

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 43, México, julio-agosto de 1975

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 43, México, julio-agosto de 1975, pp. #-#

The cover features a large, abstract graphic on the left side. It consists of a series of vertical magenta and white stripes that curve and converge towards the bottom left. To the right of this graphic is a large, solid magenta shape that resembles a stylized letter 'R' or a similar form. The background is a light, off-white color.

heterofonía

43

revista
musical

Julio-Agosto 1975
volúmen VIII no. 3

méxico, d.f.

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

Presidente Massaryk N° 582 (Polanco)
México 5, D. F. Tel.: 520-10-13

INSCRIPCIONES PARA ALUMNOS DE PRIMER INGRESO
QUE HAYAN CURSADO UN PRIMER AÑO EN
OTRA INSTITUCION.

INFORMES EN LA DIRECCION DEL PLANTEL

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM CENTRO DE INICIACION MUSICAL

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

CENTRO DE EXTENSION UNIVERSITARIA
INICIACION MUSICAL

tres niveles paralelos a los estudios de Primaria, Secundaria, y
Bachillerato

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM
ESTUDIOS A NIVEL DE LICENCIATURA

SAN COSME 71 EDIFICIO MASCARONES México, D. F.

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.

HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

Directora
ESPERANZA PULIDO

Jefe de Redacción
Claudio Landeros

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
"IMPRESA IDEAL"
Fragonard No. 44
México 19, D. F.

SUMARIO

Julio-Agosto de 1975. Vol. VIII, N° 43.

● Cartas	2
● Editorial	4
● ROBERT STEVENSON Espectáculos Musicales en la España del Siglo XVII (IV)	5
● JOHN T. FERSPERMAN y DAVID W. HINSHAW Organos de México	9
● PEDRO MICHACA V. Resumen Analítico del Preludio N° 2 para Piano de Debussy	12
● ESPERANZA PULIDO De tiempos pasados	17
● JOSE ANTONIO ALCARAZ A propósito de Julián Carrillo	20
● MARTHA E. GONZALEZ Rumbos de la Apreciación Musical en Los Angeles	23
● ESPERANZA PULIDO Gran Misión de la Orquesta Sinfónica del Estado de México	27
● F.L. Argentina: Siglos XIX y XX ENZO VALENTI FERRO Mujeres que se destacan en la Música	31
● EDGARDO MARTIN Conciertos de la OSN en la Habana	32
● NICOLAS KOCH-MARTIN VI Bienal de Música Moderna en Bruselas	34
● REVISTA DE REVISTAS	36
● NOTICIAS DE MEXICO	38
● NOTICIAS DEL EXTRANJERO	42
● CONCIERTOS	44
● DIGEST IN ENGLISH	46

Los autores son responsables de sus opiniones.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

EXTRANJERO

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto	10.00
Un año (seis números)	60.00
Número atrasado	12.00
Correo aéreo	70.00

Un año	Dlls. 8.00
Número suelto	" 1.25
Número atrasado	" 2.00
Registrado como correspondencia de 2ª Clase por la Dirección General de Correos con fecha 28 de marzo de 1969, bajo el número 1242.	

CARTAS A LA REDACCION

Estimada colega:

Hoy, 11 de abril, he recibido su carta fechada el 20 de marzo último, que contesto de inmediato. Resulta difícil aceptar que en la era de la comunicación, del jet y de los satélites, una carta enviada por vía aérea tarde tres semanas en llegar de México a Buenos Aires! Lo mismo ocurre con la correspondencia de y para Europa y los Estados Unidos que, en el mejor de los casos, tarda en llegar a destino entre ocho y diez días.

Le agradezco vivamente su colaboración sobre la Música en México, que he leído con gran interés y será publicada en la edición del 2 de mayo próximo. Me honra mucho que sea Ud. quien inaugure la serie (habrá serie?) de colaboraciones de los colegas que nos reunimos en Washington y que hasta ahora se han mostrado bastante renuentes a cumplir en los hechos los propósitos de aquella reunión. Estoy persuadido del alto valor que entraña el intercambio de informaciones sobre la vida musical de los países del Continente, y nada me complacería tanto como que "Buenos Aires Musical" pudiera contar en cada edición con una sección dedicada a la música de nuestros países. Creo que esto sería de algún modo útil a la causa que dió lugar a la constitución de la Asociación Interamericana de Críticos de Música. La Asociación no ha muerto definitivamente; pero, con la mayor sinceridad, creo que su estado reviste gravedad si todos los colegas que la creamos, más los que luego hicieron llegar su adhesión, no encontramos el medio de hacerla funcionar. Por mi parte, he hecho en ese sentido cuanto me ha sido posible y estoy aún dispuesto a seguir trabajando si es que cuento no solamente con adhesiones sino con una colaboración activa. Le contaba estas cosas al Sr. Irving Lowens con ocasión de un Concurso Internacional que nos reunió en París, en setiembre pasado, y en estos días le escribiré nuevamente, así como a los señores Heinlein y Cosío, para ver si encontramos una salida.

Existe la posibilidad de que en fecha próxima viaje a México. Si este viaje se concretara, como daba la impresión que se concretaría hasta hace pocos días, me permitiré anunciarme y verla, si ello es posible, para conversar acerca de aquél y otros temas de interés común.

Me pide Ud. información acerca de las mujeres argentinas prominentes en el campo de la creación y la interpretación musical. Adjunto la información solicitada, rogándole me releve del compromiso de hacer una nota sobre ese tema. Le prometo una nota sobre otro tema para su Revista, que recibo regularmente y leo con mucho interés. Será para mi un placer y un honor escribir esa nota para "Heterofonía".

Junto con los nombres de la nómina que le adjunto, van algunos comentarios o, mejor dicho, información, que puede Ud. utilizar si lo cree conveniente.

Muchas gracias otra vez por su colaboración. Reciba Ud. los más cordiales saludos y deseos de éxito y bienestar personal.

Enzo Valenti Ferro
Director de "Buenos Aires Musical"
Buenos Aires, Argentina.

Querida Esperanza: Muchas gracias por el número 42 de "Heterofonía". Leí la revista con el mismo interés y curiosidad de siempre, y quedé enterado de las actividades musicales de la ciudad de México. Egoísta y ambiciosamente, me gustaría ver reflejadas también las de todo el país, esfuerzo que por supuesto no podemos pedirte, aunque por otra parte me temo que en las provincias estas actividades no serán muy abundantes. En cuanto a las de la ciudad de México, dígame lo que se diga, las encuentro suficientes e, incluso, me atrevería a decir, más que suficientes. El balance mensual es variado y de calidad, unas veces más y otras menos, y otras también excelente. Tampoco es necesario saturar de música (ni de nada) la vida. Lo que hace falta es equilibrar lo que se oye, renunciando a programas-muestrario, útiles para los principiantes. Fomentar las estadísticas es peligroso.

La noticia en esta ocasión se refiere a la muerte de Conchita Badía, el 2 de mayo actual. A sus 77 años aún cantaba, y lo hacía con una musicalidad extraordinaria: fresca y fluida. En realidad, ser musical es un *don* y por lo tanto nunca se pierde; lo extraordinario es que pudiera manifestarse a pesar de la edad, es decir, cuando las facultades casi se han perdido. Ha sido emocionante el desfile de cantantes durante su estancia en una clínica, todos cantando ante la enferma, aún en estado de coma. En estas circunstancias hubo quien observó cómo llevaba el compás con una mano; con dos dedos sólo.

El caso de Conchita Badía es el triunfo del espíritu —el espíritu de la música— sobre la materia, en este caso el tiempo, pues así como Sor Juana consideraba un ultraje la vejez, Conchita Badía consiguió, teniendo razón Sor Juana, que, por una vez, no lo fuera.

Me extiendo en esta noticia no sólo por todo esto, sino también porque casi todos los cantantes mexicanos que pasaron por Barcelona, acudieron a su casa, en busca de consejos. Y aparte del provecho que de ellos puedan haber sacado, lo que para todos fue evidente es que al acercarse a ella lo hicieron a las fuentes de la música.

Su funeral y entierro ha sido, según todos los asistentes, que lo fueron todos los músicos residentes en Barcelona, el funeral y entierro menos triste que pueda figurarse; casi podría decirse alegre, con una alegría profunda y seria, como podía corresponder a una artista que cumplió su misión con plenitud y esplendor ejemplares.

(Con la página semanal de "La Vanguardia" te envío algún artículo con datos biográficos).

Recibe el fraternal abrazo de
Salvador Moreno
Barcelona, España.

EDITORIAL

Hace muchos años tuvimos el honor de conocer a Henryk Szeryng. Desde entonces sentimos el orgullo de que tan gran violinista hubiera adoptado la nacionalidad mexicana. Con el tiempo, tal hecho le ha dado gran prestigio a nuestro país. Por otra parte, Henryk, actual Delegado Cultural de México ante la UNESCO, ha correspondido con creces a esta distinción, no solamente por medio de su arte insuperable, sino auxiliando a sus "compatriotas" en el extranjero, al máximo de sus posibilidades. Por todas estas circunstancias reservamos para él muy especial gratitud.

Sin embargo, no dejó de sorprendernos una noticia aparecida en "Excelsior": aparentemente, Szeryng declaró durante una entrevista que se le hizo en París, que se hallaba dedicado a investigar la música barroca mexicana, habiendo ya *rescatado* (sic) algunos escritos. Y como no ignoramos que ha dirigido en algunas partes la Obertura de Sarrier (que él llama Sinfonía), inferimos que a ella se refería. ¿O ha realmente descubierto alguna otra música de aquella época?

Estamos seguros de que a todo mundo le es familiar la procedencia de dicha Obertura; pero quizá Henryk desconozca el folleto publicado por su descubridor, *Miguel Bernal Jiménez*, el año de 1939 (Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, Morelia), bajo el título de "El Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid" (Siglo XVIII), en el que daba cuenta de sus hallazgos en dicho Conservatorio de Música (uno de los primeros de las Américas); así como del concierto que ofreció allí mismo con las siguientes obras (todas procedentes de sus propios descubrimientos): *Cantata de Noche Buena* (anónimo); *Dos Sonatas para Guitarra* (Anónimo. [Poseemos un arreglo para piano del propio B.J.]; *Dos Villancicos* de Francisco de Moratilla; *Obertura* de Antonio Rodil y *Obertura* de Antonio Sarrier. Seguramente Szeryng desconoce, así mismo, que la Secretaría General de la OEA publicó en 1970 "Renaissance and Baroque Sources in the Americas" (Orígenes de la Música del Renacimiento y Barroco de las Américas); y la University of California Press "Christmas Music from Baroque México" (1974) Música Navideña del México Barroco) —ambas obras de *Robert Stevenson*, en las que su autor casi agotó el tema de la música barroca que se hizo, o escuchó, en el México Colonial. En casa, *Gabriel Saldivar*, *Jesús Estrada* y otros han realizado sus propias investigaciones, así como *Samuel Claro*, en Chile.

Por su parte, a *Rodolfo Halffter* se le debe, en gran medida, la difusión de la Obertura de Sarrier, así como de algunas obras de Bernal Jiménez: en

1970 le pidió a *Eduardo Mata* una revisión completa de la de *Sarrier*, para su publicación por Ediciones Mexicanas de Música (el propio *Mata* la "estrenó" en esta ciudad). *Halffter* recibió de *Bernal Jiménez* una copia del manuscrito en cuestión, transcrito a notación moderna por este último y se halla en tratos con la Editorial *Peer* de *Neva York* para una nueva edición conjunta de la obra.

¿Qué necesidad tiene *Henryk Szeryng*, un gran violinista de recurrir a para él nuevos campos de la música y, sobre todo, a los escabrosos de la investigación musicológica, requiriente de personas especializadas, a quienes no les queda tiempo para ninguna otra actividad profesional?

A partir de este número y aprovechando una sugestión que para su valiosos **BUENOS AIRES MUSICAL** hace el estimado colega *Enzo Valentini-Fero* en la carta que publicamos en la Sección correspondiente, iniciamos ahora una nueva sección dedicada a cada uno de los países del Continente Americano, por estricto orden alfabético, a partir de la *Argentina*. Esperamos así colaborar a la causa de nuestra tibia *Asociación Interamericana de Críticos de Música*, que con tanto entusiasmo fuera fundada en *Washington* no hace aún dos años. Por lo visto tal entusiasmo prevalece en todos nuestros países y si aquellos que deseamos vivamente una unión interamericana legítima y activa no ponemos algo de nuestra parte, el estado de gravedad de la *IAAMC* la conducirá a una muerte inminente. Este número les será enviado a todos los colegas fundadores del organismo.

ESPECTACULOS MUSICALES EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVII

IV

Por **ROBERT STEVENSON**

La música de *Hidalgo* para la segunda jornada de *Celos* se inicia y termina con coros de 6/2, que como de costumbre sirven de *ritornelli*. Durante el primer monólogo de *Clarín* (amonestando a *Céfalo* para que deje de corretear tras fruta tan prohibida como es una ninfa consagrada a *Diana*), *Hidalgo* indica que ciertos versos deben ser cantados rápidos y otros lentos. "Regresemos en busca de nuestros caballos", debe ser cantando rápido; "cuando otra vez nos llamó", lento, y "visteis esta ninfa por segunda vez"¹¹⁰, rápido. A diferencia de la primera jornada, el bajo lleva a veces cifras en la segunda¹¹¹. En vez de escribir las repeticiones, en el segundo acto éstas son indicadas meramente por signos¹¹². La tesitura del Coro de hombres en el folio 16 y la del Coro de mujeres en el 17 sólo están separadas por un intervalo de tercera. Es así como cuando *Hidalgo* combina ambos coros en los folios 46-49 para el gran final "Moradores de estos riscos", las voces se superpo-

nen (la más aguda en el coro I llega al Do² agudo y en el coro II al Si¹ bemol). La forma del diálogo y no la de imitación insufla vida a este coro de "¡Fuego, fuego!", el que extractado como "número" individual en una antología, realzaría extraordinariamente el prestigio de Hidalgo entre los especialistas del barroco.

Para demostrar que podía ponerle música a los parlamentos largos sin recurrir a las coplas, Hidalgo compuso íntegros aquellos que se encuentran al comienzo de la segunda jornada. En la tercera, el largo discurso inicial de Diana es una serie de catorce coplas (folios 1-13) del ejemplar de Évora), pero el siloquio de Eróstrato, en el momento de ser cegado, ("Hacia allí"), es tratado como recitativo (movimiento del bajo en semibreves). El propio Calderón inspiró a Hidalgo algunos de sus más felices momentos musicales en el trío crucial del tercer acto, mientras Céfalo insiste en: "Ven Aura ven"¹¹³. Le ruega "en cromatismos, en pausas, en fugas, en sostenidos, en trinos, que llegue". Cada término musical da lugar a un juego de palabras. Hidalgo responde al texto de Calderón, yuxtaponiendo los acordes de Do mayor y de La bemol mayor cuando Céfalo canta "cromáticos": insertando en las "fugas" una conmovedora frase imitativa en que utiliza cuartas disminuidas¹¹⁴; con trinos al hablar de "trinados primores"; descanso para las "pausas" y Do natural seguido por el Do sostenido al hablar de sostenidos".

Después de *Celos*, Calderón e Hidalgo colaboraron en *El hijo del Sol*. *Factón*, estrenada ante la realza el 1º de marzo de 1661 en el Buen Retiro, comedia que debió gustar especialmente a Mariana de Austria porque fue repuesta por lo menos dos veces para festejar su cumpleaños, el 22 de diciembre de 1675 y el de 1679¹¹⁵. La obra no tiene música en su totalidad y relata la historia del temerario auriga Factón, hijo de Apolo. Esta demandó a las compañías de Juana de Cisneros y Diego Osorio de Velasco tantos ensayos que, al igual que en el caso de *Celos*, el estreno debió ser postergado para otra fecha de la anunciada. Factón es la continuación de *Apolo y Climene*. Estas comedias hermanas fueron las que tanto impresionaron a Ricardo Wagner. Al terminar su lectura, escribió una larga carta a Liszt, el 24 ó 25 de enero de 1858. En ese entonces se alojaba en el Grand Hotel du Louvre, en París. El ditirambo de Wagner, según la traducción de Francis Hueffer¹¹⁶, dice entre otras cosas:

Me siento inclinado a colocar a Calderón a una altura solitaria. Gracias a él he descubierto el significado del temperamento español, flor incomparable y jamás vista, de desarrollo tan rápido, que pronto llegó a la destrucción de la materia y a la negación del mundo... Nunca habría podido expresarle la esencia del "mundo" mismo más directamente, con mayor brillo, tanto poder y al mismo tiempo de una manera más destructora y terrible.

Liszt le contestó el 30 de enero [de 1858]: "Continúe leyendo asiduamente a Calderón; le ayudará a soportar la situación allí". En la misma carta Liszt recuerda la profunda impresión que le dejó *El gran teatro del*

mundo, en la traducción del hispanista, cardenal Melchior Diepenbrock (1798-1853). Wagner volvió a ocuparse de Calderón en 1871 en "Über die Bestimmung der Oper" ["El destino de la ópera"] (traducido al inglés por William Ashton Ellis), obra en la que califica "muchas de las obras de Calderón como intrínsecamente operáticas" por la forma en que poesía, acción, puesta en escena y música se amalgaman en una "Gesamtkunstwerk" ["Obra de arte total"] de concepción perfecta¹¹⁷.

La música de Hidalgo para *Factón* no existe, pero once fragmentos corales de *Ni amor se libra de amor*¹¹⁸, estrenada en el pequeño teatro del Bueno Retiro, el 19 de enero de 1662, pueden ser examinados en el *Teatro lírico español IV-V* (1898; págs. 1-12), de Pedrell. (Como dijimos anteriormente, el manuscrito del siglo XVII de que feuron tomados esos pasajes se perdió; en IV-V, XVIII, Pedrell afirma que los fragmentos de *Ni amor* aparecen al azar a lo largo del manuscrito y que el compositor realizó la partitura tomándola de las partes). Para un no iniciado sería arriesgado hacer conjeturas sobre la notación del manuscrito o sobre el sistema de transposición de Pedrell. Los fragmentos publicados, salvo el 5 y el 10, están en compás ternario. Las "claves" son Sol, Si bemol, Re, La menor y Do mayor. En el número 1 y en el 5 Hidalgo se inclina hacia la dominante del relativo menor en las cadencias. Si ha sido correctamente transcrito, el 8 ("Cuatro eses") puede jactarse de algunas octavas y quintas paralelas realmente excepcionales (entre los compases 3 y 4). Solamente en el 9 ("En hora dichosa"), Hidalgo se digna hacer una leve demostración de melodía imitativa. El fragmento más extenso, el último, ha sido reimpresso y grabado con frecuencia. La escritura para cuatro voces predomina en los once fragmentos. Calderón mismo consideraba la escritura a cuatro voces como la consonancia más perfecta cuando, en la loa que precede a su auto sacramental, *El jardín de Falerina* (de 1675 y que no debe confundirse con la comedia del mismo título fechada alrededor de 1640), compara la armonía a cuatro voces con "la armonía del cielo", viendo en ella el símbolo de los cuatro elementos: agua, aire, tierra y fuego¹¹⁹.

Calderón colaboró por última vez con Hidalgo en una comedia de Carnaval escrita para Carlos II y la sobrina de Luis XIV, María Luisa de Orleans (1662-1689), que el 18 de noviembre de 1679 se casó con el soberano español transformándose en su primera esposa. El texto de *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*, estrenado el 3 de marzo de 1680, sobrevive intacto con loa, tres jornadas, un entremés de La Tía, para representarse entre los Actos Iº y IIº, un baile de Las Flores, para el intervalo entre Actos IIº y IIIº, por Alonso de Olmedo (otrora amante de una de las tres principales actrices que intervinieron en *Hado y divisa*)¹²⁰ y un sainete final basado en *Le Bourgeois gentilhomme*, de Moliere. Fue así como la última comedia de Calderón sirvió para que por primera vez se presentara algo de Moliere en la escena española. Juan Hidalgo recibió 1,500 reales por la música, de la loa y la comedia, hoy perdida, mientras Gregorio de la Rosa y Juan de

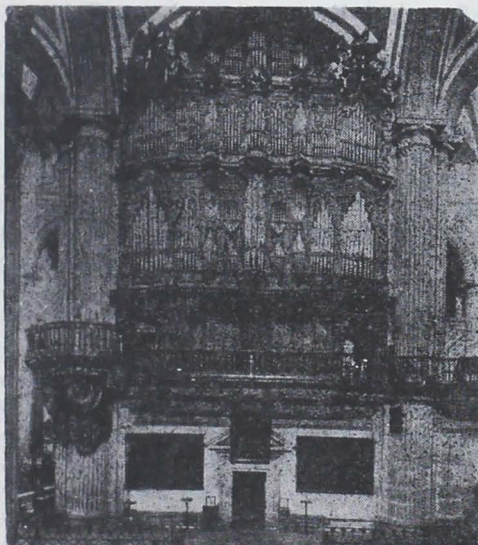
Cerqueira o Se[r]queira recibieron 500 reales cada uno por enseñársela a las mujeres de sus compañías, e igual suma recibió el violinista Juan Cornelio¹²¹.

María de los Santos, que cantó el papel de Megera en *Hado y divisa*, había interpretado el de Alecto, otra de las Tres Furias, en el estreno de *Celos*, veinte años antes. El estudio de los demás papeles vocales, subraya que fueron las mismas cantantes las que crearon las partes líricas de las comedias mitológicas de Calderón. Otro tanto ocurre con los autos. En sus *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca* (1905), págs. 269-369), Cristóbal Pérez Pastor da listas de los actores y actrices que actuaron en los autos sacramentales de Calderón desde 1660 hasta su muerte en 1681. Bernarda Manuela ("La Grifona") cantó Procris en el estreno de *Celos* y también cantó en el reestreno de *La púrpura* en 1680 y en nueve autos sacramentales entre 1664 y 1679. Mariana de Borja ("La Borxa"), que hizo de Eróstrato en la representación de *Celos* en 1660, reaparece en los autos de 1664, 1670 y 1671. Gregorio de la Rosa, que compuso la música para el auto de 1675, *El jardín de Falerina*¹²², fue pagado como "músico" en diez autos representados entre 1662 y 1679. Gaspar Real fue el "músico" de nueve actos entre 1661 y 1674 y Juan de Cerqueira o Serqueira¹²³ lo fue en cuatro entre 1677 y 1681. Los arpistas que tocaron en los autos representados entre 1661 y 1681 fueron: Marcos Garcés, Juan y Valerio Malaguilla, Juan Gallego, Jusepe=José Soler¹²⁴ y Juan de Ugarte. Cristóbal Galán, maestro de la capilla real, muerto el 24 de septiembre de 1684¹²⁵, compuso la música de los autos de 1664: *La inmunidad del Sagrado y A María el corazón*¹²⁶.

La loa de *La inmunidad* se inicia con un coro usado más adelante como *ritornello*. En ambos autos intervienen constantemente diversos instrumentos: chirimías, trompetas, clarines, atabalillos, cajas y sonajas. El personaje, Gracia, canta sesenta versos consecutivos en recitativo en *La inmunidad*¹²⁷. El otro auto, *A María*, termina con el recitado por Peregrino de una versión española de *Ave maris stella*, al que responde el coro cantando el texto en latín. Coros, solistas e instrumentistas desempeñan papeles no menos principales en los autos de 1676 (*Los alimentos del hombre*¹²⁸ y *La serpiente de metal*); de 1677 (*El laberinto del mundo*); de 1679 (*El tesoro escondido*) y de 1680 (*Andrómeda y Perseo*)¹²⁹, para cada uno de los cuales compuso la extensa música, "toda nueva"¹³⁰ el maestro de capilla del convento Mercedario de Madrid, fray Juan Romero¹³¹.

Si bien las comedias de Calderón comenzaron a ser enviadas al Nuevo Mundo ya en 1640¹³², sus autos comenzaban a ser conducidos antes de ese año. Un sacerdote mexicano, Bartolomé de Alva Ixtlilxóchitl (descendiente de la realeza tezcucana) tradujo *El gran teatro del mundo* a lengua nahuatl más o menos el mismo año. Estimado el tiempo de su paso hacia América, este auto sin duda llegó a México en la década de 1630¹³³. En el original, el auto termina con el canto del *Tantum ergo* por todos los actores. Un

cantor oculto amonesta al Rico, la transformación de la escena de la tierra al cielo es señalada cada vez por un interludio instrumental y las chirimías acompañan al *Tantum ergo final*¹³⁴. Tanto este auto como *La humildad coronada* (escrito en 1644), gozan del privilegio de haber sido representados en Lima en 1670¹³⁵, nueve años antes de la primera representación documentada de una comedia de Calderón en México: *Los empeños de un acaso*, en noviembre de 1679¹³⁶. Antes de 1793¹³⁷, solamente en Lima hubo no menos de 100 representaciones de autos, zarzuelas y comedias de Calderón. Tanto en Ciudad de México, como en Puebla, Buenos Aires y La Habana "era el dramaturgo peninsular más popular del período colonial, si ha de tomarse como indicio el número de representaciones de sus obras". En diciembre de 1728 subió a las tablas *Celos aún del aire*, en Ciudad de México, pero Lima se lleva las palmas por el número de zarzuelas y óperas representadas. Los demás centros coloniales no podían darse ese lujo.



ORGANOS DE MEXICO

Por JOHN T. FERSPERMAN & DAVID W. HINSHAW

Recientemente una multitud de órganos de los siglos XVII y XVIII que se hallan esparcidos por todo México atrajeron la atención de los norteamericanos. Es dramático confirmar todo lo que existe por allí. Especialmente en ciudades coloniales y establecimientos eclesiásticos, enriquecidos por el comercio de oro y plata, existen docenas de instrumentos anteriores a las continuas revoluciones de la segunda década del siglo XIX. Si es verdad que un buen número de estos instrumentos han sufrido vandalismos, queda

aún un mayor número intacto, como testigo de la alta cultura que prevalecía en el Nuevo Mundo. Es sorprendente que antes de que Boston, Nueva York y Filadelfia fueran fundadas, el rey de España ya prohibía el adiestramiento de tantos y tantos músicos en México (1561), en vista de que las iglesias ya no podían contenerlos.

Por medio de fondos del Instituto Smithsonian de Washington, se están subvencionando instituciones y colaboradores destinados a reunir información relativa a los órganos de México, sus constructores, estado actual y, eventualmente —lo esperamos— la reconstrucción de algunos de ellos *in situ*. Una de las primeras tareas del viaje llevado a cabo a principios de 1972, fue el esclarecimiento de varios reportes enmarañados, en relación con los de dos órganos de la Catedral de México. Estos órganos no fueron destruidos por el incendio de 1967, como se dijo: únicamente se dañaron la caja y los tubos frontales.

No abundan las fuentes de información. En México sólo existen referencias aisladas en la *Gaceta de México*, la *Historia de la Música* de Saldivar, los escritos de Bernal Jiménez acerca del archivo musical del Conservatorio de las Rosas de Morelia, la voluminosa obra de Toussaint *La Catedral de México* y los actuales estudios de Jesús Estrada, relativos a la música coral que se cantaba en México durante la Colonia; así como en los archivos existentes en las iglesias (incluyendo los de las catedrales de México y Puebla). Todo esto constituye el principio de informaciones que han sido ya ampliadas con las obras *Barroco y Rococó en la América Latina*, de Pál Kleemen y *Music in Mexico* de Robert Stevenson. Uno de los obstáculos será la frecuente ausencia de archivos coloniales en las iglesias, muchos de los cuales han sido destruidos por varias revoluciones anticlericales, llevadas a cabo de 1810 hasta por lo menos 1911.

Es lamentable la condición de muchos de estos instrumentos, puesto que un buen número de ellos ha guardado silencio durante largas décadas. Con frecuencia los tubos originales y el funcionamiento, han sido reemplazados por órganos modernos, con exclusión de las cajas de los instrumentos originales. Se ha progresado un poco al tratar de interesar al *Departamento de Monumentos Coloniales*, pero los obstáculos siguen prevaleciendo. Muchos edificios coloniales, con sus posesiones artísticas han sido recientemente requisitados por el gobierno. Pese a que no se han incluido los muebles ni los órganos, la tarea del investigador se ve, empero, obstruccionada. Otro factor la constituye el creciente número de órganos eléctricos en las iglesias —frecuentemente importados de Europa y los Estados Unidos. Estos aparecen en ocasiones al lado de órganos tubulares grandiosos que se hallan fuera de combate. Finalmente la organería no está aún organizada en México, para la propia restauración de los instrumentos antiguos, Parte de las tareas del grupo procedente del Smithsonian Institute consiste en interesar al gobierno y a las autoridades eclesiásticas para aceptar nuestra colaboración siempre que sea posible.

LOS INSTRUMENTOS

Por lo general, los instrumentos contruidos en México, así como aquellos importados de España, conservan las características de los órganos españoles del siglo XVII. Esto ocurrió con admirable insistencia en la organería mexicana, aún en el siglo XIX y con toda probabilidad en el XX. Describiremos brevemente las principales características de los órganos españoles:

Normalmente, los instrumentos poseían sólo un teclado, pese a que en pocas instancias, podían hallarse dos teclados y aun *caderetas*.

Registro de lengüetas, de varias tesituras, colocadas ora horizontalmente en el exterior de la caja, ora verticalmente dentro de ésta, aparecen en cantidades considerables: tantos como tres o cuatro en un órgano de sólo una docena de registros. Los más frecuentes eran las *trompas*, provistas de resonadores de las máximas dimensiones.

Cinco clases de *cornetas* (8', 4', 2 3/3' y 1 3/5') casi nunca faltaban. Generalmente se hallaban colocadas en el cuerpo principal, en una *caja de ecos*, con tapadera de goznes, que encerraban un órgano de expresión.

Los registros de pedal son prácticamente desconocidos y los pedaleros, raros. En los casos cuando se hallaban presentes, se trataba sencillamente de botones que abarcaban del Do bajo a una docena de notas ascendentes, con subdivisiones a la octava baja del teclado.

Si las escalas principales eran más "normales" que las de los registros de flautas del norte de Europa, por otra parte eran más amplias. Las lengüetas variaban considerablemente de acuerdo con la fuerza y la cualidad deseadas.

Los registros manuales accionaban únicamente para los bajos y los agudos. Con frecuencia, como en el caso de flautas básicas el unísono y los principales registros, las secciones agudas y bajas tenían que ser usadas simultáneamente, mientras para otros más coloridos, incluyendo las *cornetas*, y registros de lengüetas solamente se usaba el agudo.

La presión del aire era invariablemente baja. Afortunadamente la mayoría de los instrumentos prevalecientes conservan aún las fuentes de aire, sin fuelles eléctricos.

Otras especificaciones incluían regularmente un juego completo de mutaciones, con una mixtura, con frecuencia sólo para los agudos y generalmente para las secciones bajas 4' y 2 2/3' y 2' sobre Do 2. Efectos mecánicos, incluyendo canciones de pájaros, campanas y tambores eran comunes, aun en instrumentos pequeños.

Especialmente en órganos pequeños, el término *bajoncillo* era usado para el bajo 8' de lengüeta y *clarín* para la del agudo 8', pese a que ambos poseían un timbre poderoso y brillante. La nomenclatura española *trompa* (trompeta) era reservada para voces especiales solas, tales como las de la *trompeta magna* o *trompa real*. El término *trompeta*, que es el diminutivo de *trompa* no

(Pasa a la pág. 41)

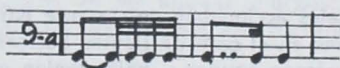
RESUMEN
ANALITICO
DEL
PRELUDIO
No. 2
PARA PIANO
1er. LIBRO
DE
CLAUDIO A.
DEBUSSY



Por PEDRO MICHACA VALENZUELA

II—"VELAS"

Salvo breves rasgos "pentafónicos", este preludio está basado en la escala hexáfona de *MI* (ej. 1), que tiene como *dominante* el *si bemol*, "nota Pedal", persistente a través de casi todo el trozo.



I—EXPOSICION (1-14)

1a. sección (1-6)

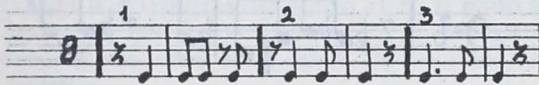
Presentación del tema *A*, formado por dos motivos: *a1*, (compases 1-2) que contienen la célula "x": escala descendente de 3as mayores; y la célula "y", desarrollada en violento zig-zag y enlazada por una nota común con la célula "x" (ej. 2); *a2*, (compases 3-6), que es repetición de "x", enlazando la última nota con el principio de *x'*, que continúa la línea descendente, con



aumento de valores (ej. 3), y llega al final del tema con cadencia armónica sobre la dominante *si bemol do-mi*, reforzada por factor agógico, determinado por una nota de mayor duración que las anteriores.



Desde este punto se inicia la *pedal* de dominante *Si bemol*, que continúa durante casi todo el trozo, variando sobre tres fórmulas rítmicas (ej. 4).



2a sección (7-14).

Presentación del tema *B*, formado por dos *motivos*: *b1*, (compases 7-10), derivando del final de *x'* en octavas y en movimiento ascendente, con valores aumentados. Este motivo *b1* se representa dos veces, como antecedente, y se enlaza con el *consecuente* *b2*, (compases 10-14), que completa la *frase-tema* en el plano central, mientras en el plano superior se contrapone la célula *x* primero, y después el motivo *a2* completo, hasta terminar la *frase-tema* con cadencia hexafónica sobre el acorde del grado 5 (la bemol, do-mi).

II—DESARROLLO (15-47).

3a sección (15-22)

El desarrollo se inicia con la repetición del motivo *a1* en el plano superior (15-16), mientras que en el plano central se contrapone el motivo *b1*, "coloreado" por acordes de *5a* aumentada, y en el plano inferior subsiste, entrecortada, la *nota pedal* (*si bemol*). Se repite una vez más la célula "*x*", (17) contrapuesta a *b1* y se enlaza a una progresión ascendente sobre el ritmo de la célula "*y*" (18-19), contraponiendo *b1* en la mitad de esta progresión; y con una breve extensión, suavizada rítmicamente, termina esta frase sobre acorde de dominante; *si bemol, re, mi, sol sostenido*. (21-22).

4a sección (22-28)

Continuando el desarrollo, esta sección presenta la particularidad de que en ella se combinan simultáneamente elementos de dos sistemas tonales bien situados en *planos espaciales* diferentes: en el centro, una acorde diatónico (*7a* de dominante de *sol*) en ritmo ondulante, sobre la célula "*y*" algo suavizado;

(Aunque este acorde está formado con elementos de la escala hexáfona, tiene sin embargo cierto carácter independiente dentro del conducto, por su persistencia en el plano central como "*ostinato*", así como también por el ritmo que lo anima.)

y en el plano superior, amplio desarrollo melódico del motivo *a1* en su aspecto rítmico, mientras que en el plano inferior se mantiene la *pedal* en notas tenidas. En los ejemplos 5a y 5b se esboza el plan de este desarrollo, comparando el ritmo de *a1* con el motivo melódico apoyado en él.

5a sección (28-32)

Prosigue el desarrollo del motivo *a1* en el plano superior, sobre escalas hexáfonas ascendentes, *staccato* en el centro (29-30), y termina la sección alternando con la tónica *mi* su bordado inferior en ámbito de octava, integrando el acorde cadencial (32): *la bemol-do-mi*.

6a sección (33-41)

Reiteración del tema *B* en el plano central, "coloreado" con acordes de 5a aumentada y duplicación de la melodía en el plano superior, envuelta en una especie de pedal figurado sobre la tónica y su bordado inferior,

(En esa duplicación del tema *B* en el registro agudo "se requiere que cada sonido sea 'timbrado' para que la melodía se destaque claramente dentro del juego cristalino del pedal figurado".) AC.

siempre sobre la *pedal de dominante* (33-37). Esta sección termina con una frase que presenta otro desarrollo del motivo *a1* en el plan armónico y contrapuntístico sobre la *nota pedal*.

7a sección (42-47)

Con armadura tonal de *re bemol*, y siempre sobre la *nota pedal*, continúa el desarrollo del motivo *a1*, ("En animant'"), ahora sobre escala pentátona de *mi bemol* (ej. 6). En esta sección se intercalan, entre las dos células del

motivo *a1*, amplios y violentos rasgos ascendentes —como "glisados"— sobre la citada escala pentátona, (que en el compás 42 continúa en clave de *sol* en el pentagrama superior) y prosigue en ritmos sincopados hasta el final de la sección, en variados matices agógicos y dinámicos, concluyendo con *cadencia* sobre acorde de *mi bemol menor* (47).

III—REXPOSICION.

8a sección (48-58)

Vuelve el movimiento inicial, y de nuevo la hexafonía, siempre sobre la *pedal si bemol*, zigzagueante en intervalo de 8a; y después de dos violentos

rasgos escalísticos en el plano central, que se hacen oír aún hacia el final de esta sección dos veces, separados entre sí por breves interludios armónicos realizados en curva inversa en el registro agudo y subrayados por acordes hexafónicos de 7a en el plano central (54 y 56), con sonoridad muy suave termina esta sección.

9a sección (58-64)

Sobre series de 3 acordes ascendentes de 7as hexafónicas en el registro central, se presenta la reexposición del motivo a1 en el plano superior (58-59), seguido del motivo a2, modificado rítmicamente por sincopa al final (60-62), terminando con cadencia sobre el 2º grado (fa sostenido) en el bajo y 5-1 en el plano superior.

Sigue una reiteración cadencial sobre tres amplias escalas hexafónicas ascendentes; y así concluye este preludio, en un ambiente contemplativo de serenidad.

"En *Velas* ya no se trata de *velos* de las danzarinas. Aquí son *velas de barcos* balanceados por las olas. Tocad sin lentitud, en un ritmo a la vez indolente y vigoroso dando un sentimiento de calma, de paz, por la igualdad sonora; un sentimiento, también, de estancamiento de las sonoridades, que se obtienen dejando persistir los pedales armónicos. Se puede conservar el pedal, puesto que son los mismos acordes que no cesan de resonar".

Compases 42 y 43... "Un golpe de viento hincha la vela". Compases 48 a 53... "haced luminoso el *vaho* del sonido que forma el rasgo. Asegurad la persistencia de los *si bemol* graves. En el final, los rasgos en glisando deben desaparecer, cada vez, dejando el lugar al motivo en terceras, sobre la sonoridad del cual el trozo se extingue. Nada de agitación... simplemente una bella tarde que cae, sobre la huida lenta de las barcas en el horizonte".

Alfred Cortot.

Análisis Armónico

Observaciones:

1 En este preludio predomina, en grado sumo, la armonía hexafónica basada en la escala *Mi*, dividida en dos tetracordes enlazados entre sí por dos sonidos enarmónicos: *La* sostenido y *si bemol*, como se ve en el ejemplo (7a), en el cual están indicadas con redondas las triadas hexafónicas, y con nota negra la integración de acordes de 7a sobre cada grado; y además, abreviadamente, sus "funciones tonales" correspondientes.

2 El ejemplo (7 b1) presenta el acorde *hexafónico integral* formado por un ciclo de 3as superpuestas, indicando con nota negra el sonido enarmónico de la dominante *si bemol*, y en la nota superior la repetición de la tónica *mi*, que cierra el ciclo escalístico hexafónico, en el cual se puede advertir la relación armónica entre las principales "funciones tonales" de *tónica* a la izquierda, y de "*dominantes*" a la derecha.

a)

1 2 3 4 5 6 7
T Sa Mp D Ms Sa T

acorde hexafónico integral

3 Un ordenamiento más adecuado de estas funciones tonales presenta el ejemplo 7b2, en el cual el acorde de tónica ocupa el centro y los acordes de dominante ocupan los extremos del ciclo, siempre enlazados por una nota común con el acorde de la tónica.

4 La tabla esquemática de la armonía de este prelude presenta la secuencia de los acordes indicando, en cada compás, con números arabigos grandes, el grado de la fundamental, y con números pequeños la naturaleza del acorde.

5 En los 6 compases (42-47) basados en la escala pentafónica, la armonía está contenida en el acorde pentafónico integral.

6 Hay un pasaje bitonal claramente definido (compases 23 a 28) desarrollado en tres planos: los extremos forman armonía hexafónica sobre los grados 3 y 5, y el plano central presenta un acorde diatónico de 7a de dominante de sol menor, en ritmo ondulante.

7 La estructura tonal de todo este prelude se articula en 7 períodos delimitados cadencialmente: 1º (1 a 6) cadencia sobre D (4 a); 2º (7-14) cadencia sobre modal (5); 3º (15-21) cadencia sobre tónica; 4º (21-32) cadencia sobre M (5); 5º (33-41) cadencia sobre D (4b); 6º (42-47) pentafónico; cadencia sobre T; 7º 48-58) heptafónico cadencia sobre 4b; y 8º (58-64) (reexposición y cadencia final sobre T, precedida de 11ª sobre 4b y 7ª de 2 para terminar con grados 1 y 5.

1 2 3 4 5 6 7-9 10-11 12 13-14 15 16 17
4 1 5 2 1 5 4a 4a 5 1 5 5 5 5 5 5

18 19 20 21 22 23-28 29-31 32 33-36 37-41 42-47
5 7 4b 1 1-3 7 9 4a 5 5 5-4b 5-3-4b 1 5+ Eb

48-49 50-53 54 55 56 57 58 59 60 61
2-3 3 1 3 1 3 4b 11 E6 5+ 13a 8+ 13a 8

62 63 64
2 2 1
7 7 5

DE TIEMPOS PASADOS. LOS ALDINI

Por ESPERANZA PULIDO

La familia Aldini se componía de la madre, dos hijos y Carla.

La señora Aldini era la mujer más adorable y alegre del mundo. Triestina de nacimiento, cuando todavía pertenecía Triesta a Austria, conoció en Italia a Francesco Aldini, con quien se desposó a ciegas. Ella misma me contó su aventura matrimonial tremenda. Francesco era un milanés de distinguida prosapia, venida a menos. Cuando desposó a Aida (cuyo apellido de soltera he olvidado) apenas ganaba lo suficiente para la manutención de su nuevo hogar; pero nunca abjuró, ni del aire, ni de las pretensiones de grandeza de sus antepasados. Durante los primeros años de vida conyugal se dio mañans para contratar a un criado, por pocas liras de salario. Este tenía la obligación —fuera de otras— de acompañar a su ama al mercado, para la compra diaria de alimentos: cinco centésimos de café (el señor contaba los granos), cinco de azúcar, cinco de fresas, cinco de manzanas, melocotones, cebollas, lechugas, etc., etc. (tiempos aquellos en que los cobres tenían su valor). No alcanzaba el "mandado" a llenar el cesto que colgaba del brazo de aquel mozo de librea.

A la hora de la comida "il Commendatore", como gustaba autotitularse Francesco, se arrimaba lo mejor de la fruta y a la mamma la castigaba con frecuencia, dejándola sin fresas o manzanas, por quitame allá estas pajas.

Porque la mamma lo era ya de tres criaturas en apariencia sumisas. Los dos muchachos iban al Conservatorio de Milán: el señor era músico y sus hijos tenían por fuerza que seguir sus pasos. Carla, la de en medio, era una criatura delicada, a quien su padre le enseñaba los fundamentos del piano. Pietro estudiaba el violín y Paolo el violoncello. ¡Pobre Pietro! Por ser el mayor, pese a su enorme talento para la música solía, en ocasiones, recibir severas zurras de su padre, siempre que las calificaciones no eran máximas. Y como su madre lo defendiera, a la hora de la comida la privaba de postre, en presencia de sus vástagos. Paolo, el más rubio de los hijos, enrojecía como un camarón fogueado, pero sin atreverse a protestar.

Paolina adelantaba enormemente en el piano, sin esperanzas de cambiar de maestro.

Así las cosas, se graduaron los dos jóvenes con los máximos honores y cum laudi. Súbitamente les consiguió papá buenos trabajos, cuyos sueldos les

obligaba a entregarle; pero los chicos se amañaron para iniciar sus ahorros; porque ya habían entrado en conciliábulos los tres hermanos con la mamma para planear el escape de aquel marido y padre loco que tan insoportable les hacía la vida. ¿A dónde irían después de la liberación? ¡A Inglaterra! pensaron los tres jóvenes y su madre los secundó. La fuga resultó espectacular, pero la falta de espacio me impide contar una enorme serie de detalles que ocurrió en su planeamiento.

Cruzaron el Canal de la Mancha y llegaron a Londres sin conocimientos del inglés y con fondos apenas suficientes para algunos días. La niebla invadió el alma de Carla de inmediato; pero la mamma y los varones se sintieron a sus anchas, como un gorrión al que le hubiesen subitamente abierto la puer-tita de su jaula.

Hallaron acomodo en una casa de huéspedes, en compañía de toda clase de gente. Había una viejita muy ceremoniosa que todas las mañanas encontraba a la señora Guidi en el corredor y juntando sus flácidas manos, e inclinando la cabeza le decía: "Good morning, Mrs. Guidi". La mamma le contestaba indefectiblemente: "Sia per sempre bendetto" (Sea por siempre bendito y alabado), creyendo que ella susurraba: "Alabado sea el Santísimo Sacramento" (por supuesto, en italiano). Porque la mamma ya comenzaba a perder el oído y, por otra parte, no nació con talento específico para las lenguas. Durante los veinte años que permanecieron en Inglaterra, sólo aprendió a llamarle "drunk" (ebrio) al "trunk" (baúl) y "damned waiter" (servidor maldito), al "dumb waiter" (servidor mudo), como se conoce el elevador que recoge en cada piso la basura.

Mas Pietro y Paolo eran ya dos excelentes músicos y ejecutantes de sus respectivos instrumentos; razón que les abrió inmediatamente sobradas fuentes de trabajo. Al poco tiempo pudieron mudarse a una casa sola y mandar a Carla a Paris. En la Escuela Normal de Música fue recibida en la clase de Alfred Cortot, con quien permaneció hasta su graduación con honores. Era, como sus hermanos, artista nata.

Al regresar a Londres, comenzó a dar clases y a asistir a cuanto concierto podía. Apenas escuchó a Backhaus se enamoró perdidamente de su arte y lo convirtió en su ideal de pianista. Conoció a un joven londinense, con quien casi se comprometió en matrimonio; mas ella y su hermano menor mostraron desde temprana juventud una cierta inestabilidad emotiva, por lo que pienso que algunos genes paternos inoportunos tendrían algo que ver en aquel caso. Pietro fue siempre tan normal como su madre.

Veinte años pasaron de largo en Inglaterra. Pietro contrajo nupcias con una joven londinense. Paolo continuó tocando en orquesta y Carla renegando de la niebla que atacaba sus nervios casi hasta el paroxismo. Entonces decidieron todos mudarse a Nueva York, el Dorado de aquellos tiempos para buenos músicos como ellos. Pietro se había convertido en un eximio violinista y Paolo casi no le iba a la zaga con su violoncello. No tar-

dó, pues, el primero en ocupar el atril del concertino de la Filarmónica de Nueva York, cuando Toscanini se hallaba a su cabeza y su hermano fue igualmente recibido como miembro del conjunto. ¡Cuántas anécdotas de Toscanini oí en aquella casa y cómo comprobé que los músicos de las orquestas de todo el mundo padecen características similares. Durante los ensayos —contaba Paolo— estaba la mayoría ansiosa de cualquier descanso para terminar la partida de ajedrez comenzada la víspera. No tocaban *con amore*, sino sólo para ganarse el pan de cada día. De allí que Toscanini tuviera grandes altercados con ellos, independientemente de su feroz carácter. Algunos atrilistas le tenían tal miedo que, como en el caso de Nerón: "davanti a lui tremaba Roma". Se decía que uno de ellos había muerto de pánico. Solamente el diminuto —casi enano— Abati, primer oboista y tan buen instrumentista como músico, le hacía frente con gran desplante. Tras una recriminación injusta de Toscanini, se levantó Abati violentamente de su asiento y blandiendo su instrumento le dijo: "A rivederci, Maestro. Non ritorno mai piú. Cerchi un altro oboista" (Hasta luego, Maestro. No volveré nunca. Búsquese otro oboista). Toscanini se vio obligado a humillarse, porque Abati era casi insustituible.

No todos los profesores de la Filarmónica estaban de acuerdo con los tiempos que Toscanini les obligaba a tomar en ciertas obras (sobre todo tratándose de las sinfonías de Beethoven). Los encontraban demasiado rápidos, en desacuerdo con el carácter de la música. El último movimiento de la Séptima, por ejemplo, iba casi volando; pero ¡ay de aquél que hubiese osado criticarlo! La fama de que gozaba Toscanini llegaba casi al fetichismo. El público neoyorkino lo aplaudía siempre a rabiar.

Pietro iba de vez en cuando a casa de su madre para hacer música de cámara con sus hermanos: tocaba tríos con ellos y sonatas con Carla. Así conocí una buena cantidad de obras y me enamoré profundamente de las sonatas de Brhams para Violín y Piano. Carla devoraba a primera vista cuanto se le ponía por delante. ¡Qué envidia me causaba, porque nosotros, en México, nunca habíamos aprendido a "descifrar" la música como se lee el lenguaje hablado. Entre los estudiantes de música de mi tiempo, solamente aquéllos que poseían un talento natural para la lectura a primera vista eran capaces de realizarla. Más tarde, cuando asistía en París a los exámenes del Conservatorio, abjuré de todas nuestras deficiencias. Aparte de una gran perfección del material requerido para las pruebas de fines de año, ningún muchacho las pasaba si no era capaz de leer correctamente, a primera vista, un trozo difícil, por lo general escrito especialmente por alguno de los compositores más afamados de la ciudad Luz. Un gran número de estudiantes pasaban esa prueba, para la que se le concedían únicamente tres minutos de preparación, con su maestro al lado.

La amistad de Carla me fue preciosa. Si tu técnica pianística no hubiera sido anticuada, me habría encantado estudiar con ella; pero aquél su movimiento de muñecas continuo, de arriba para abajo, me producía un malestar incontrolable. Cuando la escuchaba prefería cerrar los ojos y seguir únicamente la línea musical que ella sabía llevar siempre con arte y esmero.

Por aquel entonces dizque era yo compositora. Una vez le toqué a Paolina una *Romanza sin Palabras*. Al terminar me pidió la música para estudiarla. Al día siguiente se la escuché totalmente transformada, para bien de aquel engendrito mío que, como casi todos sus compañeros, con el andar del tiempo se convirtió en polvo, ceniza y nada...

Como dije antes, la señora Guidi era la persona más alegre del universo. Al contrario de Carla, siempre estaba dispuesta a aceptar cualquier invitación que se le hiciera, al teatro, al cine, a algún concierto. Pese a sus sesenta y tantos años y a su defectuosa audición, todavía brillaban sus bellos ojos azules. Los sonidos musicales no herían su conciencia, pero sí el ritmo, del que poseía una buena dosis. Pude comprobarlo una vez que Misha Elman tocaba en *encore*, anunciado como "Memorie di Viena". "¿Cosa?", me preguntó la mamma: "¿La moglie d'Ernesto?" El ritmo ta,tata - ta,tata le habían llegado correctamente.

¡Cuánto quise a la Señora Aldini! Murió, apenas unos dos años antes que Carla, quien era todavía relativamente joven a su fallecimiento. Yo creo que mi buena amiga murió de angustia interna.

Paolo se casó, ya tarde, con una amiga mía que es una santa: porque cuida con amor a un marido que en su vejez se halla atacado por la insidiosa arterioesclerosis cerebral...

A Propósito de Julián Carrillo

por JOSE ANTONIO ALCARAZ

En este año de 1975 la música mexicana tiene varios importantes aniversarios que conmemorar: el centenario de nacimiento de Julián Carrillo y José Rolón, así como los 75 años de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas.

Cuatro creadores disímolos, pero todos ellos de primer plano dentro de nuestra historia musical; animados los cuatro por un espíritu de exploración que les llevó a salirse de los patrones habituales establecidos en sus respectivas épocas, haciendo una vigorosa contribución al desarrollo del arte sonoro en México.

De ellos, la figura más controvertida —más aún que Carlos Chávez—, (lo que no es poco) es Julián Carrillo, especialmente a causa de sus tantas veces nombrada teoría del "Sonido 13", explicada con menor frecuencia y casi desconocida, por desgracia, desde un punto de vista auditivo en su realidad sonora.

Formado dentro de los más estrictos cánones y normas de la enseñanza germánica, Carrillo renunció a ésta para dedicarse a exploraciones que a la larga habrían de probar ser poseedoras de un gran interés, aportando como realidad espléndida la construcción de varios instrumentos que nos permiten, ya hoy, disponer de un material acústico y musical pleno de novedad.

Gran acierto el de Jean-Etienne Marie el de señalar como —no factible, sino muy real— puente y propiciar de una amalgama sólida al "Sonido 13", entre los mundos electrónico e instrumental: función netamente contemporánea.

No cabe ya hoy explicar el como y por qué del "Sonido 13": hacerlo sería tanto como empezar a estas alturas a reseñar los orígenes de la música concreta, la escritura serial o las directivas aleatorias. Son recursos al alcance del compositor de hoy, vivos y dinámicamente moldeados por él mismo. A otros el explicar su surgimiento y tratar de justificarlo. Para mi son simples realidades.

Hay por lo menos dos obras de Carrillo en las que el compositor supo manipular los materiales microtonales más allá de un mero aspecto mecánico, integrándolos verdaderamente dentro de un contexto musical: *Horizontes* y el bellísimo *Preludio a Colón*. Ambas permanecen como testimonio de los logros, ya no meramente teóricos sino sonoros y estéticos, de Julián Carrillo.

Sin embargo, en muchas otras obras, como el *Concierto para piano en tercios de tono y Orquesta* y la *Sinfonía Atonal* (de una ingenuidad desarmante), su autor, a quien sedució por una parte la novedad del material que trata, y por la otra, su desconocimiento del mismo (tal como sucedió durante mucho tiempo con la música electrónica de numerosos compositores), se dedica a un mero despliegue de posibilidades, que más bien produce la impresión de ser un catálogo mecánico que una verdadera trama musical en la que los instrumentos fuesen solamente (como sucede en el verdadero caso de una actividad composicional) el cañonazo sobre el que el músico trazara, ora su visión personal del universo, o una pura arquitectura sonora.

En este sentido el caso de Carrillo siempre me ha recordado, en ciertos aspectos, al de Adolphe Sax (1814-1894) quien construyó una novedosa familia de instrumentos que indúablemente enriquecieron las posibilidades de trabajo para los compositores. Sax obtuvo muy poco interés de sus contemporáneos; a pesar de haber escrito música para los mismos, sobrevive de la misma manera en un mundo sonoro inesperado: toda una época del jazz se distingue por el peculiar color instrumental del saxofón y su familia, lo que dio nueva vida —más bien cabría decir su propia vida— al instrumento inventado por el músico belga.

Otros serán quienes, completamente alejados del universo sonoro de Carrillo, den gloria y vitalidad a los instrumentos —espléndidos, vale la pena repetirlo— creados por él.

Las circunstancias histórico-políticas del México vasconcelista no eran propicias —cuando se necesitaba una vital reafirmación de los caracteres nacionales— a la apreciación y difusión del trabajo de Carrillo. Una generación vigorosa, nacionalista, surgió a la luz pública, adhiriéndose a ella incluso varios contemporáneos de Carrillo; los más importantes: José Rolón y Candelario Huizar, como resultado —en cierta forma— de las directivas nacionalistas es-

tablecidas en varias obras de Manuel M. Ponce (dicho sea de paso un compositor cuyo reexamen es urgente para situarlo más allá de la lánguida leyenda romántica con que se le ha etiquetado).

El resurgimiento del interés por los intervalos microtonales, que se encuentran en las músicas árabes desde siempre, e incluso en varias músicas medievales y hasta renacentistas, como lo prueba el testimonio de Ramos de Pareja, se manifestó también en compositores tan diversos como Busoni, Haba y Wischnegradsky.

Enesco y Bartók, con toda seguridad a causa de un "trasfondo folclórico" (Boulez), se sirvieron también de estos recursos, especialmente en su música para instrumentos de cuerdas.

Dentro del panorama de los 30's en que a *grosso modo* puede situarse a todos estos compositores, los trabajos de Carrillo tienen, en consecuencia, una perfecta congruencia histórica dentro del panorama internacional.

Por lo contrario, no es ningún secreto que dentro de la actividad nacional, las búsquedas de Carrillo fueron objeto de un rechazo sistemático e incluso de la burla cruel; a esto contribuyó, no poco, la peculiar redacción de los artículos y escritos del compositor, colocados casi siempre bajo una dominante de un innecesario despliegue de mayúsculas así como de opiniones prestigiosas usadas como refuerzo.

Hoy, el panorama es muy distinto: como gran paradoja son precisamente aquellos compositores formados por la enseñanza de los nacionalistas, quienes demuestran un mayor interés por el uso y aplicación de los instrumentos —ya no las teorías— de Carrillo.

Las peores circunstancias con respecto al producto más importante de Carrillo, es decir: las fuentes sonoras microtonales que nos legó, o sea su riqueza, recursos potenciales y novedosas características, son poco menos que desconocidas. Todo el mundo se cree con derecho a opinar, llegando incluso a la criminal proposición —nazi cien por ciento— de Nemesio García Naranjo y Elizondo (revista Siempre Núm. 1135, 26 de marzo de 1975) llena de estúpida arrogancia, como sólo puede ostentarla quien ha adoptado el desconocimiento total como norma, de afinar los pianos microtonales dentro del sistema temperado habitual, para que terminen sus días acompañando alguna clase de gimnasia o un maltrecho festival escolar.

(Me he visto en la obligación de traducir a un lenguaje adecuado lo que textualmente dice: "Sugiero que los pianos sean 'desmetamorforseados' y distribuidos entre las escuelas que designe la Secretaría de Educación Pública").

Cierto: en alguna época yo mismo contribuí a la polémica —desde la que era, entonces, una posición honesta, producto del desconocimiento así como de meras circunstancias anecdóticas— como opositor del "Sonido 13", pero en ningún momento es más válida la labor del crítico que cuando se retracta, reconociendo su falta de perspectiva y madurez para enfocar ciertas situaciones.

La palinodia es hoy indispensable: no es producto de sumarse a la conmemoración despreocupada de un centenario, si no nace de numerosas consultas, debates y —sobre todo— de la información.

Julián Carrillo no pertenece a aquellos a quienes "se les ha hecho justicia": felizmente sigue siendo así una entidad viva al producirse la polémica al rededor de su figura, obra y aportaciones. Esto no niega lo importante, rico o dinámico de otras manifestaciones musicales mexicanas —en especial de la corriente nacionalista—, sino que por lo contrario intenta ubicar dentro de perspectivas actuales el interés e importancia de las exploraciones de una figura que —insisto— apenas hoy empezamos a estar capacitados para analizar.

Imposible formular profecías: la historia no se escribe con una bola de cristal, ni la estatura de un creador o un investigador es única: cambia con la apreciación de cada época, la que a su vez vuelve contemporáneos a muchos hombres del pasado. Carlos Monsivais define este proceso genialmente al escribir: "No hay generaciones, hay actitudes".

RUMBOS DE LA APRECIACION MUSICAL EN LOS ANGELES

Por MARTHA E. GONZALEZ

Martha E. González es una joven latinoamericana que estudia con Robert Stevenson en la Universidad de California, en Los Angeles. Su análisis de la situación que atraviesa actualmente la música popular que escuchan constantemente los chicanos y otros "latinos" de aquella ciudad, nos parece lo suficientemente interesante para su publicación. Después de leer el artículo de la Srta. González no pudimos menos que admirar enormemente la labor de misioneros que realizan en el medio de los chicanos gente como Raymond López, Henry Cobos y otros, tratando de elevar aquel pobre nivel cultural. La Redacción.

Qué diferentes son, con frecuencia, los niveles de apreciación entre dos generaciones concomitantes. Así sucede en todos los países de la tierra; pero en Los Angeles se agudiza el fenómeno de la apreciación musical. Los Angeles es un crisol donde se mezclan numerosos grupos étnicos. La comunidad latina de esta ciudad está formada, no solamente por mexicanos, sino por sudamericanos, cubanos y puertorriqueños. Cada una de estas nacionalidades aporta su creación en el mercado de la música de la América Latina. Esta música no es ahora lo que era hace un año. Ha surgido últimamente una modalidad denominada "Salsa", que es una mezcla de *guanguacho* y *merengue* puertorriqueño y cubano. En un número de LA GENTE, Eddie Palmieri definió la Salsa como sigue:

“Salsa’ significa lo mismo que su propio nombre: No hay que olvidar que en 1961 los Estados Unidos rompieron sus relaciones diplomáticas con Cuba. La mayor parte de nuestra música procedía del interior del país o de Cuba. La música cubana de baile fue adoptada por nuestras orquestas. Desde entonces los jóvenes neoyorkinos pasaron por un período de Boogaloo, mezclando ritmos de rock con los de música latina; y poesías inglesas con ambos. Toda esta música comenzó después de la ruptura de relaciones con Cuba. Por tanto, ‘salsa’ es un derivado de esta moda”.

Sin embargo, como en la comunidad latina de Los Angeles predominan los mexicanos, la música mexicana sigue dominando el mercado; si bien es cierto que la manufactura neoyorkina de ‘Salsas’, así como la local, ha inducido una cierta competencia.

Sin duda alguna, la radio es el factor más influyente para la difusión de la música. Muy raramente aparecen en Los Angeles productos finos del arte latino. Cuando ocurren son presentados ante auditorios no latinos, por lo alto de los precios de entrada.

El municipio de Los Angeles cuenta con 75 estaciones de radio, de las cuales solamente 3 mandan sus programas en español todo el día. Estas estaciones son las KWKW, KALI y XEGM. La edad media de quienes escuchan estas estaciones sobrepasa los 25 años. Y es porque los más jóvenes casi desconocen el español. Por tanto, la música programada depende de la cantidad de dinero y grabaciones provistas por los distribuidores.

En una charla con Pepe Rolón, Director de Programas de la KWKW, me dijo que aproximadamente, sólo un 3% de la música radiada es solicitada por los radioescuchas. La mayoría es música mexicana, con recientes adiciones de ‘Salsa’. La música mexicana consiste en “hits” populares de rock, con predominio de música “tradicional”: rancheras, corridos, viejos boleros. Como KWKW es la primera de las estaciones en español, tiene una gran influencia en la apreciación musical de la comunidad; pero este énfasis sobre la música mexicana discrimina a los radioescuchas de Sud América, Cuba y Puerto Rico.

La moda de la música tropical cubana y puertorriqueña conoce actualmente una nueva alternativa, por lo que KMAX ofrece dos horas diarias en español (de lunes a viernes) de aquella música. Rolando Ulloa y su “Salsoul” conquistó un considerable auditorio de jóvenes bilingües, a través de la KAGB. Su éxito se debe a la programación bilingüe y la combinación de música popular Salsa y Soul (Alma). Además, el Sr. Ulloa dedica un 75% de sus programas a música solicitada. El origen de estos programas bilingües no es nuevo: Richard Leos lo ha hecho por años. Como en otros programas bilingües, Ulloa se aparta de la música “tradicional” escuchada en KWKW, KALI y XEMG, combinando Salsa con ritmos latinos de jazz. Otro programa popular bilingüe es el de los semanales de la KUSC (martes por la noche). Este programa, dirigido por Manuel López, busca, más que cualquier otro,

un equilibrio entre la música mexicana, sudamericana y Salsa. Otros programas semanales que merecen mención son los que las estaciones XPFK, KSUL, KGSN y KXLU. Por desgracia, ninguno de éstos atrae auditorios semejantes a los de KWKW.

Como se dijo previamente, la influencia de la radio no es única. Los distribuidores de grabaciones compran tiempo en las estaciones para anunciar sus productos; y distribuyen su mercancía entre las almacenes de discos. Los principales distribuidores de grabaciones de música mexicana son norteamericanos, establecidos, tanto en los E.U. como en México. La Columbia llama Caytronics a sus distribuidores de discos en español, los cuales proveen los productos de Los Panchos, que quizá sea el trío más popular de todos los tiempos en campos de la música mexicana. Discos Columbia posee también, en exclusiva, a Vikki Carr quien, hasta la fecha, ha grabado dos álbumes en español (Vikki Carr en Español y Hoy), con canciones —algunas—, de Manzanero, Dino Ramos y Roberto Cantoral). "Vikki Carr en Español" introdujo con éxito a esta cantante entre los mexicanos.

La RCA es otra de las famosas distribuidoras de música mexicana. RCA se ocupa grandemente del mariachi tradicional, tan popular en círculos latinos. Discos Arcano, que son una división de la RCA, distribuyen así mismo a José José, cuya fama se la debe a México y a Los Angeles, pese a ser argentino.

Compañías grabadoras de Salsa tienen también sedes en Nueva York. La mayor es FANIA, la cual contrata en exclusiva a gente como Ralfi Pagan, Larry Harlow, Willie Colon e Ismael Miranda. Otros famosos sellos de Salsa son Tico, Alegre, Vaya, Coco y Mericana, el más reciente. En Los Angeles hay un número limitado de casas distribuidoras, pero ninguna tan famosa como las neoyorkinas; sin embargo Musimex, que distribuye sellos como Sototropic, va por buen camino. Los principales clientes son los jóvenes. Generalmente en las tiendas latinas de música, se vende más música mexicana que cualquier otra, incluyendo Salsa.

La clientela de todas las tiendas de discos es generalmente la misma (La Discoteca, Música Latina, Doran Music). Los más jóvenes son los que compran más. Estos generalmente adquieren discos de la variedad "pop", que incluyen canciones y artistas como César Costa ("Besos por Teléfono"); Los Fredlys ("Aquel Amor"); Camilo Sesto ("Quieres ser mi Amante"); así como los ahora populares ritmos de Salsa, como El Gran Combo ("Los zapatos de Manacho"); Bobby Valentin ("Guaragua"); Santos Colón ("El Agua"). Los clientes más maduros compran, generalmente, los más suaves boleros, o las piezas clásicas de mariachis y rancheros. Se destacan en estas ventas Lucha Villa y Manoella Torres. Las grabaciones organísticas de Juan Torres son también muy populares.

Todas las tiendas latinas de discos almacenan generalmente la misma clase de música, la cual refleja los gustos de la comunidad latina. La Discoteca de San Gabriel admitió vender más música mexicana que de la propia Salsa, en la cual se especializa. En el mes de febrero de este año se llevó la palma en ventas "Quieres ser mi amante" de Camilo Sesto y el album charro de

Vicente Fernández, "el ídolo de México". Esta discoteca es pequeña, pero almacena música buena y generalmente variada. He aquí algunos ejemplos:

"Pop" (Chicano y mexicanos) Rock

Los Diablos
 Los Dinners
 Apocalipsis
 Los Muecas
 Sandro

Roberto Carlos
 Alberto Vásquez
 Los Freddys
 El Chicano
 Azteca

Salsa

Eddie Palmieri
 Ricardo Ray
 Bobby Cruz
 Joe Bataan
 Fania All Stars

Willie Colon
 Ralfie Pagan
 El Gran Combo
 Tipica 73
 Tito Puente

Tradicional mexicano y/o Tríos

La Rondalla Tapatía
 Vicente Fernández
 Pedro Infante
 Javier Solís
 Antonio Aguilar
 David Reynoso
 Los Panchos
 Los Dandys

Un poco más amplia que La Discoteca, Música Latina almacena el mismo género de música. Ubicada en Los Angeles, ofrece una mayor variedad de artistas mexicanos; pero como E & G Records se halla situada solamente dos puertas atrás, su especialidad en música de Salsa le ha quitado clientela a aquélla.

La mayor tienda de discos de toda la ciudad está localizada en el sur de Los Angeles. Tiene dos almacenes: uno en el No. 429 y otro en el número 528, Sur de Broadway. La misma clase de música se distribuye allí, solamente que en mayores cantidades. Existe un extraño fenómeno entre estas dos tiendas. La del No. 528 vende más Salsa que Música mexicana, en contraste con la del No. 429, que vende más música mexicana que Salsa. En un chequeo del fenómeno se descubrió que la tienda del No. 429 es más grande y le ofrece al aficionado a la música mexicana una variedad mayor.

En ninguna de las tiendas visitadas existe lo que podría uno calificar de "música de alta clase". Ninguna ofrecía selecciones de artistas como Carlos Chávez, ni sinfonías, ni óperas. Había solamente selecciones de obras latinas de fácil audición.

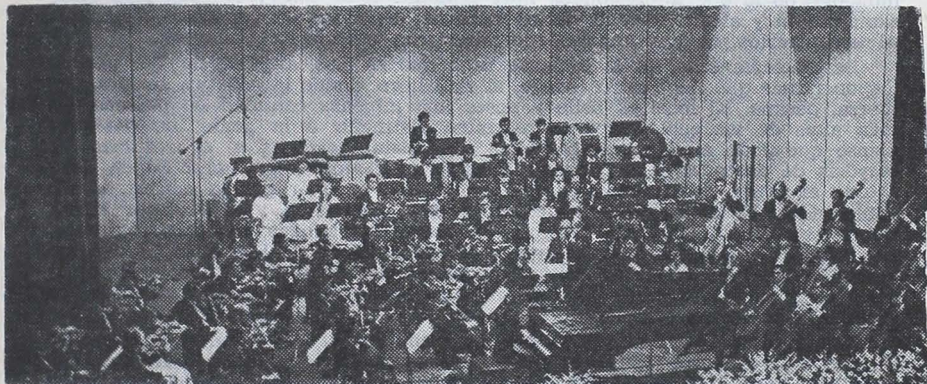
La industria del disco es un riesgo de un millón de dólares y los distribuidores gastan grandes sumas en la distribución. El vendedor es quien influye en las estaciones de radio para que toquen la música que beneficiará a las ventas. Y, por su parte, las estaciones de radio tocan aquella música que

les brinda publicidad pagada y atrae auditorio. La nueva influencia y atractivo de Salsa, las estaciones de radio y especialmente aquellas que transmiten las 24 horas del día y de la noche, se afanan por atraer y conservar aquella parte del auditorio que gusta de este género.

La apreciación general de música de Los Angeles latino no es de "clase elevada" y la mezcla de estilos musicales de las diferentes comunidades latinas está lejos de elevar su status en un futuro razonable.

Gran Misión de la Orquesta Sinfónica del Estado de México

Por ESPERANZA PULIDO



No toda misión es grata; pero esta que le pidió el Gobierno de México a la Orquesta Sinfónica del Estado de México sobrepasó las expectativas. Se trataba de contribuir culturalmente a la celebración del Bicentenario de la Independencia de los Estados Unidos. Puesto que en junio de 1776 se firmó la Declaración de Independencia de los norteamericanos, hasta el año próximo deberían festejar su gran acontecimiento; sin embargo, han iniciado ya los actos conmemorativos y este gesto del Gobierno de México ha sido uno de los primeros.

La gira fue iniciada el 14 de junio en el Carnegie Hall de Nueva York con éxito sorprendente para una orquesta que sólo cuenta con algo más de cuatro años de vida y sale por primera vez al extranjero. Como la que esto escribe solamente acompañó al conjunto en la última parte de su recorrido, le place traducir la reseña del crítico musical del New York Times, Allen Hughes:

"La Orquesta del Estado de México es un organismo sinfónico primerizo y su director musical, Enrique Bátiz, va apenas entrando a sus 30 años; pero el concierto del viernes pasado, en el Carnegie Hall ofreció ejecuciones que un buen número de orquestas mayores pudieran envidiar... Este concierto fue el primero de su gira inicial por los Estados Unidos... Baltimore, Washington, Kansas City, Los Angeles y San Antonio serán también visitadas... El programa de aquí consistió de la Sinfonía 'Haffner' de Mozart, el Concierto de Aranjuez para Guitarra y Orquesta de Rodrigo, Sensamayá de Revueltas y la 5a. Sinfonía de Chaikovski. A pesar de que Alfonso Moreno tocó con admirable fluidez y musicalidad este concierto resultó una curiosa inclusión, dado que la parte orquestal es mínima y debe ser tocada tan suavemente como sea posible, por una orquesta reducida.

Esto se realizó lo suficientemente bien, pero, no obstante, la obra continúa en calidad de número sinfónico¹. Afortunadamente, la personalidad y destreza del Sr. Bátiz, así como la habilidad de la orquesta fueron reveladas en las otras obras: un Mozart bien modelado y gracioso, dentro de una interpretación que no sacrificó vitalidad... 'Sensemayá' habrá proyectado mejor los ritmos y colores de la tierra (mexicana) con más virtuosismo y brillantez; pero esta vez se prestó a que la orquesta demostrara su habilidad para habérselas con una intrincada partitura del siglo XX y para honrar la memoria de uno de los mejores compositores de México... Con Chaikovski Bátiz y la orquesta se sintieron como en casa: casi cada momento de la interpretación impresionó por su madurez de concepción y ejecución. De acuerdo con este concierto, Bátiz parece ser un director innato, (su instinto musical es de buena ley), cuyo sentido del equilibrio musical continuo merece confianza y cuyo adiestramiento musical le impide cometer errores notorios. Será interesante seguirle la pista, a él y a tan admirable joven orquesta". (a despecho de Raúl Cosío).

Con tan plausibles comienzos, la OSEM continuó su ruta llena de entusiasmos. Algo de lo que impresionaba muy gratamente al observador era la unidad, camaradería y alegría juvenil de los músicos, así como su constante disciplina. Al encontrarlos, en Los Angeles, me parecieron eufóricos, la mayoría.

Desgraciadamente, en la inmensa urbe que es Los Angeles, no fue posible disponer más que del Teatro Griego, al aire libre, donde la acústica resulta, por fuerza, pésima. El local es bello y posee una inmensa cantidad de butacas, las más altas de las cuales, apenas permiten distinguir a la gente; no obstante, pienso que pudo muy bien haber unas cuatro mil personas en el auditorio (la mayoría de ascendencia mexicana). Nuestro gran amigo, Raymond López, llevó a todo su grupo de alumnos, en quienes inculca el amor por la música de sus antepasados. El distinguido musicólogo Robert Stevenson y el Profesor Henry Cobos estaban allí, con sus amigos, así como mis amigos, los Durán y otros. Los "Sones de Mariachi" de Galindo y el "Sensemayá" de Revueltas proovcaron "vivas" a México. Uno de los críticos angelinos casi no tomó en consideración la mala acústica del lugar, y halló pobre las sonoridades de las cuerdas que, en realidad, son ricas y pastosas.

San Antonio Texas, última ciudad del recorrido, si estuvo en condiciones de brindar a la orquesta su mejor local: el flamante Performing Arts Theatre, con capacidad para 5,000 espectadores: es hermoso, cómodo, con acústica perfecta y un ambiente más que grato. Tras la "Haffner" de Mozart, muy finamente ejecutada, Jorge Federico Osorio, el más grande pianista mexicano de su joven generación, ejecutó la parte solista del Primer Concierto de Prokofiev con su habitual arranque artístico y técnica virtuosística. ¡Lástima que esta no sea una de las grandes obras del prominente compositor ruso! La Novena Sinfonía de Dvorak, con que cerró la OSEM su gira, resultó espectacular (el concierto del día siguiente, en un parque público, sería una especie de "pilón"). Bátiz contagió su euforia a los músicos, a quienes la excelente acústica permitió lucir sonoridades hermosas, ora nobles, ora brillantes. Del Director, hasta la última fila de los ejecutantes, todo mundo iba decidido a dar lo mejor.

Los otros solistas de la gira fueron Eva María Zuk (Noches en los Jardines de Granada), Hermilo Novelo (Concierto de Max Bruch, porque para el de Ponce que debería haber ejecutado no pudo conseguirse el material. ¿Qué pasa con Carlos Vázquez, heredero de toda la obra de Ponce?) Ya mencionamos a Alfonso Moreno y Jorge Federico Osorio. Todos actuaron brillantemente.

La OSEM y Enrique Bátiz pudieron decir con énfasis: "¡Misión cumplida!"

1 No concordamos con esta opinión relativa al Concierto de Aran juez.



ENRIQUE BATIZ

DIRECTOR DE LA
ORQUESTA SINFONICA
DEL ESTADO DE MEXICO

ARGENTINA: SIGLOS XIX XX

por F.L.

No hasta 1821 comenzó a producirse un florecimiento musical en Argentina. Como en el resto de la América Latina, la ópera italiana llegó tempranamente al corazón del público; pero también floreció la zarzuela. José Antonio Picazarri formó la primera orquesta, así como una Sociedad Filarmónica, sin consecuencias, hasta el arribo del italiano Virgilio Rabaglio, quien fundó una Academia de Música, en pugna con Picazarri.

Curiosamente, los principios de la música occidental en México presentan paralelos notorios con los de la Argentina. Sólo que en esta nación, los primeros compositores fueron hombres de Estado, o de letras, bastante bien preparados, pero, como los primeros compositores de México, escribieron música salonesca de tendencias románticas. Según Gastón O. Talamón, "... el período que se extiende desde 1852 a 1890 fue el más aciago de la vida argentina, pues lo dominó la ópera vocal italiana, infiltrada en los hogares con romanzas o fantasías, con exclusión casi absoluta de los demás géneros musicales. El único acontecimiento fue el estreno, en 1877, de *La Gata blanca*, primera ópera de un argentino que subió a escena y cuyo autor es Francisco Hargreaves"; pero en la última década del siglo XIX, compositores sólidamente preparados iniciaron una época de música argentina real.

Alberto Williams es la primera gran figura. Como alumno que fuera de César Franck adquirió una firme base técnica en el Conservatorio de París. Al regresar a su patria fundó el Conservatorio de Buenos Aires y una editorial de música para la edición de sus obras. Su producción creadora comprende una importante cantidad de música: sinfonías, suites, Aires de la Pampa. Fue, realmente, el introductor del nacionalismo en la música culta de su país. Sus danzas salieron al extranjero con timbres de alegría. *Julián Aguirre* se adhirió fielmente a este nacionalismo.

La siguiente generación asimiló rápidamente las tendencias del momento: Stravinsky, Hindemith y Schoenberg. Mengua el nacionalismo y se proyectan las tendencias europeas modernas. Con la fundación del Teatro Colón (ver No. anterior de Heterofonía), los compositores de la generación que siguió a Williams, componen óperas basadas con frecuencia en argumentos americanos. A esta generación pertenecen Arturo Luzzatti, Héctor Panizza, Constantino Gaito, Carlos López Bucahdo, Felipe Boero, Floro M. Ugarte (ver No. 39 de Heterofonía, Nov-Dic. 1974), Raúl H. Espoiles, etc. Se forman valiosas orquestas sinfónicas, como la excelente del Teatro Colón que escuchamos recientemente en México; y no solamente en Buenos Aires, sino en Rosario, Tucumán, Mendoza, etc.

La música moderna tuvo, ya desde 1929, sus corifeos en compositores como Juan José y José María Castro, Juan Carlos Paz, Gildardo Gildardi, Jacobo Picher, Honorio Sicardi, Los Castro fundaron el *Grupo Renovación* para la divulgación de aquella música, a la que contribuyeron los Conciertos de la Nueva Música, dirigidos por J.C. Paz en 1937. Desde 1950 se conoce como *Agrupación Nueva Música*.

A la siguiente generación se sumaron compositores como Alberto Ginastera, Luis Gianneo, Roberto García Morillo, Carlos Suffern, quienes no han desdeñado el nacionalismo, sino, al contrario, en este campo han creado algunas de sus mejores obras. Ginastera fundó, en 1962, un Centro Latino Americano para Estudios Musicales avanzados, en el Instituto Di Tella, donde enseñan compositores como Copland, Nono, Maderna, Messiaen, Ussachevsky, etc. Allí se cuenta con un laboratorio de Música Electrónica.

Nueva Música ha presentado numerosas obras de la Europa Central y los E.U. En 1957 se formó la Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina, para la promoción y ejecución de su propia música. Otros grupos similares han surgido desde entonces. Las editoras Argentina de Música y Ricordi Americana publican sus obras.

Entre los compositores de aquella generación se destacan César Franckisena, Antonio Tauriello, Mario Davidovsky (actualmente en Nueva York) Edgardo Cantón (en París), Mauricio Kagel (en Colonia, Alemania), Alcides Lanza, Carlos Alsina. Lanza y Tauriello experimentan con microintervalos dentro de la escala temperada.

* * *

El Teatro Colón continúa, sus temporadas anuales de obras líricas que algunos críticos de allá no consideran ajustadas a una evolución ascendente. Se pensó que el *Moisés y Aarón* de Schoenberg que cerró la Temporada de 1974 careció de ensayos; pero la Sociedad de los Amigos de la Música planeó su Temporada de 1975 en grande: un Festival Bach, en el que Gulda ejecutará todo el Clave bien Temperado y culminará con la gran Misa en Si, dirigida por Karl Richter. La magnífica Camerata Barriloché sigue llevando su música de cámara por el mundo. La Sociedad de Conciertos y la Asociación Wagneriana ofrecen una pléyade de artistas y conjuntos de primera clase. En la bella ciudad Porteña no parece decaer el entusiasmo por la música.

Mujeres argentinas que se Destacan en el Campo de la Música

Por ENZO VALENTI FERRO

Musicología. En primer término, hay que citar a ISABEL ARETZ (radicada desde hace muchos años en Venezuela), quien ha realizado una ingente y valiosa labor. Ha publicado numerosos libros y ensayos. Dirige actualmente el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INDEF), con sede en Caracas. Es, además de investigadora, compositora. Últimamente trabaja intensamente en la composición, especulando con elementos de extracción indígena.

Entre las mujeres que actúan en el campo de la musicología en Argentina, merecen mención POLA SUAREA URTUBEY, doctorada en dicha materia y que también ejerce la crítica musical.

Composición. Muchas mujeres argentinas han incursionado en este campo, si bien con relativa fortuna.

PIA SEBASTIANI, que fue en su juventud una promisoriosa compositora, se dedicó luego exclusivamente a actuar como pianista, actividad a la que todavía está consagrada y con todo éxito. Es también docente en la Universidad de Indiana, en los Estados Unidos.

Actualmente, se destacan sólo dos mujeres compositoras: HILDA TERZIAN, muy activa, cuyas obras se ejecutan con cierta frecuencia en nuestros conciertos. Un Concierto para violín y orquesta, escrito hace bastante tiempo, le dió notoriedad. Sus obras se distinguen por una clara escritura dentro de un moderado modernismo. El año pasado vino a México y ofreció conferencias en el Conservatorio. (La Redacción).

Interpretación. Aquí la nómina será obviamente más extensa. Por supuesto, las pianistas son las más. Algunas de ellas, tienen sólida reputación internacional, comenzando por MARTHA ARGERICH, ciertamente la única de nuestras intérpretes a las que puede adjudicarse el calificativo de prominente. En los años más recientes, otra pianista argentina: SYLVIA KERSENBaum, ha ganado considerable renombre en Europa, donde actúa intensamente y con significativo éxito. Es sin duda una excelente instrumentista. EDDA MARIA SANGRIGOLI, otra muy buena pianista argentina, ha comenzado su carrera internacional hace poco tiempo, bajo los mejores auspicios.

Una dilatada carrera ha realizado LIA CIMAGLIA-ESPINOSA, que todavía conserva los rasgos de intérprete discreta y fina. No hay virtuosismo en sus ejecuciones, pero sí cierta plausible calidad interpretativa. PIA SEBASTIANI, a la que antes se ha mencionado, aborda un repertorio de mayor com-

promiso que la anterior, con sólida solvencia técnica y dignidad interpretativa. PERLA BURGOLA, ANA STAMPALIA, DORA CASTRO, MARTHA NOGUERA, figuran en la que podría ser una extensa nómina de buenas pianistas mujeres.

Entre las violinistas, tres merecen ser mencionadas, todas ellas ventajosamente conocidas en Argentina y en el exterior (preferentemente Europa). En primr término ANAHI CARFI, que ganó hace dos años por concurso el cargo de primer violín "concertino" del Teatro Alla Scala de Milan. Luego, ANA MARIA CHUMACHENCO, que ha tenido lucida actuación en concursos internacionales y que es excelente instrumentista, y por fin, a BRUNILDA GIANNEO.

AURORA NATOLA (esposa del compositor Alberto Ginastera), es una excelente violoncelista. Radicada en Europa, sigue actuando con éxito en los países de dicho continente.

Tres guitarristas argentinas: MARIA LUISA ANIDO, en primer lugar; IRMA COSTANZO y GRACIELA POMPONIO (ésta compone con Jorge Martínez Zárate un dúo de guitarras altamente conceptuado en el extranjero), han realizado una sobresaliente carrera internacional.

CONCIERTOS DE LA SINFONICA DE MEXICO EN LA HABANA

por EDGARDO MARTIN

Los dos conciertos que la Orquesta Sinfónica Nacional de México ofreció en el Teatro "Amadeo Roldán", de La Habana, en los días de actuación de la Misión Artística y Cultural que el Gobierno de México envió a países del Caribe, alcanzaron un punto culminante de atracción para parte del pueblo cubano, como así lo sería también para los otros espectáculos comprendidos en la Misión. Vivió La Habana, en esos días —y el resto del país mediante la televisión y la radio—, una fase de fraterno enlace con México —cuyas artes y manifestaciones culturales son de largo conocidas y muy apreciadas en Cuba.

El primero de ambos conciertos comprendió las siguientes obras: Sinfonietta, de Moncayo; "Balada del Venado y la Luna", de Jiménez Mabarak; "Redes", de Revueltas; "Tres Pequeños Poemas", del cubano Amadeo Roldán; "Huapango", de Moncayo; y "Sones de Mariachi", de Galindo. En el segundo concierto: Sinfonía, de Sarrier; "Tres Pequeños Poemas", de Roldán; "Janitzio", de Revueltas; "Poema a Neruda", de Galindo; el ballet "La Madrugada del Panadero", de R. Halffter; "Sensemayá", de Revueltas; y el popular "Huapango" de Moncayo.

Fue de lamentar la supresión, en el segundo programa, de "Pueblerinas", de Candelario Huízar, obra sustituida por la repetición de los "Poemas" de Roldán. Huízar representa un aspecto muy vital del nacionalismo mexicano, como Ponce, cuyo interés resulta permanente, en una programación del tipo que orientó el contenido de estos conciertos. Si la sustitución se hizo como nuevo homenaje a Cuba, ello sería de agradecer, por la parte cubana; pero el concepto interpretativo del director Antonio Tornero no coincidió con la mejor posibilidad de la obra de Roldán —llevada con lento academicismo en los dos primeros "poemas" ("Oriental", "Pregón") y falta del empuje rítmico y expresivo que caracteriza el último ("Fiesta Negra").

En cuanto a las obras mexicanas —todas de vital y estable interés, dentro de su siempre eficaz estilo nacionalista—, ellas son parte del repertorio de la O.S.N. desde hace décadas y no sería aventurado suponer que la Orquesta se las sabe de memoria, o que podría ejecutarlas sin director. Incluso sus versiones son conocidas a través de las grabaciones difundidas comercialmente desde hace años. Teniendo en cuenta cualquier consideración, lo cierto es que fue gratisísimo escuchar a la O.S.N. de México en toda esta música, tan llena de gracia popular, de un americanismo tan nuestro, tan de todos en América Latina, y tan fulgurante en su realización técnica como en su realidad artística. Esto, naturalmente, teniendo en cuenta la mayor virtualidad de unas obras sobre otras. Y exceptuando la del hispano-mexicano Rodolfo Halffter, que planea por otro mundo expresivo.

El director Antonio Tornero es muy joven. Luce un artista valioso, con muy buenas cualidades a desarrollar. Pero para apreciarlo en su posibilidad total habría que escucharlo en un repertorio diferente, pues no sabe uno, al oírlo en estas circunstancias, cuándo el resultado musical ha sido atribuible a él, y cuándo se ha debido a la añeja experiencia de la Orquesta con este repertorio tan tradicional mexicano y tan repetido por la misma. Sin embargo, el hecho de que sus estudios como director los efectuó en Leningrado viene a ser ya una garantía para su futuro artístico.

Para otra misión artística de esta naturaleza, sería de desear una programación a base de otros clásicos mexicanos (Sarrier u otros de su misma eficacia) y de románticos (como Ponce y Huízar) y de contemporáneos como Chávez, Galindo, Enríquez, etc., representados por verdaderas grandes obras. La simpatía entre nuestros países también podrá (y deberá conquistarse en grandes metas artísticas, en las manifestaciones más altas que hemos logrado hasta ahora, más allá o más acá de nuestro atractivo nacionalismo.

Un aspecto aparte y que no sería posible soslayar fue la necesidad en que se vio la Orquesta Nacional de México de tomar a varios miembros de la Sinfónica Nacional de Cuba para ocupar los puestos dejados vacíos por músicos norteamericanos que forman parte normal de la orquesta visitante y que, según se explicó, fueron impedidos por el Gobierno de Estados Unidos de actuar en La Habana. Incluso se rumoró que uno de esos yankis había llegado a

Cuba y que a las pocas horas fingió sentirse mal y exigió se le devolviera a México inmediatamente. Si todo esto es cierto, y hasta donde lo sea, se trata de un incidente negativo, desagradable, que podría considerarse como un inmerecido agravio a tan importante y prestigiosa orquesta sinfónica mexicana. Y una falta de respeto a la independencia cultural y política de una de las naciones americanas más importantes, con un arte de primer rango en el Continente y que siempre ha estado a la altura de su prestigio, en el orden de las relaciones con los demás países de Nuestra América, tanto en lo que respecta a su autoctonía de criterios como a la rectitud de sus decisiones. Si por la parte cubana fue motivo de orgullo poder darle a la orquesta visitante la asistencia necesaria y que bien merecía, la causa profunda es hartamente rechazable, para este incidente interno, y con vistas a intercambios futuros —vale decir, para nuevas visitas a nuestro país.

VI BIENAL DE MUSICA MODERNA EN BRUSELAS

Por NICOLAS KOCH-MARTIN

PRUEBAS A PIERROT EL HEBREO-KAMAKALA.—Con dos obras importantes se clausuró esta Bienal: "Pruebas a Pierrot el Hebreo", ópera de cámara compuesta para el Festival de Berlín del año pasado por el compositor belga Henri Pousseur; y la Sinfonía "Kamakala" del francés Jean-Claude Eloy.

El asunto de la obra de Pousseur, de la que solamente escuchamos una versión reducida de concierto, es en extremo complejo. En su integridad dura 3 horas y es una obra lírica, compuesta de escena, solistas, mimos y actores. Según el autor, pretende presentar un paralelo entre nuestro concepto de Schoenberg y el concepto de Schoenberg en relación con su propio pasado religioso y musical. Otro paralelo que la versión de concierto no proyectó, tiene que ver con las pruebas sufridas por el pueblo judío antes de su primer éxodo en la Tierra Prometida y las que debe sufrir Petrus Hebraicus (Pierrot el Hebreo) para recibir una herencia que no obtendrá y será condenado. En el texto aparecen en contraste con eventos de la vida de Schoenberg y del pueblo judío errante.

La versión escuchada comprende tres partes musicales: La Herencia de Moisés; Abrahám y Saúl (variación libre sobre el sacrificio del patriarca) y, finalmente, la Borrachera de Noé, episodio en el que este patriarca exhorta a los hombres a buscar un mundo en el que la autoridad no sea un medio de opresión.—La partitura ofrece gran interés: toda la música sinfónica es tonal, frecuentemente postromántica, lo que sorprende es un discípulo de Schoenberg y Webern. Solamente hay 6 instrumentos orquestales y un piano. Al escu-

charse de nuevo un pasaje de la IX Sinfonía de Beethoven, mi vecino de la derecha se levantó de su asiento y cantando agitado e indignado algunas palabras en alemán referentes a Schoenberg, se aproximó al escenario. Con toda calma, el director lo invita a venir a su lado, así como a una muchacha joven que comenzaba a cantar desde un palco y a un tenor sentado en la quinta fila. Durante toda la actuación de estos tres solistas (Irene Jarski, soprano, Zeger Vandersteen, contra-tenor holandés y John Broecheler, bajo alemán), la música se mantiene *atonal*. Cada uno de estos solistas canta su parte y la música reanuda su carácter melódico, romántico, soñador... La primera parte termina con un pasaje sincopado y casi 'pop' de muy grata audición. La segunda parte va precedida de un curioso prelude grabado, con Pousseur en persona manipulando los aparatos electrónicos; y alteraciones de música tonal y atonal, hasta el término de la obra, por lo que ésta sufrirá desgraciadamente, de la intervención prolongada de amplificadores radiofónicos y de 'fritangas'... de interés discutible. Esta obra simbólica contiene bellos pasajes de música sinfónica, pero no conociendo la escenificación nos limitamos a lo dicho. El Director Pousseur y los cantantes recibieron ovaciones.

Parecido éxito obtuvo el poema sinfónico "Kamakala" de J.C. Eloy (1938), un compositor 'clásico'. Se trata de la primera parte de un vasto tríptico inspirado por la música y la cultura de los tibetanos. Escrito para tres orquestas de 35 músicos cada una, y tres coros, 'Kamakala' significa "El Triángulo de las Energías". La segunda parte: "Kshara - Akshara" (lo mutable y lo inmutable) y la última: "Pralaya" (La Disolución). Las tres orquestas fueron dirigidas por Irwin Hoffman, director de la gran orquesta de la Radio Belga, y por los belgas Pierre Bartholomé y Ronald Zollman.

La obra comienza por largos fonemas proyectados una docena de veces por una voz de bajo, sobre la letra M en el extremo grave de la voz y que, apenas audibles al principio, van ampliándose poco a poco; antes de que se escuche la orquesta, las masas vocales se unen a este canto "obsesivo y religioso" (?); la misma nota, repetida 130 veces, y todos aquellos fonemas resultan fascinantes; el volumen del hechizo sigue expandiéndose y solamente después de 15 minutos entra la orquesta en acción, al principio por medio de un golpe de gong, y otros de tambor. En seguida las 3 percusiones, después las trompetas y los demás instrumentos de aliento. El canto continúa sin cesar. Las orquestas producen 'un formidable rumor subterráneo', según las notas del programa. No se escuchan las cuerdas que los ojos visualizan en acción, puesto que son cubiertas por la tempestad sonora y el canto. Pero, de repente, se produce una breve calma, para dar paso, de nuevo, al tumulto sonoro que se hincha hasta alcanzar un caos total "del que se escapa toda la energía vital". Después de esta pérdida de fuerzas, se presentará el descenso orquestal y vocal hacia el apaciguamiento y la calma. La obra consiste, pues, de un largo crescendo, seguido de un decrescendo más breve.

Fue algo muy bello, pero ¿por qué tres orquestas, si tuvieron tan poco que hacer? Una vez que los 160 atrilistas, los tres directores y el compositor

fueron largamente aplaudidos, se realizó un debate minucioso, después del cual volvió a ejecutarse íntegramente "Kamakala", lo cual resultó excelente, no solamente para el público, sino también para los críticos, varios de los cuales habían sugerido que las obras nuevas más interesantes, fueran repetidas para su mejor comprensión y juicio.

Revista de Revistas

LE COURRIER MUSICAL DE FRANCE.—En su número 46 esta revista francesa anuncia la creación de un nuevo centro de arte musical contemporáneo, que se denominará "Petit Faubourg", el cual funcionará conjuntamente con el Instituto de Investigación y coordinación Acústica-Música, de la que Pierre Boulez es el Director. Sus siglas serán IRCAM. Constitucionalmente funcionarán cuatro departamentos en el nuevo organismo: la sección de instrumentos y voz se pondrá bajo la dirección de Vinko GLOBOKAR y tendrá a su cargo el estudio de la producción natural del sonido (técnicas de ejecución, instrumentos nuevos, pedagogía, música no europea, psicofisiología del intérprete.—Luciano BERIO dirigirá la sección de sonidos artificiales, música electrónica y electro-acústica.—Jean Claude RISSET estará a la cabeza del departamento de ordenaciones (síntesis y análisis del sonido, estudio de las funciones de la composición, y trabajará en estrecha colaboración con el Centro de Estudios Matemáticos y Automática Musicales que dirige Jannis Xenakis. Finalmente, Diego MASSON se encargará de una unidad móvil para el transporte del material y de los ejecutantes a los sitios donde se lleven a cabo manifestaciones exteriores de la IRCAM.—Aparte de estas actividades permanentes, el Instituto acogerá a investigadores y estudiantes extranjeros y proyecta ensanchar sus actividades a los dominios de la filología, sociología, acústica, etnografía, arquitectura, etc. Para 1968 se proyecta un departamento de pedagogía.—Pierre Boulez insiste acerca de la conveniencia de establecer relaciones vastas, con gente de fuera, a diferentes niveles: información gráfica (publicación regular de boletines, cuadernos, libros) veladas para discutir proyectos o para la creación de obras concebidas y realizadas en el propio lugar. El Pequeño Faubourg será, pues, un centro privilegiado para una estrecha e indispensable colaboración entre los hombres de ciencia y los músicos, en el que los descubrimientos de los unos, estimularán y renovarán la creación de los otros (así lo deseamos).

SONORUM SPECULUM.—El No. 56 entrega una detallada descripción de la *flauta Vermeulen*, instrumento que, pese a carecer de llaves o perforaciones produce el sonido por medio de una embocadura relacionada con la de la flauta traversa; pero no es ni flauta traversa, ni flauta dulce, o barroca. Su apariencia difiere del de cualquier género de las flautas conocidas.—Fue diseñada por Greta Vermeulen y construida en 1965 por A. Hessing, en

Deventer, pero sin resultados positivos, hasta que, en 1972, con la colaboración de gente idónea y tras varios fracasos, su inventora obtuvo el instrumento que, según su propio informe, produce satisfactorios resultados, con menos esfuerzo que el necesario para ejecutar la flauta travesa. Greta Vermeulen estudió flauta en el Conservatorio Real de La Haya y tomó cursos en Darmstadt. Desde 1966 pertenece al Instituto de Sonología de la Universidad de Utrecht. La descripción detallada que ella misma proporciona de su instrumento induce el deseo de conocerlo.

SCIENTIFIC AMERICAN.—En un número atrasado de esta revista hallamos un pertinente artículo de Blake Patterson, relativo a la Dinámica Musical. Se queja el autor, con sobrada razón, del poco caso que suelen hacer los intérpretes de las indicaciones dinámicas del compositor. En terrenos de la música popular y, sobre todo, de las grabaciones usadas en los restaurantes para "amenizar" las comidas de sus clientes, abjura de la pésima costumbre de los productores de música enlatada, que hacen hasta lo imposible para eliminar variaciones en la intensidad del sonido fuerte, produciendo, así música insípida, que invita al comensal refinado a comer rápidamente para abandonar el lugar lo más pronto posible. ¿Cómo remediar tal inconveniente? Parece imposible...

FACETAS.—En su Vol. 7 No. 4, esta interesante revista norteamericana, en español, dedica dos artículos a DUKE ELLINGTON, con motivo de su fallecimiento el año pasado: uno por su hermano de raza, Ralph Ellison y otro por Geoffrey James, un trompetista de jazz que acabó por recibir de la Universidad de Oxford "uno de esos títulos que no ofrecen más alternativa que dedicarse al periodismo" (escribe en la revista "Time"). Ambos autores enaltecen la figura del insuperable pianista y compositor de jazz, con interpolaciones de música erudita. El primero dice que "muchos estilos de jazz han surgido y se han ido... Hoy día los demás "reyes" han desaparecido, en tanto que la obra de Ellington sobrevive y su vena creadora persiste". El segundo asegura que Ellington "fue siempre un músico extraordinariamente inquieto y trabajador quien, a lo largo de media centuria, realizó una obra cuyas dimensiones empezamos apenas a vislumbrar". Lo considera "el compositor estadounidense más importante del siglo XX" —claro que debe referirse a la música de jazz, en la que Ellington, realmente hallaría rivales con dificultad.

NOTICIAS MUSICALES DE PRAGA.—Informa de la importancia que revistió este año el Festival Primavera de Praga, llevado a cabo del 12 de mayo al 4 de junio, en el que se recordaron los aniversarios de Ravel, Janequin, Alban Berg, Jolivet, Alessandro Scarlatti, Honegger y de los checos Vorisek, Fiblich y Laub así como la presentación de las mejores orquestas del país, más las filarmónicas de Moscú, y Varsovia, con sus titulares Kondrashin y Rowicki la Sinfónica de Viena, con Giulini, la Filarmónica de Sofía, con su nuevo y joven dirigente D. Manolov y un sinnúmero de conjuntos y solistas locales e internacionales. En total, más de 60 conciertos. Fue un evento es-

pecial, en recuerdo del 30 aniversario de la terminación de la Segunda Guerra Mundial.

SCHOTT.—Aktuel.—Puede uno darse cuenta del ambiente que la música contemporánea encuentra en Alemania, con sólo repasar la cantidad de primeras audiciones de obras, ora nuevas, ora escuchadas por primera vez en aquel país. Solamente en Abril, Mayo y Junio de este año hubo 39 audiciones de trabajos de Jean Francaix, Penderecki, K.A. Hartmann, Gyorgy Ligeti, Heinz Holliger, Klaus Huber, Wilfred Hiller, Erich Wolfgang Korngold, Paul Hindemith, Hans Werner Henze, Igor Stravinsky, Arnold Schoenberg, Lukas Foss, Heinrich Stuttermeister, Hermann Reuter, Carl Orff Kurt Weill y Paul Dessau.

NOTICIAS DE MEXICO

CONCURSOS DE DIFUSION CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD.—Esta dependencia universitaria ha convocado a los siguientes concursos:

MANUEL M. PONCE. Inscripciones hasta antes del 30 de octubre próximo en el Dep. de Música de la Universidad. Esto cuenta para todos los concursos.—La primera prueba se llevará a cabo el 19 de noviembre. La segunda el 26 de noviembre. Para este Concurso habrá un primer premio de \$10,000.00.

CONCURSO SILVESTRE REVUELTAS.—Podrán participar todos los compositores, sin restricción de nacionalidades. Obra obligatoria: para un máximo de cinco instrumentos y duración no mayor de 20 minutos. Partituras en papel transparente, a tinta o lápiz fuerte y recibidas hasta el 14 de noviembre, firmándose con seudónimo y sin dato alguno. El primer premio será de \$20,000.00, ejecución de la obra y diploma. El segundo de \$10,000.00. Integrarán el Jurado Lan Adomian, Blas Galindo y Leonardo Velázquez.

CONCURSO DE BANDAS. Premio "Velino M. Preza". Podrán participar todas las bandas civiles de la República Mexicana. Se cierran las inscripciones el 1º de octubre. El premio consiste en un trofeo y un diploma a la banda triunfadora de cada una de las tres áreas. Las pruebas se llevarán a cabo durante septiembre.

CARLOS CHAVEZ.—El año pasado el maestro Chávez tuvo una gran actividad como director de orquesta y compositor, tanto de los Estados Unidos, como en Argentina y Costa Rica. En Argentina dirigió la Orquesta Sinfónica de San Juan y la Sinfónica de Buenos Aires (Teatro Colón). Por allá estre-

nó sus "Mañanas Mexicanas" — "Una serie de motivos originales, aunque de corte vernáculo como esencia, constituyendo verdaderos paisajes musicales de su patria"...", dijo "La Nación". En virtud del éxito obtenido en este concierto del Colón, nuestro máximo compositor fue invitado por el Ministro de Cultura para que lo repitiera en el Luna Park, ante cosa de 12,000 espectadores. Al regresar a México se le hizo una entrevista en la que declaró cosas importantes, con la misma tranquilidad y diplomacia que siempre le han caracterizado. "Redondear mi obra quiere decir que mi obra camine. Claro, nunca está uno satisfecho"... Su organismo —dice— "produce lo que los genes que recibí de mis antepasados me hayan dado como fuerza motora... Yo ya no voy a dirigir aquí, porque no tengo tiempo y porque hay otros jóvenes directores de orquesta. Me interesa dirigir cuando las condiciones son favorables para obtener buenos resultados... Ahí están Eduardo Mata que tiene talento y estudia... Están Quintanar y Humberto Hernández Medrano. Dije en 1928 que si no había grandes figuras en México, no era por falta de talento, sino porque falta cultivo, enseñanza y espíritu de trabajo... En el caso de "encargos", dijo: "para el de la Filarmónica de Nueva York me dieron 4,000 dólares que consideré normal para mi modestia... A Stravinsky le hubieran pagado diez o doce mil". Agregó que el 75% de su música está publicada y tiene ahora dos encargos de editoriales norteamericanas, de obras corales y otras cosas (un concierto para orquesta y trombón). La política le interesa indirectamente, pero si se hubiera dedicado a esa actividad su música lo habría resentido. Ahora lo único que le interesa es redondear su obra. (Qué desgracia que haya tenido hace más de un año la desafortunada idea de formar un Consejo Nacional de la Música. Una vez que los músicos echaron abajo su proyecto, comenzaron a combatir ferozmente entre ellos mismos. Estamos al borde del caos total. Los intereses creados, sobre todo monetarios, han producido divisiones abominables).

OBITO. El 2 de mayo pasado falleció en Barcelona la eminente soprano y maestra **CONCHITA BADIA**, a la edad de 78 años, alumna que fuera de Granados. Un gran número de cantantes de la actualidad pasó por sus sabias enseñanzas, entre otros varios mexicanos.

LAN ADOMIAN volvió a ganar un primer premio de Composición: el organizado por el Instituto Goethe de Munich para compositores latinoamericanos. A fines de junio la orquesta Consortium Musicum estrenaría aquí "Una Vida", cuyo título lleva la obra de Adomian y se escuchará por toda la América Latina donde toque dicha orquesta. Habiéndose efectuado el fallo por separado, el compositor nacionalizado mexicano recibió unanimidad (y \$16,000.00).

NOVENO FESTIVAL DE ORGANO EN MORELIA. El 18 de mayo se clausuró el Noveno Festival de Organo, que es ya una institución permanente de Morelia. Como de costumbre, fue organizado por el dinámico y distinguido organista michoacano *Alfonso Vega Núñez*. Esta vez participaron

en el evento los organistas extranjeros *Adelma Gómez* (Argentina), *María Teresa Martínez* (España) y *Joyce Jones* (Estados Unidos) y los mexicanos *Alex Méndez* (titular de la Basílica de Guadalupe) y *Hermilio Hernández*, de la Catedral de Guadalajara. La compositora argentina *Alicia Terzián* le escribió a *Adelma Gómez* un "Cuaderno de Imágenes", especialmente para este Festival, de cuya bondad tuvimos noticias; así como de la música antigua de Corea, ejecutada por la Srta. *Carbonell* y la "Toccatá" de *Turufli* que ejecutó *Alex Méndez*. La Actuación de *Joyce Jones* fue muy aplaudida.

VICTOR URBAN llevó a la Orquesta de jóvenes alumnos del Conservatorio que él afanosamente dirige, al pueblo de Tultepec, donde vio la primera luz. *Jorge Delezé* dirigió el conjunto. Se llevó, así mismo al Coro *Axix mundi* formado por alumnos del propio plantel. La obra única escogida fue nada menos que el *Requiem* de Mozart y *Urbán* en persona se encargó de las explicaciones, en forma sucinta. El pueblo parece tener algo más de 15,000 habitantes, pero carece aún de asfalto en sus calles y no tiene ni un cine en el que pudiera improvisarse una sala de conciertos. Se valieron, pues, de un jacalón; mas pese a los inconvenientes, la gente escuchó la obra con gran respeto y mostró su interés en que actos de esta naturaleza volvieran a repetirse. Al final los tultepequeños ofrecieron una tamalada a sus huéspedes musicales.

PRIMERA JORNADA EN CALIFORNIA DEL SUR. — Bajo el patrocinio del señor Gobernador del Estado de California del Sur, se llevó a cabo esta primera Jornada Cultural con éxito inusitado. No solamente se le dio cabida a la Ciencia, a la Literatura, a la Pintura, Arqueología, Filatelia, etc. sino también a la Música y a la Danza. Como pianistas fueron invitados *Carlos Barajas* y *Esperanza Pulido*. El primero ofreció obras de Beethoven, Schumann, Brahms y Halffter con gran beneplácito de un auditorio entusiasta y nuestra Directora ejecutó, en su recital, obras de Antonio Soler, Bach, Mozart y Chopin y dijo una conferencia sobre Beethoven —ambos actos ante auditorios plenos. La paz es una ciudad encantadora, donde quisiera uno quedarse a vivir. Todavía no está contaminada, y sus habitantes son de una gentileza inigualable. ¡Bella ciudad, bañada por un Pacífico de azules y verdes cambiantes! La principal pianista pacaña, *Kicho de Castro*, tuvo la increíble bondad de prestar su Steinway para los recitales. A ella, quizá tengamos el gusto de escucharla por acá en próxima fecha. ¡Ojalá!

EN GUANAJUATO, donde se organizó un famoso Festival Cervantino, actuó, como única participación musical, la Sinfónica de Guanajuato, bajo la dirección de *José Rodríguez Fraustó*, su Titular. En terrenos de la Danza, fue contratada la Compañía terpsicórea de *Louis Murray*, bailarín y coreógrafo de danza moderna, quien llevó allá 9 de sus bailarines y presentó dos espectáculos, uno con música de jazz "Hoopla" y otro, "Sherezada", con la obra del mismo título de *Rimski Korsakov*, además de música de *Alvin Nikolais* y rock.

¿POR QUE? Quienes se agarran en México de las greñas para apoderarse de un ya fantasma Consejo Nacional de la Música, no procuran becar a algunos de ellos mismos a los Estados Unidos para que se informen allá de cómo funciona el *Consejo de las Artes*, idónea y honestamente dirigido. Uno de los espectáculos favorecidos por dicho Consejo es justamente este de Louis Murray que buena honra le hace.

EDUARDO MATA.—El joven director mexicano puede vanagloriarse de haber obtenido un nuevo contrato para dirigir la Filarmónica de Berlín el año próximo, tras su actuación del año pasado al frente de la famosa orquesta.

ALICIA URRETA hizo escuchar música contemporánea en su Homenaje a Schoenberg, en el que ejecutó las opus 19, 33 Nos 1 y 2, 11 y 25; más una Salmodia de ella misma, "Pieza para una pianista y un piano" de Mario Lavista, "Las 7 hojas de Termari", de Lan Adomian y "A Lápi", de Manuel Enríquez.



Bernal Jiménez



Michaca



Adomian

(Viene de la pág. 11)

aparece tan frecuentemente como la anterior. En estos pequeños órganos mexicanos existe el segundo registro de lengüeta de la tesitura 4' del bajo y la 16' del agudo. La nomenclatura usual es entonces *Bajoncillo* (8') y *Clarín Claro* (4') en el bajo y *Trompa Magna* (16') y *Clarín* (8') en el bajo. Algunos incluyen asimismo un 2' de bajo), con un resonador cilíndrico que termina en una campana en forma de embudo y produce una voz ronca de clarinete, o corno bajo.

(Continuará)

NOTICIAS DEL EXTRANJERO

FRANCIA.—El prestigioso Festival de Música de Estrasburgo que se celebra cada año, se llevó a cabo del 12 al 28 de junio pasado. El Festival cuenta ya con 37 años de actividades y en esta ocasión presentó eventos tan notables como la puesta en escena del "Don Carlo", de Verdi, la Orquesta Eslovaca, con Slivak, Alain Lombard, Kosler y Panenka, el estreno de "Las Vísperas", de Rachmaninoff, el "Romeo y Julieta", de Berlioz, y, naturalmente, una sesión en Homenaje a Ravel, del que se celebra este año el centenario de su nacimiento. Además como ha venido haciendo desde hace mucho tiempo, presentará novedosos estrenos contemporáneos.

GASTON POULET, violinista y director de orquesta francés, falleció en 1973. El estrenó la Sonata de Debussy para Violín y Piano, con el compositor al piano y dió a conocer varias obras de Ravel, Fauré, Pierné y Reynaldo Hahn. En la América del Sur estrenó el *Martirio de San Sebastián* de Debussy, el *Festín de la Araña* de Roussel y otras obras más. Fue Profesor de Música de Cámara en el Conservatorio de París.

CESAR TORT ha sido invitado por el Gobierno de Puerto Rico para que imparta un seminario de su método de educación musical infantil a un numeroso grupo de profesores del Conservatorio Nacional de aquella isla antillana. La invitación le fue hecha al maestro Tort por intervención del vicepresidente del "Festival Casals", Elías López Sobá, después de un viaje que éste realizó por la mayor parte del Continente americano para estudiar los métodos de educación musical infantil más avanzados. En su informe, el maestro López Sobá atribuyó su selección a "la amplitud de actividades abarcadas por este método, a la integración y orden que ofrecen dichas actividades para su aplicación en los niños y a la identificación que las características de los ejercicios y la música del método ofrecen a los niños latinoamericanos".

BARCELONA.—El Ayuntamiento de Barcelona publicó una curiosa convocatoria para un concurso de oposición, destinado a ofrecer una plaza de maestro de canto en el Conservatorio Superior Municipal de Música de aquella ciudad: los candidatos deberían comprometerse a jurar acatamiento a los Principios Fundamentales del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales del Reino. Por otra parte, les sería indispensable superar el primer ejercicio de la oposición con un programa de temas tan alejados de su especialidad como tener una idea de la organización político-administrativa española; Leyes Fundamentales a los Principios del Movimiento Nacional; Fuero del Trabajo, etc., etc. El comentarista concluye, con buen humor, que lo único que debe exigírsele a un maestro de canto es "suma competencia en su exclusiva especialidad y más cuando se trata de una asignatura en la que toda lección debe conducir a que los alumnos sepan emitir la voz y no el voto".

EL SERENO, CALIFORNIA.—Al rededor de 150 estudiantes de Secundaria procedentes de El Sereno, asistieron a un ensayo de Henryk Szeryng en el Royce Hall de la Universidad de California, de Los Angeles (UCLA). Se trataba de un concierto que ejecutaría Szeryng con la Sinfonía de Cámara de California, bajo la dirección de Henri Hemianka, e incluía obras de Bach, Mozart y Beethoven. Szeryng realizó este acto como "Embajador Oficial de Cultura" de México. Asistieron, así mismo, entre los estudiantes algunos de la Federación de Becas para alumnos de secundaria (Junior), que estudian el Inglés como una segunda lengua, por lo que inferimos que se trataba de mexicanos nacidos en los E.U.

GRANADA, España.—Se ha terminado el proyecto para la construcción de un centro musical esplendoroso. Puesto que el gobierno granadino adquirió la Casa de la Antequeruela Alta, donde vivió MANUEL DE FALLA cosa de 20 años, se ha pensado que, en lugar de convertirla en casa-museo del famoso compositor, como se había pensado originalmente, sirva de sitio para el mencionado centro musical, el cual abarcará todos los ángulos del arte al que será dedicado, en recuerdo del más grande músico nacido en España.

BODA SORPRESIVA.—Según una noticia de la AP, MARTITA MONTAÑES, viuda de Casals y el pianista EUGENIO ISTOMIN contraerían matrimonio recientemente. Ella tiene 38 años y él 49. Cuando se casó con Casals, el maestro ya había cumplido 80 años, mientras que ella sólo tenía 18, por lo que estas segundas nupcias ofrecerán mejor equilibrio entre los contrayentes.

PLACIDO DOMINGO dirigió en El Liceo de Barcelona la ópera "Attila" de Verdi, que desde 1856 no se reponía allí. La crítica alabó su fogsodía, musicalidad, madera de director, "espectacular brillantez", etc. Le preguntaron si un tal derroche de energía no le restaría fuerzas para su carrera de divo que no ha suspendido, ni mucho menos. Pero es indudable que Plácido se hizo acreedor a "la estimación y el cariñoso aplauso de los liceistas".

SANTO DOMINGO.—Durante los meses de febrero y marzo pasados, las orquestas Sinfónica Nacional de Santo Domingo, la de Milwaukee y la de Maracaibo ofrecieron en el magnífico TEATRO NACIONAL una docena de conciertos. El conjunto local tuvo a su cargo dos programas con sendos directores: MANUEL SIMO y CARLOS PIANTINI. (Director Artístico del conjunto este último). El primero programó obras de J.F. García, Luis E. Mena, Pablo Claudio, José D. Cerón y Ninón L. de Brower. Fue solista ARISTIDES INCHAUSTEGUI. La orquesta de Milwaukee, con sus directores *Kenneth Schermerhorn* y *John Covelli*, más *Carlos Piantini* en un concierto estudiantil, realizó cuatro programas, con obras de Barber, Beethoven, Massenet, Mozart, Sibelius, Mahler, Schermerhorn, Grieg y Dvorak. Fueron solistas *Carol Neblett*, *Karen Eley* y *John Covelli*. La Orquesta Sinfónica de Maracaibo, dirigida por *Eduardo Rahn* y *Carlos Piantini* (es interesante que las orquestas visitantes en Santo Domingo inviten al Titular de la orques-

ta nacional como huésped), llevaron a cabo 3 programas con obras de Antonio Estévez, Jachaturian, Ravel, R. Strauss, Rajmaninoff, Chaikovski, Beethoven y Stravinsky. Actuaron como solistas O.L. Valdez Mena, J. Vicente Torres y Judith Jaimes.—Dentro de este ciclo el pianista *Milton Cruz* fue programado en un recital.

ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE.—

CORO CONVIVIUM MUSICUM.—*Erika Kubacek*, notable directora de coros que reside entre nosotros, ha formado un conjunto vocal de primera calidad. La Ponce lo presentó, con sólo obras trascendentales: el "Gloria" de Poulenc y "La Creación" de Haydn (fragmentos de este Oratorio). *Luis Berber* tomó la batuta. Berber es uno de los mejores directores de coros que ha producido México y esta vez volvió a demostrarlo, al entregar ejecuciones muy minuciosas que en la bella obra de Poulenc se volvieron exultantes y en los trozos de la de Haydn demostraron la acuciosidad con que la señora Kubacek prepara las obras. E.P.

FEDERICO IBARRA Y CARMEN BETANCOURT.—Este extraordinario dúo de pianistas ofreció un programa de música contemporánea, y de Liszt ejecutado en la mayor de las formas. Además de excelente pianista, Federico es un compositor que hará brillante carrera. Por su parte, Carmen Betancourt, talentosísima y dinámica, tiene madera de gran pianista. Ambos desean perfeccionarse en Europa y esperamos puedan realizarlo por medio de becas adecuadas. Lo malo es que tendrán que separarse y un dúo que ha alcanzado la perfección del suyo ya no debería verse obligado a tan drástico fin. Con excepción de la obra de Halffter, que no habían tenido tiempo de preparar con la minuciosidad que les caracteriza, las de Prokoffiev, Ibarra y Liszt fueron interpretadas brillantemente; sin embargo, pudimos apreciar la chispa de la obra de Halffter. La del propio Ibarra nos pareció llena de espiritualidad y en la de Liszt los ejecutantes derrocharon virtuosismo. E.P.

MARIA TERESA NARANJO.—Ella vino a México (reside en París) para ofrecer varios recitales aquí y en la Provincia. El de la Ponce reveló la evolución admirable de esta pianista quien, bajo la guía de Magda Tagliaferro, ha sabido forjarse una técnica pianística brillante y madurar sus interpretaciones. Eligió un programa de muy buen gusto y lo ejecutó sin fallas de ninguna especie. ¡Con cuánto encanto dijo la Sonatina de Ravel! Con la Segunda Sonata de Halffter demostró la exactitud de su ritmo. No hubo desperdicio de energías y la dinámica resultó exacta. C.M.

Conciertos

SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO.—Ha continuado con sus tres programas semanales: en Toluca, en el Alcázar del Castillo de Chapultepec y en Bellas Artes. Los programas, por lo general convencionales, han sido de muy buena calidad. El conjunto posee todos los elementos necesarios para proyectar una sonoridad excelente. Cuando no hemos podido asistir personalmente, el Canal 11 nos ha ofrecido pasables audiciones, con los magníficos comentarios y entrevistas de *Mario Beauregard*. Las dos Temporadas (octava y novena) consistieron de 123 conciertos, con Bátiz, 5 directores huéspedes y 8 solistas. Además, en Tepoztlán dirigió Bátiz un programa, con Sandor como Solista.

ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNAM.—Según noticias, el Titular de la Orquesta, Eduardo Mata, ha presentado tres veces su renuncia y otras tantas le

ha sido rehusada; pero parece que, de todos modos, él se irá a vivir al extranjero, igual que la mayoría de nuestros verdaderos valores. Como quiera que sea, la orquesta ha proyectado su próxima Temporada con directores huéspedes. cayendo así en la misma situación de que adolece la

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL, que continuó su Temporada y el director Lubomir Romanski (Mabarak, Chaikovski y Prokoffiev). María Teresa Rodríguez cosechó el mayor triunfo de la noche, con una elegante y notable interpretación del Concierto N° 1 de Chaikovski. El último concierto de la Temporada se realizó con el director **Antonio Tornero**, quien estrenó en México la Decimoquinta Sinfonía de Shostakovich. La ejecución resultó pálida. En el resto del programa figuraron el "Concierto para Fagot" de Hummel y los "Sones de Mariachi" de Galindo.—Bajo el auspicio de la Academia de las Artes se llevó a cabo un concierto extraordinario, dirigido también por Tornero, con obras de Chávez, Halffter y Galindo. La situación interna del conjunto continúa en crisis. **Rodolfo Camporredondo**.

ORQUESTA SINFONICA DE XALAPA.—Continuó su Temporada, con **Herrera de la Fuente** en el podio y los solistas **Sergiu Luca**, violinista (Mendelssohn). El moderado público de Xalapa reaccionó con entusiasmo delirante después de la ejecución del "Bolero" de Ravel, cuya interpretación resultó, en realidad, extraordinaria. La pianista **Teresa Quesada** ejecutó con el maestro Herrera de la Fuente los dos Conciertos de Bach para dos pianos, brindando una interpretación más allá de todos los elogios. También esta obra provocó entusiasmo formidable en el público. Una brillante ejecución de la Sinfonía No. 82 de Haydn cerró con broche de oro el programa. **Rodolfo Camporredondo**.

VICTOR URBAN EN CALIFORNIA.—Victor Urbán tuvo una buena actuación en su programa de Pasadena. Al término de su programa se escucharon comentarios elogiosos entre un auditorio de más de 300 personas, la mitad de las cuales eran mexicanos (los más entusiastas). Desgraciadamente nuestro ignorante crítico musical se refirió estúpidamente a la obra de Villaseñor, basada en ritmos aztecas, ¡como a un zapateado campesino! No sabía que los aztecas ni fueron bailarines de zapateados, ni comprendieron el zapateado español que se les antojaba chistoso. A mí me pareció una obra totalmente mexicana, digna, producida de un impacto de ceremonia casi religiosa. Y la obra de Noble, "Allegro Festivo", basada en los **Xtoles**, resultó un brillante uso del tema, que aparecía en aumentación, disminución y otras combinaciones. Al crítico le pasó por alto la seriedad del esfuerzo y aun le pareció superficial. **Enviaré opiniones de mis estudiantes. Raymond V. Lopez**, Pasadena, California.

PEDRO MICHACA VALENZUELA.—Para festejar los 50 años de labor pedagógica del eminente maestro y gran persona que es Pedro Michaca, la Escuela de Música de la UNAM organizó en la Sala Chopin una serie de cuatro conciertos que se llevaron a cabo durante el mes de junio. El primero fue un programa de música para laúd (**Miguel Alcázar**) y soprano (**María Luisa Domínguez**), con obras de los siglos XIV, XV y XVI.—En el segundo **Ninfa Calvario** ejecutó obras de Fauré y César Frank al piano y en sustitución de **María Luisa Salinas**, que se hallaba enferma, ejecutó obras de **Filiberto Ramírez**, con improvisada destreza. El tercer programa lo desarrollaron **Luz María Puente**, pianista (obras de Haydn y Ravel) y el **Trío Manuel M. Ponce**, formado por **Luis Antonio Martínez**, **Manuel Garnica** y **Gracia Andrade**. Ellos ejecutaron el trío en un movimiento: "Souvenir", de Michaca y el "Romántico" de Manuel M. Ponce. Por fin, el último programa fue iniciado por la mezzo soprano **Julia Araya** (4 Canciones de Ravel y otras tantas de Michaca (pianista **Yolanda Delgado**) y **Estela Alvarez**, **Guadalupe Campos** y **Martha Arthenack** cantaron los "Tres Poemas Chinos" de Michaca. Terminó el acto con la pianista **Charlotte Martin**, ejecutando seis "Preludios" de Debussy y los "Reflejos en el Agua" del propio compositor.

DIGEST IN ENGLISH

FROM THE EDITORS.—Many years ago we had honor of meeting Henryk Szeryng. We were proud of his adopting the Mexican citizenship. As such, and particularly as Cultural Delegate of the Mexican Government before the UNESCO, he has highly accomplished his task. He helps Mexican students in foreign lands as well.—We were therefore very much surprised when reading in a local paper, Szeryng's statement in Paris, regarding his new researches in the field of Mexican baroque music and his "rescuing" a Sarrier manuscript. Since he has conducted in Europe Sarrier's *Obertura* we were astounded by Szeryng's statements.—In 1939 the Mexican composer Miguel Bernal Jiménez announced in a booklet published by the University of San Nicolás (Morelia) his own discoveries at the Colegio de Santa Rosa de Santa María (Morelia), as well as the concert he conducted himself at said town with five of the works belonging to the same Archive —among which he included Sarrier's Overture. Maybe Szeryng is not familiar with Robert Stevenson's "Renaissance and Baroque Sources in the Americas" and "Christmas Music from Baroque Mexico" published in 1970 and 1974 respectively. And perhaps he doesn't know Gabriel Saldivar, Jesús Estrada and Samuel Claro's researches on the field.—On the other hand, Rodolfo Halffter has contributed to the difusion of said Overture: in 1970 he asked young Eduardo Mata to revise the work for its edition by Ediciones Mexicanas de Música which the former manages. Halffter got a copy of the manuscript from Bernal Jiménez himself and contemplates now the possibility of a joint edition with Peer's of New York City.—Why does Henryk Szeryng —a great violinist—pretend to enter a field that requires thorough dedication from its followers?

Starting with this issue, and by strict alphabetical order, Heterofonia shall dedicate a new Section to every Country of the American Continent. We wish thus contribute to relieve the Inter-American Association of Music Critics from its present agony. We refuse to let it die from inanition, but it will, should we all fail to prevent it. We are mailing this issue to every colleague —founder.

MUSICAL SHOWS IN XVII CENTURY SPAIN, by ROBERT STEVENSON. (IV). The author proceeds with his description of Hidalgo's "Celos aun del Aire Matan". To demonstrate that he knew how to interpret long discourses without couplets, he composed all the music for the beginning of the 2nd Act. For the 3rd Act Calderón inspired him some of his best moments, like fugues, chromatical passages, rests, trills and many showy effects.—After Celos, Calderón and Hidalgo collaborated again in *El Hijo del Sol, Factón*, which was premiered in 1661, at El Buen Retiro. Ana de Austria must have liked it very much, as she had it performed twice more. The plot has music almost all along. *Factón* is the following of *Apolo y Climene*. These sister comedies are those that so deeply impressed Richard Wagner. He read them in Paris. In a letter he wrote Liszt he praised Calderón very highly, for his unusual way of describing the world's destruction. Liszt ans-

wered him to the effect that he should continue reading Calderón's works. In 1871 Wagner expressed again his opinion of Calderón's very operatic works—a "Gesamtkunstwerk" of perfect structure.—The music for Hidalgo's *Factor* is lost, but Pedrell published 2 fragments from *Ni Amor se libra de Amor*. Four part writing dominantes the 2 fragments. Calderón considered four part writing perfect for the Loa that precedes his *El Jardín de Falerina* (not to be mistaken with the same title's comedy of around 1640).—Calderón and Hidalgo worked together for the last time on a Carnival comedy written for Carlos II and María Luisa de Orleans. The text of *Hado y divisa de Leonardo y de Mafisa* is kept in its entirety, with all its adjoining plays, i.e. the final one, which is based on Molière's *Le Bourgeois Gentilhomme*. For the first time Moliere was thus introduced to the Spanish scene.—Juan Hidalgo got 1,500 reales for the Loa and the Comedy—now lost.—María de los Santos sang the role of Megera in *Hado and Divisa*. She had been one of the actresses in *Celos* 20 years before. Cristóbal Pérez Pastor listed all the actors and actresses that played in Calderón's plays from 1660 till his death in 1681 (Documents for the Biography of Don Pedro Calderón de la Barca, 1905), as well as of the composers who wrote the music.—Calderón's plays had been shown in the New World since 1640, but his Autos were known here a little before. More or less in the same year. B. de Alva Ixtlixochitl translated to the Nahuatl *El gran Teatro del Mundo*. In the original play, a *Tantum ergo*, sung by all the cast, ends it. This Auto, as well as *La humildad coronada* (1644), were performed in Lima nine years, before *Los empeños de una casa in Mexico*. In Lima there were no less than 190 performances of Calderón's plays. Over there, as well as in Mexico, Puebla, Buenos Aires and Havana, Calderón proved the most popular Spanish dramatist of the Colonial period. *Celos* was shown in Mexico in 1728, but the number of general performances was greatest in Lima.

ON JULIAN CARRILLO, by JOSE ANTONIO ALCARAZ.—This year we commemorate many Mexican anniversaries: The centenaries of Julián Carrillo and José Rolón and the 75th anniversaries of Carlos Chávez and Silvestre Revueltas. From these the former is the most discussed Mexican composer.—In spite of his German education, he renounced certain privileges, in order to devote himself to the research of microintervals. He named his discoveries *Sonido 13* (13th sound), which Jean-Etienne Marie fitfully called once a proper bridge between the electronic world and the instrumental one.—There are at least two works of Carrillo worth mentioning: *Horizontes* and *Preludio a Colón*, which witness Carrillo's potentialities. He wrote nevertheless other works, like the *Concerto for Orchestra and Piano in third tones* and the *Atonal Symphony*, that seem purely mechanical.—Carrillo's case is in a certain way parallel to that of the Belgian Adophe Sax, who built a family of instruments that undoubtedly enriched the composers' task. He also was not recognized by his contemporaries, but a whole period of Jazz counts on the peculiar colour of the saxophones.—In the future the splendid instruments created by Carrillo will make them vital. During Vas-

concelo's time nationalism thrived vigorously. The novelty of Carrillo's researches had no place at the time. It is true that a very important generation of Mexican composers surged then to public life, among which José Rolón, Candelario Huízar and Ponce (the latter being urgently in need of a complete revaloration.—A rebirth of interest for microintervals —ever present in Arabian music as well as in certain medieval and renaissance music, was also present in composers like Busoni, Haba and Wischnegradsky, as well as in Enesco and Bartok, (made as a "folkloric transmission", especially in music for strings).—In the 30's the works of Carrillo entered thus with perfect historical fitness into the international panorama.—But it is no secret that his works were subject to fun making, even in the case of some prestigious writers.—Nowadays things have completely changed. Paradoxically, nationalistic composers are the most interested ones in the use of Carrillo's instruments (without his theories).—Carrillo's principal characteristics, are almost unknown.—Everybody dares to express opinions —like Nemesio Garcia Naranjo y Elizondo in *Revista Siempre*, who stupidly proposes to tune the Carrillo's microtonal pianos with a tempered system, probably to accompany gymnastic movements in the High Schools.—It is true that as a product of lack of knowledge, in the past I myself contributed to the adverse polemics, but the critic's work highly benefits from retraction of past errors.—The fact of recognizing Carrillo's work does not lessen the importance of composers who have been rightly acknowledged, nor nationalistic manifestations. On the contrary, it intends to rightly place a figure that only now we begin to analyze.—We are not prophets. History changes every period's focusings, and gives actuality to men of the past. Monsivais has said; "There are no generations. There are only attitudes".

THE ALDINIS (from olden times), by E.P.—Carla's family consisted of mother, two brothers and herself. Old Mrs. Aldini was an adorable woman. Born in Trieste, before this town recovered its Italian nationality, she met her future Italian husband in Italy. Whithout regrets, she used to remember her awful matrimonial adventure with a man who had noble peers as his remote ancestors. Being not rich at the time of his marriage to Miss Dietrich (who only spoke Italian), Pietro Aldini preserved however a silly pride of his ancestry. He managed thus to hire a butler who had to accompany young, blue-eyed and blond Mrs. Aldini to the market. The shopping consisted of a little bit of food —not enough to fill the butler's basket—, but as they were back home, Pietro would inspect everything and count the cofee grains and the bread rolls. He picked up the best of his wife's excellent cooking and left her and the children withouse dessert, for any trifle.—Being a musician himself, he imposed music on his two boys and taught piano to the girl. In due time Pietro and Paolo graduated from the Conservatory of Milan. But their father led his family with a whip to such extent, that the three youngsters and their mother planned to escape from that tyrant. Soon after the boy's graduation, the four managed to run away to England. In London the two young men —violinist and cellist— soon found work. (To continue)

COSME TINAJERA SABAS

COMPRA - VENTA Y AFINACION DE PIANOS

San Luis Potosí 14-D

México 7, D. F.

Teléfono. 574-27-23

(Mencione usted este anuncio)

LEA UD.
HETEROFONIA

**pianos
Y
organos,
S. a.
rhin 27**



T.546-08-11 ~ 546-08-12

IMPORTADORES



EDICIONES MUSICALES

**METODOS
OBRAS
ESTUDIOS**



**PARA TODOS
LOS INSTRUMENTOS**

G. RICORDI & CO., INC.

EN MEXICO

**Paseo de la Reforma 481 - A México 5, D. F.
SERVICIO A DOMICILIO**

Tel. 5-53-75-06