

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 27, México, noviembre-diciembre de 1972

Como citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 27, México, noviembre-diciembre de 1972, pp. #-#

The cover features a large, solid orange shape on the left side, which is partially obscured by a series of parallel orange and white stripes that curve towards the bottom left. The background is white.

heterofonía

27

REVISTA
MUSICAL

NOBRE.-DCEBRE 1972
VOLUMEN V

méxico,d.f.

ALICIA
NOVELO

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

DIRECTOR TITULAR: LUIS HERRERA DE LA FUENTE

TEMPORADA DE OTOÑO — 1972

Viernes, a las 20.30 hs. y domingos a las 12.00 hs.

Nov. 3/5

ERNEST CHAUSSON: "Poema para Violín y Orquesta".
ANTON BRUCKNER: "Octava Sinfonía".
Director :KURT WOESS. Solista: HERMILO NOVELO.

Nov. 10/12

J. P. MONCAYO: "Tierra de Temporal".
L. VAN BEETHOBEN: "Tercer Concierto" para Piano y Orquesta.
RICHARD STRAUSS: "Sinfonía Doméstica".
Director: KURT WOESS. Solista: LUZ MARIA PUENTE.

Nov. 17/19

RAJMANINOV: "Tercer Concierto" para Piano y Orquesta
MAURICE RAVEL: "Dafnis y Cloe" (completo)
Director: FRANCISCO SAVIN. SOLISTA: MICHEL BLOCK.

Nov. 24/26

MANUEL DE ELIAS: "Sonante No. 5".
W.A. MOZART: "Concierto K.271" para Piano y Orquesta.
GUSTAV MAHLER: "Primera Sinfonía" en Re mayor, "El Titán".
Director: ISAAC KARAVTCHEVCKY. Solista: MIGUEL GARCIA MORA.

Dic. 1/3

JOSE ROLON: "El Festín de los Enanos".
ROBERT SCHUMANN: "Concierto en la menor" para Piano y Orquesta.
JEAN SIBELIUS: "Segunda Sinfonía" en Re mayor, Op. 43.
Director: GIKA ZDRAVKOVICH. Solista: JOSE KAHAN.

Dic. 8/10

O. RESPIGHI: "Las Fuentes de Roma".
EDOUARD LALO: "Concierto en re menor" para Violoncello y Orquesta.
RIMSKI KORSAKOV: "Sheherezada".
Director: GIKA ZDRAVKOVICH. Solista: ANDRE NAVARRA.

Boletos en taquillas de Bellas Artes.

SALA DE ESPECTACULOS DEL PALACIO DE BELLAS ARTES

HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

Directora

ESPERANZA PULIDO

Jefe de Redacción

Ignacio Medina Alvarado

Relaciones Públicas

Alberto Pulido Silva

Redacción

**Heriberto Frías 514,
México 12, D. F.
Teléfono: 5-23-48-10**

Correspondencia

**Apartado 12-808,
México 12, D. F.**

Impreso en la

"IMPRENTA IDEAL"

Fragonard No. 44

México 19, D. F.

Septiembre-Octubre de 1972. Vol. V. No. 26.

SUMARIO

	pag.
Cartas a la Redacción	2
De los Editores	6
● CARMEN SORDO SODI Fenomenología de las "Danzas de Conquista"	7
● ESPERANZA PULIDO Marcel Proust en la Música	11
● PABLO C. DE GANTE El Singular Atractivo del Ritmo Marcial	13
● FEDERICO IBARRA Y ANTONIO CORTES Encuesta entre cinco pianistas mexicanos	16
● NICOLAS KOCH-MARTIN En el Ciento Cincuenta Aniversario de César Franck	21
● ALBERTO PULIDO SILVA Con el Fundador de la Orq. de Cámara de la Esc. Nac. Preparatoria	23
● LIBROS	25
● GRABACIONES	28
● C.M. y LESLIE FRICK Conciertos y Opera	30
● REVISTA DE REVISTAS	36
● NOTICIAS	38
● ABSTRACTS IN ENGLISH	43
● DIEGO NAVARRO Tres Sonetos a Igor Stravinsky	48

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto	\$ 7.00
Un año (seis números)	40.00
Número atrasado	8.00
Correo aéreo	45.00

EXTRANJERO

Un año	Dls. 6.00
Número suelto	" 1.00
Número atrasado	" 1.25
Registrado como correspondencia de 2ª Clase por la Dirección General de Correos con fecha 28 de marzo de 1969, bajo el número 1242.	

CARTAS A LA REDACCION

Querida amiga:

Recibí el No. 25 de HETEROFONIA con un material tan interesante de nuestro común amigo Roberto Stevenson y del Ingeniero Amezcuca, aparte de noticias que me mantienen al corriente de lo que sucede en su país que tanto admiro. Muchas gracias por el gentil envío de su revista, que al iniciar su quinto año de vida se ha convertido en un importante pilar de la cultura musical hispanoamericana. Vaya mi homenaje de simpatía y admiración para usted y sus colaboradores. También tengo que agradecerle de corazón su generoso comentario sobre mi artículo de Torrejón y Velasco. Su estímulo me viene muy bien en estos días difíciles y apurados. Me emocionó su comentario sobre mi análisis de uno de los villancicos, cuando dice que, a través de él, "se antoja escuchar la obra, tal como la concibió su autor". Esa es la función que creo debe llenar el análisis, en lugar de transformarse en una fría disección de elementos musicales desconectados de su contexto humano y cultural.

SAMUEL CLARO

Instituto de Investigaciones
Musicales de la Universidad de
Chile, Facultad de Ciencias y
Artes Musicales, Santiago, Chile.

JUVENTUDES MUSICALES

Redacción de Heterofonía:

En el número 26 de esa revista, dirigida por la señora Esperanza Pulido, aparece en la sección sin firma llamada *Noticias* un comentario que me permitirá glosar en cada una de sus dolosas frases.

"Se pretende creer que existe en México un movimiento de Juventudes Musicales semejantes al de las naciones desarrolladas. Esto indica desconocimiento hasta de las más primordiales bases de tal movimiento juvenil local, con aspiraciones a pertenecer a la comunidad internacional."

Comentemos: estas son acusaciones equivocadas e injustas. En México existen las Juventudes Musicales, puesto que primero asistimos en calidad de observadores a los Congresos de Copenhague y Florencia, donde presentamos formalmente nuestra candidatura y más tarde fuimos admitidos con una felicitación por la labor realizada como miembros efectivos en el Congreso Internacional celebrado en Augsburgo en agosto de 1972, al llenar TODOS LOS REQUISITOS QUE EXIGEN LOS ESTATUTOS DE DICHA INSTITUCION.

¿Cuáles son ellos? 1o. Constituir legalmente ante Notario una Asociación Civil. 2o. Tener sus propios estatutos. 3o. Demostrar una actividad de más de un año de labores y 4o. formar sub comités en diversas ciudades de la República.

Antes de dar a conocer en forma sucinta cuáles fueron esas actividades quiero poner de relieve el poco sentido patriótico de la frase que dice que pretendemos hacer creer que existe un movimiento "semejante" al de las naciones desarrolladas", es decir que no podemos todavía permitirnos este lujo, en una época en que ni nuestros enemigos dejan de reconocer que México es un país en pleno y dinámico desarrollo.

Sigamos leyendo: "Recordemos a Rene Nicoli, fundador de las Juventudes Musicales Francesas. Una vez madurados sus proyectos abandonó definitivamente el puesto que ocupaba en la Casa Durand Fils para entregarse de lleno a su nueva tarea. En Canadá Gilles Lefebvre, joven y dinámico, hizo florecer rápidamente las J. M. C. de Montreal y en los últimos tiempos ha confiado la organización de sus huestes a los propios jóvenes bajo su estricta vigilancia.

Entre nosotros la presidente de las llamadas J.M.M., señorita Dolores Carrillo, es agregada (consejero) cultural de México en los Estados Unidos. Por muchos viajes que haga a su país parece imposible que pueda cumplir satisfactoriamente su misión aquí. ¿Es tan difícil encontrar un joven mexicano que la substituya eficientemente?"

Sigamos nuestra glosa: dejaré a un lado el caso del señor René Nicoli porque cuando se abandona por completo la ocupación habitual es cuando existe un patrocinio económico que permita a la persona recibir emolumentos.

En cuanto al señor Lefebvre, mi distinguido y estimado amigo, quien personalmente viniera a México para ofrecermela la reorganización y presidencia de J. M. M., está en el mismo caso del que Heterofonía me acusa: el señor Gilles Lefebvre es, al mismo tiempo que presidente de las J. M. C. y presidente internacional de la Federation International des Jeunesses Musicales, Consejero y Director de todos los asuntos culturales del Canadá en Europa, con residencia en París; es decir que, como yo, no vive actualmente en su país. Por este motivo "ha confiado la organización de sus huestes a los propios jóvenes bajo su estricta vigilancia". Otra vez, a semejanza del señor Lefebvre, he encontrado en México un grupo de jóvenes dinámicos y con sentido de organización, capaces de tomar en sus manos esta actividad, quienes con todo entusiasmo no sólo han logrado mantener la llama, sino conseguir legítimos triunfos en la realización de conciertos, sin más patrocinio que la pequeña sala de la Casa de la Paz, concedida por la Dirección de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores y un lugar dentro de la cartelera de Bellas Artes. Ellos son entre otros: Daniel Villa Roiz, secretario general, Miguel Carriedo, coordinador y Esperanza Ganem, tesorera.

Para no hacer más largo este comentario citaré datos concretos: He aquí nuestra actividad en el presente año: más de 50 conciertos. Unos en el Teatro de la Paz, otros en la Universidad Nacional Autónoma de México; otros más en el Centro Universitario México, en el Colegio Lasalle y en diversos clubes e iglesias. Han participado en estas audiciones 97 artistas, además del Coro Bach, la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México y la Coral Mexicana.

En el intercambio internacional hemos recibido la visita del dúo canadiense formado por Suzan Shulman y Claude Savard; del pianista italiano Antonio Bachelli y de los artistas norteamericanos Alice Artzt, guitarrista y Joseph Bloom, pianista.

Por nuestra parte enviamos, patrocinado por el maestro Eduardo Mata, al joven flautista Héctor Jaramillo Mendoza a formar parte de la Orquesta Mundial en Augsburg; Alfonso Moreno y su esposa Minerva Garibay asistirán al Foro de Jóvenes Intérpretes en Bratislava el próximo mes de octubre y el señor Julius Bloom, Presidente de las Juventudes Musicales de los Estados Unidos, ha contratado 7 conciertos a estos mismos artistas y ha puesto a la disposición de Juventudes Musicales de México cinco fechas dentro del calendario de la Carnegie Recital Hall para presentar a nuestros músicos.

Creo que estos datos concretos demuestran la existencia en México de las Juventudes Musicales.

DOLORES CARRILLO-FLORES
Presidenta de las Juventudes
Musicales de México y
Consejera Cultural del
Gobierno de México en
Nueva York.

Querida Lolita:

Recibí tu carta, relativa a la nota aparecida en el último número de HETEROFONIA, en el que se ponía en tela de juicio la autenticidad de "Juventudes Musicales Internacionales". Pese a que juzgas esta opinión de "dolosa", tu misiva será publicada íntegramente en esta revista.

En lo que toca a Nicoli, quisiera aclararte que casi vi nacer el movimiento de las Juventudes Musicales Francesas y conversé ampliamente con Collaer respecto al original de Bélgica. Sé, por tanto, en qué consiste, y por tal motivo "Heterofonía" se permitió juzgar (sin dolo) que las de México —tal como funcionan hasta el momento— no se ajustan a aquellos postulados, patentes desde los inicios de la noble empresa. Cuando regresé de Francia se me pidió que formara aquí algo parecido, pero sin ayuda pecuniaria de ninguna especie. Luis Sandi tomó después en sus manos las riendas de la empresa, aunque sin resultados satisfactorios.

Indudablemente, tú debes saber que las Juventudes Musicales tuvieron como primordial objeto la formación de multitudes de jóvenes bien preparados para escuchar apreciativamente la música culta. Durante varios años Dufourcq (gran maestro y musicólogo) se encargó, en Francia, de la tarea, en forma verdaderamente ejemplar. Su campo de acción se extendía hasta la provincia francesa, con resultados sorprendentes. Lo que las actuales "Juventudes Musicales Mexicanas, A. C." están realizando es la organización no lucrativa de conciertos y un intercambio internacional de artistas jóvenes —labor muy loable (como la de la ya veterana y tampoco lucrativa Asociación Musical Manuel M. Ponce), pero que, repito, no cumple aún con la verdadera misión de lo que conocí como Juventudes Musicales Internacionales.

Ahora bien, en virtud de lo que indicas respecto a la tácita aceptación de la candidatura presentada por ti en los Congresos de Copenhague y Florencia, para la reorganización de una Juventudes Musicales Mexicanas, temo que los requisitos de admisión sean indicativos de un viraje total de postulados. En tal caso HETEROFONIA estaría dispuesta a retractarse de lo dicho, aunque lamentándolo profundamente.

Dices que México es un país "en pleno y dinámico desarrollo". Me permito disentir, porque más de la mitad de nuestra población vive en condiciones de espantosa miseria. Y por lo que se refiere a la música, si hubieras pasado más de 15 años enseñando —como yo— en el Conservatorio —donde debería haberse producido la simiente del profesionalismo musical mexicano—, te darías cuenta de que no podemos vanagloriarnos aún de ser un país en francas vías de desarrollo musical. Afortunadamente ya se comenzaron a dar los pasos para que el plantel se convierta en un verdadero Conservatorio.

Ojalá que esto que juzgas doloso sirviera, por lo menos, para espolearte a ti, de manera que buscaras los medios indispensables a la formación de grandes grupos juveniles de cuya preparación musical, quizá el maestro Greull Anders quisiera ocuparse. ¡Ojalá!

Te saluda cordialmente,

ESPERANZA PULIDO

Recibimos después otra corta contestación de la Srita. Carrillo, que dice a la letra:

Querida Esperanza:

Gracias por tu carta. No voy a extenderme en consideraciones acerca de la palabra "doloso", que me parece justa, por la forma en que se expresa una idea. Nadie mejor que yo sabe que estamos al principio de nuestras Juventudes; pero, sin embargo, repito que hemos cumplido con todo lo que exige la Federación Internacional de Juventudes Musicales y mis jóvenes colaboradores trabajan con éxito y entusiasmo.

Te saluda cordialmente,

DOLORES CARRILLO

HETEROFONIA se retracta, pues, con pena, y desea que Lolita Carrillo y sus jóvenes colaboradores logren de su organismo organizador de conciertos una gestión, por lo menos tan larga y fructífera como la de la Asociación Musical Manuel M. Ponce.

DE LOS EDITORES

MUSICA ALEATORIA.

Música aleatoria colectiva, con porvenir, nos pareció la ideada por *José Antonio Alcaraz* después de escucharle a *Juan José Arreola* la recitación de *EL RETORNO MALEFICO* de *Ramón López Velarde*. Desde entonces comenzó a rumiar en su mente la música que podría convenirle al adorable poema y después de adquirir ciertos instrumentos musicales, de juguete algunos y otros improvisados, invitó a una cantante, a un recitador y a varios músicos para llevar a cabo su proyecto.

La mezzo *Alba Zatz*, *Federico Ibarra*, *Thusnelda Nieto*, *Consuelo Luna Pablo* e *Iván Zatz* y *Miguel Flores* aceptaron entusiasmados la idea de improvisar sobre la "partitura" de *López Velarde* en que *José Antonio* convirtió la poesía aludida, de la que transcribimos un fragmento:

Mejor será no regresar al pueblo
al edén subvertido que se calla
en la multiplicación de la metralla.
Hasta los fresnos mancos,
los dignatarios de cúpula oronda
han de rodar las quejas de la torre
acribillada en los vientos de fronda.
Y la fusilería grabó en la cal
de todas las paredes
de la aldea espectral,
negros y aciagos mapas,
porque en ellos leyese el hijo pródigo
al volver a su umbral
en un anochecer de maleficio,
a la luz de petróleo de una mecha,
su esperanza desecha.

Hay en el resto del poema versos sonoros, como "goteando su gota catagórica"; onomatopéyicos como "entre las telarañas zumba y zumba" o "tuerza la chirriante cerradura"; o nostálgicos: "mi sed de amar será coom una argolla —empotrada en la loza de una tumba". En fin, una poesía de esas que atraen a un músico sensitivo.

Pero *José Antonio* no compuso previamente ninguna música; de antemano había ideado lo que quería de sus colaboradores, reunidos de la Libre-

ria Universitaria ante una corta, pero interesada concurrencia. Los instrumentos musicales —aparte de las gratas voces de la cantante y el narrador— eran copas de cristal (nos vino a la mente el *sticcado pastorale* de Benjamín Franklin), campanitas, armónicas, sonajas, tamborcitos, una arpita veracruzana, un raspador, sonidos producidos a boca cerrada por los músicos. Alba Zatz improvisaba sobre partes del texto que Miguel Flores narraba, a veces él solo y otras repetía en una especie de heterofonía con la cantante. Los músicos glosaban a comentaban, ora juntos, ora por grupos de instrumentos. José Antonio dirigía con ademanes firmes, como si se tratara de una partitura que se supiera de memoria, induciendo en los instrumentistas las inflexiones musicales que le sugería el poema. Alba gozaba recreando libremente los versos. Cuando dijo el narrador que alguna señorita cantaba en algún piano alguna vieja aria, Alba entonó una frase de "L'Incoronazione di Poppea" de Monteverdi. Antes se habían escuchado cuatro o cinco notas del vals "Sobre las Olas". El conjunto de los sonidos musicales era polifónico, o armonioso en el sentido contemporáneo del término, aunque, quizá sin proponérselo, produjeron los ejecutantes algunos acordes perfectos.

Si el "moderno" López Velarde hubiera estado allí, le habría fascinado la interpretación musical de su poesía, como nos fascinaron al auditorio, tanto la primera, como la segunda versión aleatoria que nos ofreció el grupo.

Esta forma de improvisación colectiva cargada de emotividad, nos parece ideal. No aquella en la que sólo entran el cerebro, los números y el azar.



FENOMENOLOGIA RELIGIOSA DE "LAS DANZAS DE CONQUISTA"

Por: CARMEN SORDO SODI

Las "danzas de conquista" se dividen en dos ramas principales: las que contienen elementos de carácter prehispánico, como instrumentos musicales, indumentaria y ciertas ceremonias que no pertenecen al rito católico, y aquellas otras definitivamente europeas.

Al primer grupo pertenecen las famosas "conquistas" a quienes equivocadamente se ha dado en llamar "danzas de concheros", "concheros", o "danza azteca"; al segundo grupo, todas las demás. A estas últimas se les ha clasificado científicamente como "Danzas de Moros y Cristianos" y simbolizan una lucha entre el bien y el

mal, como sucede en la "Danza de los Doce Pares de Francia", en la de "Hernán Cortés y la Malinche", o en "La Conquista de México", para citar algunas.

Aunque en Europa las danzas de "Moros y Cristianos" surgieron en plena Edad Media, en nuestro país su origen se remonta al Siglo XVI, como parte del Teatro Catequístico. Poco a poco se fueron multiplicando los grupos hasta llegar a integrarse cada uno de ellos en una Cofradía religiosa con un "santo patrón" diferente para su respectiva identificación y su conservación o desaparición se debe a la vigencia de dichas Cofradías.

De todas ellas las que tienen menos variantes pero mayor colorido son las "conquistas". Analicemos ahora lo que los propios dirigentes piensan de ellas.

El 20 de julio de 1971 me entrevisté con el Sr. Manuel Luna, "General de la Mesa Central de las Danzas de Conquista". El objeto de dicha entrevista era el de conseguir la autorización para presenciar y participar en la "Ceremonia de velación de señor Santiago" el 24 de julio, en el interior del Convento de Santiago Tlatelolco. Después de cuatro horas de diálogo ese día, y otras tantas al día siguiente, obtuve esta información:

1.—Ellos se autodenominan "conquistas" y rechazan el apelativo de "conche-ros" por considerarlo irrespetuoso.

2.—Afirman que su origen es prehispánico (pero hay confusión al respecto).

3.—Dicen que después de la Revolución las "danzas" se desintegraron, pues murieron muchos de los "Jefes", pero como quedaban en pie varios de ellos, las "levantaron de nuevo" y en 1919 se reorganizaron en forma nacional.

4.—Están organizadas en forma de milicia romana desde que Fray Pedro de Gante los acogiera definitivamente en la Escuela de Artes y Oficios del Convento de Tlatelolco.

5.—El Cuartel General es el de la Mesa Central, o sea el del templo más antiguo dedicado a Santiago Apostol y sito en Tlatelolco, D. F. y a él pertenecen y en él creen y por él juran.

6.—Los demás Cuarteles o Mesas se identifican, sitúan y dependen de los Conventos Franciscanos edificados en los siglos XVI y XVII en toda la República.

7.—El "General en Jefe de las Conquistas" es aquel que por su "antigüedad" y "conocimiento" de las Danzas y de los ritos que se practican en las "velaciones" escogen los "capitanes" de las "mesas de provincia".

8.—A dicho General le tiene que entregar el mando el párroco de la iglesia de Santiago Tlatelolco en una ceremonia especial que se efectúa con una gran velación. En lugar de espada, el sacerdote le entrega un penacho de plumas y una mandola de concha de armadillo, que a manera de espaldarazo recibe de rodillas, y ya puesto en pie, se le hace la entrega del estandarte de la Cofradía y todos los presentes lo saludan como a su "General en Jefe", después de lo cual el propio General hace uso de la palabra y dice que la misión suya es sólo reunirlos y avisarle de las fiestas, pero que el "Jefe Espiritual" es el "padrecito" y el "gran jefe" y "General de Generales" es "nuestro señor Santiago".

9.—Para comunicar a los diferentes grupos de danza que va a haber una fiesta en Chalma, los Remedios, Querétaro, La Villa, etc. se usan mensajeros, conservándose así una bella tradición oral cuanto a los parlamentos de invitación. Conviene aclarar que todos los grupos o "danzas" siempre saben de antemano el calendario

de fiestas religioso-cristianas, pero no acuden a bailar si no son invitados a participar en la forma en la que se ha señalado.

10.—No se concibe una fiesta sin una velación, ceremonia de cantos y rezos ininterrumpidos que dura de las 10 p.m. a las 5 a.m. En ella está terminantemente prohibido ingerir bebidas embriagantes y sólo se toma té de hojas o café aguado con algunos pedazos de pan o tortillas que aportan a manera de cooperativa los diferentes grupos del Distrito Federal, pues a los de "provincia" les da de comer la "mesa celebrante".

11.—Para efectuar dicha velación, el "General en Jefe" va con sus cartas credenciales de presentación, como si fuera un Embajador, a visitar al párroco de la iglesia a donde va a efectuarse la fiesta y le pide "licencia para velar al santito patrón". Esta visita se efectúa invariablemente ocho días antes de que la fiesta se realice. Antes de la aprobación del sacerdote no se comunica a ninguna "danza" que habrá fiesta. Para dicha "licencia", el "General en Jefe" va acompañado de su "cuerpo mayor": Capitanes, Mayores y "Mayoras" (estas últimas suelen ser las dirigentes de los grupos infantiles que practican la danza de "Pastoras").

12.—En esas velaciones, los "Generales viejos" a veces "trabajan" el "*xúchitl*", ceremonia que parece ser un culto velado al sol, mismo que se representa emblemáticamente con flores blancas y rojas artística y simbólicamente colocadas en el suelo y enmarcadas con cuatro velas que representan los cuatro puntos cardinales y los cuatro elementos, según se escuchará en los cantos de la velación. El "*xúchitl*" se "levanta" al salir el sol y con él se alza en hombros la imagen del santo patrón y se hace una procesión antes de cantar "las mañanitas". Canción que no guarda ninguna semejanza con la melodía y letras tradicionalmente conocidas.

13.—Al santo se le vela, al caballo se le baila todo el día de la fiesta "para que esté contento", "pues se pasa el año muy cansado" y "hay que darle su pastura", "no sea que tire a nuestro padre Santiago".

14.—La velación se lleva a cabo para conmemorar a todos los parientes y amigos difuntos de todos los integrantes de las "danzas".

15.—Las velas de cera virgen que utilizan deben tener 8 cms. de largo y sólo el "General en Jefe", el "Regidor" y los "Capitanes" pueden tocarlas.

16.—Los instrumentos musicales que se utilizan para la ceremonia de velación son: campanas de metal, sonajas de metal y mandolas de concha de armadillo de 8, 10 y 12 órdenes. Aunque algunos grupos tienen tambores, violines, guitarras y flautas, no los utilizan por la noche, sino hasta la mañana siguiente cuando se ponen a bailar frente al templo.

17.—Lo primero que se toca es la campana de la "capitana mayor" quien está encargada de "despertar a los muertitos pa'que acompañen a la fiesta". Para "despertarlos" da cuatro veces cuatro toques de campana apuntando hacia los cuatro puntos cardinales, mientras otra capitana o una "Malinche" hace el mismo movimiento con un sahumador con copal.

18.—No se puede dar ningún paso en la ceremonia de velación si no va acompañado del sahumero.

19.—A todos los cantos les llaman "alabanzas" aunque musicológicamente muy pocos lo son.

Hay muchos otros puntos que señalar, pero a nuestro parecer estos son los más importantes. Pasemos ahora a relatar qué es la ceremonia del "*xúchitl*".

Cuando le pregunté al Sr. Luna por qué utilizaba la palabra "*xúchitl*", me contestó que así se había usado siempre por los indios mexicanos.

—¿Se refiere usted a los indígenas de toda la República? —pregunté.

—No, sólo a los indios que vivían en la ciudad de México, a los mexicanos, mexicanos.

—¿Entonces se refiere a los *mexicas*?

—Sí, los aztecas, ya usted entiende, bien, ¿no?

—Y usted, Sr. Luna, ¿es azteca?

—De los antiguos no, pero soy indio mexicano, es casi lo mismo, pero siempre es algo diferente.

El diálogo siguió versando siempre sobre los mismos temas, diferentes preguntas y siempre las mismas respuestas.

En resumen, Santiago es el "Hijo del Trueno", según los moros de la Edad Media; el conductor de la fe cristiana en España y sus dominios; "El Señor de las Conquistas" para los indios de la Nueva España.

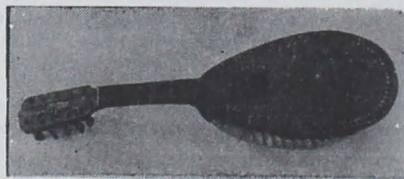
Conviene recordar que el 25 de julio de 1531 fue la derrota de los chichimecas en Sangremal y día de la conmemoración de Santiago Apóstol quien según las crónicas "apareció en medio de la batalla y sobre él una cruz luminosa".

Cada año, el 25 de julio el Convento de Santiago Tlatelolco y la Plaza de las Tres Culturas son testigos, una vez más, de la fenomenología de las "Danzas de Conquista": velación del santo con acompañamiento ininterrumpido de "alabados", ceremonia del "*Xúchitl*" en cuyos cantos se alude al sol, a la tierra, al fuego y a la luna. Complejo que parece ser una personificación cósmica de aquellos dioses señores de la guerra y del inframundo, sucesión continua de un hecho que confunde y se pierde en su origen. . .

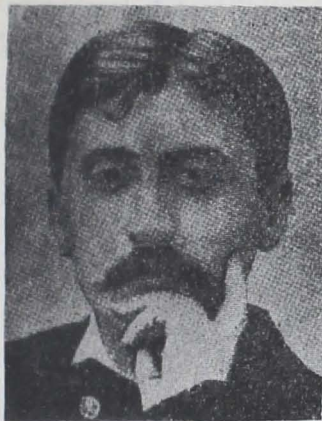
Al salir el sol hay que devolver al templo la estatua del santo. La fiesta para él ha terminado y con el día se toma en cuenta el cansancio del caballo a quien se baila para tener contento.

Cantos y flores: caballo y conquista; velación y danza; sol y luna; mistificación y folklore, tradición y misterio.

La
Mandola



de Concha de
armadillo



Marcel Proust en la Música

Por ESPERANZA PULIDO

(II y último)

En la casa de los Verdurin (recientes amigos de Swan) se hablaba aquella noche de cosas vanas: que si los adornos de bronce de las sillitas correspondían a los dibujos de los asientos; que si le gustaba la fruta a la dueña de la casa; que si Monsieur Verdurin había sido celoso, etc. Swan era cortés, pero esperaba con ansia que el pianista comenzara a tocar. Por fin vio sus deseos satisfechos y una vez que el ejecutante hubo terminado su pieza, se mostró extraordinariamente amable con él, porque un año antes había escuchado la sonata para piano y violín de la que se trató en el número anterior de HETEROFONIA y ahora se le acumulaban en la mente las impresiones recibidas en aquel entonces y que le aclaraban en forma perceptible lo que en aquella ocasión recibió abruptamente: materialidad de los sonidos emanados de los instrumentos. De pronto percibía que ahora no sabía exactamente lo "que al pasar le ensanchó el alma, lo mismo que algunos perfumes tienen la virtud de ensancharnos la nariz. Quizá por no saber música, le fue posible sentir una impresión tan confusa, una impresión de esas que acaso son las únicas puramente musicales, concentradas, absolutamente originales e irreducibles a otro orden cualquiera de impresiones. Y una de estas impresiones del instante es, por decirlo así, *sine materia*. Indudablemente las notas que estamos oyendo en ese momento aspiran ya, según su altura y cantidad, a cubrir, delante de nuestra mirada, superficies de dimensiones variadas, a trazar arabescos y darnos sensaciones de amplitud, de tenuidad, de estabilidad y de capricho. Pero las notas se desvanecen antes de que esas sensaciones estén lo bastante formadas en nuestra alma para librarnos de que nos sumerjan las nuevas sensaciones que ya están provocando las notas siguientes o simultáneas. Y esa impresión seguirá envolviendo con su liquidez y su "esfumado" los motivos que de cuando en cuando surgen, apenas discernibles, para hundirse en seguida y desaparecer, tan sólo percibidos por el placer particular que nos dan, imposibles de describir, de recordar, de nombrar, inefables, si no fuera porque la memoria, como un obrero que se esfuerza en asentar duraderos cimientos en medio de las olas, fabrica para nosotros facsímiles de esas frases fugitivas y nos permite que las comparemos con las siguientes y notemos sus diferencias. Y así, apenas expiró la deliciosa sensación de Swan, su memoria le ofreció, acto continuo, una transcripción sumaria y provisional de la frase, pero en la que tuvo los ojos clavados mientras que seguía desarrollándose la música, de tal modo, que cuando aquella impresión retornó ya no era inaprehensible. Se representaba su extensión, los grupos simétricos, su gracia y su valor expresivo; y lo que tenía ante los ojos

no era ya música pura: era dibujo, arquitectura, pensamiento, todo lo que hace posible que nos acordemos de la música. Aquella vez distinguió claramente una frase que se elevó unos momentos por encima de las ondas sonoras. Y en seguida la frase esa le brindó voluptuosidades especiales, que nunca se le ocurrieron antes de haberla oído, que sólo ella podía inspirarle, y sintió hacia ella un amor nuevo. Con su lento ritmo lo encaminaba, ora por un lado, ora por otro, hacia una felicidad noble, ininteligible y concreta. Y de repente, al llegar a cierto punto, cuando él se disponía a seguirla, hubo un momento de pausa y bruscamente cambió de rumbo, y con un movimiento nuevo, más rápido, menudo, melancólico, incesante y suave, lo arastró con ella hacia desconocidas perspectivas. Luego desapareció. Anheló con toda su alma volverla a ver por tercera vez. Y salió, efectivamente, pero ya no le habló con mayor claridad, y la voluptuosidad fue esta vez menos intensa. Pero cuando volvió a casa sintió que la necesitaba, como un hombre que, al ver pasar a una mujer entrevista un momento en la calle, siente que se le entró en la vida la imagen de una nueva belleza, que da a su sensibilidad un valor aún más grande, sin saber siquiera como se llama la desconocida, ni si volverá a verla nunca”.

Es maravilloso poder seguir el proceso de la percepción musical en el espíritu de un artista extremadamente sensitivo, que no es músico. Confieso que nosotros, los que hemos estudiado la música, no podemos percibirla en la misma forma. Proust —alias Swan— no habla de que escuchara aquella frase con los oídos, sino de que la veía con los ojos. Una vez que logró estructurar en su mente una construcción determinada, el “edificio” se le presentó visualmente en todo su esplendor, aunque a ratos se le esfumara un poco. Esto ocurría, seguramente, cuando el compositor introducía nuevos motivos en lo que —pienso— podía ser el segundo movimiento de la Sonata de César Franck. Swan decía que la gente ordinaria no podía “ver” armonía en la música, ni belleza en la pintura. Respecto a la música esa gente creía que los ejecutantes solamente iban sacando al azar del piano notas que no estaban enlazadas por las formas que ellos tenían costumbre de oír.

Swan averiguó que la sonata de Vinteuil había sido escrita por un compositor “avanzado”, aunque desconocido del gran público. Un pintor que se hallaba en la reunión dijo saber que Vinteuil estaba amenazado de locura, y que esto podía advertirse en ciertos pasajes de la sonata. A Swan le parecía que la locura, vista en una sonata, podía ser tan misteriosa como la de una perra o la de un caballo, de las que suelen oírse casos que, no por raros, dejan de ser veraces.

Más adelante nos informa Swan que nunca escuchó la sonata entera, porque se contentó con el movimiento que contenía la famosa frase que relacionaba con Odette, quien llamaba aquel trozo “el nuestro”, aunque sin comprenderlo, ni sentirlo en la misma forma que su enamorado.

No se sabe que César Franck, el “seráfico”, el “místico”, haya nunca estado amenazado de locura. Pero tampoco debemos olvidar que el mundo ha considerado siempre chiflado a cualquier artista que abandone las normas establecidas.

Aparte de ciertas consideraciones puramente musicales, lo que nos induce a pensar que Vinteuil era César Franck y no Fauré es la edad de Proust, cuando escuchó “la sonata” y las fechas de composición de ambas obras. Proust nació en 1871. Cuando Gabriel Fauré compuso su Sonata para Violín y Piano, Op. 13 (1876) el futuro escritor tenía apenas cinco años. En cambio, la famosa obra de César Franck fue estrenada por Ysaye en 1886. Proust era ya un quinceañero y no había de faltar mucho para que fuese considerado por sus amigos como “un genio de la suspicacia”.

Por otra parte, al referirse el escritor a una frase musical corta que le intrigaba, pudo muy bien tratarse de la inicial del segundo movimiento de la aludida Sonata, el único que dijo haber escuchado, en realidad. Y, justamente, es esta frase la que enuncia el piano antes de los recitados del violín. Uno comprende perfectamente que la reiteración de un motivo tan melancólico haya penetrado hondamente en lo más sutil de su sensibilidad.

Resulta interesante percibir que un amateur como Proust “viera” la música, al mismo tiempo que la escuchaba. Parece que él no podía prescindir de su “materialización”, por decirlo así. Quizá a otros muchos aficionados, poseedores de esta clase de receptibilidades, les suceda algo parecido. Es por ello que se han inventado tantas leyendas en torno a ciertas obras, o adjudicado títulos, de cuyo origen no siempre se tiene exacto conocimiento. Pero también es verdad que la mayoría de los verdaderos aficionados a la música reciben las impresiones en forma abstracta y gozan lo que escuchan sin preocuparse de lo que pudiera “decir” la obra, en caso de que el compositor se lo hubiese propuesto —como es el caso de los poemas sinfónicos. Exceptuando los efectos onomatopéyicos, a la música le es imposible —en realidad— expresarse “visiblemente”, ni siquiera a la manera de la poesía “pictórica” —menos aún en honduras de la surrealista... .

EL SINGULAR ATRACTIVO DEL RITMO MARCIAL

Por PABLO C. DE GANTE

La producción musical marcial es un capítulo interesante de la historia de la música. Es que la música es ante todo un estimulante poderoso de las emociones latentes y por tanto provoca arranque y acción. En forma más directa que el raciocinio y el juicio mental, la música actúa sin el intermediario del razonamiento y la reflexión, sobre la volición espontánea y determina la acción inmediata. De allí que fácilmente induce reacciones quasi-inconscientes e incontenibles, como el llanto, la rabia, la pasión desmedida, el heroísmo, etc., tanto más violentas cuanto que no proceden de un proceso de cerebración consciente.

El ritmo marcial es el que más fácilmente provoca un impulso de acción inmediata. Tanto es así que a veces logra producir en el ánimo del público un impacto que despierta anhelos o pasiones latentes, que resultan en una reacción violenta espontánea, como sucedió, por ejemplo, en la representación de la ópera *La Muette de Portici* de Daniel Auber, en la función del 28 de septiembre 1830 en el teatro de La Monnaie de Bruselas. Al cantar el barítono Nourrit el dúo de ritmo marcial *Amour sacré de la Patrie*, electrizó al auditorio, inflamando a tal grado el ánimo de los Belgas, resentidos por el yugo holandés, que el público se lanzó a la calle y se levantó en armas, empezando la guerra de insurrección que resultó el mismo año en el triunfo de las provincias del Sur y en la constitución de la Nación Belga.

El sano fluido de dinámica exaltación que sentimos nos sacude cuando oímos un canto marcial, una marcha guerrera o simplemente un ritmo decidido y franco en 4/4 es lo que nos da la sensación de vida acelerada, esta intensificación de un optimismo pasajero que transporta el ánimo y da un latigazo a la vitalidad. En

algunos casos produce alegría, en otros decisión y rebeldía, pero en todos exalta la euforia vital. ¿Quién no siente alegría y buen humor oyendo las sencillas marchas militares de Schubert; quién no está invadido de un sano impulso de acción al oír la marcha de Aída, o una festiva y solemne exaltación que produce la Marcha Nupcial de Mendelsohn o la Marcha del Trono en la Wartburg, de Tannhauser?

Pero hay otras y de gran trascendencia nacional. Para mover las masas no hay ni ha habido cantos más arrebatadores que un himno nacional en tiempo de marcha, como la "Marsellesa" de Rouget de Lisle, la "Marcha Lorena" o el bello "Chant du Départ". También la marcha "Sambre et Meuse", el "Doppel Adler" alemán y el "Naar Wijd en Zijd" flamenco. Para darse ánimo, templarse en alegre solidaridad y vencer el tedio, nunca hubo mejor recurso que las canciones de la soldadesca en ritmo de marcha, como la "Madelón" francesa, el "Tiperrary" inglés y la "Adelita" mexicana. Para expresar los sentimientos patrióticos y celebrar con fausto y pompa los eventos nacionales, ¿qué expresión más adecuada que la "Marcha de la Marina" americana o la marcha "Pomp and Circumstance" del compositor inglés Edward Elgar (1857-1934)? A este gran exponente de la música inglesa que compuso obras tan elevadas como conciertos, sinfonías y cantatas, se le preguntó alguna vez si no se sentía un poco rebajado artísticamente al producir sus marchas, hoy tan populares. Contestó que al contrario, se sentía orgulloso de haber dado a su pueblo un medio de expresión musical masiva que el público podía plenamente gozar en las circunstancias de entusiasmo festivo. Y tenía razón, pues confesó que nada le daba mayor gusto que oír al gran público cantar jubilosamente sus marchas, de las que hizo varias, por cierto muy buenas y originales.

Pero el personaje tal vez más pintoresco de la literatura musical marcial fue sin duda John Philip Sousa, figura eminentemente americana de los tiempos de Buffalo Bill y el famoso cirquero Barnum. Bien vale la pena recordar algo de la vida de este compositor y extraordinario director de bandas, cuyas obras de gran inspiración melódica marcial, resisten como ningunas otras todos los embates del tiempo y siguen tocándose para genuino gozo de todos los públicos, en las circunstancias de exaltación festiva y de arrastre dinámico. Poco saben las generaciones actuales de esta gran figura que nos dio música que penetra hasta el tuétano y electriza el ánimo, música que es de veras tonificante y llena una sana misión de solidaridad social.

Nació en 1854 en Washington, D. C., a la sombra del Capitolio, de un padre que tocaba el trombón en la banda de la Marina. El joven John Philip aprendió varios instrumentos, entre ellos el violín, y de allí resulta la diferencia entre su música y la de los demás compositores de bandas, que todos fueron militares y sólo estaban regidos por el ritmo. Sousa agregó al suyo la calidad melódica.

En 1885 logró la dirección de la banda de la Marina y en doce años hizo de ella la primera banda de América. Para ella compuso la conocida marcha "Semper Fidelis" que todavía se toca en los actos del Cuerpo de "Marines".

Con su marcha "Washington Post", escrita en el tiempo poco usual de 6/8 creó un ambiente tan alegre y ligero que el público tornó la música en un two-step y comenzó a bailar con frenesí sobre este ritmo de marcha, y desde entonces el two-step conquistó el favor universal. En 1892 reunió para la Exposición de Chicago, su propia banda, la que estrenó con su famosa marcha "Stars and Stripes Forever" (Estrellas y Barras para siempre). Entonces comenzó sus ruidosas jiras cruzando 32 veces el extenso territorio de la Unión Americana, con sus músicos ataviados de vistosos uniformes y él mismo pavoneándose al frente y agitando la batuta con la energía y el brío que justamente correspondían al auténtico Rey de

las Marchas. Estas brotaban numerosas y con facilidad de su fecunda inspiración y todavía hoy hacen el deleite de la muchedumbre. Con sus marchas creció su fama y cinco veces hizo una jira por Europa, llegando hasta Rusia y en 1910-1911 dio la vuelta al mundo, lo que ocasionó una seria brecha en la fortuna que había amasado en bien ganada lid. No cabe duda que tenía talento musical y aun literario, pues escribió una autobiografía "Marching Along" y once operetas, entre las cuales "The Free Lance" (1906) y "The American Maid" (1913) eran alegres parodias de la vida americana.

Tenía horror al fonógrafo que llamaba "música enlatada". Escribió en el *Appleton's Magazine* en 1906: "Música enlatada es tan incongruente en un día de campo como salmón enlatado junto a un vivero de truchas". Dijo que el fonógrafo —ahora los discos— iba a perjudicar a los músicos, en lo que tenía cierta razón, desde el punto de vista de sus posibilidades de ingresos.

Todo en él era original y algo dado a la fanfarronería. Un día causó sensación (en 1914) al poner en el podio al joven Charlie Chaplin para dirigir una obertura de Von Suppé. En otra ocasión ofreció una función con 15 compositores, entre los cuales Jerome Kern, Irving Berlín y él mismo, tocando en 15 pianos diferentes, cada uno en su turno, una melodía de moda, con acompañamiento de los demás 14 ejecutantes.

Se ufanaba de poseer una biblioteca de muchos miles de volúmenes, que pretendía haber leído todos; se jactaba de tener 100 pares de zapatos hechos a la medida, que se ajustaban a sus pies muy pequeños, de los que se sentía muy orgulloso.

Durante la primera guerra mundial se dedicó a entrenar bandas militares y a dar conciertos y efectuar paradas para recabar fondos por el esfuerzo militar de su patria. Esto le valió honores de doctorado y al fin el nombramiento de Teniente Comandante de la Reserva Naval.

Siempre activo y rebozante de entusiasmo, recorrió el país, en la década de 1920, para fomentar el movimiento de bandas escolares, dando conferencias, dirigiendo conciertos y presidiendo jurados de concursos musicales. Su infatigable actividad en el campo de la música marcial se vio bastante disminuida cuando, después de 1922, al caer de un caballo se fracturó una vértebra. Sin embargo, seguían siempre brotando nuevas marchas de su inagotable inspiración y antes de morir en 1932, de un infarto, todavía había producido en el último año no menos de siete marchas.

El impacto de la música gallarda de Sousa no ha disminuido, ni siquiera en la época del jazz. Millones de personas se han sentido movidos por su vibrante mensaje. Tan es así que una lady de la aristocracia irlandesa le ofreció un importante caudal en agradecimiento por haber recuperado la salud, que atribuía a la audición de varios conciertos de la banda de Sousa. Éste creyó que se trataba de una broma y contestó al abogado de la gran dama que no podía aceptar esta muestra de entusiasmo, algo sospechosa para él. Sin embargo no hubo tal broma y la lady lo confirmó en una carta autógrafa y ante la persistencia de Sousa de rehusar el donativo, la irlandesa le mandó un telegrama para avisarle que anulaba el donativo, pero que, en cambio, lo hacía legatario universal de su gran fortuna. Los amigos del Rey de las Marchas esta vez le aconsejaron aceptar esta muestra extraordinaria de devoción y consagrar esta fortuna de varios millones a la fundación y al mantenimiento de un Conservatorio de Música.

John Philip Sousa puede considerarse como un benemérito de la humanidad por el deleite y la alegría que nos ha proporcionado, el mismo título que merecen nuestra devoción y agradecimiento otros grandes compositores como un Beethoven, un Schubert, un Wagner, un Verdi, un Bizet y aun un Puccini, quienes a distintos niveles nos han obsequiado con supremos y refinados gozos que suavizan los rigores de nuestra vida. Si nouviésemos de vez en cuando este bálsamo sobre las heridas de nuestra alma... la vida sería bien triste para muchos.

ENCUESTA DE HETEROFONIA ENTRE ALGUNOS DE LOS PRINCIPALES PIANISTAS MEXICANOS DE CONCIERTOS

Preguntas formuladas por FEDERICO IBARRA GROTH
y ANTONIO CORTES

Se enviaron las cinco preguntas de esta encuesta a los pianistas Luz María Puente, Nadia Stankovich, Jorge Suárez, José Kahan y María Teresa Cas-trillón. He aquí sus respuestas:

1.—¿CUALES HAN SIDO SUS FORMACIONES TECNICA Y
TEORICAMENTE DENTRO DE SU CARRERA?



LUZ MARIA PUENTE

Realicé mis estudios en el Conservatorio Nacional de Música, abarcando todas las materias de la carrera de concertista. Recibí cursos especiales de los maestros Angélica Morales, Sandor Roth, Bernard Flavigny y Joerg Demus.



NADIA STANKOVICH

Estudié en el Conservatorio de Belgrado, Yugoslavia. En la Academia de Viena llevé cursos de "Meisterschule", bajo la dirección de Emil von Sauer. Tomé cursos de verano en el Mozarteum de Salzburgo y de perfeccionamiento con Sandor, Flavigny y Demus, en México.

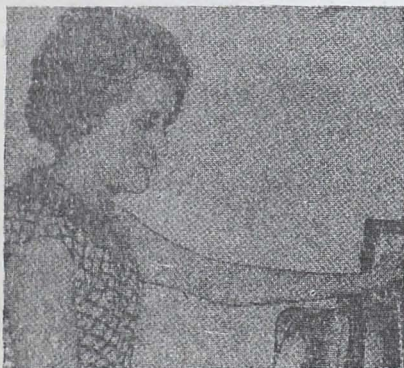
JORGE SUAREZ

Estudié en la New School of Music y el Curtis Institute de Filadelfia. Terminé mis estudios formales de concertismo en el Conservatorio de Moscú. En México recibí lecciones de Guillermo Salvador.



JOSE KAHAN

A los 16 años ingresé al Curtis Institute de Filadelfia, donde estudié con la maestra Vengerova, de quien recibí una formación técnica completa, dentro de la escuela rusa. (En México lo inició Pablo Castellanos en el piano. (La Redacción).



MARIA TERESA CASTRILLON

Me gradué en el Conservatorio Nacional de México y obtuve un diploma en la Academia de Viena. Realicé un curso con Alicia de la Rocha, en Compostela. Recibí cursos de perfeccionamiento con Flavigny y Demus.

2.—¿CREE USTED QUE EL AMBIENTE MUSICAL DE MEXICO ES PROPICIO PARA LA FORMACION O EL DESARROLLO DEL CONCERTISTA DE PIANO? ¿POR QUE?

L.M.P.—No del todo. Pocos son los buenos maestros y contadas las oportunidades de estudiar en el extranjero. Como sucede en todas las ramas del arte, el intercambio con otros países es importantísimo. En la actualidad, varias naciones conceden becas para pianistas: Francia, la Unión Soviética, Alemania, Austria, Bélgica, etc., muchas de las cuales no existían antaño. Por otra parte, los cursos impartidos durante sus visitas, por maestros extranjeros, amplían el horizonte musical de los jóvenes y elevan el ambiente pianístico.

N.S.—Sí y no. Sí es propicio, por las ventajas que el gobierno y la iniciativa privada brindan prácticamente a cualquiera que demuestre el mínimo interés para progresar: becas en el Conservatorio, desde el primer año de estudios; cursos gratuitos impartidos por grandes intérpretes; varios cursos con premios; facilidades para una primera presentación en público, como no existen en otras partes del mundo (Sala Chopin); becas de varios países, etc.—No lo es, porque siendo escasos los elementos que destacan, hay poca competencia. Los jóvenes no adquieren desde un principio la noción correcta de las dificultades que un plan internacional les depara.

J.S.—Contesta ampliamente esta pregunta en la última.

J.K.—Definitivamente *no*. Carece el país de oportunidades para la realización de conciertos, lo cual es una falta de ambiente musical mexicano. Los mejores concertistas tocan en Bellas Artes. La provincia es nula como campo de concertismo.

M.T.C.—No me parece propicio. Hay muy pocas oportunidades para actuar, porque el ambiente sigue siendo pobre; sin embargo, hemos progresado en los últimos años.

3.—QUIZA POR FALTA DE INFORMACION, LA MAYORIA DE LAS PERSONAS QUE DECIDEN ESTUDIAR EL PIANO TIENEN COMO META EL CONCERTISMO. ¿NOS PODIA USTED EXPLICAR QUE OTRAS ACTIVIDADES, APARTE DEL CONCERTISMO, PUEDE REALIZAR UN PIANISTA?

L.M.P.—No exactamente por falta de información, sino porque lo más atractivo, a simple vista, es el concertismo. Poco a poco se van descubriendo otros campos. Permanecer en la actitud inicial sería un error, pues la práctica de esas otras actividades es benéfica para la formación, inclusive, del concertismo. Tales actividades pueden ser: la música de cámara, el acompañamiento, tocar con orquestas, la enseñanza del piano, la improvisación de jazz, tocar música popular; y algunas otras que no son propiamente pianísticas, como la investigación, las ediciones, las grabaciones, la crítica, la apreciación musical, la música escolar.

J.S.—Creo que cada uno de los factores implícitos en esta pregunta, significan problemas muy profundos y difíciles de mejorar. Por una parte, un gran porcentaje de los estudiantes de piano anhelan ser pianistas y específicamente concertistas. Poca gente conoce alternativas suficientemente "decorosas" o atractivas. Pienso que casi nadie querría hacer una carrera com-

pleta para dar clases de música en secundarias o clases de piano a niños que no quieren estudiar. En un medio como el de México, la gente quiere estudiar el piano por motivos extra musicales; sin embargo, hay casos como los de los alumnos que son forzados por sus padres, o, en los últimos tiempos, aquellos que requieren un título para poder enseñar música en secundarias, y el programa les exige el estudio del piano. Creo que en ninguno de estos últimos casos piensan los alumnos en ser concertistas; al contrario, mientras menos tiempo tengan que dedicar al estudio del piano, tanto mejor.

Por otra parte, no creo que el "problema" resida en que todos quieran ser concertistas. El problema de los que terminan sus carreras radica en la cantidad de frustraciones que el medio actual les deparará a lo largo de sus carreras. Una vez que Sócrates hablaba de un país ideal, se le preguntó si en realidad existía tal lugar, a lo que él repuso que lo ignoraba y ni siquiera pensaba que fuese posible su existencia, pero que le era imposible concebir una meta inferior. Si el estudiante considerase el concertismo como una meta —no importa cuán distante— y la carrera estuviese estructurada por etapas y sub-etapas demandantes de una gran dedicación y constancia (contando, por otra parte, con el factor suerte y apoyo), quizá no existiría el problema especificado. Ojalá que un gran porcentaje de los alumnos luchase por la consecución de estas metas.

Por lo que se refiere a las alternativas, éstas podrían entrar en las categorías de acompañante de instrumentistas y cantantes, pianistas de orquestas, integrantes de conjuntos de cámara, ejecutantes para ballets, jardines de niños, gimnasia, coros; grabaciones, etc.

J.K.—Docencia, educación, musical infantil, cursos de apreciación musical, para los que se aprovechen todos los conocimientos adquiridos, acompañamientos para cantantes, repetidores de ópera, música de cámara, etc.; pero, desgraciadamente, no hay mucho campo para todo esto.

M.T.C.—Creo que hay otros aspectos para el desarrollo de la actuación pianística, como el magisterio para los niños, las escuelas primarias y secundarias, cursos de apreciación musical, etc.

4.—¿CUAL ES SU OPINION RESPECTO A LA NUEVA MUSICA QUE PARA EL PIANO SE HA ESCRITO?

L.M.P.—El sentido musical actual no toma en cuenta las posibilidades del piano como instrumento: las obras son muy difíciles y áridas; sin embargo, me gusta mucho Messiaen. También me encantan Alban Berg y Webern; y, de los mexicanos, Enríquez y de Elías.

N.E.—Muy interesante. Todavía en etapa de experimentación.

Jorge Suárez no contestó a esta pregunta.

J.K.—Sólo el tiempo nos dirá cuál es la música que producen, cuál su valor. Aunque se buscan nuevos caminos, éstos me parecen demasiado áridos, por su alejamiento de la verdadera música, por estar desconectados de la emotividad, que es la base de toda producción musical.

M.T.C.—Es un campo muy interesante y atractivo. Se ha escrito bastante para el piano, pero para que el pianista se pueda dedicar a él, necesita tener un gran amor por esa música, como en los casos de Kontarsky y Helffer, por ejemplo. Ellos la ejecutan con tal gusto como pudieran tocar una sonata de Mozart.

5.—¿CUALES CREE USTED QUE SEAN LOS MAS GRAVES PROBLEMAS A LOS QUE SE ENFRENTA EN MEXICO UN CONCERTISTA DE PIANO, Y CUALES SUS POSIBLES SOLUCIONES?

L.M.P.—Los principales problemas son los económicos y los culturales. Falta de público, conciencia de salas de conciertos, falta de promoción, falta de difusión, etc. Las soluciones: apreciación musical para la niñez en los colegios. Una educación musical no impartida en forma teórica y aburrida, sino amena, con grabaciones, pues me parece más importante que un niño reconozca el primer tema de la Sinfonía No. 40 de Mozart o de la Primavera de Vivaldi, en vez de memorizar definiciones que sólo quedarán en palabras. Formación de patronatos. Mayor participación del Estado. Programas de televisión, etc.

N.S.—Los problemas que expuse antes: de la falta de competencia se deriva una visión muy estrecha, limitada, del nivel que debe alcanzarse y de los esfuerzos que en este sentido tienen que realizarse. Otro grave problema es el de la actitud casi indiferente de la provincia hacia nuestro arte; sin embargo, estoy convencida de que en un plazo no mayor de diez años habrá una verdadera explosión en este sentido, lo cual abrirá nuevos campos para la labor musical.

J.S.—He aquí algunos de los problemas que un concertista encuentra en México: carencia y mala calidad, o mal estado de los instrumentos; falta de recursos económicos de quienes solicitan recitales; casi nula demanda de música artística, en general; la necesidad que tiene el pianista de aceptar toda clase de trabajos para su subsistencia; escasez de oportunidades; recitales aislados y no en giras de conciertos; pocas posibilidades de superación, por medio de cursos periódicos de perfeccionamiento; carencia de ejemplos que imitar.

Soluciones realmente perdurables sólo podrían obtenerse por medio de una acción integral que elevara el nivel musical de México, incluyendo programas para la difusión masiva en todos los niveles sociales; una campaña general para convencer a la gente de la importancia de la música; capacitación y mejoramiento de los músicos; lazos de unión entre éstos; centros de enseñanza probablemente eficientes; intercambio internacional; organización de giras coordinadas, para que sea posible ejecutar un mismo programa un buen número de veces; etc.

J.K.—Puedo dividir en tres partes esta última pregunta: 1.—Puesto que el concertista mexicano encuentra en su país una preparación deficiente, debe tratar de superarla en el extranjero, o aquí mismo, por medio de una autocrítica de sus realizaciones personales. 2.—El hecho de que no haya oportunidades de tocar aquí, culpa es de las autoridades mal informadas, que no hacen nada para que el pueblo se ilustre. Hay una indiferencia general por lo que se refiere a la importancia cultural en la música. Lo ideal sería que el Primer Mandatario se interesara en nuestro arte, para que todos sus colaboradores de aquí y los gobernantes de la provincia lo imitaran. 3.—La falta de instrumentos. En la provincia se carece de pianos de concierto.

M.T.C.—Hay pocas oportunidades; pocas orquestas en la provincia; falta de empresarios y de promociones. Si tuviéramos más Asociaciones como la Ponce, la cosa marcharía mejor.



En el ciento cincuenta
aniversario de

Cesar Franck

Por NICOLAS KOCH-MARTIN

Poco se ha hablado aquí este año del 150o. Aniversario del nacimiento de uno de los más sensitivos compositores del postromanticismo —aquel que contribuyó a liberar a los jóvenes estudiantes de composición del fortísimo influjo de Wagner; aquel que hizo famoso el órgano de la iglesia de Santa Clotilde, de París, por sus improvisaciones. HETEROFONIA cumple un gratísimo deber, publicando el siguiente artículo de su amable corresponsal en Bruselas, el señor NICOLAS KOCH-MARTIN. La Redacción.

Nacido el 10 de diciembre de 1822 en Lieja, César Franck, el único compositor que ha recibido el título de “el Bach moderno”, no es de extracción francesa. Sus abuelos vivían en Volkerich, cerca de Aix-la-Chapelle. Su madre era alemana y su padre belga. Este último decidió que su hijo César-Augusto fuera pianista, y violinista el hijo menor. En 1835 debutan ambos en Aix-la-Chapelle. César ingresa al Conservatorio de Lieja y a los 12 años compone un *Rondó* para el Rey Leopoldo I y después una *Balada* y una *Fantasia*.

Para subvenir a los estudios musicales de sus hijos, Nicolás Franck se establece en París, pero como no es francés, su hijo César no es admitido en el Conservatorio Nacional. En 1837 Nicolás toma la ciudadanía francesa y entonces ya pueden sus dos hijos inscribirse en aquella institución. César entra a la clase de órgano de Benoist. Su padre, ansioso de sacar provecho de la carrera de su hijo mayor, lo impulsa hacia el virtuosismo. En esos momentos Franz Liszt brilla por todas partes. César lo escucha y no desoye sus consejos. Puesto que es silencioso y reservado, difícilmente triunfaría como “vedette” en el concertismo. Su temperamento soñador enerva a su padre. La idea de que el hijo se halle en proceso de componer un oratorio le irrita; pero como César ya está enamorado de Felicité des Mousseaux, hija de unos comediantes de Lieja, desea el joven dedicarle su primera obra de grandes proporciones. El estreno de “Ruth” le reporta un éxito mediocre, pese a contener páginas de gran belleza.

Cuando se casa, en 1848, el cortejo nupcial debe franquear algunas barreras de los revolucionarios. Renuncia al virtuosismo y el nacimiento de su primogénito lo halla impartiendo lecciones de música. En 1851-52 compone la ópera en tres actos “El Valet de Ferme”, cuyo estreno no aventaja el éxito de “Ruth”. En 1851 recibe con júbilo los manuales del órgano de la iglesia de San Juan-San Francisco,

donde se propone dar rienda suelta a la música de su alma. Conoce entonces a Gounod, quien nunca dejará de sentirse su rival; pero el generoso Liszt le brindará siempre su amistad. Por fin, en 1858 recibe el órgano de la Basílica parisiense de Santa Clotilde, en calidad de titular, donde permanece 32 años y se convierte en maestro de la improvisación. Desde lejanas tierras vienen multitudes a escucharlo. En 1872, a la edad de 50 años, su fama le procura el cargo de profesor de órgano en el Conservatorio. Solamente de vez en cuando se dedica a la composición. Ingresa a la Société National, fundada por Camille Saint-Saëns. Allí se encuentra con los compositores Henri Duparc, Massenet, Théodore Dubois, entre quienes Franck es el de mayor edad. Por fin se decide a rejuvenecerse y producir obras que respondan a su ideal del arte, sin consideraciones materiales ni comerciales.

Este hombre contemplativo desdeña lo fácil. De allí en adelante rehacerá su carrera de compositor: revisará "Ruth"; escribirá las "Seis Piezas para órgano" y dos misas (a los 36 años había compuesto su primera misa). Las piezas para órgano le procuran celebridad y se convierte en cabeza de una escuela. En 1872 termina su oratorio "Redención", conocido también como "Poema Sinfonía", para solos, coros y orquesta; el oratorio "Las Beatitudes", en 8 partes, el poema sinfónico "Las Eóides". En su obra maestra "Las Beatitudes" trabaja diez años. Produce, además, la conmovedora "Plegaria", la "Pastoral", el oratorio "Rebeca", los poemas sinfónicos "El cazador maldito" y "Les Djinns". Algunos de sus celosos enemigos impiden que sus obras obtengan éxito. Llegarán hasta hacer correr la voz de que "su estilo prusiano no debe de imponer el gusto alemán" (se sentía aún la derrota de 1870). Lo motejan de "Valón desagradecido", pero a Franck no le afectarán estos ataques. Su música se inspira cada vez más en su fe profunda. El crítico Dufourcq habla de su inspiración "seráfica" en el órgano.

Es justamente ante el gran órgano "Cavaillé-Coll" cuando su genio halla su mayor expansión. De 1855 a 1880 —año de su muerte— compone "Tres antiguas para gran órgano", las 6 piezas ya citadas, "44 pequeñas piezas para órgano", "Preludio, Fuga y Variaciones", "3 piezas para gran órgano", "Preludios y Plegarias para órgano", "59 piezas para el organista", los célebres "Tres corales para gran órgano". Sin contar las "Variaciones Sinfónicas para piano y orquesta", el poema "Psyché" para orquesta y coro y, en fin, la célebre "Sinfonía" en re menor, una de las más bellas sinfonías francesas; pero, además, escribe un medio ciento de obras para piano y música de cámara, entre las que se hallan los tres tríos que, compuestos a los 18 años, fueron considerados como "insolentes". Y la "Sonata para Violín y Piano" que Eugenio Ysaye ejecutó por todo el mundo; el Cuarteto de cuerdas, el "Quinteto" con piano, compuesto en 1880 que es de un "quemante ardor" y figura entre las más famosas obras de música francesa de cámara.

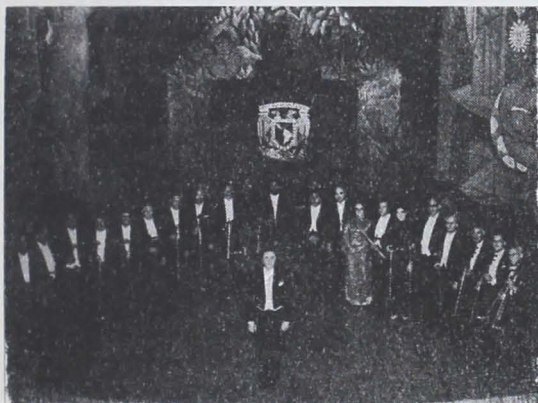
La familia Franck adquiere por fin una posición económica respetable, pero como, desgraciadamente Madame Franck no era música, detestaba la que su marido escribía y hubiera deseado que produjera óperas y opertetas... Instigado por ella se pondrá, a los 60 años, a componer la ópera "Hulda", que le requerirá 4 años para su conclusión y no le reportará más éxito que sus dos primeros intentos en el campo lírico... Pero Franck ya ha adquirido un renombre mundial. Un día se presenta Liszt en la iglesia de Santa Clotilde para que Frank toque para él solo. Al terminar éste, le dice Liszt: "Sus poemas son verdaderas obras maestras." Y después de abrazarlo añade: "Acabo de escuchar a Juan Sebastián Bach." El Bach del siglo XIX siguió siendo un hombre sencillo, calmado, íntegro y con frecuencia ingenuo. Solamente le interesaba el contacto con todo lo que era bello. En una edad cuando ya debería estar retirado, compone obras maestras. Le llaman "el padre Franck", "el padre seráfico". A los 68 años de edad le llena de júbilo el éxito inmediato de su "Cuarteto" que compuso "a la manera de Beethoven y Schubert".

Después de esta creación se declara "liberado". Aparentemente goza de buena salud, pero una pleuresía se lo llevará a la tumba algunos meses más tarde. Muere el 11 de agosto de 1890.

A sus funerales acude una multitud a la basílica. Chabrier pronuncia la oración fúnebre y le llama el "San Francisco de la música". Los críticos llenan páginas de superlativos.

César Franck es, realmente, uno de los más grandes compositores del siglo XIX. Las arquitecturas sonoras de este gran polifonista, siguen encantando a los amantes de la música auténtica. Nutrido de los clásicos y de los románticos, este belga, llegado a París a los 20 años de edad y solamente naturalizado hasta 1870, durante la guerra franco-prusiana, es un músico de cultura latina. Cien años después de la muerte de Juan Sebastián Bach se convierte en su mejor alumno, pese a que solamente hasta haber cumplido sus cuarenta años comenzó a conocerle...

Franck permanece, pues, un caso aislado dentro de la música francesa. Su estilo no puede calificarse de "francés", pero su música es bella y frecuentemente grandiosa: la de un maestro moderno de la armonía y la polifonía.



Con el fundador de la Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria

Por

ALBERTO PULIDO SILVA

SR. DIRECTOR GENERAL DE LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA.

—¿Cuál fue el motivo que lo impulsó a fundar esta Orquesta, que en labios de los críticos, se la considera ya como una de las primeras Orquestas de Cámara en América?

—Fueron múltiples, entre otros y fundamentalmente, la posibilidad de poner en permanente contacto a la juventud preparatoriana con las elevadas creaciones de los inmortales maestros de la música clásica; no es muy frecuente que ello ocurra, pero lo considero indispensable para la armónica integración de la personalidad de los jóvenes "bachilleres".

—¿A qué se debe el entusiasmo, la inspiración y catarsis con que actuaron los músicos en su presentación en el Castillo de Chapultepec?

—Indudablemente que son de los más talentosos maestros, puesto que aúnan a su extraordinaria preparación y capacidad, un cariño y un amor ilimitado hacia la música; también debe haber influido el magnífico marco de un recinto de ex-

traordinaria importancia histórica, y la ocasión de ser la primera presentación, a un público selecto y conocedor.

—Siendo las artes y en especial la música, un lenguaje comunicativo de ideas, sentimientos y emociones, ¿qué mensaje trata usted de proyectar en la comunidad universitaria de México?

—La Música es un poderoso elemento de comprensión y acercamiento. No dudo que dentro de nuestra comunidad Universitaria habrá de consolidar esos lazos y llevarnos a planos más sublimes de valoración y comunicación. Pero si la Universidad experimenta la necesidad de lograr esta comprensión, no es menos cierto que es fundamental que nuestra Institución entable un diálogo con el pueblo, un diálogo de altura. Llevar el arte al pueblo, con un mensaje de fe y simpatía debe ser uno de los postulados fundamentales de la comunicación Universitaria.

—Mientras elementos subversivos tratan de destruir material y moralmente a la Universidad, ¿qué labor cultural desarrolla la Escuela Nacional Preparatoria?

—La Dirección General a mi cargo se encuentra empeñada en estos momentos en una auténtica vanguardia cultural tendiente a remover, impulsar y difundir el talento y creatividad de la juventud preparatoria. Considero en este sentido que el medio más eficaz de superar las crisis planteadas por elementos ajenos a nuestra Universidad, es la cultura; inducir en los jóvenes una conciencia y una mística cultural es de positivos resultados para la conservación y proyección de los eminentes valores culturales que le son inherentes a la Universidad.

—¿Cómo se logró la elección y acoplamiento de tan notables músicos, entre los mejores de México, para formar esta maravillosa Orquesta de Cámara?

—Fue una tarea muy acuciosa. Hubo que recurrirse al Consejo especializado del que hoy es director de la Orquesta el maestro Uberto Zanolli, quien tuvo a bien seleccionar a los mejores elementos; su acoplamiento ha sido posible por su profesionalismo, disciplina y espíritu de trabajo. Durante algún tiempo se verificaron rigurosos ensayos y el resultado ha sido la interiorización y la comprensión, así como la armonía técnica y unión artística hasta ahora logradas.

—¿Tendrán estos músicos algún aliciente material que les dé una estabilidad suficiente para que perdure su actividad?

—Esto ha sido una de mis preocupaciones principales: el darles el apoyo necesario, para que esta magnífica orquesta lleve a cabo una labor perdurable, duradera y de positivos resultados, tanto en bien de nuestra comunidad preparatoria, como del público en general.

Además de esta extraordinaria promoción del Licenciado Moisés Hurtado González, al fundar la Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria, el Dr. José Rivas Guzmán, Director General de Acción Social y Cultural del Departamento del Distrito Federal, organizó un concierto popular en Bellas Artes, con la Orquesta Sinfónica del Estado de México, que tuvo especial resonancia y llevó la Orquesta Filarmónica de la Universidad a uno de los centros culturales que existen en dos de los barrios más populosos de esta ciudad, con destacado éxito.



LIBROS

PEDRO MICHACA VALENZUELA

PEDRO MICHACA VALENZUELA.—*La evolución de la armonía a través del principio cíclicotonal*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, D. F., 1972.—Una de las muchas grandes cosas que *Filiberto Ramírez* llevó a cabo durante su gestión directorial en la Escuela de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, fue la de estimular a Pedro Michaca para que terminara la obra que vamos a revisar, y patrocinar su edición por medio de la prensa universitaria. El resultado produjo un trabajo que hará época en los anales de la musicología mexicana. Tanto así, que HETEROFONIA propondrá el año entrante al maestro Michaca para el Premio Sourasky de Música.

Lo que me sorprende sobremanera es el hecho de que, siendo Pedro Michaca un producto de las enseñanzas clásico-románticas de Gustavo E. Campa, no se haya quedado estancado, como la mayoría de sus condiscípulos. En un lapso de treinta años, por lo menos, asimiló y dirigió todos los sistemas armónicos que parte del siglo XIX, y lo que va del XX han ido desarrollando por medio de un principio cíclico-tonal, que parece inmutable y eterno.

Lo único que echo de menos en este magnífico trabajo, es la omisión de lo que un mexicano solitario había aportado anteriormente con la elaboración de un sistema armónico basado en la matemática musical pitagórica y las leyes de la acústica. La obra de Augusto Novaro demanda un análisis exhaustivo.

Por lo que se refiere al maestro Julián Carrillo en terrenos de los avances musicales del occidente europeo, a él sólo le interesaron los microintervalos, cuyos tercios, cuartos, octavos, etc. de tono subdividió en partes iguales dentro de la octava justa, tal como lo había realizado Bach, al acogerse al temperamento de la escala cromática, con resultados de intervalos acústicamente incorrectos (exceptuando la octava*), pero que prácticamente probaron una solución aceptable para la afinación de los instrumentos de teclado. Alemania perfeccionó el sistema en 1800.

* Una vez escuché al maestro Carrillo achacarle a Bach la responsabilidad de un atraso considerable en la evolución de la música, a causa del temperamento prohibido por él.

Volviendo a la obra de Michaca, no se trata de algo que pueda uno despachar con una lectura, por completa que ésta sea. Solamente señalaré que las 51 obras que aparecen en la bibliografía señalada por el autor en el colofón, no admiten duda alguna de respectabilidad y eficiencia. Predominando los autores franceses, no faltan nombres como los de Theodor Adorno, Herbert Eimer, Paul Hindemith, Friedrich Herzfeld, Arnold Schoenberg, etc. y entre los galos, vemos obras de Boulez, Messiaen, Schloezer, Leibowitz, Etienne Souriau, Gisel Brelet, etc. Se trata, pues, de una documentación bien cimentada, descontando las observaciones personales del autor, que no son indiferentes.

En la primera parte se estructura el círculo armónico de la modalidad diatónica, en cuyas modulaciones no se detiene el autor demasiado, porque los tratados tradicionales los han ya expuesto con amplitud. Solamente trata, pues, de los *aspectos lumínico y espacial de la tonalidad*. Pero la modalidad diatónica sí está clasificada y categorizada, con suficientes ejemplos gráficos, así como la evolución de la armonía que de ella se deriva.

La segunda parte trata del concepto moderno de la pentafonía, característica de las indígenas de la América precolombiana y las antiguas civilizaciones orientales. Para llegar a ella parte el autor de las escalas bifónicas, trifónicas y tetrafónicas, ordenadas en esquemas circulares que le permiten afirmar que "incluso en la dodecafonía, el intervalo de quinta justa viene a ser el "módulo" o célula generadora de todo sistema musical." Divide las escalas pentáfonas en cinco modos, con sus armonías correspondientes y trata de sus cadencias, modulaciones internas y externas, etc. En este capítulo está comprendida la *hexafonía*, o escala por tonos completos, tan cara a Debussy y sus secuaces. Las gráficas inventadas por Michaca para la elucidación del sistema son estupendamente claras e ingeniosas.

La tercera parte es iniciada con la *Dodecafonía escalística*, sus "funciones principales" y sus "funciones accesorias" que el estudiante hallará ilustrativas. Y no menos le parecerán las observaciones del autor en torno a la dodecafonía serial, "ordenada previamente en series de intervalos, de acuerdo con el plan del compositor." Los doce intervalos que la forman "aportan la *dimensión espacial* para la integración de las estructuras melódicas en la composición musical." Aquí descubre Michaca, sin decirlo, aquello que de arte genuino es capaz de aportar un compositor que de verdad lo sea, aun tratándose de una serie árida y hasta insulsa. Entra el autor en terrenos filosóficos, representando con líneas curvas el *destino dialéctico* de las estructuras musicales, expresadas por la fórmula hegeliana de TESIS, ANTITESIS Y SINTESIS, que es posible realizar hasta en "campo abierto", expresado por una semicurva, "en cuyo caso la dialéctica de las estructuras sufre una discontinuidad, al faltarle uno de los términos, dando así a la estructura un sentido que puede ser dramático y que obliga al oyente a intuir la síntesis, conforme lo permita su sensibilidad musical." Como vemos, aquí se introduce Michaca en campos de lo abstracto y toma instintivamente en cuenta la reacción del oyente. En este capítulo deben aclarársele al estudioso todos los aspectos de la dodecafonía melódica, armónica y contrapuntística, así como los del diatonismo serial y el serialismo diatónico modal, cuyos desarrollos pueden ser infinitos. Y trata de la pentafonía y la hexafonía seriales, con lujo de detalles.

La Quinta parte está dedicada a la modalidad cromática, según el concepto modal de Messiaen, con sus complejas armonías, modulaciones, serialismos, modos de duraciones, etc.

Por último, la Sexta parte aborda la "politonía", que, como indica el autor, precisa "distinguir", ante todo, de la politonalidad, siendo la primera "el desarrollo simultáneo de dos o más tonos, dentro de una misma tonalidad", la segunda "el desarrollo simultáneo de dos o más tonalidades diferentes". El objeto de ambas es "la ampliación del 'espacio tonal', considerado musicalmente."

Vienen por último los Apéndices, de los que, el primero cita el concepto que de "tonalidad" tuvieron varios autores y compositores; el segundo, la evolución del diatonismo al cromatismo. El tercero nos presenta dos neologismos inventados por Michaca para abreviar o contraer distintos conceptos, "DIAP", de diatónico y apoyatura. DIATCROM para la incursión del diatonismo en el cromatismo. Y los explica ampliamente. El cuarto apéndice está dedicado al "*fenómeno musical y su 'proyección' en el espacio*".

Lo señalado aquí acerca de "La evolución de la armonía a través del principio cíclico-tonal", apenas da una leve idea de la importancia de esta obra de Pedro Michaca Valenzuela. E. P.

APROXIMACION A LA MUSICA, *Manuel Valls Gorina*, Biblioteca Básica Salvat, Editores, S. A., España, 1971.—Con su número 63, la Biblioteca Básica SALVAT entregó una obra musical extraordinariamente valiosa. Condensar la historia de la música en 163 páginas, como Manuel Valls Gorina lo realizó, solamente una mente sintetizadora y lúcida como la suya es capaz de la hazaña. No se trata de una síntesis más que añadir a las ya existentes. Esta es un regalo didáctico, de características muy originales: al quitarle cualquier asomo de aridez, el profano leerá la obra de corrido y al al llegar a su término, se percatará de que, en el lapso de una semana, cuando más, ha aprendido, en forma casi novelesca, lo principal del proceso de desarrollo de la música universal.

Por lo que se refiere a la música actual, el capítulo X, dedicado a ella, contempla con mirada sumamente objetiva lo que le está sucediendo hoy día a la música. "Existe en el presente —dice— una falsa relación, o mejor, un desfase entre un producto que se ofrece (la música) y su falta de interés por él, que se traduce en escasísima demanda". "*¿Por qué y para quién hace música el compositor de hoy?*", se pregunta. Y cita a Boulez: "... ha habido el año de las series cifradas, el de los timbres, el de los *tempi* coordinados... el año estereofónico, el de las acciones, el del azar y es predecible el año de lo informal, término, este último, que hará fortuna"... Y refiriéndose al escamoteo de los experimentos actuales, vuelve a citar a Boulez: en lugar de la música "se maltrata, hasta más no poder, a los dignos instrumentos: parva compensación será la de recoger las postreras confidencias de las tapas de un piano sádicamente torturado y los gemidos eólicos de unas arpas zurraadas alegremente. En lugar de un acto fundamental y absoluto, tendremos que contentarnos con unas anécdotas de choque". Continúa Valls Gorina afirmando que si no van acompañadas de un guión literario, la sobras actuales no proyectan las composiciones musicales pretéritas. "... al pretender ser una vana e inservible ciencia, se ha olvidado de ser arte traductor de unas vivencias... se ha encadenado al sistema de las "estructuras por las estructuras" y ha descartado al hombre. Este es el único capítulo en el que Valls Gorina se muestra trágico. Nosotros no nos sentimos tan pesimistas, pero en varios puntos concordamos con él. E.P.

GRABACIONES

MUSICA FRANCESA — GRABACIONES DE COMPAÑIAS DISQUERAS FRANCESAS

El número 37 de LE COURRIER MUSICAL DE PARIS, nos entrega los siguientes datos sobre grabaciones francesas.

GABRIEL FAURE (1845-1924): Cuatro melodías inéditas, para tenor, coro y orquesta de cámara. *Michel Sénéchal*, Coro de la Opera de París. Orquesta de Cámara de la O.R.T.F.—Inéditos de la O.R.T.F. Barclay - 995.012.

Director: *Antonio de Almeida*. Se pregunta el cronista por qué razón habían permanecido inéditas SHYLOCK, PAVANE, MADRIGAL Y CALIGULA. Cuatro melodías de Fauré que considera excelentes, tanto como la interpretación de los ejecutantes y la dirección de *Antonio de Almeida*.

JEAN FRANCAIS (1902): *Concerto para clarinete y orquesta*.—Orquesta de Cámara de Niza, dirigida por Pol Mule. Jacques Lancelot, clarinetista. Inéditos de la O.R.T.F. - Barclay - 995.019. El solista hace resaltar admirablemente los valores de la importante obra dedicada a un clarinete solista, que el intérprete de esta grabación proyecta con precisión.

CESAR FRANCK (1822-1890): *Sinfonía en re menor*. Orquesta Filarmónica. Dir. Constantino Silvestri. Pathé-Trianon "Clásicos para todos" - CTRE 61.92 - Al comparar esta grabación de la bella música de Franck con la realizada al frente de la misma orquesta por von Karajan, el cronista encuentra aquella deficiente.

PAUL ARMA (1905): *Divertimento de concierto No. 1, para flauta y orquesta de cuerdas, con piano*. Jean-Pierre Rampal y Orquesta de Cámara de la O.R.T.F. Dir.: André Girard. Erato STU 70-480. Hay un gran encanto en esta corta obra que se escucha con un gran placer. La flauta solista se mueve frecuentemente con libertad.

JUAN SEBASTIAN BACH: *Variaciones Goldberg*. Alexis Weissenberg, pia-

nista. La voix de son Maître - C 165. 11644/5. En la producción de Bach, esta obra resalta entre aquellas de su género que la precedieron. Alexis Weissenberg ofrece una interpretación inteligente, exacta, sin efectos exteriores. La realización técnica es de gran calidad.

JEAN-MICHEL DAMASE (1928): *Sonatina para dos pianos, Piezas breves para piano, Tarantella, Carrillon*. El compositor y la pianista Michele Elise Qué-rard. Inéditos de la O.R.T.F. - Barclay - 995.019. Jean Michel Damase, compositor excelentemente dotado, escribió estas obras dentro de tradiciones pianísticas del siglo xx. Es notable su inventiva melódica.

TZIGANE, *Rapsodia de concierto para violín y orquesta, y Sinfonía Española de Lalo. Henryk Szeryng y Orquesta Nacional de la Opera de Monte Carlo*. Dir.: *Edouard van Remoortel*. - Phipils - 6500.195. El bien marcado equilibrio entre el violín y la orquesta de la obra de Lalo hace que la *Tzigane* resalte por sus erizantes dificultades violinísticas, que Szeryng sortea con maestría de todos conocida. Van Remoortel y la orquesta ofrecen un acompañamiento excelente.

ERIK SATIE (1866-1925): *Piezas para piano* (volumen 6) *Aldo Ciccolini*, pianista. La voix de son Maître - C 069. 11.024. Con este disco, digno de sus predecesores, Ciccolini termina la grabación de la obra de Satie, que ha realizado en forma verdaderamente magistral.

IANNIN XENAKIS (1922): *Perséphasa para seis percussionistas*. Los Percusionistas de Estrasburgo. Philips ("Perspectivas del Siglo xx") - 6521.020. Prevista para que los ejecutantes realicen su ejecución rodeados por el público, la obra de esta grabación no produce el efecto deseado por el autor. Ni aun con la estereofonía se logra el efecto de "encirculamiento" pensado por Xenakis. No obstante ello, el todo ofrece un enorme interés, dada la calidad técnica de la grabación.

ERNEST CHAUSSON (1855-1899): *Poema del Amor y del Océano*. RAVEL: *Schéhérazade*. Nedda Casei, soprano. Orquesta Sinfónica de Praga. Dir. Martin Turnovski - C.B.S. - Supraphon - 72. SUA - St. 1.12.05-13. Este disco viene a llenar un hueco, puesto que se trata de una grabación estereofónica de una de las raras suites de melodías vocales con orquesta que la música francesa haya jamás producido, cual es la obra de Chausson. Tanto de ésta como de la de Schéhe-rezade, la Casei y la orquesta ofrecen una interpretación de muy buena calidad.



Conciertos y Opera

Por C. M. y LESLIE FRICK

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL.—La temporada que actualmente se está llevando a cabo, consiste de doce pares de conciertos (viernes y domingo), que habiéndose iniciado a partir del 24 de septiembre pasado, terminará el 10 de diciembre próximo. El titular, maestro LUIS HERRERA DE LA FUENTE, dirigió los programas 1, 4, 5 y 6. RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS (director de la Sinfónica de Madrid, el segundo y el tercero. KURT WOESS, director de la Opera de Linz y de la Orquesta Bruckner de Austria, dirigirá los programas 7 y 8. FRANCISCO SAVIN el 9, ISAAC KARABTCHEVSKY, director de la Orquesta Sinfónica de Brasil, el décimo. Y GIKA ZDRAVKOVICH, director artístico de la Filarmónica de Belgrado, los dos últimos. Se escucharon y escucharán cinco obras de mexicanos (Revueltas, Moncayo, Rolón y de Elías); cuatro estrenos en México: el *Capricho para Violín* de Penderecki, que interpretaría como solista Manuel Enríquez, la *Octava Sinfonía* de Bruckner; el *Sonante No. 5* de Manuel de Elías, y la *Quinta Sinfonía* de Mahler. El *Sombrero de Tres Picos* de Manuel de Falla se dio en su forma completa; el maestro Savin ofrecerá una versión también completa del *Dafnis y Cloé* de Ravel. Todos los programas de Luis Herrera de la Fuente resultaron de gran y novedoso atractivo.

ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNIVERSIDAD.—En pleno desarrollo se halla, asimismo, el conjunto universitario, cuya XIII temporada se desarrolla por conciertos cuádruples (jueves, viernes, sábados y domingos el mismo programa). Los conciertos de octubre, noviembre y diciembre fueron y serán dirigidos por cinco directores huéspedes, menos el último, para el que ya habrá regresado el titular EDUARDO MATA. Los huéspedes son FERNANDO AVILA, WALTER SUSSKIND, JAMES LOUGHRAN, SERGIU COMISSONARU, GERALD THATCHER (subdirector de la OFU). Dos obras de mexicanos serán programadas: *Pre-ludio Sinfónico* de Ladrón de Guevara y *Concierto para Piano y Orquesta* de Manuel M. Ponce (el primero fue estreno en México). Otros tres estrenos mexicanos: *Design* de Klein, y *New England Tryptych* de William Schumann, *Concierto para Violín y Orquesta* de Petzold, *Obertura Helios* de Nielsen y la *Octava Sinfonía* de Mahler (llamada "de los mil"). Entre otras obras poco escuchadas, están un *Concierto de Estío* de Joaquín Rodrigo y el *Concierto para Orquesta* de Bartok.

ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO.—Esta joven orquesta sinfónica nos trae de sorpresa en sorpresa, porque su también joven director titular evoluciona rápidamente. ENRIQUE BATIZ es ya capaz de dirigir de memoria y con gran emotividad la Sinfonía en Do mayor (la Grande) de Schubert. La sección de cuerdas demostró en el cuarto movimiento su gran calidad, así como en el programa anterior, cuando se escuchó un Segundo Concierto de Bartok,

muy bien interpretado por Edward Auer, la sección de alientos demostró sus capacidades inmejorables. En esa ocasión Bátiz y su orquesta le hicieron honor a la Cuarta Sinfonía de Schumann. En el segundo de los programas escuchados, JAVIER CENDEJAS se demostró liztiano, al ejecutar el Segundo Concierto del compositor húngaro en forma impecable. El acto se había iniciado con un *Adagio* de Barber en el que las cuerdas dieron lo suyo con el director.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA.—Este nuevo conjunto tenía por fuerza que nacer brillantemente, porque todos sus componentes habían sido escogidos entre lo más granado de la Orquesta Sinfónica Nacional. Pero ignorábamos que el maestro UBERTO ZANOLLI fuera un director tan competente en campos de la música de cámara, como lo demostró en el programa Bach, Vivaldi, Respighi, Paganini, Dall'Abaco y Faccio con que debutó el conjunto en el Castillo de Chapultepec, el día 13 de septiembre pasado. Fueron solistas dos de nuestros mejores ejecutantes: Hermilo Novelo en un Concierto de Vivaldi y Gildardo Mojica en *El Jilguero* del mismo compositor. Betty Fabila cantó con gusto la cantata *Clori* de Faccio.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—Gran actividad sigue desplegando en sus actividades este conjunto de cámara, cuyos miembros no cejan en su empeño de que su orquesta pueda llegar a competir con las mejores de su género. Sus últimos actos fueron relevantes: un programa en el que Henryk Szeryng actuó como solista y director, ejecutando el *Concierto para violín* en Mi mayor de Bach y *Las Cuatro Estaciones* de Vivaldi y dirigiendo el *Divertimento* K. 136 de Mozart, en la forma como él, violinista virtuoso, brilla por todas partes. La orquesta colaboró ejemplarmente.

El siguiente concierto le fue dedicado al nunca olvidado AUGUSTO NOVARO, para conmemorar los 12 años de su fallecimiento con un programa en el que se usaron los instrumentos Minovar y Novar que Novaro construyó con cajas acústicas de su invención. En la primera parte CARLOS ESTEVA y MANUEL DE LA FLOR ejecutarían una Sonata de Mozart, las Variaciones sobre un Tema,

SUBIN
MEHTA



CUALIDADES
DINAMICAS
Y
EXPRESIVAS

de Tartini, el Allegro de Fiocco y el Preludio y Allegro de Kreisler. En la segunda parte BARBARA KLESSA, MIGUEL BERNAL, CARLOS ESTEVA y PAYAMBE REYES serían los intérpretes de la Sonata para dos violines, cello y piano de Haydn y el Concerto para 4 violines, cello y piano de Vivaldi (al cerrar esta edición todavía no se efectuaba el acto, pero nos congratulamos de que Augusto Novaro comience a surgir del olvido).

ORQUESTA SINFONICA DE ISRAEL.—Habiendo escuchado a este conjunto en Tel-Aviv hace unos tres años, tuve una perspectiva magnífica para apreciar la transformación de un conjunto mediano en una orquesta de primer orden. El director que los trajo ahora es un hindú formidable: *Subin Mehta*, posee una batuta de esas que los profesores de una orquesta siguen con sumo interés y esto hace que no fallen nunca; se trata, además, de un artista músico con cualidades dinámicas y expresivas que emanan entusiasmo. Fue memorable una Sinfonía de Mozart (K. 338) que le escuchamos sin parpadear y la Primera de Mahler me trajo recuerdos de una que le oí en tiempos lejanos a Bruno Walter. Del tercer programa resultó impresionante la Sinfonía en tres movimientos de Stravinsky, interesantísima obra que rara vez se ejecuta. En general, todo fue atractivo en alto grado. E. P.



ERIC LANDERER...

Invitado por Juventudes Musicales de México, el pianista checoslovaco-venezolano Eric Landerer ofreció un recital fuera de lo común: *Sonata No. 5* de Prokofiev, *Sonata en si menor* de Liszt, *Sonata No. 35* Op. 46 de Kabalewsky y *Fantasia Bética* de Manuel de Falla, obras de disímiles características para poner a prueba a cualquier pianista y con las que Landerer demostró su talento ecléctico: energía y dinamismo en la primera; una versión muy personal y poética de la segunda; gracia y alegría con Kabalewsky y donaire hispano en la "Bética" del gaditano compositor. Para tales obras huelga decir que el pianista posee la técnica apropiada. E.P.

OTROS CONCIERTOS DE JUVENTUDES MUSICALES.—KURT GROENEWOLD siguió después de esta serie de Conciertos Extraordinarios, con un programa muy atractivo (Mozart, Bach, Bernal Jiménez, Copland, Antheil, Schu-

mann-Liszt y Liszt) que ejecutó con gusto y finalmente MANUEL DE LA FLOR, siguió demostrando su musical condición de artista, con otro programa Bach, Mozart, dos compositores suecos: Dagwren y de Frumiere, Debussy y Prokofiev.

ORQUESTA DE CAMARA "MUSICA VIVA".—Hace tiempo que FRANCISCO GIL, fundador y director de este conjunto, ofrece sus conciertos en la Iglesia del Espíritu Santo; pero esta vez fue invitado por el Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales, donde presentó un programa barroco (Albinoni, Stanley, Geminiani, Telemann y A. Scarlatti), con los solistas Brenda y Carl Sakofsky, flautista y trompetista respectivamente.

JOSE KAHAN, uno de los más distinguidos pianistas mexicanos, ofreció un recital en el Auditorio del Conservatorio, con obras de Bach, Mozart, Chopin, Brahms, Bloch, Ponce y Bartok. Una de sus características es el encanto de un fraseo extraordinariamente musical. Lástima que haya cambiado la *Fantasia Bélica* de De Falla y el Estudio "Patético" de Scriabin, pero sustituyó éste por un *Allegro Bárbaro* de Bartok que ejecutó con brillantez.

PEDRO SERGIO.—A su regreso de Europa este joven guitarrista, quien había permanecido becado en Italia y España para su perfeccionamiento, ofreció un recital con obras de Dowland, Bach, Scarlatti, J. Duarte, Castelnuovo-Tedesco y Brindle, demostrando haber aprovechado su tiempo y poseer cualidades propias para una carrera de concertista.

LA MUSICA EN EL FESTIVAL CERVANTINO DE GUANAJUATO.—En la bella ciudad del Bajío, que tantos escenarios naturales le ofrece al teatro español clásico, se efectuó el Primer Festival Internacional Cervantino, del 29 de septiembre al 16 de octubre. Este despuntó con el estreno en México del *Don Quijote* de Massenet, ópera que forma parte del repertorio de varios teatros europeos, pero nunca había sido escenificada aquí. Massenet nunca leyó el Quijote, seguramente, pero como la puesta en escena de su obra fue tan atractiva, nos figuramos que se trata de otro Quijote y otra Dulcinea, inventados por un Monsieur Le Lorraine, a quien le perdonamos el plagio, en virtud de que el compositor escribió una música bastante agradable, y los intérpretes eran estupendos.

He aquí otros actos musicales que se llevaron a cabo durante el Festival: *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla. Orquesta Sinfónica de Guanajuato, Con Gisele Gruss como solista de uno de los conciertos de Ravel. Coro de Madrigalistas. Orquesta Sinfónica Nacional, *Aida*, de Verdi, Ballet Nacional del INBA, Pilar Rioja, Ballet de la Universidad de Guanajuato. Entre los actos musicales del extranjero, figuraron: la organista alemana Gertrud Mersiovsky, el Trío Universidad de Costa Rica, Enrique Morente, cantautor español, Concierto vocal (Costa Rica), Luisillo y su ballet, de España; Danzas y Canciones clásicas de Japón, Danza Moderna de Costa Rica, Coros y Danzas de España, Ballet Folklórico de Guatemala.

HENRYK SZERYNG

ESPERANZA CRUZ

Como homenaje al maestro Manuel P. Ponce, Henryk Szeryng y Esperanza Cruz ofrecieron un concierto en el Seminario de Cultura, con la colaboración de Sally van den Berg. El programa estaba formado con dos obras de Ponce: la *Sonata Breve* para piano y violín que ambos ejecutantes interpretaron con la bri-

llantez demandada por la obra, y el romántico Trío, en el que Sally tomó la parte del violonchelo, para brindar al público una versión perfecta. Esperanza Cruz se encuentra en muy buena forma y quisiéramos verla, de nuevo, ejerciendo su profesión de concertista.

CORO Y ORQUESTA PRO MUSICA DE COLONIA.—En la Iglesia de Santo Domingo se presentó este famoso conjunto alemán, bajo los auspicios del Instituto Goethe. Dirigido por Johannes Homberg, ofreció un programa de música antigua y moderna, con un buen gusto que colmó los deseos y expectativas del numeroso auditorio.

ALOYS KONTARSKY Y SIEGFRIED PALM.—Oloys Kontarsky ya había venido a México, con su "partenair", con quien forma el Dúo Kontarsky de pianistas internacionales; pero esta vez regresó, acompañado de un chelista prominente, con quien él —inmejorable artista— ejecutó obras de Hindemith (Sonata Op. 11 No. 3), Webern (Tres piezas breves, Op. 11), Zimmermann (Sonata ejecutada por el chelista solo), Stockhausen: Pieza para piano X (ejecutada en un piano solo por Kontarsky), *Capriccio per Siegfried Palm* de Penderecki y la Sonata para chelo y piano de Debussy, programa que llenó de júbilo a un público en su mayoría joven y ya familiarizado con las modalidades de la música contemporánea. Por otra parte, se trataba de artistas egregios, presentados gracias al Instituto Goethe.

A ULTIMA HORA.—Condensamos una nota de *Luis Fernández de Castro*, aparecida el 19 de octubre en su columna de *Excelsior*, referente al concierto ofrecido por la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México, con algunos de los instrumentos de Novaro: "En esta época, cuando los instrumentos de la orquesta han llegado a un grado de perfección que se creía insuperable... parecería una audacia... tratar de modificar sus estructuras;... sin embargo, los violines y el piano contruidos por el físico-matemático... mexicano Augusto Novaro, obedecen a las aplicaciones de una teoría que, siguiendo lineamientos científicos, fue sometida por su autor a una rigurosa experimentación. En consecuencia, estos instrumentos... son una aportación científica de México, cuyas consecuencias dependen básicamente del impulso que alguna institución —privada u oficial— pueda dar continuación a las investigaciones de Novaro... Carlos Esteva y Manuel de la Flor interpretaron una Sonata de Mozart, tres piezas de Tartini y el "Preludio y Allegro" de Kreisler en el violín denominado "Minovar 42" (*Novaro numeraba sus instrumentos*, L. R.) y el piano (*que él no gustaba se le denominara así*, L. R.) "Novar", tricorde, vertical, con espiral acústica.

El sonido del violín nos pareció más brillante, pastoso y sólido que el de los violines conocidos (*Ya Kogan lo había alabado grandemente, al compararlo, en una prueba, con su propio Stradivarius*, L. R.)... En cuanto al piano quedamos sorprendidos al percibir una sonoridad distinta a lo habitual: el instrumento posee la dulzura y el "legato" del clavecín, pero con la brillantez y claridad del piano tradicional... El momento culminante del programa fue el Concierto para cuatro violines de Vivaldi, tocados por Miguel Bernal, Carlos Esteva, Bárbara Klessa y Payambé Reyes. Escuchar unidos cuatro "Novares" ofrece una impresión singular, de homogeneidad y grandeza, no obstante que dichos instrumentos no han sido suficientemente tocados..." **HETEROFONIA** alaba incondicionalmente este acto organizado por la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México.

OPERA.—En la tercera función de esta temporada (sólo 4 óperas). vi-

mos la inmortal *Turandot* de Puccini. El coro fue, realmente, el "protagonista". Bien ensayado y cantado siempre con perfecta entonación, resultó un placer escucharlo. La orquesta, dirigida por su Titular, *Fernando Lozano*, produjo sonoridades ricas y precisas, pero en ciertos momentos los *tempi* resultaron un poco irregulares. Por lo que se refiere a los cantantes, Hana Janku nos decepcionó un poco, pese al *réclame* que se le hizo. Quizá la altura de México haya sido culpable del estridentismo que mostró su voz en esta difícil parte, y su dicción fue ininteligible. Herman Malamood, que ha cantado tres veces aquí en concierto, con gran éxito, estaba enfermo, no obstante lo cual cantó su parte de Calaf con verdadero profesionalismo. Su voz me hizo recordar la de Jan Pearce en sus jóvenes tiempos. John West dijo adecuadamente la parte de Timur. El resto de los comprimarios eran buenos elementos de casa. La escenografía de Antonio López Mancera tuvo suntuosidad y belleza.

La última ópera — DON QUIJOTE, de Massenet, cerró con broche de oro la Temporada. Todo se conjugó para el éxito: la bella música de Massenet; la magnífica escenografía de López Mancera; dirección musical meticulosa de Francisco Savin; dirección escénica admirable de Rafael López Miarnau y la actuación sobresaliente de Richard Cross en el papel titular, sorprendentemente acertado, tratándose de un sajón. No podría haberse encontrado un mejor Sancho Panza que el de Arturo Nieto, en todos sus aspectos. La Dulcinea y el resto del elenco, así como los ballets, redondearon una función que dejó un recuerdo muy grato. LESLIE FRICK.

Revista de Revistas Musicales

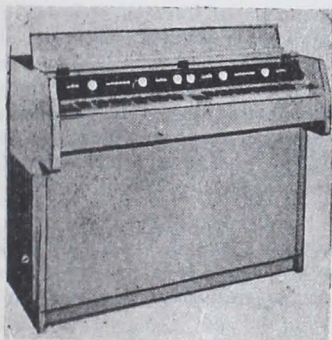
MELOS.—El director de esta revista —quizá la mejor entre las pocas que se dedican exclusivamente a la música contemporánea— inició el número de julio-agosto pasado con una presentación de los principales artículos, entre los que despunta el de *Dieter Schnebel*, joven compositor y musicólogo alemán, de quien Herr Hans Oesch hace un breve panegírico. Recientemente la Editorial Schott, de Maguncia, exhibió un muestrario de la obra de Schnebel, pero omitiendo lo que éste ha escrito sobre las orientaciones teológicas de Karl Barth, así como su disertación original sobre la Dinámica de Arnold Schoenberg y la obra relativa a Música, Teatro, Cine Colonia, 1970, de Mauricio Kagel —obras que pueden incluirse entre lo mejor de los últimos años— en terrenos de un nuevo sistema de análisis musical; así como los “Textos sobre la Nueva Música”, de Adorno y Stockhausen, editados por Schnebel. Recientemente la Editorial DuMont Schaubert, de Colonia, publicaría una colección de los escritos de Schnebel, comprendidos entre 1952-1971, entre los que se incluiría el que aparece en este número de MELOS que comentamos, bajo el título de “Escuela de la Lengua y del Canto”, cuyo interés en campos de una nueva práctica vocal ameritaría capítulo aparte.

AMERICAN RECORD GUIDE.—Dedicó más de la mitad de su número de mayo pasado al análisis de una literatura musical interesantísima, porque, como se expresa en la página editorial, puede decirse que en este año tal literatura llega a su milenio; y, asimismo, porque también en este año otorgaron los prestigiados *National Book Awards* (Premios Nacionales al Libro) una preseña (por primera vez), en la categoría de “Artes y Letras”, a Charles Rosen, por su obra: “El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven, (Viking Press). Ocho colaboradores de la revista, más algunos huéspedes, revisaron —entre otras obras—, comprendidas dentro del título común de “Música Contemporánea, de dónde y hacia dónde” las siguientes obras (entre otras): JAMES RINGO: nueve obras de Pleasants, Koztelnetz, Ned Rorem, Virgil Thompson, Pierre Boulez, Laurence Davies, N. Rossi y R. A. Choate, además de unos Nuevos Ensayos sobre Humanidades en Revolución, editados por varios autores. Nicolás Slonimsky revisó “Música y Vida Musical en la Unión Soviética”, de Boris Schwartz, que califica como “la primera historia social comprensiva de la música soviética”.

David M. Moore se ocupa de la obra más reciente de Xenakis, titulada “Música formalizada: Mente y Matemáticas en la Composición” Dika Newlin dedica su artículo a “Una biografía crítica” de Schoenberg y a las “Misivas de Alban Berg a su esposa” (una grata mujer a quien tuvimos el gusto de conocer). La primera obra fue escrita por Willi Reich (traducida del alemán al inglés por Leo Black) y la otra proviene de Bernard Grun. Rafael Kammerer da cuenta de “El Organo, de su invención en el período helénico, hasta fines del siglo xiii” procedente de la pluma de Jean Perrot, en la traducción inglesa (del francés) de

Norme Deane;, etc. Esta lista inexhaustiva de obras sobre música abre el apetito.

LE COURRIER MUSICAL DE FRANCE.—Muy interesante resultó el número 37 de esta revista oficial de la música francesa. Nos encontramos allí con un viejo maestro, director y concertador de la Opera de París, a quien le vimos dirigir varias óperas hace más de 25 años: el centenario y aún viviente Henri Büsser, cuya efigie presentamos para que vea usted cómo puede conservarse un hombre que nace destinado a una longevidad llena de "juventud". Nació en 1872, en Tolosa; fue discípulo de Gounod; ganó el Premio de Roma en 1893; después de la cuarta representación del *Peléas y Melisanda* de Debussy, Messager le pasa la batuta a Büsser, a plena satisfacción de ambos. En la Opera Cómica dirige esta fascinante ópera diez veces; pero el *Fausto* de su maestro Gounod lo habría de dirigir ¡quinientas! Fue director de la Opera Cómica de 1931 a 1941 y de la Opera de 1946 a 1951. Es oficial de la Legión de Honor y en el Instituto ocupa el lugar de su maestro Gounod. Como compositor se le deben los ballets *Las Estaciones* y *El Verde Galante*, la escena lírica *Colomba*, *Las bodas corintias*, *La tuerta piadosa*, *La carroza del Santísimo Sacramento* y una gran cantidad de música religiosa. José Bruyr escribió este artículo sobre Büsser.



EL MELLOTRON

PTM.—Esta revista presenta el MELLOTRON, un nuevo instrumento electrónico que utiliza una cinta magnetofónica especial para "almacenar" más de 1,260 efectos sonoros para uso instantáneo. Su producción depende de un teclado semejante al del piano. De manufactura inglesa, este instrumento viene ya equipado con más de treinta grabaciones de violín, clarinete, locomotoras de diesel, lluvia y otros efectos. Al oprimirse una de las teclas, la nota correspondiente a una de las cintas se conecta con el amplificador, para que los instrumentos requeridos se oigan a través de un sistema de amplificación.

Como es sabido, los sintetizadores no producen a priori sonidos instrumentales definidos. Producen, eso sí, un gran número de armónicos fundamentales que, combinados y alimentados en diferentes filtros electrónicos, amplificadores, etc., son capaces de elaborar cualquier clase de sonido. La mayoría de los sintetizadores poseen tres o cuatro osciladores independientes que al recibir la nota tocada, pueden conectarse a selectores que ponen en contacto diferentes formaciones de ondas. Estas ondas son después alimentadas dentro de un filtro donde se realizan la mayoría de los cambios tonales.



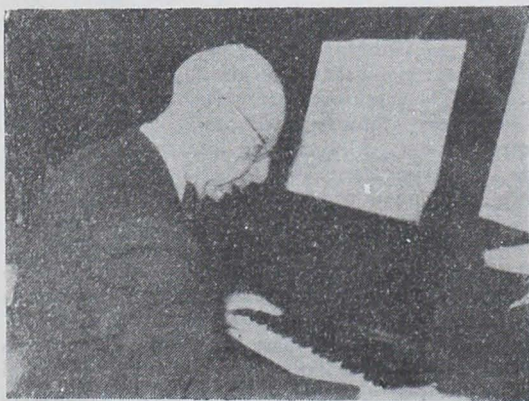
NOTICIAS

NUEVO DIRECTOR DEL CONSERVATORIO

Compositor **MANUEL ENRIQUEZ**

Para la apertura del presente año lectivo, el Conservatorio Nacional de Música tenía un nuevo director. Su antecesor, el maestro *Simón Tapia Colman* fue llamado por la Dirección del INBA como Consejero y su sustituto, el compositor y violinista **MANUEL ENRIQUEZ** tomó inmediatamente posesión de su cargo. Manuel Enríquez no necesita presentación, ni en su patria, ni en el extranjero, porque es uno de los dos compositores mexicanos vivientes (el otro, el maestro Carlos Chávez), conocidos en el extranjero, pero en su nueva misión (para él una gran novedad en su carrera, ya que, aparte de la composición, ocupó largamente el primer aíl de los violines segundos en la Orquesta Sinfónica Nacional) le deparará nuevos y grandes problemas que se propone sortear, con el espíritu avanzado que le caracteriza. Tapia Colman le dejó el terreno preparado en el campo de un Bachillerato para el plantel y la consecución de instrumentos orquestales, pero hay miles más de problemas que resolver. **HETEROFONIA** le desea una labor fructífera y la necesaria paciencia y constancia para llevarla a cabo.

Por otra parte, el 6 de octubre pasado Manuel Enríquez recibió en el Palacio Nacional el *Premio Sourasky* concedido anualmente a las Bellas Artes, la Literatura y la Ciencia (25,000 pesos). El propio señor Presidente de la República hizo entrega de los cheques. Entra, pues, a la vida administrativa de la música en México lleno de honores.



FALLECIO EL VENERADO
MAESTRO
IGNACIO MIER ARRIAGA

El 11 del pasado octubre falleció en Morelia el maestro **IGNACIO MIER ARRIAGA**, a la edad de noventa y un años. Pese a esta avanzada edad y a una

reciente fractura del fémur, conservó hasta el último día de vida una mente increíblemente lúcida y el entusiasmo musical de toda su vida. Realizó sus estudios superiores de piano en Francia, con ilustres maestros, como Thalberg y al regresar a su país se dedicó de lleno a la enseñanza en Morelia, su ciudad natal (véase su biografía en el número 20 de HETEROFONIA - septiembre-octubre de 1971). Como concertista no hace aún dos años que tocó como solista de una orquesta en la bella Valladolid, y organizó conciertos populares en la propia ciudad. Fue un gran amigo de sus amigos y por esto lo echaremos mucho de menos todos aquellos a quienes nos brindó su afecto. Q.E.P.D.

CANTATA A JUAREZ, DE BLAS GALINDO.

Aunque escrita en 1957 por encargo del Lic. Agustín Yáñez y estrenada en el Teatro Degollado de Guadalajara, la obra no se había ejecutado en México, hasta este año en que se conmemora el centenario de la muerte del estadista mexicano. Lo curioso de esta importante obra es un texto que a nadie se le había ocurrido antes: la Carta Magna de la Constitución de 1857 —una Constitución que, de haberse obedecido al pie de la letra, nós habría convertido en una gran nación. Sobre leyes sabias y benéficas, Galindo escribió una música, cuyos temas nacionalistas no están tratados en forma folklórica, sino que obedecen a un desarrollo dramático expresado en un idioma que puede ser el de otras obras de su autor, quien posee una personalidad muy destacada.

HERMILO NOVELO radicará próximamente en Praga, puesto que su esposa Marcela del Río ha sido nombrada Consejera Cultural de la Embajada Mexicana en Checoslovaquia. Allá tendrá campo amplio para su arte, pero nosotros perderemos un destacado valor.

JOSE KAHAN obtuvo gran éxito en el Festival Internacional de Porto Alegre (Brasil), donde tocó como solista de la Orquesta Sinfónica de aquella ciudad, y como recitalista. Es de hacerse notar que José Kahan incluye generalmente alguna obra mexicana en sus recitales, los cuales no le escasen en Centro y Sud América.

VICTOR URBAN ofreció conciertos de órgano en España, Francia, Italia y Alemania. La prensa especializada le fue muy favorable. En el Instituto Pontificio de Música Sacra de Roma ejecutó todas las Tocatas y Fugas de Juan Sebastián Bach, que le habíamos escuchado aquí en un recital de la Asociación Ponce. Sus interpretaciones fueron muy elogiadas.

JULIO ESTRADA. A su regreso de un curso que tomó en Darmstad, Alemania, el inquieto joven mexicano estrenó dos obras: un "Solo" que puede ser para cualquier instrumento (se lo dedicó a John Cage) e "Intima". Julio aboga para que sin estudios especializados de composición, todo mundo sea capaz de crear música, por medio de guías especiales de alguien que sí sea compositor con las pestañas quemadas. No sabemos a dónde llevarán estos experimentos. En Darmstad Julio organizó una obra colectiva, pero con ocho compositores fogueados. Viajando de Londres a Edimburgo, en un tren, donde iban como compañeros de viaje John Cage y otros dos compositores, se divertieron los cuatro improvisando un concierto. Es una buena forma de pasar el tiempo y no aburrirse con el polvo del camino.

GUADALUPE PEREZ ARIAS disfrutó de una beca para tomar un curso en Santiago de Compostela, donde fue, además, contratado para cantar en el *Rebato de Maese Pedro* de De Falla (en forma de concierto); tomó parte en un concierto de música antigua como solista de un cuarteto alemán y ofreció un recital de música vocal mexicana.

EL XXII CONGRESO DE LA CONFEDERACION INTERNACIONAL DE AUTORES Y COMPOSITORES se efectuó aquí, del 12 al 21 del mes pasado. Como la SACM pertenece a dicho organismo desde 1960, pudo participar activamente en todos los debates y usufructúa de todas las prestaciones que aquel organismo ofrece para la protección autoral de los compositores mexicanos. La SACM (Sociedad de Autores y Compositores Mexicanos) puso todo su empeño para que este Congreso se llevara a cabo en medio de una organización perfecta.

CURSO DE SZERYNG. Este año solamente duró seis días el Curso de Perfeccionamiento violinístico que viene impartiendo anualmente Szeryng en el Conservatorio; pero fueron seis días de ocho horas diarias cada uno. Participaron en este Curso violinistas de México, Alemania, Argentina, San Salvador, Canadá y se analizaron obras de Bach, los *Conciertos* de Brahms y Chaikovsky, "Las Estaciones" de Vivaldi y el "Largo para Cuerdas" de Julián Carrillo, con la participación acompañante de la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México, como privilegio especial para los participantes que ejecutaban las obras.

OBITO. El 22 de septiembre pasado falleció en esta ciudad JUAN LEON MARISCAL, compositor y maestro de armonía, contrapunto y fuga en el Conservatorio, durante largos años. En 1922 obtuvo una beca para estudiar en Alemania, después de ganar el primer premio en un Concurso organizado por el Consejo Consultivo de la Ciudad de México. Al regresar a su país tuvo una época muy fructífera como compositor de sinfonías, música de cámara y vocal, etc. Pero su principal actividad radicó en la enseñanza. Q.E.P.D.

LUIS HERRERA DE LA FUENTE, al término de sus actuaciones frente a la Orquesta Sinfónica Nacional, de la que es titular, partió el 31 de octubre pasado en gira por varios países de Europa: Francia (Estrasburgo, Tolouse, Lille, París); Austria (Innsbruck), Alemania (Berlín); Israel (Jerusalén). A su regreso actuará en Vancouver (Canadá) y en Dallas, Texas.

EDUARDO MATA. Tras dirigir aquí el estreno de una Sinfonía de Berio, Eduardo Mata, titular de la Filarmónica universitaria, salió también de gira por Estados Unidos (Phoenix, Portland, Seattle y Washington). Después fue a Europa, como huésped de orquestas en Alemania, Holanda e Inglaterra.

HECTOR QUINTANAR. El Director del Taller de Composición del Conservatorio fue invitado para participar en el Festival Internacional de Música efectuado en La Habana, Cuba. Durante su estancia allá, el Jefe del Laboratorio Electrónico del Conservatorio ofreció una conferencia-concierto sobre música contemporánea de México. El gobierno cubano se ha propuesto impulsar a los compositores jóvenes, sin excluir a los de otros países.

CARLOS GREUL-ANDERS realizó un viaje de estudios por su país de origen (Alemania), Austria, Holanda e Italia. A su regreso reanudó sus clases de aná-

lisis y apreciación musical en el Conservatorio Nacional, que son muy apreciadas por los alumnos.

NOTICIAS DEL EXTRAJERO:

COMO PARA SHERLOCK HOLMES. Sólo el famoso detective podría haber solucionado el lío provocado por un minero que por obra del Espíritu Santo heredó la fortuna de Ravel. Como está prohibida la reproducción parcial o total de la noticia enviada a *Excelsior* por la AFP, nos limitamos a remitir al lector a dicha noticia, aparecida ampliamente en dicho diario el 8 de septiembre pasado.

ATAHUALPA YUPANQUI. vino por fin a México. El es un cantante y compositor argentino, dedicado a exaltar con su música las tristezas de las pampas y las vidalitas, varviés, bagualas, chacareras de los Andes y de los campesinos abandonados. Su paso por aquí fue muy apreciado.

NUEVA YORK. Aparte de *Pierre Boulez*, director titular de la Filarmónica de Nueva York, están dirigiendo en esta temporada Stanislaw Skrowaczewski, James de Preist, Leon Bernstein, Aldo Ceccato, Rafael Kubelik, Lorin Maazel, Daniel Barenboim. De los 26 programas, Boulez dirigirá 12.

MUSEO STRAVINSKY. Vera, la viuda del compositor, instala un Museo Stravinsky en un palacio de Venecia, que será dedicado a su difunto marido y a Diaghilev. Recuérdese que Vera fue una bailarina en su juventud.

LEONARD BERNSTEIN. Aprovechándose de un año sabático, Bernstein dedicará el de 1973 a la composición, en exclusiva. Desea terminar varias obras comenzadas y, en especial, la ópera "Dybbouck" que escribe en colaboración con el notable coreógrafo Robbins.

LUCIANO BERIO. Del compositor italiano se escucharon tres obras nuevas en el Festival de Holanda: "Camino II" para clarinete, bajo y orquesta. "Movimiento II" para barítono, y orquesta, y "Ora", obra compuesta para los Swingle Singers.

NUEVA ORQUESTA SINFONICA INGLESA. Acaba de fundarse la Orquesta Nacional Inglesa con 85 músicos. Será financiada por el millonario Laurie Marsh y ofrecerá sus conciertos en el Albert Hall, bajo la dirección de William Rutledge.

ORQUESTA DE PARIS. En esta su temporada actual de la Orquesta de París, iniciada el 5 de octubre pasado, el titular Georges Solti dirigirá 5 de los 13 conciertos anunciados. Serán directores huéspedes Josef Krips, Serge Baudo, Michel Plasson, Hiroyuki Iwaki, Rafael Kubelik, Georges Pretre, Erich Leinsdorf y Zdenek Macal.

FRANCIA PIERDE MERCADO DE INSTRUMENTOS. En otros tiempos una de las mejores del mundo, la industria de la lutería francesa se halla ahora en situación crítica. Ya no se fabrican los pianos Gaveau, Erard y Pleyel. Los violines

alemanes, japoneses y chinos invaden el mercado con instrumentos baratos, de mala calidad. Los pianos importados de Asia cuestan la mitad de los franceses.

VIENA. Un buen número de orquestas han sido invitadas por la Musikverein para su temporada 72-73: la Sinfónica N. K. H. de Tokio, con Iwaki; la Filarmónica de Leningrado (Mavrinsky); la Filarmónica de Estocolmo (Antal Dorati), la Orquesta de París (Solti) y la Sinfónica de San Francisco (Seiji Ozawa). Un austriaco de 22 años —Heribert Metzger— ganó en Leipzig el primer premio del nistas de todo el mundo.

MEXICO

PAULA BACH CONRAD.—Tras largos años de trabajos asíduos en beneficio de la música coral de México, Paula Bach Conrad dejó de existir. Con el Coro Bach, fundado por ella, dio cátedra de eficiencia y responsabilidad, impulsando, con su ejemplo, a otros coros menos estables. Estrenó aquí el *Mesías* de Haendel; tomó parte siempre que se ejecutaba la *Novena* de Beethoven y otras obras corales importantes; en fin, durante 40 años, esta música alemana desarrolló en México una labor musical incomparable. Q.D.E.P.

BALLET.—EL INBA ha dado un gran impulso a la danza clásica y moderna en los últimos tiempos. La contratación del admirable coreógrafo y maestro *Job Sanders* impulsó el Ballet Clásico de Bellas Artes hasta colocarlo en prominentes alturas. Sus coreografías han animado extraordinariamente a bailarines como Susana Benavides, Patricia Romero (a quien notamos muy evolucionada), Alicia Cokino, Martha Pimentel y el resto del elenco. Bernard Hourseau le ha dado relieve al grupo, así como Jacqueline Fuller, Svea Eklof y otros elementos extranjeros.

ANTONIO GADES.—Presentado por la Daniel, el eximio bailarín ANTONIO GADES y su compañía de bailes españoles presentó un excelente programa en Bellas Artes. El cantaor Turroneiro y los guitarristas Juan Jiménez Moreno y Antonio Solera realizaron el acto.

MIGUEL ANGEL.—En el Festival "Agustín Lara", organizado por la SACM, como parte del Congreso Internacional de la SICAC, celebrado en esta capital, obtuvo el Primer Premio la canción "El más feliz del Mundo" del compositor español MANUEL ALEJANDRO, cantada por *Miguel Angel*, consistente en \$10,000.00 Dólares.

El segundo premio le fue otorgado a Polonia, el tercero a Francia, el cuarto a Argentina y el quinto a México.

El muy
activo



HECTOR QUINTANAR usará su Beca Guggenheim, para componer 2 obras y efectuar algunos viajes de estudios.

ABSTRACTS IN ENGLISH

FROM THE EDITORS.—*Aleatoric Music.* Aleatoric music, with a future, seemed to us what *José Antonio Alcaraz* conceived after listening to *Juan José Arreola's* recitation of *Ramón López Velarde's* poem *EL RETORNO MALEFICO*.—After buying certain toy musical instruments, he invited a singer, a diseur and some musicians: the mezzo *Alba Zatz*, *Federico Ibarra*, *Thusnelda Nieto*, *Consuelo Luna*, *Pablo* and *Iván Zatz* and *Miguel Flores* accepted with enthusiasm the prospect of improvising on *López Velarde's* "score". We transcribed a fragment of the poem on page 3, to which we remit the reader. (*López Velarde*, one of our best poets, was too advanced for his time. Besides possessing a very sensitive nature, he was fond of unusual images and somantic attractions).—*José Antonio* did not write any music, but he knew exactly what he wanted from his collaborators. Besides the pleasant voices of the singer and diseur, the musical instruments were crystal cups, bells, harmonica, little drums, baby rattles, a tiny harp, close mouth sounds. *Alba Zatz* improvised on parts of the text; *Miguel Flores* acted, sometimes alone, sometimes in heterophonic counterpoint with the singer. The musicians glossed over, or commented the poetry. *José Antonio Alcaraz* conducted with precise motions, as though he were reading from a written score, but he limited himself to convey the musical suggestions of the poem. *Alba* improvised with gusto. When the narrator said that a young lady was singing an old aria, she sang a line from *Monteverdi's* "L'Incoronazione di *Poppea*". The ensemble of the musical sound was contemporary harmonious, but one heard one or two perfect chords.—*López Velarde* would have enjoyed the musical interpretation of his poem, as we all did. That form of collective and emotive improvisation seemed ideal to us. Not that one where it is only a matter of brains and numbers.

FENOMENOLOGY OF THE CONQUEST DANCES, by *CARMEN SORDO SODI*.—The "Danzas de la Conquista" are divided into two principal branches: "Concheros" and "Aztec Dances". The latter are classified as "Dances of Moors and Christians", "Dance of the Twelve Peers of France", "Dance of *Hernán Cortés*" and "La *Malinche*", etc.—The dances of Moors and Christians were born in the European Middle Ages, but in Mexico they originated in the 16th century, as part of the Catechistical theatre. The most colorful ones are the Conquest dances.—In order to witness and take part in a certain ceremony, I interviewed señor *Manuel Luna*, General-in-Chief of those dances. The ceremony of the Apostle *Santiago's* night watch was performed inside the *Tlatelolco* church on July 24th.—I gathered then the following information: 1.—Those dancers call themselves "Conquistas" and not "Concheros". 2.—They firmly believe that their dances were originated before the Conquest. 3.—They conted that after the death of many of their chiefs, the dances came back to life in 1919. 4.—Their organization resembles Roman militias, ever since *Fr. Pedro de Gante* welcomed them in the School of Arts and Crafts (16th century). 5.—They keep their general quarters in the *Tlatelolco* church. 6.—The remaining quarters depend on the Franciscan convents of the 16th and 17th centuries spread throughout the country. 7.—The General-in-Chief is the oldest and best informed man in dances and rituals. 8.—This General is hallowed in *Tlatelolco's* church by the

priest, who endows him with a feather head ornament and a musical instrument made of armadillo's shell. He kneels down like a chevalier. After being hal-
lowed he gets up and receives the Brotherhood's Banner. 9.—The invitations
to the different groups of dancers for performances in Chalma, Querétaro,
etc., must be done by word of mouth. Failure to do this results in the ab-
sence of the dancers. 10.—No dances are performed without a previous night
wake, that goes on from 10 p.m. to 5 a.m. Alcohol is prohibited then, but
the dancers are offered coffee and herbedrinks, bread and tortillas. 11.—In
these ceremonies the General-in-Chief must display his documents as a would-
be ambassador. 12.—The night wake is performed eight days prior to the
feast. In order to obtain the priest's consent to perform in the church, the
General takes along his "staff" of captains, majors (men and women — the
latter for the children's dances). 13.—During this nightwatch the old generals
set up a "xuchitl" — a bunch of red and white flowers displayed on the floor
and surrounded by four candles that represent the four cardinal points and
the four elements. At dawn the "xuchitl" is picked up and taken along with
Santiago's statue on a parade organized before the "mañanitas" are sung.
These "mañanitas" are different from the traditional ones sung all over Mexi-
co. 14.—The night wake's ceremony is devoted to the patron-saint, but his
horse has to be danced about, lest he be angry and throw down his chevalier.
15.—During the night wake all the dead relatives and friends of the dan-
cers are honored. 16.—During the night wake the music is performed with
metal bells and rattles, mandolas (See picture on page 7), of 8, 10 or 12
strings. No drums, violins, guitars or flutes are played until the next morning,
when the watchers dance before the church. 17.—At dawn the female Cap-
tain wakes up everybody with four bell calls directed towards the four cardinal
points. Another "Capitana" swings the thurible in the same directions.
18.—This thurible is a "must" in every ceremony's step. 19.—All the songs
are called "alabanzas" by the natives (no relation to musicological meaning).—
I would like to add that the "xuchitl" is only used by the *Nahoas*. One should
also remember that on July 25, 1531, the *Chichimecas* were defeated by the
Spaniards in Sangremal and that according to the chronicles Santiago ap-
peared in the midst of the battle, with a shining cross over his head. So,
every 25th of July the Tlatelolco's convent and the Plaza de las Tres Cul-
turas witness a ceremony that seems to be related to the ancient gods of war
and the infraworld — a tradition whose origin is lost, but not forgotten...

MARCEL PROUST AND MUSIC, by ESPERANZA PULIDO (II
and last).—In Verdurin's residence, the conversation became futile. Swan
was polite, but he awaited impatiently the pianist's performance. After the
musician finished his task, Swan congratulated him warmly, as he was remem-
bering the impression "that" Sonata for violin and piano had made on him,
and now he was able to detect better the sounds produced by the instruments.
"Suddenly he felt his soul swell up by a feeling he was not able to describe,
but it was a matter of pure and compact feeling, not related to any other kind
of feelings, because it lacked any substance matter. Undoubtedly the notes
we are listening to, either set down on areas of different sizes, or design
arabesques, in order to produce impressions of hugeness, of tenuity, of tsability
or caprice. But to prevent that new impressions carry us away towards the
following themes, the notes die away before entering our souls. And that new
feeling will wrap up the new surging motives, only to bury themselves deeply
afterwards. We sense the particular pleasure they shower upon us, but we

cannot describe, remember or name them, and when we do, it is only due to our memory that builds up for us something alike to those fugitive themes, allowing us to compare them to the following ones and tell their differences. So, as soon as Swan's feeling died away, his memory brought to his eyes a summary transcription of that theme in which he had his eyes fixed, while the rest of the music went on. Then, as the original feeling came back, he seized it with all its parameters. That particular time he saw distinctly a theme raised above the sound waves, and he felt then a special voluptuousness. With its slow rhythm it guided him towards a noble happiness. Suddenly, as he was ready to follow it, there came a moment of silence... Then the theme pulled him to unknown perspective and faded away. Swan wished with all his might to see it over again. It came back, but this time it spoke with less emphasis. When Swan returned home he needed badly that theme, as he would and interesting woman he had seen on the street, without knowing anything about her.

It seems marvelous to me being able to follow the musical apprehension of a sensitive artist, who is not a musician. We, musicians, don't perceive music the same way. Swan "saw" the theme with his eyes. Once he was able to materialize it in his mind, he saw the "building" with all its beauty. At moments it faded out. That must have happened every time the composer introduced new motives in what it seems to be the Second Movement of César Franck's Sonata. Swan used to say that ordinary people could "see" neither harmony in music, nor beauty in painting.—He found out that Vinteuil's Sonata had been written by an "advanced" composer, who was unknown to the layman. A painter said he had heard that that composer was on the brink of craziness, as he could feel it in certain parts of the Sonata. Swan thought that craziness in a Sonata could seem as mysterious as craziness in a horse or a dog.—Further on Swan informs us that he had never listened to the whole Sonata. The "serafic" and "mistic" César Franck was far from becoming crazy.—Not counting certain musical considerations. Proust's age, when he first heard the Sonata, induces us to think that Vinteuil was César Franck and not Fauré. We take into consideration the date of composition of both sonatas. When Fauré wrote his Op. 13, the writer was only 5 years old. But he was 14 when Ysaye premiered César Franck's work. The short theme that intrigued him could have been the opening one of the latter's second movement — the only movement Proust ever heard. This theme is played by the pianist before the violin's *recitativo*. I can understand that the repetition of such a melancholic theme would pierce an artist's soul.—It is interesting to learn that an amateur can "see" the music while he hears it. Maybe that happens to other people as well. That may be the reason of so many titles given to certain works, nobody knows by whom. But I think that the true amateur listens to music without troubling about material meanings.

CÉSAR FRANCK'S 150th ANIVERSARY, by NICOLAS KOCH-MARTIN (our Correspondant in Belgium).—César Franck — "the modern Bach"— was not born in France. His parents were Belgian and German and he saw the first light in Liege. In his home town's Conservatory he got his first music instruction.—Wanting their two sons to become musicians, their parents took them to Paris. After certain difficulties, the two brothers were finally admitted to the Conservatory. Cesar went to Benoist for organ instruction. After listening to one of his compositions Franz Liszt advised him to devote himself to writing music. His father objected to it, but César went on

with his plans and soon his musical poem "Ruth" was premiered. At 26 he married and settled down as composer and teacher of music. In 1851 he became organist of Saint-Jean-Saint Francis church and in 1858 he took the manuals at Sainte-Clothilde, where he remained up to the end of his life. People all over the world went to hear his famous improvisation.—But he did not give up composing. He wrote a great number of pieces for the organ, the symphonic poems "Les Eloides", "Les Beatitudes" (his master piece), "Les Djins", "The cursed Hunter", etc. His jealous enemies intrigued against his success, but he did not pay any attention to them. He got inspiration out of his religious feelings. The great Cavaillé-Coll organ was his expression medium and he wrote music galore for it. But his orchestra and piano works, as well as his chamber music (Quintet, trios, the famous Piano and Violin Sonata, etc.) were also precious music.—Unfortunately his wife, not being a musician, would have loved her husband to write just operas and operettas. He was already 60 when he began writing "Hulda", an opera that required 4 years for its conclusion and did not bring its author more success than his two first tryouts in that field.—Liszt showed up one day at Sainte-Clothilde and asked Franck to play for him alone. At the end of the improvisation, the guest told him: "I have just listened to Johannes Sebastian Bach". At 68 he got an astounding success with his quartet. After that he felt like a free bird, but a few months later pleuresy took his life on August 11, 1890. A great crowd gathered at Sainte-Clotilde for his funeral and Chabrier said the funeral eulogy.—Franck remains an isolated case in the realm of French music. His style is not French, but his music is beautiful and often grandiose.

INTERVIEWS AMONG MEXICAN PIANISTS, by FEDERICO IBARRA AND ANTONIO CORTES.—These two musicians and collaborators of HETEROFONIA, interviewed five among the most noted Mexican pianists: LUZ MARIA PUENTE, NADIA STANKOVICH, JORGE SUAREZ, JOSE KAHAN and MARIA TERESA CASTRILLON—on the following 5 questions: 1.—WHAT WAS YOUR TECHNICAL AND PROFESSIONAL TRAINING? 2.—DO YOU BELIEVE THAT MEXICO'S MUSICAL ATMOSPHERE IS GOOD FOR THE MAKING AND DEVELOPMENT OF THE PIANO CONCERT PLAYER? 3.—PERHAPS DUE TO LACK OF INFORMATION MOST PIANO STUDENTS ASPIRE TO A CONCERT CAREER, COULD YOU EXPLAIN WHAT OTHER ACTIVITIES, BESIDES CONCERT PLAYING CAN A PIANIST UNDERTAKE? 4.—WHAT DO YOU THINK ABOUT THE NEW MUSIC WRITTEN FOR THE PIANO? 5.—WHAT ARE THE WORST PROBLEMS ENCOUNTERED BY A CONCERT PIANIST IN MEXICO AND WHAT THEIR POSSIBLE SOLUTIONS?

To the first question the 5 pianist acknowledged a very sound training. Most of them are graduates of the Curtis Institute of Philadelphia, the Musik Akademie of Vienna, the Belgrad Conservatory.—To the second question they said unanimously that Mexico's musical atmosphere was not good for the making of sound concert pianists. Some of them, however, thought that the opportunities for studying in foreign countries are increasing, and the Mexican Conservatory is giving more scholarships now.—To the third question the general opinion layed on the fact that there is lack of information for those who estudy piano and think that the only way out is a cencert piano career. They should be guided toward many other fields, like teaching, accompanying, playing in chamber music and other ensembles, etc. 5.—Concerning the last

question, some thought that this kind of music was yet in an experimental stage, while others blamed composers for not taking any more into consideration the instrument's characteristics. J.K. thinks that the future will tell what value this music has, but up to now, it is far from the real trends music should follow up. It lacks emotion. M.T.C. said one should be very fond of this kind of music to devote oneself to studying it.

ATTRACTION OF MARTIAL RYHTMS, by PABLO DE GANTE.
Being music an stimulant of human emotions, martial music is an interesting chapter of musical history.—Martial rythms provoke immediate action. When on Sept. 28 Auber's opera *La Muette de Portici* was performed in Brussels the martial duet *Amour Sacre de la Patrie* excited the public to the extent of throwing it to the street and starting an insurrection against the Dutch that resulted in a victory for the Belgians.—A martial song induces always a feeling of exultation. There is no music capable of moving crowds as National anthems like *La Marseillaise*, the "Lorena March", the German "Doppel Alder", the Flemish "Naar Wijd en Zidj", etc. The soldiers found solace and courage with march rythms like "Madelon". "Tiperrary", "Adelita", Potiotic feelings and national events had in the English "Pomp and Circunstance", for instance, their best expression. Elgar, the composer of this March was not ashamed of being a composer of marches.—But perhaps the most picturesque of all March composers was John Philip Sousa a contemporary of Buffalo Bill and Barnum. His highly inspired melodies and martial rythms have proven their immortality. Born in 1854, John Philip learned to play various instruments from early age, among which the violin. In 1885 he began conducting permanently the Marine Band. In a lapse of 12 years he made of this band the best one in America. He composed his famous march "Semper Fidelis" for it. His "Washington Post" written in 6/8 time became a two-step people began dancing gayly. In 1892 he premiered in the Chicago Fair "Stars and Stripes Forever" whence his fame reached its zenith.—He hated the phonograph and was very original in his tastes: he presented once Charles Chaplin as conductor of a von Suppé's Overture. On another occasion he offered a concert of himself, playing with 14 other composers on 15 pianos. Among these composers were Irving Berlin and Jerome Kern.—He owned a large library and 100 pairs of shoes for his tiny feet.—During the first World War he did lots of things for his country. Before that he began a campaign for the creation of school bands.—His march moved and aristocratic Irish lady, to bequeth to him her whole state. He can be considered a benefactor of humanity.

TRES SONETOS A IGOR STRAVINSKY

¡Qué feroz, qué implacable la corriente!
¡Qué vana resistencia! ¡Qué gemido
doloroso y tremendo! ¡Qué latido
sin norma y sin razón el de mi frente!
¡Qué angustioso saber que está pendiente
el alma entera solo del sonido!
¡Qué condena cruel para el oído,
sin poder escapar, manso, impotente!
¡Cómo acucia la sangre y acelera
sus feroces bramidos sobrehumanos,
mientras golpea sin cesar, huyendo!
¡Qué inútil esperar la primavera
para saber después que entre sus manos
el dios Igor la estaba destruyendo!

—...—

Cruel Igor Stravinsky, tus aullidos
¿a qué garganta, dime, pertenecen?
¿Dónde chocan y saltan, dónde crecen
y nos siegan de cuajo los sentidos?
¿En qué hontanares viven escondidos,
y acechan nuestro paso y estremecen
nuestras brisas más puras, que te ofrecen
sólo pájaros ciegos, doloridos?
¿Por qué gritas tú solo? ¿Por qué espero
sin cesar el bramido con que yelas
y abrasas y destruyes toda calma?
¿Por qué, dime, por qué, si yo no quiero,
me atenazas, me abrumas y desvelas?
¿Por qué te entrego sin querer mi alma?

—...—

Si sabes que mis ojos están viendo
tan sólo los paisajes que tú ordenas;
si vuelan por mis pálidas arenas
tus delirantes pájaros ardiendo:
si ya mi corazón está latiendo
al ritmo que tú quieres; que mis venas
son ríos de furor, veredas llenas
de aullantes perros que te están siguiendo;
si mis flores son todas amarillas;
si sabes que mi frente ya no piensa;
si mi sangre más pura la deslies
en un lago de azufre sin orillas;
si sabes que estoy preso y sin defensa,
¿por qué te ríes, di, por qué te ríes?

Diego NAVARRÓ

**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).

VEERKAMP, S. A.

PALACIO DE LA MUSICA

Durango 269 Tel.: 528-59-16

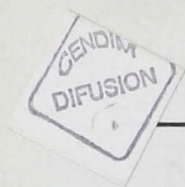
Instrumentos Musicales — Cuerdas

Accesorios — Amplificadores — Micrófonos A.K.G.

Organos Electrónicos LOWREY — Pianos

Armonios — Métodos y Música Impresa en general

Acordeones HOHNER.



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



BECHSTEIN
WEINBACH
PETROF *Rösler*
MELODIGRAND
Y
HAMMOND

LEA USTED
HETEROFONIA