manufacture very exclusive necklaces, earrings, bracelets, broochs, etc.

"ALL IN FINE LEATHER"

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

CON ALICIA URRETA

Por EPS



Alicia Urreta, prominente miembro de la familia musical mexicana, es pianista de la Orquesta Sinfónica Nacional, concertista por sus propios méritos, pionera, en México, de la ejecución pianística de música contemporánea, compositora de una ópera que estrenará la Asociación Ponce el año entrante y de otras músicas líricas e incidentales para teatro y... si hubiéramos de enumerar el resto de sus méritos no acabaríamos porque, además, es dueña de una inteligencia muy abierta a varias corrientes del pensamiento humano, sin descontar la filosofía. Poseedora de una palabra fácil y fluida, gusta de la polémica que ejerce con argumentos frecuentemente irrefutables.

Invitada por las radios y televisoras ORTF de París, Flamenca de Bélgica y la oficial madrileña, grabó para estas empresas un muy atractivo programa de música mexicana contemporánea, formado así: *Siete Piezas* de Blas Galindo, *Tercera Sonata* de Rodolfo Halffter, *Preludio Op. 7* de Uwe Frish, *Sonante 2* de Manuel de Elías, *Pieza para una pianista y un piano*, de Mario Lavista, *Sonidos* de Héctor Quintanar y *Para Alicia* de Manuel Enriquez. Los críticos madrileños que escucharon esta muestra de música mexicana de nuestros días (entre otros Ramón Barce) se expresaron en términos de alta estimación por la música y por su intérprete.

Inquirida acerca de sus propias actividades como compositora, informó Alicia a HETEROFONIA que habiéndole dado Jean Etienne Marie en París facilidades para disponer un día entero del Laboratorio de Electrónica de la Radio Televisión Francesa, elaboró en unas cuantas horas una obra lírica de

música electrónica. Se propuso que el argumento fuese conocido por todo mundo —chicos y grandes— y escogió la *Caperucita Roja*. Pero Alicia no se contentaba únicamente con los sonidos que le brindaban los sintetizadores, sino que buscó un apoyo dramático más natural, como la voz humana. En la primera parte aparecen el narrador y la cinta; en la segunda el piano se vuelve ruidoso; en la tercera estos tres elementos entran en acción con *Caperucita*. "Todo es espantoso y agresivo" —comenta Alicia, "hasta la seducción que la niña trata de ejercer sobre su abuelita. De repente termina el narrador sus ruidos, a base de palabras, pero antes da la señal para que el piano desaparezca como cinta rugosa y queden solamente el sonido blanco y el ruido *random*. Ojalá que tengamos ocasión de escuchar este ensayo de Alicia, la mágica.

Por lo que se refiere a la obra que estrenará la Ponce, como a su autora le interesa en gran medida la voz humana, se propuso enfrentarse a problemas vocales, aparte de los escénicos. Elijió un argumento de su agrado: el *Romance de Doña Balada*, de Balzac, que leyó de contrabando, a la edad de diez años, cuando le estaba prohibido ese género de lecturas. Ella misma escribió el libreto, ignorando si se ajustaba estrictamente al original, puesto que sólo dependía de su memoria. Satisfecha con su arreglo, comenzó a escribir la música, que le resultó un doble juego simultáneo, tal como se lo había propuesto. Como el escenario que se puede improvisar en la Sala Ponce es muy pequeño (y esto le produce un poco de inquietud a Alicia, por los ángulos reducidos de visión del local), sólo utilizará la partitura para piano que ella misma ejecutará, mientras desde el instrumento dirija la obra, cuyo estreno esperamos con entusiasmo.

Aparte de tan provechosas actividades de Alicia Urreta en Europa, ella pasó una parte de su tiempo entrevistando a la flor y nata de los compositores españoles de las últimas tres generaciones. De estas entrevistas hará un resumen para su publicación. En Madrid conversó con Claudio Prieto (*El juego de la música, Quinteto de alientos*, etc.) Ramón Barce, compositor y crítico (trabaja con sistemas que él llama "niveles", relacionados con la tímbrica). Carmelo Bernaola; Gerardo Gombao (el mayor de todos, pero alerta y contemporáneo en cuestiones técnicas. Casi todos los compositores madrileños jóvenes han estudiado con él); Cristóbal Halffter (bien conocido entre nosotros); Carlos Cruz de Castro (facilidad técnica, con elementos de dificultad. Ha compuesto un *Quinteto* de alientos en *pente*, *Variante*, *Menage*. En esta última obra plantea una acumulación de bandas de armónicos que se producen por aumento de instrumentos de todos géneros, (84 en total), como platos, tazas, hasta objetos de metal. Es una obra agresiva muy larga, en la que dominan los efectos acústicos y hay toda una banda de ruido *random*. Cruz de Castro es de los más jóvenes; *Agustín González Acila*, —un apasionado de la fonética. Su *Miércoles de ceniza* tiene texto en alemán; *Francisco Cano* (Tomás Marcos hizo escuchar aquí su *Pájaro de cobre*). Prepara otra obra abierta y anda muy activo con la electrónica; *Manuel Angel Coria* es profundamente reflexivo y dedicado— músico rigurosamente abstracto. En Utrecht estudió la música electrónica; *Juan Hidalgo* es quizá el más interesante de todos. En España muchos le consideran el compositor vivo más importante de su país. Con el grupo SAG le dio gran impulso a la música española y estimuló así a sus compatriotas y colegas, puesto que le preocupó que se conocieran todas

las corrientes en aquel medio; *Francisco Estévez* (*Guana, Estudios* para piano); *Angel Luis Ramírez* tiene sólo 21 años y es agresivo en su música (*Y no llueve, sino diluvia, Pieceoneju*); *José Luis Téllez*, el más preocupado por el arte integral. Próximamente se va a estrenar una obra suya, basada en el mito de Narciso. Sus inquietudes multifacéticas le llevaron a idear un libro lleno de espejos, para que la gente se esté contemplando mientras lee; *Tomás Marco* tampoco necesita introducción, puesto que acabamos de escuchar obras suyas y de varios de los compositores ya mencionados. *Luis de Pablo*, también estuvo entre nosotros hace algunos años. Dice Alicia que ahora intenta escribir obras abiertas y colabora con el argentino Ballone en el grupo ALEA.

En BARCELONA son más conservadores los compositores contemporáneos. *José Mestre Quadreny* no nos es desconocido aquí, puesto que la Asociación Ponce ofreció hace varios años un concierto con obras suyas; pero, dice Alicia que ahora se plantea problemas y va evolucionando; *José Casanovas*, compositor y crítico, se apega a lo formal, con actitud estricta y rigurosa; *Juan Guinjoan* es crítico, director de orquesta y compositor, en cuyas tres actividades se desenvuelve muy plausiblemente. Podríamos calificarlo de indeterminista; *Andrés Lewin Richter*, ingeniero de electrónica, se ha dedicado exclusivamente a su especialidad, pero ahora va a trabajar por primera vez con instrumentos vivos; *José Soler* se cuenta entre los postserialistas rigurosos (ver en el No. 3 de HETEROFONIA (Sept.-Oct. 1968) un artículo de Luis de Pablo sobre este compositor catalán); *Joaquín Homes* es el mayor de los compositores catalanes vivientes. Estudió el dodecafonomismo con Robert Gerhart; *Javier Bengerele* ofrece las mismas características que el anterior. En el No. 4 de esta revista (Enero-Febrero de 1969) Josep Soler publicó un artículo sobre su colega Bengerele); *Carlos Santos* es también un brillante pianista. Le interesa componer una música que exprese aconteceres. Su alerta conciencia provoca en él actitudes de ataque.



LA MUJER MEXICANA EN LA MUSICA

STELLA CONTRERAS

Por EP

En su libro "La Mujer Mexicana en la Música", publicado por el INBA. cuando el Lic. Miguel Alvarez Acosta regia sus destinos, se detuvo la autora en la generación de Esperanza Cruz. Ahora se propone la propia autora reanudar su trabajo con la generación siguiente, de la que Stella Contreras es una de las lumbreras más destacadas. La Redacción.

Stella es originaria de la ciudad de México, donde fue iniciada, no solamente en la música, sino en la cultura literaria y espiritual que ella habría de cultivar y sigue cultivando como autodidacta en el transcurso de una vida, no demasiado larga aún, pero sí llena de contenido valioso intrínseco. Lo mismo que de música, esta artista puede discutir sobre literatura universal, sobre las demás artes, sobre los últimos adelantos de la ciencia; y lo realiza sin petulancia porque, como todo ser humanamente valioso, ella es modesta y consciente de los valores universales.

Sus principales conocimientos pianísticos se los debe, en México, al maestro José F. Velázquez; en Brasil, a José Kliass, discípulo que fuera del eminente pedagogo alemán Martin Krause; y nuevamente en México, a Borowski, Sandor, Claudio Arrau, Rosita Renard. Con ésta última la unieron lazos de amistad que le fueron preciosos para el desarrollo de su carrera. Stella imprime un juego vigoroso y sensitivo a sus interpretaciones y es particularmente sensible a la música de los compositores de la Europa Central, como lo ha revelado en sus recitales y una grabación "Concertmex", en la que ejecutó briosamente obras de Prokofiev y Bartok. Tiene otra grabación de música mexicana romántica porque, después de todo, ella es una pianista mexicana de temperamento igualmente afín a los románticos. Con el segundo Concierto de Brahms (Wangenheim) fue solista de la OSM, en una gira de la orquesta mexicana por los Estados Unidos. Y no hay que olvidar que durante aquellos más venturosos tiempos de la radiofonía mexicana, cuando una empresa comercial hacía su propaganda por medio de conciertos sinfónicos semanales dirigidos por Raúl Lavista, Stella la ejecutó, durante tres meses seguidos, más de veinte *concerti*, como solista. Muy joven aún ganó un Concurso de la Orquesta Sinfónica de México, con el Quinto de Beethoven, que ejecutó bajo la dirección de Carlos Chávez. Triunfó igualmente en un Concurso Chopin, con el Concierto en do menor de este compositor y ha sido solista de los de re menor de Bach (Herrera de la Fuente), primero de Rachmaninoff (Celibidache), tercero de Beethoven y Variaciones Sinfónicas de Franck (Chávez) segundo de Brahms (Hans Unger), varios *concerti* (Rodríguez Frausto), etc. Como recitalista son incontables sus actuaciones en México, D. F. y en toda la República. Ella recuerda con gran satisfacción un recital suyo en la Asociación Ponce.

La enseñanza (pese a lo escaso de su práctica) es para Stella Contreras una fuente inagotable de satisfacción. En nuestro medio puede considerársele como una de los contados maestros que saben enseñar al alumno a vencer las dificultades pianísticas y musicales con método y disciplina. Sergio Peña es uno de sus más destacados alumnos.

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

FOLKLORE

La Marimba

POR: MARIA DEL

CARMEN SORDO SODI



I

ORGANOLOGIA

LA MARIMBA es un instrumento de percusión de entonación definida. Por instrumentos de percusión se entiende aquellos que producen el sonido cuando son excitados por percusión directa o indirecta. De acuerdo a la organología musical, la MARIMBA es un instrumento idiófono. La palabra idiófono se deriva del griego *idiophonis* y fue el musicólogo Curt Sachs quien en 1913 la introdujo en la terminología organológica. Este nombre se aplica a los instrumentos que suenan por sí mismos, es decir cuyo sonido lo engendran las vibraciones de la propia materia de que están constituidos. Se subdividen según el modo de excitación, en golpeados, punteados, sacudidos y frotados. Al grupo de instrumentos idiófonos pertenecen entre otros, la matraca, el güiro, los diversos tipos de sonajas, el raspador, el teponaxtle, el xilófono, el vibráfono y el *glockenspiel*.

La MARIMBA es un instrumento idiófono de varillas vibrantes, cuyo sonido se produce por medio de la percusión o golpe que se dá a la varilla vibrante con un palillo de madera que tiene en uno de sus extremos una cabeza de hule crudo y que se conoce con el nombre de "BAGUETA", "BAQUETA", "PALILLO".

En México los palillos de las baquetas se hacen con madera de huisisil.

La MARIMBA consta de un doble teclado colocado a la manera del que se usa en el piano.

A este doble teclado se le da el nombre de teclado cromático. En México parece ser que fue Lucas Paniagua el introductor del teclado cromático hacia el año de 1895.

Las varillas vibrantes denominadas vulgarmente „teclas” se hacen con madera de "hormiguillo", nombre que se dá también al árbol del "bojón" o "boj"; en Guatemala utilizan la madera del "bálsamo" que tiene las mismas cualidades del "hormiguillo", a diferencia de que es un poco más suave y por lo mismo, la afinación es de menor duración. En cambio en los Estados Unidos, Honduras y Panamá se usa la madera de rosa.

Al armazón sobre el que se coloca el teclado se le conoce con el nombre de "cama", y "bastidores" a las partes que lo sostienen. La "cama" y los "bastidores" forman una especie de mesa que se coloca sobre cuatro patas de madera torneada. La madera con la que se hacen las patas es de aquella a la que se le da el nombre de "frijolillo", *sophora secundiflora* más conocida como el árbol del "colorín".

De acuerdo a su dimensión, las baquetas llevan diferentes denominaciones: baquetas de tiple para las teclas más pequeñas que producen los sonidos más agudos, baquetas de "segundas" y de "terceras" para la parte media del teclado y baquetas de "bajos" para la parte de la marimba cuyas teclas son más anchas y más grandes y que por lo mismo producen los sonidos más graves. El sonido que se obtiene al percutir las teclas, depende del tamaño de la cabeza de hule crudo del palillo que será más pequeña o más grande de acuerdo al sonido grave o agudo que se desea producir.

Para hacer la cabeza de las baquetas, se coloca el caucho sobre una tabla y se pone a secar al sol. Ya seco se enrolla en papel para que no pierda su elasticidad; posteriormente se corta en tiras que se van enrollando al palillo hasta formar una bola.

La parte inferior de las teclas lleva unas cajas acústicas o cajas de resonancia de madera de cedro cuyo nombre común es "resonadores", a las que se les llama también "pumpos" o "tecomates". Los "resonadores" están ligeramente perforados por medio de un pequeño orificio en uno de sus extremos. A este orificio se fija una membrana de resonancia hecha de tripa de cerdo y se le llama "cachimba"; esto produce una vibración determinada que da lugar al sonido tan característico del instrumento. En el África la membrana de resonancia se llama "balangy".

La Marimba es ricamente adornada en los bordes de la "mesa" con incrustaciones de maderas preciosas que no afectan en nada la calidad del sonido y le dan un aspecto vistoso, ya que son de diferentes colores, según las maderas empleadas. Por ejemplo, la madera de "cupapé" da el color negro, el "fresno" el color blanco, la madera de "hormiguillo", el rojizo, y la madera de "granadillo" el morado.

EXTENSION DEL INSTRUMENTO —La Marimba tiene una extensión máxima de tres metros. Consta de un total de 77 varillas vibrantes colocadas en un doble teclado, 45 varillas en el teclado inferior y 32 varillas en el teclado superior. Musicalmente hablando tiene una extensión de $6\frac{1}{2}$ octavas y su tesitura abarca desde el *Fa índice 2*, que es la nota más grave, hasta el *La índice 8* que es la nota más aguda.

Una marimba con estas características es ejecutada generalmente por cuatro personas; a excepción de la MARIMBA SINFONICA O DE CONCIERTO que se ejecuta por una sola.

MANERA DE AFINAR LAS TECLAS —Antiguamente se abría la madera de un hachazo para buscar la "vena" o "hebra" y cortar cada una de las teclas en dirección de la misma.

Antes de que secara la madera y ya cortadas todas las teclas, se les

afinaba por primera vez, claro está que en esta ocasión la afinación era aproximada. Para afinar las teclas, se reducen en la parte central a manera de arco. Si la afinación no es correcta, entonces se rebaja uno de los extremos. Al principio siempre se afina muy agudo, para corregir posteriormente los errores con relativa facilidad. Ya afinadas las teclas, para que se seque completamente la madera, se meten a hornear en un horno casero y después de que han horneado, se les afina con precisión.

Las diferentes dimensiones de las teclas hacen que la Marimba sea instrumento difícil de ejecutar, pues se pierde fácilmente el tacto. La parte más cómoda para la ejecución es la central ya que las teclas son del mismo ancho.

La Marimba se lee en las claves de Sol en segunda línea y Fa en cuarta línea igual que el piano.

FABRICANTES FAMOSOS DE MARIMBAS —Lucas Paniagua. En Chapa de Corzo, Chiapas, Norberto Nandayapa. En Tuxtla Gutiérrez, Crescencio Mancillas. En Guatemala, Sebastián Hurtado y Corazón Borrás, natural de Comitán, Chiapas, quien hizo varios ajustes para perfeccionar el doble teclado.

PRESTIGIADOS EJECUTANTES MEXICANOS —Daniel Gómez, Fausto Moguel, de Cintalapa, Mario Salinas, Manuel Martínez, Ariosto López, Tito Antonio, Reynolds Peña, Zeferino Nandayapa, Homero Valle y los hermanos Paniagua.

ORIGEN DE LA MARIMBA —Contra lo que piensa la mayoría, hemos de decir que la marimba no es instrumento autóctono ni de México ni de ninguno de los países Centroamericanos. El origen de la marimba data de la Protohistoria de la música. En un principio fue un xilófono. La diferencia que existe entre la marimba y el xilófono son los resonadores, el xilófono no tiene resonadores y la marimba sí los tiene. Vayamos al verdadero origen de estos instrumentos.

Al fin de la ERA NEOLITICA, los instrumentos musicales empiezan a desarrollarse. Los xilófonos nacidos en Indonesia van al Africa, y poco a poco llegan a Europa y al Continente Americano.

Es en el Africa donde se aumenta la sonoridad del xilófono por la adición de calabazos en la parte inferior de las teclas, mismos que sirven de caja de resonancia y a los que se les conoce aún hoy en día, como se ha dicho con anterioridad, con el nombre de "resonadores"

APARICION DEL XILOFONO EN EUROPA

El xilófono no aparece en la cultura europea sino hasta el siglo XVII. En 1620 Michael Praetorius clasifica por vez primera al xilófono de mesa, es decir al xilófono que era colocado sobre una mesa para ser ejecutado con mayor comodidad. La clasificación de Praetorius se encuentra en los grabados sobre madera conocidos como "Syntagma Musicum". Este es el primer dato que la historia de la música europea nos brinda de este instrumento.

Con relación al xilófono con patas, la primera referencia proviene de Inglaterra hacia el año de 1728 cuando era utilizado en las sátiras de los lla-

mados "Conciertos burlescos". De esta clase de xilófono se derivaron más tarde el vibráfono, las campanitas o *glockenspiel* y más directamente aún, la marimba.

APARICION DEL XILOFONO EN AMERICA

El xilófono hace su aparición en América a principios del siglo XVII, al establecerse definitivamente en la Antillas el comercio de esclavos negros traídos de Nigeria y del Congo. A este comercio se le dio el nombre de "trata negrera". Por medio de esta "trata negrera" se fueron introduciendo poco a poco los negros en nuestro territorio y con ellos sus costumbres, supercherías, creencias religiosas y desde luego su cultura musical.

Los grupos que llegaron a América se asocian en cuatro grandes denominaciones: Grupo Yoruba, Grupo Bantú, Grupo Abakúa y Grupo Guajiro.

Estos grupos no sólo aportaron sus instrumentos musicales, los que fueron hábilmente copiados y reformados por los indígenas, mestizos y criollos americanos, sino que también aportaron bailes como el gurumbé, el paracumbé, el chacahmbé, el retambó, el yeyé, el bembé, etc.; estos ritmos han ejercido una poderosa influencia en la música folklórica americana, principalmente en Cuba, el resto de las Antillas, México, Centroamérica, Brasil, Nicaragua, Guatemala y Haití. De estos ritmos se derivan: la guaracha, el bolero, la guajira, el son, el sonecito y las tonadas. Ritmos que ahora nos parecen característicos de la música folklórica mexicana y centroamericana. En América del Sur desde el siglo XVI la marimba fue adoptado por los indígenas Cayapa y Colorado, del Ecuador.

En el siglo XIX nace en Cuba un baile denominado "zapateo", entra a nuestro país por las costas del golfo y se bifurca en dos ramas: el zapateado y el jarabe. Este último no es otra cosa que un "son con zapateo".

DIFERENTES NOMBRES DEL XILOFONO

En el Congo Ex-Belga se le daba al Xilófono el nombre de "racles", En Uelé, los sudaneses llamaron PENDE el xilófono con resonadores de calabazo de un solo teclado, y que se ejecutaba colocándolo directamente sobre el suelo. El "racles" es el primer xilófono que no se coloca sobre el suelo, sino que va apoyado en dos horquetas, una a cada extremo.

En Tailandia se ha venido utilizando un xilófono de teclado curvo, sin resonadores; compuesto de 20 varillas, forma parte de la orquesta de percusión denominada "thai".

En Africa occidental ex-francesa se utiliza el "balafón" que consta de un solo teclado con resonadores de calabazo y va sujeto al cuello del ejecutante por medio de una cinta ancha de cuero.

En Java el xilófono toma el nombre de "selantas", no lleva resonadores, pero el teclado se coloca sobre una caja de madera bellamente tallada.

En Cuba los primeros xilófonos tomaron el mismo nombre del de sus lugares de origen, pero a principios del siglo XVIII se les empezó a llamar con uno solo: "Marimbula" y en México la palabra se transformó en "Marimba", y en Ecuador en "Timbirimba".

Y aunque hemos adoptado y reformado el instrumento, no podemos dejar de sentir los mexicanos que es algo que nos pertenece.

Música en Europa

Por Ma. DE LOS ANGELES CALCANEÓ

En París asistí a una aventura musical de Stockhausen, en el Instituto Neerlandés: una magnífica conferencia ilustrada; una estupenda pianista francesa muy joven, especializada en Viena en música contemporánea; unas máquinas electrónicas increíbles que funcionaron durante cuatro horas, produciendo el episodio de la Revolución francesa, con rugidos, gritos, cañonazos y la Marsellesa en lontananza, hasta el momento de la culminación del triunfo. Fue un magnífico trabajo del compositor y las computadoras.

Estuve también en el Concurso de Guitarra. Se declaró desierto el Primer Premio. Creo que los chicos mexicanos que triunfaron en años anteriores eran realmente unos virtuosos. A López Ramos le debemos en México una estatua. Los jurados fueron Alirio Díaz y el uruguayo Cáceres, prominente guitarrista con quien trabé una gran amistad, así como con su esposa, pianista del mismo país. Ambos dieron recitales, ligados al evento —todo en el Teatro de los Campos Elíseos, lleno a reventar, pues en los momentos actuales la guitarra es el instrumento de moda.

Por último, pasé una semana en Londres. Allí pude comprobar que no hay ninguna otra gran urbe mundial que en estos momentos posea igual cantidad de teatros y de conciertos. ¡Es una locura! Aquel Festival Hall que conocimos hace algunos años es ya una ciudad dedicada al arte: exposiciones, conferencias, etc. Pude escuchar a la Sinfónica de Londres, con Azkenazi como solista; a Grebel, un argentino triunfador de grandes concursos. Como sufrió de polio se veía un poco torpe de movimientos, pero sentado ante el piano era una maravilla. Lo dirigió Boulez, con la Sinfónica de la BBC de la que es Director. Tocó el Primero de Brahms. Grebel estudió con Scaramuzza (no Caramuta), como Martha Argerich. Después escuché un recital de Fischer-Dieskau, dedicado a Schumann, con un joven pianista japonés (estupendo) como acompañante. Te diré que a ratos me dedicaba únicamente a oír al pianista, pues era una delicia su interpretación de los acompañamientos. Asistí a un recital en dúo de un joven violinista judío poliomielítico que toca con las mejores orquestas del mundo, claro que sentado (su violín es una maravilla), y el pianista Azkenazi.

También escuché y vi dos de las más discutidas revistas musicales del momento: "Hair" (en los programas ponen como un galardón más: "Prohibida en México") es sencillamente un Rock'n Roll delicioso: el público toma parte en la función por momentos. Los diálogos son preciosísimos. Luego "Calcuta" (¡¡¡) —revista nudista sobre el sexo, sensacional, excelente: una armonía maravillosa de movimientos— combinado con una pantalla de cine, en donde se escuchaba el mismo tema del escenario, como música de fondo. Resaltaban partes de la Sinfonía No. 40 de Mozart y algunas músicas ba-

rrocas, grabadas por excelentes orquestas y pianistas. Intercalan breves cuadros de comedia ligera, con los más atrevidos chistes del humor inglés, pero dichos con una "inocencia" deliciosa. El público británico escucha con seriedad y ve casi con religiosidad el espectáculo, anunciado "sólo para adultos". Realmente la obra es un éxito de los norteamericanos. —Vi en el cine la vida de Chaikovski, que es un film ruso formidable. En fin, me saturé en Londres de arte y frivolidad...



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".

Libros



Por E. P.

CARLOS CHAVEZ. Catálogo completo de sus obras. Sociedad de Autores y Compositores de Música, S. de A. México, 1971. —La SACM acaba de publicar un catálogo de las obras de Carlos Chávez, realizado por *Rodolfo Halffter*, con la colaboración de Carmen Sordo Sodi y Alicia Muñiz Hernández. El trabajo, en el que vemos la mano del propio maestro Chávez, aparte de la muy eficiente de Rodolfo Halffter es un dechado de perfección y orden, muy superior a los dos publicados anteriormente por la Pan American Unión de Washington (Music Division) y Herbert Weinstock, respectivamente. Lo que da a esta obra un valor muy destacado para los musicólogos, es su nitidez cronológica y las pertinentes subdivisiones de los índices por géneros musicales, títulos de las obras y años de composición, contenidos en el Catálogo Cronológico inicial.

Es impresionante el número de encargos recibidos por Carlos Chávez en el transcurso de una carrera dedicada plenamente a la composición. Contamos 33, de los cuales solamente cinco le pertenecen a México y dos a Europa. Las 26 restantes procedieron de los Estados Unidos, donde el compositor mexicano ha cosechado siempre muy calurosa acogida.

En el medio musical apático y con frecuencia mediocre de México, Carlos Chávez representa una excepción tan notable, que su influencia ha favorecido el florecimiento de músicos tan destacados como Eduardo Mata, María Teresa Rodríguez, Héctor Quintanar y otros.

El proemio y los Datos Bibliográficos del compositor aparecen en español, inglés y francés, lo que aumenta el interés del trabajo en el campo internacional.

JOZSEF GAT, *Die Technik des Klavierspielles* (Técnica de la Ejecución Pianística), Barenreiter Kassel, Basel, Paris, Londres, Nueva York, 1965. —Aunque publicada hace seis años, apenas ahora llega esta obra a mis manos, a través de la gentileza del pianista Carlos Barajas. Desgraciadamente sólo está traducida al alemán y al inglés: el autor es húngaro y la publicó originalmente en su propia lengua), porque su contenido y forma de presentación

ofrecen singular interés para el estudioso del popular instrumento de teclado. Es cierto que —como en el caso de las admirables y jugosas obras de Matthay— su lectura profundizada podría descorazonar a la gran mayoría de aquel inmenso número de jóvenes y no tan jóvenes, que llegan al Conservatorio de México con pretensiones de convertirse en "concertistas" de la noche a la mañana; pero en cambio, les serviría de valioso suplemento a aquellos estudiantes serios, bien dotados y disciplinados que conocieran la obra de Matthay.

No es posible desentrañar las 281 páginas de este libro en una, ni en veinte notas, pero sí trataré de condensar apretadamente su contenido. Se inicia con las variadas posibilidades del colorido pianístico, basadas en la producción de los armónicos que acompañan a cada sonido, con diversas gráficas y diagramas que aclaran su producción en terrenos de la dinámica, comprendiendo los ruidos causados por ataques defectuosos. Aun la agógica (en el sentido germánico del vocablo) es considerada ahí como parte subjetiva del colorido sonoro.

Y siguen los "touchers", con sus diversas formas de producción, movimientos digitales y de los brazos. Y aquí comienza a aparecer una parte muy curiosa de la obra, que consiste en la reproducción filmica de pasajes de algunas obras, ejecutados por grandes pianistas, a partir de la sección central del Impromptu en Mi bemol mayor de Schubert, tocado por Sviatoslav Richter —95 fotos en total que puede uno seguir paso a paso si tiene la paciencia para ello.

Respecto a la posición del pianista ante el instrumento dice el autor que mientras más largo sea el torso más bajo será el asiento (lo cual es obvio); y mientras más largos los brazos más alto el asiento. La distancia del banquillo al instrumento dependerá no solamente de la longitud de los brazos del ejecutante sino también de la de los antebrazos y la proporción entre ambos. Claro que cada persona requiere su "propia" altura.

Respecto al *legato* dice Gat que solamente el cantante puede producirlo en forma perfecta, puesto que si bien el arco del violín es capaz de realizarlo, los sonidos se producen en diversas cuerdas, reducidas de longitud por opresión, por lo que se pueden considerar diversas longitudes en una hilera de cuerdas. Y lo mismo puede decirse de los instrumentos de viento de varios tubos de diversas longitudes. Naturalmente que el piano es aún menos propicio al *legato*, pero un buen pianista puede dar la impresión de producirlo, imitando a los cantantes y aun a los violinistas, lo cual no se obtiene sosteniendo una nota después de atacar la próxima, puesto que en este caso se produce una disonancia que no da la impresión de *legato*. Aconseja Gat para el *legato*: rápido paso de una nota a otra; disminución máxima de cualquier ruido de la tecla al producir un sonido, pues esto afecta al siguiente; selección adecuada de la dinámica; atención esmerada de la línea melódica.

Cada aspecto de la técnica pianística está tratando individual y lógicamente, pero el espacio no permite más comentarios. Y es de lamentarse, porque el autor ofrece reglas muy satisfactorias para estudiar con provecho y explica gráficamente ciertos movimientos por medio de ejemplos filmados que pueden serle de gran provecho al estudiante.

Vemos allí fotografías de modelos en yeso y manos vivas de la mayoría

de los grandes pianistas mundiales, a partir de Anton Rubinstein, hasta las de Richter, Vasary, etc.

Jósef Gat nació en Budapest, en 1913 y estudió en la Escuela de Altos Estudios Franz-Liszt de aquella ciudad, con Bartok y Kodaly (piano y composición respectivamente). Desde 1949 enseña Piano y Metodología en su propia escuela. Como concertista se ha especializado más bien en el clavicémbalo, clavicordio y otros instrumentos antiguos.

CONCIERTOS

Por C. M.

SINFONICA NACIONAL. —Prosiguió su Segunda Temporada de 1971, dirigida en el 6º y 7º programas por Daniel Sternfeld: obras de Blas Galindo, Segundo Concierto de Brahms (José Kahan), César Franck, Weber, Conciertos para Flauta y Orq. de Stamitz e Ibert (Aurele Nicole), Brahms. —En el 8º concierto dirigió Manuel Jorge de Elías (Subdirector de la O S M) obras de Carlos Chávez, Concierto de Elgar (Leopoldo Téllez) y Chaikovsky. —Luis Herrera de la Fuente (Titular de la OSM) regresó para las dos siguientes programaciones, con obras de Mendelssohn, R. Strauss y Beethoven en el 9º concierto; en el 10º se estrenaron *Los Cantos de Maldoror* de Lautremont, musicados por Constant. El propio Herrera de la Fuente actuó como diestro pianista. José Antonio Alcaraz dirigió le escena y Gloria Contreras realizó la coreografía. —El 11º concierto ofreció obras de Vivaldi (solista: Alberto González), Concierto No. 1 de Chaikovsky Jorge Federico Osorio. (Véase la pág. 14) y Ravel. Por fin, Francisco Savín dirigió el último programa de la Temporada, con obras de Debussy, K. 503 de Mozart, Rachmaninoff (Salvador Neira), (estreno de "La Isla de los Muertos") y Respighi.

ORQUESTA SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD. —Prosiguió su última Temporada de 1971, con el director alemán Franz Decker: 9ª Sinfonía de Bruckner y 1er. Concierto para piano de Liszt (Yuri Boucöff). Después regresó al podio Eduardo Mata (Titular) para estrenar la Tercera Sinfonía de Adomian ("hojas sueltas de sus recuerdos de su Ukrania natal") y el "Poema del Fuego" de Scriabin (Gerhard Muench en el piano); y la 8ª Sinfonía de Dvorak. En el último concierto obras de Bach, Concierto para violín de Brahms (Andreas Roehn), Britten y Enesco.

SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO. —El novel organismo sinfónico que dirige *Enrique Bátiz* y tiene como mecenas al Gobernador del Estado de México, Profesor *Hank González*, terminó su Temporada en esta ciudad. Los dos últimos programas fueron dedicados a Mozart y Beethoven. Américo Caramuta y Manuel Suárez actuaron como solistas respectivamente, de los Conciertos K. 488 y para Violín de Beethoven. Para el 20 del mes pasado se anunciaba un concierto extraordinario, que esperamos se haya llevado a cabo. Bátiz creó el mes pasado una orquesta de cámara, y puso al frente de ella al violinista *Pedro Cortina*.

ORQUESTA SINFONICA RTVE DE MADRID. —Como lo habíamos anunciado con oportunidad, la orquesta española ofreció aquí cuatro conciertos, dirigidos por García Asensio y Odón Alonso, quienes programaron obras de Turina, Concierto para piano de Grieg (Achucarro), Chaikovski, y dos estrenos de obras españolas: "Sinfonía en Negro" de Leonardo Balada y "Anabasis" de Tomás Marco y la Sinfonía Española de Lalo (José Luis García Ascensio).

ORQUESTA DE CAMARA DEL CENTRO LIBANES. —Dedicó los cuatro programas de su 2ª Temporada a estrenar obras de sendos compositores mexicanos. En el 1º, dirigido por Leonardo Velázquez, Concierto para Clarinete de Gloria Tapia de Vizcaino (Guillermo Cosme); 2º, dirigido por Fernando Lozano, "Cinco Gacelas" de Luis Sandi para orquesta de cámara. 3º, dirigido por Mario Kuri (Titular) "Formas de otros tiempos" para orquesta de cámara del propio Kuri-Aldana. 4º, dirigido por Kuri, "Suite" de Raúl Cosío. Hubo otros dos estrenos en México: "Concertino" de Marlos Nobre Nobre, Concierto para Oboe de Vivaldi y "Formas de otros Tiempos", de Ginastera, más obras convencionales.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO. —Sus conciertos de noviembre y diciembre se efectuaron en el Teatro del Bosque. En tres semanas consecutivas fueron ejecutados los *Doce Concerti Grossi* de Haendel, completándose los programas con obras escogidas del repertorio de cámara. Este organismo prospera a ojos vistas.

ORQUESTA DE LA ESCUELA NACIONAL DE MUSICA. —Este conjunto, merecedor de estímulo, ofreció un programa en el "Justo Sierra", con obras de Mozart (K. 385) y Beethoven (Ah Perfido y el Primer Concierto para piano, con solistas de la propia escuela).

ORQUESTA SINFONICA DE GUANAJUATO. —El año entrante hará veinte años que José Rodríguez Frausto fundó esta orquesta, bajo el patrocinio del gobierno estatal. Desde entonces ha seguido trabajando ininterrumpida y tenazmente. Este año invitó como huéspedes a Fernando Lozano, Pedro Cortines, Icilio Bredo y Francisco Savín, y como solistas a Emilio Angulo, Stella Contreras, Leticia Alba y elementos locales.

SOCIEDAD DE CONCIERTOS DEL CONSERVATORIO. —Coordinados ahora por la pianista Aurora Serratos, los conciertos de la SCC han ido desarrollándose con interés, en el siguiente orden: Festival de Organo Bennet (E.U.) de la Riba (España) y elementos locales. Enrique Márquez, pianista. Patricia Romero, pianista. Manuel de la Flor, pianista. Luisa Durón y Víctor Manuel Cortés (Sonatas italianas antiguas para clavicimbaló y cello), Coro de la Universidad Nacional Autónoma, Director Luis Berber (Pregón para una Pascua Pobre de Rodolfo Halffter y obras de los siglos XV y XVI). Festival Schubert, con Guillermina Higareda, Victoria Zúñiga e Ignacio Clapes, Director artístico, Ernesto Roemer. Conferencia-Concierto del maestro Pablo Castellanos titulada "Presencia de Francia en la Música Mexicana" (que publicamos en este número de HETEROFONIA), con la participación de Lupe Pérez Arias y Carlos Barajas.

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA. Varios ciclos de conciertos en su propio salón de actos y en el Auditorio Bolívar, con los más destacados elementos de la escuela. Ofreció un recital de la eminente arpista

española *María Rosa Calvo-Manzano* (también presentada por el Instituto Cultural Hispano Mexicano). Un homenaje a Mozart en la Sala Chopin con alumnos de Ninfa Calvario. Un concierto de clausura de cursos, con la participación de alumnos y la orquesta del plantel (obras de Bach, Mozart y Mendelssohn). Solistas Raymundo Moro, Irma Lona Brabo, y Pilar Vidal).

FESTIVAL JUDIO. —Como todos los años, los organismos musicales judíos de esta ciudad organizaron un Festival de música judía que resultó especialmente interesante por la participación de elementos tan destacados como el barítono Seymour Schwartz, el estreno de un oratorio de Sholom Secunda, el tenor Herman Malamood, la soprano Regina Rubinstein, el Coro Hazamir, Paulino Saharrea y el todo dirigido por Abel Eisenberg, tan experimentado en estas lides.

JORGE FEDERICO OSORIO. —La Asociación Daniel presentó a este joven pianista que anda ya muy cerca de una carrera internacional de prestigio. Vimos allí patentes las manos de su madre, Luz María Puente, su maestro principal, Bernard Flavigny y de su actual maestro soviético cuyo nombre no recordamos; pero, sobre todo, vimos y palpamos la disciplina y el trabajo de este muchacho excepcional, elementos que no podrán fallarle a su gran talento.



Sally Van Den Berg y Gerhard Muench

—Para despedirlo de sus actividades oficiales, la Escuela Nacional de Música organizó un recital de música de cámara, con la participación del oboísta y violoncellista holandés-mexicano agasajado y el pianista y compositor germano-mexicano Gerhard Muench. A ambos les debe su patria adoptiva un mundo de gratitud, por lo que le han dado como músicos de un profesionalismo perfecto, aunado a la posesión de talentos de primerísimo orden. Escuchádoles las sonatas de Brahms Op. 38, Rachmaninoff Op. 19 y el trozo del Cuarteto para "El fin del Tiempo" de Messiaen sabía uno que estaba oyendo esas obras en sus dimensiones perfectas. Fue un verdadero placer su audición. Por fortuna Sally seguirá activo en lo particular y ya habrá ocasión para que vuelvan a juntarse ambos.

ROSITA DEL SORDO. —Ya para cerrar esta edición escuchamos en el Conservatorio el recital-examen de la pianista Rosita del Sordo. Comprobamos con placer que no había abandonado la excelente escuela de pianismo que le enseñó James Stafford en pasados años y que, por fortuna, su actual maestro Jorge Suárez le ha permitido conservar. Rosita posee un talento pianístico de gran sutileza que debería seguir cultivando con ahinco.

ALFONSO MORENO. —Con teatro lleno se efectuó el concierto del guitarrista Alfonso Moreno. Este discípulo de Manuel López Ramos ejecutó los conciertos Op. 101 de Haydn, "Aranjuez" de Joaquín Rodrigo y "del Sur" de Ponce con denodado virtuosismo y excelente musicalidad, con el adecuado acompañamiento de una orquesta dirigida por Abel Eisenberg.

MUSICA HABITACIONAL.—Julio Estrada no se duerme en sus laurales. Su experiencia europea y norteamericana le tiene al día en todo cuanto realizan compositores como Cage, Xenakis, Stockhausen, etc. Recientemente organizó un concierto en el Museo etnológico de la Comisión Fed. de Electricidad, para el que requirió de diez pianos colocados en diversos ámbitos del edificio, en los que sendos pianistas ejecutaron "Música de Invierno" de Cage, "Para el Teclado" del propio Estrada y "Encuentro" de Stockhausen. El numeroso público pareció gozar plenamente del "espectáculo" musical que se le aparecía, inesperadamente, por todos lados.

Revista de Revistas Musicales

BOLETIN INTERAMERICANO DE MUSICA, —El No. 79 de esta revista está dedicado casi completamente a "Las influencias musicales en el Arte de Paul Klee", el pintor expresionista alemán. El autor, Richard Verdi, ilustró su artículo con 18 reproducciones de cuadros del pintor en cuestión, influidos por diversos aspectos de la música, en su relación con las artes visuales. Advierte Verdi que el resultado final de la analogía de la música con la pintura es más comprensible teniendo en cuenta "la importancia de la música en la vida y en el pensamiento de Klee". Sólo después de cumplidos los 20 años se decidió Klee a cambiar la música por la pintura, pero continuó ejerciéndola como violinista de la Berner Stadtorchester y después en música de cámara con su esposa pianista. Al convertirse en pintor no abandonó la música como inspiración para un nuevo concepto del tiempo en la pintura, aunque sin analizar el proceso. En 1820 llegó a la conclusión de que el arte pictórico nacía de un momento fijo, captado por el movimiento de los músculos oculares. Así comenzó a realizar una serie de cuadros sin diseños explicativos, sino por medio de imágenes que parecen espaciales "como producto de una acción del tiempo".

Los estudios teóricos de Klee están contenidos en su obra "The Thinking Eye", (el ojo pensante). Dice allí que de todas las artes sólo en la música se ha probado "organizar el denominador temporal inherente a toda creación". A partir de esta premisa él comenzó a reproducir las diversas estructuras métricas de la música en una sola línea. Y así continúa Verdi, explicando el significado de cada uno de los cuadros reproducidos y que realmente le hacen a uno pensar profundamente.

MELOS. —El número 9 del año apenas terminado, lo dedica MELOS casi completamente a Stravinsky. Quizá el hecho de que Robert Craft le haya seguido al maestro tan de cerca los pasos de su vida privada les dio alas a otros para hacer lo mismo. Alguien de la sección de libros del New York Times le dirigió al compositor una serie de preguntas relacionadas con varios de los lugares visitados por éste durante su vida, y sus opiniones sobre los mismos. Otros recuerdan sus relaciones con Stravinsky, o lo que vieron y oyeron de él, ora con la intervención personal del compositor, ora sin ella. Varios compositores jóvenes se vieron precisados a opinar sobre las influencias de Stravinsky en la generación a la que ellos pertenecían (todos nacidos entre 1941 y 46). La mayoría reconoció haber sufrido tales influencias, pero entre otros,

Johanes Fritsch, por ejemplo, declaró poder pasársela muy bien sin volver a escuchar jamás la música del famoso compositor, lo cual no creemos que le afectaría demasiado a su memoria.

INTELLECTUAL DIGEST. —Como anticipo a una biografía de Stravinsky, debida a la pluma de su gran amigo y factotum Robert Craft, la interesante revista neoyorkina publica en su número de diciembre una relación de los últimos días que pasó el compositor en esta vida. No puede uno menos que exclamar: O tempora! O mores! Apenas hubo exhalado su último aliento recibió su viuda dos inoportunas cartas: una del abogado del hijo mayor de Stravinsky (de su primer matrimonio), proponiendo la formación de un comité de vigilancia para supervisar los asuntos del compositor y otra de los abogados de la sucesión de Nijinski, reclamando una parte de las regalías de *La Consagración de la Primavera*, con base en una declaración de la Sociedad de Autores, firmada por Stravinsky, Nijinski y Roerich el 9 de junio de 1913. ¡Cómo se repite la historia! Cuando falleció Beethoven sucedieron cosas muy semejantes, porque se trataba en ambos casos de músicos que supieron imponerle sus genios al mundo, y no murieron en la indigencia, como Mozart, y Bartok, por ejemplo.

HILO MUSICAL. —El número de enero, 1972, de la interesante revista musical madrileña, contiene una serie de artículos de gran interés. El año pasado se conmemoró el 25º aniversario de la muerte de Manuel de Falla y para conmemorar el acontecimiento J. M. M. escribió un artículo (aunque tardíamente, como lo dice él mismo), comentando la sesuda interpretación que del *cante jondo* hizo el gran compositor hispano. De Falla adjuraba de los cantaores modernos que desvirtúan totalmente las recónditas modulaciones de aquellas músicas y proclamaba el regresar a las fuentes.

María Acebes entrevistó en otras páginas al compositor Cristóbal Halffter y le indujo a opinar acerca de sus íntimos sentimientos concernientes a la música de hoy día: su disgusto por la preferencia que se da en España a los compositores extranjeros; su deseo de que toda obra contemporánea —incluso las aleatorias— esté "formalmente terminada"; la obligación que tiene el intérprete de hacer siempre lo que el compositor le demanda (cosa no siempre posible; pensamos); el hecho de que haya crisis en los compositores, pero no en la música; su opinión acerca de que en Madrid (ciudad de tres millones de habitantes) debiera haber diez conservatorios y una Facultad de Música (¿qué diríamos de la ciudad de México, con sus ocho millones de gente?); lo que piensa de la función de la crítica, etc.

Enrique Franco escribió brevemente sobre el Teatro de García Lorca y las *Bodas de Sangre* puestas en ópera por Juan José Castro. Y hay artículos sobre Caruso, Mussorgsky, Alexis Weissenberg, etc. En fin, se trata de un número jugoso.

Noticias

MEXICO.—La Orquesta Sinfónica de la Universidad organizó un CONCURSO DE PIANO, VIOLIN, VIOLONCELLO, FLAUTA Y CLARINETE, para los estudiantes de grados superiores del Conservatorio y la Escuela de Música de la UNAM. El triunfador recibirá un contrato para ejecutar la obra premiada con la OSU el 6 de agosto del presente año.

PEDRO SERGIO SALCEDO.—Este guitarrista mexicano se perfecciona actualmente en España, donde ofreció un recital con obras de Bach, Dowland, Scarlatti, Villa-Lobos, Ruiz Pipó etc. Su maestro, José Luis Rodrigo, confía en el talento del joven estudiante.

CARLOS CHAVEZ declaró últimamente: "... la gran masa (se refería a la mexicana) no conoce las altas manifestaciones de la cultura, porque los organismos de difusión masiva que debieran dársela, le dan un pseudoarte vulgar y morboso". Actualmente trabaja el compositor mexicano en dos encargos: uno de la Universidad de Ohio y otro (cantata denominada "Prometeo"), para el festival de Cabrillo, *California*. (En el número pasado de *HEROFOFONIA* se escribió erróneamente Cabrillo, *Texas*)

LONDRES.—El primer Ministro británico Edward Heath dirigió "briosamente" (según Basile Tesselin) "Cockaigne" de Elgar, al frente de la Sinfónica de Londres. En diciembre volvería a dirigir en su ciudad natal —esta vez músicas navideñas.

BENJAMIN BRITTEN.—El compositor inglés escribe actualmente una ópera sobre "Muerte en Venecia" de Thomas Mann.

PLACIDO DOMINGO.—La crítica de Londres aclamó a Plácido Domingo, por su actuación como Cavaradossi en la ópera *Tosca* de Puccini.

PARIS.—DARIUS MILHAUD recibió el Premio Nacional de Música por su obra general. Milhaud es uno de los compositores más prolíficos nacidos en Francia.

VIENA.—HENRYK SZERING fue receptáculo de la Medalla Mozart que la Sociedad Mozart de Viena otorga anualmente, por sus méritos en favor de la obra total de Mozart para violín y orquesta.

NEUILLY, Francia.—MIDEM.—El Mercado Internacional del Disco y de la Edición Musical se reunirá por sexta vez —atora en Cannes, del 15 al 21 del presente mes de enero. Los organizadores esperan 5,000 participantes representativos de 700 firmas de la industria musical de 45 países. Los gobiernos de Inglaterra, Canadá e Italia han comprendido la importancia de este mercado y la contribución de la industria de la música pop al balance de sus economías; por tanto, han concedido subsidios a esta industria.

MICHAEL PRETORIUS.—Nos recuerda Junius que en 1971 se conmemoró el cuarto centenario del nacimiento del notable músico y musicólogo Pretorius, autor de la voluminosa obra "Syntagma musicum" en que da cuenta de todos los instrumentos musicales de su tiempo, los géneros musicales y todo lo referente al arte sonoro".

¡PARIS.—JOURNEES DE MUSIQUE CONTEMPORAINE.—Con la colaboración de la RTF, las Semanas Musicales Internacionales de París dedicaron la primera parte de su Festival de octubre pasado a la música de Stravinsky, con cinco programas, a cual más interesante. Hubo un coloquio entre Nadia Boulanger, Nikolas Nabokov, Olivier Messiaen, y otras personalidades. El resto de las "Semanas" fue consagrado a Stockhausen, J. C. Eloy, el Oriente y Takemitsu. Nos pareció sumamente atractivo el programa de Betsy Jolas, la distinguida compositora francesa, introduciendo Stockhausen a la infancia, con la colaboración de la pianista Marie Françoise Bucquet.

GUADALAJARA.—La SOCIEDAD EXPERIMENTAL DE MUSICA NUEVA organizó en Guadalajara su Tercer Festival de Música Contemporánea. Integrada por Héctor Naranjo, Rafael E. García, Domingo Lobato, Rosario Manzano, Hermilio Hernández, Antonio Pérez López, Mario Vela, Aurora Castillo, Virginia MacLachlan y Martha Ashida. La SEDEMUN realiza en la capital tapatía una labor de alto mérito en pro de la música contemporánea. En este festival fue invitado MARIO LAVISTA, con su grupo "Quanta", para un programa íntegro, y en otro programa se interpretaron obras de Hermilio Hernández (Música para cuatro instrumentos) y la ópera en un acto, "Zona Intermedia", de Rafael Eduardo García, sobre un texto de Emilio Carvallido.

MEXICO.—Invitado por una firma japonesa, para desarrollar trabajos de música electrónica MARIO LAVISTA salió para Tokio, donde permanecerá cuatro meses.

VISITANTE



COMPOSITOR
BOLIVIANO

MEXICO.—ALBERTO VILLALPANDO.—Tuvimos la visita del compositor boliviano Alberto Villalpando, autor de obras como *Concertino semplice* para flauta y orquesta; *Del Amor, del mundo y del silencio*, para piano y pequeña orquesta, ballet estrenado en Madrid este año pasado; *Danzas para una imagen perdida*, para orquesta de cámara; *Místicas* números 2 y 3 para cuarteto de cuerdas. Estas son solamente las obras ya estrenadas, pero ha escrito música para varias películas, dos de las cuales ganaron premios en Cannes.

Villalpando sigue técnicas seriales y ha abordado también formas abiertas, como en unas *Evoluciones* para percusiones, estrenadas en Buenos Aires.

PARIS.—OBITO.—RENE NICOLI, fundador (en 1942) de las Juventudes Musicales Francesas falleció el 22 de mayo pasado, a la edad de 63 años. Durante largos años se preocupó arduosamente por la difusión de la música culta entre la juventud, pero en los últimos tiempos fue requerido por otros diversos medios musicales. Antes de fallecer había sido nombrado

Fundador



de las JMF

Administrador de la Reunión de Teatros Líricos Nacionales. Hace algunos años nos visitó aquí para informarse acerca del funcionamiento de las llamadas Juventudes Musicales Mexicanas, pero regresó a su país decepcionado.

MEXICO. PREMIOS DE LA UNION DE CRONISTAS DE TEATRO Y MUSICA.—Como todos los años, la UCTM reunió a algunos de sus miembros para deliberar acerca de la entrega de diplomas a los mejores elementos musicales de 1971. En los diez conjuntos y personas siguientes recaerán los honores: Guillermina Higareda (soprano); Alicia Urreta (pianista y compositora); César Tort (autor de un sistema de enseñanza musical infantil, basado en la lírica mexicana de la infancia); Enrique Bátiz, (organizador de la Orquesta Sinfónica del Estado de México); el Gobernador del Edo. de México, Hank González, (patrocinador de dicha orquesta); Carmen Sordo Sodi (Jefe del Dep. de Investigaciones Musicales del INBA y organizadora de los Cursos de Folklore); Holda Zepeda Novelo (promotora de los eventos musicales organizados por el Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales); y el grupo "Collegium Musicum", integrado por diversos elementos de la OSN).

MADRID.—En la XXI sesión del organismo SONDA de Madrid fue presentada el 14 de diciembre pasado MARIA ELENA BARRIENTOS en un concierto de música contemporánea, con obras de Messiaen, Xenakis, Marco, Barce, Montserrat Bellés, Carlos Cruz Castro, y Ginastera.

ABSTRACTS IN ENGLISH

LETTERS

Dear friend: Our longlasting friendship allows me to mention two errors in your article on Debussy (Heterofonia of September-October 1971). You translated "L'après-midi d'un faun" as *The awakening of a faun*, instead of *The afternoon of a faun*, but I am sure it was an involuntary *lapsus*. Then you say *Jeux* was discovered 40 years after Debussy's death. Remember that this ballet was written by Debussy in 1912 and produced by Diaghileff in 1913, with choreography by Nijinsky. I hope you won't mind my intrusion.

RAUL LAVISTA.

Dear friend.— *Not only do I not mind your "intrusion", but I thank you for giving me the chance to correct an error I had myself later on discovered. —Concerning Jeux I omitted reference to its unsuccessful premiere, which is common knowledge. The score was neglected for forty years after Debussy's death and only then revived. However don't forget that Bach's St. Matthew Passion needed a whole century of incubation before its rebirth. Affectionately.*
E. Pulido. Editor.

PRESENCE OF FRANCE IN MEXICAN MUSIC, by PABLO CASTELLANOS.—Mexican culture is mainly a mixture of Indian and Spanish elements, but French influences are next in importance. These influences are apparent in children's songs, dances, classical music, musical instruments and teaching methods; in the quantity of French musicians who have come to Mexico; in the number and importance of Mexican musicians who have received their education in Paris and in the teachings of noted Mexican composers who have favoured French music above any other music

In the 16th century many French missionaries came to Mexico. Musically educated as they were, they must have taught children's songs to the young. Later on children continued learning those songs in the many French schools we have in Mexico. The oldest manuscripts of secular music found here contain French dances i.e. in a zither method of 1650; in another one for vihuela (1740); in a guitar manuscript of 1821, etc. All of these books contain rondeaus, branles, passepieds, menuets, bourrées, etc. Around 1900 Mexican composers favoured the gavotte. French classical music appeared in New Spain since the 16th century: the so-called *Valdés Codex* contains a Mass by Pierre Colini; the cathedral of Puebla owns works of Crécquillon, Janaquin and Regier; that of Mexico City offers pieces of Claude Miné, Ferdinand Ries and a certain Lecoint. Durango's cathedral owns a Hymn by Richard de la Main, who was Director of Mexico City's Coliseo Theatre in 1727.

On an invoice of imported books at the end of the 18th century, there appears six symphonies and three quintets by J. I. Pleyel, the famous piano maker, who was a pupil of Haydn. Written in the style of Vienna's classicism, Pleyel's works are really the forerunners of French classical music knowledge in Mexico.

It would be hard to determine the exact amount of French musical instruments shipped to Mexico since colonial times, but it is well known that Lupot, Vuillaume, Erard, Pleyel and Gaveau exported to Mexico a huge amount of string instruments, harps and pianos. Chapultepec castle owns the beautiful French piano manufactured in 1865 for the Empress Charlotte, wife of Maximilian of Habsburg.

The author prefers to reject the theory that the Mexican instrumental ensembles which play popular music of certain style, the mariachis, derive their name from the French "mariage" and refer to their origin in the wedding music of Maximilian. French musical methods and books of harmony, instrumental techniques, etc. have been in common use since Mexico was a colony of Spain. The author lists those of great influence from that time to the present. Furthermore, he lists the Mexican musicians who have written very important books on music education after direct contact with the French systems.

There follows a highly specific discussion of further French influence, for the details of which space is not available.

In spite of strict immigration laws, there were several musicians from France active in the musical life of New Spain. The first collection of popular Mexican music was published by a Frenchman in 1830. Among the touring virtuosos of that period the French-Belgian, Vieuxtemps, was particularly well received.

In the middle of the 19th century, Frenchmen dominated such important musical positions as Director of the National Conservatory and Conductor of the principal orchestras. The French occupation of Mexico and the resulting empire facilitated the entry of more French musicians and intensified their influences. The author lists the most important of these from that time to the present.

There follows a discussion of the well known Mexican composers who studied in France during the 19th and 20th centuries. One of these composers became Director of the National Conservatory from 1907 to 1913 and saw to it that France was the principal musical model, as indeed she was the principal model in literature and philosophy of that time. The textbooks of the Conservatory were French, and the composers of that period frequently wrote their songs and operas in French.

L'ART DU VIOLON, by Dr. K MARIE STOLBA.—Outstanding books on violin playing published during the last half of the eighteenth century include Geminiani's *The Art of Playing on the Violin*, Leopold Mozart's *Versuch einer gründlichen Violinschule*, L'Abé's *Principes du violon*, Tartini's *Traité des Agréments*, and Cartier's *L'Art du violon*.

Cartier's violinist-composer-teacher, was influential in reviving in France the old Italian school of violin playing. He performed, taught, and published new editions of works by Italian masters. He required his students to interpret accurately the styles of the music they performed—French, German, and Italian. Cartier located the best violin literature of these three schools and assembled these compositions into an anthology which he published in 1798—*L'Art du violon*.

The volume is tripartite, dealing with the three schools of violin playing (Italian, German, French) through (1) principles, (2) scales and study material, and (3) an anthology constituting a practical history of violin literature of the seventeenth and eighteenth centuries.

Excerpts from the *Deliberations* of the Paris Conservatoire included in the second edition of *L'Art du violon* indicate that the volume was dedicated to the Paris Conservatoire, that that school accepted the dedication and honored it, and that the violin professors of the Conservatory considered *L'Art du violon* a collection of rare and important works which should be included in the instructional repertoire of the Conservatoire.

The Principles (Part One) were selected by Cartier from writings of Geminiani (Italian), L. Mozart (German), and L'Abbé and Tarade (French); credit is given these men for whatever Cartier used of theirs. Part Two, the study material, consists of scales, études, trills, and L'Abbé's thorough discussion of harmonics.

The real treasure of the volume in Part 3—a collection of compositions which Cartier believed had served to bring the art of violin playing to the perfection attained in his day. He believed the third part alone was worth the price of the book, and stated "The title that I have given to it belongs truly only to it, since it the art of the Violin, which would be to the art of painting, a gallery formed the most beautiful Pictures of Raphael, of Rubens, of Poussin. etc." Included are 154 pieces from 91 compositions.

Most of the works are sonatas or sonata movements; there are also two Divertimenti by Stamitz and one Locatelli Caprice. Six works entitled "Chasse" are included. Particularly important were two Tartini compositions: (1) the "*Devil's Trill*" Sonata, in its first complete publication, and (2) *L'Arte del arco*, fifty variations on the Gavotte which is Corelli's Op. V, No. 10 movt. 4 Both were from manuscripts contributed to Cartier by his friends.

The compositions are arranged in progressive order of difficulty because the volume was designed for instruction. When known, date of publication and edition used were stated, or source of manuscripts was given. For most compositions, a basso continuo line is printed parallel with the solo line. Some Adagios are presented in two versions: unornament and embellished. Six by Nardini are given in that manner; the Adagios by Corelli are not embellished.

The most challenging music seems to be seven compositions for violin alone. Three were from manuscripts: "Fuga" from Bach's *Sonata III*, Moria's *La Fustemberg Variations*, and Nardini's *Sonata Énigmatique* which had not been published previously. In the latter work the soloist plays simultaneously

from two lines of music and provides his own accompaniment. The other four works in this section are Divertimenti by Stamitz and Caprices by Spadina and Locatelli.

The final presentation in the second (and later) editions of *L'Art du violon* is a Tartini Adagio, presented first without ornaments on the top staff on four double-size fold-out sheets; its continuo is on the second staff. Below, on seventeen different staves are printed seventeen different embellishments of the violin line, with measures parallel to one another, for easy comparison. . . . *L'Art du violon* contains compositions by several composers virtually unknown today — violinists like Tremais, Moria, Travenol, and Guillemain, who were considered outstanding in their own time. Their excellent works deserve revival. Violin students should not be deprived of the treasures preserved in Cartier's *L'Art du violon*, for it contains a gallery of masterpieces.

WITH LUIS HERRERA DE LA FUENTE, DIRECTOR OF THE ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO, by ESPERANZA PULIDO.

—Our Editor in Chief had a conversation with maestro Herrera de la Fuente, who has just returned from South America where he conducted several orchestras (Santiago, Buenos Aires, Sao Paulo and Rio). The interviewer had special interest in the working out of Santiago's two symphony orchestras. He said that over there everything seemed to be in crisis. It both orchestras work hard and efficiently it is only due to the players' good will. —In Lima he did not renew his contract as principal director of the Orquesta Sinfónica de Lima, and no substitute has yet been found so far —the economic situation being also critical over there—. The Sinfónica Nacional de Buenos Aires seemed to him South America's best orchestra from the artistic side, but the orchestra of the Teatro Colón fares much better from the economic point of view. —Maestro Herrera de la Fuente's European and Latin American activities have never hindered his work with the Orquesta Sinfónica Nacional de México, but he feels that every good orchestra should try different conductors. Although not lacking problems of its own, the Mexican orchestra is perhaps better organized. However, as everywhere, our musical situation goes hand in hand with general conditions. He was sad to acknowledge that today's Latin American musical status is worse than twenty years ago, when he began conducting there. Whenever a crisis occurs over there, there is a demand for European conductors, but since Europeans are hesitant to part with their good elements, they export the mediocre ones, with dubious results. There are very good musicians in South America, but their lack of self confidence hinders the development of their personalities. Thanks to number of circumstances, that problem does not exist in Mexico. The O. S. N. has made seven very successful tours in the United States and Europe, chiefly under the auspices of Columbia Concerts. The maestro was optimistic and hoped that within ten years Mexico's musical conditions might improve a great deal. —On the music of the very young, he finds lots of unrest. Nationalism is over among us. Now everybody writes music in the European style. Romanticism is also over, but it does not lose either its substance or its historical and artistic meanings. —Asked about pop music, he found it very congruent with the world's present condition. From the musical point of view, he thinks that,

except for the Viense Waltz, every popular music obeys similar characteristics within a scale of values. —The chat ended with an account of Herrera de la Fuente's future plans. During December he would conduct the Miami orchestra, with Claudio Arrau as soloist. Afterwards, the Oklahoma, Denver, Dallas and New Orleans orchestras. At the end of one month's contract in the URSS, he will conduct in Bulgaria, at the Athen's Festival, in Israel, and Cairo, before going back to Europe, for concerts in France, Austria and Germany.

THE MARIMBA, by M. del CARMEN SORDO SODI.—The marimba is a musical instrument of fixed intonation. It is an instrument of wooden plates that vibrate by percussion and it is played with wooden mallets. Lucas Paniagua apparently introduced the marimba's chromatic keyboard to Mexico. Underneath each plate there is a tuned resonator also called "pumpos" or "tecomates". The characteristic color of the instrument is produced by a small hole at the bottom of the plates covered by a resonating membrane made of pig's gut. In Africa this membrane is known as "balangy". —The Marimba has a length of 3 meters at most, with 77 plates set on a double keyboard— 45 below and 32 above. Its range comprises six and a half octaves, from F, 2 octaves below middle C, to A, 3 octaves above. —The ways of tuning the instrument are complicated, and the different widths of its plates make its playing hard. With the exception of the CONCERT MARIMBA, the average one is played by four people. Music for this instrument is written in G and F clefs. —The Marimba is not indigenous to Mexico or Central America. It was originally a xylophone. At the end of the *Neolithic era* the Indonesian xylophones were brought to Africa. Later on they appeared in Europe and lastly in America. In Europe the xylophone was not known until the 17th century. The table xylophone was first mentioned by Michael Praetorius in 1620. The first upright instrument appeared in 1728. From these later the glockenspiel and specifically the marimba were evolved. On the American Continent the Marimba appeared at the beginning of the 17th century when the importing of Negroes from Nigeria and the Congo began to take hold. The slaves brought their musical culture with them. The four great groups of Negroes were the Yocubas, Bantús, Abakúas and Guajiros. Besides their musical instruments, these groups brought dances like the gurumbé, paracumbé, chanchambé, retambó, yeyé, bembé, etc. The rhythms of these dances have greatly influenced the folk music of our continent. In the Belgian Congo, the xylophone was known as "racles". It was the upright xylophone. In today Thailand, the xylophone has a curved keyboard without resonators. In Java the xylophone called "selantas" has no resonators, but the keyboard is placed on a richly carved wooden board. In Cuba the first xylophones kept their original names, but at the beginning of the 18th century they were renamed "marimbulas". This word became "marimba" in Mexico and "timbirimba" in Ecuador. —In spite of being an adopted instrument, we Mexicans feel that it belongs to us.

MUSIC IN EUROPE, by MARIA DE LOS ANGELES CALCANEÓ. —Miss Calcáneo, a prominent member of Mexico's musical world, wrote a letter to inform of the musical experiences in Europe. While in Paris she attended a lecture by Stockhausen and a guitar contest where no prize was given.

In London she heard Azkenazi with the London Symphony Orchestra and Grebel, the Argentine pianist, a polio victim, but a marvelous player. Later she heard Fischer-Dieskau with a wonderful Japanese pianist and a recital of violin and piano sonatas with Azkenazi and a young Israeli violinist —also a polio victim— who played seated and with great dexterity. She also caught two of the most discussed musicals of the day: *Hair* in Mexico forbidden— seemed to her a delicious rock'n roll play that abounded in very gracious dialogues, and *Calcutta*, the nudist musical, dealt with sex. The use of a movie screen harmonized with the live staging, from which the music —mostly Mozart's 40th Symphony and baroque excerpts— poured out.

ELECTRONIC MUSIC IN XALAPA'S CYNETIC TOWER. —The Argentine sculptor, Marcel Morandin, has constructed a very attractive and slender tower in the midst of Xalapa's University city. Xalapa, the capital city of the State of Veracruz, is a cultural center in Mexico's Southeast. This State has long been ruled by a series of honest governments. Its actual Governor sponsored the idea of a tower that would serve the purpose of providing public service and as an artistic attraction (communication and amusement). Each sector of the town's population contributed to the building, either with materials or with actual work.—Hector Quintanar, head of the Conservatory of Mexico City's Electronic Lab., was asked to compose the music. He tape recorded a series of seven electronic pieces —one for each day of the week—. Invited to the tower's inauguration, I heard two of Quintanar's pieces. The first one gave me the impression of sounds that convey sidereal forces. For the second one the composer made music with mixed elements of harmony, melody, and many effects provided by the synthesizer. The whole was combined with color and motion. This tower is unique in Latin America to my knowledge.

H E T E R O F O N I A

Convoca a los jóvenes pianistas mexicanos, de 13 a 32 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).

Las dos pruebas eliminatorias y la final se llevarán a cabo a fines de febrero de 1972. Inscripciones abiertas. 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 2, D. F. Tel.: 5-23-48-10.

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.

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

Presidente Masaryk 582, Polanco. México 5, D. F.

Conciertos Reglamentarios (18 hs.)

Enero 5 **Silvio Carrizosa**, guitarrista

Enero 12 **Patricia Montero**, pianista

Enero 19 **Oscar Tarragó**, pianista

Enero 26 **Luisa Durón**, clavecinista

Conciertos Extraordinarios (18 hs.)

San José Youth Symphony Orchestra

Director: **Eugene Stoia**

Febrero 1 (para estudiantes)

Febrero 3 (para el público en general). Entrada libre

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).

Inscripciones abiertas

EMILIANA DE ZUBELDIA

Cinco Estudios de acuerdo

con las teorías de Novaro

De venta en todos los repertorios de música