

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 54, México, mayo-junio de 1977

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 54, México, mayo-junio de 1977, pp. #-#



heterofonía

54

revista
musical

mayo-junio 1977

volúmen X no. 3

méxico, d.f.

ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO

DECIMA SEPTIMA TEMPORADA. CIUDAD DE MEXICO

MAYO Y JUNIO DE 1977

- Mayo 8
Recital de la cellista ZARA NELSOVA, Castillo de Chapultepec.
- Mayo 10, 11, 12
Gim. Cuauhtémoc, Sala Netzahualcōyotl, Teatro de la Ciudad. Dir. HANS KAST. Solista, NELSOVA (Weber, Bloch, Strauss Ravel).
- Mayo 13, 14, 15
Teatro Morelos, Bellas Artes, Chapultepec. Dir. HANS KAST. Solista JOSE KAHAN. (Weber, Saint-Saens, Strauss, Ravel).
- Mayo 22
Concierto del CORO DEL CONSERVATORIO NACIONAL. Chapultepec.
- Mayo 24, 25, 26
Gim. Cuauhtémoc, Sala Netzahualcōyotl, Teatro Ciudad. Dir. WERNER A. ALBERT. Solista EVA MARIA SUK. (Haydn, Liszt, Rimsky Korsakoff).
- Mayo 27, 28, 29
Teatro Morelos, Bellas Artes, Chapultepec. Dir. ENRIQUE BATIZ. Solista YEHUDA HANANI (Brahms, Boccherini, Dvorak, Brahms No. 2).
- Junio 5
Recital de la arpista JANET PAULUS. Castillo de Chapultepec.
- Junio 7, 8, 9
Gim. Cuauhtémoc, Sala Netzahualcōyotl, Teatro Ciudad. Dir. VIRGILIO VALLE. Solista VICTOR ERIESKO (Núñez: "Contemplaciones". [Obra de encargo]. Dir. FRANCISCO NÚÑEZ). Solista VICTOR ERIESKO. (Chaikovsky, Rachmaninoff).
- Junio 10, 11, 12
Teatro Morelos, Bellas Artes, Chapultepec. Dir. VIRGILIO VALLE. Solista YURI BOUKOFF. (Revueltas, Saint-Saenz, Stravinsky, Bham).
- Junio 19
Recital de la mezzo-soprano BETTY ALLEN. Castillo de Chapultepec.
- Junio 22, 23, 24, 25, 26
Sala Nezt. Teatro Ciudad, Toreo, Bellas Artes, Metropolitán. Dir. ENRIQUE BATIZ. BEETHOVEN: Fantasía Coral y Novena Sinfonía. Cuarteto Nacional y EDISON QUINTANA para la Fantasía. Cuarteto extranjero para la Novena. Coro de cien voces.
- Los días 6, 7 y 8 de mayo la OSEM actuará en Atizapán, Huehuetoca y Mexicaltzingo, bajo la dirección de VIRGILIO VALLE.
- Los días 21 y 22 de mayo, WERNER A. ALBERT dirigirá la orquesta en Cuautitlán y Valle de Bravo.
- Los días 3, 4 y 5 de junio ENRIQUE BATIZ llevará su orquesta a Atizapán, Tepotzotlán y Teotihuacán.
- Los días 17, 18 y 19 de junio ENRIQUE BATIZ dirigirá en Tlalnepantla, Naucalpan y Ecatepec.
- Todas estas poblaciones pertenecen al Estado de México.

HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

CENIDIM
DIFUSION

S U M A R I O

Mayo-Junio 1977. Vol. X No. 3.

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.

● Cartas	2
● Editorial	3
● ROBERT STEVENSON, Primeros compositores nativos de México	4
● Sesquicentenario de la muerte de Beethoven	6
● EUSEBIO RUVALCABA, Beethovenianas mínimas I, III y V	12
● FRANCISCO CURT LANGE, Pohlmann, Egert, Monumentos de la música griega antigua	14
● JEAN PIERRE DERRIEN, Entrevista con PIERRE BOULEZ	17
● REVISTA DE REVISTAS	22
● LIBROS	25
● NOTAS al artículo de A. E. LERMON, S.J.	31
● CONCIERTOS	33
● GRABACIONES	39
● NOTICIAS	41
● DIGEST IN ENGLISH	43

Los autores son responsables de sus opiniones.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto	20.00
Un año (seis números)	100.00
Número atrasado	25.00
Correo aéreo	125.00

EXTRANJERO

Un año	Dls. 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.	

CENIDIM
DIFUSION

CARTAS

Muy señores míos:

En el No. 48 de Heterofonía hacen mención de la obra del cubano Juan Matinello "Semblanzas de Silvestre Revueltas" que se distribuye gratuitamente, por lo cual quisiera rogarles tengan la bondad de remitirnos un ejemplar en calidad de donación.

Agradeciéndoles de antemano su gentil colaboración, les saluda muy atentamente

Dr. Wilhelm Stegmann
Ibero-Amerikanisches Institut
Potsdamer Str. 37
1000 Berlin 30, Alemania Federal

Hemos pedido informes al Gobierno de Durango (editor de la obra solicitada pro el Instituto Iberoamericano de Berlin). Tan pronto como los obtenemos tendremos mucho gusto de remitir el ejemplar solicitado.

Estimada señora Pulido:

Durante el año pasado le hemos enviado la "Revista Musical Chilena", pero hasta la fecha no hemos recibido los números de "Heterofonía" que corresponden a los meses de enero-febrero, marzo-abril, septiembre-octubre y noviembre-diciembre. Como la Universidad nos exige reciprocidad en el canje, rogaría a Ud. hacernos llegar a nuestra Redacción (Revista Musical Chilena, Casilla 2100, Santiago, Chile) los ejemplares antes mencionados. Dichos materiales son de enorme importancia para las carreras que se imparten en nuestra Facultad. Quedando en espera de sus gratas noticias, la saluda muy atentamente

Luis Merino
Director de la Revista Musical Chilena.

Las pérdidas materiales y morales que sufrimos a causa del incumplimiento frecuente de los correos son desastrosas. En esta redacción nunca dejamos de enviar "Heterofonía" a nuestros suscriptores, ni a nuestros amigos. Entre estos últimos consideramos especialmente cerca de nuestro afecto y admiración a la "Revista Musical Chilena", que desde largos años leemos con gran placer. Cuando este número de nuestra revista salga a la luz esperamos ya se haya recibido en Santiago la nueva remesa que hicimos de los números extraviados; sin embargo, suplicaríamos al estimado colega, señor Merino, tratara de averiguar si "Heterofonía" ha ido a parar a otro lugar distinto de su destino, puesto que es demasiado elevado el número de las revistas perdidas. Muy atentamente, E. Pulido.

EDITORIAL

Para quienes leemos solamente el "Excélsior" (porque la prensa diaria ha subido sus precios en tal forma que ya no puede uno suscribirse a más de un periódico), los artículos de Coccioli, Gringoire, algunos de Margarita Michelena, algunos de Antonio Haas, uno que otro editorial anónimo y la mayoría de noticias de las agencias internacionales (porque de las nacionales no puede uno fiarse (en forma absoluta), lo dejan a uno con el alma tan estrujada que acaba por imponerse a sí mismo la sordera. Esta, naturalmente, no llega nunca a producirse con visos de veracidad.

Pero luego de cada crisis moral, como la que nos produjera el "Reino del Simio sin Calzones", o un reportaje especial de la revista "Time" sobre el *Escherichia coli*, corre uno desesperado en pos de la Música pura (con mayúsculas) —esa dama que no conoce de políticas y aunque se deje influir hasta cierto punto por las doctrinas sociales y en gran medida por los adelantos técnicos del sonido musical, conserva incólume— cuando proviene de sesos augustos— aquellas cualidades abstractas que le son congénitas. La Pura nace muda, en el sentido que puede serlo el ser humano anormal. Y como le es imposible articular ninguna de las palabras con las que se zahieren los hombres y las mujeres y con las que se declaran la guerra las naciones y con las que se discuten imposiciones ideológicas en los foros internacionales, en su compañía alcanza uno el Nirvana por tan largo tiempo como logre abstraerse totalmnete, ora interpretando a los grandes devas del arte, ora escuchándolos en las recreaciones de sus fieles intérpretes.

A los escuchas, no músicos, podríamos referirnos ahora con especial énfasis. Como hemos conocido a algunos legos enamorados de la Música hasta el límite de lo posible (el doctor Lezama, Pepe Sainz) sabemos con absoluta certeza hasta qué punto son capaces de alejarse del mundanal ruido en compañía de sus buenas grabaciones, o en contacto con la música viva. Si solamente lo comprendiera así la gente, ¡con cuánta frecuencia ahuyentaría de su derredor a los espíritus subversivos!

* * * *

FRANCISCO SAVIN, quien adiestra y dirige la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, está lanzando al conjunto a tocar fuera de su recinto del Auditorio Revueltas del plantel. Excelente medida, con tal de que los estudiantes que forman la OSC sepan apreciar lo que le cuesta al Conservatorio enseñarlos a convertirse en los futuros profesores de las orquestas sinfónicas mexicanas. Y bien está que el Conservatorio gaste una buena tajada de su presupuesto en estos menesteres, puesto que las sustanciosas becas que distribuye así está siendo muy bien aprovechadas. Por otra parte, la OSC le permitió a Savín regresar de lleno a una profesión que tenía abandonada con la energía indispensable para imponerles a los chicos la disciplina que la formación de una orquesta sinfónica requiere, desde sus bases. Se estudia allí casi a diario y el entusiasmo por el éxito obtenido en el concierto que fueron a dar a Pachuca, ante más de 2,000 auditores, circula en el ambiente. ¡Buen principio para la continuación de giras! Harta falta hace la música sinfónica en las provincias carentes de orquestas propias; y excelente práctica para los estudiantes.

PRIMEROS COMPOSITORES NATIVOS DE MEXICO

Por ROBERT STEVENSON

Los primeros compositores nativos², cuyos nombres se conocen en México, son: el cacique indígena *Don Hernando Franco*, o Francisco que floreció en torno a 1599. En el Códice del canónigo Octaviano Valadés³ se le atribuye un Himno en náhuatl; y *Don Juan de Lienas*, quien floreció al derredor de 1640. El desaparecido Códice del Carmen contiene numerosas obras litúrgicas de este compositor. Y hay otras en una colección de libros mexicanos de coros de la Biblioteca Newberry de Chicago. No se han dado aún a la publicidad detalles biográficos de Don Juan de Lienas, como no sea su condición de Maestro de Capilla (probablemente en el Convento de la Encarnación de la ciudad de México) y la infidelidad de su mujer.

Afortunadamente existen informes más concretos acerca de otros prominentes compositores del siglo XVII, nacidos en México. *Francisco López Capillas* dejó dicho en su testamento que había nacido en esta ciudad, hijo de Bartolomé López y María de la Torre. A su muerte, en la propia ciudad, el 8 de enero de 1674 (no 1673), le debía 150 pesos a Antonio Robles, mayordomo de la Catedral y 54 a Francisco de Escobar y Orsuschil, ayudante del organista de la Catedral, de 1656 hasta su retiro (1699⁶). Sin embargo, las propiedades urbanas de López Capillas avalaban, más que suficientemente, dichas y otras deudas. Al morir dejó en su casa un órgano y un juego de violes. Tenía como domésticos un mulato, llamado Ignacio de Rivera y una india, a quienes heredó dinero. Dejó los violes a Orsuschil y su música y otros papeles a la Catedral, a la que había servido como *maestro de capilla*, desde el 21 de abril de 1654. Descontando lo anterior y otros legados particulares, nombró herederas universales a sus tres hermanas: Leonor, Elena y Gerónima López. Al canónigo Diego de Malpartida, que en 1688 era decano de la Catedral de México, le obsequió 300 pesos y puso en sus manos un testamento espiritual que debía ser abierto después de su fallecimiento. Eligió para su sepultura la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, y como albacea al maestro carpintero Antonio de la Torre, residente de la ciudad de México (probablemente era su primo).

*Antonio de Salazar*⁷, quien ocupó la maestría de capilla de la Catedral de México el 25 de agosto de 1688, murió intestado en su casa de la calle de Tacuba, el 25 de marzo de 1715, dejando como viuda a Doña Antonia de Cáceres. Fue sepultado en la Catedral de México. Manuel de Zumaya, quien lo substituyó como *Maestro de capilla*, murió en Oaxaca el 5 de octubre de 1754. Dejó como albaceas y herederas a Doña Josepha González y a su madre Doña María Micaela. Fue sepultado en Oaxaca, en la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe de los religiosos betlemitas.

Juan García Céspedes⁸, sucesor de Juan Gutiérrez de Padilla como maestro de capilla de la Catedral de Puebla, fue enterrado en la propia catedral, el 5 de agosto de 1678. Delegó en su hermano Nicolás de Céspedes el derecho de hacer un testamento en su nombre.

Miguel Matheo de Dallo y Lana, sucesor de Salazar como *maestro de capilla* de la Catedral de Puebla y el único, entre los compositores mencionados en este artículo que no naciera en el virreinato, murió en Puebla el 10 de agosto de 1715. A petición propia fue sepultado en el Convento de las Religiosas de Santa Inés de Puebla. Dallo y Lana nació en España, pero *Francisco Vidales*⁹, quien durante largo tiempo fuera organista de la Catedral de Puebla, ciudad donde murió el 19 de mayo de 1702, nació en la ciudad de México. Era sobrino de Fabián Ximeno¹⁰, predecesor de López Capillas como maestro de capilla de la Catedral de México. Sus padres se llamaban Juan Gutiérrez de Medina y Doña María de Vidales. Dejó como albacea testamentario a Bernardino Domínguez, sochantre de la Catedral de Puebla. Vidales fue uno de los pocos organistas coloniales de quienes subsisten obras vernáculas y latinas de excelente calidad. El cariño que le profesaba a Juan Gutiérrez Padilla lo impulsó a componer una Misa paródica —la única conocida— basada en obras de Padilla: *Exultati iusti in Domino*, a 8.

Semejante galaxia de compositores estelares nativos, le permite a México hacer gala de un tesoro musical tan rico, como lo fuera en el campo de la poesía Sor Juana Inés de la Cruz, nacida en México.

N O T A S

- 1 Cualquier dato no atribuido en este artículo a obras impresas, procede de testamentos manuscritos y libros de defunciones, que serán sucesivamente descritos.
- 2 Respecto a un tlaxcalteco anónimo, que compuso una Misa antes de 1541, véase la Historia de los Indios (redactada de 1539 a 1541), en la edición de Joaquín García Icazbalceta (Colección de Documentos para la Historia de México (Méx. Lib. de J.M. Andrade 1858) p. 109.
- 3 Robert Stevenson,¹ *Music in Aztec and Inca Territory*, (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976) págs. 204-208.
- 4 R. Stevenson,² "Mexican Colonial Music Manuscripts Abroad" Notas de la Asociación de Bibliotecas Musicales, XXIX/2 (Diciembre, 1972), págs. 295-306.
- 5 Primera parte del *Diario de Hechos notables* (1665-1688), originalmente publicado en *Documentos para la Historia de México*, Tomo II (México: Juan R. Navarro, 1853). Se citó erróneamente la fecha del fallecimiento de López Capillas, como 18 de enero de 1673.
- 6 R. Stevenson,³ "Mexico City Cathedral Music" 1600-1750, "The Americas" XXI/2 (Oct. 1964) p. 128.
- 7 R. Stevenson,⁴ "Christmas Music" Biografía, págs. 45-46.
- 9 Idem, págs.⁵ 72-73.
- 10 Idem.⁶ págs. 73-75.

1 El autor omitió su nombre en esta bibliografía (La Redacción).

2 Ibid.

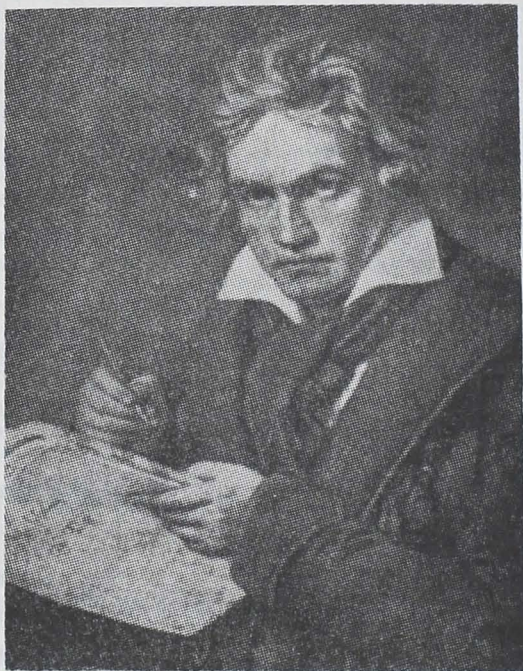
3 Ibid.

4 Ibid.

5 Ibid.

6 Ibid.

EN EL SESQUICENTENARIO DE LA MUERTE DE BEETHOVEN



Deseamos rememorar los 150 años que el 26 de marzo pasado marcaron la evanescencia física de Beethoven, con diversas opiniones y datos proporcionados por compositores de alto relieve, tanto contemporáneos, como sucesores del compositor. Huelgan ya los ditirambos, o las irreverencias, en el caso de alguien que durante un siglo y medio ha sido considerado como genio excepcional por músicos, musicólogos, intérpretes, aficionados y legos. Beethoven sigue conmoviendo a los públicos de conciertos y ocupando un lugar prominente entre los compositores que la gente desea escuchar; así como Homero, Aristófanes, Shakespeare, Calderón Cervantes, etc., continúan produciendo asombro en los teatros de nuestros días. Cambian las técnicas y los gustos, pero ni aún éstos pueden destruir las auténticas vivencias del pasado.
E.P.

JOSEPH HAYDN (De una carta al Elector de Colonia (1793).

Me tomo la libertad de enviar a Su Eminencia Electoral varias piezas musicales: un quinteto, una partita en 8 partes, un concierto para oboe, variaciones para piano y una fuga, compuestos por mi amado discípulo Beethoven, cuya enseñanza me ha sido gentilmente confiada... Basados en el valor de estas obras, tanto los conocedores, como los aficionados deberán admitir, sin prejuicios, que Beethoven ocupará un día un lugar entre los más grandes compositores de Europa y yo tendrá el orgullo de considerarme su maestro. Sólo deseo que pueda permanecer un poco más de tiempo conmigo.*

LOUIS SPOHR (En 1813 participó en un concierto que los amigos de Beethoven organizaron para su beneficio. Beethoven dirigió. Spohr era por aquel entonces director del *Theater an der Wien* y su Orquesta, y un hombre no demasiado humano. Después del concierto en cuestión criticó acerbamente a Beethoven, por escrito, pero por lo menos dejó testimonio de su manera de dirigir:

"Aunque había oído muchas cosas acerca de su forma de dirección, quedé grandemente sorprendido. Beethoven acostumbra indicar la expresión a los músicos de la orquesta por medio de extraordinarios movimientos corporales. Siempre que se presentaba un *sforzando* lanzaba los brazos ampliamente hacia arriba, desde el pecho, donde los tenía cruzados. Para el *piano* se encorvaba hacia abajo, tanto más profundamente cuanto disminuía la dinámica del sonido. Después, a la aparición de un *crescendo*, iba enderezándose paulatinamente, y al llegar al *forte* saltaba como flecha para ponerse de nuevo en posición recta. Cuando quería incrementar el *forte* solía gritarle a la orquesta, sin darse cuenta de ello".

ROBERTO SCHUMANN.—Debería escribirse con letras de oro que el jueves pasado la orquesta de Leipzig ejecutó las cuatro oberturas de "Fidelio", una tras otra. Gracias os doy, vieneses de 1805, pues por no haberos complacido la primera obertura, Beethoven, en divina cólera, produjo otras tres. Nunca me pareció el compositor tan potente, como aquella noche cuando, mejor que nunca, pudimos escucharlo en su estudio, formando, desechando, alternando y lanzando destellos de inspiración. Alcanzó su mayor estatura en la segunda prueba. La primera obertura no era efectiva. ¡Allí nomás! La segunda os hará perder el aliento. Y así se acodó para la tarea de renovar su trabajo y permitirle al latente drama volver a pasar ante sus ojos, cantando de nuevo las alegrías y pesares de su heroína. Esta segunda obertura es demoníaca en su intrepidez —más intrépida aún, en ciertos detalles, que la gran y bien conocida en Do mayor. Pero a él no le satisfizo. Poniéndola de lado, retuvo solamente ciertos pasajes, con los cuales, ya más seguro y consciente, formó la tercera. Después vino la más ligera y popular, en Mi mayor, que se escucha generalmente en el teatro, a guisa de preludio.

* A Beethoven no le satisfizo Haydn, como maestro, pero del análisis de sus Cuartetos aprendió el arte de componer sublimemente para esta combinación. Nota de la Traductora.

Esta fue la génesis de las cuatro oberturas. Realizadas de acuerdo con la Naturaleza, topamos de antemano con las raíces, de las cuales, en la segunda, el gigantesco tronco se eleva, estirando sus brazos a derecha e izquierda, hasta terminar en una corona de foliaje. *Florestan*.*

FRANZ LISZT (De una carta al autor de *Beethoven y sus tres estilos*)

Para nosotros, los músicos, la obra de Beethoven corre paralelamente con los pilares de humo y fuego que guiaron a los israelitas a través del desierto: un pilar de humo nos guía durante el día y otro pilar de fuego nos ilumina las noches, para que podamos proseguir la marcha día y noche. Tanto su oscuridad, como su luz, nos marcan el camino a seguir; ambas constituyen un mandamiento perpetuo, una infalible revelación. Si me fuera posible graduar los diversos estados mentales manifestados por el gran maestro en sus sonatas, sinfonías, cuartetos, apenas osaría pensar en esta división de *tres estilos*, generalmente considerada así hoy en día y adoptada por usted, pero, francamente, pesaría la gran cuestión, crucial para la crítica y la estética musical, hacia la que Beethoven nos ha conducido: hasta qué punto la forma tradicional y la convencional determinan necesariamente la organización del pensamiento.

La solución a este problema, emanado de las obras de Beethoven, me obligaría a dividir su producción, no en tres estilos o períodos (*estilo y período* son, en este caso, solamente corolarios, términos subordinados, de significado vago y equivoco), sino en dos categorías: una en la que la forma tradicional y convencional contenga y guíe el pensamiento y la otra en la que el pensamiento recree y modele una forma y estilo apropiados a sus necesidades e inspiración. Indudablemente, de proceder así, toparemos de frente con aquellos problemas perennes de *autoridad y libertad*. Mas ¿por qué nos deberíamos acobardar? En las artes liberales tales problemas no implican, afortunadamente, ninguno de los peligros y desastres que sus fluctuaciones ocasionan en el mundo político y social; porque en dominios de la Belleza, el genio es la única autoridad; desaparece el dualismo y los conceptos de autoridad y libertad recuperan su identidad original. Al definir el genio como "el mayor préstamo de Dios", Manzoni expresó elocuentemente esta verdad.

JOHANNES BRAHMS.—(De una carta a Eduard Hanslick (1884).)

Querido amigo: Partió usted, dejando en mis manos un tesoro, sin haberlo siquiera visto usted mismo... No hay duda de que han sido descubiertas las dos Cantatas que escribió Beethoven en Bonn, para la muerte de Joseph II y el acceso al trono de Leopold II. Así tenemos ahora dos obras mayores para coro y orquesta, de un período en el que, según nuestro entender, no existen ningunas otras del género, a las que pudiéramos prestar atención especial. Si no llevaran la fecha (1790) podríamos pensar que pertenecen a un período más avanzado... Sin embargo, aunque se tratara de trabajos anónimos, no abrigaríamos ninguna duda respecto a su autor: ¡todas ellas

* Uno de los dos seudónimos con que escribía Schumann sus críticas. El otro era Eusebius (T.).

rezuman Beethoven! Está allí el bello, noble pathos, la gran sensibilidad e imaginación, la expresión enérgica y violenta, en adición a aquella cualidad especial de la voz principal y la declamación que en sus últimas obras tanto nos maravilla.

... Ahora, al grano, mi querido amigo. Le oigo ya preguntándome cuándo serán ejecutadas y cuándo publicadas estas cantatas. Y entonces mi placer recede... Usted sabe que siempre he anhelado que las llamadas obras completas de nuestros grandes maestros no sean editadas "colectiva", sino individualmente, en buenas copias que puedan ser proporcionadas por nuestras principales bibliotecas. Usted sabe con cuánto celo he procurado conocer las obras inéditas de los grandes maestros; pero no desearía poseer todas las impresas, y ni siquiera algunas en particular, de los compositores mayores. No me parece propio, ni saludable, que los aficionados, o los artistas jóvenes, sean guiados erróneamente para sobrecargar sus bibliotecas, o sus sesos, con obras completas que puedan confundir su sentido de los valores... Qué poco se hace para sacar a la luz ediciones nuevas de ciertas cosas que sería tan deseable estudiar y hacer circular, como por ejemplo, música vocal antigua, de todos los géneros... Regrese pronto y comparta conmigo el especial sentimiento de placer que me produce el hecho de ser el único en el mundo que está al tanto de estas hazañas de un héroe.

CLAUDE ACHILLES DEBUSSY, alias *Monsieur Croche*, *Antidiletante*, sobre Beethoven y la Sinfonía.—La *Novena Sinfonía* se halla rodeada de una neblina de verborrea y crítica. Es de admirar que no haya sido sepultada aún bajo la masa de prosa que ha provocado. Wagner quería completar la orquestación. Otros pretendían explicar e ilustrar pictóricamente el tema. Aceptando la existencia del misterio en esta sinfonía, podríamos aclararlo; pero ¿valdría la pena? Beethoven no poseía ni un gramo de literatura, por lo menos en el común sentido de la palabra. Amaba enormemente la música, que representaba para él la alegría y la pasión que tan despiadadamente se hallaban ausentes de su vida privada. Quizá debamos ver en la *Sinfonía Coral* solamente un magnífico gesto de orgullo musical. Hay un pequeño libro de apuntes con más de doscientas versiones diferentes del tema principal de esta sinfonía, lo cual prueba con cuánta persistencia perseguía Beethoven su búsqueda y hasta qué punto era musical su objetivo. Los versos de Schiller pueden haber sido usados sólo por su atracción auditiva. Beethoven determinó que su idea dominante se desarrollase esencialmente por sí misma. Y siendo una idea de extraordinaria belleza, adquiere sublimidad al responder perfectamente a su propósito. Es el triunfo mayor de la adaptación de una idea a su forma preconcebida. Cada paso sucesivo constituye un nuevo placer, por ser realizado sin esfuerzo, sin trazas de repetición: es, por decirlo así, la floración mágica de un árbol, cuyas hojas brotaran simultáneamente. Nada hay de superfluo en esta estupenda obra, ni siquiera el Andante, que los estetas modernos juzgan demasiado largo. ¿No se trata de una pausa sutil, concedida entre el persistente ritmo del Scherzo y la corriente instrumental, que empujan irresistiblemente las voces hacia la gloria del Final? Beethoven había escrito ya ocho sinfonías y el número nueve parece haber tenido para él un significado casi místico. Decidió superarse a sí mismo. Apenas puedo creer que se le escatime

el éxito. La corriente de sentimiento humano que baña los límites ordinarios de la sinfonía de una alma ebria de libertad que, por irónico decreto del destino, se azota contra las doradas barreras dentro de las que lo habían confinado la desviada caridad de los grandes. Beethoven debe de haber sufrido cruelmente en su ardiente ansiedad por conseguir que la humanidad encontrara su liberación por medio suyo. De allí el llamado de este genio de mil voces a los más humildes y pobres de entre sus hermanos. ¿Le escucharían? He aquí la cuestión. Recientemente fue ejecutada la Novena Sinfonía, junto con varias de las muy picantes piezas de Wagner: una vez más Tannhauser, Sigfrido y Lohengrin vocearon las pretensiones del *leitmotiv*. La serena y leal maestría de nuestro gran Beethoven triunfó fácilmente sobre este vago y pretensioso charlatanismo.

... Las verdaderas enseñanzas de Beethoven no consistieron en preservar las viejas formas, ni aun menos en proseguir marchando por su vereda original... La joven escuela rusa ha tratado de vivificar la sinfonía, por medio del aire popular... pero ¿no resultan completamente desproporcionados los temas para los desarrollos a que han sido forzados?... ¿Deberíamos convenir en que la sinfonía, pese a sus múltiples ensayos de transformación, pertenece al pasado, en virtud de su estudiada elegancia, su formal elaboración y la actitud filosófica y artificial de su auditorio?...¹

CHARLES IVES.—Strauss rememora, Beethoven sueña... Un hombre suele apuntar tan alto como Beethoven, o tan alto como Richard Strauss. En el primer caso el tiro puede quedarse muy abajo de la marca; en realidad, ésta no ha sido alcanzada desde aquella "tormenta de 1827" y hay pocas probabilidades de que pueda serlo por ninguno de los contemporáneos; pero poco importa: el tiro nunca rebotará para destruir al tirador. Pero en el segundo caso, aunque el tiro pueda frecuentemente tocar la marca, con la misma frecuencia rebota y endurece, si no destruye el corazón del tirador —y aun hasta su alma... Este paralelo indica por qué Beethoven es siempre moderno y Strauss siempre medieval.

STRAVINSKI.—En nuestra temprana juventud fuimos agobiados por sus obras, mientras se nos imponía su famoso *Weltschmerz* junto con la "tragedia" y todos los lugares comunes vociferados, desde más de un siglo, acerca de un compositor que debía ser reconocido como el más grande genio musical del mundo. Como otros muchos músicos, me sentí disgustado por esta actitud intelectual y sentimental, que mal se acordaba con una seria apreciación musical. Tan deplorable pedagogía dio como resultado mi alejamiento de Beethoven durante largos años.

Curado y madurado por la edad, pude acercarme objetivamente a su persona, de manera que su aspecto cambió para mí. Ante todo, reconozco en él al indispensable monarca de su instrumento —un instrumento que inspira su pensamiento y determina su sustancia. La relación del compositor con su medio sonoro puede colocarse dentro de dos categorías: algunos composito-

1 Recuérdese que el "Señor Corchea, Antidiletante" solía ser un crítico feroz cuando juzgaba a sus colegas, los compositores. Las anteriores opiniones suyas sobre Beethoven, adquieren, pues, valioso significado. (T.).

res, por ejemplo, escriben música *para* el piano. Otros componen "*música pianística*". Beethoven pertenece claramente a la segunda categoría. En toda su inmensa obra pianística le caracteriza el lado "instrumental" y esto lo hace infinitamente precioso para mí. En él predomina el gigantesco instrumentalista y es, gracias a esta cualidad, por lo que no puede dejar de penetrar cualquier oído abierto a la música.

... Así como en su obra pianística Beethoven vive sobre el piano, así en sus sinfonías, oberturas y música de cámara extrae su sustento del conjunto instrumental. Con él la instrumentación nunca es sólo vestimenta, y es por esto que jamás nos da en cara. La profunda sabiduría con que distribuye las partes para separar los instrumentos, o para unir grupos, lo cuidadoso de su escritura instrumental y la precisión con que indica sus requerimientos, testimonian la presencia de una tremenda fuerza constructiva...

(Las anteriores citas proceden de la obra "Composers on Music", editada por Sam Morgenstern. Pantheon Books, New York. 1956. Traducción de E.P.)

HETEROFONIA

Única revista mexicana que plantea problemas
de música latinoamericana culta de
todos los tiempos.

POESIAS DE EUSEBIO RUVALCABA

(inéditas)

Beethovenianas mínimas, I, III y V

I

En la sangre
de una existencia informal
y desprovista
divorciada
de todo sonido dulce
o dantesco
divorciada
de la caricia amiga
y de la sonrisa próxima
divorciada
del beso filial
y de las fiestas en la alcoba
crecieron los campos
los ríos
y los crepúsculos
el amor, la bondad y la alegría
más grandes y completos
en la historia
de la fuerza humana
sintetizados todos
en diecisiete mundos animados
(galaxias sonoras)
llamados Cuartetos de Beethoven

III

La naturaleza creó
en el centro
de todo tímpano
un hueco minúsculo
con la forma
con una nota musical
donde sólo cabe
el último acorde
libre al fin
de la Gran Fuga

V

Los hombres
tenemos una deuda con el mar:
de todo su verde
su azul
sus delfines
y sus islas
brotó en la noche de la música
un relámpago
que iluminó a la tierra
y al espacio
al corazón
y a las manos
que transformó el dolor
y el temor de los humanos
en la alegría unánime
de saberse
(aluzados por el relámpago-Beethoven)
escuchas
del Cuarteto XIII





POHLMANN, EGERT Denkmaler altgriechischer Music (Monumentos de la Música griega antigua). Casa Editora Hans Carl, Nürnberg, 1970

Por FRANCISCO CURT LANGE

Esta obra, publicada como Contribución de la Universidad de Erlangen a las ciencias lingüísticas y de Arte, aparece como Tomo 31 de una fructífera serie. El autor nos es enteramente desconocido, pero en cambio, despier-ta desde el comienzo de la lectura de este trabajo nuestro máximo interés, acompañado de un sincero reconocimiento por haber emprendido una tarea que yacía, desde largos años, sin remoción alguna para poner el tema al día. Este balance, que consideramos definitivo, —al menos por el momento—, se refiere a la recopilación, transcripción y explicación de todos los fragmentos de la música griega antigua y de las falsificaciones ocurridas al correr del tiempo. Es sabido que la notación musical no gozaba en la antigüedad griega de prestigio alguno. Aristóxenes la condenó como técnica trivial que no podía, por su deficiencia, formar parte de una teoría musical seria. Al parecer, los filólogos alejandrinos nunca se sirvieron del sistema de notación griego, dedicándose solamente a la elaboración de textos correspondientes a la poesía lírica. Este punto de vista fue compartido por Quintiliano, porque él, por más que apreciara en mucho la importancia de la música para la formación del futuro orador, prefirió saber eliminado de su programa de formación del hombre la práctica musical por notación.

Debe recordarse también que los Tratados a los que se debe el conocimiento de la notación antigua, son en su totalidad de fecha bastante reciente. Al aparecer, el dominio técnico-manual de la práctica musical carecía durante mucho tiempo de capacidad literaria. No olvidemos que música y palabra constituían un todo inseparable. Aun así, una serie de documentos de música vocal e instrumental antigua de Grecia se ha conservado en manuscritos y en inscripciones, predominando los que fueron fijados en papiro. Debe explicarse además que las fuentes tradicionales de la literatura antigua, o sea, los manuscritos, se reducen con respecto a la música antigua a pocos hallazgos casuales que sólo deben su conservación al hecho de haber sido incorporados a obras teórico-musicales. Los Himnos de Mesómedes, ya que fueron publicados por Vincenzo Galilei en 1581, sobrevivieron como apéndice de un Tratado de un Dionisio. De fragmentos teórico-musicales proviene la "Hormasia", que Gioseffo Zarlino publicó en 1588 y que entraron, sin razón alguna, a formar parte de los fragmentos musicales. F. Bellermann publicó en 1841 como ejemplo práctico seis piezas instrumentales al final de sus *Anónimos teórico-musicales*. Estos elementos constituyeron hasta fines del siglo XIX la totalidad del material auténtico hasta entonces conocido.

No es de extrañarse que esta situación suscitara desde tiempo atrás una especie de reconstrucción de la música antigua de Grecia, en la que abunda la fantasía. Recordemos los numerosos manuscritos de Virgilio y Horacio con neumas medioevales y en un manuscrito de Terencio, del siglo X, se encuentran junto a una frase de la "Hecira", signos de notación posteriormente agregados, que fueron interpretados como notaciones griegas. Un caso similar se encuentra en el manuscrito de Aristóteles, del siglo XV, que nos muestra junto a tres líneas de "Las Nubes", signos de notación provenientes de la mano de un escolástico. En 1650, el famoso teórico Atanasio Kircher introdujo en su "Musurgia Universalis" dos ejemplos de música antigua y en 1724 presentó Benedetto Marcello el décimo-tercer Himno de Homero en notación griega.

La investigación ganó terreno seguro en 1883, cuando se descubrió la Canción de Seikilos, que lucía como inscripción una tumba de Aidin, revelada por W. Ramsay, y en 1890 pudo presentar C. Wessely, gracias a un fragmento de papiro, música para el "Orestes" de Eurípides. Siguiéron como descubrimientos dos peánes de Delfi, inscritos en la Casa del Tesoro de Atenas, que fueron publicados por H. Weil y Th. Reinach. Con esto, la existencia de fragmentos musicales griegos había crecido tan notoriamente que en 1899, Karl von Jan pudo reunir los restos de la música vocal griega que se conocían hasta ese entonces, en su importante obra "Musici scriptores graeci".

Desde comienzos de nuestro siglo en adelante sólo aaprecieron novedades en papiros. En 1918 presentó W. Schubart un papiro conservado en Berlín, que reunía tres fragmentos vocales y dos instrumentales. En 1931 publicó J.F. Moutford un fragmento de notación precedente del Cairo que representa tres líneas incompletas de una tragedia. La colección de fragmentos publicada por el italiano C. del Grande pudo, de esta manera, presentar con excepción de algunos fragmentos, lo que la humanidad había hallado hasta ese entonces. Un descubrimiento apreciable, el papiro de Michigan, fue publicado por O.M. Pearl y R.P. Winington-Ingram, a lo que se agregó, en

1962 y 1966, la edición de ocho pequeños fragmentos procedentes de la colección de papiros de Viena, de los cuales algunos ya habían salido a luz por C. Wessely.

El mérito nada común de Egert Pohlmann consiste en una prolija revisión de los materiales existentes, hallados desde tiempos antiguos hasta el presente. En algunos casos le fue posible ampliar el estudio de los manuscritos para poder reconstruir en forma más fiel la notación. Y donde se le ofreció la oportunidad, trabajó directamente con los mismos originales, o sea, los papiros. Ordenó estos materiales según su proveniencia y armó cada texto con la revisión crítica y la transcripción en notación moderna, provista además de comentario. Todos los fragmentos manuscritos o inscritos han sido reproducidos en un apéndice, en papel ilustración, con una claridad meridiana. Reprodujo el autor sistemáticamente la notación en letras mayúsculas, colocando las notas exactamente sobre las sílabas correspondientes y con los signos rítmicos en los casos en que ello fue posible. Este aspecto paleográfico ha sido realizado con una precisión digna del mayor encomio, así como toda la obra, realizada con una meticulosidad envidiable. Está dividida en tres capítulos principales: I. Melodías y Falsificaciones de Manuscritos e Impresos; II. Melodías procedentes de Inscripciones, y III. Melodías fijadas en Papiros. Siguen tres Apéndices: Melodía y Acento de la Palabra; II. La Notación rítmica, y III. La Notación melódica. Un Índice de referencias bibliográficas señala hacia todas las fuentes, ciertas y dudosas, que se ocuparon de la antigua música griega.

Como es sabido, una descripción completísima del sistema de notación griega se encuentra en Alipio, en un Tratado correspondiente al siglo III de nuestra Era. Representa un sistema de 15 escalas de transposición con su correspondiente notación. De éstas, 13 escalas, algunas con denominación diferente, ya eran conocidas por Aristóxenes, agregándose a éstas el hypereólio y como tales, son todas de idéntica estructura. Cada una consta de cuatro tetracordes y del tono fundamental. Estos cuatro tetracordes no sólo pueden manifestarse en forma diatónica, sino también en la cromática y la enarmónica, manteniéndose los tonos de los extremos firmes, pero los tonos interiores del tetracorde se entonan más bajos. Para dar un ejemplo, el tetracorde diatónico *la sol fa mi* se transforma cromáticamente en *la fa sostenido fa mi* y enarmónicamente en *la fa fa* (subido) *mi*. Pero la notación no distingue entre lo cromático y lo enarmónico; apenas se suplanta la segunda nota de mayor altura de cada tetracorde diatónico por un signo alternado, que debe servir para lo cromático y lo enarmónico. También debemos tener presente que la notación griega conocía dos sistemas de igual extensión: la notación vocal y la notación instrumental.

El autor ha formulado tablas para uno y otro sistema de tal manera que solamente será necesario suplantar un número de identificación de cada pareja de notación (la vocal y la instrumental), por las correspondientes notas. Una segunda tabla enumera a las 15 escalas de transportación según el círculo de quintas e indica, cuales deben ser las notas a ser agregadas a cada escala de transposición. De esta forma, el autor ha logrado una mayor penetración de ambos sistemas, facilitando de mejor grado su conocimiento.

La colección de melodías presentada por Pohlmann no ha sido publicada por él con la intención de poner a disposición de eventuales interesados materiales para la reconstrucción sonora de música antigua. Hasta la insuficiencia de la notación antigua impide semejante intento. Si bien es cierto que una vez fijado el sistema de notación en una altura tonal determinada, la transcripción de los trechos no ofrece dificultad alguna, pero todo lo que se entiende por práctica de interpretación (o de ejecución), o sea, la entonación, el tiempo, el dispositivo, la afinación de los instrumentos, la forma de acompañamiento, todo permanece en el mayor misterio.

La importancia del trabajo, exhumando los fragmentos musicales, consiste principalmente en el hecho de responder a una serie de problemas históricos y filológicos que no serían posibles de solucionar sin esta vía. En última instancia, cotejar las melodías y los ritmos reproducidos en este libro con resultados propios, continua siendo una misión de las ciencias musicales. Queda la puerta abierta para futuras consideraciones, pero por el momento, los "Monumentos de la Música griega antigua" de Egert Pohlmann han dado un notable paso hacia adelante, con un trabajo muy prolijamente elaborado, claro y completísimo para todos aquellos que se ocupan de problemas de notación de la antigüedad.

BOULEZ MULTIPLE

Entrevistado por *Jean Pierre Derrien*

Traducción de Angeles González S.

¿Pierre Boulez podría explicar su función como director del IRCAM y publicarla dentro del Centro Georges Pompidou? Usted es creador y director de una parte de este centro: ¿qué significa esto en la medida en que los otros directores no son "creadores"?*

P.B. Este centro está destinado a la creación. Al lado del museo habrá una sección que tendrá a su cargo la creación contemporánea en las artes plásticas, como habrá igualmente la sección de estética industrial. Así pues, nosotros no estamos tan aislados de este punto de vista, aun cuando estemos enteramente consagrados a la creación y no tengamos ninguna actividad de museo. Este Instituto fue hecho para la creación, lo que encuentro extremadamente necesario, porque, como he repetido en otras ocasiones, hay problemas técnicos en la música de hoy que no pueden ser resueltos por los compositores solamente. Es necesario relacionarse con los técnicos, con los científicos.

* Institute de Recherche et Coordination Acoustique-Musique.
(Instituto de Investigación y Coordinación Acústica-Música).

¿Piensa usted, por ejemplo, que el trabajo sobre la percepción musical debería llevar a los compositores a escribir de otra manera?

P.B. Pienso, sobre todo, que el compositor tendría que conocer los resultados de este trabajo. Pero en ocasiones son los compositores quienes se adelantan a la ciencia en el sentido de que su intuición los lleva mucho más lejos que el simple estudio racional. Yo creo mucho más en que los estudios racionales acompañen y probablemente sustituyan el trabajo de los compositores para analizar la percepción. Por ejemplo, la percepción es incapaz de distinguir tal elemento rítmico de otro, si las diferencias son demasiado pequeñas. Ahora bien, los músicos a los cuales yo pertenecía, por otra parte, refinaban las estructuras rítmicas al extremo. Finalmente advertimos intuitivamente que estas estructuras eran absolutamente imperceptibles, en el sentido literal del término. Que alguien lo demuestre científicamente es una prueba más. Sería interesante establecer hasta qué punto la percepción puede operar una diferenciación. Este diálogo entre músico y técnico será una curiosa mezcla de intuición y racionalización. Los músicos seguirán siendo los grandes promotores de la intuición y los científicos se encargarán de establecer la racionalización de los procedimientos sugeridos por el compositor. Pienso en mis proyectos, por ejemplo —de los cuales hablaba con Bernard Durr— sobre las escalas musicales. Lo que el científico puede proporcionar es una teoría de esos intervalos que permitan descubrir nuevas escalas.

En el mismo orden de ideas, ¿la intuición o la exigencia de los músicos frente a los científicos ayudará a éstos a ir más lejos dentro de vías que no habían pensado?

Los científicos tienen su punto de vista que puede diferir enormemente del nuestro, pero si se hiciera una experiencia puramente científica, sin ocuparse de la percepción musical, no tendría mayor validez... Por ejemplo, si se da simplemente una nota o dos para reconocer la especificidad de un timbre, esto no sería una experiencia musical, no hay "Gestalt"* a la que podría aproximarse. El timbre no existe en lo abstracto. Está ligado a una percepción muy neta de algunas características específicas del instrumento y es muy difícil aislarlo. La percepción del timbre no existe más que en relación a muchos componentes y es a menudo muy ambiguo. Yo mismo he hecho el experimento: el sonido de una viola, percibido de una cierta manera, puede ser confundido con el sonido de un corno. Existen fenómenos que el músico ha utilizado a menudo inconscientemente. Si uno sustituye los cellos por los cornos, es que se sintió una ambigüedad de timbre, pero aquello que distingue al corno del cello son muchas otras cosas, en particular la lentitud de la emisión, la diferencia de ataque, la diferencia de sostén del sonido, etc... En mi opinión todo esto debería entrar en el estudio de la percepción del timbre; naturalmente debe comenzarse por cosas suficientemente rudimentarias para poder aproximarse al problema, pero pienso que mientras más se aproxima uno, este género se torna más complejo, por tanto musical.

A menudo uno se pregunta ¿por qué concibió usted el IRCAM en departamentos, por qué en ese número, y también por qué la adición de un departamento de pedagogía?

* Figura (La. R.).

La definición departamental es algo probablemente provisional. No se ha dicho que el IRCAM continuará siempre en estas divisiones. Pensé que si no seríamos los problemas de una manera sistemática, todo el mundo se arriesgaba a hacer los mismos esfuerzos en la misma dirección. Dividí el IRCAM, no de una manera artificial, sino pensando en una división histórica: la emisión de los sonidos es uno de los grandes problemas de la música en este momento. Hay los sonidos que son emitidos por los instrumentos, sonidos llamados naturales, y los sonidos que, al contrario, son emitidos artificialmente, por medio de corriente eléctrica. Así pues, hay dos departamentos encargados de estos materiales que yo llamo departamentos "ligeros", es decir, que son independientes. Además, hay dos departamentos "pesados", los departamentos de síntesis. El primero se ocupa de las computadoras. Una computadora puede hacer muchas cosas, desde el análisis hasta la síntesis de los sonidos...

Por otro lado, está el departamento "diagonal" que se encarga de relacionar a los otros departamentos y de transmitir el resultado al exterior. Lo que yo llamo los dos departamentos "pesados" son los de síntesis y reflexión teórica, mientras que la electroacústica como el departamento instrumento-voz son ante todo departamentos prácticos. En fin, el departamento de pedagogía es el que concierne a todos los demás.

"Pasaje del Siglo XX" es el nombre que usted dio al festival que ocupará una parte de las actividades públicas del IRCAM durante 1977. Está concedido como una retrospectiva...

En este año de inauguración queremos transmitir al público aquello que se ha hecho hasta el día de hoy. Será también ocasión para explicar al público las razones de ser de un instituto como el IRCAM. Las motivaciones teóricas no son suficientes: hay que dar ejemplos prácticos, a la vez que las motivaciones deberán expresarse en las manifestaciones. Sin embargo no serán organizadas grandes retrospectivas año tras año. No somos organizadores de conciertos, por más interesantes que fueran éstos. Nuestro proyecto es la investigación que dé frutos. No se ha dicho, por ejemplo, que después de 4 o 5 años haremos otra retrospectiva para mostrar el camino que se ha recorrido.

"Pasaje del Siglo XX" consagra desde luego, una gran parte a la segunda escuela de Viena, centro de la música del siglo XX, y que es, al menos para usted como compositor, el punto de partida de su tradición. Ahora que usted abandonará la dirección de orquesta, volviendo a la investigación y composición, ¿en dónde se ubica en relación a los vieneses?

Para mí se trata de una influencia completamente absorbida. No quiero de nuevo reflexionar sobre los vieneses, excepto de manera muy localizada, por ejemplo sobre las formas de Berg. Pero es muy importante volver a localizar esta música en el centro del desarrollo del lenguaje musical, siendo precisamente esto de lo que se trata. Naturalmente nosotros ofrecemos también otras obras importantes del siglo XX: Stravinsky Varese, Bartok, Ives, pero son obras que en el fondo se han mantenido muy personales y que no han vuelto a forjar el pensamiento musical, sino muy parcialmente, mientras que con los vieneses uno se da cuenta que había una voluntad extraordinaria de repensar todos los problemas de la música...

¡Comprendidos los problemas de "animación", de pedagogía, como Schoenberg, por ejemplo...

El IRCAM está un poco dentro de la descendencia de Schoenberg, aunque mucho más dentro de la de la Bauhaus. Por lo demás, Schoenberg debía haber participado dentro de ella pero algunos malentendidos lo hicieron alejarse. El predecesor de la Bauhaus, si se puede decir, es el Blaue Reiter² con las obras de Schoenberg, Berg y Webern, antes de la primera guerra mundial. La Bauhaus se mantiene, para mí, como el foco de creación y diseminación. No quiero decir que el IRCAM sea exactamente la imagen de la Bauhaus, ya que los problemas no se plantean de la misma manera, además de haber cincuenta años de diferencia, pero esta pedagogía directa, asociada a la creación, es esencial.

EL CONJUNTO INTERCONTEMPORANEO

Otro tipo de actividad que va a estar directamente ligada a la IRCAM, es el CONJUNTO INTERCONTEMPORANEO, del cual usted es el presidente y Michel Tabachnik el director musical. ¿Cuáles son las relaciones administrativas entre el IRCAM y el Conjunto? Creo que son dos instituciones distintas...

Si, son dos administraciones distintas. La liga con el IRCAM se establece de manera evidente: el Conjunto Intercontemporáneo es un conjunto no solamente de ejecutantes, que naturalmente ejecutarán música contemporánea, sino que los miembros serán también participantes de los seminarios, de los talleres. No se trata solamente del punto de vista de la ejecución, sino el del ejecutante; hay que llegar a hacer comprender desde el interior, cuáles son las relaciones del ejecutante con la música, con su instrumento y con el público. Los instrumentistas participarán también en la investigación. Yo quiero definitivamente que tomen contacto con el departamento Instrumento-Voz y con el departamento electroacústico, e inclusive con el departamento de computación que puede ayudarlos a revisar su concepto del instrumento.

Estas investigaciones se harán en el marco del IRCAM. El Conjunto Intercontemporáneo, desde el punto de vista de su vida propia, se dedicará también a la creación y yo quisiera llegar a llevar una política regular de encargos; por ejemplo que cada año pudiéramos encargar de ocho a diez obras. También una política de contacto, de panoramas, y de perspectivas sobre los compositores verdaderamente explorados. Este año el Conjunto invita a Elliot Carter que es un compositor muy poco conocido en Europa.

Y ¿el repertorio?

Naturalmente estará constituido, en principio, por los clásicos contemporáneos, porque en el fondo estos clásicos de los que siempre se habla son demasiado poco difundidos y resulta difícil atraer al público hacia ellos. Es una de las funciones del Conjunto el tocar estas obras a menudo con el fin de que penetren en el repertorio... y en el oído del público.

La segunda vocación es la de hacer conocer las obras de las generaciones actuales. Después, el tercer aspecto, son las creaciones mismas por las que estoy absolutamente decidido a hacer el máximo. Sin embargo, yo no quisiera tampoco dirigir un albergue.

¿El Conjunto Intercontinental tendrá también una política de discos

Ciertamente, pero grabaremos primero discos de música clásica contemporánea. Quisiera aventurarme en otro dominio, si al menos se llega a un acuerdo jurídico con los editores y los intérpretes: yo espero llegar a distribuir, haciendo una selección severa, *cassettes* a los abonados. Se podrían tener 500 abonos en toda Europa. La gente tomaría conocimiento de estas cintas como de una revista.

Volvamos ahora a usted, Pierre Boulez: Durante el primer período de su actividad, casi no hubo obra alguna que no estuviera acompañada de un texto teórico. Y después, cuando usted comenzó a dirigir mucho, sus obras disminuyeron. Desde que le fue confiado el IRCAM, usted vuelve a hablar de teoría, de composición, se le siente nuevamente proyectando un porvenir de compositor...

Yo me lancé en la dirección de orquesta un poco a pesar mío y observé cuán distantes eran las relaciones entre la música contemporánea y los organismos. Fui poseído por una especie de frenesí por querer hacerlos coincidir. Era utópico. Yo creía tener tiempo para hacer las dos cosas a la vez. Pronto me di cuenta de que era absolutamente imposible. Desde que lo comprendí me hice a la idea de crear un centro completamente reservado a la creación y a la composición. Esto es el IRCAM. La idea de este centro data de 1969-70 pero desgraciadamente yo no pude desembarazarme de inmediato de otras actividades. Inclusive debo todavía terminar una temporada en Nueva York. Pienso que he dejado un determinado modelo de dirección musical; existiendo este modelo otros pueden muy bien seguirlo; en tanto que la composición nadie puede llevarla a cabo por mí. Es por ello que cuando aparece la oportunidad de ingresar al Colegio de Francia, meforcé prácticamente a aceptarla, porque me dije a mí mismo que no habría vuelta hacia atrás posible y que ello me sacaría enteramente del mundo de la interpretación. Estos cursos implican precisamente una reflexión sobre la composición. Dentro de mi generación, yo soy uno de los que constantemente se han acercado más al problema, de ahí que puedan lanzarse a la aventura del futuro sin ningún remordimiento del pasado. Escribí una vez a propósito de Stravinsky, que hay un momento de la existencia en que debe borrarse la memoria. Yo estoy en ese período en que la herencia ya no me interesa. Puedo aprovecharla y sentir un placer físico cuando dirijo, pero no es lo esencial.

En el Colegio de Francia hay dos tipos de actividad: primero, nueve lecciones teóricas y luego los trabajos prácticos que se harán precisamente en el marco del IRCAM y que tendrán un tema preciso cada año. Como soy prudente conmigo mismo, me he rodeado de suficientes barreras para no salir más de esta actividad que debe ser la mía: la de la creación.

Usted es uno de los compositores que más han defendido el repertorio del siglo XX. Al mismo tiempo, en sus entrevistas, lo que expresa a menudo es una irritación ante la mediocridad actual. No obstante, desde hace dos o tres años usted evoca con simpatía los pasos de algunos compositores.

Lo que me irrita es el hecho de que algunos compositores escriban demasiado rápidamente, siguiendo un impulso que puede ser interesante, pero que conserva la rudeza del gesto espontáneo. Usted sabe que en un determinado momento se ha podido comprobar una falta de reflexión política.

Una cierta juventud había compensado, a través de la rebelión, esta falta de reflexión política, y uno reencuentra esta carencia en la composición. Mientras, Sinopoli o Ferneyhough niegan las soluciones de falso semblante. Me gustan estas obras que obligan al oyente a colocarse frente a un mundo diferente de su mundo individual.

El hecho de que vuelva a Francia ¿transforma su panorama intelectual?

Uno no puede vivir en completa autarquía, y las ideas, las encontramos tanto en los escritos filosóficos como en los escritos de la imaginación. Además, yo no quiero tener únicamente relaciones librescas, sino también relaciones personales con la gente que reflexiona sobre los problemas contemporáneos, como por ejemplo Deleuze y Foucault, que conozco personalmente. Me interesaría reflexionar con ellos, aunque yo no sé exactamente en qué forma, pero me gustaría mucho hacer coincidir a los intelectuales con la música, de tal manera que su implicación fuese importante para la reflexión sobre la música misma.

Según el lugar que usted ocupa en la composición ¿podría usted anunciar direcciones, reflexiones?

No, yo no anuncio nada en absoluto. En principio, yo quisiera liquidar todas las obras inconclusas. Tengo esta odiosa reputación de dejar las obras que deberían ser extensas, en estado de fragmentos...

Pero bastantes obras importantes del siglo XX son fragmentarias...

Así como cuando hacemos carreteras y de vez en vez hay cabos y pasadizos donde no hay nada. Sin embargo, yo creo que la fuerza de un compositor —y el ejemplo de Wagner ha sido muy estimulante— es que sus carreteras están hechas para ser construídas de cabo a cabo. Yo acumulé durante todos estos años mucho material; y hay todavía mucho más, terminado, del que ha sido ya interpretado.

Usted se refiere a "Cummings ist der dichter" y a "Eclats-Multiples"?

Y también a mi tercera sonata. Me gustaría terminar con esto para entrar con el corazón ligero al futuro, sabiendo muy bien que esta fuente ha sido agotada.

- 1 Bernard Durr estará encargado de la animación de los seminarios del Colegio de Francia, paralelos a los cursos de Boulez.
- 2 Blaue Reiter (El Jinete Azul), revista (y el grupo que la anima) fundada en 1912 por Franz Marc y Kandinsky, reúne a los primeros modernos, expresionistas y abstractos.

Revista de Revistas

MELOS.—En el N° de Enero-Febrero Dieter Schnebel escribió acerca de la música experimental y su interferencia. Haciendo un recuento de lo que los experimentos diversos han significado para los compositores, se remonta a las décadas de los 10 y 20, rememorando al Schoenberg de los primeros tiempos, las orgías rítmicas de Stravinsky, a Bartok, Berg y Webern, o a los Dadaístas, entre los que las "Vejaciones" de Satie, o sus músicas de

"amueblement" contaban entre los más radicales experimentos. Pero se trataba de expresiones sin peso, hasta que al terminar la Segunda Guerra Mundial Pierre Schaeffer comenzó a probar las posibilidades sonoras con su música concreta que pronto arrastró tras su cauda a la música electrónica. En este último campo, Stockhausen comenzó a experimentar con los nuevos sonidos.—Entre 1950 y 1960 surgió una música electrónica tan importante como la "Canción de los Jóvenes" de Stockhausen, "Seismograma" de Pousseur, "Estudios" de Deidl, "Tema" de Berios, "Encuentro de fascículos sonoros" de Evangelisti, "Articulación" de Ligeti, "Primera Transición" de Kagel.—Pero desde 1960 la experimentación viró hacia otros rumbos: música electrónica mezclada con la música instrumental, de compositores como Stockhausen, Kagel, Riley; o *collages* semejantes a los "Himnos" de Stockhausen; o arreglos de música concreta, como la "Fábrica Iluminada" de Nono; música de sintetizador, etc.—En terrenos de la música instrumental, en la década de los 50 Boulez experimentó con "Polifonía X" y Stockhausen con "Grupos". En los 60 se acentuó la experimentación instrumental, con el "Anagrama" de Kagel, las "Flourescencias" de Penderecki, las "Piezas de Carne" de Bussotti, etc. Y luego vino el Neodadaísmo de June Paik ("Homenaje a John Cage"), La Monte Young ("566 para Henry Flint").—Schnebel piensa que Stockhausen es uno de los compositores cuyos experimentos han sido de los más positivos, porque están basados en la teoría.—En los Estados Unidos la experimentación ha tomado distintos rumbos que en Europa. Pese a su formación europea, Ives buscó la tradición de su país en la música popular, militar y religiosa. Y lo mismo puede decirse de Cowell. Pero el joven Cage se reveló tempranamente y manifestó su inconformidad en un manifiesto (1937), que declaraba su afecto hacia las percusiones. Y patrocinó la música aleatoria. Entre 1957 y 1965 compuso Cage "Atkas Eclipticalis" (concierto para piano) y "Pieza de Teatro" para gran orquesta, etc., en los que el intérprete puede usar su propia imaginación. Después pensó Cage en la música colectiva en la que todo mundo tiene derecho a intervenir individualmente. Cage es una especie de padre de la experimentación. Por carencia de espacio terminaremos esta revisión en el próximo número de Heterofonía).

REVISTA MUSICAL CHILENA.—En el último número del año pasado, apenas recibido, *Raquel Bustos* dedica al compositor chileno ENRIQUE SORO un amplio trabajo, en el que revisa toda la obra del más prolífico de los compositores de su país y quizá el más sólido. Para ello emprendió la autora una investigación intensa en bibliotecas y colecciones privadas, con eficiencia ejemplar. Soro nació en 1884 y murió en 1954. Vivió, pues 70 años de una vida en extremo prolífica en varios campos de la música, porque, aparte de compositor emérito, fue un pedagogo de alta categoría y un pianista y director de orquesta de no menor altura. En 1922 vino a México donde dirigió un concierto orquestal de obras suyas. El maestro Manuel M. Ponce escribió entonces una crítica muy favorable. (El Universal, 4 de agosto de 1922), según informa la autora.—Como creador, Enrique Soro compuso más de 300 obras, entre las que abundan las de piano, mas no escasea la música sinfónica, ni la de cámara, que compuso en vena tradicional, aunque llena de matices individuales; sin embargo, experimentó con nuevas técnicas, como el impresionismo, sin abandonar su gran vena melódica, que era una de sus principales características.

LE COURRIER MUSICAL DE FRANCE.—La iglesia gótica de Nuestra Señora, de Caudebec-en-Caux, Francia se enorgullece poseer uno de las más bellas fachadas de órgano en el mundo, por lo espléndido de sus esculturas, entre las que hay cuatro estatuas embonadas en sendas torrecillas. El instrumento de la gran fachada fue construido en 1542 por los organeros normandos Coqyerel. Se cree hasta el siglo XVI sufrió su primera reconstrucción y dos más sucesivamente en el propio centenio. En el siguiente siglo fue totalmente vuelto a reconstruir por los organeros Lefebvre.—Parece que durante el XIX no sufrió ningún accidente irreparable: su tubería espléndida permaneció intocada hasta nuestros días; pero en 1931 se hizo necesaria la intervención de Eugenio Rochesson y más adelante la Guerra indujo de nuevo una restauración, esta vez de la firma lorena Haerpfer y Erman, de Boulay, quienes realizaron un trabajo minucioso y admirable, hasta restituir al instrumento sus glorias pasadas y, con excepción del Recitado, su composición original, que permite la ejecución de toda la música francesa clásica; y, por otra parte, presenta el aditamento de numerosos registros debidos principalmente, a Gaston Litaize (es asombrosa la cantidad de magníficos organeros que hay en Francia), quien lo dejó listo para su inauguración, el 11 de marzo de 1972, con la siguiente dotación: Positivo dorsal: 56 notas (12 registros); Gran órgano: 56 notas (17 registros); Recitado: 56 notas (8 registros); Eco: 32 notas (3 registros) y pedalero: 30 notas (6 registros).

BUENOS AIRES MUSICAL.—Al leer la consciente y objetiva crítica que *Enzo Valenti Ferro* escribió en el No. 492 de su magnífica publicación, con motivo de Las Bodas de Figaro de Mozart que el Teatro Colón eligió para calusurar su Temporada de 1976, se da uno cuenta, una vez más, de lo justo de sus exigencias, cuando vino a México, respondiendo a un llamado del Instituto Nacional de Bellas Artes para que curara, con su añeja experiencia, los males que padece nuestro organismo operístico, a partir de la mayoría de los cantantes nacionales. (Desgraciadamente triunfaron los subversivos cantantes). En el mencionado artículo calificó Valenti Ferro de "incumplidas", en su mayor parte, las grandes exigencias demandadas por ésta y todas las óperas mozartianas. Después de apreciar el buen trabajo de los intérpretes principales, y en menor escala el de la dirección musical, se lamentó de que la orquesta del Colón hubiese bajado de categoría, y mayormente de que el director de escena Oscar Figueroa demostrase un criterio de "music hall", al cubrir los laterales del foso orquestal con pasarelas para prolongar el escenario, cosa que parecía sin sentido, tratándose de un escenario como el del Colón. Y se desentendió de las más ingentes especificaciones del libreto, con "el apoyo de un feo decorado modular, con desarme a la vista", de lo cual no se atrevió el escritor "de hacer completamente responsable al joven y talentoso escenógrafo Hugo de Ana. En este tipo de experiencias —concluye Valenti Ferro—, no debería embarcarse el Colón "por respeto a la obra de arte y por respeto a sí mismo".

MUSICA.—Los editores de esta revista, órgano de la unión de compositores de la República Socialista Rumana, tuvieron la gentileza de enviarnos dos números (agosto y septiembre de 1976) de la publicación. Nunca habíamos tenido ocasión de leer nada en esta lengua, pero vimos con sorpresa que conociendo el español, el francés y el italiano se puede comprender bastante

el rumano. Por otra parte, cada número termina con noticias musicales en francés, que en el No. 8 están dedicadas a la discografía rumana y en el 9 a. un estudio bastante extenso e interesante sobre los orígenes de la trompeta y su lugar en las costumbres de los rumanos. Agradecemos y celebramos este envío que corresponderemos intercambiándolo con "Heterofonía".

MUSICA.—En el No. 61 de este Boletín de Música de la Casa de las Américas de La Habana, se informa de las actividades desempeñadas por CARMEN SORDO SODI en Cuba al ser invitada por el Consejo Nacional de Cultura dentro de los convenios de mútua colaboración cultural. En el Instituto Superior de Arte de La Habana disertó Carmen sobre "Instrumentos Musicales precolombianos y prehispánicos". En la Casa de las Américas, sobre "El folklore en la ciudad de México en la época de Juárez". En la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba sobre "La Música tradicional en México y Centro América". En Santiago de Cuba ofreció conferencias en la Universidad de Oriente, en el Conservatorio Esteban Salas y en la Biblioteca Elvira Cape. Y en el Segundo Encuentro de Investigadores Musicales de la Habana presentó la ponencia "La dinámica de la tecnología y su influencia en la vida musical contemporánea".

OESTERREICHISCHE MUSIK ZEITSCHRIFT. Esta importante revista austriaca, publicada en Viena, dedicó el año pasado un número especial (el de Octubre) a *La Música y la Vida Musical de los Estados Unidos*, con motivo del Bicentenario de la Independencia de nuestro vecino país. Como apenas acabamos de recibirlo no fue posible ofrecer esta información con la debida oportunidad, pero se trata de un reporte bastante detallado e importante sobre el asunto elegido, en lengua inglesa.

LIBROS



JOSE ANTONIO ALCARAZ, *La Música de Rodolfo Halffter* No. 4 de Cuadernos de Música, Nueva Serie. Universidad Autónoma de México, Difusión Cultural. México, 1977.—En este cuaderno de 60 páginas revela José Antonio Alcaraz el gran talento crítico y musicológico que tuvo la visión de descubrirle cuando era un jovencito estudiante. Posee, además, el don de la evaluación justa en el caso de los compositores contemporáneos (que no le

hablen de Beethoven, porque comienza súbitamente a desbarrar con mímica exagerada).

Para apreciar y juzgar la obra de Rodolfo Halffter nos anuncia el autor en las *Preliminares* el método que habrá de seguir en su trabajo: un trabajo, por otra parte, no demasiado difícil para cualquier musicólogo, por tratarse de una personalidad musical diáfana, de trayectoria artística sin dobleces. José Antonio parece como si tratara de curarse en salud al citar a granel a los mejores jueces de Rodolfo, el compositor; pero lo bueno es que no se trata de una cura sino de una explosión. Tras la cita viene el complemento explicativo de la concordancia con el citado, ora se trate de Gloria Carmona (música seria); Joaquín Gutiérrez Heras (musicólogo de primera), Luis de Pablo (compositor vanguardista de visión sutil); Tomás Marco, (contemporáneo de la creación y el desarrollo); Linton S. Powell, (justo apreciador del sentido del humor); José Bergamín (no por literato menos colega de su colaborador musical); Baqueiro Foster (justo apreciador de la Primera Sonata de Halffter); Gilbert Chase (a veces, como en la cita de J.A., muy acertado crítico); el inglés Michael Greetfield, fino perceptor del sentido humorístico halffteriano; Otto Mayer-Serra, atinado, siempre que hablaba en serio; Juan Vicente Melo (gran promesa musicológica frustrada) [¿o no?]; Adolfo Salazar, (fino y sensitivo catador de talentos); Jesús Bal y Gay (musicólogo de buena cepa); Arturo Perucho (periodista muy musical); el sujeto de este Cuaderno (Rodolfo Halffter sabe autoanalizarse); así como José Antonio conoce el arte de autocitarse en el momento oportuno.

Con semejante acerbo de opiniones, diríase que nada le quedaba por decir al ensayista; sin embargo, cada cita va acompañada de comentarios que la profundizan y aumentan su valor, así como el de su biografiado, en la apreciación de aquellos que no conocen su obra a fondo. Baste transcribir una cita de Halffter y el comentario de José Antonio: *"Al componer mis 'Tientos' he vuelto a sentir el entusiasmo que me alentó cuando, antes de cumplir los treinta años de edad, solía expresarme en un lenguaje politonal, en el que las superposiciones de tonalidades producen, a menudo, sonoridades ásperas y agresivas, las cuales, para mí, no carecen de encanto"*. Y el comentario: "Aceptar esta casuística del compositor impedirá caer en el frecuente error de apreciación y/o consumo de pedir a un autor musical que escriba lo que nosotros deseamos y no lo que él quiere (posición —obviamente— distinta a esperar que, dentro de la propia situación, intente dar cada vez lo mejor de sí mismo)".

Y ya cuando José Antonio derrama el torrente de sus apreciaciones personales, lo recibimos a borbotones, que a veces se deslizan con suavidad en nuestro cácrumen y otras exigen facilitárseles el paso con reflexiones más sesudas. Uno sabía de antemano que al analizar a un compositor contemporáneo, el analista se había compenetrado de toda su obra, hasta en sus mínimos detalles.

Para Alcaraz, que ha repasado obra por obra de la producción de Halffter, ninguna iguala en importancia al Concierto para Violín que estrenara Samuel Dushkin (recientemente fallecido) en 1942. No solamente le parece la verdadera obra maestra del compositor, sino que además, "al ser confrontada con cualquier obra importante de su tipo, pone en evidencia su derecho

a tal denominación". En otro lugar dice: "La obra de Halffter es el concierto que Poulenc nunca escribió para el violín". Y explica: "por su frescura, por su vital jovialidad, por su sofisticado uso de ritmos de danza popular, por sus toques atractivos y precisos de color..."

No podría decir que concuerdo plenamente con José Antonio en esta apreciación. Tratándose de sus obras para conjuntos, el "Pregón para una Pascua Pobre" me produce mayor impacto. Antes que José Antonio, descubrí lo "Mexicano" del Aleluya y lo expresé por escrito. Y aunque no lo diga él, es éste, quizá, el único toque musical de su nacionalidad mexicana que, con la española, forma la esencia de su personalidad humana. El Pregón se estrenó en Madrid, lo cual es otra coincidencia curiosa.

Los "Ocho Tientos" para Cuarteto de Cuerda también me parecen obras de peso. Y el dodecafonismo de la "Tripartita" se antoja un procedimiento schoenbergiano, con personalidad halffteriana.

BRUNO KIEFER.—Historia de música brasileira, dos primórdios ao início século XX. Porto Alegre (Brasil). Editora Movimento, de acuerdo con el Instituto Nacional del Libro, Ministerio de Educación y Cultura (Brasil) y el Instituto Estatal del Libro, Secretaría de Educación y Cultura de Rio Grande do Sul, 1976.—El capítulo I de este libro de Kiefer es quizás el más interesante. En él trata el autor de conjuntar todo un nuevo material acerca del cual nada se ha escrito aún. Este capítulo abarca el período colonial comprendido desde la llegada del primer Gobernador General, en 1549 (el descubrimiento ocurrió en 1500) hasta el arribo de Don Joao VI de Portugal, en 1808, como fugitivo de Napoleón. Legalmente, el período colonial debería terminar con la creación del Reino Unido de Portugal, Brasil y Algarve, con la corte portuguesa en Rio de Janeiro. Tras una Introducción, en la que Kiefer menciona brevemente a los indígenas y pospone la cuestión del Negro para desarrollarlo más ampliamente en un segundo volumen (todavía en vías de producción), en el que incluirá la música popular y semipopular antes de entrar en la época moderna (p. 8), volvamos a la obra revisada ahora, en la que el autor considera la contribución del Negro desde dos aspectos diferentes. Por una parte, indirectamente, como proveedor del progreso económico para ciertas regiones. Por otra, directamente, como músico, pero dentro de la tradición europea. También se asoma, aunque brevemente, a la música militar, en cuyo terreno expresa la necesidad de cavar más hondo. Sigue una empalmadura de configuraciones locales: Bahía, Pernambuco. Pará y otros estados (una breve mención de Maranhao y Paraná). Sao Paulo y la Escola Mineira, en las que se incorpora otras contribuciones, aparte de las de Curt Lange. Puesto que Kiefer se propone mostrar las condiciones de nuestros conocimientos actuales, estimular mayores investigaciones, y no presentar una síntesis imposible de diseñar aún, ha obtenido su objetivo.

Hay solamente algunas discrepancias: Página 4: De acuerdo con la información verbal de Olivier Toni, informa Kiefer que José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita murió el 30 de abril de 1805, en Rio; sin embargo, en un libro de cuentas de la Orden Tercera de Carmelitas (1804-1805, p. 120), mencionado por Curt Lange, podemos inferir que es posible haya vivido hasta

los últimos días de abril y no necesariamente en aquella fecha, a menos que hayan aparecido posteriormente otras fuentes de información¹.—Página 42: Se atribuye al musicólogo Gérard Béhague el descubrimiento y análisis del autógrafo de *Spiritus Domini* de Francisco Gomes de Rocha (1795), así como del *Oratorio al Niño Jesús para la Navidad* de Ignacio Parreiras Neves (copiada de 1789)². El análisis, sí, pero, de acuerdo con Béhague, el descubrimiento se debe a D. Oscar Aliveira, Arzobispo de Mariana, en 1967, en el Palacio del Arzobispado. El término usado por Béhague es *Oratoria* y no *Oratorio*, como se dice comunmente.

El Capítulo II trata específicamente del período de Don Joao VI, quien, al igual que todos los Bragancas, fue un amateur de música. Este capítulo es iniciado con una retrospectiva de Río de Janeiro, desde que esta ciudad fue convertida en la segunda capital de Brasil, en 1763, hasta las grandes transformaciones sociales y culturales introducidas por el Príncipe Regente, más adelante John VI, quien se estableció en Brasil, con una corte de 1,500 cortesanos. De esta época data la aparición, en Bahía, del primer periódico literario; la Prensa Real; la Biblioteca Nacional; el Museo Nacional, una Misión Artística, en 1816; la presencia de famosos compositores europeos, como Segismundo Newkomm y Marcos Portugal. Gracias a Newkomm, algunas *modinhas* del popular compositor Joaquim Manuel de Camera fueron rescatadas del olvido. Probablemente publicadas en Europa, el hallazgo de dichas *modinhas* se había convertido en un problema bibliográfico y musicológico, el cual fue resuelto en etapas por L.H. Corrêa de Azevedo y, finalmente, por Mozart de Araujo (MS 7695 y MS 7699/36), que actualmente son propiedad del Departamento de Música de la Biblioteca de París³. Este hecho ha sido correctamente descrito por Kiefer.

El capítulo III —último del primer volumen— se inicia con historias de la música escrita anteriormente en Brasil. Kiefer lo titula "Romanticismo" y en él abarca el período completo, desde el fin del gobierno de John VI (1821), hasta el advenimiento del Modernismo. Los musicólogos brasileños anteriores habían evitado el término Romántico para la música brasileña anterior a 1860 y 1870. Kiefer no trata de dividir este bastante largo período de tiempo en diferentes fases. Hubiera echado de menos líneas divisorias claras. Considera que su método no afecta en gran medida el panorama, puesto que la música de este temprano período es de poca importancia, desde puntos de vista históricos y artísticos. Por otra parte, de acuerdo con el autor, hubo un lapso de tiempo entre el Romanticismo europeo y su entrada en Brasil. Como resultado, al emigrar se superpusieron diversos aspectos del movimiento, haciendo difícil la generalización. Kiefer ve también otra barrera, constituida por el advenimiento del modernismo en Brasil, que no ocurrió como un cam-

1 Francisco Curt Lange "Os Compositores..." p. 84.

2 Gérard Béhague, "Música Mineira Colonial a la luz de novos manuscritos", *Barroco* 3 (1971) p. 16.

3 Luis Heitor Correa de Azevedo. "As modinhas de Joaquim Manuel" Fs. Renato Almeida *Estudios e ensaios floclóricos em homenagem a Renato Almeida* (Rio: Ministerio das Relações Exteriores, (1960), También Mozart de Araujo: "Sigismundo Neukomm, um Músico Autríaco no Brasil. Revista Brasileira de Cultura (Julio-Sept. 1964, 61-74).

bio radical, sino más bien como una avanzada del Romanticismo previo; sin embargo, uno debe convenir con el autor en el poco sentido de la división de este período en fases que corresponden, en realidad, sólo a eventos políticos, tales como el cambio de un emperador por otro, o el advenimiento de la República; a menos que se trate de los profundos cambios sociales que los acompañaron (p. 64). Procede el autor con el estudio de la vida musical en Rio y testimoniando el espíritu de la burguesía creciente. Bahía y Sao Paulo son otras localidades también consideradas por Kiefer. Los esfuerzos tempranos para el establecimiento de una ópera nacional en la década de los 50' (especialmente, de 1857 a 1863) le merecen atención al autor. A partir de esta opción se allana el camino con Carlos Gomes, a quien siente la necesidad de despojarlo de la leyenda que le rodea generalmente y tratarlo con criterio objetivo, lo cual realiza, quizá con un poco de premura, considerando que la prevalencia de un mito favorece la indolencia e indiferencia que pueda afectar a otros, cuya obra requiera estudio, selección y ejecución (p. 84).

En general Kiefer es un escritor cuidadoso y dotado de sentido común. Planeó su *Historia de la Música Brasileña* con propósitos pedagógicos, en vista a una "preocupación que a menudo alcanzó los límites de la ansiedad, en vista de la falta de obras didácticas de actualidad que respondan a investigaciones más recientes, y a la falta de partituras, grabaciones..." (p. 7). En nuestra opinión, esta obra, carente de pretensiones, contribuirá a mejorar esta situación y le será muy útil al estudiante de música, especialmente al brasileño, por la necesidad que pueda tener de conocerse a sí mismo en un período de cambios acelerados.

Por el momento es imposible comentar una bibliografía que sólo aparece en notas al calce. Quizá en el próximo volumen podamos contar con sugerencias para una bibliografía completa, o para ampliar la lectura. En caso contrario, Kiefer debería ser advertido de llevarlas a cabo, aun a costas del aumento de divisas implicadas. El índice debería así mismo especificar temas, en vez de nombres propios en exclusiva. De ser posible sería aconsejable también la adición de una discografía. Finalmente, el número de ejemplos musicales escasea en el texto, pese a la longitud de algunos de ellos. Es posible que esto se deba así mismo a los costos.

FONADAN.—Esta es la sigla del Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana, organismo del que hemos recibido en esta Redacción tres volúmenes y otros tantos opúsculos, elegantemente editados, y profusamente ilustrados. Entre los primeros están el primer volumen titulado LAS DANZAS Y FIESTAS DE CHIAPAS; otro dedicado a LA DANZA DEL TESCUAN y el último a las DANZAS FUNDAMENTALES DEL ESTADO DE JALISCO, los tres folletos ilustran y explican las FIESTAS DE LA SANTA CRUZ EN ZITALA, las FIESTAS TRADICIONALES DEL ISTMO DE TEHUANTEPEC, OAXACA y el CEREMONIAL DE PASCUA ENTRE LOS INDIGENAS MAYOS.

FONADAN cuenta con un equipo de investigadores formado por los profesores Evelia Beristein Márquez, Luis Felipe Obregón Andrade, Felipe Ramírez Gil, Rodolfo Velazco Ramírez y Rubén Prado González. La investigación etnográfica está a cargo de Leonardo Sevilla Villalobos. La musical les corresponde a Mario Kuri Aldana y Felipe Ramírez Gil. La dirección de

FONDAN se halla en manos de la bailarina y coreógrafa Josefina Lavalle. No se puede pasar por alto la estupenda calidad de las fotografías de Alejandro Loranca Luna, que hacen de estos folletos preciosos documentos gráficos. Y después de leer tan estupendo material, se da uno cuenta del trabajo de los investigadores coreográficos que, bajo la coordinación de Luis Felipe Obregón Andrade responden a los nombres de Evelia Beristáin y Encarnación Martínez Leguizamó, quienes trabajan bajo la asesoría de Marcelo Torreblanca Espinoza.

En esta clase de investigaciones folklóricas y etnográficas la música ofrece los problemas mayores, puesto que requiere de equipos estrictamente científicos que registren todo por medio de aparatos de alta precisión, así como lo que ven los ojos humanos puede quedar más firmemente captado por los de las cámaras fotográficas. El libro sobre las Danzas Fundamentales de Jalisco se debe a Memorias del Dr. Francisco Sánchez Flores, originario de Tlajomulco. Por el Prólogo de Josefina Lavalle, sabemos que esta aldea es "rica en matices, seguramente porque él (Sánchez Flores) es, también una personalidad fecunda" que ha dedicado su vida a varias manifestaciones artísticas, y, en comunicación estrecha con el pueblo, ha recogido algunas de sus danzas auténticas, como el Jarabe, la Culebra, los Paixtlis de San Andrés Ixtlán, los Sonajeros del sur de Jalisco y otras varias danzas autóctonas de esa parte del país, rica en tales manifestaciones. Con sus amenas descripciones, el Dr. Sánchez Flores contagia su entusiasmo.

LA DANZA DEL TECUAN.—El equipo de FONADAN realizó un serio trabajo de investigación de esta danza, también conocida como de Los Tecuanos y que, según se nos advierte, se baila en los Estados de México, Puebla, Morelos, Michoacán, Guerrero, Oaxaca y Chiapas. La investigación fue realizada en el pueblo de San Francisco Cuauzosco, del Municipio de Texcaltitlán, Estado de México, en forma completa, y presentada por el equipo con minuciosidad de detalles. Como se trata de una danza escenificada y dramatizada, vamos siguiendo sus pasos uno a uno, a través de sus varias escenas, que en su primera parte nos revela la coreografía de las varias danzas, con diagramas de lo más original, a cuyo calce se hallan las notaciones de la música. En la Segunda Parte.—"Cacería del Venado" se inician los diálogos entre los personajes más importantes. Los investigadores los dividieron en 33 escenas y 41 secuencias coreográficas. Los diálogos son de pasmosa y divertida ingenuidad. La última parte de la obra está dedicada al Análisis musical en el que intervinieron, indudablemente Kuri-Aldana y Felipe Ramírez Gil. Se trata de un trabajo minucioso y científico, en el que se tomaron en cuenta las naturales imprecisiones tonales de los instrumentos e instrumentalistas; las escalas usadas en tan primitivas músicas y los ritmos correspondientes a cada danza, con sus respectivos sonos.

Respecto al origen de esta Danza, se atribuye a la Colonia, pero con rasgos indígenas, como los del tigre, que es personaje central y que "puede asociarse con las atribuciones y representaciones de Tezcatlipoca". Se atribuye también a la música usada en esta danza un carácter prehispánico.

La bailan exclusivamente hombres y niños varones.

En el próximo número de esta revista nos ocuparemos de los otros libros y folletos del FONADAM.

(Sigue en la pág. 47)

LA MUSICA EN MEXICO.—Este Suplemento Musical del diario "EL DIA", que tan acertadamente dirige Fernando Díaz de Urdanivia, dedicó su número 56 (Marzo) al Bicentenario de Beethoven, con interesantes artículos de SUSANA DULTZIN (*La Sociedad en que vivió Beethoven*); CARMEN VALDES (*La Herencia de Beethoven*); ROMULO RAMIREZ ESTEVA (*Beethoven y Fidelio*); MARIA TERESA CASTRILLON (*Un Pianista llamado Beethoven*); SERGIO CARDONA GUZMAN (*Los discos de Beethoven*); BENJAMIN JUAREZ ECHENIQUE (*Beethoven y la Forma Sonata*); FERNANDO DIAZ DE URDANIVIA (*Las Mujeres que Beethoven amó*). Muy cumplido y satisfactorio homenaje al compositor.

TIME.—En su sección de música, WILLIAM BENDER revisa la producción que del "Diálogo de las Carmelitas" llevó por fin a cabo el Metropolitano de Nueva York. En un escenario, en forma de cruz se movieron los actores cantantes para interpretar "el drama de sacro empeño y temor humano, cual danzarines en un sueño de vida y muerte". Junto a la famosa Régine Crespin, menciona Bender, entre los intérpretes, a María Ewing como una gran promesa vocal y dramática. Dirigió la obra de Poulenc el francés Michel Plasseon.

Junto a esta producción, compitieron *Los Troyanos* de Bizet y *Boris Godunov* de Mussorgsky.

El Prof. Manuel Veiga, graduado de la Escuela Julliard es maestro de la Universidad Federal de Bahia (Brasil).

NOTAS AL ARTICULO DE A. E. LEMMON S. J.

1. P. Ioannes Rogel a P. Didaco Avellaneda en: **Monumenta Antiquae Floridae (1566-1572)**, edición preparada por Félix Zubillaga, S.J., Romae: Institutum Historicum Societatis Iesu, 1946, p. 108.
2. *Litterae annuae Provinciae Novae Hispaniae, 1577: A prandio vero anteaquam preces contratribus cantoribus, musicis instrumentis decantentur...* en **Monumenta Mexicana I (1570-1580)** edición preparada por Félix Zubillaga, Romae: Institutum Historicum Societatis Iesu, 1956, p. 261.
3. *Litterae annuae Provinciae Novae Hispaniae, 1580.* ...y los religiosos de las órdenes de Sto. Domingo y San Agustín, por donde pasan subiendo a México, los salen a recibir media lengua de sus monasterios con trompetas y chermías, dexando echo por las calles arcos triumpales de plumeria, como acostumbra los yndios, y aprecebidas danças de niños indios, y otros géneros de regozijos, dando el parabién en el nombre del Señor a los que vienen a ser obreros en su viña. **Monumenta Mexicana I**, p. 521-522.
4. Gaspar de Villerias, *Relación breve de la venida de los de la compañía de Jesús a la Nueva España, año de 1602*, manuscrito anónimo del archivo Histórico de la Secretaría de Hacienda, edición preparada por Francisco González de Cossio, México: Imprenta Universitaria, 1945, p. 47.
5. Juan Sánchez Baquero, *Fundación de la Compañía de Jesús en Nueva España, 1571-1580*, edición preparada por Félix Ayuso, S.I., México: Editorial Patria, 1945, p. 116-117.

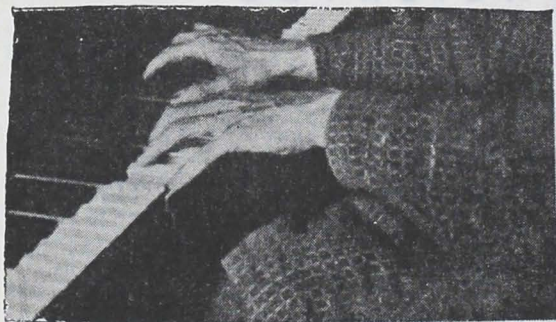
6. *Ibid.*, 118.
7. *Ibid.*, 119.
8. **Monumenta Mexicana**, I, 552.
9. "Régimen de los Indios de Tepotzotlán, hacia 9 Noviembre, 1585", en **Monumenta Mexicana II**, (1580-1585), edición preparada por Félix Zuzillaga, Romae: Institutum Historicum Societatis Iesu, 1959, p. 661.
10. Padre Antonio de Mendoza, Prov. al P. Claudio Aquaviva en **Monumenta Mexicana II**, 721.
11. **Monumenta Mexicana III (1585-1590)** edición preparada por Félix Zubillaga, Romae: Institutum Historicum Societatis Iesu, 1968, p. 71.
12. **Documentos para la Historia de México**, Cuarta Serie Tomo III, México: Imprenta de Vicente García Torres, 1857, p. 377.
13. *Ibid.*, 371-372.
14. Francisco Javier Alegre, **Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España**, edición preparada por Ernest J. Burrus y Félix Zubillaga, Romae: Institutum Historicum Societatis Iesu, 1958-1960. Vol. I, p. 552-553.
15. *Ibid.*, 551.
16. Carta del P. Salvatierra al P. Gian Paolo Oliva, Indipetae 15, fo. 330 en el Archivo de la Compañía de Jesús en Roma.
 Imparai per quatro anni (mentre ero nel Collegio de Nobili di Parma) a suonare di liuto, alla quall-arte m'applicai molto piu quando intesi nella lettione di Tavola, cioè della China, che con questa arte si era uno della Compagnia molto avanzato nella gratia di quel re Chinese.
17. Miguel Venegas, **Juan Maria de Salvatierra of the Company of Jessus, Missionary in the Province of New Spain and Apostolic Conqueror of the Californias**, edición preparada por Marquerite Eyer Wilbur, Vleveland: Arthur H. Clark, Co. 1929, p. 68-69.
 ...that our Juan should give an exhibition before her mayesty (Infanta Doña Margarita) of the aptitude he had for dancing...
 y también, p. 189:
 Upon one occasion, as Father Pedro de Ugarte testified when the two were watching one of these dances, in order to gain their confidence Father Juan Maria himself, taking this same Father with him, entered the circle of the Indians. For a short space they joined in one which they called Nimbe, to the great delight of the Indians at seeing their dance win such high approval.
18. Joseph Och **The Travel Reports of Father Joseph Och, S.J.** edición preparada por Theodore E. Treutlein, San Francisco: California Historical Society, 1965, p. 152:
 In this manner of centralized dwellings my colleague, Father Pfefferkorn (who would not have been out of place in a company of violin virtuosos) accomplished with music what he could not with exhortation.
19. Johann Jakob Beagert, **Observations in Lower California** edición preparada por M. M. Brandenburg y Carl L. Baumann, Berkeley: University of California Press, 1952, p. 126:
 Creditable singing, like beatiful Lauretan litanies, could be heard in some churches, Father Xavier Bischoff, from the country of Glatz in Bohemia, and Father Nascimben, of Venice, Italy, were particularly responsible por introducing choral singing into California. They had trained the Californians, both men and women, with incomparable effort and patience.
20. Juan Luis Maneiro, **De Vitis aliquot Mexicanorum**, Boloniae: Typ. Laelii a Volpe, 1971, p. 34. Etiam a Matre, cujus erat notissima in rebus musicis elegantia, propensionem hanc in se derivaciti unde fidibus discere non ontemp-iti quod ejus aetatii et conditioni ornamantum erat ideneum.
21. "Un libro de Música, en dos reales..." Arch. Gral. de Notarias, Puebla: Notaria 6: 1752; Autos de inventarios y aprecio de los bienes que quedaron por muerte general don Blas Clavijero..." 38 vta. y 40 vta.
 en: **Documentos Relativos al Historiador Francisco Javier Clavijero y Su Familia**, edición preparada por Efrain Castro Morales, Puebla: Ayuntamiento de Puebla, 1970, p. 73.

CONCIERTOS

SINFONICA NACIONAL.—El director huésped HEINZ FRICK (Titular de la Opera del Estado de Berlín Oriental) dirigió la OSN durante cinco semanas de la Temporada de Primavera, con beneplácito de los músicos y del público en general. Es un músico de estricta formación germana. En su debut mexicano tuvo a GUADALUPE PARRONDO como solista del Quinto de Beethoven ejecutado por ella como los verdaderamente grandes intérpretes que en el mundo son. Y en sus programas subsecuentes acompañó a tan buenos solistas como el formidable violoncellista MARKSON, en el grato Concierto de *ELGAR*; a JORGE FEDERICO OSORIO, en la *Sinfonía Concertante* de JIMENEZ MABARAK (obra entre las más valiosas de este compositor mexicano, a quien no se le da aún su lugar). Jorge contribuyó, con su arte a que el público apreciara aquella primera audición y el autor se mostrara en extremo complacido; a GILDARDO MOJICA en un Concierto de Telemann para faluta. Si se menciona a los solistas antes que los compositores es porque en México un concierto sin aquéllos es como una calle sin árboles, o un parque sin flores. Por lo general, el termómetro de la mayor o menor afluencia de auditores lo suministra la calidad del solista y no el resto del programa sinfónico. Fricke dejó una grata impresión. Fue sustituido por el quizá más eficiente director norteamericano DONALD JOHANOS, quien regresó a la orquesta para otro par de programas, dos de los cuales llenó con sendos pares de obras: la "Décima" de MAHLER (de dudosa autenticidad) con *La Creación del Mundo* de MILHAUD y *La Noche de los Mayas* de REVUELTAS con *El Castillo de Barba Azul* de BARTOK —todas ellas músicas raramente escuchadas aquí y no por ello menos valiosas y atractivas. Terminó la Temporada con este programa, pero antes había escuchado otro dedicado a Mozart, en el que MANUEL SUAREZ demostró su continuo ascenso por el mundo del virtuosismo y el arte.

FILARMONICA DE LA UNIVERSIDAD.—Muy ufana de su sala propia y de su joven auditorio (mayoritariamente), la OFU ha tenido sus

altibajas en esta Temporada. Allí no ha habido, ni habrá concierto alguno sin solistas, a partir del excelente contrabajista TOURETZKY. Como directores, aparte del titular HECTOR QUINTANAR, durante marzo y abril dirigieron los huéspedes JORGE VELAZCO, GEORGE BARATI Y LUIS HERRERA DE LA FUENTE. Con Quintanar le oímos a MONIQUE DUPHIL (pianista francesa) el *Concierto* de JACHATURIAN que gozamos por primera vez, porque ella analizó la obra en sus mínimos detalles, proyectando así su verdadero idioma y sabor eslavos con lujo de colorido y energía. A ningún otro intérprete se lo hemos escuchado así. Monique es una pianista de calidad superior y ausencia de polendas, cual la gente bien y el artista nato.



Manos de Busoni



Busoni

ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNAM.—El último programa que dirigió dos veces *Jorge Velazco* en la *Netzahualcōyotl* nos atrajo singularmente. Tratábase de dos estrenos: un *Concierto* para contrabajo y orquesta de Kussevitsky (las entradas de sus dos tiempos extremos eran muy semejantes a la del segundo *Concierto* para Piano y orquesta de Chaikovski); y el *Concierto* de Busoni, con el formidable pianista inglés John Ogdon. No tenemos espacio ahora para referirnos a la magna obra, pero los intérpretes (Velazco en el podio, la orquesta y Ogdon) merecen cumplidos muy entusiastas. Nunca habíamos “escuchado” a Velázco, pero nos bastó esta ocasión para percibir la presencia de un talento de categoría elevada: comando de la orquesta en una obra tan difícil; cuidadoso del solista; conocedor de la música que dirige y enamorado de Busoni, Ogdon es —quizá— el único pianista del mundo entero que toca actualmente este *Concierto*, demandante de un virtuosismo que pueda compararse con el que fue Busoni, al decir de quienes lo escucharon, y sea, al mismo tiempo, un hombre tan robusto y fuerte como él. Fue la suya una hazaña heroica. La OFU colaboró dignamente. Ya tendremos oportunidad de referirnos a ambos estrenos, así como al también virtuoso Kalarus, aunque no podríamos decir que la obra de Koussevitsky nos impresionara especialmente.

SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO.—En su nueva reorganización, la joven y eficiente orquesta ha seguido la trayectoria que se impuso últimamente. Según los últimos informes, hasta el 6 de noviembre había ofrecido 70 conciertos en esta ciudad y los estados de México y Puebla. Para los de aquí, que nos ocupan ahora, se presenta el conjunto en las salas de Bellas Artes, Netzahualcóyotl, Teatro de la Ciudad (un programa especial en el Auditorio Revueltas del Conservatorio). Durante marzo y abril, para los conciertos de Bellas Artes ENRIQUE BATIZ, Titular, programó un homenaje a Manuel de Falla, con los solistas DORA DE LA PEÑA, EVA MARIA ZUK Y MARIA LUISA SALINAS. Y otro para BEETHOVEN, con JORGE DEMUS como solista del primer Concierto para Piano y Orquesta. (dirigió JOSE ITURBI). En el programa anterior había ofrecido Bätz el *Requiem* de Brahms (solistas: JUDITH SIERRA y FREDERICK BURCHINA y los coros del Conservatorio y Bach, con los directores ALBERTO ALVA y XAVIER GONZALEZ). En el Conservatorio participó en el Festival Beethoven, con las sinfonías 5ª y 6ª.—En abril comenzó la OSEM a organizar algunos recitales, como el de José Iturbe en el Alcázar del Castillo de Chapultepec, donde una orquesta invitada también se presentó en abril.

FESTIVAL BEETHOVEN EN EL CONSERVATORIO.—La actual Sociedad de Alumnos del plantel se lanzó a organizar un Festival Magno, para conmemorar el Bicentenario de la muerte de Beethoven. La forma de realización hace pensar que los muchachos cuentan con millones de pesos para la empresa, porque ninguna de las orquestas de México están en posibilidades de ofrecer sus servicios gratuitamente y dos de las mayores están programadas. La del Conservatorio, que ya está adquiriendo categoría, clausurará el Festival, al que también fueron invitadas las orquestas de Xalapa y Guanajuato y la de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria. A esto hay que añadir al Cuarteto México, al Trío México, al Cuarteto de la Filarmónica universitaria y a los solistas Oscar Tarragó, Andrés Acosta y algunos de los mejores alumnos del Conservatorio. Del 31 de marzo al 17 de mayo (fecha de clausura), se habrán llevado a cabo 23 actos conmemorativos. Ojalá que este loable esfuerzo, en cuya organización participaron Eduardo Díaz Muñoz, Jesús Muñoz, Evelyn Groesch, Ernesto Hidalgo, Miguel Ángel Lejaraza, Fernando Ortiz García y Alberto Merino pueda llegar a feliz término.

SALA CHOPIN.—En relación con el Bicentenario beethoveniano, también la Sala Chopin organizó su Festival, con los pianistas Silvia Navarrete, Guadalupe Parrondo, Oscar Tarragó y Jorge Noli. Y en la Netzahualcóyotl se llevó a cabo un maratón que duró cosa de ocho horas, según noticias.

TRIO FOERSTER.—Este Trío checoslovaco tocó en la Subsecretaría de Ingresos. Por falta de información no pudimos escucharlo, pero recurrimos a la crónica de Raúl Cosío, quien sí estuvo presente en el acto, y le dedicó opiniones muy favorables y hasta entusiastas, por la belleza de sus ejecuciones de tríos de Dvorak y Smetana y un rondó a la húngara de Haydn. Según Raúl les dieron a esos trozos "el colorido y el sabor de los lugares de donde provienen". Actuaron también en el Polyforum, donde los conciertos de la ORQUESTA CLÁSICA DE MEXICO tuvieron que ver con la música clásica y la barroca y los vales mexicanos. Las primeras como acompañamiento de las danzas y castañuelas de *Pilar Rioja*.

CAMERATA DE PUNTA DEL ESTE.—Un grupo de músicos uruguayos formaron esta Camerata para hacer música —no solamente música culta, sino también tangos uruguayos. Entre ellos está el excelente pianista *Edison Quintana* y miembros de la Sinfónica de la Universidad y Filarmónica de las Américas. El acto estuvo muy bien atendido por uruguayos (probablemente refugiados) y por mexicanos en busca de programas especiales que en esta ocasión encontraron muy a su gusto.

ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE.—Como ya es costumbre, los conciertos de esta Asociación, regida por *Maria de los Angeles Calcáneo*, se ven repletos de público, en su gran mayoría. En marzo y abril se realizaron los siguientes eventos: Grupo de Percusionistas de México (*Virgilio Valle*, director invitado) y los artistas *Lilia Tamayo* y *Martha García Renard*. *Homero Valle* contribuyó al éxito. *Arturo Márquez* ejecutó la parte solista del Concierto para Piano y Percusiones de *Carlos Jiménez Mabarak*, que es grato a los sentidos.—*Andrés Acosta* se hizo cargo del sexto programa, con un programa *Chopin*, *Mendelssohn* y *Rachmaninoff*. *Andrés* salió adelante con éxito.—*Mario Lavista* y *Federico Ibarra* siguieron con lo suyo, que es la música de nuestros días, ejecutada, como es debido, a cuatro manos y a veces a dos. Se escucharon obras de *Cage*, *Lavista*, *Cowell*, *Crumb*, *Enríquez*, *Feldman* e *Ibarra*. La Ponce siempre patrocina a los contemporáneos. Vino en seguida una *Viuda Alegre* que hizo chuza, porque la gente —el numerosísimo público— salió cantando las populares canciones de esta opereta, que *Jorge Lagunes* coordinó, *Luis Gonzaga* escenificó y *Andrés Araiz* y *Sergio Zuani* dirigieron desde el piano. El propio *Lagunes* personificó a *Camilo de Rosillón* e *Ivone Le Fink* la hizo de la *Clavari*. Todo mundo calaboró animosamente.—A la semana siguiente se presentó la Orquesta del Conservatorio, con su dirigente *Francisco Savín*. Era esta una de las primeras veces que el conjunto conservatorio actuaba fuera de su residencia y *Savín* la hizo lucirse. El joven *Aron Bitran* chileno, estudiante del Conservatorio de México, demostró su talento y facultades musicales con el Tercer Concierto para Violín y Orquesta de *Saint-Saens*. Y *María Luisa Lizárraga* fue la solista del Concierto K. 491 de *Mozart*.—Siguió un programa de Música Mexicana y *Poesía Española*, con el Grupo de Percusionistas de México, con *Federico Ibarra* al podio, el pianista español *Julián López Gimeno*, flautista *Rubén Islas* y el Coro del Conservatorio, que dirige el maestro *Alberto Alva*. Se escucharon obras de *Rodolfo Halffter*, *Armando Valle*, *Carlos Chávez* y *Leonardo Velázquez*. Con tan eficientes elementos musicales, todo salió a pedir de oídos.



Carlos Barajas



Jorge Noli

CARLOS BARAJAS.—El distinguido pianista mexicano ofreció un recital con el que volvió a demostrar su continua evolución pianística e interpretativa. El platillo fuerte de su programa —Sonata en si bemol menor de Chopin— puso en evidencia su comprensión del estilo de un compositor que rehuía el golpeteo percusivo del piano y gustaba del colorido que en este instrumento puede obtenerse por medio de diferentes ataques. Quien ejecute, como Carlos, el último movimiento con ese toco matthaiano que exige el casi adherimiento de los dedos a las teclas, sabe lo que significa un colorido brumoso, pero no confuso, ni equivocado. El resto de su programa fue todo un éxito.

JORGE NOLI.—Joven pianista uruguayo que reside en México y enseña en el Conservatorio. Su formación europea, específicamente del lado oriental, afirmó su técnica y aumentó los matices de su antigua ideología. Tomó parte en el Festival Beethoven de la Sala Chopin, con las sonatas opus 90, 31 Nos. 3 y 2 y 81, conocida como "Los Adioses". Con su técnica virtuosística, puede permitirse la aceleración de velocidades en cualquier pasaje vivo, como lo hacen la mayoría de los jóvenes actuales, pero él no se lo permite sin ton ni son. Sus tiempos son siempre razonados y sus fraseos lógicos y musicales. La 90 conservó su poesía en el primer movimiento y le dedujo monotonía al refrán del segundo. El climax de su programa lo alcanzó la última obra, con la que se sintió plenamente identificado el artista. ¡Con cuánta precisión proyectó el Rondó de la op. 21 N° 2!

TRIO MEXICO.—Lo escuchamos en el Conservatorio. Los hermanos Suárez (Manuel y Jorge) y Leopoldo Téllez Oropeza formaron este conjunto, con todo lo necesario para llevarlo al éxito artístico. Los tres son virtuosos y los tres se formaron en países donde la música es cosa seria. Terminaron su programa con el Trío de Manuel M. Ponce, ejecutado gustosamente.

LA CAMERATA DE MEXICO, se presentó en el Polyforum con un programa romántico y moderno.

EDUARDO MARIN Y EDMOND RAILLARD, pianista y declamador interpretaron en el IFAL "Sports et Divertissements (Deportes y Recreaciones) de *Eric Satie* y la *Historia de Babar el Elefantito*, de *Francis Poulenc*. En el programa, como epígrafes para la obra del primero, leímos (del propio Satie): "Vine al mundo muy joven en una época muy vieja". Y del segundo una cuarteta de Paul Eluard, dedicada a Poulenc: "Francis, soñamos prolongarnos, como niños, en juegos sempiternos, en un paisaje estrellado, que sólo refleja juventud".

CONCIERTOS DEL CONSERVATORIO.—CARL CHRISTENSE tocó su trombón solista, acompañado por EDISON QUINTANA.—El Trio ZIZ (2 flautas y 1 violoncello) debutaron con Sammartini, y Haydn.—MARIO LAVISTA presentó Música para Piano del siglo XX.—El TRIO MEXICO ejecutó un programa de música mexicana (Halffer, Tapia-Colman, Enríquez, Ponce).—FRANCISCO FERREIRA HERNANDEZ, discípulo de VICTOR URBAN, obtuvo el título de organista concertista. Todos estos actos fueron realizados en el Auditorio Silvestre Revueltas del plantel.

OPERA.—AIDA.—Con la famosa "Aida" inauguró "Opera y Ballet 77" su primera Temporada del año. Una función bastante decorosa, puesto que la dirección musical le fue encomendada a un experimentado director en lides operísticas: *Fernando Lozano* la llevó a un paso justo. *Guillermina Higareda* se reveló competente Aida. La dirección de *Carlos Díaz Dupond* contribuyó al éxito. Desgraciadamente no lució la voz de *Oralia Domínguez* en el papel de Amneris, pero sí su prestancia escénica. El resto del elenco mostró buena voluntad.

ANDREA CHEINER.—*Maritza Alemán*, quien se encontraba de vacaciones aquí, fue contratada. Se dice que ella eligió "Andrea" lamentablemente, porque no es un papel que la haga lucirse. Por otra parte, careció esta función de elementos que la enaltecieran: ni voces, ni vesturio, ni escena, ni dirección musical.

LUCIA DE LAMMERMOOR.—Aquí las cosas mejoraron en muy buena medida, porque sus diversos componentes se conjuntaron satisfactoriamente. *Luis Berber* demostró su buen oficio; *Luis Giménez* fue muy aplaudido al abrirse el telón para el segundo acto, porque presentó una escena "muerta" que se antojaba un cuadro de Dickens; y después dirigió movidamente a sus huéspedes. *Cristina Ortega* sorprendió muy gratamente con sus colaturas tan bien redondeadas y una afinación mejor que nunca. *Flavio Becerra* lució su bella voz de tenor en el papel de Edgardo y Rogelio Vargas fue aplaudido como Roimundo.

RIGOLETTO.—En la Sala Netzahualcóyotl, *Héctor Quintanar*, Titular de la Filarmónica de la Universidad, tuvo la peregrina idea de presentar RIGOLETTO en versión de concierto. Nos atenemos al criterio de *Raúl Cosío*, porque en "Heterofonía" se nos hace cuesta arriba el viaje nocturno hasta aquellas, para nosotros lejanías. Y, por otra parte estuvimos recientemente a punto de sufrir un asalto al regresar de noche. Los cantantes lucieron mucho

en sus trajes de calle y tanto *M.A. Saldaña* (Rigoletto), como *Flavio Becerra* (Duque de Mantua), *Angélica Dorantes* (Gilda) y los comprimarios, cantaron divinamente. Quintanar "se preocupó por la marcha de la música, logrando su empeño".

BENJAMIN BRITTEN, *El Diluvio de Noé*. Britten deseó que esta corta ópera de cámara suya fuese siempre representada en una iglesia. Así, pues, se escogió la Union Church del Paseo de la Reforma para esta representación, preparada por la excelente música Erika Kubacsek, quien contó con cantantes tan notables como *Luis Beckman*, *Claudio Becerra* y *Simona Racotta*, más un buen número de figuras no profesionales, pero muy bien adiestradas. Y una pequeña orquesta de músicos de las mejores orquestas, sinfónicas mexicanas, bajo la dirección de *Icilio Bredo*; y coros de niños de dos instituciones. El acto corrió fluidamente. La música de la obra es grata y simpática, como casi todo, o todo lo que escribió para la escena el recordado compositor inglés. La señora Kubacsek se halla entre los elementos musicales más activos e inteligentes de esta ciudad.

BALLET.—En su IX Temporada el Taller Coreográfico de la Universidad está realizando una Temporada muy importante, tanto por el repertorio presentado, como por sus cuatro estrenos: *Preludios* (Coreografía de *Gloria Contreras* y música de Chopin). *Cuarteto*: (Coreografía de la misma y música de Ravel). *Ensayo* (Coreografía de *Cora Flores* y música de Bach). *Mobile* (Coreografía de *Ingrid Audirac* y música de Pierre Henry). De enero a abril presentaron 15 fundaciones, con 61 ballets diferentes (de acuerdo con un programa general, sujeto a cambios). *Gloria Contreras*, directora del Taller, realiza allí una importante labor.

JOERG DEMUS ofreció tres conciertos dedicados a obras de Beethoven: opus 13, 81, 90, 27, 51, 78, 101, 109, 110, 126. Huelgan comentarios para un artista como él.

SESQUICENTENARIO DE MACHAUT. Bajo los auspicios de la Embajada de Francia, el grupo *Ars Antiqua* de París ofreció un magnífico concierto de danzas, aires y canciones picarescas de la Alta Edad Media, la Edad Media y los siglos XVI, y XVII.

GRABACIONES

CHAIKOVSKI, *Quinta Sinfonía*. Orquesta Sinfónica del Estado de México. Director, Enrique Bátiz. Grabación en vivo realizada durante la gira 1975 por técnicos de la orquesta. Tuvimos el gusto de escuchar esta obra durante la última parte de dicha gira que en varias importantes ciudades norteamericanas llevó a cabo la OSEM como uno de los primeros actos conmemorativos del Bicentenario de la Independencia de los Estados Unidos. Ya habíamos revisado, pues, el programa del que formó parte la "Quinta" que, entre el repertorio de la orquesta, es uno de los mejores logros interpretativos del conjunto y de su fundador y director. Aquella vez, la proyección

hacia el auditorio fue palpable. Todos sabemos que el impacto que produce proviene de su *pathos*, sólo relevado brevemente por la amable intervención de un vals. Ese testamento de una alma atormentada lo siente Enrique Báziz y sabe obtener de los músicos su comunicación. Por otra parte, la obra se presta para el lucimiento de los instrumentos solistas de aliento: cornos, fagotes, clarinetes, flautas, oboes, etc., tocaron con virtuosismo e intensidad, porque la orquesta cuenta con elementos magníficos en estas secciones.—La grabación no le hizo justicia a la ejecución que escuchamos, pero creemos que fue buena la idea de llevarla a cabo, por tratarse de la primera gira importante del conjunto en el extranjero y de una obra con la que colocó su nombre en muy buen sitio por allá.

VERSOS DE JOSE MARTI, MELODIAS DE SARA GONZALEZ, CANTADAS POR ELLA MISMA. Arreglos instrumentales de *Leo Brouwer*, *Juan Márquez Lacasa* y *Sergio Vitier*. Acompañamientos del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC. Estereo EGREM, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.—¡Qué gran poeta era José Martí! ¡Enorme, de verdad! Leyéndolo se humedecen con frecuencia los ojos y se aprieta el alma; porque su humanismo rebasa los límites de lo bueno y se eleva hasta lo sublime.—La comprensiva y artista Sara González supo cantar algunos versos de Martí con melodías que le salieron de muy hondo. Eligió la mayoría de los textos entre aquellos con que clamaba justicia al poeta, lleno de amargura por las arbitrariedades sociales; pero también otros llenos de ternura, como cuando escribió para su niño, a quien llamaba su "caballero" ("Cómo reía mi jinetuelo! —Y yo besaba sus pies pequeños— ¡Dos pies que caben en un solo beso!") Sólo que Sara González mantuvo el estro trágico en esos momentos de delicadeza íntima y uno hubiera querido menos amargura entonces... Sara sabe de prosodia: todos los acentos están en su sitio respecto a los tiempos fuertes y débiles de los compases.—Los arreglistas lo hicieron muy bien. Uno casi siente cuando Brouwer interviene.

Falta de espacio nos impide revisar ahora los otros discos que la Casa de las Américas tuvo la amabilidad de enviarnos.



Joerg Demus,
activísimo en México.

NOTICIAS

COLEGIO DE ARTES PLASTICAS.—Fue instituido recientemente por el INBA, para la "búsqueda honorable de fórmulas que permitan la renovación de criterios de investigación y crítica de arte", según lo enunció el Lic. Juan José Bremer, Director del Instituto Nac. de Bellas Artes. Inauguraron el Colegio, como miembros, Raquel Tibol, Berta Tracena, Xavier Moysen, Antonio Rodríguez, Armando Torres Míchua, Juan Ancha y Miguel Cervantes" (cero críticos de música).

JORGE RENE GONZALEZ ofreció un concierto de música y danza del siglo XX en el Instituto de Arte de la Universidad de Nuevo León, bajo los auspicios del mismo y del Ballet Folklórico de Amalia Hernández, con obras del propio Jorge René, *Mario Lavista*, *Manuel Enriquez* y coreografías de *Graciela Enriquez*. Como intérpretes colaboraron *Adriana Martínez* y *Dagoberto Estrada* y el Grupo Experimental de Danza Moderna del ballet Folklórico.

FERRUCCIO VIGNELLI, organista italiano, impartió un cursillo de su instrumento en el Conservatorio Nacional de Música, del 18 al 22 de abril. Entre los organistas profesionales de México fueron alumnos suyos *Victor Urbán*, *Roberto Oropeza*, *Hermilo Hernández*, *Francisco Javier Hernández*, *Alex Méndez* y *Ramiro Félix*.

LEO BROUWER, el afamado compositor y guitarrista cubano, también ofreció a los conservatorianos un cursillo de guitarra, del que nos ocuparemos en el próximo número.

TEATRO DEL TERCER PISO. Así se conoce la sala de actos de la Biblioteca Benjamín Franklin de esta ciudad, donde son acogidas muchas manifestaciones de arte musical contemporáneo. Bajo la dirección de *José Antonio Alcaraz* fueron ofrecidos dos conciertos: *Poesía Mexicana y Norteamericana*: *Carlos Pellicer* y *Robert Frost* y *Panorama de la Música para piano a cuatro manos de Norteamérica*, en el siglo XX: *Canadá*, *Estados Unidos* y *México*. Intérpretes: *Mario Lavista* y *Federico Ibarra*, con obras en primera audición.

CURSO DE JOERG DEMUS.—Como cada año, desde hace un buen número, el pianista Joerg Demus vino a México para impartir su curso de perfeccionamiento pianístico en la Sala Chopin. Esta vez se inscribieron 44 estudiantes. En la inauguración Demus interpretó el movimiento lento de la "Patética" de Beethoven y los cursistas *Teresa Frenk*, *Daniel Rodríguez* y *Fausto Díaz*, abrieron plaza con la Partida 2 y Concierto Italiano de Bach (la primera); el primer Concierto de Beethoven (el segundo) y la Sonata Op. 22 de Schumann (el tercero). Buen principio y buenos discípulos para un excelente maestro.

FERIA DE SAN MARCOS de Aguascalientes, tendrá este año, como de costumbre, danza y música, aparte de otras manifestaciones artísticas: Ballet "Stagium" de Brasil; Catherine Thibon (pianista francesa); Silvio Ca-

rizosa (guitarrista mexicano); los Folkloristas y el Grupo de danza "Expansión 7".

NOTICIAS DE ESPAÑA (Salvador Moreno).—OPERA.—El Teatro de la Zarzuela presentará "Aida" (Plácido Domingo, Grace Brumbey y Luigi Romi) "la Traviata": María Chiara; Alfredo Kraus y Rufa Baldani para "Werther": Pedro Lavirgen y Pedro Farres para "La Dolores"; "La Forza del Destino": (Jean Cox Pietro Cappuccilli y Rita Orlandi); "Sigfrido" (Jean Cox, Ragnar Uulfung, con una función de gala: Montserrat Caballé y José María Carras. Irá la Opera de Praga para estrenar "La Comedia en el Puente" y "Ariadna" de Martinu.

DIVERSOS.—La Orquesta de la Ciudad de Barcelona convocó a un Concurso Internacional de Composición, con premio principal de 5,000 dólares. Se cierran las inscripciones el próximo 31 de julio (Calle Bruch 110, Barcelona).—CRISTOBAL HALFFTER obtuvo el premio "Luigi Dallapiccola" del "Club Master 7", por su obra global (semejante al "Suraski" de México).—SEMANA MEDITERRANEA DE MUSICA. Por 5ª vez se celebró en la ciudad mediterránea de Alicante este Festival, con un criterio "menos centralista".

BELGICA (Nicolas Koch-Martin).—En el 23º CONCURSO DE VIOLIN NICOLO PAGANINI de Cannes obtuvo el Primer Premio la rumana *Lenuta Ciulei*, entre 23 candidatos. La japonesa de 20 años *Fudeko Takahashi* estuvo a punto de ganarle la partida, entre cinco finalistas, cuatro de los cuales eligieron el primer movimiento del Concierto de Chaikowski y tuvieron obligación de tocar el primer tiempo del famoso Concierto en Re de Paganini.

BARBOSA LIMA, Joven guitarrista brasileño, obtuvo un gran éxito en su concierto de Nueva York, donde fue elogiado como uno de los mejores de su generación. Ha grabado varios discos en los Estados Unidos.

ENRIQUE FLOREZ.—El guitarrista mexicano ofreció un concierto en Barcelona, bajo los auspicios de la Peña Guitarrística TARREGA. Usó su guitarra de diez cuerdas.

CONCIERTO PRAGA "77" organiza un Concurso Internacional para músicos jóvenes, con obras para flauta, oboe, clarinete, corno de pistones y trompeta. En estas 6 categorías, los interesados tendrán que ejecutar cosas de los compositores checos Eben, Kabalis, Evang. Ryba y Hanus. La Radio Checoslovaca costea todos los gastos de viaje y estadía de los vencedores y de los miembros del jurado. Habrá muy atractivos premios.

HERMILO NOVELO ofreció un recital en la Sala Cortot de París, con las tres Sonatas de Brahms.

OBITO. Falleció el famoso organista inglés. E. POWER BIGGS en Boston, a la edad de 71 años. Su última presentación la realizó con la Orquesta Boston Pops. Grabó más de 50 discos.

DIGEST IN ENGLISH

ROBERT STEVENSON, Mexico's First Native-Born Composers.—The first ones were *Don Fernando Franco*, or *Francisco* (around 1599), to whom a Nahuatl Hymn is attributed, and *Juan de Lienas* (around 1640) to whom are attributed many liturgical works. Concerning the latter no biographical details have as yet been published, except that he was a chapel master, whose wife played him false.—Fortunately richer data survives concerning other prominent 17th century composers born in Mexico. In his will *Francisco López Casillas* declares himself Mexican born and specifies several debts that his large real state holdings much more than covered. His musical instruments included an organ and a chest of viols. He left the latter to the assistant organist of Mexico City's Cathedral, and cash gifts to his household attendants (a mulatto and an Indian woman). After these and other particular bequests, he named his three sisters as universal heirs. As burial site he chose the Chapel of Nuestra Señora de la Antigua in the Cathedral.—*Antonio Salazar* (Chapelmaster of Mexico City's Cathedral from 1688) died intestate in his house, leaving as his widow Doña Antonia de Cáceres. He was buried in the Cathedral. *Manuel de Zumaya*, who succeeded Salazar as chapelmaster died in Oaxaca (Oct. 5 1754) leaving as executors and heirs Doña Josepha González and her mother. He was buried at Oaxaca, in the Church of Our Lady of Guadalupe from the Bethlehemite Brothers.—*Juan García Céspedes*, Gutiérrez de Padilla's successor as chapelmaster of Puebla Cathedral, was buried at Puebla Cathedral in 1678. He delegated to his brother Nicolás the right to draw a will in his behalf.—*Miguel Matheo de Dallo y Lana*, Salazar successor as chapelmaster of Puebla Cathedral — the only composer listed here not born in Mexico), was buried at the Puebla Convent of Santa Inés nuns. He was born in Spain, but the longtime Puebla organist *Francisco Vidales* who died at Puebla (1702), was born in Mexico City. He was a nephew of Fabian Ximeno, who succeeded López Capillas as chapelmaster of Mexico City's Cathedral. As executor and heir Vidales named one of the few colonial organists from whom vernacular and Latin works of excellent quality survive.

He composed the only known parody Mass based on any of Padilla's works (*Exultate iusti in Domino*, a 8). A galaxy of such composers enables Mexico to boast of 17th-century musical achievement, equal to the poetical achievement of the native-born Sor Juana Inés de la Cruz.

ON THE 150th ANNIVERSARY OR BEETHOVEN'S DEATH.—We wish to remember this date with data and opinions of several great composers, and not only by means of obviously irrelevant dythirambes. His place in the concert world is still very important.—JOSEPH HAYDN wrote a letter to the Elector of Cologne, sending him a number of pieces of his pupil Beethoven and assuring him that the young student would occupy his place among the greatest composers of the world. He boasted of being his teacher.—LOUIS SPOHR (violinist, Director of the Theater an der Wien and conductor) was not a particularly kind human being. More than once he wrote bitter criticisms against Beethoven, but he was witness to the composer's way of conducting, who was wont to give signs to his musicians by all manner of extraordinary motions of his body, flinging his arms wide in the case of *sforzandi* and bending down at a *piano*, all the lower in proportion to the soft dynamics he wanted to achieve. He would raise himself at *crescendi*, by degrees and at the beginning of a *forte* he would spring bolt upright, shouting loud at times, without being aware of it.—ROBERT SCHUMANN. He wanted to write with golden characters the Orchestra of Leipzig's performance of Beethoven's four overtures to *Fidelio*, Beethoven was most gigantic on his demonic second start, but it did not satisfy him: laying it aside he just retained passages to form the third. Then followed the lighter fourth, which is generally used in the theater as the prelude.—FANZ LISZT. In a letter to the author of *Beethoven and his three styles*, he wrote that the work of Beethoven parallels for musicians the pillars of smoke and fire which lead the Israelites through the desert. Both pillars show us the roads we must follow. Categorizing then the several states of Beethoven's thought Liszt would not stop at the division in three styles, but logically into two categories: one, the tradition and convention that rules thought; the other, fashion and recreation of form and style that rule thought, according to its needs and inspiration. In the Beauty realm genius alone is the authority. Manzoni defined genius as "a greater borrowing from God."—JOHANNES BRAHMS. In a letter to Eduard Hanslick he thanked him for having brought to him the two manuscripts of the recently discovered Cantatas on the death of Joseph II and the accession of Leopold II. He praised the works very highly, wondering at their advanced stage of artistic fashion in the case of such young composer (1709, when he was 18 years old). Undoubtedly Hanslick had brought the manuscripts to Brahms with the hope of seeing the cantatas performed and published. Brahms excused himself with sorrow, assuring his correspondent that he would ask for nothing better than the edition of single copies of great works, to be available to public libraries. He was not keen on complete editions. He found "neither fitting nor healthy that amateurs or young artists be misled into overloading their libraries or their brains with 'collected works' and into confusing their sense of values.—CLAUDE ACHILLES DEBUSSY. As a critic Debussy's pen-name was *Monsieur Croche Antidilletante*. As such he wrote a highly spiced and priceless review of Beethoven's IX Symphony, praising it to the skies. Coming from a great composer who judged the work of a great colleague, his opinions are

very valuable and were still greater so at a time and a country that did not yet appreciate Beethoven's last symphony in its real value. The least he said was that the composer's leading idea of his work "was the most triumphant example of the moulding of an idea to the preconceived form". Debussy understood the human feeling that guided Beethoven's wish to call the humblest and poorest of his brethren to hear his longing for liberty. In a more material field, monsieur Croche (Mr. Eighth note) wrote that Beethoven's real teaching was not to keep the old forms or follow in his early steps.—CHARLES IVES. "Strauss remembers, Beethoven dreams". Ives writes a parallel between Beethoven and Richard Strauss as two shooters who aim high. The former's shot may go far below the mark, but "the shot will never rebound and destroy the marksman". In the case of Strauss "the shot may often hit the mark, but as often rebound and harden, if not destroy the shooter's heart—even his soul". That is why "Beethoven is always modern and Strauss always medieval".—STRAVINSKY. After saying how disgusted he was in his youth by the sentimental and intellectual propaganda showered upon Beethoven's *Weltschmerz* and other commonplaces, age matured and cured him. He then began appreciating objectively the composer's mastery of his instrument, be it the piano, the orchestra, or any of his instrumental ensembles. Instrumentation is never appall for him. His method of writing testifies the presence of a very powerful constructive force. In this quality lies his true greatness. "It is time to rescue Beethoven from the unjustifiable monopoly of "intellectuals" and leave him to those who seek nothing in music but music".

MANY — SIDED BOULEZ, by JEAN PIERRE DERRIEN.—In an interview Derrien made to Pierre Boulez as Director of the *Institute of Research and Coordination Acoustic-Music*, the latter specified the aims of the IRCAM, which mainly deal with composition; but a branch will be devoted to plastic arts and industrial esthetics. Asked if musical perception would spur composers towards different forms of creation than their usual ones, he said that composers had yet to realize the results of the IRCAM's aims. His own contemporaries were intent on refining rhythmic structures to the limit, until they found out that the latter were imperceptible.—The dialogue between composer and technician will be a mixture of intuition and reasoning: the scientist's points of view differ from the composer's. The interviewer wondered at the IRCAM being divided into many departments. Boulez said that they were only provisionally conformed to historical divisions. Right now sound production is one of music's most important problems. Both departments concerned with such problems are called "light" and "heavy". The former deals with computers; the latter with synthesis. There is also a "diagonal" Department, which coordinates the others.—The 1977 Festival will be called "20th century's Passages". It will convey the IRCAM's initial achievements and their purposes; but festivals won't be organized yearly, as IRCAM is not a Concert Agency. Asked about his latest "credo" as a composer, who began his career as a twelve-tone composer, he said that Schoenberg's influence was completely absorbed by him. Except for Berg's certain forms, he refuses to ponder any further on the Viennese school; but it will be very important though to consider it as the focal point musical development. Although Varese, Stravinsky, Bartok, Ives belong to music that did not contribute to the advancement of

musical thought, their important works will be also offered. IRCAM is a little inside Schoenberg's inheritance, but more so into the Bahaus's. He didn't mean that IRCAM is an image of the Bachaus, but its direct teachings are essential. Asked about possible inter-relations between the INTERCONT-EMPORARY ENSEMBLE and IRCAM, Boulez explained their separate administrations. The former is a complex of performers and attendants of seminars and work-shops. It is not only a matter of contemporary music's performance, but of relations between performer and music, his instrument and the public.—Performers will also participate in researching (within IRCAM's frame).—Boulez would love to promote for IRCAM a series of commissions to composers—at least 10 or 12 every year.—The repertory will tentatively carry on works by contemporary classical composers, which so far have been very scarcely performed. One of the Ensemble's aims is to see that such music gets deeply into the repertory, as well as into the listener's ears. But the production of today's composers will get wide diffusion. The Intercontinental Ensemble will begin by recording contemporary classical music. Boulez would like to find a way to distribute that material among subscribers. He could count on 500 in Europe alone.—In Boulez's own territory as composer-conductor, he said the organization just found out the relations between the latter and contemporary music. He wanted both elements to harmonize; but after finding out the impossibility of his wishes, he decided to found the IRCAM. He must still finish a Season with New York's Philharmonic Orchestra. In man's life there is a moment when "memory must be erased". Conducting may give him physical pleasure, but that's not what really counts.—At the *College de France* there are two types of activities: theory and practice. His chair over there, in connection with IRCAM's activities, must be his future life. Creation. He is mad at certain young composers' fast way of writing music. These composers follow a possibly interesting impulse, but their music preserves the roughness of improvisation. He likes music that induces the listener to see a different world than his own.—He hates to be a composition leader. He would only love to terminate his unfinished works.

FRANCISCO CURT LANGE, POHLMANN EGERT, *Monuments of ancient Greek music*.—This is the 31st volume of a fruitful series. We don't know the author, but we get suddenly interested and grateful for his researching into a long demanding field. He has gathered, transcribed and explained all the fragments of ancient Greek music and discovered the forgeries.—It is known that ancient Greek notation did not enjoy prestige. It seems that Alexandrine philologists only devoted themselves to the texts of lyrical poetry. As much as Quintilian appreciated music, he agreed though with the latter. He wanted music away from notation's practice.—Knowledge of ancient notation is due to pretty recent books. Music and words were one and the same thing.—But even so, a series of musical documents has been preserved in manuscripts and inscriptions. In 1581 V. Galilei published the Hymn of Mesomedes. *Hormasia* derives from ancient music theory's fragments, which were published by Zarlino in 1588. In 1841 F. Bellermann published 6 instrumental pieces as examples.—Up to the end of 19th. century, the aforesaid material was the only one so far known. It is not surprising that men would elaborate a certain reconstruction of such material with much fantasy. Virgil, and Horace gave cues for musical notations. In the 10th century Terentius and

later on Aristotle produced signs of notations. In 1650 Kircher introduced two samples of musical notation in his "Musurgia Universalis".—Not until 1883 did researching step up with the Song of Seikilius —an inscription on a tomb discovered by Ramsay. In 1890 Wessely offered a fragment of music for Euripides "Orestes" in papyrus. Afterwards two Delphy's paeans (Weil and Reinach).. In 1899 Karl von Ian gathered all that material into his "Music scriptories graeci".—In 1918 Schubart presented 3 vocal and instrumental fragments in papyrus. In 1931 Moutford showed some notations from Egypt. In 1962 and 1966 the papyrus of Michigan was enriched with the edition of 8 little fragments from the Vienna Collection.—Pohlmann's merit comes from his detailed revision of all previous material In certain cases he enlarged his work in order to reconstruct the manuscripts.—A thorough description of the Greek notation system is found in Alipius. It represents a system of 5 transposition scales, with their corresponding notation. 13 of these scales were already known to Aristoxenus. Each one has 4 tetrachords and a fundamental tone.

(Viene de la pág. 30)

GEORGE CRUMB. Entrevista y comentarios de José Antonio Alcaraz. Ediciones de la Biblioteca Benjamín Franklin, México, D. F., 1977.—Cuán provechosa fue para José Antonio Alcaraz la gira norteamericana, a la que fue invitado en mayo de 1976 por la Asociación Interamericana de Críticos de Música! Me consta que utilizaba cualquier momento libre para desplazarse a diversos sitios donde pudiera entrevistarse con los más destacados compositores estadounidenses.—Este folleto de 15 páginas, ilustradas con profusión de fotografías del entrevistado, entrega una de la smás importantes entrevistas de JAA. La de George Crumb, uno de los compositores contemporáneos más eminentes de su país y del mundo entero. Alcaraz le formuló preguntas tan fundamentales que no queda la menor duda respecto a la personalidad de su entrevistado, desde cualquier punto de vista (incluyendo el humano). Sus influencias: Mahler, Messiaen, Bartok. Y aun Berlioz. Pero, ante todo, la absorción de tales influencias para producir un estilo propio que no revela aparentemente sus orígenes. El logro de un estilo propio —dijo Crumb— es uno de los problemas más importantes del compositor de hoy, mas Crumb exige la base tradicional (bien camuflada, diríamos). Se ha interesado enormemente por la voz humana, en sus aspectos musical, poético y fonético. García Lorca lo atrajo incontentiblemente durante muchos años. Ahora Whitman. Y le encanta Rilke. JAA resumió la estética de Crumb como "estilo, sorpresa ante la obra propia e intuición"; a lo que añade la ambigüedad que rehuye el análisis tradicional en la obra de este compositor. Entre las grandes obras de Crumb señala JAA —aparte de otras— "Ecos del Tiempo y el Río", "Once Ecos de Otoño", "Noche de las Cuatro Lunas", "Viejas Voces de los Niños" (esta última fue ovacionada en Washington la noche de su estreno). Crumb ha sido descrito como el "creador de un sonido microcósmico propio". "Nunca escribió ejercicios de técnica". E.P.

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

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

MAGNO FESTIVAL "BEETHOVEN"

Durante mayo, del 2 al 17 (excepto los días 13, 14 y 15) habrá los siguientes conciertos: pianistas Luis García Corona y CARLOS BARAJAS; Orquesta de Cámara de la Esc. Nac. Preparatoria (Zanolli; Música de Cámara con alumnos del plantel; pianistas Martha Sánchez Valdéz y ANDRES ACOSTA; Conjunto "Beethoven"; recital de lieder; Orquesta Sinfónica de Xalapa (HERRERA de la FUENTE). Orquesta Sinfónica del Conservatorio (FRANCISCO SAVIN). Solista JORGE SUAREZ.

AUDITORIO SILVESTRE REVUELTAS, 21 hs.

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.

planos
Y
organos,
s. a.
rhin 27



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

IMPORTADORES

BECHSTEIN

BLÜTHNER

WEINBACH

PETROF

Rösler

August Forster

MELODIGRAND



**Establecida en
Milán, en 1808**

G. RICORDI & Co. INC. EN MEXCO

**CARRASCO
GALINDO**

**CINCO MAZURKAS PARA PIANO
CINCO CANCIONES A LA MADRE
MUERTA**

**MONCAYO
ROLON**

**TRIO PARA FLAUTA, VIOLIN Y PIANO
DOS ESTUDIOS Y TRES DANZAS
INDIGENAS PARA PIANO**

**ENRIQUEZ
RUVALCABA**

**MOVIL I PARA PIANO
CUARTETO PARA CUERDAS
OBRAS DE HERNANDEZ Y VELAZQUEZ**

**REPRESENTANTE EXCLUSIVO DE LAS EDICIONES DE BELLAS ARTES DEL
ESTADO DE JALISCO Y EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA.**

Paseo de la Reforma 481 - A,

México 5, D. F.

Tel. 533-75-06

usted también puede sacarse la lotería

enrique varela abrió un taller de hojalatería ¿usted que haría?



Enrique Varela hacía talachas donde cayera, hasta que se sacó la lotería...ahora, dirige su nuevo taller de hojalatería y pintura.

5 de mayo **60 millones**

12 de mayo **30 millones**

16 de mayo **15 millones**

LOTERIA NACIONAL
PARA LA ASISTENCIA PUBLICA

todos podemos ganar