



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

*Heterofonía* 66, México, mayo-junio-julio-agosto de 1979

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 66, México, mayo-junio-julio-agosto de 1979, pp. #-#

The cover features a large, abstract graphic on the left side. It consists of a series of vertical blue and white stripes that curve and flow downwards, merging into a large, solid blue shape that resembles a stylized letter 'B' or a similar organic form. The background is a light, off-white color.

# heterofonía

66

revista  
musical

mayo-junio, julio  
agosto 1979  
volumen XII no. 3

méxico, d.f.

100-100000  
100-100000



D i s p o n i b l e

100-100000  
100-100000

# HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

## Directora

ESPERANZA PULIDO

## Jefe de Redacción

Claudio Landeros

## Relaciones Públicas

Alberto Pulido Silva

## Redacción

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

## Correspondencia

Apartado 12-808  
México 12, D. F.

Impreso en la  
"IMPRENTA IDEAL"  
Fragonard No. 44  
México 19, D. F.

## SUMARIO

Mayo-Junio-Julio-Agosto de 1979. Vol. XII N° 3.

|  |    |
|--|----|
| ● CARTAS-EDITORIAL   | 2  |
| ● FRANCISCO CURT LANGE<br>Problemas de Organística                   | 3  |
| ● ANDRES ARAIZ<br>II J.S. Bach instauró la tonalidad<br>en la Música | 6  |
| ● SOPHIE CHEINER<br>Ravel-Fauré-Glazunov                             | 8  |
| ● OLIVIER MESSIAEN Entrevista de<br>Raymond Lyon                     | 13 |
| ● IANNIS XENAKIS Entrevista de<br>Mario Bois                         | 19 |
| ● PAULA ADLER<br>El Mundo de Charles Ives                            | 25 |
| ● LIBROS<br>Por Francisco Curt Lange                                 | 30 |
| ● NOTICIAS   | 33 |
| ● DIGEST IN ENGLISH  | 39 |

Los autores son responsables de sus opiniones.

## PRECIOS DE SUSCRIPCION

### Correo ordinario

#### REPUBLICA MEXICANA

|                       |        |
|-----------------------|--------|
| Número suelto         | 25.00  |
| Un año (seis números) | 150.00 |
| Número atrasado       | 30.00  |
| Correo aéreo          | 200.00 |

### EXTRANJERO

|  |             |
|--|-------------|
| Un año   | Dlls. 12.00 |
| Número suelto  | " 1.50      |
| Número atrasado  | " 2.50      |
| Registrado como correspondencia de<br>2ª Clase por la Dirección General de<br>Correos con fecha 28 de marzo de 1969,<br>bajo el número 1242. |             |

# C A R T A S

Querida Palancha:

Este último tiempo y ya antes de Semana Santa he tenido gran ajetreo con motivo de múltiples visitas, que han llegado de toda clase de países. Todo mundo quiere venir a París y aquí se encariñan y se quedan, sin conocer o sin visitar otros lugares en Europa, ya que es ésta una ciudad que ofrece tanto para deleitarse, ya sea mirando o escuchando cosas maravillosas...

Mi concierto con la orquesta de cámara de la Unesco tuvo gran éxito. Como ven, aquí les mando el programa. Las solistas, que eran muy buenas, recibieron también montones de aplausos.

Mucho te he agradecido Palanchita la dirección de mi viejo amigo Chuchó Durón. Si tienes oportunidad de hablar con Luisita Durón te ruego la saludes muchísimo de mi parte y le das las gracias por sus saludos. Si ella viniera de nuevo a Europa dile que me tiene que avisar para atenderla y tener el gusto de escucharla. No sabes cuanto he lamentado que el disco mío haya llegado allá con ese desperfecto. A ver si en la primera oportunidad que me manden algo de Chile te lo hago llegar para que puedas escuchar mi Debussy como Dios manda...

De Nelly recibí desde Nueva York un lindo saludo navideño que todavía no he contestado, pero lo haré muy pronto. Si le escribes te pido saludarla mucho igual que a Rosita.

Para Uds. dos un abrazote inmenso de este amigo que no las olvida Nalo.  
N. TAPIA CABALLERO

## EDITORIAL:

Suplicamos disculpen el retraso del presente número, debido a una muy grave enfermedad de nuestra directora, de la que ya por fortuna está restableciéndose. Esperamos que el siguiente número salga a su debido tiempo y asimismo pedimos la benevolencia de nuestros lectores por las deficiencias en la edición del presente.

Agradecemos las muestras de cariño que ha recibido nuestra ya casi convalesciente. La amistad es uno de los principales factores en la comunión de los espíritus que han permitido el prodigio de la "resurrección" de Esperanza Pulido. Ya en cama y muy delicada dictó el interesante artículo sobre Oliver Messiaen. Gracias a todos nuestros amigos y colaboradores.

Gracias también a ese maravilloso hospital López Mateos del ISSSTE, a su eminente director el Dr. Fernando Prieto López y a los "resucitadores" directos: el Dr. Alberto Trejo y el Dr. Jorge García, a los de Terapia Intensiva, así como a las enfermeras y a la supervisora general de enfermería, la culta y gentil maestra Silvia Lara.

# PROBLEMAS DE ORGANÍSTICA

Por FRANCISCO CURT LANGE

## *Dos obras de importancia*

- I. Egon Krauss — *Die Orgeln Innsbrucks* (Los órganos de Innsbruck).
- II. (Los órganos y la interpretación organística durante el siglo XVI).

*Orgeln und Orgelspiel im 16. Jahrhundert*  
Musikverlag Helbling, Rum bei Innsbruck, 1977 y 1978, respectivamente.

Estas dos obras, de trascendencia para los problemas de la organística antigua y contemporánea, han aparecido en una "Serie de Contribuciones para las ciencias musicales de la Universidad de Innsbruck", el primero como obra individual, el segundo como temario reunido, expuesto con motivo de un Simposio realizado en la capital del Tirol, para el cual sirvió como bajo fundamental la reconstrucción del "Órgano Imperial" de la Iglesia de la Corte de Innsbruck, construido por Jorg Ebert en 1558. Esta reunión se realizó del 9 al 12 de Junio de 1977 y contó con la participación nutrida de especialistas procedentes de nueve países, ofreciendo conferencias y conciertos. La iniciativa de este evento estuvo en manos del Profesor Dr. Walter Salmen, miembro correspondiente del Instituto Interamericano de Musicología y director del Instituto de Musicología de la Universidad de Innsbruck, quien había ocupado primero idéntico cargo en la Universidad de Kiel. Es autor de un apreciable bagage de obras, tanto de índole etnomusicológica como de música popular, incluyendo campos no explorados como la región de Westfalia, las del Este del espacio lingüístico alemán que tuvo una honda penetración en los territorios pertenecientes hoy a Polonia y la Unión Soviética. De nuestro particular interés fueron valiosos trabajos sobre los respectivos status sociales del músico profesional y del amateur a través de las Edades. Sus investigaciones, acompañadas por serias dificultades, arrancan desde el siglo XV y lo elevan a la categoría de un musicólogo de gran relieve y vastos intereses. Cuando lo visitamos en su nueva alma mater, en 1974, lo encontramos lleno de entusiasmo, hablándonos de las enormes posibilidades que ofrecía su campo de acción elegido.

Conviene, desde todo punto de vista, tratar estas dos obras en un solo artículo. Como es sabido, Innsbruck se encuentra en la punta Norte del Brennero, paso alpino que tuvo trascendental importancia en la historia política, social y cultural de Occidente, facilitando las comunicaciones de norte a sur y a la inversa, y constituyéndose en nódulo de culturas en tránsito, de las cuales no pocas dejaron sus sedimentos. También es necesario mencionar que esta ciudad fue elegida desde mediados del siglo XVI hasta igual altura del siglo XVIII para asiento preferido de la corona de Austria, originando fuertes actividades artísticas que se manifestaron al mismo tiempo en extraordinarias iniciativas de orden arquitectónico. De hecho, Innsbruck es fuera de duda la ciudad en la que sobrevivió hasta el día de hoy mayor número de órganos antiguos, originando, después de la segunda guerra mun-

dial un proceso notable de reconstrucción de numerosos instrumentos. Este afán restaurador comenzó con el último órgano mecánico elaborado en 1894. El primero de los mencionados fue construido por Jorg Ebert, poseyendo dos manuales, quince registros y un tremulante, constituyéndose en el más antiguo instrumento del período de apogeo de la polifonía.

En la Capilla de Plata de la misma capital se conserva un órgano con tubos de madera, construido aproximadamente en 1570 según principios italianos, con un manual, 1 pedalero y 7 registros. Del siglo XVII sobrevive el órgano del Coro de la Iglesia conventual de Wilten, considerado el más antiguo instrumento de transmisión que se conoce, construido aproximadamente en 1650 y un órgano procesional del sur del Tirol, exhibido en el Museo de Arte Popular de Innsbruck, elaborado en esa misma época, con un manual, 8 registros y un tremulante. Sigue el órgano de la Capilla de Mariahilf (María Auxiliadora), que se encuentra en manos particulares, construido en 1725 por Agustín Simnacher, con un manual, pedalero y nueve registros. He aquí uno de algunos instrumentos importantes en el que no incluimos los órganos del siglo XIX por hallarse éstos fuera de nuestras consideraciones. Egon Krauss desenvuelve sistemáticamente el desarrollo de la construcción de órganos en Innsbruck y sus inmediaciones y dedica también un capítulo a los aspectos exteriores de los instrumentos. Y lo hace con toda razón, porque el órgano, como construcción artística, constituye una unidad, un todo, cuya figura exterior depende de la elaboración de su mecanismo y de las medidas de los tubos, determinadas por razones físicas, dado que en última instancia estamos frente a un cuerpo de resonancia que tiene por función la fusión acústico-sonora por medio de emanaciones tonales.

Como 2º capítulo figura la descripción técnica de los órganos conservados y reconstruidos en iglesias, con un total de 43, siguiendo 5 instrumentos ubicados en Museos, en salas públicas y otros que sólo se hallan destinados a la práctica, o sea, el ejercicio. De esta manera se llega, entre antiguos y modernos, a la impresionante cifra de 66 órganos en un perímetro estrecho, lo que representa, de hecho, "un lujo" sin precedentes. Siguen las reproducciones de los instrumentos, comenzando con los diferentes tipos de cajas; con el Informe sobre la entrega del órgano de Ebert, el 7 de junio de 1561 y la pormenorizada descripción de sus detalles. Tanto éste como el órgano de San Jacobo, el de María Auxiliadora y de la Basílica de Wilten, representan cajas y juegos de flautas en la más armoniosa expresión posible de un barroco tardío. Los índices complementan este magnífico trabajo, acompañado por varios planos destinados a facilitar la ubicación de templos, salas, museos y otros edificios donde se encuentran los instrumentos comentados.

El segundo tomo tuvo por finalidad la de reunir el resultado del Simposio ya mencionado, o sea, las respectivas conferencias pronunciadas por especialistas que se pronunciaron sobre numerosos aspectos de la organística del siglo XVI. El volumen es precedido por un trabajo por Walter Salmen sobre el status y la función del organista en países católicos y otro por Arnfried Edler, sobre el mismo tópico en países de confesión protestante. Se sobreentiende que en ambos casos, la documentación expuesta se refiere al siglo XVI. Vale la pena destacar los temas tratados en los trabajos que siguen a la doble Introducción mencionada. Lleva por título, "Música para órgano e interpretación organística".

*La Música para órgano en el Sur de Alemania*, por Michael Radalesca; *“La música italiana de órgano desde el Codey Faenza hasta Giovanni Gabrieli*, por nuestro miembro correspondiente, Luigi Ferdinando Tagliavini, Director del Instituto de Musicología de Fribourg (Suiza), y autor, como se sabe, de una revisión crítica de la “Sonate d’ Intavolatura” de Domenico Zipoli; *La Disminución instrumental solista y la práctica de coloración organística*, por Richard Erig y Jean-Claude Zehnder; *La modalidad interpretativa instrumental del repertorio de motetes, con especial consideración de las intavolaturas organísticas*, de Herald Vogel; *Las Relaciones entre el órgano y las características de los conjuntos instrumentales durante el siglo XVI*, por Jürgen Eppelsheim; *Manera y manierismo de la música para instrumentos de tecla alrededor de 1600. Los comienzos del stitlus fantasticus*, por Federico Riedel, y *La Posición del órgano en la Liturgia católica del siglo XVI*, por Rudolf Pacik.

Una tercera sección está destinada a la organología y la restauración, resultando por demás fascinante. Josef Oberhuber trata *Las reproducciones en cuadros, en el Tirol anterior a 1600, de Portaticos y Positivos*; Peter Kukulka disertó sobre *La Restauración del Clavi-Organos de Josua Pock*, construido en Innsbruck en 1591 y conservado en el Museo de la Catedral como curiosa combinación de un instrumento de tecla para cuerdas y tubos; Bruno Oberkammer se refiere a *Tres Positivos de Baldaquino*, que se encuentran en la región alpina. Diferentes uno de otro, su característica común consiste en la colocación debajo de una especie de techo la emanación del sonido, haciéndolo salir por aberturas-rejas que pueden ser revestidas de paño para amortiguar la intensidad del mismo. Fuera de estos tres instrumentos existe un Positivo en el Escorial, en los aposentos de la Infanta Isabel Clara Eugenia; otro se encuentra en Breslau, Polonia, la antigua capital de la Silesia alemana. En tiempos pasados, los tres instrumentos de la región alpina ya fueron sometidos en su totalidad a reformas, pero aun así se pueden apreciar los notables recursos empleados por sus constructores. Finalizando este capítulo, Egon Kraus,, autor del primer tomo de la serie, se ocupa del órgano procesional que se encuentra en el Museo de Arte Popular de la ciudad de Innsbruck.

Un cuarto capítulo está dedicado a la restauración del órgano de Jorg Ebert. Hans Klotz, cuya monumental obra en segunda edición, “Historia del órgano en el Gótico, Renacimiento y Barroco”, que hemos comentado en “Heterofonía” N° 63, México, noviembre-diciembre de 1978, emplea como tema la posición que ocupa el órgano de Ebert no solamente en el marco de la región lingüística alemana sino en las colindantes de Suiza, Francia y Holanda. En colaboración con Jürgen Ahrend, Egon Krauss estudió minuciosamente el proceso de construcción original de tan valioso instrumento. La iglesia de la Corte fue levantada por orden del Rey y Emperador Ferdinando I y destinada a Mausoleo del Emperador Maximiliano I. La obra del órgano se inició en 1553, siendo bendecida en 1563. El Emperador Ferdinando I, nacido en España en 1503, realizó, según las concepciones estéticas de su abuelo, el mayor monumento del Renacimiento dentro del espacio lingüístico alemán y el órgano de Ebert es una joya condigna de la iglesia y como “instrumento imperial”, de incalculable valor representativo para la época en que fue concebido. Su reconstrucción exigió enormes sacrificios y no menos ingenio, pues fue preocupación predominante mantener en lo posible la sonoridad original.

La altura tonal pudo ser determinada, tomando por base las flautas originales conservadas, recurriendo a aparatos de medición especiales. Se obtuvo como resultado, luego del cotejo de todas las flautas en la correspondientes a los cinco registros principales básicos, procurándose lograr la altura tonal más baja posible con una temperatura reinante de 11º Celsius, llegándose de esta manera a la afinación de 445 vibraciones. Mientras tanto se habían obtenido notables restauraciones en los Países Bajos y en la Frisia del Este. En Westershusen con el órgano de 1643, en Uttum (1660), en Rysum (1513) en Amsterdam y en la antigua iglesia benedictina de Cantón Argau (Suiza); en cada caso con órganos de afinación antigua. Después de muchas consultas, cotejos y experiencias, a los 27 años de iniciada la restauración, se pudo dar por terminado el trabajo. Una relación de las mensuras de las flautas construidas por Ebert concluye el minucioso estudio histórico-analítico.

A éste sigue un trabajo tipológico de una Caja de órgano-modelo de Innsbruck tomado como desarrollo de cajas de esa región, por Ewa Smulikowska, dando la debida importancia al aspecto arquitectónico del órgano imperial de Ebert y su influencia en muchas regiones de Europa. Finaliza el volumen con un trabajo del suizo Alberto Knoepfli, sobre los problemas planteados por la restauración de la caja y el prospecto del órgano Ebert. En un Apéndice sigue el dispositivo de este instrumento de tanta fama, un índice de las obras interpretadas en él durante el Simposio, acompañado por indicaciones sobre registración, ejemplos musicales para algunos de los trabajos presentados y numerosas ilustraciones.

Como se puede apreciar, se trata de una contribución extremadamente valiosa para la apreciación de la existencia de órganos históricos en la región del Tírol y de los procesos de restauración. Fuera de duda, la feliz iniciativa de Walter Salmen dio espléndidos resultados y podemos estar esperanzados de contar con nuevas obras que nos hablen de sus inquietudes profesionales.

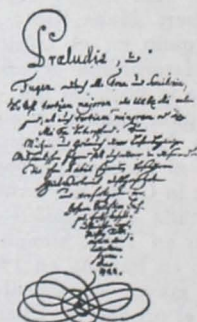
Punta del Este, 14 de abril de 1979.

## J.S. BACH INSTAURO LA TONALIDAD EN LA MUSICA



II

Por ANDRES ARAIZ



La tonalidad así enriquecida y elevada de tal suerte a la categoría de elemento básico para la técnica musical, adquiere en cierto modo un valor semejante al que en la *filosofía crítica kantiana* alcanza el *juicio teleológico*. Es

decir, que en la música la *tonalidad* viene a ser algo así como la *finalidad práctica*, la *fórmula básica* dentro de la cual podrán realizarse cuantas combinaciones *cadenciales* o *melódicas* sean capaces de inventar los compositores. A partir de JSB nada podrá realizarse en la técnica de la música si se prescinde de la *tonalidad*.

### *Adonde Bach no llega*

Claro es que en el amplio mundo de la música de hoy, con su pluralismo, con la ingente multiplicación de esfuerzos encaminados hacia lo nuevo, no podían faltar importantes sectores a los que no llega la influencia de Bach con respecto a la *tonalidad*, e incluso basados en lo contrario a lo que significa la esencia *bachiana*. En este aspecto opositorista a la *tonalidad* podrían repetirse muchas e importantes teorías, mas recogemos una que no está muy divulgada pero que es bastante sugestiva. Son las palabras suscritas por el maestro italiano y profesor en Berlín Ferruccio Busoni (1866-1924) quien dijo en su tratado que preconiza una nueva estética de la música: "Liberémosla (a la música) de sus dogmas arquitectónicos, acústicos y estéticos; dejémosla que sea pura invención de sensaciones en armonías, formas y colores sonoros; hagamos que siga la línea del arco iris y que compita con las nubes en reflejar los rayos del sol". Magnífica y poética resulta esta aparente combatividad a los sistemas musicales tradicionalistas, si bien quien la escribió siguiera como compositor la ruta opuesta a la que sugería como musicólogo, ya que se influyó en los modelos de César Frank y más todavía en los clásicos de la ópera cómica del Siglo XVIII. Busoni, aunque italiano de origen, desarrolló sus actividades musicales en Alemania. Junto con Gustav Mahler y Hans Pfitzner forman el grupo austro-germano que hacia los comienzos del siglo actual iniciaron el *modernismo* a manera de *punte* entre los románticos-neoclásicos Bham y Richard Strauss, y el máximo innovador de la música Arnold Schoenberg quien nació en Viena el 13 IX 1874 y murió en Los Angeles (EE.UU.) el 16 VII 1951.

En 1975 fueron editados por el Departamento de Difusión Cultural de la UNAM varios fragmentos de las obras de Ferruccio Busoni bajo el título de "Pensamientos musicales" en traducción al castellano del alemán brillantemente realizada por el profesor del Conservatorio Nacional de Música de México, maestro Jorge Velazco. La directora de "Heterofonía" y también profesora del Conservatorio, maestra Esperanza Púlido, hizo una documentada reseña crítica de tal trabajo, que apareció en el número 53 (marzo-abril 1977) de esta revista.

*Bibliografía.*—En el extenso acervo internacional que existe relacionado con Juan Sebastian Bach, sobresalen las siguientes producciones:

En Alemania, la biografía redactada por Juan Nicolás Forkel (Edit. Leipzig 1802) quien fue el primer *musicólogo bachiano* cuya importancia radica en haber recogido su información directamente de los hijos del maestro. La editorial de México "Fondo de Cultura Económica" publicó reiteradamente esta obrita a partir del año 1950 en versión española con introducción y notas del musicógrafo hispano Adolfo Salazar (En 1890 en Madrid; † en 1954 en México, D. F.).

Entre 1873 y 1880, el musicólogo alemán J. Aug. Philip Spitta publicó en Leipzig un importante estudio biográfico y de crítica estética en dos volúmenes acerca de JSB. Esta obra se editó (1950) en México, D. F. por pu-

blicaciones Mexicanas SA traducida al castellano del alemán por el profesor de filosofía y letras en la UNAM doctor Wenceslao Roces.

Igualmente importante es el "Katechismus der Fugen-Konpus" del célebre musicógrafo Hugo Reimann que se publicó en Leipzig entre 1890-94.

En Francia son destacables los estudios acerca de Bach como compositor organista y clavecinista, respectivamente realizados por Pirro y por Wanda Landowska. Fue igualmente notable un análisis del "Clavecín bien temperado" publicado por el musicólogo holandés Karl Debrois. Estas tres obras se publicaron en el Siglo XIX.

#### *Punto final*

En el supuesto de que el amable lector haya tenido la paciencia suficiente para llegar a este punto final después de tan dilatada lectura, sólo queda agradecerle su esfuerzo. Y espero estar de acuerdo con usted, estimado lector especializado en temas musicales, para admirar al genial maestro turingio, entre otros varios aspectos, en el de haber afianzado de manera tan contundente la técnica de la *tonalidad*.

Otras tantas valoraciones analíticas podrían hacerse sobre las múltiples facetas que el maestro elevó a las máximas alturas del arte. Por todo ello pienso que en algo habremos contribuido para poder afirmar una vez más el criterio musical de considerar a esta colosal figura como la más importante de la historia de la música.



## MAURICE RAVEL

Por SOPHIE CHEINER

II

El Bolero. En el verano de 1928, el conocido compositor español, JOAQUIN NIN (1879-1949) y su esposa, invitaron a Ravel a Saint- Jean-de-Luz a disfrutar de unos días de descanso en su casa. Pero apenas llegado a la Costa Azul, Ravel recibió una carta de la famosa artista y bailarina IDA RUBINSTEIN, la colaboradora de DIAGHILEV, creadora de *Juana de Arco en el Oratorio de Honegger*; con el urgente encargo de componer para ella un nuevo ballet español.

Ravel tuvo que cortar su estancia en *Saint-Jean-de-Luz* y regresar a París. Poco después, informó a sus amigos que había ya encontrado el tema principal del futuro ballet español que llevaría el título de "Bolero".

Ravel escribe una especie de *Pasa - Calle*, repitiendo su tema más de 20 veces en distinta armonización y aumentando cada vez el número de los instrumentos.

La obra fue montada el 22 de Noviembre de 1928, con la coreografía arreglada por *Bronislava Nijinska*.

Ida Rubinstein bailaba encaramada sobre una mesa baja de una oscura y sombría taberna, pintada por *Alejandro Benoit*. El baile hace surgir de la noche unas figuras alucinantes. Un implacable crescendo gana poco a poco todo el conjunto, lo agarra, lo hechiza. . .

Desde 1930, el Bolero de Ravel no sólo se toca en todas partes del Continente, sino, con *Toscanini*, se introduce en el Nuevo Mundo. Este Bolero nos demuestra cómo, con medios escasos, poder alcanzar una deslumbradora orquestación, cuyo secreto Ravel poseía a la perfección.

DAFNIS Y CLOE.—Esta es más bien una Sinfonía Coreográfica, realizada sobre 5 temas. El primero construido sobre 6 quintas, sirve de *fron-tispicio* y hace resonar encima del pedal de la tónica *La*, una cuarta disonante *Re* sostenido, mientras que los coros detrás del foro cantan el segundo tema, que es como una llamada a la Naturaleza.

El tercer tema es el tema amoroso del Dafnis. El cuarto es el de Cloe; aparece bajo la forma de un gracioso *Vals*.

El quinto tema, el de los piratas, aparece hacia el final de la primera parte bajo la forma de una fanfarria de la trompeta.

Dafnis y Cloe es un ballet, lo que quiere decir, una sucesión de bailes, cuyo relato se desarrolla por su argumento.

Empieza por una danza religiosa en forma de una marcha lenta a la que sigue la danza de las damiselas y de los jóvenes varones. Después escuchamos la danza grotesca del barquero en forma de barcarola; el rapto de Cloe por los piratas y la danza de las ninfas. El primer cuadro termina por un coro a capella. El segundo cuadro representa el campamento de los piratas, de donde se perciben los gritos feroces de los guerreros, el ruido de las armas, los ritmos de la cabalgata. . .

En el principio del tercer cuadro, la *noche* y el *silencio* tienen como fondo el murmullo de los arroyos que ríen suavemente entre las rocas.

A la salida del día, el viento ligero lleva el canto maravilloso que une los dos temas: los de Dafnis y Cloe.

La bacanal final es de un esplendor dionisiaco. . .

Ravel y Debussy fueron los traductores típicos del orden y de la clase que reinaban en el lenguaje francés desde el siglo XVIII.

Ambos supieron transmitir aquella acentuación particular, aquella prosodia estricta tan propias de la lengua de su país.

LOS TRES AMIGOS.—Una estrecha amistad entrelazaba a Maurice Ravel y al poeta Leon Paul Fargue (1876-1947) con la bella *Valentine Hugo*,

esposa de *Jean Hugo*, retoño del gran *Victor Hugo*. Salían los tres juntos y a menudo se recordaban, ya en el crepúsculo matutino, que era tiempo de regresar a casa. Ninguno de los dos caballeros se despegaba de la hermosa mujer antes de dejarla en la propia puerta de su morada, uicada por aquel entonces en la *Isla de San Luis*. Vagaban por estrechas y laberínticas calles de la Isla, teniendo Valentine a su lado a sus dos caballeros: a su izquierda iba Ravel, a quien la buena *Colette* había caracterizado tan bien "hombre de estatura breve"; a su derecha caminaba Fargue.

Ravel era, en efecto, de talla pequeña, pero para compensarlo de este defecto la Naturaleza le había dotado de un genio extraordinario. Poseía, además, una sensibilidad refulgente y una memoria prodigiosa... Recitaba en alta voz larguísimo versos y kilométricos poemas, mientras su amigo *Fargue* arrojaba, por una parte, en el aire nocturno, millares de sus poemas, improvisados de sopetón, a quema ropa...

El músico compartía las predilecciones de su amigo Fargue y de Valentine Hugo por el arte chino, por Mallarmé, y Verlaine, por Rimbaud y Corbiere (1845-1875), por Cézanne y Van Gogh, por Rameau y Valéry, por los rusos y Debussy...

Cuando en 1947 Valentine le llevó a Fargue las maquetas de los decorados y del vestuario que ella había compuesto hacía algunos meses para *Pelleas y Melisanda*, el poeta francés, ya muy enfermo, evocó una vez más su inmenso afecto hacia Ravel y su gran pena por haberlo perdido de una manera tan dolorosa. Los ojos del poeta buscaban por todas partes la pequeña y noble silueta del músico. Según Fargue, Ravel había sido un verdadero hidalgo, íntegro y recto, de corazón de oro y su presencia le faltaba como un mecanismo esencial para alimentar su vida de poeta...

Una tarde, en noviembre de 1933, el hermano de Ravel llevó al enfermo al número 42 de la calle Fontaine donde por aquel entonces vivía Valentine Hugo. André Breton y Paul Eluard le habían pedido convencer a Maurice de que fuera a la sede de la revista *Minotaure* situada en la calle de La Boétie, para que la doctora *Lotte Wolff* tomara la impronta de sus manos, con la que Breton y Eluard se proponían completar la ilustración de un artículo sobre *las Revelaciones psíquicas de las manos* que debían aparecer a principios de 1934.

Las manos de Ravel fueron reproducidas en compañía de las de André Gide, André Derann, Aldous Huxley, Antoine de Saint-Exupéry, André Breton, Paul Eluard y Marcel Duchamp, acompañadas de breves textos explicativos.

Cuando Valentine y Ravel abandonaron la redacción surrealista, tuvieron que esperar al borde de la banqueta por un taxi que no aparecía. La amiga de Ravel se reprochaba amargamente de un retraso de dos horas para devolverle al doctor Ravel a su hermano que en aquellos momentos se hallaba en plena crisis de su enfermedad. Por fin pasó un taxi. Valentine lo detuvo y le dio todas las instrucciones necesarias. Abrazó de nuevo al enfermo y cerró la portezuela del vehículo, quedándose sola en medio de aquel aguacero que no amainaba... Al pasar por delante de un café, miró automáticamente el reloj: eran las seis y media de la tarde y sería la última vez que ella viera a su amigo Ravel...

## SOBRE GABRIEL FAURÉ Y SU DESTINO (1845-1924)

El hechizo del Arte es algo que difícilmente se presta a explicación aun en los casos cuando alimenta la tranquilidad y la paz del alma humana. En la música de Fauré es precisamente esta ubicuidad la que uno no logra captar.

En la obra de Fauré, sin embargo, la ubicuidad se esparce por todas partes: en la *Balada*, toda bañada en arpegios, trinos y cautivantes modulaciones; en la introducción del *primer Nocturno*; en el 13o. *Nocturno*...

Esta ubicuidad simboliza el estado de gracia poética que nos inicia a la vida de *sabiduría* y de *quietud* y produce la impresión del *sufrimiento consolado*, o de la cólera apaciguada. La música de Fauré es como una improvisación continua que tiende a escapar del *mundo* de la gravedad, se disipa en las nubes, batiendo con sus alas el azul como una *golondrina*, cuyo *vuelo* es el *símbolo* de la *renovación*.

Los *crescendi* faureanos, en lugar de terminar en *fortissimo*, se *retractan* como el *pecho* del mar en sus *reflujos*.

Su *arabesco* es *ondulante*, *sinuoso* y *flexible* a la vez. Se asemeja a las campanas matutinas que saludan al *sol naciente*. Es una promesa de *redención* y de *esperanza*. Como la magia de la lira de *Orfeo* que amansa los *animales feroces*, la música de Fauré impone una ley a las peripecias convulsionarias de la vida pasional...

La noche, cuando los crepúsculos se duermen en los valles, el hombre sufrido puede recibir su ración de ensueño y de poesía. Al escuchar la obra de Fauré descubrimos que ella en su conjunto es toda nocturna. Además de sus 13 *Nocturnos*, su *Hermosa Balada* principia también por una especie de *Nocturno*. Y para aquél, Fauré escoge el *tono lunar* de *Fa* sostenido Mayor. A esta hora las luciérnagas agrestes centellean como diamantes en la maleza. Aun su *Requiem*, no es sino un *Nocturno* de la muerte en 7 noches; Su música es una recesión de todos los momentos de la vida humana. Una música llena de sensibilidad y de substancia sonora de larga respiración.

No todos aman la música de Fauré porque toman el *síndrome* de la *fuerza* y de la *dulzura* que constituyen la base de sus expresiones por locuciones afeminadas... olvidándose de su grave y grandioso *décimo Nocturno* Op. 99.

Fauré *gusta hablar* en voz *baja*, porque es la voz meditativa del alma pura. Esto explica por qué él tenía tan poca afición para la paleta orquestal y para lo abigarrado de los timbres sinfonistas.

El encanto de la música de Fauré equivale al encanto de una oración y de la consolación espiritual. Es el apaciguante hieratismo de las cadencias gregorianas del *cuarto grado* y la aplicación de la escala menor, sin *elevación* del *semi-tono* en el *séptimo grado*; es la *sensible* que no quiere ceder al *atractivo* de la *tónica superior*...

## GLAZOUNOV

GLAZOUNOV, el gran compositor ruso (1865-1936) fue considerado como el último representante de la gran escuela rusa del Siglo XIX, quien escribió su primera sinfonía cuando tenía apenas 17 años. La dirigió Mily Ba-

lakirev (1837-1910), fundador del grupo de los "Cinco Poderosos", quien comparaba a Glazounov con el gran GLINKA (1804-1857).

Alexandre Borodine (1833-1887) veía en Glazounov la encarnación de un Dios.

Franz Liszt profetizó que la gloria de Glazounov eclipsaría a todos los demás músicos de su época.

Paul Dukas (1865-1935) opinó después de escuchar el poema sinfónico "STEŃKA RASIN" de Glazounov, que él fué uno de los mejores de la escuela rusa, no sólo por la gracia de sus ideas, sino también por la maestría de su instrumentación...

En 1907, al cumplir 42 años, Glazounov recibe el Título de Doctor Honoris Causa de las Universidades de Oxford y de Cambridge. Glazounov tuvo también la suerte de lograr hacer tocar todas sus obras en las mejores condiciones posibles...

La Academia de Bellas Artes de París le otorga la *Legión de Honor*, elogiándole como a uno de los más grandes músicos del Siglo... Único descendiente de gente de mucho dinero, el camino de Glazounov, estuvo verdaderamente sembrado de rosas. Y súbitamente surge sobre el horizonte musical, un joven llamado Prokofiev, que amenazaba derrocar todo lo que estaba, si bien, ya establecido. Glazounov decidió dar una lucha contra él, pues según Glazounov, Prokofiev podía llevar a pique la nave de todo el Arte Musical. Pero Glazounov no era luchador. Salió en 1928 de su patria y nunca más regresó... Murió en 1936 en París, en la casa que antes ocupara Glinka...

La Buena hada, sin embargo, siguió colmándolo con su extrema benevolencia: La sala del Conservatorio de Leningrado y una escuela de música de Moscú llevan hasta hoy su nombre; la mayoría de sus manuscritos se guardan sagradamente, en los archivos de la biblioteca del Estado de la capital rusa...

Me recuerdo cuando, en 1913, mi amigo Glazounov me preguntó si yo quería acompañarlo a ver el viejo Cui, al que ya le había hablado de mí, para que yo leyerá a primera vista varias de las partituras del simpático músico ruso de origen francés, cuyo padre, tal como el padre de Chopin, se casó con una polaca.

César Cui (1835-1918), Nació en Vilna — (capital de Lituania país que fue parte de Polonia de 1920 hasta 1939). Su padre, oficial francés, quedó en Rusia, como el padre de Chopin, durante el retiro de tropas del ejército francés en 1912.

César Cui hizo sus estudios generales en la Escuela de los Ingenieros de San Petersburgo, para volverse oficial de la sub-división del ejército que se encargaba desde el siglo XVIII de trabajos de fortificación y el arreglo de vías de comunicación, llegando al grado de General. Hacia el final de su carrera escribió un excelente "Tratado de Fortificaciones".

Hacia el año de 1857, César Cui conoció a Balakirev, fundador junto con Glinka y Dargomyzsky de la Escuela Nacional Rusa.

Cuando Balakirev formó el grupo de "Los Cinco Poderosos", Cui quiso ser uno de ellos. Fue un crítico acerbo del grupo. En música fue discípulo del polaco Moniuszko. Compuso 10 óperas, de las cuales las más logradas fueron: "El Prisionero del Cáucaso" y "La Hija del Capitán".

Sophie Cheiner.

# ENTREVISTA DE RAYMOND LYON CON OLIVIER MESSIAEN

(Traducida por E.P. del número 64 de *Le Courrier Musical de France*)

Para recabar información directa acerca de la ópera que *Rolf Liebermann* le encargó a Olivier Messiaen para la Opera de París, así como para celebrar el septuagésimo aniversario del gran compositor francés, Raymond Lyon se aproximó al compositor el pasado diciembre para pedirle una entrevista. Messiaen se rehusó a hablar de su ópera, pero condescendió a la entrevista con su natural bonhomía (La Redacción).

\* \* \* \*

Messiaen.—No acostumbro regresar al pasado, ni autocriticarme, ni hacerme reproches, ni darme baños de pureza sobre lo que pude o no pude hacer. A lo hecho, pecho. Las cosas deben permanecer tal como son.

La historia de mi vida es larga y singular, puesto que comienza antes de mi nacimiento. Durante todo el período de mi gestación, mi madre escribió un libro: *L'AME EN BOURGEON*. (El Alma en botón)<sup>1</sup> Este libro es una obra maestra de poesía, pero, sobre todo una obra maestra única en la literatura femenina. Las grandes poetisas escriben, ante todo, sobre el amor. No sé de ninguna que le haya cantado a lo que precede al alumbramiento: ésta es la novedad.

En dicho poema hay algo verdaderamente extraordinario: mi madre hablaba siempre con la creatura que llevaba en sus entrañas, como si se tratara de un varoncito, cosa que ningún conocimiento humano permitía predecir hace setenta años. Me hablaba como se habla con un artista, y aún más extraordinariamente, como si fuera yo un músico. Hay allí palabras y alusiones vagas, como por ejemplo:

*Sufro de una lontananza musical que desconozco.*

Es algo en realidad extraordinario. Al aproximarse al término de mi vida he deseado subrayarlo: acabo de grabar un disco en el que *Gisele Casadesus*, con esa gran sensibilidad que usted le conoce, recita algunos poemas de "*L'ame en Bourgeon*", y yo hago discretamente —lo más discretamente posible, lo más condensada y pianísticamente posible— algunos comentarios en el órgano, porque es ese instrumento el que me permite improvisar con la mayor facilidad. Así lo hice. Espero que esto ayudará a comprender mejor los principios de mi pequeña vida.

—*Dígame algo acerca de su infancia.*

—Pues bien, usted sabe que fue como la de cualquier criatura. De los primeros años, no me acuerdo nada, como todo el mundo. En la guerra del 14-18, mi padre fue movilizadado, así como mi tío el cirujano y todos los hombres de la familia. Yo partí con mi madre para Grenoble, a casa de mi abuelo.

---

<sup>1</sup> *L'ame en Bourgeon*, poemas de Cécile Souvage, recitadas por Gisele Casadesus, improvisaciones de Olivier Messiaen — 1 Disco ERATO, STU 71104.

Grenoble... esto es muy importante. Yo no nací allí; nací en Avignon, por casualidad, pero no soy un hombre del Medio Día. Llevo un apelativo flamenco; mas pasé toda mi infancia en Grenoble y siempre influyeron en mí los paisajes grenobleses, el Dofinado, el Oisans, la Meije. Me enamoré de la montaña. En esa Provincia he escrito casi todas mis obras. Regreso allí todos los veranos para trabajar en el silencio y la calma.

Viví pues, mi primera infancia en Grenoble. Fuí al Liceo, como todos los niños de mi edad. Los jueves y los domingos estudiaba el piano en un viejo instrumento —muy viejo y desafinado—, pero eso no importaba, estaba encantado y prácticamente aprendí yo solo a tocar el piano.

Aprendí también yo solo, prácticamente, a componer. Hacía ejercicios de armonía y, aun, componía cánones, como se hace en las *strette* de las fugas.

—Usted compuso algo a la edad de 8 años.

—Sí, compuse algo a los ocho años sobre un poema de Tennyson: *La Dame de Shalott*. No está editado. Se trata de una piececita balbuciente, sin forma alguna, pero mi mujer Yvonne Loriod la grabó, con ERATO, en la serie de mis obras para piano. Está al principio del disco. Es un documento divertido, eso es todo. Y curioso, sólomente porque yo tenía ocho años.

—Usted fué alumno de Maurice Emmanuel, pero para la composición, ¿verdad?

—No para la composición, sino para la Historia de la Música. Seguí su curso en el Conservatorio. Durante aquellos años él se ocupaba especialmente de Grecia y de la métrica griega, lo cual también tuvo una influencia muy grande en mi carrera.

Fui un alumno estudioso. Siempre llevé tres materias a la vez: al principio entré contemporáneamente a las clases de piano, armonía y acompañamiento. Luego proseguí con acompañamiento, fuga y percusión. Más tarde, órgano, percusión e Historia de la Música. La composición con Paul Dukas, el órgano, con Marcel Dupré, la Historia de la Música, con Maurice Emmanuel.

Ahora bien, estos tres maestros me hablaron del ritmo, de las músicas exóticas, de las músicas antiguas del Oriente y poco o mucho de los Metros Griegos, el canto llano y algo de las melodías hindúes. El ritmo hindú lo aprendí yo solo.

Otra cosa que descubrí por mí mismo fué *Le Printemps* (la primavera) de Claude Le Jeune<sup>2</sup>.

Era yo un muchacho extraño: me pasaba por las tiendas y esculcaba. Compré en la colección Henry Expert, la mencionada obra de Claude Le Jeune. Después, cuando comencé a preocuparme por las características de la métrica griega, acabé por analizar completamente todos los versos y todos los ritmos de *Le Printemps* (Más adelante lo hice varias veces por los alumnos

---

<sup>2</sup> Claude Le Jeune (cir. 1530-1600).

de mi clase del Conservatorio). Es notable desde el punto de vista de la métrica griega. Antonio de Baif, autor del poema, era un gran especialista y Claude Le Jeune se apegó ciegamente a todos sus mandatos; produjo, pues, una obra maestra de ritmo. Creo que ha sido grabada dos veces en los últimos tiempos.

## LOS PAJAROS

Siempre he amado a los pájaros, pero no siempre he sabido poner sus cantos en notas. Siempre pensé que eran grandes artistas, más grandes que nosotros, y que debía uno interesarse en aprender de ellos al escucharlos; pero de esto a conocerlos y reconocerlos y transcribir sus cantos hay una gran distancia. Pronto me convencí de mi impotencia, de mi ignorancia y comencé a tomar lecciones de ornitología con algunos profesores, en paseos dirigidos y sobre la marcha.

Mi primer maestro fué *Jacques de la Main*, en Charente, cerca del Jarnac, en la Branderie del Garde-Épée. Viví algunos días cerca de él y aprendí muchas cosas.

Después fui a Camarque donde conocí a *Jacques Penot*. En la isla de Ouessant conocí a *Robert-Daniel Etchecopar*. Después trabajé largo tiempo con *Henri Lomont*, en la región de Banuyls y éste fué mi golpe maestro. Todavía después estuve con *Francois Hue* que pereció en un accidente automovilístico. Era ornitólogo en Hérault, Pézenas.

De todas esas personas tomé informes sobre el comportamiento, las costumbres, los colores, las regiones y los cantos de los pájaros. Y sobre todo, aprendí a reconocerlos. Pero me apresuro a decirle que todavía soy muy ignorante y que moriré sin haber conocido a todos los pájaros. Espero que después de morir me será dado visitar numerosos planetas y numerosas estrellas. Ya hice mi elección, ¿sabe usted? Stockhausen se decidió por Sirio. Yo preferí a Aldebarán. Es menos brillante, pero quizá se llegue más rápidamente allí.

—¿Cuántas especies de pájaros ha llegado usted a reconocer?

—En todo el mundo existe poco más o menos un millar de especies. Por su canto yo reconozco fácilmente, y con una certeza absoluta, un centenar de especies, más o menos. Quizá reconozca otro centenar ayudado por algún manual y paseos repetidos. —Es muy poco en comparación con la realidad, pero demasiado si considera uno el trabajo.

En la naturaleza, la hembra canta poco. Casi siempre canta el macho. La hembra se ocupa de otras cosas: el nido, los huevos, los pequeños. El macho se ocupa del alimento y del canto. Canta por toda clase de razones. La primera es para proclamar su pertenencia: esta rama es mía, este terreno de pasto me pertenece. Te ruego no entrar aquí, no tocar nada y dejar tranquilas todas estas cosas que son de mi propiedad.

Hay un segundo canto: el de la seducción. Canta para atraer, para seducir a la hembra, a la que generalmente seduce. Cuando vea usted a una alondra macho que se eleva, que planea sobre un campo de trigo y que canta hasta perder el aliento, puede usted asegurar que anda por el terreno una

alondra hembra que contempla y escucha con admiración al caballero que canta por allá entre las nubes. La tercera especie es la de los cantos estéticos, por el placer del canto y que son, a mi juicio, los más bellos. Corresponden a las auroras y a los ocasos. El pájaro se colma de admiración y de respeto a la vista de la luz y la saluda. Debo decir que soy como mucha de la gente que vive en París: antes de estudiar la ornitología en forma científica, no me había jamás dado cuenta de lo que significaba una aurora. Un ocaso, podríamos contemplarlo en París, pero una aurora es cosa seria. Precisa levantarse durante el verano a las 3.30 de la mañana, ¡como los cistercienses! Es maravillosamente bello. Ve usted ante todo el combate dramático del despunte de la aurora, entre la luz y las tinieblas y después viene la aurora y todo es verdaderamente color de rosa; las nubes, el cielo y los lagos; los árboles, las montañas, las praderas, también se tiñen de color rosado. Es extraordinario. Esto dura un cuarto de hora y es entonces cuando los cantos de los pájaros son los más hermosos. ¡Qué maravilla!

—¿Y ha logrado usted analizarlos?

—El pájaro canta muy rápido, muy agudo y es muy difícil ponerlo en notas. No tiene usted tiempo para escribirlas. El desdichado ornitólogo está obligado a tener muchas orejas, porque es necesario que escuche la estrofa actual y que al mismo tiempo escriba la que le precede. Es fatigoso. Cuando voy escribiendo con desesperada rapidez pongo montones de notas sin plicas y después arreglo la notación en mi casa.

—¿Se puede realmente anotar el canto de los pájaros de acuerdo con los instrumentos temperados?

—Se me ha dirigido frecuentemente esta pregunta. Le confieso que esto no me molesta demasiado. No les atribuyo tanta importancia a los sonidos temperados o a los no temperados. El hecho de que el piano sea temperado y que los violines toquen con precisión (esperémoslo) y que los clarinetes y las flautas produzcan sonidos exactos, me molesta poco. El hecho de que los pájaros canten en un registro muy agudo, tampoco me preocupa tanto. Lo más difícil es la rapidez. Y la mayor dificultad consiste en la especificación de los timbres.

Voy a sorprenderlo, sin duda, al decirle que puede uno acercarse al ritmo y a la melodía con otros intervalos y otras duraciones que no sean las verdaderas; con tal de que las relaciones sean respetadas. Basta con que lo que es largo y lo que es corto permanezcan tal y cual; la impresión es poco más o menos la misma y este poco más o menos basta. Somos seres muy diferente de los pájaros, en volumen, en percepciones sensoriales, en comportamiento.

Pero la gran dificultad está en el timbre. Porque los timbres son extraordinarios, y no tenemos nada —ningún instrumento— que pueda proyectarlos. Puede uno realizar mezclas, buscar toda clase de combinaciones, mas nunca se llegará a hacer nada correcto. Pero esto estimula la imaginación. Siempre que me he servido de algunos cantos de pájaros, he procurado encontrar para cada nota, no diré un acorde, porque este término armónico es inadecuado, sino más bien un complejo sonoro que dé el timbre. Alguna vez, para

un canto de mil notas ha sido necesario inventar un millón de complejos sonoros.

—*Tan profunda investigación en las estructuras sonoras —ha modificado su propia escritura musical?*

—Sí. A partir del día en que comprendí y escribí el acento de los pájaros, no he vuelto a orquestar como antes.

—*¿Y su magisterio? Usted ha formado más de una generación de compositores, entre los que muchos se hallan en el pináculo de una carrera. Los hay que enseñan a su vez. Cuando vuelve usted la vista hacia la creación musical de nuestros días ¿qué ve usted?*

—Vivimos una época terrible. La historia de la humanidad presenta la imagen de un objetivo que va cayendo. Mientras más se aproxima al punto de su caída, más rápidamente se mueve. Pues bien, nuestras obras, nuestros descubrimientos, han transcurrido con aceleración cada vez mayor. Durante siglos, los hombres permanecieron haciendo poco más o menos las mismas cosas que en la época de las cavernas. Y de repente, ya no se trata de todos los siglos o de cada diez años: diariamente ve uno surgir un nuevo descubrimiento que parece portador de la verdad; pero nuestra ignorancia se agranda, al apercibirse uno de que lo que creía ser la verdad trae tras de sí otro descubrimiento, ciertamente aterrador.

Me pregunta usted: ¿Y la música de hoy? Los malaventurados que representan ahora a los futuros jóvenes compositores; esos muchachos que este año cumplieron quince años, están desorientados, porque ven ante sus ojos una docena de escuelas, todas válidas, que les aseguran: "fuera de mí, no hay salvación! "Están los seriales, los aleatorios, los electrónicos, los silenciosos —también los gritones—, todos gente interesante; todos tienen algo que decir, ¡a todos les acompaña la razón! Los desdichados jóvenes se sienten evidentemente muy desamparados.

Entonces, creo yo, es cuando interviene el papel del profesor.

El papel del profesor puede condensarse así: ninguna esperanza de cariño, ni de comprensión (nunca los recibirá): pero él sí debe tratar de amar y de comprender. Tiene ante sí seres bajo cuyas máscaras debe predecir si existe la felicidad o la angustia; si son enamorados, inquietos, alegres, tristes, etc. El maestro tiene que adivinar todo esto y empujar a cada uno por la senda idónea.

En el transcurso de 37 años de dar lecciones a centenares de alumnos, no he encontrado jamás dos iguales. Eran siempre casos diferentes y siempre casos ante los cuales me sentía desarmado. Continuamente estaba obligado a despreocuparme de mis opiniones para encontrar el camino que debía seguir el joven que se hallaba ante mí y que, después de todo, había depositado una cierta confianza en mi persona. Quizá se decía: "es un viejo idiota, pero va a hacerme salir del estancadero en que estoy metido".

—*Me escribió usted que sólo respondería a las preguntas que le placiera y mencionó "el color".*

—Sí. Y hay otra pregunta sobre la que me gustaría explayarme: la fe cristiana. Y demostrar las relaciones entre el color y la fé.

Por primera vez en mi vida, di el año pasado una conferencia en Notre Dame, sobre El Arte Sagrado, pero todo terminó allí.

De todas maneras, es muy extraño que haya yo nacido crayente. No fue mi familia la que me impulsó en tal dirección; no fue tampoco el resultado de una determinada educación. Siempre fui creyente. Es verdad que desde que tuve uso de razón comencé a fortificar mi fe por medio de la lectura. He leído mucho. En mi biblioteca hay cerca de 7,000 volúmenes, de los cuales, 1,000 son obras de teología. Los he leído y releído todos. Los he profundizado y creo tener una fe muy esclarecida. Podría sostener un diálogo con algún eclesiástico, sin aventurarme demasiado a decir estupideces. ¿Comprende usted? He ahí la causa por la que muchas de mis obras se muevan en torno al misterio de la fe, de la vida de Cristo, del Misterio de la Santísima Trinidad. Este último me absorbe demasiado, porque desde hace muchos años soy organista en una iglesia que lleva este vocablo. Y sobre todo, del misterio de la Resurrección.

Quiero citarle a Santo Tomás: "La poesía y la música nos conducen a Dios por carencia de veracidad. Pero después de la muerte Dios nos deslumbrará por exceso de veracidad". Esto nos lleva a lo que le decía hace unos momentos sobre nuestro siglo, en el que se contradicen de tal forma las experiencias científicas, unas con otras, retrayendo siempre más lejos nuestra ignorancia y una realidad que nos escapa. Vuelvo a Santo Tomás y, sobre todo, a la música.

Por medio de símbolos, de representaciones, de parábolas, de imágenes, la música puede hablarnos de Dios quizá en una forma más precisa que lo haría un tratado de teología, en el sentido de que puede conducirnos al deslumbramiento. Si ha entrado usted por casualidad en alguna catedral —las hay muy bellas en nuestro país, con vitrales maravillosos; allí están las rosetas de Notre Dame, las grandes vidrieras de Chartres, los vitrales de Bourge y la mayor maravilla de París: la Santa Capilla—, pues bien, si ha contemplado aquellos vitrales extraordinarios, ha podido comprobar que están repletos de pequeños personajes que tratan de enseñarnos la vida de Jesucristo, de los santos, de la Virgen, pero, por lo general no se ve nada de esto. Uno está lejos, la luz del sol irradia los vitrales, uno no ve a todos aquellos personajes. Uno recibe un choque de colores. Uno permanece atónito (aquí retomamos el pensamiento de Santo Tomás) y esta admiración corresponde a una especie de éxtasis, una especie de "abandono del ego" (como lo indica el término éxtasis) que se produce con la música.

Y llego a mi segundo punto: el color. Desde hace muchos años pienso (y puedo decirle de inmediato que en este respecto ninguno de mis alumnos me ha seguido: me han tomado siempre por un loco) que los sonidos son coloridos y que cada complejo sonoro es al mismo tiempo un complejo de colores. Cuando escucho música, cuando la leo, veo colores maravillosos e imposibles de describir, porque se hallan en movimiento, como los sonidos mismos y como las duraciones tienen movimiento, son cosas que se mueven y que se interpretan.

No puede uno describirlas, pero deslumbran y este deslumbramiento nos acerca al salto fuera del tiempo, del abandono de sí mismo que será la Eternidad.

—*Esos colores que para usted acompañan a los sonidos, ¿están ligados a la altura de aquellos; las frecuencias luminosas corresponden a las frecuencias sonoras? ¿Hay movimiento hacia los rojos en el grave, hacia los violetas en el agudo?*

—No, ya se lo dije. Eso no se describe, pero si repito un mismo complejo sonoro, madulándolo, encuentro el mismo juego de colores que va aclarando hacia el agudo y ensombreciéndolas hacia el grave.

—*Me advirtió usted que se rehusaría a hablar de la Opera que Rol Liebermann le encargó. ¿Aceptaría usted decirme por lo menos, cuál será el argumento?*

Le voy a decir algo a propósito de esta futuro ópera. Usted piensa seguramente que no estoy dotado para el teatro; pues bien, así lo siento yo también. Desde hace mucho tiempo le dije a Rol Liebermann que no haría nada; sólomente por afecto hacia él me decidí. Porque pienso que realmente no tengo talento. No lo digo por humildad. Pienso que ya nadie tiene talento para el teatro. Usted, como yo, sabe que ya no se hace gran ópera o que se hace muy poca, y en este caso con poco éxito. Pensaba pues, que yo no tenía talento, pero, como en la Historia de L'Ame en Burgeone, antes de mi nacimiento, tengo otro atavismo todavía. Cuando era niño, en Grenoble, durante la guerra del 14-18., poseía una magnífica edición de Shakespeare con grabados en madera, cuyos textos e imágenes leía y contemplaba con adoración. Representé todos los papeles, todo el teatro de Shakespeare, haciendo yo mismo las decoraciones y aun tocando algunas veces interludios musicales en el pino para un único expectador: mi hermano Alain Messiaen. He amado el teatro apasionadamente así como las decoraciones. Concebí, pues, este proyecto ambicioso y grotesco: si trabajo para el teatro, lo haré todo yo mismo: mi poema, mi música, mi orquestación, mi vestuario, etc.

Por lo menos, en mis proyectos.

Cuento sin embargo, con un gran antecedente: Wagner, que hizo todo él mismo. Pero es verdad que él sí poseía talento para el teatro.

## Entrevista de Mario Bois con Iannis Xenakis

### III

*En el número pasado de esta revista, Xenakis le había dicho a Mario Bois que todo era un juego: las matemáticas, la física, la música y hasta la creación del mundo. Mario Bois cambió de asunto y le preguntó a su entrevistado:*

M.B.—*Respecto a PIPHOPRAKTA o METASTASIS, se habló de arquitectura musical, de construcción de edificios musicales. Cuando compone*

*usted, ¿busca formas que figuren auditivamente planos, superficies curvas, o más precisamente todavía, frontones, techos, columnas? Sus grandes glissandi han sido vistos frecuentemente por sus auditores como planos oblicuos.*

X.—Si, en el caso particular de Metástasis, que corresponde con bastante precisión a la arquitectura del Pabellón Philips de Bruselas, arquitectura en la que las superficies, habiendo sido engendradas por líneas rectas, se desplazan (eso se llama superficies paralelas (?)). Pero más generalmente, no se puede decir que sea una música petrificada, o viceversa, que una cierta música sea una arquitectura en movimiento. Se me ha acusado de no pensar como músico, sino más bien como arquitecto. Es posible: pero es necesario concebir la música como una organización en el tiempo y buscar entonces la organización equivalente e nel espacio. Tomemos, como ejemplo, una fachada clásica, una terraza, (un rectángulo en altura), una entrada con cimbalillo en punta, una cúpula o un techo, etc. Notemos que, de acuerdo con estas especificaciones, es posible variar al infinito la disposición y las proporciones. La música puede ser vista bajo este ángulo. Con la mayor frecuencia los músicos comienzan por un detalle, un tema por ejemplo y ponen a trabajar las maquinarias del desarrollo, de la polifonía, de la armonía y construyen toda la obra a partir de un pequeño inicio, de un primer tema, de un segundo tema, contratema, contrasujeto, molulación aquí o allá, contrapunto como éste o como aquél, orquestación a partir del principio, etc. Pero, cuando usted se aproxima y desarrolla estructuras completamente nuevas, no puede pretender la posibilidad de comenzar por aquí o por allá y después hacer el desarrollo, puesto que un proceso tal no le llevaría a ninguna parte. Es necesario, por el contrario, encontrar maneras de ver, de sentir las cosas, de razonar en forma completamente nueva; y lo primero es establecer de inmediato una vista de conjunto de la obra y después elegir los materiales; manejar los elementos en relaciones mutuas, conjunta o independientemente, hasta que el todo se convierta en algo organizado y viviente. Entonces, este trabajo se asemeja al del arquitecto o mejor, al del escultor.

M.B.—*En este caso ¿se puede decir que en el curso de su obra busca usted a cada momento tal o cual forma musical que represente precisamente tal o cual forma en el espacio?*

X.—Nunca. Todo esto sucede en un plan completamente abstracto; es necesario que la cosa musical sea un organismo viviente con cabeza y brazos; sería mejor hablar de biología que de arquitectura. En música, el espacio no tiene tres dimensiones; es multidimensional.

M.B.—*Usted no ignora que sus procedimientos matemáticos de composición son absolutamente incomprensibles para el auditor. Quiero decir que un 99% de sus auditores y aun de los musicólogos más expertos o de los compositores más instruidos no comprenden nada de sus cálculos (Messiaen, Goleá, Rostand, lo han confesado así frecuentemente), ¿admite usted que se le escucha sin entrar en sus matemáticas?*

X.—La más hermosa de las muchachas del mundo no puede dar más de lo que tiene... pero lo siento mucho; se trata de problemas que yo me propongo a mí mismo y a los que me escuchan y me gustaría recibir una respuesta no solamente sobre una parte de lo que propongo sino sobre todo

el conjunto, esto es, sobre el pensamiento que abarca cada obra, sobre la tesis que expongo. Sobre este punto soy pretencioso: cada una de mis obras propone una tesis lógica y filosófica.

M.B.—¿Qué respuesta espera usted?

X.—Insiste usted sobre esto y lo felicito. Es un tema que nunca se aborda: pertenece a la esencia misma de la música. ¿Cuál es el papel de ésta, su fin en la sociedad actual? Se dice: "Para pasar el tiempo" o "una diversión" o "un pasatiempo de espíritu", cuando se trata de valorar la nobleza de las obras clásicas. Para la música contemporánea se dice: "intelectualismo gratuito", "búsqueda de lo desconocido", etc..." La cancionista produce mucho dinero porque es consumida por montones de gentes en cuyo espíritu, en cuya vida se introduce para quedarse allí. Se puede muy bien ignorar la investigación musical de la vanguardia: contamos ya con el pasado musical de Europa que no está mal. Se descubren todo el tiempo máquinas viejas, momias que se inflan y para escuchar todo esto, es neccsorio toda una vida. Entonces, ¿para qué arriesgarse a la aventura contemporánea? La investigación musical se halla hoy día a la misma altura que las matemáticas hace ochenta años, cuando era considerado como una fantasía efímera. Cuando Riemann se ocupaba de las geometrías no euclidianas se decía: "es una curiosidad". Pues bien, el resultado de aquellas investigaciones científicas es hoy día concreto y se ha vuelto espectacular en el dominio cósmico.

M.B.—*En un futuro lejano ¿cuáles serán las consecuencias que puedan derivarse de investigaciones musicales como las de usted?*

X.—Puedo darle dos respuestas. La primera: si se piensa en la música como yo pienso en la mía, la música se entrelaza como en las matemáticas. Para este entrelazamiento las matemáticas van a reaccionar sensiblemente, haciendo nuevas proposiciones de las cuales podrán muy bien beneficiarse los dominios totalmente materiales. De la expansión del horizonte de los investigadores, nacen siempre aplicaciones provechosas para todos. La segunda respuesta le concierne a la importancia que puede jugar la música en lo que se propone el hombre por medio de sus facultades creativas. Si se provee a estas facultades de los medios de desarrollo, esto le concierne a toda la sociedad y con ello se formará una humanidad cuya sabiduría sea cada vez más rica y, por tanto, una maestría más redondeada.

M.B.—*Teillard de Chardin esperaba que "vendrá una época cuando el hombre estará más preocupado por saber que por tener".*

X.—La música es ciertamente un útil fundamental para alcanzar esta meta. El pitagorismo nació de la música. Partiendo de la música Pitágoras fundó la aritmética, el culto del número. La teoría de los números de Pitágoras, nació de la música. Es admirable. Potágoras era órfico. En el orfismo la música juega un papel de redentor de almas para escapar al ciclo infernal de las reencarnaciones. Si uno quiere reencarnar en un nivel más elevado, necesita cuidar su alma: como el cuerpo está cuidado por la medicina, la música se ocupa del alma. También lo encuentra uno en Homero. Es la tesis órfica. Por tanto, Pitágoras, por razones religiosas, descubrió los procedimientos por medio de los cuales se hace la música y, así también, la relación en-

tre la longitud de las cuerdas y los sonidos; y después, a partir de esto, la relación entre los sonidos y los números; además, como la geometría estaba en pañales en aquella época, Pitágoras la tomó a su cargo. Al añadir la aritmética, fundó las bases de las matemáticas modernas y pudo así abordar la astronomía, inventar la teoría de las esferas, la teoría de la música de las esferas, de la armonía de las esferas que sobrevivió hasta Kepler. Los descubrimientos keplerianos sólo pudieron hacerse sobre las aportaciones de Pitágoras. En la antigüedad, la música se convirtió, sencillamente en una rama de las matemáticas. Euclides escribió todo un volumen titulado "Armónicas", en el que trata de la música sobre un plan teórico. Así pasó en el occidente hasta la alta edad media: hasta fines del siglo XIX, la Música Enchiriadis de Hucbald analizaba el canto llano y hablaba de la música en términos clásicos antiguos. El divorcio se produjo con la aparición de la polifonía. Hoy en día, hay menos razones para conservar este divorcio que para suprimirlo.

M.B.—¿No va uno a contracorriente y retrógradamente —lo que sería sorprendente para un compositor de la vanguardia —cuando se piensa que las teorías matemáticas de Pitágoras fueron engendradas por una música que les precedió y hoy en día, veinticinco siglos después, pensar que la música debe depender de las matemáticas?

X.—Absolutamente. La música es por definición, un arte de montaje y combinaciones, un "armónico", y en este dominio hay mucho que descubrir y formular. Pienso haber definido dos estructuras de base: una, que pertenece a la categoría temporal del pensamiento musical: la otra, es independiente del tiempo y su poder de abstracción es grande, la música antigua está basada sobre la combinación fuera del tiempo, lo cual le permitió adjuntarse las matemáticas. La música actual, desde la polifonía ha liquidado casi totalmente el lado combinatorio fuera de tiempo de la música a beneficio de lo temporal... la combinación de las voces, las modulaciones, la melodía, todo esto se hace dentro del tiempo. Esta música, por ejemplo, ha perdido, todo lo que había en la estructura modal, que estaba basada sobre los tetracordes y los "sistemas" y no sobre las escalas por octava. Perdió todo esto a beneficio de lo temporal, esto es, de las estructuras temporales. Con la estructura fuera del tiempo, que es estática, uno puede "desabrochar" el tiempo, tomar una duración y declarar: "definitivamente tendrá esta dimensión". Creo que la música no puede continuar como va actualmente necesita recogerse y englobar todo el pasado para poder avanzar. Ya es tiempo de una reconversión, de un pensamiento nuevo que engloben, no sólo el pasado de la música occidental, que tiene sus raíces en la antigüedad, sino también las tradiciones de otros países, en particular del Asia, esto es, tradiciones que están fuertemente basadas en una estructura fuera del tiempo.

M.B.—*Una vez que la música engendró a las matemáticas, ¿debe ahora refugiarse en las matemáticas?*

X.—No es un refugio lo que la música les pide a las matemáticas, sino una absorción que puede hacer de ciertas partes de las matemáticas. La música debe dominar a las matemáticas, sin lo cual se convertiría únicamente en matemáticas, o en nada. Pero aunque permanezca en el dominio musical, la música necesita de las matemáticas, puesto que son una pequeña parte de

su cuerpo. Cuando Bach escribió su Arte de la Fuga realizó una combinación matemática. Para esta nueva especie musical que propongo y que solamente se encuentra en pañales, la lógica matemática y la máquina van a darle un poder formidable dentro de un contexto de generalizaciones, extraordinariamente vasto. Usted sabe que a la edad de 16 años (1938), yo había tratado de meter a Bach dentro de fórmulas geométricas. Pero vino la guerra...

M.B.—*Insisto en el público que le escucha en una sala de conciertos, con la frente arrugada ante la lectura de su programa, en el que presenta su obra con una cita de la Ley del Pescado seguida de algunas ecuaciones algebraicas. ¿Por qué se infiere usted mismo esta molestia? ¿No hay un poco de coquetería de su parte?*

X.—Si el auditor no comprende nada, vale no obstante la pena mostrarle que es un ignorante, puesto que las leyes que yo cito son universales y constituyen tesoros de la humanidad, verdaderos tesoros del pensamiento humano. El no desear conocerlos es tan estúpido como rehusarse a conocer las obras de Miguel Angel o de Beaudelaire. Por otra parte, estas fórmulas que eran solamente del dominio del especialista hace diez años, pertenecen actualmente al dominio de un alumno ordinario de matemáticas elementales. Dentro de algunos años dispondrá de ellas un alumno de secundaria. El nivel de estudios también evoluciona. Existe una belleza interior en las matemáticas, aparte de la sensación de formidable enriquecimiento que le procura a quien las posee, aunque sea en parte solamente. Las matemáticas puras provienen de la poesía.

M.B.—*Cuando estudiaba yo matemáticas superiores, me sentía encantado por el número de imágenes, puesto que me parecía que éstas pertenecían a la poesía pura. El viaje efímero que hacia uno al país de estos números, cuya cuadratura era negativa, era un absurdo, me parecía irreal. ¿No son extrahumanas. No hay nada de absoluto en las matemáticas más profundas?*

X.—No. No hay realidades extrahumanas. No hay nada de absoluto en las matemáticas. Las matemáticas son una hipótesis, una concepción arbitraria que se basa en algunos axiomas que el hombre elige entre otros, una vez que pone en marcha la maquinaria mental de su lógica. Ve usted pues, que se trata de una construcción meramente humana. Una cierta lógica; aquella que se inició con Aristóteles, se ha expandido convirtiéndose hoy en universal, valiosa para todos los hombres y aplicada por ellos al dominio experimental o físico. Pero tal hipótesis, tal teoría física es práctica, tras dos generaciones siguientes es combatida, abandona, reemplazada por otra que es hasta contradictoria o complementaria y esto evoluciona todo el tiempo.

M.B.—*¿Qué le aporta a usted la lógica matemática en el terreno de la composición musical?*

X.—Es un útil de trabajo, una lengua universal, una meta, un placer, una alegría en el juego abstracto. Evidentemente, en la música hay otra cosa sea (scorries), sea adornos que las matemáticas no poseen. No me pida definir la música solamente por referencia a las matemáticas. Estas dos "artes" no se identifican, ni pueden superponerse, solamente se ayudan, ciertas partes son comunes, pero no hay ni implicaciones ni igualdad.

M.B.—*El número de oro en la arquitectura, ¿es un invento humano?*

X.—Naturalmente.

M.B.—*Pero quizá no han creído los hombres en el valor mágico de las cifras.*

X.—Claro que sí. En la historia de las ideas humanas las progresiones como el número de oro, los cuadros mágicos, las figuras geométricas o toda clase de fetiches matemático-astroológicos han jugado un papel muy importante en el arsenal de la brujería. Yo no creo en eso.

M.B.—*A menos de transponer como Paul Klée, y de añadir en las columnas verticales y horizontales estos cuadros mágicos, y no cifras cuya suma es constante, pero colores. En el medio musical, sus nociones matemáticas son generalmente aceptadas a ojos cerrados. En el medio matemático, son discutidas. Así, de su libro *Músicas Formales*, uno de mis amigos graduado de matemáticas, me declaró que este volumen de 300 páginas, no podía haber sido escrito en diez.*

X.—Efectivamente, en mi libro hay proposiciones matemáticas muy sencillas, muy elementales, pero que tenía necesidad de explicarlas a lectores no informados, eventualmente a músicos. Por tanto, no he hecho resúmenes, no es un libro de matemáticas, es un libro que utiliza las matemáticas y las aplica al medio musical. En fin, los cálculos que utilizo no son erróneos; en efecto, no pienso que las matemáticas que yo utilizo le proporcionen algo al matemático que en general no conoce la música. Por tanto, el método empleado y los problemas concernientes podrían ayudarles a salir de su especialización con frecuencia árida. Sería necesario pues, una colaboración con estas gentes. No olvidar de quien comprende las matemáticas puede muy bien no comprender la conexión con la música. En este plano hice este libro. Creo que es el primer puente actual entre estos dos territorios.

M.B.—*Yo lo barí; me lancé dentro de sus curvas exponenciales, pero pese a mis recuerdos de *Hypo-Taupe*, me dí por vencido: permanecí en la oscuridad de la caverna de Platón. ¿Puede un espíritu común y corriente leer su libro?*

X.—Sí.

M.B.—*Yo me siento entonces completamente por debajo de lo común.*

X.—Un muchacho que haya hecho en el Liceo su clase de Matelem, puede fácilmente asimilarlo hoy día. Hace diez años, no.

(Continuará)

# EL MUNDO DE CHARLES IVES

Por PAULA ADLER

"La belleza es la música, se confunde frecuentemente con algo que permite a los oídos recostarse en una cómoda silla. Muchos sonidos a los que estamos acostumbrados no nos molestan y por ello estamos dispuestos a llamarlos bellos. Frecuentemente, cuando una obra nueva o poco conocida es aceptada como bella en su primer audición, su cualidad fundamental es tal que tiende a adormecer la mente".

Charles Ives  
1874-1954

Cuando Usted tenga un par de horas libres, le aconsejaría que se asomara al mundo de Charles Ives, porque es un mundo fascinante y fuera de lo común —un mundo verdaderamente único. Escuchar su música, leer acerca de él, lo que se ha escrito sobre su vida y sus obras— tratar de conocerlo, de entenderlo y entender su música, vale la pena. Para alguien que haya crecido en los Estados Unidos de Norteamérica, la música de Ives tiene un significado especial; pero por medio de su música para bandas, de sus himnos, y de muchas citas de música típicamente folklórica de los E.U., también puede despertar interés en una persona no nacida en el vecino país del Norte.

Cuando se le oye por primera vez suena a locura; parte de esta locura estará presente en su música. Pero, mucho de la música de Charles Ives se vuelve comprensible y hasta agradable después de leer algo acerca de su vida, de sus tempranos comienzos musicales, con las enseñanzas de su padre, un hombre que realizaba experimentos con la música. Ives no usó la politonalidad por arte de magia. Su padre había insistido mucho —antes de que su hijo empezara a escribir música— en que "forzara a los ídos": tocaba una pieza en el piano en una tonalidad, mientras que el chico debía cantar la misma pieza en otra tonalidad. Ives no usó la técnica de cruzamiento de dos o más melodías (Melodías múltiples) sin motivo. El conservaba muy vivas memorias, por haber oído en su juventud a un par de bandas, que al cruzarse en una calle de su pueblo natal iban tocando con igual vigor, sin ceder una a la fuerza musical de la otra, de tal manera que ambas se escuchaban como si se tratase de una sola. Ives vio entonces, igualmente, muchos desfiles de músicos negros, cuyas bandas tocaban "espirituales", himnos, etc. en sus días festivos. Lo sorprendente es que más tarde en su vida pudiera recordar todo aquello e incluirlo en sus propias composiciones musicales.

Podríamos pensar que la música de Charles Ives no es "normal", pero en realidad, él escribió sonidos verdaderamente "normales" al tratar de transmitirnos a nosotros las impresiones reales recibidas por su propio y fino oído... tales como las incultas voces de los fieles de su iglesia, algunos de los cuales cantaban los himnos saliéndose de tono hacia los agudos; y otros

hacia los graves. De esta manera, en vez de un tono al unísono, se producía un "enjambre" de sonidos para formar un acorde disonante. Algunos de dichos cantantes se atrasaban un poquito en el compás y otros se adelantaban; y así el ritmo se convertía en una conglomeración de ritmos, o sea, un polirritmo. Como mencionamos antes, Ives percibía el choque de disonancias cuando dos bandas se cruzaban tocando individualmente una melodía diferente. Escuchó asimismo el efecto de los cuartos de tonos, primero en un artefacto inventado por su padre y más tarde cuando los violinistas de un baile rural se desafinaban un tanto en momentos de acaloramiento musical. Recordaba también el armonio de la iglesia al acompañar los himnos un poco fuera de tono.

Se dio pues, perfecta cuenta de que todos estos sonidos constituían la pauta del lenguaje de la música popular norteamericana. A nosotros, sus escuchas, nos tradujo todo aquello en forma de politonalidad, atonalidad, poli-armonía, poli-ritmos y racimos de acordes basados en intervalos de segundas.

De esta manera, mucha de la música de Charles Ives proviene de haber sido criado su autor en un pequeño pueblo del Estado de Massachusetts.

Pero, por otra parte, su música se refiere a las dudas e inquietudes filosóficas de su bien instruida mente. Su obra "The Unanswered Question" (La Pregunta sin Respuesta) es un ejemplo de ello. La música de Ives se vincula también a sus enseñanzas religiosas de la fe denominada "Trascendental", cuya doctrina dice que el hombre es básicamente bueno —una maravillosa y positiva manera de ver y juzgar a la humanidad. La música de Charles Ives es su manera estética de describir cómo vio él alguna situación, algún lugar, alguna persona. Así tenemos su obra "Variations on 'América'" (Variaciones sobre el himno nacional de los E.U. como una verdadera y original interpretación del himno nacional de su país. "Holiday Symjhony" (Sinfonía de festividades) como una manera singular de presentar cuatro festividades nacionales norteamericanas. También tenemos su "Three Places in New England", la cual presnta una completa expresión subjetiva de estos tres lugares. Naturalmente está también la Segunda Sonata para Piano, de Ives, titulada "Concord, Mass., 1840-1860" obra en la que trata, musicalmente, de dar imágenes de cuatro famosos escritores norteamericanos que habían sido vecinos de la ciudad de Concord, Massachusetts: Emerson, Hawthorne, Los Alcotts, y Thoreau. Las cuatro partes de esta sonata son imágenes de sonido que representan fuertes verdades estéticas para Ives de lo que cada una de estas personas y sus obras literarias significaban para él. Como escribió el propio Ives, la interpretación que el oyente puede dar a esta obra musical es muy personal y muy bien puede ser diferente de la suya. Pero reconoce que, sobre esto, él no debe necsariamente intrvenir, porque así es la música.

Generalmente hablando, algunas de las señales inequívocas de la música instrumental de Cralcs Ives son las siguientes:

- 1) Citas de composiciones de otros autores y de las suyas.
- 2) Un gusto especial por citar las cuatro notas (intervalo de tercera mayor) que encontramos al principio de la Quinta Sinfonía de Beethoven, en muchas formas diferentes.

3) Uso del intervalo de tercera menor al través de todas sus obras, con un ritmo que suena como el toque o llamada de la corneta en el ejército, o como el canto del cucú.

4) Citas de partes de muchas canciones típicamente norteamericanas, con un lugar especial en su corazón para la canción "Columbia, the Gem of the Ocean" ("Columbia, la Joya del Océano"), porque aparece casi a lo largo de toda su producción musical.

5) Su música es ruidosamente fuerte en partes y sus pianísimos extremadamente tranquilos, quizás porque los contrastes son tan grandes. Yo, personalmente, disfruto mucho y aprecio la belleza de sus pianísimos.

6) Ives usa la disonancia y la consonancia "a piacere" y sus contrastes son verdaderamente tan marcados, que con su música uno tiene que estar listo para toda clase de sorpresas.

7) Las indicaciones musicales de Ives son únicas en su género. Durante el segundo movimiento de su "Concord Sonata para Piano", titulada *Hawthorne*, pide en las partes lentas "más despacio" o "ligeramente más despacio", mientras que en las partes rápidas pone marcas como "rápido, tiempo de marcha", o "apúrale" o "lo más rápido posible". Los efectos que él quiere durante el cuarto movimiento, (*Thoreau*), de esta misma sonata para piano, están señalados "bastante apurado", "más acción", o "algo apurado".

8) La música de Ives es, ora dinámica y acalorada, ora melodiosa y suave.

Charles Ives fue un individualista áspero. Tenía un gran sentido del humor. Una vez preguntó, después de oír una música para él desagradable: "¿Estarán mis oídos mal conectados?" Charles Ives poseía una mente profunda e inquisitiva. Era un hombre de negocios, cuyo gran éxito le permitió ser al mismo tiempo un gran escritor y compositor. Hablando del éxito en los negocios se puede conducir hacia el éxito artístico, dijo: "El camino debe ser bastante sencillo para que lo comprendan muchos y bastante complejo como para que contenga algún valor para todos".

Charles Ives estaba profundamente influido por el escritor y filósofo Ralph Waldo Emerson, quien le dio el soporte filosófico para su independencia artística con las siguientes palabras: "Hemos escuchado demasiado tiempo a las musas cortesanas de Europa". "El imitador se condena a una irremediable mediocridad". Ives fue provisto con el apoyo filosófico para su forma de lograr su subsistencia por Thoreau quien lo aconsejó que mejor ganara la vida en algo diferente a su música. Yo creo que Ives quería dar la impresión de ser "una nuez difícil de cascar" (y quizás lo era), a pesar de su humanismo, pero él se desviaba de esa imagen muchas veces en su literatura y en su música. Se presenta como un hombre que humildemente ama a su prójimo. Algunas de las partes líricas de su música son tan tiernas como cualquiera de las que otros compositores han escrito.

Quien entra al mundo de Charles Ives y escucha su música se "forza sus oídos" en tal forma que descubre una imagen totalmente nueva para él en el reino de la música. Charles Ives es considerado hoy en día, como el primer gran compositor norteamericano del Siglo XX uno de los más originales espíritus de su tiempo. Como los escritores que él admiró más, Ives se ha convertido en uno de los inmortales, un clásico norteamericano.

ENTREVISTA CONCERTADA POR EL DR. ALBERTO PULIDO SILVA, CON EL SEÑOR DIRECTOR DE LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA DE LA UNAM., PROF. LIC. FRANCISCO MARTINEZ GALNARES, el día 17 de mayo de 1979, 12:00 hs.

(Omitimos las preguntas por razón de espacio)

—Previa a la decisión de la zona e ndonde estaría ubicado el nuevo el nuevo edificio para la Escuela Nacional de Música de la UNAM., se hizo un estudio hace aproximadamente dos años de la procedencia tanto de los profesores como de los estudiantes de esta Institución, habiéndose detectado que un alto porcentaje de éstos habita en la zona sur de la ciudad, más allá del Viaducto Miguel Alemán. Otro grupo también importante se subdivide en dos sectores: uno al norte de la ciudad en la zona que va de Tlaltelolco a Av. Zaragoza y el tercero en la zona del estado de México, en las colonias alrededor de Cd. Satélite. Una vez hecho este estudio nos entrevistamos con el Sr. Rector, Dr. Guillermo Soberón y él nos autorizó localizar por nuestra parte un terreno adecuado para la Escuela Nacional de Música. En dicha localización colaboraron muchísimos profesores del Plantel, buscando individualmente el terreno adecuado para nuestra Escuela. Se detectaron tres muy buenos, en la zona sur de la ciudad. Estos terrenos fueron dados a conocer tanto al señor Rector, como al Director General del Patrimonio Universitario, en aquél entonces Ing. Abraham Zacarías. Por parte de la Secretaría General Administrativa como de la Dirección de Patrimonio Universitario se hicieron los trámites para su adquisición. Para ello se tomaron en cuenta varios factores, como sus dimensiones, su capacidad para la construcción que iba a necesitarse, problemas de estacionamiento, espacio jardinado necesario, tanto interior como exterior, y a su vez el problema del ruido. Nosotros requerimos una zona donde el ruido sea poco y a su vez estar separados de las casas circunvecinas para que el sonido de la música no cause molestias.

Una vez realizados los estudios sobre los tres terrenos, fue escogido el de iXcoténcatl como el más adecuado para la Escuela Nacional de Música.

—El edificio fue planeado para cubrir nuestras necesidades no actuales de 1700 alumnos sino prever una capacidad aproximada de 3000 alumnos sin problema de los dos turnos.

Por lo que respecta a las aulas, las tendremos de tres tipos. Unas que van a ser destinadas fundamentalmente, como la sala de conciertos grande y una sala chica en las cuales se desarrollarán toda clase de actividades musicales, como difusión de la cultura musical. Un segundo tipo de aulas para clases colectivas: solfeo, conjuntos corales, prácticas de orquestas, conjuntos de cámara, etc., y por último las aulas de instrumentos, las cuales se subdividen en dos grupos: el aula chica, tipo cubículo, apropiada para impartir las clases individuales de instrumento y otras, tres veces mayores, que servirán para los instrumentos de aliento que requieren un volumen mayor de espacio libre, como las Percusiones, el Órgano, etc. Están previstas todas las necesidades.

Por otra parte, el nuevo edificio cuenta con tres pisos y tres niveles. La planta baja estará dedicada única y exclusivamente a las clases de iniciación musical para niños pequeños. Después los otros sectores: el de clases

de instrumento y colectivas, ya que estas últimas requieren un silencio total y la no existencia de interferencias. Tenemos a su vez una muy espaciosa sala de Biblioteca de lectura. En el piso superior de esta sala está el acervo de libros y separada, la sección de fonética, donde hay cubículos especialmente adaptados para este servicio, además del recinto para control de discos y cintas.

—Toda la Escuela tendrá los elementos acústicos adaptados a las diversas necesidades, de acuerdo con la labor que se efectuará en cada una de las aulas y los muros están recubiertos para las diferentes necesidades.

La capacidad de la sala de conciertos será calculada en base al tipo de butacas que sean colocadas. El escenario es muy amplio y con un piso removible; es decir, un escenario circular movable y foso para orquesta. Este se utilizará para presentación de orquestas, solistas, música de cámara, etc.

—En la planta baja del auditorio grande habrá dos salones que estarán especialmente adaptados como experimentales de grabación, de trabajos electro-acústicos y construcción de instrumentos.

—Por el momento nosotros no hemos contemplado la posibilidad de la adquisición de un laboratorio acústico completo. Desde luego, está pensando, pero en la actualidad contamos con algunos aparatos de este tipo. Ahorita sería inaccesible un laboratorio completo.

—De hecho es esta Escuela la que cubre la educación musical en todos los niveles. Sobre todo ahora, que contaremos con un edificio adecuado, donde no se trabajará, como hace 50 años, en locales inadecuados como es éste de San Cosme. La mitad de las aulas que en la actualidad tenemos no tiene ni luz ni ventilación.

—A este respecto, desde hace ya 6 años se han estado aplicando anualmente aquí en la Escuela, en el momento del Concurso de Selección del primer ingreso, diferentes "tests" que tienen como finalidad detectar tres cuestiones:

Primero. Aptitudes generales del niño, del adolescente o del joven que pretende realizar una carrera musical desde el punto de vista auditivo, coordinación psicomotriz, memoria musical, melódica, armónica, etc.

Un segundo grupo de elementos: las aptitudes necesarias que hay que satisfacer para llevar el estudio de determinado instrumento. El joven puede reunir las cualidades para tener estudio en un instrumento de aliento o tiene más aptitudes físicas para un instrumento de cuerda.

Son tomados en cuenta los problemas anatómicos fundamentales y el grado de desarrollo del aspirante, su fuerza física, control psicomotriz, etc. Puede estar dotado para la música pero no para determinado instrumento por la conformación de los labios, los dientes, etc.

Se ha aplicado también un tercer test de análisis, tratando de investigar cuáles son las razones de medio social y cultural que lo rodean. Esto con objeto de que la Escuela los ayude a resolver sus problemas, de acuerdo con nuestra propia experiencia. Esta selección la aplican psicólogos, pedagogos y profesores de música conjuntamente.

(Continuará)

# LIBROS

Por FRANCISCO CULRT LANGE

*J. S. Bach — Zeit, Leben, Wirken* (J.S. Bach. Su tiempo, vida y obra). Barenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe, 1976. Obra organizada por Bárbara Schwendovius y Wolfgang Domling, bajo la dirección de Andreas Holzschneider.

En los últimos años, en materia de publicaciones de gran responsabilidad, se ha renunciado con creciente frecuencia a la edición de una obra determinada por un solo autor, prefiriéndose recurrir a la colaboración por especialistas, presentando cada uno aspectos parciales, pero a la vez fundamentales, los cuales, una vez reunidos globalmente, ofrecen la última palabra tanto en las investigaciones hasta hoy elaboradas como en conceptos contemporáneos sobre el autor y el asunto en sí. Este criterio ha dado excelentes resultados, pues conocemos esta clase de iniciativas y las aplaudimos como muy aconsejables en casos tan significativos en responsabilidad como vastas en sus proporciones. Recordemos las ediciones relativamente recientes sobre Beethoven, Wagner y la Historia de la música eclesiástica católica.

Otro factor edificante se ha asociado a los nuevos conceptos de la musicología universal. Hasta hace poco tiempo, la mayoría de los autores agotaban sus recursos en la personalidad y la obra de determinado autor o época, pero hoy se ha considerado necesario incorporar a estos dos factores básicos los que se refieren a la situación política y social, a la vida espiritual y cultural, la arquitectura y las artes plásticas, a una genealogía exhaustiva y a los aspectos económicos entre quienes auspiciaban la creación de obras y el compositor. En el caso de esta soberbia obra dedicada a Juan Sebastián Bach se ha recurrido a personalidades totalmente familiarizadas con esta inmensa figura que ha ocupado durante más de dos siglos el prisma escudriñador de los entendidos. Provista de reproducciones de la más alta calidad, se divide en cuatro capítulos:

- a) Alemania central y el norte durante la época de Bach,
- b) su vida y su obra,
- c) la repercusión de su labor de compositor y organista, y
- d) los diversos apéndices inherentes a la obra.

Tuvo que prescindirse, fuera de un registro de obras de Bach, de una bibliografía sobre el autor, porque semejante propósito hubiese exigido otro volumen, innecesario, porque los diccionarios de mayor renombre y adicionalmente el *Bach-Jahrbuch* (Anuario Bach), se han ocupado exhaustivamente de materiales tan vastos.

Recordemos gratamente la obra de Werner Neumann, publicada en 1952, "Auf den Lebenswegen Sebastian Bachs" (En los caminos de la vida de Bach), aparecida en Munich con poco, pero substancial texto y un extraordinario número de ilustraciones, un esfuerzo que nos pareció imposible realizar a los pocos años de haber terminado la segunda guerra mundial que dejó a

Alemania transformada en una inmensa ruina, carente de comunicaciones y con Bibliotecas y Archivos coolcados en sitios donde se creyó que no pudiesen ser alcanzadas por la devastación. El esfuerzo del Barenreiter-Verlag ultrapasa la obra anteriormente señalada en muchos aspectos, porque desde los años de la postguerra hasta 1974 se modificaron diversos aspectos sobre Bach, conduciendo a rectificaciones que exigieron de cada uno de los coautores de esta obra, una puesta al día en su respectiva dedicación. (Evitamos el empleo de la palabra "especialista" porque no corresponde a ninguno de los colaboradores, por significar una disminución de concepto que no lo merecen, pues todos ellos cursaron estudios humanísticos y se ocuparon de numerosos aspectos de la musicología europea). Entre estos colaboradores tuvo que hacerse presente una nueva generación con la que no he establecido hasta ahora contacto. En cambio, siguen siendo muy familiares mis relaciones con los Drs. Finscher, Blankenburg, Alfred Dürr y Georg von Dadelsen. Los musicólogos, propiamente, fueron colaboradores en la *Neue Gesamtausgabe der Werke Johann Sebastian Bachs* (Nueva edición de las obras completas de Bach), también de las obras de Mozart, Gluck y otros Grandes. Los que cumplieron conmigo sus 75 primaveras fueron Walter Blankenburg y Harald Keller, este último dedicado a la Historia de las Artes italianas en el *Instituto Max-Planck* de Roma y al Barroco alemán. Su promoción en Munich se hizo algo más tarde a la mía en arquitectura. No es posible entrar en una descripción somera de cada uno de los colaboradores de la obra, pero se trata fuera de duda de lo más selecto que pudo haber sido reunido para semejante empresa. Originalmente, esta edición se había destinado a la *Archiv Produktion* de la *Deutsche Grammophon-Gesellschaft*, pero esta iniciativa fue dejada de lado para acompañar la Nueva edición completa de las Obras de Bach que edita el Barenreiter-Verlag, lo cual me pareció un gran acierto. En sus palabras de Introducción, que dedica el Dr. Andreas Holzschneider en su condición de Jefe de la *Archiv Produccion* a Bach, constata que la personalidad de Bach ha perdido su perfil único. La visión hasta ayer, del Cantor de la confesión luterana de Turingia, se ha deteriorado. Bach se volvió demasiado grande para la iglesia; él salió de ese marco para entrar en el mundo y a la vez, el mundo se ha apoderado de él y de su obra. Los nuevos estudios sobre Bach sacudieron el pedestal sobre el cual se le había erigido. Estudios biográficos, sobre un ritmo de creación, su forma de trabajo, y la cronología de su obra aportaron nuevos conocimientos. También Bach vivió en una época de transformaciones, pero aún aislado en relación con la historia de su tiempo y la historia de la música. Hoy sabemos con toda claridad que él reunió la herencia musical del pasado, creando las bases para la música de nuestro tiempo. Y lo reconoceremos hoy con más evidencia que nunca.

Ludwig Finscher nos introduce en las situaciones políticas y sociales del tiempo de Bach, que fueron particularmente difíciles, Walter Blankenburg a la vida espiritual y cultural de esos tiempos, no descuidando, en su condición de teólogo, la parte religiosa y Harald Keller en la Arquitectura y las obras plásticas, desde luego, al ámbito geográfico en el que se desarrolló la vida y obra de Bach, que incluyen, además de las etapas, concluidas en Lepzig, Dresden y Berlin. Christoph Wolff se ocupa de la familia, de las estaciones en la vida y actuación del maestro, incluyendo también a sus pro-

ectores, fuesen Duques, Príncipes, Reyes o Consejos Municipales de las pequeñas ciudades de Turingia y el de Leipzig.

Hans Günter Klein se dedica a las figuras prominentes que inspiraron a Bach, incluyendo contemporáneos suyos, señalando a los compositores de obras para órgano del norte alemán y la influencia de la música francesa e italiana, particularmente de Couperin y Vivaldi. Alfred Dürr nos proporciona una fascinante descripción de las ediciones realizadas en vida de Bach, de autógrafos y copias por contemporáneos suyos, así como el desenvolvimiento de su caligrafía, desde su juventud hasta sus últimos años. Demuestra al mismo tiempo cómo los copistas imitaron el estilo caligráfico del maestro particularmente Ana Magdalena. La multiplicidad del instrumental empleado por él es revelada y acompañada como excelentes reproducciones por Jürgen Eppelsheim, demostrando el refinamiento con que Bach utilizó este instrumental, interesándose además profundamente por todas las innovaciones que se produjeron al correr de su vida, dando él mismo instrucciones para su construcción e introduciendo en sus conjuntos instrumentos poco usados. Von Dadelsen se ocupa del capítulo referente a hijos y alumnos de Bach que en buena parte mantuvieron en sus obras de severidad estilística del maestro, contribuyendo para que la mayor parte de la producción de Bach se salvase del olvido. Un interesante y último capítulo, de Wolfgang Domling, analiza la *Tradicción Bach* en los siglos XIX y XX, comienza con la obra de Forkel y la edición de los Motetes por Schicht, puestos en circulación en 1802-1803, prosigue con el esfuerzo del Barón van Swieten que tanto se empeñó para introducir a Haydn, Mozart y Beethoven en la gran obra de su gigantesco antecesor y concluye con figuras como Ferruccio Busoni, Karl Straube, Wanda Landowska y Albert Schweitzer, y el ideario de cada uno sobre las obras del maestro. En determinado momento no falta una observación acertada de las tantas que encontramos en este libro: que en ninguna de las generaciones siguientes se manifestó en grado tan elevado la preocupación por cultura como en Bach y Beethoven. Es por esta razón que estos dos Grandes se encuentren tan cerca uno del otro. Y en época bien reciente, dentro del siglo XX, desde puntos de vista de la composición, haya existido un interés tan profundo como en Schoenberg y Webern.

En resumen, estamos frente a un notable esfuerzo editorial que una reunión de personalidades logró plasmar sobre la figura y la obra de Juan Sebastián, cuya inmortalidad y permanente presencia en nuestro mundo, también cambiante, no admite discusión. Apenas resta lamentar que las comunicaciones masivas de la radiodifusión y televisión carezcan totalmente de ética al incluir en sus comentarios y avisos comerciales trechos de Bach y de muchos compositores cuyos pedestales no merecen ser enlodados con anuncios cuyas variantes tienen que indignar a toda persona que se precisa de poseer un don cultural.

Punta del Este, 6 de Abril de 1979.

Francisco Curt Lange

# NOTICIAS

**PREMIO VALENTINO BUCCHI** para Jóvenes Músicos en el Concurso Internacional de ejecución y composición para Contrabajo. Patrocinan este concurso distinguidos ministros, senadores, gobernadores y otras notables personalidades de la banca y de la industria italianas, bajo la coordinación general del Ministerio de Asuntos Exteriores y el de Turismo y Espectáculos. En el Comité Promotor figuran las principales organizaciones musicales de Italia, como la Academia Nacional de Santa Cecilia en Roma, el Conservatorio de Música de Santa Cecilia de Roma, el Conservatorio de Música Cherubini de Florencia y otros más. Este Concurso es el segundo y habrá anualmente otros para los distintos instrumentos y conjuntos. Este se verificará del 22 al 28 de noviembre del presente año y está reservado para contrabajistas de todos los países que no hayan cumplido los 35 años al 31 de diciembre próximo. Para participar en este concurso, se deberán inscribir el 15 de septiembre del presente año dirigiéndose a Secretaría del Premio Valentino Bucchi — Associazione Musicale Valentino Bucchi, via Ubaldino Peruzzi 20, 00139 Roma, Italia, indicando nombre y apellido, nacionalidad, fecha y lugar de nacimiento, dirección, teléfono, petición de un pianista acompañante; señalar asimismo las composiciones escogidas. Habrá primero una prueba eliminatoria. Enseguida otra semi-final del grupo "A" y del grupo "B" así como una prueba final. El suscrito, habiéndose enterado del concurso prometerá respetarlo escrupulosamente. La inscripción costará 15,000 liras que serán enviadas a la cuenta corriente postal 61983003 dirigido Associazione Musicale Valentino Bucchi, via Ubaldino Peruzzi 20,00139 Roma, Italia. Además se pide el curriculum del candidato en ocho copias y una fotografía reciente con el nombre del concursante. Los interesados pueden dirigirse a la dirección antes citada. Premios: El concurso tendrá tres premios indivisibles. Primer premio: un contrabajo y la suma de 800,000 liras; segundo premio: un contrabajo y la suma de 600,000 liras tercer premio: un contrabajo y la suma de 500,000 liras.

**CONCURSO DE COMPOSICION PARA CONTRABAJO:** Tendrá cuatro categorías: a) Composición para contrabajo y orquesta con una duración entre 10 y 18 minutos. b) Composición para contrabajo y otros instrumentos con un mínimo de tres y un máximo de once, incluido el contrabajo. La duración será entre 8 y 15 minutos. c) Composición para contrabajo solo. d) Juniores: composición para contrabajo y otro instrumento.

Los concursantes deberán mandar sus composiciones firmadas dentro de las cuatro categorías en original y siete copias, hasta el 30 de septiembre de 1979 a la dirección señalada antes. Inscripciones: Categorías a), b) y c) 15,000.00 liras, categoría d), 10,000.00 liras dirigidos a la cuenta señalada con anterioridad. Las condiciones son las mismas que para el concurso de contrabajista.

**PREMIOS:** Categoría a)—La Casa Editora Ricordi de Milán, ha ofrecido publicar la composición vencedora y la Academia Nacional de Santa Cecilia de Roma, promete la ejecución del estreno mundial en la Temporada Sinfónica de 1981. Se le otorgará una suma de 800,000.00 liras.

Categoría b)—Al triunfador de esta categoría le será editada su obra por la casa Zanibon de Padua y la ejecución será en la Academia Chigiana de Siena. La orquesta Haydn de Bolzano y Trento ha ofrecido la ejecución de uno de los vencedores de las dos categorías. El premio será de 600,000 liras.

Categoría c)—La Casa Editora Berben de Ancona publicará la composición vencedora de esta categoría y la misma Academia de la anterior categoría ofreció la ejecución. La suma será de 500,000 liras.

Categoría d)—Juniors. La Editora Editalia ofreció una publicación artística en Florencia. La Asociación Musical Valentino Bucchi prometió a los vencedores de las cuatro categorías una carpeta con cinco aguas-fuertes de Avenali, Brunori, Ceroli, Corpora y Dorazio con una crónica inédita de Vasco Pratolini.

---

1929-1979

CINCUENTA ANIVERSARIO DE LA FUNDACION D ELA ESCUELA  
NACIONAL DE MUSICA  
U. N. A. M.

PROGRAMA PERMANENTE DE SUPERACION  
ACADEMICA

CURSO EXTRAORDINARIO DE MUSICA RENACENTISTA

La Dirección de la Escuela Nacional de Música, con el propósito de incrementar las actividades relacionadas con los programas de formación y actualización en materia de superación académica, y con el fin de proporcionar al personal Académico y al estudiantado de esta Institución y otras similares la posibilidad de adquirir una preparación adecuada, o poner al día sus conocimientos o profundizarlos en un área determinada, ha organizado un CURSO EXTRAORDINARIO DE MUSICA RENACENTISTA, a cargo de la Profesora ISABELLE VILLEY DEMESERETS, Guitarrista, egresada de la Schola Cantorum de París.

OBJETIVOS DEL CURSO:

EL alumno será capaz de:

1—PARTE TEORICA.

- 1.1. Describir a grandes rasgos el contexto histórico del Renacimiento Europeo.
- 1.2. Describir el grado de desarrollo alcanzado por las diferentes artes, ciencias y técnicas, y su relación con la música durante este mismo período.
- 1.3. Explicar en qué consiste la escuela filosófica de Marsilio Ficino y la influencia que ejerce sobre la música durante el Renacimiento.

2—PARTE PRACTICA.

- 2.1. Ejecutar con corrección de estilo obras del Renacimiento Europeo.
- 2.2. Describir y aplicar la ornamentación, improvisación e instrumentación (en el caso de música de conjunto) adecuadas para ejecutar esta

música.

- 2.3. Describir a grandes rasgos el repertorio musical del Siglo XVI, para Laúd y Vihuela.
- 2.4. Leer directamente de las tablaturas española, italiana y francesa. (aquellos alumnos que sean guitarristas).
- 2.5. Tocar en pequeños conjuntos formados con sus compañeros, música del Renacimiento.

Este curso es de especial interés para los guitarristas, pero por sus características puede ser de gran utilidad también para cantantes, flautistas (flautas de pico), instrumentistas de teclado (clave, clavicordio, órgano) y Violoncellistas (pueden tocar el repertorio de Viola de Gamba), así como para todas aquellas personas interesadas en la Música del Renacimiento.

### CALENDARIO

SALON No. 6

Meses de: Mayo, Junio y Julio de 1979

Lunes de 17:00 a 20:00 hs.

Martes de 10:00 a 12:00 hs.

Miércoles de 10:00 a 13:00 hs.

Los participantes, tanto activos como oyentes, deberán acudir a la Secretaría del Plantel a llenar la solicitud de Inscripción al Concurso, con la finalidad de que la Profa. Villey cuente con los datos requeridos, para el mejor desarrollo de este evento.

NOTA: Futura ubicación del Plantel: Xicotencatl No. 126, Coyoacán, D. F.

1929-1979

CINCUENTA ANIVERSARIO DE LA FUNDACION DE LA ESCUELA NACIONAL DE MUSICA UNAM.

PROGRAMA PERMANENTE DE SUPERACION ACADEMICA  
X CURSO EXTRAORDINARIO DE DIRECCION, REPERTORIO  
CORAL Y TECNICA VOCAL BASICA PARA CORO.

La Dirección de la Escuela Nacional de Música, con el propósito de incrementar las actividades relacionadas con los programas de formación y actualización en materia de superación académica, y con el fin de proporcionar al Personal Académico y al Estudiantado de esta Institución y otras similares la posibilidad de adquirir una preparación adecuada, o poner al día sus conocimientos o profundizarlos en un área determinada, ha organizado un CURSO EXTRAORDINARIO DE DIRECCION, REPERTORIO CORAL Y TECNICA VOCAL BASICA PARA CORO, a cargo del Prof. ENRIQUE RIBO y de la Profa. PURA GOMEZ DE RIBO, de acuerdo con el siguiente:

### CALENDARIO :

SALON No. 31

Mes de Junio de 1979

Lunes 4 - 11 - 18 - 25

Miércoles 6 - 13 - 20

Viernes 8 - 15 - 22

## DIRECCION CORAL Y REPERTORIO

1er. Grado: 15:00 a 17:30 hs.  
2o. Grado: 18:00 a 20:30 hs.

### TECNICA VOCAL BASICA:

1er. Grado: 18:00 a 20:00 hs.  
2o. Grado: 15:00 a 17:30 hs.

### MATERIAL DIDACTICO:

#### *Material 1er. Grado*

Ejercicios preliminares  
Amor que me cautivas Anónimo  
Din - di - rin - din Anónimo  
En Belén tocan a fuego Anónimo

#### *Material 2o. Grado*

Ejercicios I - II - III  
Lasciatemi morire Monteverdi  
Soy Serranica Canciones de Upsala  
O Reyes Magos Juan del Encina  
Por la puente, Juana Canciones  
de Turín

### OBJETIVOS DEL CURSO:

El alumno será capaz de:

- 1—Tratar debidamente las voces de un Conjunto Coral.
- 2—Aplicará diversos ejercicios encaminados a la formación vocal de los integrantes de un Coro.
- 3—Dirigirá con corrección diversas Partituras Corales.

Este curso es de especial interés para los profesores y estudiantes interesados en la dirección coral; para los profesores y estudiantes de educación musical; pero por sus características puede ser también de gran utilidad para cantantes e instrumentistas, así como para todas aquellas personas interesadas en la música coral.

Los participantes, tanto activos como oyentes, deberán acudir a la Secretaría del Plantel a llenar la solicitud de inscripción al Curso, y a adquirir el material impreso, con la finalidad de que a la mayor brevedad posible realicen el estudio previo de las partituras.

ALIDA VAZQUEZ.—The National League of American Pen Women, Inc. organizó un concurso para promover la creatividad de la mujer americana en Arte, Letras y Música.—El premio de Dls. 1,000.00 y el diploma correspondiente al primer lugar le fue otorgado a la compositora mexicana Alida Vázquez. Los jueces fueron Robert Hall Lewis, Gene Igel Berger Ivery, Morris Cotel y James Marra del Conservatorio Peabody de Música. La American Women Composers Inc en colaboración con The National League of American Pen Women, Inc., publicará y grabará la obra de Alida y por

no ser instituciones lucrativas ceden los derechos de la grabación y conceden la exención de impuestos.

**NELLY ALVA.**—Pianista peruana, ofreció un concierto el 6 de mayo con obras de Mozart, Brahms, Haydn, Liszt, Ginastera en *The Church of the Holy Agony* de Nueva York. El 17 de mayo repitió en Lima este programa con todo éxito. Tiene la intención de dar otro concierto en México en el mes de junio.

**MARGARITA GONZALEZ.**—El Instituto Mexicano de Relaciones Culturales, A. C. invitó al Concierto de Margarita González mezzosoprano, Eduardo Marín pianista, realizado el martes, 24 de abril de 1979, en el Aula Magna "George Messersmith".

**NALO TAPIA CABALLERO** ofreció un concierto en París con la Orquesta de Cámara de la UNESCO con obras de Mozart, Telemann, Pergolesi y Arnell.

15 de Febrero de 1979. **ORQUESTA DE CAMARA 'PRO UNESCO'.** Bajo la dirección de A. Tapia Caballero; Soprano Solista: Edith Lehr (Hungría); Flauta Solista: Carmela Macwilliam (Canadá); Programa: Oebraska en Fa Mayor de Telemann; Cantata "Orfeo" para soprano y orquesta de Pergolesi; Sonata para Orquesta de Arnell; Recitativo y Aire para Soprano de Mozart.

La programación de la Sala Nezahualcōyotl para mayo fue como sigue: Miércoles 2 Collegium Instrumental de Halle con la dirección de Manfred Otte. Obras de Bach, Corelli y Haendel. Viernes 4. Filarmónica de la UNAM. Quintanar y Ciccolini al piano. Debussy, Rachmaninoff y Berlioz. 5 Cuba canta, José Antonio Méndez. Elena Burke y Rumahabana.—6 Aldo Ciccolini al piano. Chopin y Liszt.—6 a las 18 hs. Eliot Esk, guitarrista. Mozart, Bach, Granados. Britten y Paganini.—8 Sinfónica de Dallas. Eduardo Mata y solista Joaquín Achúcarro.—Stravinsky, Copland y Falla.—9 Sinfónica de Dallas. Mata y Lili Chokasian. Revueltas, Mahler y Dvorak.—10 Jorg Demus. Beethoven, Mozart, Franck, Debussy y Ravel. 11 y 13. Filarmónica de la UNAM. Quintanar. Solistas: Rosario Andrade, Oralia Domínguez, Roberto Bañuelas, Alberto Orozco, Rogelio Vargas y Lucila Columba.—Coro del Conservatorio con Alberto Alvamy Convivium Musicum con Erika Kubacsek. Obra, Aída de Verdi.—12 Ciclo el Niño y la Música Camerata Punta del Este.—12 Sinfónica de Dallas con Mata. Schubert, Mozart y Tchaikovsky.—13 Filarmónica de Budapest. Andras Korodi. Respighi, Revueltas y Schubert.—16 Camerata de la Filarmónica de la Ciudad de México; Beethoven, Debussy, Ravel.—18 y 20 Filarmónica de la UNAM con Kenneth Klein. Jorg Demus. Bischof, Franck, Chabrien y Ravel.—19 El Niño y la Música El Carnaval de los Animales de Saint Saens y Cuentos de Mamá la Oca de Ravel.—23 Mercedes Sosa.—25 y 27 Filarmónica de la UNAM. Zayas y Yehuda Henani cello. Ponce, Schumann, Mussorgsky.—26 El Niño y la Música con el Dúo Nora y Delia, Viraje y Bocinche.

**EL CONCURSO SALA CHOPIN 1979** estuvo programado para los días 21, 22, 23, 24 y 25 de mayo. Esperamos que sigan surgiendo valores de este importante concurso. El 24 de mayo en esta sala la soprano. Emilie Lacoste con

obras de Bemberg, Fauré, Saint-Saens, Paladilhe, Franck, \*Massenet, Beethoven, Schumann, Bohm, Grieg, Benoit, Turina, Granados, Obradors y Osma bajo el patrocinio de la Embajada de Bélgica y la Sala Chopin. Al piano Yolanda Delgado. En la misma sala Hortensia Galvis de Ruiseco pianista colombiana ofreció un recital el 2 de mayo con obras de Bach, Chopin, Ravel y Schubert.



## DIGEST IN ENGLISH

FRANCISCO CURT LANGE. Two important books: *Die Orgeln Innsbrucks* (The Innsbruck Organs), by Egon Krauss; *Orgeln und Orgelspiel im 16. Jahrhundert* (Organs and Organ-playing in the Sixteenth Century). Musikverlag Helbling, Rum bei Innsbruck, 1977 and 1978, respectively. Innsbruck is an organ city. It makes and rebuilds these instruments (especially those damaged during World War II). In the Silver Chapel there is an organ dating from 1570. The oldest transmission organ in existence (1650) is at the Wilten Convent. There is also the famous organ (1725) of the Mariahilf Chapel. Krauss presents a technical description of 43 organs found in museums, concert halls, churches. Adding those in private houses the total reaches an impressive 66. The other book contains the papers presented at the Symposium that took place in the Tyrolean capital devoted to organs and organ-playing in the sixteenth century. There is a fascinating chapter on the reconstruction of organs.

SOPHIE CHEINER. *Maurice Ravel*. In the summer of 1928 Ravel had to cut short his holidays on the Cote d'Azur and return to Paris called by Ida Rubinstein who urgently wanted him to compose for her the music for a ballet with a Spanish theme. Ravel wrote a kind of passacaglia in which the same theme was repeated more than twenty times. The new work was first performed on November 22, 1928. In 1930 it was brought to the New World by Toscanini. *Daphnis and Chloe* is rather a choreographic symphony with five themes. It is a succession of dances following a story-line. The closing bacchanal reaches peaks of Dionysiac splendor. A close friendship linked Maurice Ravel, the poet Leon Paul Fargue and Valentine Hugo. They were great admirers of Chinese art, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Cézanne, Van Gogh, Valéry, the Russian musicians, and Debussy. In November, 1933, André Breton and Paul Eluard took Maurice to the offices of the magazine *Minotaure* so that Lotte Wolff could make a plaster cast of his hands that would illustrate an article on the *The Psychic Revelations of the Hands*. Ravel was already a very sick man. The hands of André Gide, André Derain, Aldoux Huxley, Antoine de Saint-Exupéry, André Breton, Paul Eluard and Marcel Duchamp also appeared in the article accompanied by explanatory captions.

*Alexander Glazounov* (1865-1936) considered the last representative of the Russian school of the nineteenth century, wrote his first symphony when he was 17 years old. Borodine said Glazounov was the reincarnation of a God. In 1907 he received doctorates *honoris causa* from the Universities of Oxford and Cambridge. He was also awarded the Legion of Honor. He was the only son of very rich parents, and it could be said that his life was bestrewn with roses. Young Prokofiev all of a sudden threatened to overthrow what lay behind him. Glazounov took up the challenge because he believed that Prokofiev could ruin music. But he was not a fighter, he left Russia in 1928 and died in Paris in 1936. The concert hall of the Leningrad Conservatoire is named after him. His manuscripts are treasured at the State Library of Moscow.

*Gabriel Fauré*. In Fauré's music one finds a state of poetic grace that leads to a life of wisdom and restfulness. His music is a continuous improvisation that tends to free itself from the law of gravity. Fauré's crescendi do not climax in a fortissimo but seem to recede, like the flow of the waves. His arabesques, undulating and flexible could be compared to bells tolling forth in the morning to greet the sun. Most of his music could be called nocturnal. In addition to his 13 nocturnes his Ballad begins like a nocturne. Fauré likes to whisper. The charm of his music is like the charm of prayer and spiritual consolation.

PAULA ADLER. *The World of Charles Ives*. 1874-1954). His band-music, hymns and folk-lore music enjoy universal appeal. At first his music may seem "mad," but when one reads about his life, about his father's teachings, and his own experiments one begins to understand it. His father initiated him in polytonality: while one played a piece in one tone the other played it in a different tone. His use of multiple or intermingled melodies was first inspired by bands he heard in his home-town which, when reaching the same thoroughfare, would not yield but kept on playing till both tunes seemed to fuse into one. He tried to convey the impression he received when listening to the uncouth choral singing of the faithful in a church: unmindful of tune and tempo, somehow they shaped a swarming dissonant chord. Likewise, rhythm turned into polyrhythm. Ives realized that these sounds constituted the patterns of the language of popular music in the United States. All this was translated into polytonality, atonality, polyharmony, polyrhythms. Ives' music is in part explained by the fact that he was born in a small town in Massachusetts. His music also deals with the philosophical doubts and concerns of his well-trained mind. His work *The Unanswered Question* proves it. His "Variations on 'America'" are a magnificently personal interpretation of the national anthem. "Holiday Symphony" presents a musical image of four American national holidays. "Three Places in New England" are a subjective representation of those places. "Concord, Mass., 1840-1860" portrays four famous American writers: Emerson, Hawthorne, Alcott, and Thoreau. Ives was a rugged individualist. He had a great sense of humor. He was also a fine business man. But above all he is one of the immortals of American music, a true classic.

OLIVIER MESSIAEN, INTERVIEWED BY RAYMOND LYON.  
OM.—I do not talk about my past, I do not reproach myself. What is

done. My life really begins before I was born. My mother wrote a book in which she talked to the baby she was carrying in her womb. She talked to it as to a baby boy and as though it were a musician. I am near the end of my life I'll soon be seventy. I've just cut a record where Gisele Casadesus recites some of the poems from my mother's book. *RL.*—Tell me something about your childhood. *OM.*—I remember nothing about my first years. During World War mother and I went to live with my grandfather, at Grenoble. By sheer chance I was born in Avignon, but I belong to the Midi. In Grenoble I went to school. I used to play in an old piano, hopelessly out of tune. Practically I taught myself how to play the piano. And, to some extent. I could say I'm a self-taught composer. *RL.*—Did you study with Maurice Emmanuel? *OM.*—I studied history of the music with him, not composition. . . . I was a good student. I always took three subjects simultaneously: piano, harmony and accompaniment. Later on, accompaniment, fugue and percussion. Then organ, percussion, and history of the music. I studied composition with Paul Dukas, and organ with Marcel Dupré. I was deeply interested in Greek meters. I have always loved birds but I have not always been able to put their song on music paper. They outrank us as musicians. We should learn from them. From great specialists I have received information concerning birds' habits, song, and colors. I became a bird-watcher. But believe me, I consider myself quite ignorant on the subject. Male birds sing for various reasons: to proclaim that they are masters, that a certain branch belongs to them, to put a sign reading "Keep off". Then of course, there is the courtship song. We cannot forget the aesthetic songs. These are the most beautiful. Birds sing because they feel like it, to worship the sun, to worship light. *RL.*—Have you analyzed the song of birds? *OM.*—Their song is much too quick and hard to write down. I do what I can. I scribble notes and notes and try to organize them at home. Timbre is an enormous difficulty. We are very different from birds as regards intensity of sensorial perceptions, behavior. But I insist, the great difficulty lies in timbre. Our instruments are unable to project it. However, this stimulates imagination. Since I understood and began to take down bird-song on paper my approach to orchestration changed entirely. *RL.*—As a master, as a teacher you have guided many famous composers. What do you see when you consider musical creation in our days? *OM.*—We are going through terrible times. The young composers are disoriented. They are facing dozens and dozens of different schools all valid and they all tell them, "There is no salvation outside our ranks". No wonder these unfortunate young men feel abandoned. This is when the teacher should intervene. He must not expect love and understanding — but he must love and understand. The teacher must divine what lies behind these young masks: love, sadness, restlessness — who knows! The teacher must divine and guide. In thirty-seven years of teaching I've found that all my pupils were different. *RL.*—I know you are interested in color. *OM.*—Yes, and I would like to talk about the relations between faith and color. I am a born believer. I do not mean to say that my family led me in that direction. As soon as I reached the age of reason I began to fortify my faith with books. There are 7,000 volumes in my library and 1,000 of them deal with theology. I've read and re-read all of them. That is why many of my works circle around the mysteries of the faith and the life of Christ. I am an organist at a church

that bears the name of the Holy Trinity. Music can talk to us, to some extent, about God with more precision than theology. Music conduces to ecstasy. Let us come now to color. On this subject I have not been understood by my pupils. They think I'm crazy. For me, sounds are color and each sound-complex is, at the same time, a color-complex. When I listen to music, when I read music, I see wonderful, indescribable colors. Colors move just as colors move. One cannot describe them but they're dazzling, and that brings us nearer the limits of time, to eternity.

IANNES XENAKIS INTERVIEWED BY MARIO BOIS. In the preceding part of this interview Xenakis said that everything is a game: mathematics, physics, music and even the creation of the world. *MB.*—Let us now speak about the construction of musical buildings. Do you look for auditory forms representing planes, curved surfaces, pediments, roofs, columns? *X.*—Yes, in the particular case of the Philips Pavillion, in Brussels. But one couldn't say that certain architecture is petrified music or vice versa. Music should be conceived as organized within time and then look for the equivalent organization in space. *MB.*—Could one say that while composing you are constantly looking for a musical form that will represent a specific form in space? *X.*—Never. Everything happens in an abstract plane. Music is a living organism. One should rather speak of biology than of architecture. In music space is not tridimensional, it is multidimensional. *MB.*—Even musicologists and composers do not understand your calculations. Massiaen, Goléa, Rostand confess it openly. Do you think that your listeners can't decipher your calculations? *X.*—They are problems I place before me. I would like a response from others, a total response as to the thesis expounded in each composition. I regret that I'm not fully understood. *MB.*—Which do you think will be, in the distant future, the consequences of musical research such as yours? *X.*—If one thinks of music as I think of my music, then music is interwoven with mathematics. Mathematics will register a palpable reaction that may well be used for material purposes. New horizons in research always find profitable applications. Let us now consider the importance that music may have in what man means to do using his creative faculties. If these faculties are given the means to develop, and this concerns society as a whole, mankind will be wiser. *MB.*—Teilhard de Chardin thought that a time would come when man would be more interested in knowing than in possessing. *X.*—Music is certainly a fundamental means to reach that end. In Orphism, for instance, and let us not forget that Pythagoras was a follower of Orphism, music is a redeemer of souls that pulls them out of the infernal cycle of successive reincarnations. According to the Orphic doctrine if one wishes to incarnate at a higher level one must take care of one's own soul. Medicine takes care of the body and music takes care of the soul. These views are also found in Homer. I believe that music cannot go on along the way it now follows. It must encompass the past in order to advance. I do not mean exclusively the past of Western music which has its roots in antiquity, but also other traditions, especially Asiatic, founded on extratemporal structures. *MB.*—Allow me to insist. The audience at your concerts is bewildered by the equations printed on the programs. Why do you go through all that trouble? *X.*—I think it is worthwhile to teach the ignorant. Besides I quote universal laws, real treasures of humankind. To refuse to know them is as foolish as to refuse to become

acquainted with the works of Michelangelo or Beaudelaire, Homeover, those formulae and equations ten years ago were only known by specialists, but now they belong is the high-school level. *MB*.—How does mathematical logic help your musical composition? *X*.—Mathematical logic is a tool, a universal language, a goal, a pleasure, a joy produced by an abstract game. Obviously, music has ornamental motifs that mathematics does not possess. Music cannot be defined only in terms of mathematics. Music and mathematics help one another but they are not the same.

(To be continued.)

\* \* \*

This number appeared behind schedule due to the very serious illness from which the editor, Esperanza Pulido, is now recovering.

The staff of *Heterofonia* would like to say "Thank you" on Miss Pulido's behalfs to all her friends who through their affection and sympathy contributed so much to our editor's recovery.

ANDRES ARAIZ. *J. S. Bach as the Restorer of Tonolity*. Part Two. Tonality thus enriched is raised to the rank of basic element of musical technique. After JSB nothing can be achieved if tonality is disregarded. However, in the pluralistic world of today there are sectors untouched by Bach's views on tonality and they could even be called anti-Bach. Strange as it may seem, Ferruccio Busoni held anti-tonality views, but only in his writings not as composer. In 1975 the National University of Mexico published certain texts taken from the works of Busoni under the title *Musical Thouhts*, translated from the German by Jorge Velasco.

FRANCISCO CURT LANGE. *J. S. Bach*—*Zeit, Leben, Wirken (J. S. Bach — His Time, His Life and His Work)*. Barenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelshohe, 1976. Edited by Barbara Schendovius, Wolfgang Domling, and Andreas Holzschneider. A magnificent book by top specialists, divided in four parts: Central and Northern Germany at the time of Bachs; Bach's life and work; the repercussion of his work as composer and organist; various appendixes. This book is a companion to the new edition of the works of J.S. Bach published by Barenreiter-Verlag. There is a very interesting chapter on the "Bach tradition" in the nineteenth and the twentieth centuries, from Forkel and van Swisten down to Busoni, Straube, Wanda Landowska, Albert Schweitzer. Schoenberg and Webern.

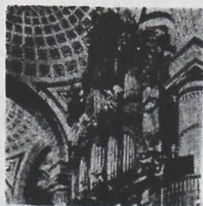
INTERVIEW WITH THE DIRECTOR OF THE SCHOOL OF MUSIC OF THE NATIONAL UNIVERSITY OF MEXICO, PROF. FRANCISCO MARTINEZ GALNARES, INTERVIEWER: ALBERTO PULIDO SILVA.

*FML*.—At present we have 1,700 students but the new building is planned for 3,000. It will have three different kinds of auditoriums and classrooms: one large concert hall and one small one; classrooms for groups (solfeggio, choirs, chamber music, etc.); instrument classrooms (cubicles for individual teaching and larger rooms for wind and percussion instruments, organ, etc.). The new building has three floors. The ground floor is exclusively for children.

There is a large library with its corresponding reading rooms. We have a large collection of records and tapes. The new school is equipped with the latest developments in acoustics. We also have recording studios and workshops where musical instruments will be made.

As from this date *Heterofonia* is a quarterly instead of a bimonthly publication.

The Editor.



# **CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA**

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

RECITALES DE FINES DE CURSO

REAPERTURA EN SEPTIEMBRE DE 1979

## **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.**

pianos  
Y  
organos,  
s. a.  
rhin 27



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

**IMPORTADORES**

**BECHSTEIN**

**BLÜTHNER**

**WEINBACH**

**PETROF**

*Rösler*

*August Forster*

**MELODIGRAND**

---

## G. RICORDI & Co.

Ana Luisa Frega

Alicia Bokser

Judith Akoschky

Eduardo Grau

Violeta H. de Gainza

Perla Jaritonsky—Carlos Gianni

Audioperceptiva

El mundo sonoro en el Jardín  
(guía didáctica para la actividad musical  
en el Jardín de Infantes)

Flauta Dulce y Educación Musical  
(guía para la enseñanza colectiva)

Baja Edad Media "Ars Nova y Renacimiento  
(1300/1550)

Fundamentos, Materiales y Técnicos de la  
Educación Musical (Ensayos y Conferencias 1967/74)

El Lenguaje Corporal del Niño Preescolar

Paseo de la Reforma 481-A

México 5, D.F.

553.75.06