

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA



INBA



INBA  digital

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 29, México, marzo-abril de 1973

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 29, México, marzo-abril de 1973, pp. #-#



heterofonía

29

**REVISTA
MUSICAL**

MARZO - ABRIL 1973
VOLUMEN V

méxico,d.f.

**ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE, A. C.
TEMPORADA 1973**

15 miércoles, a las 21.00 hrs., en la SALA PONCE

- Febrero 28—Homenaje luctuoso a Manuel M. Ponce en el XXV Aniversario de su muerte. Conferencia-Concierto: "Manuel M. Ponce, iniciador de la Etnomúsica en México", por CARMEN SORDO SODI.
- Marzo 7—RECITAL CHOPIN, NADIA STANKOVICH, pianista.
- Marzo 14—CANTATAS DE BACH, Coro de la Facultad de Ciencias de la UNAM, órgano y solistas. Director: GABRIEL SALDIVAR.
- Marzo 28—CONCIERTO DE ORGANOS (Organo sintetizador Concorde Hammond) MANUEL ZACARIAS.
- Abril 4—RECITAL DE GUITARRA con obras de Manuel M. Ponce. DUO RUIZ-VELASCO.
- Abril 11—RECITAL DE CANTO, Soprano LUPITA CAMPOS, Piano, GABRIEL SALDIVAR.
- Mayo 2—RECITAL DE CLAVICIMBALO, ENRIQUE ARACIL, Pájaros, Retratos, Sindicatos, etc. de la música clavecinística francesa.
- Mayo 9—CUARTETO "MEXICO", VERNOVA, ENRIQUEZ, GARCIA y VAN DEN BERG.
- Mayo 16—CICLO DE MUSICA CONTEMPORANEA Y MEXICANA, para 4 manos. CARMEN BETANCOURT Y FEDERICO IBARRA.
- Junio 6—GRUPO UNIVERSITARIO DE COMPOSICION X-1. Orquesta Estudiantil de la ENM de la UNAM (Dir. VALENTI); CORO de la ENM (Dir. MEDINA LEAL) Director invitado: LUIS HERRERA DE LA FUENTE.
- Junio 13—MUSICA MEXICANA, ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO, Organo solista: VICTOR URBAN.
- Junio 27—ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO, Solista ROSA MARIA CALVO, Arpista Titular Solista de la RTV Española.
- Julio 4—RECITAL DE PIANO, MARIA ELENA BARRIENTOS, Primer Premio Internacional de Música Contemporánea, 1970, en el Festival de Royan, Francia.

Boleto \$ 20.00

Estudiantes 50% de Descuento

**CONSERVATORIO NACIONAL
DE MUSICA**

Ave. Presidente Masaryk No. 582 (Polanco)

Miércoles, 16 de marzo de 1973, a las 18.00 hs.

MISA DE REQUIEM DE WOLFGANG AMADEUS MOZART

del Nuevo Coro del Conservatorio
(Director: ALBERTO ALVA RODRIGUEZ)

Orquesta Sinfónica de la Opera

Solistas: MARIA LUISA SALINAS, JULIA ARAYA,
JORGE LAGUNES y FRANCO IGLESIAS

Director: FERNANDO LOZANO

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.

Marzo-Abril de 1973 Vol. V. No. 29

S U M A R I O

	Pág.
● Cartas a la Redacción	2
● DE LOS EDITORES	3
● PEDRO MICHACA VALENZUELA La Heptafonía, basada en la Escala 7ª de los Armónicos Naturales	5
● JORGE VELAZCO El Gran Pensador de la Música	12
● ESPERANZA PULIDO Cómo transcribía e improvisaba los Ornamentos J. S. Bach	18
● CARMEN SORDO SODI La Música y la Danza como expresión de protesta	22
● ALBERTO PULIDO SILVA Entrevista con Miguel Bernal M.	25
● TED SADLOWSKI Czerny, Maestro de Maestros	26
● MARIA DE LOS ANGELES CALCANELO Desde Madrid	29
● JORGE RENE GONZALEZ Foro de la Juventud	30
● C.M. y LESLIE FRICK Conciertos	31
● REVISTA DE REVISTAS	35
● NOTICIAS	37
● ABSTRACTS IN ENGLISH	40

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto	8.00
Un año (seis números)	45.00
Número atrasado	10.00
Correo aéreo	50.00

EXTRANJERO

Un año	Dls. 7.00
Número suelto	" 1.25
Número atrasado	" 1.50
Registrado como correspondencia de 2ª Clase por la Dirección General de Correos con fecha 28 de marzo de 1969, bajo el número 1242	

ESTE MATERIAL NO SALE
DE LA BIBLIOTECA.

CARTAS A LA REDACCION

Querida amiga:

Andrés Acosta estuvo en Nueva York durante la Navidad y me visitó frecuentemente. Está preparando el Concierto No. 4 de Rachmaninoff, que tocará en abril y lo ha estudiado varias veces en mi casa, por lo que he podido darme cuenta de su concepto de la obra, que me ha causado magnífica impresión. Estoy seguro de que su ejecución será muy interesante.

Yo voy a participar en un recital colectivo de la International Library Piano Concerto, en compañía de Alicia De la Rocha, Bolet, Barbosa y otros. Se trata de un beneficio para la librería y, por tanto el programa estará formado con obras ligeras. Yo tocaré el *Danubio Azul* de Schulz-Eveler y la *Tercera Danza Vienesa* de Friedman.

Tuve como huésped a Harasiewicz durante su estancia en Nueva York. Su recital en el Carnegie Hall fue un gran éxito. Regresará en octubre para otro recital. Es un gran artista y se merece el éxito obtenido.

Ted Sadlowski
58-2nd Ave.
New York, N.Y. 10003



De los Editores

EL ASUNTO "CARLOS CHAVEZ"

Nos sorprendió en gran manera la falta de previsión y diplomacia del maestro Carlos Chávez. Su regreso a la administración de la música en México (esta vez en plan nacional) hubiera sido, quizá, una salvación para muchos de nuestros ya inveterados males musicales, puesto que él probó, durante casi un cuarto de siglo, sus grandes dotes de administrador. Colocándonos en un puesto de observación y juicio totalmente imparcial, creemos que la actitud de un hombre idealista pudo haber sido —en un caso como el suyo— iniciar su trabajo por una organización pausada, reflexionada, de todos los departamentos en que se mueve la música entre nosotros. Y privarse por completo de tomar él mismo las riendas directas de ninguno de estos departamentos, y, mucho menos, las de la Orquesta Sinfónica Nacional. El ya sabía, de sobra, que los músicos de dicha orquesta le negaban su simpatía y que habían percibido claramente en el despido violento de Luis Herrera de la Fuente, la mano del ya Consejero de la Presidencia de la República.

La reacción de los músicos habría sido completamente diferente, si el Maestro Chávez hubiera decidido contratar a un buen director del extranjero para ponerlo frente a la OSN. Un año de trabajos constantes son suficientes para colocar a esta orquesta en el primer lugar que le corresponde aquí entre las de su género (no es verdad que se carezca de fondos); desgraciadamente, al maestro Chávez no le permiten sus miras personales esta clase de diplomacias.

Ninguno de aquellos, entre sus grandes y famosos amigos que han protestado públicamente por la actitud de los atrilistas hacia el "músico número uno de México", tiene derecho de ignorar y pasar por alto la situación real de éstos, ni de llamarlos "ignorantes, inútiles, faltos de técnica, mentecatos", etc. sólo por negarse a caer de nuevo bajo los "poderes hipnóticos" (como dijo alguno) de un músico a quien conocen desde luengos tiempos. Estos señores deberían saber que, pese a lo que arguyen los propios atrilistas, una orquesta formada por músicos que han estudiado más de diez años en algún Conservatorio, o institución de enseñanza musical, puede sonar bien, o mal, según esté bien o mal dirigida.

Y, al iniciar violentamente el cambio de personal, el maestro Chávez comenzó nombrando a algunas personas que ya habían probado la inconveniencia de convertirse en directores de puestos clave. Uno de ellos, por ejem-

plo, nos sugirió hace algunos años a los maestros del Conservatorio, que formáramos un "Partido Político de Profesores de Música", afiliado al PRI (sic). Naturalmente fracasó. Y, por fortuna.

Estos "vendavales capitalinos" permitieron, por lo menos, que, por primera vez en la historia de la música en México, se unieran un enorme porcentaje de los músicos mexicanos de orquestas, y del campo vocal, con el apoyo de varios organismos musicales. Que algunas de sus proposiciones sean descahelladas, no quiere decir que otras carezcan de sensatez. El Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes está tratando de resolver una cantidad innumerable y terrible de estos problemas. Ojalá y logre dar con la persona idónea para organizar y dirigir un Consejo Nacional *Comunitario* de la Música, de manera que, al sentirse participantes, los músicos adquieran dignidad y no abandonen por ningún concepto la imprescindible condición de mantenerse al día en sus estudios y problemas técnicos. Sólo así se lograría sacarnos del presente caos; pero el Dep. de Música no debe quedar acéfalo.

Sentimos, de verdad, esta situación provocada por la imprevisión del maestro Carlos Chávez, a quien nadie puede negarle sus méritos reales como compositor de reconocimiento internacional y organizador de primer rango.

* * * *

Ya para entrar la revista a las prensas, el 16 del pasado febrero convocó el INBA a una conferencia de prensa para informar acerca de la formación de una UNION NACIONAL DE AGRUPACIONES MUSICALES ESPECIALIZADAS. Esto será ideal si los dirigentes de cada grupo son idóneos, como podrá verse inmediatamente.

Hasta estos momentos se han agrupado la Orquesta Sinfónica Nacional, la Orquesta Sinfónica de la Universidad, la Orquesta de la Opera, la Asociación Mexicana de Cantantes de Opera, el Coro de la Opera y la Orquesta de Cámara de Bellas Artes.

El Arquitecto Luis Ortiz Macedo, Director General del INBA, llevó a cabo lo que nosotros hubiéramos deseado: traer a un director extranjero competente para ponerlo frente a la Orquesta Sinfónica Nacional; sólo que él decidió que no fuera uno, sino varios, los directores que se turnaran de mes en mes, lo que quizá resulte una buena medida, puesto que se ha pensado en músicos como Maurice Susan y Gika Soravkovich que son directores experimentados. Por lo pronto para la primera temporada de este año vendrá el francés Jean Martinon, cuya trayectoria es conocida y digna de confianza. Es comprensible que, por múltiples razones, no se contraten maestros de primerísimo rango. Ni ellos estarían dispuestos a venir, ni habría con qué pagarlos.

La reacción de los músicos fue unánimemente entusiasta. Ojalá que no comiencen las discrepancias y las inconformidades insustanciales a echar por tierra estos logros.

El tiempo y la unión de los músicos podrán colmar nuestras todavía débiles esperanzas. ¡Ojalá—!...



LA HEPTAFONIA BASADA EN LA ESCALA 7ª DE LA SERIE DE LOS ARMONICOS NATURALES

II

Por PEDRO MICHACA VALENZUELA

A la memoria de Don Augusto Novaro (1893-1960) eminente investigador físico-matemático; constructor de nuevos instrumentos musicales según sus teorías armónicas y escalísticas, dedico estos breves estudios en los que presento un desarrollo más sobre dos escalas basadas en la serie de los armónicos naturales.

Esta escala está formada por los armónicos 7 al 14, a partir del sonido generador DO, (véase ejemplo 1) y sobre ella se puede organizar un sistema heptafónico especial, con amplias posibilidades de desarrollo técnico y musical.

El ejemplo 2 presenta la escala heptafónica (7) —señalada así para distinguirla de otras escalas de siete sonidos— con su carácter tonal propio, dividida en dos *pentacordios* de estructura diferente, entrecruzados en movimiento contrario, y con atribución de las *funciones tonales* correspondientes a cada uno de sus grados en relación con la nota inicial, que es la tónica. El *primer pentacordio*, de *si* bemol a *fa* sostenido, abarca un intervalo de 5ª aumentada; y el *segundo pentacordio*, descendiendo de *si* bemol a *mi*, abarca un intervalo de 5ª disminuida, y tiene estructura simétrica, como salta a la vista, pues queda formado por tonos en los extremos y semitonos en el centro.

Los grados de esta escala se indican con números romanos, y debajo de cada uno está señalada su "función tonal" correspondiente, con las siguientes abreviaciones: *T*, (tónica); *Sd*, (sensible descendente); *Mp*, (modal primaria); *Di*, (dominante inferior); *Ds*, (dominante superior); *Ms*, (modal secundaria), y *Sa*, (sensible ascendente).

TONALIDAD HEPTAFONICA (7)

Al atribuir una "función tonal" a cada uno de los siete grados de la escala heptafónica (7), establecemos entre ellos clasificación y categorización, y así determinamos el concepto de la *tonalidad heptafónica* (7) con características especiales, basadas en la estructura particular de su escala. Esta *tonalidad heptafónica* (7) tiene una organización muy particular, como la

estructura de la escala en que se basa, pero presenta semejanzas cuantitativas y cualitativas con la *tonalidad diatónica*; y como ella, se puede apreciar en sus aspectos *formal, lumínico y espacial*. El *aspecto formal*, esencia de la organización tonal, relaciona entre sí las *funciones tonales* según su clasificación y categorización alrededor del "centro tonal" que es la tónica, 1er grado de la escala, quedando en 2o lugar las *dominantes superior e inferior*: *Vo* y *IVo* grados respectivamente; en 3er lugar los *modales*: *IIIo* y *VIo* grados. En cuanto a los aspectos *lumínico y espacial*, se aprecian al considerar la *tonalidad heptafónica* (7) "situada" en uno de los 12 "puntos" que forman el ciclo de 5as justas, es decir, lo que constituyen los diferentes *tonos* en que puede presentarse ésta *tonalidad*.

MODALIDAD HEPTAFONICA (7)

Considerando la escala heptafónica (7) dispuesta en forma cíclica, de ella se derivan 6 escalas heptafónicas que tienen como *tónica modal* la nota inicial de cada escala, como se ve en la tabla "A". En ella se ha señalado al margen izquierdo, después de la *B* (*si bemol*), el grado de la escala básica correspondiente a la tónica de cada escala derivada. Y, como se puede observar en esta tabla, las 7 escalas están divididas en dos *pentacordios* entrecruzados en movimiento contrario, indicando en cada caso la clasificación del intervalo de 5a abarcado por cada *pentacordio*, y en el margen el calificativo de la 3a y de la 6a, (con abreviación).

Transportando sobre la misma tónica (*si bemol*), las 6 escalas derivadas, como se presentan en la tabla "B" se puede apreciar la unidad y la variedad que caracteriza la relación entre la escala básica y sus derivadas, pero será preciso un *ordenamiento simétrico* de las 7 escalas, como se presentan en la tabla "C", para justipreciar, en todos sus alcances, los valores estructurales y la *potencialidad musical* de esta modalidad heptafónica (7), basada en la escala de los *armónicos naturales*, dentro de la *aproximación* que puede lograrse en nuestro sistema tradicional. Este *ordenamiento simétrico* se ha logrado mediante el análisis estructural de cada una de las 7 escalas que forman el ciclo modal, según el cual observamos que la escala correspondiente al modo VI es simétrica de sí misma, puesto que cada uno de sus dos *pentacordios* abarca un intervalo de 5a justa, quedando los semitonos en los extremos de dicha escala; y por esta característica, tal escala debe ocupar el centro del conjunto modal, quedando a sus lados los modos V y VII, II y III y I y IV que son simétricos entre sí, pues comparando sus escalas en movimiento contrario se observa que se corresponden sus intervalos y la estructura de sus *pentacordios*. (Véase la tabla "C").

El conjunto modal heptafónico (7), presentado así, en *ordenamiento simétrico*, nos hace ver realizado el principio de variedad dentro de la unidad, pues al transportar cada modo sobre la misma tónica, observamos que cada uno corresponde a *escala de armónicos* diferente, y no obstante, los "generadores" correspondientes a cada escala quedan relacionados simétricamente con el del modo central como "eje". Esto se puede apreciar tomando en cuenta que la primera de las tres notas que en cada una de las 7 escalas forma serie de 2as menores corresponde al *armónico* 11, señalado con nota negra en la

tabla "C", cuyo armónico forma intervalo de *tritono*, ampliado a varias octavas, sobre el *sonido generador* de la escala de armónicos básica; y consecuentemente, en cada una de las escalas derivadas el *sonido generador* estará a la 4a aumentada o 5a disminuida inferior (*ampliadas*) del sonido a quien corresponde el armónico 11, como se ve en la tabla siguiente:

	Modo	armónico 11	Generador	Relación
	I	<u>fa</u> sostenido	<u>DO</u>	6a mayor
	II	<u>mi</u>	<u>SI</u> bemol	5a justa
	V	<u>si</u> bemol	<u>MI</u>	semitono
eje	VI	<u>la</u>	<u>MI</u> bemol	semitono
	VII	<u>sol</u> sostenido	<u>RE</u>	semitono
	III	<u>re</u>	<u>LA</u> bemol	5a justa
	IV	<u>do</u>	<u>SOL</u> bemol	6a mayor

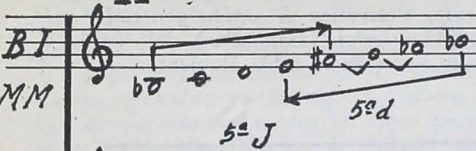

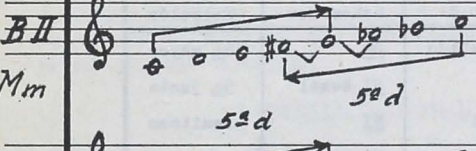
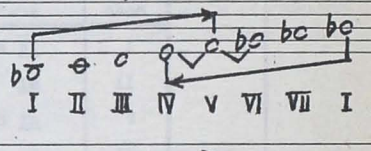
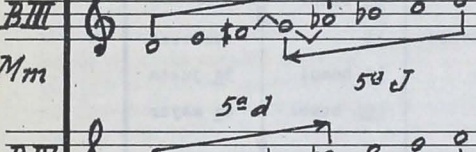
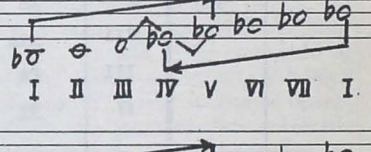
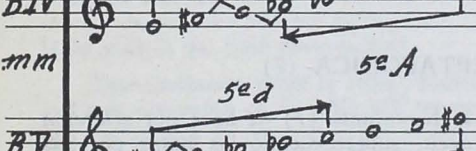
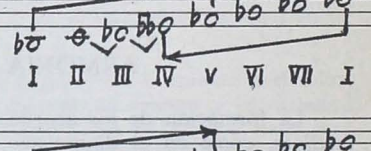
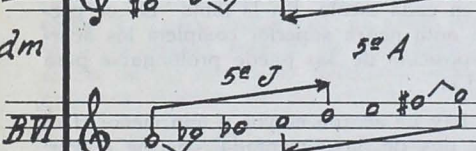
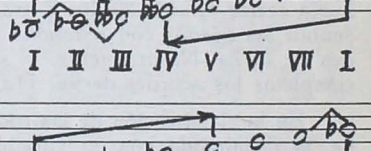
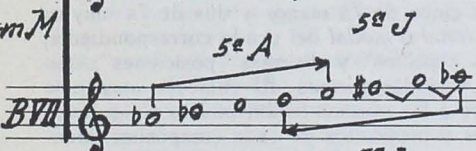
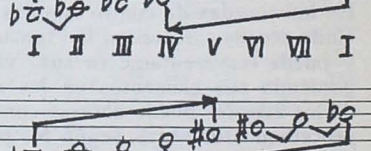
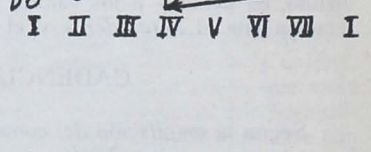
ARMONIA HEPTAFONICA (7)

La formación de los acordes en la heptafonía (7) se hace por *selección mediata*, como en el diatonismo, es decir, superponiendo las notas por 3as hasta cerrar el ciclo de los 7 grados en cada escala. En la tabla "D" se presentan las *triadas* con *redondas*, y la nota negra superior completa los acordes de la 7a. Naturalmente, la superposición de 3as puede prolongarse para completar los acordes de 9a, 11a, y 13a.

En la clasificación de las *triadas* hay un acorde mayor y uno menor; tres de 5a disminuida con 3a variable, y dos de 5a aumentada, con 3a mayor. En los acordes de cuatro sonidos hay cinco de 7a menor y dos de 7a mayor. Cada acorde caracteriza la "función" *tonal* o *modal* del grado correspondiente, y puede representarse en sus "varios aspectos" y diversas "posiciones", disponiendo sus elementos en las más variadas formas. El enlace o secuencia de los acordes puede hacerse conforme a las normas tradicionales, o siguiendo procedimientos libres, según los planes y propósitos de cada compositor, atendiendo, en general, a los valores sonoros y estructurales de cada acorde y su relación con el *antecedente* y el *consecuente*.

CADENCIAS HEPTAFONICAS

Según la *ampliación del concepto cadencial*, en el sistema heptafónico (7) las cadencias pueden clasificarse en 4 órdenes: 1o, sobre *tónica*; 2o, sobre las *dominantes* superior o inferior (Vo y IVo grados respectivamente); 3o, sobre las *modales* (IIIo y VIo grados); y 4o, sobre las *sensibles* (VIIo y IIo grados).

	"A" 5 ^a A	"B"
BI MM		 I II III IV V VI VII I T Sd Mp Di Ds Ms Sa T
BII Mm		 I II III IV V VI VII I
BIII Mm		 I II III IV V VI VII I
BIV mm		 I II III IV V VI VII I
BV dm		 I II III IV V VI VII I
BVI mM		 I II III IV V VI VII I
BVII MA		 I II III IV V VI VII I

"C"

"D"

I MM
 I II III IV V VI VII I
 T Sd Mp Di Ds Ms Sa T
 C
 A M d d d m A
 II Mm
 I II III IV V VI VII I
 B
 M d d d m A A
 V dm
 I II III IV V VI VII I
 E
 d m A A M d d
 VI mM
 I II III IV V VI VII I
 Fb
 m A A M d d d
 VII MA
 I II III IV V VI VII I
 D
 A A M d d d m
 III Mm
 I II III IV V VI VII I
 Ab
 d d d m A A M
 IV mm
 I II III IV V VI VII I
 Gb
 d d m A A M d

1

9: 7:

32 7 8 9 10 11 12 13 14

2

I II III IV V VI VII I'

T Sd Mp Di Ds Ms Sa T

Analizaremos brevemente la estructura y característica de las cadencias heptafónicas en cada uno de los cuatro órdenes mencionados: 1o) *Cadencias sobre tónica* en cada una de las 7 escalas, precedidas de la *dominante superior* o inferior (Vo o IVo grados respectivamente). Sólo en el *modo VI* hay relación de 5a justa entre las dos *dominantes* y la *tónica* por su estructura simétrica. En el *modo II* sólo hay 5a justa y en el 1er pentacordio y en el IIIo sólo e nel 2o pentacordio. Así mismo, en los *modos simétricos* I-IV y V-VII están alternados los pentacordios aumentados y los disminuidos, todo lo cual proporciona variedad y características particulares a las cadencias de *dominante a tónica*. En las cadencias sobre las *dominantes superior* o inferior encontramos también gran variedad estructural, por la diferencia de los pentacordios en que se realizan y la variedad de los acordes, puesto que, en el proceso cadencial, además de la *tónica*, puede preceder a la *dominante* cualquier otro grado, con su acorde propio. El reposo cadencial sobre los grados modales IIIo y VIo, con sus acordes propios corresponde al 3er orden de clasificación, y también pueden presentar gran variedad melódica y armónica, según sea el proceso estructural que sigan en cada caso. Por último, dentro del 4o orden se realizan las cadencias sobre las *sensibles* (VIIo y IIo grados) y, aunque éstas cadencias sean menos frecuentes, contribuyen sin embargo a la ampliación de los recursos fraseológicos en el proceso dinámico-estructural del *discurso musical* basado en la *modalidad heptafónica* (7).

Desde el punto de vista estructural y sobre todo musical, como en todo sistema organizado, cabe la definición y categorización de las cadencias heptafónicas, no sólo por los acordes que las realizan, como puntos de reposo, dentro de la relatividad, sino también por los valores *agógicos* y *dinámicos* que las subrayan y refuerzan en cierta forma, realizando sus propios valores estructurales en cada caso particular. El *factor agógico* colabora en la definición cadencial, por un *rallentado*, aunque sea pequeño, que subraye el descenso de la curva estructural, sea por la mayor duración del acorde cadencial, o haciéndolo seguir de un silencio. El *factor dinámico* da sus valores a la cadencia heptafónica, subrayándola por un *crescendo* o un *diminuendo*, aunque sean breves, o también por un marcado contraste de intensidad sonora, ya sea relacionado o contrastante con el *factor agógico* que, fundamentalmente, depende de las duraciones efectivas de los sonidos, ya sea por las "figuras" con que se representan, o por las modificaciones más o menos graduales en el movimiento del compás.

CONTRAPUNTO HEPTAFONICO (7)

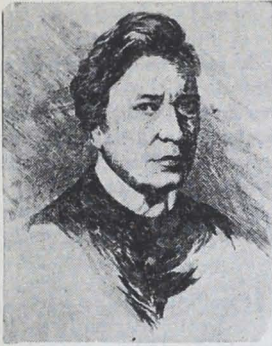
La *concertación vertical* de las voces en las estructuras contrapuntísticas basadas en la heptafonía (7) se organiza, normalmente, según los intervalos contenidos en los acordes presentados en la tabla "D" y que son los siguientes: 3a mayor, 3a menor, 5a justa, 5a aumentada, 5a disminuida, 3a disminuida, 7a menor, 7a mayor y las respectivas inversiones y ampliaciones de todos los intervalos. Dentro de ellos, las voces pueden combinarse en movimiento contrario, directo u oblicuo, contrapuestas rítmicamente, e intercalando, con discreción, algunas "notas de adorno", pero sin falsear el carácter particular, melódico y armónico de esta heptafonía (7).

MODULACION HEPTAFONICA (7)

En el sistema heptafónico (7) la modulación puede ser interna o externa, según que se realice dentro del mismo sistema o fuera de él. La modulación interna puede ser *modal*, si se pasa de un *modo* a otro sobre la misma tónica, dentro de la tabla "C" por ejemplo: o en sus *transposiciones*, ya sea moviéndose entre *modos inmediatos*, entre los *modos inversos*, o, sencillamente, entre los *modos* que tengan más elementos comunes. La *modulación tonal* se realiza cuando la escala heptáfona, en cualquiera de sus *modos*, se transporta sobre otra tónica; y será *tonimodal* cuando la transición se haga a *tono y modo* deferente.

La *modulación externa*, se efectúa cuando de la heptafonía (7) se pasa a otro sistema musical, y puede ser: *homogénea*, si se hace a otro sistema basado en la escala de los armónicos naturales, como la pentafonía (5); y será *heterogénea* cuando se pasa a otro sistema musical con bases distintas a las de la heptafonía (7). En todos los casos, el mecanismo de la modulación consistirá en caracterizar, cualitativa y cuantitativamente el *nuevo sistema musical* a donde se hace la transición. Y esto significará un efectivo *cambio de tonalidad*, que pondrá de manifiesto marcadas diferencias estructurales y expresivas, en los órdenes cualitativo y cuantitativo.





EL GRAN PENSADOR DE LA MUSICA

Por JORGE VELAZCO

Nuestra época, que parece caracterizarse por un énfasis social sobre la juventud y un incremento en el peso político y económico de los universitarios, habría comprendido bien al Comendador de la Corona de Italia quien, artista célebre, en el apogeo de su fama, coronó sus giras por el mundo del año de 1922, con seis conciertos en Roma, de los cuales uno fue presentado en una aula de la Universidad y dedicado a los estudiantes.

Esta predilección por la Universidad, tal vez provenía de la vastísima cultura de Ferruccio Busoni mente poderosa de espíritu inquieto, que dedicó su vida a la búsqueda de nuevos caminos para su pensamiento musical.

No es muy común encontrar un artista del sonido con un horizonte cultural de gran amplitud y un intelecto que se deleite más allá de la música. En 1900, resultaba insólito hallar un músico que, como Busoni, entendiera tan completa y profundamente la vida y la cultura de su tiempo. Conocer la causa de su clara y rápida inteligencia que la capacitaba para realizar profundos análisis que expresaba en ágiles y ordenadas síntesis excede, con mucho, el alcance de este artículo.

¿Fue, tal vez, su educación cosmopolita? Hijo de padre italiano y madre alemana, con una esposa sueca, infancia vivida entre Australia e Italia, centros de trabajo en Finlandia y los Estados Unidos, residencia en Berlín, educación políglota, son factores que contribuyeron a su formación. Pero, sea cual sea la razón que originó esta peculiar personalidad, es evidente la extraña combinación de dotes en Busoni: pasión y orden, fuerza y razón. Un extraordinario humanismo y un amplio universo humano, artístico e intelectual. La influencia personal, de gran fuerza, que tuvo sobre sus discípulos y amigos, músicos del tamaño de Kurt Weill, Frederick Delius, Egon Petri, Bela Bartók, Jan Sibelius, Dimitri Mitropoulos, Arnold Schoenberg, sólo se explica por la amalgama del pensador profundo y entero con el hombre culto, el gran artista, el hombre sincero y el amigo cordial.

Envuelto en una duda cartesiana y lleno de un misticismo y una ansia de perfección que le rodeaban de un aura que habría hecho parecer mesiánico

a un hombre de naturaleza menos sencilla, Busoni dedicó gran parte de su energía a pensar en el arte que fascinó su alma por sobre toda la obra cultural de la Humanidad.

Su pensamiento tuvo gran influencia en el desarrollo de la música moderna, por la inquietud provocada en las jóvenes generaciones, por las ideas que surgieron de su trabajo y por el apoyo que Busoni dió a la música nueva, en cuya causa volcó sus conocimientos; su energía, sus recursos financieros, más todo el peso de su fama, tienen una importancia enorme. Todo músico, todo amante del arte, todo cerebro que piensa, debe preocuparse por conocerlo.

Un compositor es, básicamente, un pensador. Una mente que expresa el producto de su actividad pensante en sonidos. Pero, a veces, el pensamiento musical se expresa en palabras y estructuras filosóficas y gramaticales en lugar de obras estrictamente musicales. En otras ocasiones, estos sistemas de pensamiento musical condicionan la creación de estructuras musicales novedosas y, de vez en cuando, permiten la creación de nuevos sistemas musicales completos, los cuales, de acuerdo a su perfección y a la comunicación del pensamiento de su autor con el alma humana, señalan épocas completas en la evolución musical del hombre.

¡Son tan escasos los músicos pensadores! Y entre éstos, son pocos los que escriben trabajos con características literarias. En proporción a la habilidad, cultura y elegancia estilística de cada compositor, su pensamiento tiende a expresarse en obras literarias de contenido filosófico.

Stravinski Schoenberg, Hindemith, Stockhausen, Boulez y Ligeti han practicado, a fondo, esta última actividad. Todos son músicos del siglo XX. Antes de nuestro siglo se pensó mucho en música. En el siglo XIX, Maclair escribió mucho acerca de ella. Pero han sido muy pocas las personas que tienen la curiosa combinación de conocimientos musicales y facilidad literaria para efectuar trabajos importantes en este campo. Casi siempre se tenían casos de frontera: Maclair hacía literatura acerca de la música, con menos fortuna de la que Mann y Rolland tuvieron después para hacer literatura alrededor de la música, y con menos conocimiento de los que usó Riemann para escribir sus horrosas autopsias sobre cadáveres musicales dentro de la más absoluta aridez literaria.

Rimski-Korsakov y Berlioz se ocuparon mucho de la técnica musical, del oficio necesario a todo músico y los pininos literarios del último están basados en la tremenda fuerza de su genio, pero, al igual que la gran cantidad de bellos y profundos pensamientos que se leen en las cartas de Mozart, Beethoven y Chaikovski sobre la música, carecen de un sistema que permita su ordenación.

Schumann fue el primer músico que pensó en la música con criterio definido y, desde luego, Wagner se ocupó mucho de producir ideas musicales en literatura, si bien siempre sobre una base teatral, en la forma como se entendía al teatro en la Alemania del siglo pasado.

Bach, Mozart y Beethoven no tuvieron la facilidad y elegancia literaria de Busoni y esto fue un factor importante para que no dejaran sus pensamientos musicales en palabras sino en sonidos. Esto es de lo más ofortunado, pues

nos dió su música magnífica. Busoni, en cambio, compuso poco y escribió mucho en relación con los tres genios mencionados; él era hijo, como todo artista, de su momento social y éste lo llevaba al magisterio y al cultivo del intelecto, sobre todo en el caso de un hombre con el carácter extrovertido y jovial de Busoni. Fue el primer músico que pensó con sistema coherente sobre la música y que, al aplicar el criterio moderno, abrió la puerta del pensamiento musical contemporáneo.

Atacó el problema de la unidad de la música, profundizó el tema de la renovación de la ópera, trató la existencia de la lógica de las obras y apuntó la existencia autónoma de la música y su separación de los medios de expresión y de las ejecuciones concretas.

Sin embargo, no era ni un teórico ni un intelectual. Era un artista de inmenso impulso emotivo. Hay quien lo considera una especie de catedrático sin alma, consideración que deriva, sin duda alguna, de la deficiente preparación general que al ver el acervo cultural de Busoni lo considera un intelectual, consideración que se sostiene hasta que se le compara con un intelectual de verdad como, por ejemplo, Kant.

Era un perfeccionista horrendo que después de un triunfo clamoroso, regresaba a su casa a estudiar por cuatro o cinco horas, hasta la madrugada, repasado y analizado su programa para perfeccionarlo. Este aspecto de su carácter explica su posición estética y artística, de una importancia capital, pues le señala como el fundador del criticismo contemporáneo.

Su actitud crítica lo colocó adelante de todas las corrientes filosóficas y artísticas de su época. El uso que hacía de la obra recién creada como un instrumento de crítica sintética para enjuiciar las obras anteriores y la propia obra, es una anticipación de Ionesco, Brecht y Weiss. Nadie había utilizado la obra recién compuesta como un estudio consciente de las obras futuras.

"Todo autorretrato de Rembrandt es un estudio; toda obra es un estudio para la próxima; todo trabajo de la vida es un estudio para futuros trabajos" (1). Al señalarlo como el fundador del criticismo moderno, hay que insistir en el hecho de que Busoni no tenía el enfoque de la conciencia social ni la preparación del método filosófico de los grandes autores teatrales del siglo XX. Fue su pura intuición, afinada, genial y poderosa, del sistema moderno de aprender, enfocar y practicar el arte la que le permitió comprender el problema y adoptar su magnífica posición.

Feyerabend postula a Busoni como el inventor de la postura moderna sobre la comprensión y el ejercicio del Arte y de la Ciencia. (2). En el último caso no fue un fundador consciente pues no era un científico ni tuvo influencia en el desarrollo de la ciencia moderna, pero negarle su acierto sería como desconocer la trascendencia del sacrificio de Giordano Bruno, héroe del pensamiento moderno en el siglo XVI. Claro que su contribución se refiere al principio de la posición contemporánea que viene de la evolución del pensamiento artístico y filosófico de la época comprendida entre 1918 y 1932.

La preocupación de Busoni por la forma, hace avanzar las modernas investigaciones de la lingüística y el estructuralismo. Por eso fue que su mente,

alucinada por mil reflejos culturales, escogió al Dr. Faust como tema principal de su obra operística. Busoni escribía los libretos de sus óperas y el poema del Dr. Faust tiene la realización poética de una potente idea que sirvió de base a una gran obra en donde el lirismo se funde con la pasión y, a través del intelecto se expresa en un mundo de infinita belleza sonora, lleno de atractivos y encanto.

La capacidad creadora y estética del gran pensador musical se puede ver en la colorida y potente instrumentación del concierto op. 39 y en las conjunciones vocales y orquestales del Dr. Faust. La fulidez y pura transparencia del Arlecchino, compuesto con criterio mozartiano; el exótico y fantástico mundo de Turandot, escrito diez años antes de la espléndida ópera de Puccini; son muestras de la elasticidad de su inspiración y la amplitud de su sensibilidad que iba del poder y la gloria a la suavidad y al íntimo contento, pasando por la fábula sugestiva de los cuentos de hadas.

Su música es estéticamente severa y no hace concesiones al vulgo. Nunca será popular ni alcanzará a los grupos corrientes de música de baile. Es extremadamente refinada y sólo la combinación, cada vez más común en nuestro tiempo, de inteligencia, cultura y sensibilidad permite gustar de ella a fondo.

Pero nuestro enfoque se apunta sobre la producción analítica de Busoni. Su artículo sobre la contribución de Beethoven a la música hace, en sólo cuatro hojas, una de las más lúcidas y sintéticas disecciones de la inmensa obra del gran maestro alemán y señala varias verdades generales de la música (3).

En 1922, publicó un artículo sobre los tercios de tono en el cual expone algo más importante que las diferentes divisiones de la escala musical. Enjuicia el valor y la trascendencia de la formación de escalas por tercios de tono y tonos enteros (ésta última utilizada por Liszt antes que por Debussy) y, por analogía, estudia en una página de admirable claridad sintética el universo axiológico de estos experimentos, obviamente auxiliares de la creación y no un fin en sí mismos, para darles un uso indiscriminado y absoluto (4). Parece que intuyó la necesidad del sintetizador electrónico para concretar los nuevos sonidos que su ansiosa mente pedía (5).

La más rabiosa vanguardia pide lo que Busoni solicitaba en 1900: nuevos sonidos y diversas relaciones entre ellos. Profetizó su valor y la utilización de ellos al pedir una división diversa de la escala de doce semitonos (6), y el buscar una lógica particular para cada obra, la cual crea sus propias leyes y es olvidada y superada al componer la siguiente, es la aplicación del más moderno criterio de composición. En su obra sobre la unidad de la música se encuentra ya el germen del teatro musical. La idea que debe transformar la concepción rígida y acartonada de la ópera en una expresión estética más coherente y dinámica, y el uso de medios diversos preconizado por Busoni, lo vuelven en precursor del concepto que formó las expresiones de multimedia y llegó a preveer la resistencia del público al cambio (7).

Los problemas de notación, tan abundantes y críticos en la música contemporánea, fueron vistos y tratados por Busoni antes de que llegaran los modernos congresos de la especialidad (8). La fuerza increíble de este visionario debe ser un estímulo inspirador para afrontar los problemas, complejos y fascinantes, que plantea la estética de la música contemporánea.

Es difícil pensar que haya quien no acepte la unidad tonal de la música del sistema clásico; partiendo de este concepto, las investigaciones que entendió sobre el uso de escalas diversas de la diatónica no son ni originales ni exclusivas. Scriabin, genio aún no bien comprendido, compuso obras basadas en escala diversa de la usual, construyendo sus acordes en forma diversa de la formación tradicional por triadas. Persichetti ha reseñado con gran acierto escalas diversas de la diatónica. Pero las 113 escalas que Busoni estudió y la síntesis que hizo del problema, es el primer estudio que combinó las posiciones de Scriabin y Persichetti (9).

El punto más avanzado, y tal vez más importante, a pesar de que sólo se apunta, de su pensamiento musical, radica en su intuición de que la música es un concepto previo a su expresión sonora, el cual se aparece en sonidos por circunstanias históricas y no por su naturaleza. Dijo Busoni: "La Fantasía Contrapuntística no ha sido pensada para el piano, ni para el órgano, ni para la orquesta. Es música. Los medios sonoros que comunican esta música al oyente son de importancia secundaria", y "... la obra musical subsiste completa e indemne antes de ser tocada y después de que su ejecución ha concluido. Está, al mismo tiempo, dentro y fuera del tiempo". Las conclusiones caen por su propio peso (10).

También pensó, siendo uno de los más grandes pianistas de la historia, en la técnica de la ejecución pianística. Nadie tuvo, antes que él, un enfoque tan claro de los problemas físicos, mecánicos, artísticos y humanísticos de la ejecución. En la época del mecanismo y del pensamiento elemental sobre el piano, él vio las bases reales de la ejecución, sólo intuitivas o no claramente vistas por los grandes pianistas, y los sistematizó. Así, al objetivar su sistema de ejecución fundó la moderna escuela pianística proyectada por Petri y sus discípulos. Rubinstein, Liszt y Rachmaninoff tocaban, sin duda, con ese método y principios, pero fue Busoni quien lo desarrolló al máximo y lo expuso ordenadamente. Por otra parte, la aceptación consciente de la vida y su influencia en la madurez del artista y en la obra de arte, lo coloca cerca del vitalismo y nos da una idea de la terrible claridad que debe haber tenido para enfocar no sólo el arte, sino la vida, en cuyo arte fue un gran maestro, como lo prueba su hermoso carácter que le permitió tener 34 años de perfecta felicidad conyugal, situación nada común. El arte de vivir, más difícil y más importante que cualquier otro, mide el tamaño de un hombre (11).

El 90% de su formación pianística vino de él mismo. No tuvo maestros importantes y descubrió, por sí mismo, los principios generales, los aplicó, los desarrolló y los sistematizó para enseñarlos a gente como Harold Bauer, Egon Petri y Alexander Brailowski.

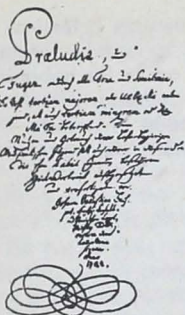
Al tocar el piano se requiere una base de preparación técnica y no mecánica, sensibilidad y fantasía como materia prima y la visión de la vida como envoltura y motor de todo. La mente mezcla y proyecta ordenadamente con un absoluto control de las potencias musicales. Esto da una gran interpretación y si, además, se añade a todo un raptó de inspiración, se puede llegar a un momento interpretativo sublime.

Todos los genios han sido revolucionarios de espíritu independiente y libre, quienes rompiendo los viejos moldes han dado un nuevo camino al arte. Busoni comprendió esto (12) y lo vivió con profundidad. Fue un pensador

revolucionario y sus obras, totalmente modernas, son llamadas eclécticas por la perfección de su forma y la claridad de su lenguaje. La sólida formación clásica influyó en el equilibrio de sus obras, pero ahora no se ha hablado de sus composiciones sino de sus escritos, que se leen en italiano, alemán, inglés y francés en colecciones de ensayos publicadas en todo el mundo y que seguirán proyectando la influencia de Busoni en la evolución del pensamiento musical.

N O T A S

- (1) Ferruccio Busoni: *Scritti e pensieri sulla musica*. Ricordi Milán, 1954, p. 41.
- (2) Paul K. Feyerabend: *Busoni's Aesthetics*, en las notas a la grabación del Concierto Op. 39, Angel (E.M.I.) CBL-3719, Biblioteca del Congreso R 67-3966, p. 4.
- (3) Ferruccio Busoni: *Che cosa ci ha dato Beethoven-*, en *Scritti e pensieri sulla musica*, op. cit., p. 74 (publicado en Berlín, noviembre de 1920).
- (4) Ferruccio Busoni: *Relazione sui terzi di tono*, en *Scritti e pensieri sulla musica*, op. cit., p. 96.
- (5) Ferruccio Busoni: *Una invenzione favolosa*, en *Scritti e pensieri sulla musica*, op. cit., p. 34.
- (6) Ferruccio Busoni: *Scritti e pensieri sulla musica*, op. cit., p. 149.
- (7) Ferruccio Busoni: *Von den Einheit der Musik Verstreute Aufzeichnungen*. Max Hesses Verlag, Berlín, 1922.
- (8) Ferruccio Busoni: *Scritti e pensieri sulla musica*, op. cit., pp. 136 y 150. La más reciente reunión sobre el tema tuvo lugar en Roma, en octubre de 1972, bajo el patrocinio de la O. E. A.
- (9) Ferruccio Busoni: *Saggio di una nuova estetica musicale*, en *Scritti e pensieri sulla musica*, op. cit., p. 147.
- (10) Ferruccio Busoni: *Scritti e pensieri sulla musica*, op. cit., pp. 42 y 29, respectivamente.
- (11) Ferruccio Busoni: *Saggio di una nuova estetica musicale*, op. cit., p. 141.



COMO TRASCIBIA E IMPROVISABA LOS ORNAMENTOS J. S. BACH

Por ESPERANZA PULIDO

Se comenta y glosa en estas notas un artículo del musicólogo norteamericano PUTNAM ALDRICH, aparecido en el número de diciembre de 1940 del MUSICAL QUATERLY, bajo el título de BACH'S TECHNIQUE OF TRANSCRIPTION & IMPROVISED ORNAMENTATION.

El autor comenzó su artículo excusando los pecados cometidos por los transcripores de Juan Sebastián Bach. Y ¿por qué no, si el propio maestro transcribió apasionadamente a varios de sus contemporáneos? Sólo que (pensamos), él no transcribía así como así, sino que mejoraba enormemente todo aquello que pasaba por sus crisoles. Entre los transcripores que, desde mediados del siglo pasado, comenzaron a transcribir obras de Bach, sólo Liszt y Busoni —y acaso Tausig— nos merecen crédito, especialmente por el respeto que tuvieron por las estructuras internas de las obras orgánísticas elegidas por ellos; pero aquellos que no han parado mientes en enmendarle la plana al Cantor, al transcribir para el piano obras clavecinísticas, no merecen perdón.

En otra categoría colocaríamos a aquellos compositores de jazz —como Brubeck, por ejemplo, que no transcriben a Bach, sino que toman algunas de sus estructuras para constituir piezas que muchas veces resultan meritorias. En cambio, los Swingle Singers cantan la polifonía bachiana original, sin quitarle ni añadirle una sola nota. Solamente se permiten invitar a un contrabajo y a una discreta batería, para dar énfasis al ritmo jazzístico.

Volviendo al artículo del musicólogo norteamericano, revisemos el par de categorías en que coloca el arte tan singular de la transcripción bachiana: 1.—sus propias obras tempranas, transcritas para otras combinaciones instrumentales. 2.—transcripciones de obras de otros compositores.

En la primera categoría entran la mayoría de los conciertos para clavicímalo que provienen de obras para violín, oberturas, coros de cantatas; así como ciertas sinfonías de cantatas que arregló de los conciertos brandeburgueses; el triple concierto para flauta, violín y clavicímalo que transcribió de un preludio y fuga para clave sólo, etc.

Estas transcripciones le permitieron a Aldrich analizar detalladamente el arte con que Bach realizaba dichas transcripciones.

Pero las transcripciones de la segunda categoría le merecieron mayor interés. Entre estas últimas podemos mencionar:

- 1.—16 conciertos para varios instrumentos, transcritos para clavicémbalo solo.
- 2.—3 conciertos transcritos para órgano solo.
- 3.—Un concierto de Vivaldi, para 4 violines, convertido en otro para 4 clavicémbalos.
- 4.—2 tríos-sonatas de Johann Adam Reinecke (*Hortus Musicus*), transcrito para clavicémbalo solo.

Los manuscritos de los concerti que transcribió para clave, aparecieron entre las obras póstumas de Johann Ernst Bach, de Eisenach, bajo el título de "XII Concerti di Vivaldi, elaborati da J. S. Bach".

Spitta —continúa Aldrich— identificó los originales de los conciertos Nos. 1, 5 y 7, como números 7, 12 y 3 de los "most celebrated Concertos Op. 3" de Vivaldi, publicados por Walsh en Londres. Waldersee identificó el segundo como No. 2 de la opus 7 de Vivaldi y los noveno y cuarto como las *Stravaganze* Op 4, Nos. 1 y 6. Schering ha probado que los originales de las transcripciones 3, 11, 13, 14 y 16 no eran de Vivaldi, sino de Benedetto Marcello (No. 3), Telemann (No. 14) y el Duque Johann Ernst de Sachsen-Weimar Nos. 11, 13 y 16). Parece que no han sido identificados aun los números 6, 8, 10, 12 y 15.

Respecto a las sonatas para clave en la menor y do menor por largo tiempo se creyeron originales de Bach (el propio Spitta lo dice en su biografía del Cantor, aunque más tarde las reconoció como las mencionadas sonatas de Reinecke, del *Hortus Musicus*).

Al comparar los originales con las transcripciones, Spitta, Waldersee y Schering llegaron a las siguientes conclusiones:

- 1.—Bach mejoró la escritura contrapuntística original.
- 2.—Añadió nuevas partes en aquellos puntos donde la escritura le parecía pobre.
- 3.—Prolongó los movimientos cortos, por medio de desarrollos contrapuntísticos de los materiales originales.
- 4.—Transformó casi completamente los movimientos lentos.

* * *

Cuando Aldrich escribió su estudio, ningún otro musicólogo había investigado los factores esenciales de las transformaciones de dichos movimientos lentos; así como tampoco los de una ornamentación improvisada, según se acostumbraba en el siglo XVIII. Sus conclusiones son, pues, de gran valor, considerando la seriedad del autor. Este hace notar que el estilo bachiano de tales movimientos no difiere esencialmente del estilo que le era peculiar en trozos similares de su propia cosecha. En el caso de las transcripciones solamente se trata de una elaboración de melodías sencillas de otros compositores. Esta elaboración correspondía a la técnica de que otros compositores se valían, durante la ejecución de sus obras, pero cuya gráfica omitían en sus partituras. En el caso de Bach, la concepción de sus ideas básicas era sencilla,

como la de sus contemporáneos, pero él si elaboraba sus ornamentos sobre los pentagramas.

La armonía y la melodía de Bach parecen distintas de las originales en sus transcripciones, porque él sí anotó en sus partituras las notas ornamentales, que no eran armónicas. Tal hecho demuestra su evidencia en otras obras como las *Variaciones Goldberg*; el Andante del *Concerto Italiano*, etc.

Aconseja Aldrich "decolorar" estas elaboraciones, para obtener melodías tan sencillas como las originales de sus transcripciones y remite al lector a la obra de Wanda Landowska "Music of the Past", en la que la famosa clavicinista decolora el Andante del Concerto Italiano.

Estas observaciones llevan al autor a la para nosotros desconcertante conclusión de que en el siglo XVIII la música de Bach no sonaba demasiado diferente de la de los compositores sus contemporáneos. Aunque alarmado él mismo por su afirmación, declara que no es su intención rebajar a Bach, sino solamente salir por los fueros de Vivaldi, Corelli, y aún de Haendel, conminando al estudioso a no solamente juzgar las obras de estos compositores por sus meros esqueletos, sino pensando que se trata de geniales improvisaciones, que añadían a sus sencillos esquemas cuanto pasaje aleatorio les parecía necesario; sin embargo, añadimos nosotros que en ciertos pasajes de *la Fantasía Cromática y Fuga* debió haber emulado en ornamentaciones aleatorias a sus contemporáneos.

Pero cuando piensa uno en el auge alcanzado actualmente por la música barroca, tal y como la dejaron escrita sus autores, se percata de la volubilidad de los tiempos. Actualmente los jóvenes aficionados a la música culta, se complacen enormemente con los esqueletos de las obras de Vivaldi, Corelli, Marcello, etc., pese a que, carentes de sus ornamentaciones, no suena tan barroca como se cree, cuando se compara con unos cuantos ejemplos de movimientos lentos, elaborados por los propios compositores, como, por ejemplo el de la opus 5 de Corelli, editada por Pierre Mortier en Amsterdam el año de 1700, o el movimiento similar de una sonata de Tartini, elaborada por el propio autor en 17 diferentes versiones.

¡Y todavía hay quien proscriba la música aleatoria, como una "novedad malsana"!

Advierte Aldrich que el método bachiano de sus procedimientos requiere una descripción de los principios generales de "disminución", como se denominaba entonces a la improvisación de ornamentos, los cuales les eran enseñados a los estudiantes desde el principio de sus carreras musicales. El arte de esta clase de improvisación, demandante de tratados especiales, ya desde el siglo XVI, apenas llegó a Alemania a principios del XVII. En tiempos de Bach existían en su país tratadistas tan importantes como Fuhrmann, Stierlein, Mattheson y Walter. Aun a mediados del siglo XVIII, teóricos como Quantz y Leopoldo Mozart producían tratados sobre la materia en cuestión.

Consciente de las diversas influencias producidas por el andar de los años, Aldrich se contenta con indicar las principales características de tales técnicas, cuyos principios básicos define así:

1.—Los puntos sobresalientes de las estructuras melódicas originales (como las cadencias, las notas más aguda y larga, los extremos de intervalos muy extensos, etc., entran en relieve por medio de ciertos ornamentos, par-

cialmente estereotipados, que se acentúan por medio de disonancias (apoyaturas), o elevando la actividad melódica y rítmica en esos puntos, sin alejarse demasiado de la melodía original (trinos, mordentes grupetos).

2.—Los intervallos comprendidos entre las notas de la melodía dada, son cubiertos casi completamente con ornamentos melódicos libres, escalas o arpeggios, iniciados y terminados en las notas dadas. Esta clase de ornamentación, considerada como *di passaggio* (de paso), aunque carecía de forma fija, le era enseñada sistemáticamente al estudiante, quien tenía la obligación de memorizar un gran número de pasajes, en varios ritmos, que sirviesen para rellenar cada intervalo. El número de posibilidades ofrecidas al estudiante era infinito, pudiendo éste inventar las suyas propias.

3.—Ocasionalmente, las notas de la melodía dada no aparecen todas en sus posiciones rítmicas originales. En este caso se resuelven los dos puntos sobresalientes en notas de menor valor, ajustándose a la estructura armónica original.

5.—El efecto apropiado de la ornamentación es acumulativo. Cuando la melodía original es una progresión en cada uno de sus componentes, se ornamenta diferentemente, con una ornamentación más rica en cada aparición del modelo. Cuando un pasaje de la obra original se repite exactamente, la repetición de las versiones ornamentales se ornamenta más profusamente que en la primera aparición.

Como ejemplos eligió Aldrich la frase inicial de la Sonata en la menor de Bach para clave que, como se recordará, fue transcrita de la primera Sonata de Reinecken; y la primera frase del movimiento lento de su tercer Concierto, transcrito del Concierto para Oboe de Benedetto Marcello. El manuscrito original de esta obra fue descubierto por Aldrich en el Liceo Musical de Bolonia. A continuación publicamos ambos ejemplos.

Ex. 1

Bach

Reincken

A = Appoggiatura P = Passaggio
 ** = Mordent

Ex. 2

Bach

Marcello

turn

An = Anschlag

Al concluir su estudio, Aldrich advierte que "el problema para el intérprete moderno no consiste en recurrir a fórmulas convencionales de disminución, tan abundantes en los métodos didácticos de la época. La dificultad estriba más bien en la combinación de fórmulas apropiadas para cada contexto musical específico, adaptándolas al ritmo y esencia de un movimiento particular. En suma, precisa adquirir un sentido real del arte de la improvisación ornamentada, que sobrepasa la metodología estereotipada y necesariamente mecánica de los libros de texto. En esta forma el análisis de este arte de Bach puede prestar una ayuda invaluable.

LA MUSICA Y LA DANZA COMO EXPRESION DE PROTESTA

Por: CARMEN SORDO SODI

Durante mucho tiempo se ha venido considerando y estudiando a la música dividida en tres grandes ramas:

Música folklórica

Música popular

Música de arte o académica (mal llamada "clásica")

Los musicólogos franceses encabezados por André Schaeffner anadieron a esta clasificación la *música tribal* pero últimamente, los científicos de este arte tanto en los Estados Unidos como en Alemania, consideraban factible analizarla no sólo por su género sino por la, o las manifestaciones de conducta individual o colectiva que afectan a un pueblo. Esta consideración obedece a que la música no sólo forma parte de las Ciencias Sociales, sino se integra también en las Ciencias de la Conducta.

Ahora pues, la música y su fenomenología deberán recolectarse y estudiarse en estos campos:

Música tribal (la música de un grupo étnico sin contacto con otra cultura)

Música folklórica (Aborígen, mestiza, criolla o sea la música propia de la cultura de un pueblo determinado)

Música popular (la música que *anda entre el pueblo* pero que no es del pueblo)

Música comercial o de consumo (La que se hace con el exclusivo fin de que se venda; generalmente promovida por las firmas de discos comerciales a través de concursos y festivales nacionales e internacionales)

Música de arte o académica (Sujeta a escritura y a cánones, aunque no sean los escolásticos)

La música que surge como expresión de descontento y que se ha denominado "de protesta" aparece curiosamente en todos y cada uno de los géneros señalados, y no es sorprendente, pues el hombre a través de su historia, por causas divergentes o convergentes, no siempre ha estado ni podrá estar conforme. Esta fenomenología que antaño había sido objeto de estudio de otras

ciencias, es ahora punto de atención de la antropología social, de la sociología, de la politología y desde luego de la etnomusicología.

A través del género "de protesta" el hombre ha encontrado una forma de expresar su descontento político, social o religioso.

En la época del gran imperio babilónico surgen los salmos de protesta que entonados por el profeta o por el rabi son coreados por el pueblo. Bástenos hojear las páginas de la Biblia y encontraremos en el Libro de los Salmos muchísimos de esos ejemplos, amén de las narraciones que nos hablan de cómo el pueblo judío en calidad de esclavo, entonaba cantos durante aquella penosa época en la que se vio forzado a construir algunas de las pirámides egipcias. Si analizamos el texto bíblico nos daremos cuenta perfecta de que no se trata de "cantos de trabajo" a pesar de haberse efectuado algunos de ellos durante el mismo, sino de cantos de protesta, ya que la inconformidad a la esclavitud se deja ver en los textos.

Hasta la fecha dentro de la liturgia judaica ha subsistido el uso de un instrumento ideófono de madera, *rashonin*, al que en nuestro país se le denomina matraca y que se agita a manera de protesta para no escuchar el nombre de Haman en la tradicional fiesta o ceremonia religiosa del Purim.

No son únicamente los cantos que el hombre ha utilizado como símbolo de protesta, sino también instrumentos musicales, principalmente ideófonos de percusión y de agitación y desde luego, algunas danzas.

Los grupos Bantú y Abakúa del Africa, antiguamente practicaban esas danzas que los europeos dieron en llamar "danzas de los prisioneros de guerra". Pero en realidad eran una danza de protesta ya que los prisioneros de guerra de dichas tribus al ser cercados y no teniendo ya ninguna manera de defenderse, danzaban acompañándose de un canto y gritos estridentes para protestar contra quienes les habían vencido.

En la Edad Media surgen las Danzas de Moros y Cristianos y forman parte de los Autos Sacramentales; éstas constituyen una fiera lucha (obsérvense los textos de las mismas) entre el bien y el mal, es decir que sirvieron dentro del programa de adoctrinación al cristianismo para "protestar contra el mal". Es muy importante recordar que dichas danzas son dialogadas y que los moros simbolizan a los gentiles: el mal; y los cristianos simbolizan a los conversos: el bien.

He aquí fragmentos de una de las miles versiones sobrevivientes en Latinoamérica y que he recogido del grupo "Danza de los Doce Pares" de Tanagero del Valle, México.

... Viendo Fierabrás toda la gente apercebida para dar batalla al almirante su padre, dijo al emperador Carlo Magno: "Muy noble y poderoso señor, por los servicios que entiendo hacerte, te suplico me otorgues una merced". Y Carlo Magno le dijo que pidiese lo que quisiera, que ninguna cosa le sería negada, y Fierabrás le dijo: "Ya sabes muy magnífico señor cuánto deben los hijos a sus padres, y aunque mi padre es turco y yo cristiano, no por eso he perdido el amor que le debo, antes quería trabajar que dejase a sus dioses y engañados ídolos, y meterle en el verdadero camino de la salvación, y sobre eso quería que enviases de tu parte un mensajero que le amonestase de ello y se tornase cristiano, le harás de toda cortesía, y si no que le traerás como a enemigo mortal,

sin tener de él ni de los suyos piedad alguna..." Y visto eso, Carlo Magno le dijo a Ganalón que era a quien había escogido para la tal misión:

"Mi amigo Ganalón, os habemos escogido para que llevéis embajada al almirante Balán, diréis al almirante que yo y su hijo Fierabrás le rogamos que se vuelva cristiano él y toda su gente y que me envíe mis caballeros y si esto hace, no pasaremos adelante y le dejaré toda su tierra, pagando su pequeño tributo de ella, y si no hace, que sin ninguna piedad le perseguiremos hasta darle muerte o echarlo de todas sus tierras..."

Añadamos a este fragmento el recuerdo de que BALAM era uno de los nombres dados antiguamente al demonio, o uno de los nombres de los siete demonios de que nos habla el Génesis.

En la lírica narrativa ibérica y latinoamericana se encuentran numerosos ejemplos con textos de protesta. Veamos algunos pocos.

En Venezuela, dentro de los Corridos Tachirenses bástenos el "Corrido del año 1892".

El año noventa y dos
fue año de padecer;
la guerra estuvo muy brava
y murió gente también.

.....
Hasta los zorros también
yo no sé que comerán
sapos y frutas del monte
U otra clase de animal.
Lo que no se espera viene
el día se nos va llegando
uno es quien labra el trompo
y otro lo carga enrollando.
Las viejas salen gritando
cuando ven la Comisión
y algunos se atemorizan y no les falta razón.
Se les pone el corazón
como pipa de albahaca
y aquella rabia en las piernas
y el cuerpo es una jamaca.

.....
La gente bastimentera
esa sí se sacó el clavo
y el pobre que iba a comprar
se quedó rascando el rabo.
De todos modos chuparon
Sáquese por el jabón,
Qué seba se conseguía
en esa revolución.

.....
Y se me estaba olvidando
El chimú ya es alhucema
nos va a llevar quien nos trajo

Si otro tiempo ansina llega.

.....
Dígame por las orejas
toito lo que ha pasado
muchas veces por el miedo
se deja de hacer mercado
Ellos ponen su dinero
Pero es pa'ir dobletiando
y uno está como el murciélago
de las paticas colgando.

(Continuará)

ENTREVISTA CON MIGUEL BERNAL M.

Por ALBERTO PULIDO SILVA

¿Qué origen y características generales tiene esta Orquesta que desempeña tan relevante papel en el sentido de la difusión musical en todos los niveles de la población?

La Orquesta de Cámara de la Ciudad de México nació en 1968, como resultado de la unión de esfuerzos del Maestro Carlos Esteva y de un servidor. Motivó nuestro entusiasmo para fundarla, la necesidad de luchar por dar a nuestro país una Orquesta de Cámara que lo representara lo más dignamente posible, aprovechando para esto los valiosos elementos humanos, intérpretes y compositores que por falta de oportunidades frenan su desarrollo en beneficio de la música de México. Para lograr esto, hemos conseguido el valiosísimo apoyo de un variado grupo de personas que se han inscrito en nuestra Asociación como fundadores, así como la brillante oportunidad que las Autoridades del D.D.F. nos han ofrecido y con todo esto, hemos estimulado el trabajo de solistas mexicanos de dentro y de fuera de la propia Orquesta y hemos podido comprobar la magnífica forma y el enorme entusiasmo y calidad con que se ha respondido a este estímulo. Al mismo tiempo se ha buscado la presencia en algunos conciertos de solistas de fama mundial, como Joerg Demus, Regina Smensdianka, Nicanor Zavaleta y Henryk Schering, y esperamos este año a otros solistas de primerísima calidad como Pierre Fournier, Antonio Janigro, Ruggiero Ricci y otros. Por último, nos ha sido muy satisfactorio interpretar obras de compositores mexicanos (Blas Galindo, Bernal Jiménez, Alfonso de Elías, etc.) y a nuestra Orquesta han sido dedicadas especialmente obras de Leonardo Velázquez, Mario Kuri, Rafael Arias y otros.

¿Quiere usted referirse concretamente a la trascendental campaña que ideó el Dr. José Rivas Guzmán, Jefe de la Dirección de Servicios Sociales del D.D.F., para llevar la música clásica a los barrios populares y en conciertos preparados especialmente y en forma didáctica, por su polifacética Orquesta de Cámara?

La combinación de los magníficos propósitos que con hechos ha manifestado la Dirección General de Servicios Sociales y los de la propia Orquesta de Cámara de la Ciudad de México, han permitido elaborar un vasto plan, cuyos propósitos fundamentales no sólo son ofrecer conciertos por sí mismos, sino desarrollar una actividad bien organizada y consistente, para crear grupos

y asociaciones culturales en colonias y delegaciones del D.F., para que con todo nuestro apoyo puedan crecer y convertirse en verdaderos agentes de cultura en su respectiva comunidad; para lograrlo estamos haciendo nuestros máximos esfuerzos.

Nos sorprendió el espectáculo de Música e Imagen del domingo 28 de enero pasado, en la Delegación de Coyoacán, pues vimos al complejo auditorio como extasiado y feliz ante su actuación, complementada con las claras explicaciones que gráficamente dió, con ayuda del Teatro Guignol, para demostrar las características de cada instrumento y su aplicación dentro de la Orquesta.

Nos es especialmente satisfactorio que en vísperas de actuar en la sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes, con motivo del V Aniversario de la Fundación de esta Orquesta, se haya iniciado nuestra actividad de difusión en este año, a través de conciertos didácticos. Para lograr un mejor éxito, hemos afinado un espectáculo en el que además de participar la propia Orquesta se presenta, como usted señala, un grupo de Teatro Guignol. A través de este espectáculo se trata de ofrecer una imagen clara y diáfana de la buena música para iniciar en su conocimiento a niños y jóvenes. El objeto fundamental que perseguimos y que se está demostrando es: que la belleza de esta música puede cautivar a todo el mundo sin distinción de clase social, edad o educación.

Por último, ¿Quisiera explicar en síntesis, qué es COYOHUACAN, A.C. DE CULTURA, fundada en nuestra Delegación de Coyoacán?

Como decíamos, la formación de grupos estables de personas que estén dispuestas a constituirse en asociaciones impulsoras de las actividades culturales, con un ideario y metas bien definidas, es nuestro principal objetivo; Coyohuacan A.C. es una bella realización de este propósito en el que han participado distinguidos residentes de Coyoacán, por lo que debemos felicitarlos al tener bien constituida su Asociación Pro Cultura; gracias, además, al enorme interés de las autoridades de la propia Delegación y los distinguidos miembros que han sido nombrados en su Directiva. Es ahora un gran compromiso para todos, el cuidar que sus actividades cada vez sean mejores y que fructifiquen en beneficio de toda la comunidad.



CZERNY MAESTRO DE MAESTROS

Por TED SADLOWSKI

(Puesto que el 21 de febrero pasado Karl Czerny hubiera cumplido 182 años y casi nade se acuerda de esteo gran pedagogo, como no sea para estudiar a regañadientes algunos de sus estudios de enseñanza pianística, un descendiente suyo en el campo profesional, pianista por derecho propio y muy buen amigo, nos envió el siguiente artículo, dedicado a honrar la memoria del maestro del maestro de su propio maestro. La Redacción).

Czerny fue el ascendiente didáctico de un mayor número de pianistas eminentes, que ningún otro maestro de la historia. No sería difícil seguirle la pista a una gran dinastía de pianistas que procedieron de aquel tronco común.

Karl Czerny nació en Viena, el 21 de febrero de 1791, de padres checos. A la edad de 4 años comenzó a tocar pequeñas piezas; a los 9 ejecutó en público de Concierto en do menor de Mozart y a los 15 el en Do mayor de su maestro Beethoven. Seis años más tarde tuvo el privilegio de estrenar el "Emperador" del propio Beethoven.

A los 14 años empezó a enseñar el piano con tanto éxito que su popularidad le obligó muy pronto a impartir doce y más lecciones diariamente. Como su padre era un estimable pianista, Karl estuvo en contacto, desde pequeño, con lo más granado de los artistas vieneses. Por aquel entonces Beethoven, con quien ya había estudiado varios años, le extendió un certificado, loando sus extraordinarios progresos y prodigiosa memoria. Era de pequeña estatura y condición física endeble, pero ésto no obstaba para que se dedicara a la música en cuerpo y alma. Fue un brillante pianista en su nativa ciudad natal. Poseía una buena dosis de cultura y se movía en un distinguido círculo de amigos.

De 1818 a 1820 ofreció en su casa recitales dominicales, dedicados exclusivamente a la música de Beethoven. Durante más de medio siglo que le consagró a la enseñanza, tuvo discípulos tan famosos como Liszt, Kullak, Thalberg, Jael, Dehler, Leschetisky y De Belleville. Publicó sus primeras composiciones en 1810, con tan brillante éxito, que pronto alcanzaron gran popularidad. En 1857, cuando murió, había ya compuesto no menos de 900 obras mayores y menores, para 2, 4 y 8 manos, con o sin acompañamiento de otros instrumentos", Op. 609; un gran número de rondóes, fantasías, variaciones y marchas para 4 manos, etc. Entre sus obras más importantes están incluídos un Presto Característico, Op. 24; 4 sonatas: Op 10 (Brillante), op. 119, (Militar), Op. 119 (Sentimental), op. 121 (Pastoral); Toccata op. 92; un Concierto para 4 manos y orquesta. Por otra parte, arregló todas las sin-

fonías de Beethoven, Haydn, Mozart y Spohr para piano (4 manos). Aparte de los numerosos estudios, sus obras comprenden sinfonías, misas, requiems y otras músicas religiosas. Su "Revisión de la Historia de la Música", fue considerada como la mejor de su tiempo. Al morir, en 1857, Czerny legó su cuantiosa fortuna a los indigentes de Viena.

* * *

Todo estudiante de piano debería conocer la siguiente lista de valiosos estudios pianísticos, que forman un verdadero compendio de toda clase de técnicas:

- Cuarenta Estudios Diarios, op. 740.
- Escuela de Virtuoso, op. 365.
- Escuela para la Mano Izquierda, Op. 399.
- Escuela de la Velocidad, op. 299.
- Escuela de los Adornos, op. 355.
- Perfección del Estilo, op. 755.
- Doce Preludios y Fugas, op. 400 (Su obra maestra).

* * *

Nunca tiene usted que usar el total de estos métodos. Omita los estudios que presenten innecesarias repeticiones de problemas. El estudio lento y cuidadoso es la primera condición: la velocidad viene después. Mientras más practique un estudio necesario para usted, tanto mejor, pues aunque alguna dificultad especial le requiera largos meses de trabajo, no dude de que su constancia la vencerá. Nadie necesita tocar más rápidamente de lo que sus facultades se lo permitan.

Al morir en 1857, Czerny donó su cuantiosa fortuna para los necesitados de Viena.

Ponga usted la zona postal en toda su correspondencia.

Siembre un árbol.

Desde Madrid

Por MARIA DE LOS ANGELES CALCANELO

SIMPLEMENTE: ESCUELA SUPERIOR DE CANTO.—Son pocos los títulos entre los muchos que definen a una institución, que le hagan honor a su nombre, como el de Escuela Superior de Canto de Madrid. Busquemos su designación, sus motivos: *preparar, con los más ambiciosos horizontes, a los cantantes hispanos y de todo el mundo.*

Esta excepcional obra fue concebida y realizada por *Doña Lola Rodríguez de Aragón*, quien la dirige con sabiduría y refinamiento. Simultáneamente ella fundó el Coro con cantantes de indiscutible profesionalismo, seleccionados entre el alumnado de la Escuela. Los 150 elementos que lo componen se someten a disciplinas rígidas, bajo la dirección de la propia Señora Rodríguez de Aragón, y su evidente éxito le permite recibir con justicia el título de *Coro Nacional*, ya que, por otra parte, trabaja conjuntamente con la Orquesta Nacional. Sus intervenciones en las grandes obras, demuestran una especialísima unidad de conjunto y virtuosismo.

Esta obra tiene como perfecto marco el vetusto edificio que ocupa en la madrileña calle de San Bernardo (antao Conservatorio Real). Aulas funcionales y perfectamente equipadas con magníficos pianos, salas de ensayo y un bello teatro restaurado con elegancia y buen gusto. Como en todas las instituciones europeas del género, hay un restaurant-bar, equipado con muebles de fino raso y madera dorada. Por una modesta suma, los estudiantes reciben un servicio de primer orden, en el que no se descuida el menor detalle, dentro del marco de paredes decoradas por cuadros de famosos pintores.

Nuestra compatriota MARIA ELENA BARRIENTOS es allí profesora y directora de conjuntos y ocupa una de las salas principales del plantel. Forma trío con los otros dos ejecutantes más solicitados en el plantel: Lanetti y la Srita. Gorostiaga. México está siempre latente en cualquier parte de la tierra... Oralia Domínguez en Italia; Maritza Alemán en Alemania y Austria, Plácido en todo el mundo...

Los planes de estudio de la Escuela son los siguientes:

REQUISITOS: 18 años para hombres y 14 para mujeres como edad mínima. Después, *cualquier edad*, según examen de admisión. 1) Examen técnico de la voz. 2) Examen de solfeo. 3) Presentación de 10 *canciones*, para que el Jurado elija.

MATERIAS DE ENSEÑANZA PARA LOS DOS PRIMEROS CURSOS: *Primer curso:* Técnica del canto, Repertorio Vocal, Lectura Musical y Teoría Superior, Italiano y Alemán, Fonéticas inglesa y francesa. Desarrollo Monográfico de la Historia de la Música, Historia aplicada del Arte y la Cultura, Danza y Gesto Escénico, (mujeres), Esgrima (hombres), Asistencia a las clases de Escena Lírica y Concertación. **SEGUNDO CURSO:** Técnica del Canto, Repertorio Vocal, Lectura Musical y Teoría Superior, Italiano y, Alemán, Fonéticas Inglesa y Francesa, Desarrollo monográfico de la Historia de la Música, Historia aplicada del Arte y de la Cultura, Escena Lírica

e Interpretación, Danza y Gesto Escénico (Mujeres), Esgrima (hombres). Si el alumno desea terminar su adiestramiento con el Primer Curso puede hacerlo. En caso contrario deberá sujetarse a pruebas especiales. Las anteriores denominaciones no se refieren a *cursos naturales* , o años, sino a la cantidad de materias comprendidas en un curso.

Para obtener el Título de Cantante de Conjunto Coral (Primer Curso) se requiere el conocimiento de 15 óperas (parte coral) cantadas y representadas; diez obras sinfónicas con coros; diez composiciones polifónicas; superación de las pruebas en las asignaturas y materias correspondientes al Primer Ciclo, *en la forma que se determine* .

FORO DE LA JUVENTUD

Solamente JORGE RENE GONZALEZ parece ser el único joven que va para músico profesional lleno de inquietudes y ansioso de compartirlas con sus compañeros. Por otra parte, posee suficiente cultura para coordinar y expresar sus pensamientos. Será siempre bienvenido en nuestra revista. La Redacción.

Ahora que se habla mucho de un "Plan Nacional de Música", y habiéndose comprobado, con la renuncia de Carlos Chávez, que un solo hombre no lo puede elaborar, justo es que los interesados en que este Plan sea una realidad, aportemos nuestro granito de arena y así, si se nos ocurre algo que parezca positivo para la música lo pongamos a consideración de quien corresponda, haciéndose esta Tribuna libre que es HETEROFONIA un vehículo ideal.

Ahora bien, este año va a ser instituida la carrera de *Musicología* en el Conservatorio y yo me pregunto ¿En qué van a trabajar estos especialistas?

Se tratará solamente de un complemento a sus carreras de ejecutantes, compositores, directores? Francamente, no pienso que ésta sea la meta final para la implantación de tal carrera. Podemos afirmar que la Musicología es la rama más *científica* de la música (sin olvidar, por supuesto, que la Música es Arte y Ciencia conjugados) y que requiere de laboratorios, talleres, etc. (además de que los musicólogos necesitarán comer, por supuesto).

Por tanto, mi proposición *concreta* es ésta: la creación de un Instituto de Investigaciones Musicológicas, el cual estaría dotado de todos los elementos necesarios para su funcionamiento, como laboratorios electrónicos, estudios de grabación, talleres, discoteca, biblioteca, aulas, etc., etc.

Aparte de todos los beneficios antes señalados, como es la cuestión de una gran fuente de trabajo, se presentarían otros más a largo plazo, como por ejemplo: nuestro gobierno pregona a diestra y siniestra que necesitamos independizarnos económicamente y tecnológicamente. Pues bien: musicológicamente dependamos de las Grandes Potencias, a causa de que no existe aquí una "Tecnología Musical". Toda la importamos. Es más: ignoramos hasta lo que es en realidad y no sabemos cómo era la música folklórica prehispánica. Pa-

ra encontrar respuestas autorizadas a estos problemas, tenemos que recurrir a autores alemanes, franceses y norteamericanos.

Con este pequeño ejemplo podemos darnos cuenta de la *urgencia* de crear el Instituto señalado, si queremos salir del subdesarrollo, atacando todos sus puntos débiles.

No me queda más que exhortar a maestros y alumnos de música para que expongan cualquier idea que aporte beneficios a la Música; o en caso de que deseen criticar lo ya establecido lo hagan por escrito, aprovechando esta magnífica Tribuna. Así mismo, exhorto a las autoridades del INBA, o de cualquier otro organismo, para que no echen en saco roto estas sugerencias, sino que las consideren como una aportación de quienes nos sentimos directamente afectados.

Jorge René González
Oriente 67, No. 2829
México 8, D. F.



Dúo Kontarsky,
insuperable

Por C.M. y LESLIE FRICK



Dolujanova de
nuevo en México

Conciertos

ORQUESTAS SINFONICAS

De las tres orquestas sinfónicas mayores con que cuenta México, dos estuvieron en receso por largo tiempo. Oportunamente la Orquesta Sinfónica Nacional tropezó con grandes problemas al terminar su última Temporada de 1972; pero la Filarmónica de la Universidad tuvo que suspender la última parte de sus conciertos anuales a causa de la interminable huelga universitaria que paralizó todas sus actividades.

Solamente la Orquesta Sinfónica del Estado de México se vio libre de tropiezos, porque, en primer lugar se haya alejada del maremagnum de la capital de la República y en seguida, la capital del Estado de México, no siendo sede de ninguna universidad importante, ha podido gozar libremente de su buena obra (la fundación de la orquesta), con cierto y comprensible orgullo. Así, pues, no fue una casualidad que le tocara inaugurar este año los conciertos sinfónicos por medio de uno efectuado el pasado 5 de febrero en el Palacio de Bellas Artes, que sirvió para poner en marcha una gira que el Presidente de la República le encomendó al organismo, con objeto de difundir la música culta por toda la República, a partir de Pachuca, continuando hacia el norte y terminando, tras mes y medio de actividades, en Querétaro. Esta gira musi-

sal, fue suplementada por exhibiciones de obras de algunos de los grandes pintores mexicanos de la lucha pasada, como Orozco, Atl, Frida Kahlo, Si-queiros (este último el único superviviente entre sus contemporáneos). Tam- bién se presentarían algunas manifestaciones del arte popular.

En el mencionado concierto de Bellas Artes, tomó parte como solista Eva Suk, joven pianista polaco-venezolana, esposa de Enrique Bâtiz, el tam- bién joven fundador y director de la OSEM. Desgraciadamente los capita- linos están obligados a escuchar continuamente los brillantes conciertos de Rachmaninoff, Tchaikowsky (en esta ocasión el No. 2 del primero), pero la pianista le hizo el debido honor, musical y técnicamente. El caso de Enrique Bâtiz resulta singular en este medio nuestro tan curioso y a veces tan trá- gico. La fe y la confianza que Bâtiz tiene en sí mismo y en sus poderes casi mágicos, le permiten obrar milagros, como es el de haber logrado bastantes buenos sueldos para sus músicos y otras prestaciones que nunca tuvieron los miembros de las demás orquestas mexicanas. Halló un mecenas extraordinario en Hank González, Gobernador del Edo. de México y supo sacarle un parti- do formidable a su oportunidad. Pero basó su autosuficiencia en el trabajo y la comprensión humana. Por tal motivo, ninguna crítica adversa le afecta, porque sus huestes colaboran con él gustosamente. Su carácter debería servir de ejemplo.

ORQUESTA SINFONICA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—Otro organismo que hace honor a los postulados que lo guían y ha sabido salir avante con escasa ayuda oficial y abundante cooperación privada, que ojalá logre incrementar día a día. Todos los artistas son jóvenes luchadores y aman- tes de la buena música y su difusión, por lo que se merecen cualquier clase de ayuda entre la gente pudiente que podría librarse así de aumentar sus im- puestos en las próximas y nuevas tabulaciones. En Estados Unidos así se hace (como en el caso del Concurso anual que realiza van Cliburn y los trucos filantrópicos de otros muchos ciudadanos poderosos). Una orquesta que logre balancear su presupuesto por medio de aportaciones privadas es un organismo destinado a sobrevivir.

El programa que el organismo ha planteado para este año es tan ambi- cioso, que deberá por fuerza contar con fondos extraordinarios para su reali- zación apropiada. El primer concierto que ofrecieron este año fue llevado a cabo en un teatro improvisado en una vieja casa de San Angel, donde tuvieron como solistas a esa extraordinaria pareja de guitarristas que forman Alfonso Moreno y Minerva Garibay. En dicho local CARLOS ESTEVA, uno de los fundadores de la Orquesta, desea establecer un Conservatorio de Música, con la ayuda de un Patronato ad hoc, presidido por los señores Luis Alonso y Lic. Carlos Loperena Santa Cruz. Fundar un Conservatorio es cosa seria y esperamos que Carlos se vaya con pies de plomo en la elección del personal didáctico y la elaboración de los programas de estudios.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA ESCUELA NACIONAL PRE- PARATORIA.—El 15 de enero inició esta agrupación sus actividades de 1973, con un concierto destinado a clausurar los actos conmemorativos del "Año Juárez". Dirigida por Humberto Zanolli, quien programó obras de Hin- demith, Respighi, Vivaldi y una serie de lieder cantados por Betty Fabila.

Con este acto se despidió Hermilo Novelo de México, antes de partir para el extranjero.

En marzo volvió a presentarse la orquesta en otro acto patrocinado, esta vez, por la "Dante Alighieri". Se estrenó entonces una obra del propio maestro Zanolli y actuó como solista del Concierto de Luz Vernova, concertino actual de la orquesta. El maestro Zanolli comienza apenas a recibir el merecido reconocimiento.

EXAMEN PROFESIONAL DE EDUARDO ANGULO.—Los dos talentosos hermanos Angulo —pianista y violinista— están realizando carreras de altos vuelos. Emilio prosigue sus estudios en Viena y ahora. Eduardo, termina brillantemente su carrera de concertista (solamente en el Conservatorio de México se designa así a esta carrera de profesionalismo musical). Emilio obtuvo la más alta calificación en su examen final y mención honorífica especial. Ejecutó las Sonatas en fa menor de Brahms y Re mayor de Beethoven, la Chacona de Bach y obras de Kavalewski, Manuel Enríquez y Wienawski con beneplácito de un exigente Jurado.

DUO KONTARSKY.—El Instituto Cultural Goethe ha iniciado este año sus valiosas actividades musicales con un concierto del dúo que forman los hermanos Aloys y Alfons Kontarsky —más que extraordinarios pianistas, puesto que poquísimos son aquellos, cuyas dotes les permitan dominar los estilos y técnicas de todos los tiempos, tocando en dúo, ora en dos pianos, ora en uno, música especialmente escrita para esas dos combinaciones tan gratas a casi todos los compositores. Ellos comenzaron con Mozart y terminaron con Max Reger (unas Variaciones muy interesantes), pasando por Schubert (la Fantasía en fa menor, que dijeron con encanto), y las "Perspectivas" de Zimmermann (el platillo fuerte de la noche) y aun se dieron el lujo de dar como encore la Sonata para dos pianos de Stravinsky (todo de memoria). Un concierto para recordarse.

PEDRO SERGIO.—Este muchacho tan dotado para la guitarra, dejó su apellido Salcedo para presentarse con sus dos nombres como artista. Y le queda muy bien a su persona. En los últimos meses ha tenido una gran actividad concertística organizada por el IPN, ora en su Auditorio B de Zateceno, ora en la Escuela Superior de Medicina de la propia institución. Tocó para jóvenes como él y recibió un justo reconocimiento a su trabajo.

JUVENTUDES MUSICALES.—En terrenos de la Danza, combinada con música barroca fue ofrecido un acto, bajo la dirección musical de JAIME GONZALEZ. Se tituló *Música y Danza en las Cortes Europeas* y se escuchó música de los siglos XV al XVIII.

CUARTETO DE CUERDAS ARGENTINO.—En el Conservatorio fue presentado este grupo argentino de la Universidad de la Plata, al que sus 16 años de práctica y actuaciones ha dado una calidad sobresaliente. Ejecutaron magistralmente los cuartetos en sol menor de Boccherini, el "Pentáfono" de Gildardo Gilari (argentino) y el "Americano" de Dvorak. Es una desgracia que los alumnos del Conservatorio no acudan en masa a escuchar esta clase de conciertos que deberían considerar como un privilegio. Quizá no se hizo suficiente propaganda.

SEMANA CULTURAL DEL CANADA.—Entre una serie de actos culturales, los canadienses presentaron en la Sala Chopin un recital de la niña canadiense Andrea Carr, que hace su carrera pianística bajo la dirección de la excelente maestra que es CLAIRE SVECENSKI.

EL CONCIERTO DE MUSICA ELECTRONICA DE MANUEL ENRIQUEZ

Este acto auspiciado por el Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales, en el que MANUEL ENRIQUEZ, compositor, violinista, Director del Conservatorio (por la gracia de poderes benéficos), presentó y ejecutó un programa de cuatro obras: POLIFONIA POLIGRAFICA de *Jean Etienne Marie*, EKPHONESSIS I, de *Alcides Lanza*, ROUND AND ABOUT, de *William Hellerman* y MOVIL II del propio *Manuel Enriquez* fue tan sobresaliente, que nos inspiró para establecer, a partir del próximo número de esta revista, una sección destinada a definir, en forma comprensible para todo mundo, las principales características de las técnicas contemporáneas de la composición.

La cuatro obras del recital en cuestión fueron compuestas por medio de sonoridades producidas por sintetizadores electrónicos que admitieron la intervención en vivo de un violín solista, "electronizado". Pero ¡qué violín! y ¡qué violinista el que pueda ejecutar obras que requieren una técnica novísima, de espeluznantes dificultades! Ese violinista es Manuel Enríquez, quien tuvo como atril de las partituras una pantalla cinematográfica, en la que iba leyendo su parte, extractada de una maraña de signos gráficos. Solamente la obra de Jean Etienne Marie llevaba tres nitidos pentagramas, con claves de Sol y Fa; pero las otras tres necesitaban ojos de lince, como los de Manuel y una mente musical lúcida y adiestrada como la suya. ¿Las obras? ¿Quién será capaz de dilucidarlas en una primera audición? Solamente las de Etienne Marie y Hellmer nos parecieron claras, por lo que se refiere a la intervención del violín en forma específica. La amplia *entrada* del instrumento solista en la de Hellmer permitió saborear varios de esos efectos violinísticos noveles que Manuel Enríquez domina a la perfección. Gracias a una sugerencia de Marijo Beeauregard, el intérprete hizo una breve y excelentemente improvisada presentación del programa, que resultó oportunísima. E.P.

(pasa a la pág. 46)



Revista de Revistas Musicales

MELOS.—En el último número recibido se publica una entrevista de Leonardo Pinzauti con Olivier Messiaen, en un restaurant de Florencia. Afirma el entrevistador que nunca había hecho una entrevista más peculiar. Y esto aún antes de recordar las tremendas cosas que Stockhausen le había dicho en un hotel de Roma. También trae a colación una plática muy amable con Dallapiccola, anterior al estreno de su "Ulises", así como las estimulantes discusiones y polémicas con Donatoni, Bussotti, Henze y Malipiero, cuyas respuestas le parecían como un reflejo exacto, una evidencia de las ideas y peculiaridades de sus interlocutores.

Pero lo de Messiaen era diferente: parecía colocar un muro entre las sonrisas melancólicas de sus afirmaciones y su obra musical. No olvidaba Pinzauti lo que su entrevistado le había dicho una vez a Antoine Goléa: "Para mí, la única música verdadera ha existido siempre en los ruidos de la naturaleza y en la armonía del viento, en los árboles, en el ritmo de las olas del mar, en el timbre de las gotas de la lluvia; en el de las rosas rotas, en el choque de las piedras, en los diferentes gritos de los animales.

"Todo es necesario en este mundo" —le dijo Messiaen a Pinzauti— aun lo malo y continuó hablando del panorama musical del siglo XX. Tras la primera Guerra Mundial, euforia. Tras la Segunda, reacción hacia lo abstracto y lo intelectual. Stockhausen y Boulez se volvieron seriales. Pierre Schaeffer y el propio Stockhausen, electrónicos y, por fin, Xenakis estableció el cálculo de las probabilidades; pero él, Messiaen, está convencido, como dijimos antes, de que la música del hombre debe de ser una aproximación a la naturaleza, en cuyos dominios, quienes más le convencen son Ligeti y Berio.— Pinzauti le recordó que, según Stockhausen había terminado el sentimiento individual. Dijo éste: "Si un hombre sube a una estrella y al regresar a la tierra contempla un árbol, sus ojos, ya diferentes, le contemplarán a través de aquella experiencia". Messiaen le respondió que las experiencias se adquieren sin que uno se dé cuenta, pero que no por ello dejan de existir el sentimiento y la expresión. Después se salió por el campo del dogma religioso y el esoterismo; pero pensamos que cuando el autor de Turangalila escribe lo que le insinúan los pájaros y los ruidos de la naturaleza y sus momentos de pasión amorosa, se olvida completamente del dogma y sólo piensa en el color tonal que le sugiere lo escuchado y quizá también en sus modos de valores. Es posible que Dios se le esfume entonces; pero leyendo sus respuestas a Pinzauti parece como si su música no pudiera existir sin *El*.

LE COURRIER MUSICAL DE FRANCE.—En los números 38 y 39 de esta revista oficial francesa. Philippe Torrens presenta un amplio panorama de la situación actual de la música contemporánea en Francia. Con profundo pesimismo, comienza lamentando un hecho palpable por casi dondequiera: el actual estado anémico de la vida del concierto; el hecho de que hoy día el aficionado se contente con una grabación, en vez de asistir al espectáculo vivo de la ejecución, acentuado por la presencia de artistas conspicuos; por otra parte, las cadenas difusoras de alta fidelidad, son un triste estímulo para que el otrora asiduo asistente a los conciertos evite las molestias que le ocasionaban la adquisición y reservación de boletos, etc. Actualmente los conciertos del *Domaine Musical* se efectúan en una casa de Cultura situada en las afueras de París, dos días después de su realización parisienne. Según estos informes, las estaciones televisoras son mediocres y la poca música culta que transmiten pasa a horas muy avanzadas de la noche (y creíamos que sólo entre nosotros sucedían cosas semejantes). Se escucha, pues, muy poca música en Francia, y aún menos si se trata de la contemporánea.

El compositor francés hoy día se halla, pues, ante el dilema de no poder escuchar su música. Las orquestas sinfónicas, no demasiado numerosas, raramente programan música contemporánea; y sin embargo, existen los festivales de Royan, de Aviñón, las *Semans Musicales* de París, los conciertos del grupo *Música Viva* que dirige Diego Masson, el *Conjunto de Música Contemporánea de París*, dirigido por Constantin Simonivitch, el *Grupo de Estudios* y el de *Realizaciones Musicales*, pero se trata de pequeños conjuntos de élites que no aportan una mejora considerable al compositor contemporáneo. Dejamos para el próximo número la parte segunda de este importante artículo de Philippe Torrens, que entra en el meollo del mundo anímico del compositor contemporáneo.

TIME.—¡Caso insólito! La revista TIME dedica el artículo de fondo de su número del 12 de febrero pasado a un extenso reportaje de su corresponsal James Willwerth sobre la industria disquera de la música pop en los Estados Unidos, que alcanza la suma de 3 billones de dólares. Seis semanas necesitó Willwerth para su investigación a través de las oficinas de las compañías disqueras, pero una vez obtenido su material, se lo entregó al editor Mark Goodman, quien escribió el artículo. Lo que pasa en este medio es tan fantástico, que remitimos al lector a dicho número de la revista en cuestión y a sus seis páginas dedicadas a esta manifestación del espíritu juvenil contemporáneo, en las que encontrará el reportaje, bajo el título de "Grabaciones pop: Naipes, Dinero y Monstruos." "Todos le saldrán al paso: los buenos, como Carole King, Harry Nilsson, Roberta Flack; Los aun vivientes y "satanicos" Rolling Stones; personalidades que comienzan a surgir, como Carly Simon; y también grupos que pasan sin dejar huella, pese a los nombres estrambóticos con que se bautizan: "Sly and the Family Stone", "Aztéc Two-Step", "Weather Report", etc., etc.

NOTICIAS



JOERG DEMUS

MEXICO.—El Director del Conservatorio y eminente compositor y violinista, MANUEL ENRIQUEZ, fue invitado por la Sinfónica de Guadalajara para ejecutar el Concierto para Violín y Orquesta de Alban Berg como solista. Según noticias del único crítico musical de esta ciudad, invitado al acto, la ejecución de Enriquez fue muy convincente, y, por otra parte, el artista "con una encomiable intención didáctica, se situó en medio del escenario y explicó, de viva voz, la forma del concierto, sus orígenes y dio algunos detalles sobre la escuela vivesa y la personalidad del autor" (Raúl Cosío).

ENTREGA DE DIPLOMAS DE LA UMCTM.—Este año la Unión de Cronistas de Teatro y Música entregará sus diplomas anuales el 10 de marzo en una cena que se efectuará en la salón de banquetes del Hotel Meliá-Hidalgo, situado en la esquina del Paseo de la Reforma y Colón. Nos parece sumamente acertada la votación unánime de los miembros del organismo, quienes, tras acaloradas discusiones decidieron entregar los diplomas a las siguientes personas e instituciones: Señor CHRISTIAN SCHMITT, Director del Instituto Goethe, como promotor de conciertos de alta calidad artística. MARIA BONILLA, propulsora del lied; FELIPE LEDESMA, dirección coral en Puebla y al frente de los grupos "Tort"; "LOS FOLKLORISTAS", difusión de la música folklórica de los países iberoamericanos; JORGE FEDERICO OSORIO, joven y distinguido pianista; ANTONIO LOPEZ MANCERA, producción y escenografía; ARTURO NIETO, barítono, por su sobresaliente actuación en el papel de Sancho Panza de la ópera "Don Quijote" de Massenet.

ALFONSO MORENO.—Con el mismo programa que ofreció en Chapultepec, a beneficio del Patronato pro-Conservatorio de San Angel, el guitarrista *Alfonso Moreno* se presentó en el Carnegie Hall de Nueva York. No hemos recibido aún noticias de este acto.

JOERG. DEMUS.—Este año el Curso de Perfeccionamiento Pianístico que anualmente imparte aquí Demus bajo los auspicios de la Sala Chopin y otros destacados organismos, se llevará a cabo del 8 al 18 de este mes de marzo, en sesiones de cuatro horas diarias. La asistencia a este curso es completamente gratuita, pero es de esperarse que los ejecutantes sean alumnos bien preparados, para que ni Demus, ni el auditorio pierdan su tiempo. Una de las novedades que se han introducido esta vez, nos parece muy pertinente,

pues se trata de que sea el propio gran pianista vienés quien decida, al terminar el curso, cuál de los ejecutantes se merece con toda justicia la beca que ofrece la Embajada de Austria en México, como representante de su gobierno. Por su parte, Demus nos brindará cuatro recitales, cuyos programas no han sido aún dados a conocer, pero que son esperados con entusiasmo.

SEMANA CULTURAL EN TLAXCALA.—Es alentador que la pequeña provincia se despabile. Tlaxcala, uno de los más pequeños estados de la República, tuvo su Semana Cultural. Por primera vez en la historia un ex-torero fue elegido Gobernador de su Estado natal y se dedicó plenamente a elevar el nivel intelectual de la población. Como Tlaxcala queda tan próxima a México, todos los días de dicha semana acudió una nutrida y entusiasta concurrencia a los actos culturales, que terminaron con un recital de canto, organizado por la Asociación de Cantantes de Opera. *Angélica Dorantes* y *Sergio de los Santos*, acompañados por *Raúl Cosío* tuvieron a su cargo el programa y *Arturo Nieto* actuó como maestro de ceremonias. La ciudad posee un pequeño teatro, bien proporcionado y con buena acústica. Ojalá que todas las capitales de provincia tuvieran sus semanas culturales. Puebla, que comenzó con tantos ímpetus, parece que este año quedará en receso, pese a que en algún periódico de México D. F. se anunció el Festival desarrollado allá hace dos años. Nadie pudo explicarse el juego implicado en tal errata de roticias.

HERMILO NOVELO. La Agregada Cultural de la Embajada de México en Nueva York, Lolita Carrillo, le organizó a Hermilo Novelo un recital en el Carnegie Recital Hall, para lo que obtuvo la colaboración de la Carnegie Hall Corporation.

ALICIA URRETA.—¿Va a convertirse, definitivamente, en lideresa de los atrilistas? Ya lo veremos.

JULIO ESTRADA.—El compositor *Julio Estrada* ha estado impartiendo un corto curso en la Universidad Autónoma de México sobre los problemas de la Música Contemporánea, que ha tenido excelente acogida entre un buen número de estudiantes interesados en tales problemas. En una de sus últimas pláticas afirmó Julio que John Cage es el más importante filósofo musical del siglo y anteriormente había expresado que este compositor norteamericano y Pierre Schaeffer (francés) han destronado a *Olivier Messiaen*, cuyas teorías van pasando de moda.

NOTICIAS DEL EXTRANJERO, por N. KOCH-MARTIN (nuestro corresponsal en Bélgica).

GINEBRA.—El VI Concurso Bial Int. de Composición de Operas y Ballets no requiere límite de edad; Inscripciones hasta antes del 1º de agosto próximo. Primer Premio: 10,000 fr. suizos. El V Concurso Internacional de Piano "Clara Haskill" se efectuará del 7 al 14 de septiembre. El Premio único será de 10,000 fr., pero los 2º y 3er. lugares tendrán acceso a la Orq. Sinf. de Viena y recibirán contratos.

PRAGA.—En abril y mayo se efectuará el Conc. Int. para pianistas cantantes, de 16 a 30 años de edad. Premios: 4,500 Coronas en cada categoría.

AUSTRIA.—Recientemente falleció HANS APOSTEL en Viena, a la edad de 71 años. Alumno de Schoenberg y Berg, se colocó a la vanguardia de la música austríaca.

FRANCIA.—ALEJANDRO UNINSKI, celebrado pianista francés, nacido en Kiev, murió en Paris, a la edad de 63 años. También falleció allí mismo la famosa pianista francesa MONIQUE DE LA BRUCHOLLERIE, a la edad de 57 años. Desde 1967 era maestra en el Conservatorio de Paris.

El IV Conc. Int. de Mús. Pianística Contemporánea, fundado por O. Messiaen, se llevará a cabo del 17 al 20 de abril en el Festival de Charentes. Límites de edad: 33 años. Insc. hasta el 25 de marzo.

INGLATERRA.—LA MUERTE EN VENECIA, nueva ópera de BENJAMIN BRITTEN, será estrenada el 16 de junio en el Festival de Aldelburgh, con Peter Pears en el papel principal.

ALEMANIA.—EL REVISADOR, nueva ópera de W. Egk será estrenado en junio por la Opera Alemana de Berlín Occidental, bajo la dirección de Hollreiser.

Un tribunal de Munich decretó que el abogado H.J. Hecker entregue el "Diario privado" de Cosima Wagner al *Archivo Wagner*, situado en el nuevo Palacio de Beyruth.

LONDRES. Vladimir Horowitz recibió la Medalla de Oro de la Real Sociedad Filarmónica de Londres. Hasta ahora esta distinción solamente había recaído en Brahms, Rachmaninov, Sibelius, Toscanini y Stravinsky.

HAWAII.—De Junio 22 a julio 27 se verificará en Honolulu un Festival de Música, en el que se incluirán cursos intensivos en disciplinas de dirección de orquesta, con conferencias, práctica de laboratorio electrónico, reparación y conservación de instrumentos musicales, etc. Las cuotas para estos cursos son de 200 dólares por cinco semanas y se darán créditos de Bachillerato a aquellos estudiantes idóneos.

ABSTRACTS IN ENGLISH

HEPTAPHONY (7), AS BASED ON THE 7th SCALE OF THE NATURAL OVERTONES, by PEDRO MICHACA VALENZUELA.—This scale is made up by the 1 to 4 overtones of C (see ex. 1), on which a special heptaphonic system can be organized, with wide technical and musical possibilities.—Ex 2 shows this heptaphonic scale, with its two uneven pentachords devised in contrary motion, and their individual **tonal attributions**, as related to their tonic. The first one—from B flat to F sharp—forms an interval of augmented fifth. The second—descending from B flat to E—comes within a diminished fifth, in symmetrical fashion.—The degrees of this scale are marked with Roman numerals, with their corresponding “tonal attributions” thus indicated: **T** (tonic); **Sd** (descending leading tone); **Mp** (primary modal); **Di** (lower dominant); **Ds**; (upper dominant); **Ms** (modal secondary) and **Sa** (ascending leading tone).

HEPTAPHONIC KEY (7). By giving a “tonal attribution”, to each one of this scale’s 7 degrees, we establish their mutual and special category and classification. This scale has a very peculiar feature, but shows certain likeness with the diatonic key, in what concerns its formal, luminous and spacial characteristics. The first one connects the tonal functions around the “tonal center”, which is the tonic; both dominants—upper and lower—come next in importance; then the modal tones, III and VI, and lastly the leading tones II and VII. The luminous and spacial points become obvious whenever the heptaphonic keys (7) are “placed” on one of the 12 keys on which they can be built.

HEPTAPHONIC MODE (7). In the case of cyclic formations of a heptaphonic key (7), 6 similar scales may be formed, with the first degree as **modal tonic** (table “A”). On the left side of his table, after **B** (B flat), the degree of the basic scale representing the tonic, has been pointed out. The seven scales intercross themselves in contrary motion, into two pentachords. Each 5th is classified, as well as every 3rd and 6th on the left margin. By transposing on the same tonic (B flat) each one of the 6 scales of table “B” one can appreciate the characteristic unity and variety between the basic and the related scales, but there must be a **symmetrical order** of the 7 scales (table “C”), so that the musical might of modal heptaphony should be appreciated. This heptaphony (7) is based on the **overtone scales** with as much accuracy as our itinerant system allows.—Such a symmetrical arrangement is possible by means of the 7 scales structural order, through which we are allowed to observe that the 6th mode is symmetrical, since both pentachords come within a perfect fifth. Both ends of this scale are limited by semitones. Its perfect symmetry makes it a central mode, that is surrounded by modes 5th and 7th, 2nd third and 1st and 4th. All of these are mutually symmetrical (table

"C").—This modal heptaphonic ensemble shows the principle of variety within unity. By transposing each mode to the same tonic, they belong to a different overtone scale, but with their own "generators" remaining tied on in symmetrical fashion with the central mode, as an "axel". The first series that show minor seconds on each of the seven scales, corresponds to the second overtone (see quarter note on table "C"), that forms a tritone on several octaves with the generating tone of the basic overtone scale.

HEPTAPHONIC HARMONY (7). Heptaphony (such as diatonism) allows chord structures by means of selections, i.e., by superposing thirds, till the 7 degrees are closed up. On table "D" triads are represented by whole notes and the quarter notes above form a 7th chord. By adding thirds, 9th, 11th and 13th chords can be made.—There are a major and a minor triad; 3 diminished fifths, with changeable thirds and 2 augmented fifths with a major third; 5 minor and 2 major sevenths. Every chord determines the **tonal** or **modal** "function" of the corresponding degree, and admits several positions and ways. It is possible to combine them either in the traditional manner, or free fashion.

HEPTAPHONIC CADENCES. They come in 4 orders: 1) on the tonic; 2) on the upper and lower dominant (5th and 6th degrees); 3) on the modal 3rd and 4th degrees; 4) on the 2nd and 7th degrees. The 1st order applies to the tonic of the 7 scales, when descending from the 5th or 6th degrees. These cadences from **dominant to tonic** are every characteristic, since there is only one perfect 5th in the 1st pentachord of the 2nd mode. On the 6th mode there is a perfect fifth between **dominant** and **tonic**; on the third mode only the second pentachord offers a perfect fifth; on the symmetrical modes I-IV and V-VI the augmented and diminished pentachords come one after another. 3) Cadences on the modal degrees III-VI, with their own chords, correspond to this order. A great melodic and harmonic richness can be derived from these cadences. 4) Less frequent are these cadences on the VII-II degrees, but they can give a great contribution to the **musical structure**.—As in every organized system, it is useful here to define and classify the heptaphonic cadences. Thus their agogic and dynamic values are emphasized. The **dynamic factor** adds value to the heptaphonic cadence, either through a brief **crescendo** or **diminuendo**, or by contrasting with the **agogic factor**.

HEPTAPHONIC COUNTERPOINT—Vertical conjunction or counterpoint structures that are based on heptaphony, usually comply with the intervals of chords contained in table "D": major 3rd., minor 3rd., perfect 5th, diminished 5th, diminished 3rd., minor 7th, with their respective inversions and enlargements. All kinds of combinations can be made, providing the peculiar melodic, and harmonic character of the heptaphony (7) is not altered.

HEPTAPHONIC MODULATION.—In this heptaphonic system modulation can be internal or external. The former is **modal** whenever one shifts from one mode to another on the same tonic (as in table "C", for instance); or when occurs between neighbouring modes, inverted modes, or inter-related modes. In **tonal modulation** any mode is transposed to another tonic; when both tone and mode are different, the modulation is **toni-modal**.—External modulation is performed any time one shifts from heptaphony (7) to any other system. It is **homogeneous** when it goes to another system based in the overtones, i.e. pentaphony (5). It is **heterogeneous** when the new chosen system belongs to any other system. In every case the mechanism of this kind of modulation consists in a proper characterization (in quantity and quality of the chosen new system. THE END.

A GREAT MUSIC THINKER, by JORGE VELAZCO. (Mr. Velazco is a distinguished very talented lawyer and musicologist, who has been very active as consultant for the Dep. of Music of the Fine Arts Institute of Mexico. He is a self-made musician, with a large view on contemporary music problems.)—One of our times trends lies on the university students political influence, Ferruccio Busoni would have been very popular among the young people of today. At the peak of his fame, he ended his 1922 tour in Rome with 6 recitals, one of which

was dedicated to the University students. His predilection for universities was probably due to his vast culture. He devoted most of his life to the research of the new in music. At the turn of the 20th century it was not common for a musician to dig deep into the life and culture of his time. In order to understand his cosmopolitan mind one must know that Busoni's parents were Italian and German and he married a Swedish girl. His childhood and youth were spent between Italy, Austria, Finland and the United States and he established his home in Berlin. But whatever the reasons for this peculiar personality, it was made up of passion, order, strength and reasoning—a wide artistic and universal intellect. His influence on musicians like Weill, Delius, Petri, Sibelius, Bortok, Mitropoulos and Schoenberg, was the product of the above-mentioned qualities.—A cartesian thinker, a mystic and a perfectionist, he devoted a great part of his life and energy to the art that fascinated him above any other cultural discipline.—His influence on modern music can be found in the young generations' disquiteness, as well as in his ideas' refraction. He offered his open support — whether financial or intellectual to the new music. Every musician and amateur should wish to know him thoroughly.—A composer is, above anything else, a mind that expresses itself by means of sounds, but sometimes semantics and philosophy take the place of sounds, in order to advance the creation of new and novel musical systems that help music's evolution.—The amount of musician-thinkers is very limited, and more so, the number of those who are able to express themselves in a literary and philosophical language, like Stravinsky, Schoenberg, Hindemith, Stockhausen, Boulez and Ligeti, who are musicians of the 20th century. In the 1900's there were many musical thinkers: Mauclair, i.e., wrote plenty about music, but as far as using a literary style, he was less fortunate than writers like Mann and Rolland, who sometimes later wrote about music with less knowledge than Riemann, but the latter produced horrible post-mortem analysis of musicians, with complete literary dryness.—Rimsky-Korsakoff and Berlioz dealt a lot with music techniques, but in spite of the latter's literary strivings, only his genius saved him from ennui. Mozart, Beethoven and Chaikowsky's letters in music lacked a system that could allow us to classify their thoughts. Schumann was the first musician who wrote about music with a clear mind. Wagner—a musician-writer— dealt only about the German theatre of the 19th century.—Since Bach, Mozart and Beethoven lacked Busoni's literary elegance, they left us their musical thoughts in sounds rather than in words, with the result of magnificent musical compositions. Busoni's on the contrary, were very limited in number, but he wrote plenty of essays. He thoroughly belonged to a social moment that lent itself to the cultivation of the mind and to teaching matters, wich suited his jolly and extrovert nature. He was the frist musician who applied a coherent system to the art of music, opening thus the door to contemporary music. His ideas dealt with, renewal of the opera, logic as applied to works, music's autonomy and its severance from expression ways and concrete performances. Nevertheless he was neither a theoretician nor an intellectual, but rather a huge and passionate artist. Those who consider him as a souless professor, lack undoubtedly a general culture, that prevents them from comparing Busoni's mind to that of a real intellectual, like Kant, for instance. Busoni was a terrible perfectionist. In this instance we can consider him as the founder of contemporary criticism. His critical mind surpassed all the artistic and philosophical trend of his time. In that respect he forestalled Ionesco, Brecht and Weiss. Nobody before him, had taken a new work as a conscious study for future ones.—It is true that he lacked social views and the philosophical method of the great 20th century authors of dramas. It was only his genial, refined, powerful intuition that allowed him to understand and solve the problem.—Feyerabend considers Busoni the inventor or the modern way to understand the practice of Art and Science. In the latter case, not being a scientist, he can be labeled as an empiric founder, but to deny his merits would be like denying Giordano Bruno's sacrifice as hero of the modern 16 th century thought. Busoni's contribution lies on a contemporary position in the artistic an philosophical evolution of the years 1918 to 1932. His emphasis on musical forms made possible the advance of semantics and structuralism. That was the reason of his choosing, Dr. Faust as principal subject for his opera. He used to write his own libretti and Dr. Faust's

poem fitted him as being based on lyricism and passion, to express a world of infinite beauty and sound.—The creative and esthetical talents of Busoni appear in the orchestration of the Concerto op. 39, as well as in the conjunction of vocal and instrumental part in Dr. Faut's opera *Arlecchino*, which were composed in a fluent mozartian style. The exotic and fantastical world of *Turandot* (written 10 years before Puccini's opera) has inspiration and a large range of feelings that shift from strength and glory to softness and deepness. From the esthetical point of view, Busoni's music shows sternness, without concessions. It is never vulgar, but only those who possess refinement, intelligence and sensibility are able to enjoy him thoroughly.—We only intended to deal with Busoni's analytical production. His article on Beethoven's contributions to music dissects in just four pages the huge work of the great German master with brilliancy and power of synthesis. In an article published in 1922 on thirds of tone, he judged the importance of scales made up by thirds and whole tones. In only one page he dissected the axiological universe of those researches, as auxiliaries to the composer, and not as an end by themselves. It seems that he envisioned the electronic synthesizer. The most avant-garde composers of today want what Busoni demanded in 1900: new tones with different mutual relations. He prophesized their value and use by demanding a different division for the 12 semitones and a particular logic for every composition. The composer should forget the laws created by his last work and try to surpass them in the next one. That is the most modern criteria in the world of contemporary musical scene: the transformation of the rigid concept of opera into a today's musical scene: the transformation of the rigid concept of opera into a more coherent and dynamic esthetical expression. His ideas of multimedia made him a prophet who foresaw the public's resistance to those changes.—The problems of graphic, so critical and plentiful in contemporary music, were envisioned by Busoni, before the foundation of special congresses. His unbelievable strength should stimulate and inspire the solution of the complex problems of contemporary music.—His researches on the use of scales other than the diatonic ones, are not original. Scriabin's certain works are based on different scales. His chords are built on intervals other than thirds. Persichetti also designed different scales, but the 113 ones studied by Busoni were the first ones that served him to combine Scriabin a Persichetti's positions.—The most advanced and important side of Busoni's musical thought is perhaps his intuition on music as an independent conception, previous to its realization in sounds, which appear just as historical circumstances. Said he: "The Fantasia Contrapuntistica", was conceived neither for the piano, nor for the organ or the orchestra. It is just music. The tone medium is only of secondary importance". "... the musical work subsists in its total substance, ever before it has been performed, as well as after performance. It exists both outside and inside the time".—Being one of history's greatest pianists, he also worked on the instrument's technical problems — problems that nobody had understood before him. In those times of elementary ideas on the piano, he discovered and systemized the real foundations of piano playing — only vaguely perceived by the great masters. He was therefore the founder of the modern school of piano technique, that Petri and his pupils promoted later on: It is evident that Rubinstein, Liszt and Rachmaninoff played with this kind of technique, but it was Busoni who developed and exposed it in an orderly manner.—On the other hand, he was a master of the art of living. His wonderful temper allowed him 34 years of a perfect married life. His art of living gives us the size of a man.—He was a 90% self-made artist, who taught the general principles by him discovered to people like Harold Bauer, Egon Petri and Alexander Brailowski.—Piano playing requires technical —not mecanila— training, as well as feeling and imagination as prime material; then it is necessary to possess a vision of life, so that the mind can be capable of ordering and mixing up all its powerful means.—Every genius has been a revolutionary of independent and free spirit. So was Busoni and that is why his thoroughly modern works are considered eclectic, on account of their perfect forms and clear idiom's.—This time we have only dealt with his writings. It is possible to read them in Italian, German, English and French; they have been edited all over the world as collections of essays that convey the influence

of this great artist on the evolution of musical thought. (See notes at the end of the original article).

ON BACH'S TECHNIQUE OF TRANSCRIPTION AND IMPROVISED ORNAMENTATION, by E. PULIDO.—The writer comments on an article of PUTNAM ALDRICH, which appeared in the Dec. 1940's issue of the *MUSICAL QUARTERLY* under the above title. So devoted was Bach to transcriptions, that Aldrich excuses the misdeeds committed by his own transcribers. But let's not forget that Bach always improved the original works.—Among last century's transcribers of Bach's organ works for the piano, only Liszt and Busoni respected the composer's internal structures. In the case of certain contemporary jazz composers and performers, like Brubeck and the Swingle Singers, among others, they either develop themes and structures, or perform every note of the original works, with the addition of a bass and a subdued battery.

For his study, on Bach's method of transcription, Aldrich analyses all the available material, which comprises some of Bach's own works and works by other composers. In the first instance enter most of the harpsichord concertos. In the second there are 11 concertos: 16 for several instruments, that were transcribed for harpsichord; 2 Reinecke's trio-sonatas, transcribed for the harpsichord. Spitta identified the originals of the 1st, 5th and 7th harpsichord works, as Nos. 7, 12 and 3 of Vivaldi's most celebrated Concertos Op. 3. Schering has since proved that the originals of transcriptions Nos. 3, 11, 13, 14 and 16 were not Vivaldi's, but Marcello's (3), Telemann's (11, 15 and 16). The rest have not yet been identified to Aldrich's knowledge.—Spitta, Waldersee and Schering commented that Bach had improved the contrapuntal writing, by adding extra voices when necessary. He enlarged short movements and almost transformed completely the slow movements. Nobody, before Aldrich, had investigated the essential factors of improvised ornamentation in Bach's transformation of these slow movements. The author rightly thinks that his finding could help as an approach to Bach's own style, as well as other similar Baroque pieces. Like other composers of his time, Bach conceived his musical ideas as simple basic melodies, but contrary to his colleagues, he worked out the ornamentation on paper. Bach's harmony and melody are indistinct, because he has encumbered the score with non harmonic and ornamental notes. This fact is evident in works like the Goldberg Variations, the Andante of the Concerto Italiano, etc. In order to identify certain ornamental formulas, Aldrich advises the performer to "de-color" Bach's melodies, the way Wanda Landowska did with the Andante of the Italian Concerto. The musicologist's conclusions seem a little disconcerting. Bach's music—said he—did not actually sound so different from that of many of this contemporaries. Aldrich did not mean to belittle Bach, but just to judge the other great Baroque composers, not only by comparing the mere skeleton of their works, as they were very well versed in the technique of aleatoric improvisation.—When one thinks of today's Baroque music's vogue, the way their authors left it in print, one wonders at the time's volubility. Today's youth raves about Vivaldi's, Corelli's Marcello's, etc. skeletons of their real works, which are deprived so or their real Baroque characteristics. This can be proved by going into Corelli's Op. 5, published by Pierre Mortier in 1970, and one of Tartini's sonatas, elaborated in 17 different ways by Tartini himself.—Aldrich insists on the necessity of outlining the general principles of "diminution" (technical term for improvised ornamentation). This art reached Germany at the beginning of the 17th century and was explained by such teachers as Fux, Matheson, Stierlein and Walther.—Even at the middle of the 18th century Quantz and Leopold Mozart wrote about that technique.—Aldrich limits himself to indicate the main characteristics of this technique, by pointing out (1) the salient structural parts of the original melody, which are emphasized through the addition of partially stereotyped ornaments. (2) The intervals between the notes are filled in more or less with free melodic ornaments and other figures, beginning and ending on the given notes. This art was taught to students. (3) The notes of the given melody change occasionally their rhythmic positions, the whole outline of the melody being dissolved into

smaller note-values which follow only the harmonic structure. (4) The proper effect of the ornamentation is cumulative. In sequences, the repetitions are progressively embellished.—As examples Aldrich chose the opening phrase of the A minor harpsichord sonata, (from Reinecke's first sonata in **Hortus Musicus**) and the first phrase of the slow movement from Bach's third concerto, transcribed from Benedetto Marcello's Oboe concerto, which Aldrich found at the Liceo Musicale in Bologna. (see ex.)—The problem for the modern interpreter—concludes Aldrich—is not to find ready-made formulas for diminution, but rather to select and combine appropriate formulas for specific musical contexts.

MUSIC AND DANCE AS PROTEST MEDIUM, by CARMEN SORDO SODI.—Since long ago Music has been divided into three great branches: folkloric, popular and artistic, or academic (improperly called "classical").—Headed by André Schaeffner, French musicologists have added **tribal music** to the above list, and later on North Americans and Germans also considered individual and collective manifestations as part of the Social and Behaviour sciences, to which music is related.—We must therefore study music in the following fields: tribal, folkloric, cultural, popular, commercial and artistic, or academic.—Curiously enough "protest" music appears in each one of these fields! Nowadays, such phenomenology attracts social anthropologists, psychologists, politicologists and ethnologists. Through this form of protest men have found a way to express their social, political and religious disagreements.—During the great Babylonian Empire, people used to join the rabbis in their protest psalms. The Bible shows how the enslaved Jewish people sang protest songs against their Egyptian oppressors, who obliged them to build pyramids.—Even up to now, in Hebrew liturgy a **rashonin**—wooden instrument that resembles the Mexican **matraca**—must be loudly shaken up during the ceremony of the **Purim**, so that the name of Hanam may not be heard. Men have not only used songs as means of protest, but musical instrument (especially ideofones and percussions), as well as certain dances that Europeans called "dances to the war prisoners". These dances were forcefully bellic between goodness and evil—a "protest against evil" (Moorish representing the gentiles and Christians the converts).—The author found in Tenango del Valle, México, one among thousands of versions of the **Autos Sacramentales** still alive throughout Latin America. She transcribed a fragment of a dialogue between Fierabrás and Charlemagne: Fierabrás wanted the Emperor to send word to his father, so that he would give up idolatry and become a Christian. And in case of a refusal, the messenger should bring back the man as a mortal enemy. The Emperor sent his soldier Ganalon with the instructions required by Fierabrás. . . Miss Sordo recalls that in ancient times **BALAM** was one of the names given to the devil: one of the seven names given to him in Genesis.—In the Ibero-Latin American poetry, one can find numberless instances of protest writings. Among the Venezuelan **Corridos Tachirenses**, the **Corrido del año 1892** is partly transcribed by the author. It is a protest against the sequel of suffering brought about by a revolution (To be continued).

CZERNY, THE MASTER OF MASTERS, by TED SADLOWSKI.—A great dynasty of pianists can be traced to this Czech pedagog, who was born in Vienna in 1971. A child prodigy, he played Mozart's C minor concerto at the age of 9 and premiered Beethoven's Emperor Concerto in 1812. He devoted himself to music at a very early age and was Beethoven's pupil for several years. Later on he became a very popular teacher himself. During his youth he was a very brilliant pianist and a man full of ideals. With the exception of short trips to London, Paris and Leipzig, he spent most his life in Vienna, where he was greatly appreciated. From 1818 to 1820 he gave recitals every Sunday, which were devoted to Beethoven's music.—During his long career as a teacher (over 50 years), he had many distinguished pupils, like Liszt, Kullak, Thalberg, Jaell, Dehler, Leschetizky, De Belleville.—From 1810 he began to publish his compositions. He composed over 1900 piano works for two, four and eight hands, with, or without accom-

paniment. He wrote many Rondos, Fantasias, Variations, etc. Larger works included a "Presto Caratteristico", three sonatas, the Toccata Op. 92, a Concerto for four hands and orchestra. In addition, he arranged Beethoven's, Haydn's, and Spohr's symphonies. His religious music comprises masses, requiems, etc., but he also wrote symphonies.—His "Survey of the entire Music History" was considered excellent.—Every serious piano student should investigate the following list of valuable estudies: Forty Daily Studies Op. 337. The Art of Finger Dexterity, op. 740, The School of the Virtuoso, Op. 365, School for the Left Hand, Op. 399 School of Velocity, Op. 299, School of Embellishments, Op. 355, Perfection in Style, Op. 755, Twelve Preludes and Fugues Op. 400 (Czerny's masterwork). Students don't have to use the entire opuses. They should try to realize the exact object of each study. If necessary, one should spend months to study some special difficult point, until mastering it. Speed is purely relative and no one needs to play faster than possible.—Czerny died in 1857, leaving his handsome fortune to Vienna's charities.

(viene de la pág. 34)

PRO MUSICA Y CULTURA, A.C.—En la ex Capilla de la Paz, este organismo dedicó su último concierto a los contrastes y multiplicaciones de estilos del siglo XVII, con múltiples ejemplos, realizados por la clavecinista LUCERO ENRIQUEZ, la flautista NANVY WICKELMAN, la cellista MARGARITA OLALDE.

MUSICA SACRA.—En la iglesia metodista del Espiritu Santo se llevan a cabo conciertos de música antigua de muy buena calidad. En el último escuchado ejecutaron música sacra VICTOR URBAN, ROBERTO OROPEZA, GERHARD HEINTZE, CONSUELO BOLIVAR y PETER HARRING, con destacado profesionalismo.

CUARTETO MEXICO EN RUSIA. El cuarteto que forman LUZ VERNOVA, MANUEL ENRIQUEZ GILBERTO GARCIA y SALLY VAN DEN BERG, obtuvo gran éxito en Moscú, al ser presentado en la Casa de la Amistad con los pueblos extranjeros por el gobierno de la URSS.

CONCIERTOS EN EL CONSERVATORIO.—En el presente semestre se están llevando a cabo conciertos de muy buena calidad, ora organizados por la Administración del plantel, ora por la Sociedad de Alumnos. Esta presentó a FEDERICO IBARRA, (pianista y clavecinista), FRANCISCO GARDUÑO (clarinete) y HECTOR JARAMILLO (flauta), quienes ejecutaron un magnífico programa de tres Sonatas (**Purcell**, **Bach** y **Antonio Rosado**) y la Sonatina de **Poulenc** para clarinete y Piano. La obra de Rosado nos llamó la atención por su construcción serialística, dentro de un ambiente muy simpático, en el que algunos signos de jazz hacían incursiones. Uno se mantiene interesado en todo su transcurso.

Fe de erratas. En el número 27 de esta revista dice en la página 6: en la multiplicación de la metralla.—Hasta los fresnos mancos, los dignatarios de cúpula oronda. Debe decir: en la mutilación de la metralla. Hasta los fresnos mancos, dignatarios de cúpula oronda,

“LOS GONZALEZ”

ofrecen toda clase de artículos

domésticos y artículos en piel

fina de todos colores

Bazar del Sábado

San Angel

Stands 81 y 82

O B R A S D E

ALBERTO PULIDO SILVA

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

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

Gramática Comparada Greco-Latina (Editorial Trillas, 1967)

Estética (Editorial Porrúa Hnos. 1966)

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

Distribuidores: Porrúa Hnos. y Librería "Patria".

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.

*Suscríbase
a
Heterofonía
Revista de Cultura Masical*



ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA U N A M
CENTRO DE INICIACION MUSICAL

Rivera de San Cosme 71 Tels: 535-03-44 y 535-03-42

CARRERAS UNIVERSITARIAS —Nivel licenciatura—:
INSTRUMENTOS, CANTO, COMPOSICION, DIRECCION DE
ORQUESTA

Nivel Técnico—: FOLKLORE, MUSICA ESCOLAR, CURSOS
INFANTILES.



BECHSTEIN

WEINBACH

PETROF

Rösler

MELODIGRAND

Y
HAMMOND