

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 7, México, julio de 1969

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 7, México, julio de 1969



HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL

Año II Número 7

Julio de 1969

México, D. F.

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE MUSICA

VII FESTIVAL DE MUSICA CONTEMPORANEA

Del 30 de junio al 24 de julio, a las 20:00 hrs.

AUDITORIO DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

Presidente Mazarik 582 Polanco

- I.- Lunes 30 de Junio Obras de J. E. Marie, Schoenberg, Enríquez y Ohana. SINFONICA NACIONAL Dir., DANIEL CHABRUN, Solista, Claude Helffer.
- II.- Martes 1o. de Julio Obras de Tremblay, Evangelisti, Serocki, Boulez y Barraque. Pianista CLAUDE HELFFER.
- III.- Lunes 7 de Julio Obras de Ligety, Amy, Quintanar y Lutoslawski SINFONICA NACIONAL, Dir., HILMAR SCHATZ.
- IV.- Jueves 10 de Julio Obras de E. Mata, C. Santorio, M. Lavista, E. Raxach y T. Marco. Conjunto de cámara y actriz. Dir., HECTOR QUINTANAR.
- V.- Martes 15 de Julio Obras de J. L. González, A. Lavallo, P. Oliveros, E. Karkoschka y M. de Elías.
- VI.- Viernes 18 de Julio PERCUSIONISTAS DE ESTRASBURGO
- VII.- Martes 22 de Julio "LOS MATERIALES DE LA MUSICA"
Conferencia-concierto de música experimental, sustentada por PIERRE SCHAEFFER, con proyección de filmes.
- VIII.- Jueves 24 de Julio "LOS NUEVOS LENGUAJES DE LA MUSICA"
Conferencia-concierto de música experimental, sustentada por PIERRE SCHAEFFER, con proyección de filmes.

Abonos a 8 conciertos: \$ 80.00 Por concierto: \$ 15.00

De venta en taquillas de Bellas Artes, Sala Margolín (Alvaro Obregón y Córdoba), Casa Ricordi (Reforma 481-A), Discoteca Pro-Música (Insg. Sur 421), Conservatorio Nacional de Música.

Cinco estrenos mundiales y diez y seis primeras audiciones en México.

HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

Directora

ESPERANZA PULIDO

Jefe de Redacción

Ignacio Medina Alvarado

Relaciones Públicas

Dr. Alberto Pulido Silva

Redacción

Heriberto Frías 514,

México 12, D. F.

Teléfono: 23-48-10

Correspondencia

Apartado 12-808,

México 12, D. F.

Impreso en los Talleres

TECNICA GRAFICA, S. A.

Dinamarca N° 11

México 6, D. F.

Sumario

● Cartas a la Redacción	2
● De los Editores	4
ALBERTO PULIDO SILVA	
● Estética Musical	6
PABLO C. DE GANTE	
● El Poema Sinfónico y la Realidad Musical	10
SALVADOR MORENO	
● Los dos autores del Himno Nacional	12
SAMUEL CLARO	
● Un Juguetico de Fuego	15
MARÍA O. DE LÓPEZ MATEOS	
● Método Objetivo de Lectura Musical	19
JAS REUTER	
● Folklore Musical de América Latina	22
NABOR HURTADO	
● Fiesta de San Dionisio del Mar	26
ESPERANZA PULIDO	
● Adolfo Salazar (in memoriam)	29
ESPERANZA PULIDO	
● Técnica Pianística de T. Matthay	31
MARÍA TERESA CASTRILLÓN	
● JORGE DEMUS el Pedagogo	34
● Conciertos	36
● Noticias de México y el Extranjero	38
● Abstracts in English	41

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto \$ 5.00

Número atrasado 8.00

Un año (seis números). 28.00

EXTRANJERO

Un año Dls. 6.00

Número suelto „ 1.00

Registrado como correspondencia de 2ª Clase por la Dirección General de Correos con fecha 28 de marzo de 1969, bajo el número 1242.

Cartas a la redacción

Estimada Esperanza Pulido:

Refiriéndome a su carta de abril 8, en la que me pregunta si hay alguna música impresa en la *Psalmódia Cristiana* de Sahagún perteneciente a esta Biblioteca, siento comunicarle que no, existe música alguna impresa en dicha obra.

Si en el futuro puedo serle de alguna utilidad, estoy a sus órdenes.

Sinceramente,

DRA. NETTIE LE BENSON

Bibliotecaria. *Colección Latino Americana*

Biblioteca de la Universidad de

Texas Austin, Texas 78712

Estimada Directora:

Acabo de recibir el N° 6 de su magnífica revista HETEROFONÍA, la que estoy devorando con el entusiasmo e interés que desde un principio me despertó. Aún no ha llegado a mi poder el N° 5 que tengo curiosidad de leer y no quiero me quede incompleta la colección. Definitivamente su hermano Alberto es un consumado esteta y en general casi todos los artículos son intresantes. También recibí nota del giro que mandé a ustedes para el pago de la revista.

Ahora quiero hacerle una invitación formal para el homenaje que rendirá la Universidad Michoacana a mi querido y viejo amigo y discípulo, el distinguido cardiólogo Ignacio Chávez. El Rector fijó la fecha para el 14 de junio próximo y Nacho ya me contestó de acuerdo. Para el concierto que dedicaré al General Cárdenas él determinará la fecha. En esta ocasión la música será mexicana.

Esperando acepte usted nuestra invitación, la saluda efusivamente su amigo.

IGNACIO MIER ARRIAGA

Francisco Márquez 221

Viñedos, Morelia, Mich.

¿No tienen ustedes un buen corrector de pruebas? Se les ha colado algunas erratas de imprenta y es una lástima. Comprendo que una vez corregidos algunos errores tipográficos, los linotipistas se las ingenian para incurrir en otros más adelante. Sería cuestión de no retirarse de la imprenta hasta dejar las galeras finales limpias de faltas. Yo leo su revista con mucho interés y me parece que ha ido mejorando de edición en edición. Que tenga muchos años de vida.

Atentamente
MARÍA PEDROZA
Cerrada del Elefante 12
México 12, D. F.

OBRAS DE

ALBERTO PULIDO SILVA

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

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

Gramática Comparada Greco-Latina (Editorial Trillas, 1967).

Estética (Editorial Porrúa Hnos. 1966).

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

Distribuidores: Porrúa Hnos. y Librería "Patria".

En prensa ILIADA de Homero. Traducción directa del griego

DE LOS EDITORES

LA OPERA Y LOS OPERÍSTICOS — Una distinguida señora —por muchos conceptos— de la que me consta asiste a cuantos conciertos se ofrecen en Bellas Artes, y muy aficionada, además, a coleccionar discos de las mejores orquestas y artistas intérpretes, aseguraba a su vendedor que no quería de ninguna manera discos operísticos, para no caer en la cursilería de volverse aficionada a la Opera. A la dama en cuestión no le falta talento ni sensibilidad artística, pero le sobra lo que a un buen número de *dilettanti*: snobismo. Es cierto que la Opera ha llegado a ser, además de espectáculo y audición musical, un evento social, aprovechado para el lucimiento de muchas prendas nada artísticas, sobre todo si se las observa desde el punto de vista de la apreciación musical. Pero recordemos que la Opera ha sido siempre motivo para agrupar a personas elegantes que siguen creyendo, y con razón, que la voz humana es aún el instrumento más fino de la creación y que el momento más emocionante del desarrollo operístico resulta aquel en el que la diva se trepa en el trapecio de sus cuerdas vocales y desde allí ofrece al arrobado auditorio una demostración circense de sus habilidades físico-anatómicas, a tal grado, que difícilmente es audible la parte final de sus arias, porque antes de su término el publico arrebatado ya está en pie, gritando bravos y despedazándose las manos a fuerza de aplausos. Es cierto que los autores de este género de obras musicales, muy especialmente los del siglo décimo nono, cargaron la mano de su composición en aquellas partes donde debían intervenir los cantantes principales, pero de ninguna manera descuidaron las intervenciones orquestales muy revelantes en otras partes donde sólo intervenían música instrumental o coros. En suma: el siglo pasado, lapso del divetismo, creó una serie de monstruos cantantes, llevados de la Ceca a la Meca para hacerlos brillar en las obras que se prestaban a su lucimiento; y los empresarios, para equilibrar sus gastos, armaban compañías, generalmente a base de una sola figura principal, rodeada de muy distinguidas medianías que de ninguna manera la opacaban; aun no se presentaba la difusión por los medios que ahora conocemos; el desplazamiento de conjuntos sinfónicos era nulo y la aparición de solistas en medios musicalmente culturizados muy escasa, porque además, las vías de comunicación, muy lentas, no lo permitían. Y me da la razón el hecho de que los primeros discos audibles que se esparcieron por el mundo fueron grabados a base de cantantes de ópera y hasta mucho tiempo después

comenzamos a disfrutar trozos musicales de obras que no se ofrecían completas, interpretados sólo por una media docena de orquestas, generalmente norteamericanas.

Sin embargo, nada puede desplazar a la ópera en ninguna parte del mundo, porque ella ofrece en sí la suma de varios elementos artísticos que bien desarrollados hacen vibrar en una emoción sincera a los oyentes. Y estamos seguros de que aun los snobs —que son tantos— cerrarán las puertas de su salón de música grabada, para oír las buenas interpretaciones vocales e instrumentales que actualmente se ofrecen del repertorio italiano, alemán y francés, aunque se priven de gozar aquello que es realmente espectáculo.

Y tan resulta “inmortal” el género operístico, que aun se presenta en nuestros días en forma paupérrima de elementos vocales e instrumentales que ofrecen funciones indignas de exámenes de cualquier conservatorio de música. Y es éste, sí, el mayor peligro para alejar al público de una oportunidad, puesto que para los principiantes en la afición musical nada puede ser más didáctico que irse por el camino de la Opera al deleite de lo que será el segundo paso: la Sinfonía, hasta llegar a la quinta esencia que es la música de cámara.

Pero para que sea verdaderamente eficaz la lección operística, será necesario suprimir las primeras figuras y ofrecer actuaciones a base de segundas, pero muy buenas; y recalcar la excelencia musical, reduciendo el bel canto en forma magnífica, como lo realizó la Opera de Berlín hace pocos meses, con la audición de dos magníficas obras de Mozart. Sólo así: cuidando meticulosamente todos los elementos que la constituyen, podrá sobrevivir la Opera como una auténtica obra de arte: esta forma musical en la que la voz humana es parte integrante y en la que su equilibrio con la orquesta será motivo para eternizar lo que ni aun los más excelsos compositores han desdeñado utilizar.

Estética Musical

Por ALBERTO PULIDO SILVA

V

Para LAURA MARTÍNEZ NEGRETE

LA CATARSIS — El término *catarsis* viene del verbo griego *kathairoo*, que significa “lavar, limpiar PURIFICAR, purgar”. En “*Las Cuatro Poéticas*” (París 1771) Batteux dice que “Pitágoras es el primero que le ha conferido analogía a esta palabra de la medicina, porque así como la medicina purga los cuerpos, corrigiendo el exceso o el vicio de los humores, la música, como *catarsis*, purga el alma corrigiéndola, quitando el exceso o el vicio de los efectos.” Este pasaje es una traducción y hermenéutica del libro VIII de la *política* de Aristóteles. Dice el Estagirita: “De nuestra parte afirmamos que la música no debe practicarse para un provecho único, sino para muchos; por ahora nos servimos simplemente de este término de purificación (*katharsis*), a reserva de explicarlo más claramente en la *Poética*”. Añade Batteux que “La tragedia nos proporciona el terror y la piedad gratos a nosotros y nos libra de un grado excesivo, o de una mezcla de horror que detestamos... porque, pese a la ilusión del teatro, en el grado que se le suponga, el artista penetra la idea y nos consuela cuando la imagen nos aflige y nos alienta cuando ésta nos hororiza.”

En la *Poética* del Filósofo por antonomasia, la *catarsis*, o *purificación de los efectos*, consiste en crear una serie de vivencias artificiales para las acciones, separándolas de los sujetos en que se produjeron, con sus circunstancias personales espacio-temporales. Lo mejor será que “la realización no la ejecute quien llevó a cabo la acción, sino otro sujeto: el artista despojado de su individualidad y oculto bajo una máscara ” (PERSONA). La reproducción imitativa se hace por tanto en un ambiente artificial, ficticio, en lo que se refiere a lugar y personajes. Las reacciones de los espectadores se elevarán a dichas vivencias, o mundo artificial, en forma semejante.

En *Problemas* habla Aristóteles de “aligerar las pasiones” y esto quitando el peso de lo real. En su *Poética* define el maestro la *catarsis* al hablar de la tragedia, como “una imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los efectos adquieren estado de PUREZA.” Platón había hablado de *catarsis* en el sentido de *purificación ascética*, moral; porque sólo así el alma, encerrada en la cárcel del cuerpo, se abstiene en lo posible, de los placeres, de los deseos y de las fatigas, mediante la templanza, para poder elevarse a contemplar la idea suprema, la idea del Bien. En el *Fedón* la búsqueda de la verdad se acompaña de la abstinencia de placeres. El alma está unida al cuerpo por el deseo y se ve forzada a mirar a través de éste que la apresa: la Filosofía le enseña que las sensaciones están llenas de errores y así aprende a no creer sino en sí misma y en sus pensamientos. En esta forma el alma se descarga del cuerpo y se abstiene en lo posible de los placeres, deseos y fatigas. Tal es la verdadera virtud y así la templanza, la justicia, el valor y la prudencia son PURIFICACIONES.

Escuetamente nos hemos podido formar una idea de las diferencias que existen del concepto de *catarsis* entre el maestro Platón y su discípulo, el Estagirita. Para que el placer esté en plan diverso del *natural* y no se detenga en el *artificial* sino que llegue al sabor *artístico* es necesario, dice Aristóteles, usar dos medios específicos: la *mimesis*, o reproducción imitativa y el temor y la compasión, haciendo que el placer *natural*, siempre bruto, se purifique y aligere (*catarsis*). Es decir, *liberación del peso de una realidad que se nos está volviendo pesada*.

Los críticos italianos de la *Poética*, como Robortello, Vettori, Castelvetro, sólo aplicaban la *purificación* al terror y a la compasión, pero pensaban que familiarizándose con los espectáculos que en el espectador despierten terror y comiseración, se alcanza la inmunización contra tales debilidades en la vida real. En cambio, los franceses del siglo XVII —Scudéry, Godeau y Chapelain— siguieron al italiano Maggi en la tesis de que la *catarsis* consiste en librarse, mediante el adiestramiento de estas dos pasiones, de comiseración y de terror y de todas las demás: lujuria, cólera, etc.

Racine, que sabía griego y tradujo varios pasajes de la *Poética*, escribió en el margen de su ejemplar: “la tragedia, excitando el terror y la piedad, purga y tiembla este tipo de pasiones. Es decir, que emocionándose, se les quita a ellas mismas lo que tienen de excesivo y de vicioso y los lleva a un estado de moderación conforme a la razón.” Corneille decía que el espectáculo de la tragedia nos obliga a volver sobre nosotros mismos y nos incita a “purgar, moderar, rectificar y aun a desarraigar en nosotros la pasión que sumerge nuestros ojos en la desgracia de las personas que nosotros censuramos.”

Otro tema relacionado con la *catarsis* en cuanto a su comunicación es la *empatía* o *Einführung*. En otras palabras, la *proyección sentimental*. Dice Aristóteles: “Por la naturaleza misma de las cosas persuaden mejor quienes están apasionados, y así más verdaderamente conmueve el conmovido y enfurece el airado...” Horacio repetirá esto.

Todo lo referente a la creación artística lo hallamos en este texto del Estagirita: “Y por este motivo el arte de la poesía es propio, o de naturalezas bien nacidas, o de *locos*; de aquéllos, por su multiforme y bella plasticidad; de éstos por su potencia de éxtasis. En otras palabras, éxtasis es la cualidad de salirse de sí mismo, de su especie y de su tiempo, de su personalidad completa.”

En mi *Estética* (Ed. Porrúa, 1966) defino la *catarsis* (soy aristotélico crítico) como el momento sublime en que el creador, el recreador y el espectador prescinden del “yo, del aquí y del ahora”, para elevarse a ese mundo ficticio, pero trascendental, en el que crean, recrean o espectan. Por lo tanto tres tipos de *catarsis*. Estudiamos cada una brevemente.

Hay artistas —hablo especialmente de músicos— que bosquejan la obra y luego la realizan en la catarsis. Su producción puede ser la más perfecta formalmente, pero no la más espontánea. En mi fuero personal prefiero al que crea sin el frío bosquejo, pero si con su natural artístico (ya sabemos que “el artista nace, no se hace”) y con la técnica innata y estudiada se sublima. Nadie es, en sentido estricto, *original*, porque nadie crea de la nada. La originalidad consiste en matizar bajo la propia personalidad, bajo las propias vivencias, algo nuevo, la obra de arte.

En ese momento maravilloso de la creación y de la inspiración el músico prescinde de las peculiaridades espacio-temporales y se eleva al mundo humano y por tanto eterno de la gran obra que sobrepasa todas las épocas y se perpetúa. En ese momento se olvida quizá de sus enfermedades, de lo incómodo del lugar en el que escribe (prescinde del yo). Se olvida también de lo que describimos aquí relativamente al “aquí” y al “tiempo”. Lo individual casi desaparece.

La *catarsis* del recreador es en ocasiones más importante que la del creador, porque puede ser que con su interpretación mejore la obra original. En lo general el intérprete también prescinde del “yo”: por ejemplo, de algún dolor personal o familiar. Del “aquí”: se desentiende del público. Del “ahora”: parece que no siente el tiempo cronológico en el que interpreta, digamos, la opus 109 de Beethoven.

El espectador sufre la tercera *catarsis*. Si entiede y sabe gustar no recuerda otras cosas espacio-temporales: por ejemplo, al cansancio de escuchar de pie. Conviene con el creador y con el intérprete y resulta el más importante, porque la mayor parte de las obras están dedicadas al público.

Por último trataremos de las *catarsis* no naturales, provocadas por el alcohol o las drogas. Una vez más viene en nuestro auxilio Aristóteles: “Bajo la influencia de la congestión —dició hay personas que se vuelven poetas, profetas y sibilas...

Los hombres ilustres en la poesía y en las artes han sido con frecuencia locos, melancólicos o misántropos...” (*Problemas XXX*). La idea de asociar al genio con la locura es muy antigua. Los psiquiatras modernos se inspiran en aquellas viejas concepciones. En realidad se requiere en el artista una intuición y un grado de sensibilidad emotiva mucho más profundas que la del común de los seres humanos.

Este apasionante tema, sería cuestión de otro ensayo. Hablamos sólo de la *catarsis* provocada por el alcohol y los tóxicos. Esta clase de inspiración demuestra inferioridad, carencia o complejo, que sólo así cree el artista poder llenar. Es obvio que de no existir en este tipo de hombres un verdadero artista, no podrían crear una obra de arte. Entre nuestros grandes músicos, Revueltas era alcohólico. Igual se dice de Mussorgski, de Domenico Scarlatti, del hijo primogénito del prolífico gran señor de la música, Juan Sebastián Bach, Friedmann se llamaba y era un genio malogrado.

Recordemos ahora las *seudoestésias*, modalidades personales y arbitrarias de transposición personal muy frecuente en los simbolistas. Vigié-Lecocq nos cita el siguiente soneto del aventurero Rimbaud: Para nuestros sentidos, enfermizos voluptuosamente — los sonidos y los color esse cambian. Las vocales — en sus divinos acordes de místicas pupilas — dan la visión que acaricia y que miente.—A, clarinea vencedor en rojo llameante; E, suspiro de la lira, tiene la blancura de las alas — seráficas. Y la I, pifano ligero, encajes, — encajes de sonidos claros, en azul

celestes.—Pero el arco llora en O su amarilla melodía, — los sollozos sofocados del otoño desvalido, — viuda del bello estío en tanto que el sol — con sus besos sangrientos enrojece aún las hojas.—U, viola de amor, a abril es semejante: — verde como el ramo de mirto que tú cortas.

René Ghil, en su *Tratado del verbo*, dice: "...las arpas son blancas; y azules son los violines mullidos a menudo de una fosforescencia para mitigar los paroxismos." En la plenitud de las ovaciones los cobres son rojos; las flautas amarillas que modulan lo ingenuo, se asombran de la luz de sus labios; y sordera de la tierra y de las carnes, síntesis simplemente de los únicos instrumentos simples, los órganos negros plangoran..." Así se formó en literatura la escuela "instrumentista", para llegar a la dizque prosodia orquestada, como en 1786, cuando Leonardo Hoffman da colores a los instrumentos "El sonido del violoncello es azul índigo; el del violín azul ultramar; el del clarinete amarillo; el de la trompeta rojo vivo; el de la flauta rojo carmesí, etc..."

Terminemos con otras definiciones de la *catarsis*. De Hovard C. Warren: "El alivio de las emociones desagradables, presentando su representación en una producción artística, como el drama." En sentido patológico: "Alivio de una excitación anormal, restableciendo la relación entre la emoción y el objeto que le excitó originalmente." En psicoanálisis: "Proceso de descargar o suprimir una emoción reprimida o una experiencia desagradable, viviéndola de nuevo en palabras, actos o sentimientos, generalmente (aunque no siempre) en presencia del psicoanalista. Es el método catártico y el proceso se le llama *abreacción*."

Lombroso decía que "la epilepsia se traduciría con frecuencia con equivalentes psíquicos, tales como la *creación genial* (L'Homme de Génie...). La naturaleza mórbida del principio genial fue admitida en Alemania por Schelling, Hagen, Jurgen Meyer, Radestock. En Italia por Tebaldi, Pisano Dosi, Del Greco. En Inglaterra por Nisbert y Havelock Ellis. Tuvo esta tesis numerosos opositores en Francia. Joly dice: "ni aun es necesario refutar la hipótesis de la locura en el genio..." "la fuerza no es debilidad; la salud no es enfermedad".

Por desgracia entre la juventud, a quien se empeña quién sabe qué fuerzas tenebrosas en degenerarla, el ejemplo de los Beattles, drogadictos, aunque geniales, ha hecho que la mayoría de los conjuntos populares de música "a gogó" hayan seguido el camino de las drogas para inspirarse y por otros motivos más. La inspiración más bella es la natural.

EL POEMA SINFÓNICO Y LA REALIDAD MUSICAL

por PABLO C. DE GANTE

AL abordar el tema del poema sinfónico, se tropieza desde el primer momento con el importantísimo problema del *objeto de la música*. ¿Para qué sirve el lenguaje musical? es la pregunta, cargada de inmenso significado, que nunca ha podido contestarse satisfactoriamente. Si es un lenguaje, lleva un mensaje, tiene una misión en la sociedad, pero ¿cuál?

Nosotros creemos que este lenguaje no es ni podría ser nunca un lenguaje que evoque imágenes concretas, como el lenguaje articulado, sino un lenguaje emotivo, que despierta reacciones psíquicas y produce euforia auditiva.

De paso será útil determinar primero un punto capital, con relación al poema sinfónico:

¿De qué clase de música hablamos aquí? No, por cierto, de la música rítmica para danza, desde el tam-tam tribal hasta el ballet moderno. Tampoco de la música folklórica, la popular, ni la de moda y de cabaret. Meno saún, de los ensayos experimentales sobre timbres, ruidos y ritmos que deberían quedar en el laboratorio musical y nunca entrar en la sala de conciertos. El objeto de estas clases de música está muy claro y, entre epicúrea y sensualista, no pretende a ninguna elevación espiritual y desde luego no tiene nada que ver con el poema sinfónico, que es una como excrecencia de la música pura, la romántica y la post-romántica, sobre todo.

La palabra "poema sinfónico" apareció por primera vez en el vocabulario de la música desde que Liszt escribió, alrededor de 1850, en Weimar, sus "Doce Poemas Sinfónicos". Pero Liszt no pensaba en el poema sinfónico como lo hizo después un Ricardo Strauss y otros. Sus poemas eran más bien lo que él llamaba "música de programa", la que propiciaba para muchas de sus propias composiciones.

* * *

Esta "música de programa", como Liszt la concibió, de hecho había existido mucho antes. Como Liszt la presentaba, según nos dice George Sand en sus "Páginas Románticas" (IV-50): "el programa no tiene otra finalidad que la de hacer una *alusión previa* a los móviles psicológicos que impulsaron al compositor a crear su obra y que trata de encerrar en ella. Puede haberla creado bajo la influencia de impresiones determinadas, que luego desearía llevar a la plena y total conciencia del oyente".

No insiste pues en que la obra misma traiga en sí los elementos descriptivos y aún narrativos de las representaciones mentales que tuvo el compositor, con el fin de despertarlas en forma concreta en la imaginación del auditor. Es nada más una indicación, una exposición previa de su estado de ánimo al componer su obra.

Aquí Liszt no propone ninguna novedad, puesto que muchos maestros antes que él habían ya hecho esta *referencia previa* al poner un título a sus obras, desde Haydn con su Sinfonía Militar y sus "Estaciones", Mendelssohn con su Sueño de una Noche de Verano, con su Sinfonía Escocesa, su Canción de Primavera y su Gruta de Fingall, y muchos otros compositores, entre los que destaca Schumann, con sus pequeños cuadros pianísticos, cuyos títulos él mismo puso "a posteriori" y que no son otra cosa, en el mejor de los casos, que puras etiquetas para distinguirlos, pues Schumann era completamente hostil a toda idea de programa que revelara su estado de ánimo.

Bach y Mozart, genios de la música pura, ciertamente nunca hicieron esta alusión previa a sus sentimientos íntimos a la hora de crear sus composiciones. En cuanto a Beethoven, el título de sus obras —alguno que otro puesto por él mismo, pero la mayoría inventada después por sus intérpretes— no tenía ninguna propensión a revelar sus estados psicológicos y confiaba en llevar directamente a la comprensión e interpretación de los oyentes el lirismo expresado en sus obras. De este mutismo se queja el propio Liszt cuando escribe: "¿No es de lamentar, por ejemplo, que Beethoven, de una comprensión tan difícil y sobre cuyas intenciones cuesta tanto trabajo ponerse de acuerdo, no haya indicado sumariamente el pensamiento íntimo de varias de sus grandes obras y las principales modificaciones de ese pensamiento?"

Nosotros, francamente, no lo lamentamos, porque creemos que esta interferencia con intenciones concretas en la secuencia musical, en lugar de aumentar la plenitud emocional producida por la sutil poesía de la eufonía, disgrega con desviaciones de orden imaginativo la espontánea fluidez de la soberana inspiración musical.

Liszt, con la exposición previa de un programa, no pretendía solamente revelar el sentimiento que impulsaba su inspiración. Hizo también en sus "Poemas Sinfónicos" un vago intento para dar un carácter descriptivo a su composición, como lo hizo en su "Batalla de los Hunos", o esbozar en música una especie de imagen del héroe, que sirviera de motivo a su "poema", como por ejemplo en El Tasso, en Mazeppa y en Prometeo. Era ya un paso adelante hacia el verdadero poema sinfónico, pero sin tratar de poner de relieve ninguna escena particular del cuadro descriptivo o narrativo.

Antes que Liszt, Berlioz ya había hecho dos intentos de música ilustrativa con su Harold en Italia (1840) y su Sinfonía Fantástica (1832). Pero él no llamaba esto "música de programa" sino música con una "idea fija". Con todo, no logró hacer patente esta idea fija en estas dos obras, ni siquiera en la Sinfonía Fantástica, en que todo se reduce a la exposición de un motivo (un leitmotiv) de la bienamada. Estas dos obras no llegan a evocar ninguna imagen concreta y si valen no es por su supuesto carácter narrativo, sino por su bella fraseología musical pura y simple.

Pero el programa de Liszt tuvo la suerte de seducir a otros compositores des-

pués de Liszt. Es curioso que el propio Saint-Saens, de temperamento tan cerebral y poco romántico, haya cedido a la tentación de la música supuestamente descriptiva. Su "Rueca de Omfalo", su "Danza Macabra" y su "Juventud de Hércules" son muestras de esta preocupación que podríamos llamar extra-musical.

El "Moldava" de Smetana puede hasta cierto punto también llamarse descriptivo, lo mismo que el "Aprendiz de Brujo" de Paul Dukas, así como las obras de tantos y tantos otros compositores de la época moderna, que todos han creído ser imperativo el sugerir imágenes concretas en sus partituras. Pero ¿para qué hablar aún más de la música de programa como la entendía Liszt? Tchaikovsky lo decía muy bien en una carta de la Sra. von Meck: "Todo clase de música es en el fondo "de programá". La inspiración de un sinfonista puede ser subjetiva u objetiva. En el primer caso los sentimientos de alegría o de tristeza que siente están expresados en su obra. Aquí el programa resulta inútil. Pero cuando el músico, impresionado por una obra poética o un bello paisaje, se siente embargado por el entusiasmo y quiere comunicar sus impresiones por medio de la música, entonces esto puede llamarse un programa, que intenta transmitir por medio de recursos musicales".

(Continuará)

Los dos autores del Himno Nacional

Por SALVADOR MORENO

PARA rendir homenaje a los autores del Himno Nacional Mexicano, cualquier fecha es oportuna.

Rendimos homenaje al agua cada vez que al beberla nos damos cuenta del Don que ella representa en la naturaleza. Rendimos homenaje al sol cuando pensamos que sale cada día por igual para todos. Rendimos homenaje a nuestros padres, en cualquier fecha, cuando sentimos alentar en nosotros mismos el poder de la creación. Rendimos homenaje a la amistad cuando en los momentos de la alegría y la tristeza sabemos que no estamos solos. Y, en fin, rendimos homenaje a todo cuanto nos rodea, cuando somos conscientes de su valor y de su belleza.

Rendir homenaje a nuestro Himno es recordar, con profunda alegría, que hay algo que, a pesar de los posibles pesares, nos une. Y podemos nosotros, los mexicanos, rendirle homenaje a nuestro Himno con mayor razón quizá que otras naciones al suyo, porque para nosotros es algo más que un sello oficial que legaliza un acto. Es sin duda mucho más, porque nos hace evocar un pasado heroico y triste, del cual hemos surgido esperanzados hacia una luz que nos es propia y parecía habérsenos negado.

Y lo digo yo, criollo auténtico, que debo reafirmar mi patria cada día, porque a los criollos se nos dio la difícil opción de una patria o la otra. Doble duda y doble seguridad a la vez, ya que se nos dio también la posibilidad de saber escoger cuanto hay de bueno en ambas.

Ser criollo es ser equidistante por naturaleza, es ser auténticamente neutral, es decir, equilibrado. Y lo digo con énfasis para que no haya confusión, con la equidistancia voluntaria, que es una neutralidad cómoda y egoísta.

Resulta significativo que el autor de las hermosas estrofas de nuestro Himno, Francisco González Bocanegra, haya sido un casi criollo, hijo, como yo, de padre gaditano, educado incluso en el puerto de Cádiz, que fue siempre, de España, la ciudad avanzada de América. Y el autor de la música, Jaime Nunó Roca, español catalán, esto es, español no castellano, y por lo tanto equidistante auténtico también; a la misma distancia, como los criollos, de dos conceptos de la nacionalidad, la española propiamente dicha y la mexicana. Porque a los catalanes, por razones políticas y económicas, no les fue permitido disfrutar de la América hispana, ni intervinieron ellos en el descubrimiento y la conquista.

No conozco de ningún otro himno, ni aún de la Marsellesa, mayor bibliografía, ni más apasionada que del nuestro. Es una tema que todavía nos inquieta. Los mexicanistas, que no saben que es más generoso y patriótico ser mexicanizante, no se resignan a admitir el origen criollo, (equidistante) de nuestro canto máximo. No quieren comprender que sólo desde cierta distancia podía darse a un pueblo oprimido una música y unas palabras que lo reanimaran. Aunque eso sí, nuestro Himno, desprendido de su autores, sea para todos igualmente entrañable.

Fue conmovedor para mí escuchar en la propia villa natal de Nunó, en San Juan de las Abadesas de la provincia de Gerona, la interpretación de nuestro Canto Patrio, transmitido por la televisión con motivo de la XIX Olimpiada, al ver el asombro de los sanjuanenses, como lo sería sin duda de los españoles todos, cuando el Presidente de la República entonó, como todo mexicano, la parte del Coro, cosa que, según me dijeron, no habían visto hacer jamás a ningún otro jefe de Estado.

El modesto homenaje de la Asociación Musical Manuel M. Ponce, fue en realidad un anticipo de otro homenaje más ambicioso y duradero. Un homenaje del que muchas personas estarán enteradas, por haberlo leído en los periódicos o por habérmelo escuchado decir, pues desde hace algunos meses no dejo de repetirlo. Se trata de una fuente que en honor del Himno y sus autores, será erigida en San Juan de las Abadesas.

La fuente se encuentra ya en construcción, de acuerdo con los proyectos del arquitecto mexicano José Blas Ocejo, los cuales fueron expuestos en el Palacio de la Virreina de Barcelona, en diciembre del año próximo pasado y aprobados por las autoridades españolas. Los gastos para su realización material están en manos del Comité Bilateral de hombres de negocios de México y España.

Pero no será sólo un monumento que adornará una plaza, y del que veremos fotografías y postales. Será, sobre todo, una invitación a la cordialidad, una invitación a la fraternidad, un ejemplo de buena voluntad y de gratitud y, para decirlo con las propias palabras del alcalde de San Juan, el señor Bosch, que me escribe emocionado: “acercará a unos hombres que en el mejor de los casos hubieran permanecido indiferentes, y ello es una verdadera victoria en este mundo tan inconstante y ajetreado”.

En septiembre de este mismo año la fuente será inaugurada, y los mexicanos que algún día pasen por este maravilloso pueblo pirenaico, reconocerán en el murmullo de sus aguas la música fluida y las palabras claras de nuestro Himno, y recordarán con ellas —música y poesía— la patria siempre próxima y lejana.

Un Juguetico de Fuego

Por SAMUEL CLARO

En el archivo de manuscritos de música de la época virreinal que se conserva en el Seminario de San Antonio Abad, en el Cuzco, Perú¹, existe un *juguete*² anónimo de extraordinario interés y calidad musical, titulado *Un juguete de fuego*. El manuscrito no ofrece información alguna sobre su autor ni fecha de composición, pero por la notación y características de su estilo creemos que data de comienzos del siglo XVIII y que se debe a la inspiración de un dotado compositor local. La obra, que damos a luz en esta oportunidad, fue compuesta para celebrar la magnificencia de los fuegos artificiales que ornamentaban toda festividad de importancia en los días de la colonia.

Estas fiestas fueron famosas en la ciudad del Cuzco, donde se celebraron no menos de ocho durante el siglo XVIII³, con motivo de onomásticos, fallecimiento y advenimiento al trono de monarcas, o nombramientos episcopales de preclaros cuzqueños.

Del año 1748 data una crónica anónima que describe las festividades celebradas en el Cuzco, el año anterior, con motivo del natalicio del Rey Fernando VI:

FESTIVA / ALEGRE DEMOSTRACION, / PLAUSIBLES, / Y EROYCOS
JUBILOS, / QUE SE HAN LOGRADO EN / la M. N. y gran Ciudad del
Cuzco, / Cabeza de estos Reynos del Perú, / en la gloriosa aclamación
del / excelso Nombre / DE LA S. A. y R. MAG. DEL / Catholico Monarcha
REY de Espa- / na, y Emperador de las Indias, / DON FERNANDO VI / que
Dics guarde.

En general Don Juan Josep Molleda, Corregidor del Cuzco y el coronel Don Miguel Torrejón, contador de las "Reales Caxas", fueron designados para organizar las fiestas "deseosas de que sobre ser el más celebre, que se pudiesse descurrir, de tal suerte dexasse olvidadas las anteriores demostraciones, que tanta embidia havian dado à los otros Reynos"⁴ Se decretaron 14 días destinados a festejar el natalicio de Su Majestad, donde alternaron desfiles, festines, bailes, música, carros alegóricos, cinco tardes de toros, fuegos de artificios y presentación de comedias, entre las que estaban programadas *Euridice* y *Orphèo* de Antonio Solís (1610-1686) y *Rendirse à la obligación* de los hermanos Diego y José Figueroa y Córdoba, obra esta última que no alcanzó a representarse "por el tiempo atropellò tan ligero"⁵.

La primera noche de fuegos, al parecer, tuvo gran acogida entre los asistentes, pues "no hallò la admiración elogios bastantes à la expression de los artificiosos lucimientos de los fuegos"⁶; en cambio, la segunda noche, que estuvo a cargo de "Chorrilleros y Tucuyeros [Tocuyeros]", desilusionó al cronista debido, al parecer, por un percance que produjo "delectable confusión, de estrepitosos truenos, y saltantes ruedas"⁷ al desviarse un volador de luces e incendiar, de improviso y fuera de programa, toda la instalación. Mayor regocijo se obtuvo, en esa oportunidad, de un desfile de "indígenas disfrazados" que fueron precedidos por *caxas* y clarines, y seguidos por "infinitos Pututos, formados instrumentos de Caracoles marinos, en cuyo melancólico acento se remeda el de los Naturales"⁸. La tercera y última noche de fuegos, de la que el cronista no prodiga información musical, estuvo a cargo de "Plateros, Tiradores, y Ccheteros".

Un jugueteo de fuego, escrito para Tiple solo y *continuo* de “Harpa del solo”, es una hermosa composición que debe haber sido interpretada en una ocasión como la descrita más arriba, probablemente el 8 de enero de 1702, cuando la “Muy Noble, y Leal Ciudad del Cuzco” celebró el juramento del Rey Felipe V^o.

La obra se conserva en buen estado, con dos copias de la *parte* de Tiple escritas con la misma caligrafía y una de la *parte* de Harpa. La notación corresponde a lo que se ha denominado “notación blanca”¹⁰, sin barra de compás, con las cabezas de las notas vacías y de forma triangular; cada cierto espacio, notas de cabeza rellena con tinta negra indican el empleo del *color*, con lo cual adquieren valor binario dentro del contexto ternario que domina en toda la composición¹¹. Siguiendo una costumbre arraigada en la época, el *juguete* que comentamos está escrito una quinta superior a la transcripción que ofrecemos en este trabajo.

Escrito en Fa mayor (Do mayor en el original), *Un jugueteo de fuego* ofrece una estructura armónica muy atrayente por su ritmo armónico rápido y modulaciones repetidas que se alejan de la tónica en climax que alcanzan las regiones extremas de La y Mi bemol mayor. La obra, respondiendo el género de *juguete*, ofrece la característica de un pequeño drama realizado por la voz solista, que se divide en un estribillo y seis coplas que se cantan sobre la misma melodía y alternan, al estilo de un villancico, con el estribillo. Este último está dividido en tres secciones internas que corresponden al contenido del texto y que armónicamente ofrecen perfecto equilibrio. La primera de ellas (comps. 1-26) sirve para describir la situación y su armonía es de gran riqueza. Las frases del Tiple suelen quedar sin resolución excepto en la cadencia final (comp. 26), y en una oportunidad la melodía describe, vocalizando, palabras del texto (comps. 5-6). En el comienzo del trozo, *continuo* y voz marcaban en quintas paralelas, intervalos que creemos intencionales.

La segunda sección del estribillo (comps. 27-50) lleva la acción del trozo por medio de sílabas que imitan, onomatopéyicamente, los ruidos y estampidos de fuegos artificiales, y de giros melódicos de carácter descriptivo (comp. 40). Así como en la sección anterior, la primera frase finaliza con octavas paralelas entre las voces extremas (comps. 28-29). La cadencia final (comps. 48-50) representa el punto culminante de la obra.

La tercera sección (comps. 51-59), más breve que las anteriores, consiste en un jubilo comentario final donde se aprueba la demostración pirotécnica. Las tres secciones del estribillo se inician y terminan en la tónica de Fa mayor.

Las coplas, de gran hermosura melódica, constituyen verdaderas acotaciones de picante ingenio y de mucho sabor local, con críticas costumbristas y sociales, que rematan, en la última de ellas, en la dedicatoria de la obra a la Virgen María.

El texto, que proviene de la pluma de algún autor local —si no muy letrado, al menos ingenioso—, lo presentamos a continuación, conservando la ortografía original y agrupando las frases de acuerdo a su contenido textual y tratamiento musical, ya que no es posible concebirlo como estrofas compuestas de versos con un número determinado de sílabas. Dice así:

ESTRIBILLO

Un jugueteo de fuego quiero cantar:
 y gorgear en la fiesta
 porque a todas luses
 miren q^e y lustran de la gracia puresa
 pues en su obsequio festivos se muestran:
 Volcanes y luses
 ynsendios y sentellas
 ardores y raíos
 con llamas y reflejos asquas y etnas
 y en brillantes estruendos de cuetes,
 senisas se abreuián
 en una piesa de fuegos que ya se quema

A Cuetero dele fuego

pega dispara
 miren como arden, las guías y candelas,
 oygan los trasquidos
 miren como suenan
 dan dan
 tis tas tis tas
 atiendan a las ruedas
 sio sio sio
 y el Volcan revienta
 miren como suenan
 afuera fuera
 dran dran dran bun
 Vitor vitor cosa buena
 y repican y tañen las campanillejas

COPLAS—1ª

Mui lusidos an estado los fuegos
 y es cosa cierta
 que an dejado sus tronidos
 A algunos muchas troneras
 no ay que dudarlo
 pues ai qⁿ tenga,
 mas tronidos que fuegos
 en la cavesa

2ª

Los penachos fueron listos
 buscando hevillas
 q^e enseñan todo el resto
 en un sapato
 con mucho diamantes y perlas
 y destos muchos ay
 q^e no rentan en un pie
 ni un callo para una sena

3ª

Los montantes an andado
 desmontando la brauesa,
 de los crudos jacaristas
 con sus caladas viseras
 todo capotes franja i montera
 i ni un tanto an montado
 de lo q^e muestran

4º

El Cuete de sogá estubo,
con sus bueltas y rebueltas
en su cordel aborcando
aun mucha mas de sus ruedas
e
pues q se ahorcan por ver sus tretas
muchos juicios en Lima
por las calesas

5º

Pues los coetes voladores,
e
destos de inbencion q quemán
sirban de exemplar a quantos
solo la imbencion los llena
de una mantilla de raso o tela

que debajo a la sierpe
los mas enquentran,

6º

Solo los coetes de luzes
son luminarias febeas
que a Maria soberana
le rinde i reverencian
sirviendo de antorchas
e
q el aire pueblan
en su grasia divina de pregoneras

Santiago de Chile, mayo de 1969

N O T A S

1. Ver nuestro artículo "Música Dramática en el Cuzco durante el Siglo XVIII", que aparecerá en *Anuario* (1969) del Instituto Interamericano de Investigación Musical (New Orleans: Tulane University), que incluye el catálogo completo de dichos manuscritos. La obra que estudiamos lleva el N° 180.
2. Sobre la forma y características de otro *juquete* contemporáneo a éste, proveniente del Archivo Capitular de la Catedral de Sucre, Bolivia, ver nuestro trabajo "La Virgen Peregrina", *Heterofonía*, 1/4 (México, enero 1969), pp. 29-35.
3. 1702, 1743, 1747, 1748, 1749, 1750, 1760, 1788.
4. *Festiva, Alegre Demostración*, fol. Aa.
5. *Ibid.*, fol. A3.
6. *Ibid.*, fol. Rrv.
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*, fols. Ss y Tt.
9. *Relacion de la Cavalgata Real y Solemne Aclamacion* (Lima, 1702 publicada en *Cuzco Histórico*, Organó de la Comisión Histórico Eclesiástica, ½ (Cuzco, diciembre, 1920), pp. 72-103.
10. Lauro Ayestarán, "El Barroco Musical Hispanoamericano: Los Manuscritos de la Iglesia de San Felipe Neri (Sucre, Bolivia) existentes en el Museo Histórico Nacional de Uruguay", *Anuario*, Vol. I (1965), Instituto Interamericano de Investigación Musical (New Orleans: Tulane University, 1965), pp. 66-73.
11. Mayores detalles sobre la notación musical de esta época se ofrecen en nuestro artículo "La Música Secular de Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728). Características de su Estilo y Notación Musical", que aparecerá en *Parámetros*, N° 2 (Caracas, 1969).

Método objetivo de lectura musical

(Continúa)

Por MARÍA OTÁLORA DE LÓPEZ MATEOS

PARA darnos cuenta exacta de las características de cada tonalidad y la forma como van apareciendo dichas características, seguimos realizando las diferentes escalas, tomando como base siempre el segundo tetracorde de la anterior.

Recordarán ustedes que la última escala que vimos fue la de SOL MAYOR, cuyo segundo tetracorde es Re, Mi, Fa Sostenido y Sol, el cual tomamos como principio de la nueva escala que queda así:

Re.—TONICA.—Dá el nombre de la tonalidad.

Mi.—SUPERTONICA.

Fa Sostenido.—MEDIANTE o MODAL.—Da el modo de la nueva escala o sea Mayor, ya que la tercera formada por Re-FA Sostenido es mayor, Sol.—SUBDOMINANTE o Cuarto Grado.

La.—DOMINANTE.—Principia otro tetracorde.

Si.—SUPERDOMINANTE.

Do Sostenido.—SENSIBLE.—Es precisamente en este 7º grado donde aparece el segundo sostenido, o sea sobre la sensible que, como en el caso anterior y en los siguientes, no tiene las características indispensables, haciéndose necesario el sostenido.

Así, la Armadura o Cabecera de este tono de RE MAYOR tiene siempre FA y DO sostenidos. (Ver en cada tonalidad la escala respectiva en la hoja ilustrativa).

Para la siguiente escala que es de LA MAYOR empezamos por:

La.—TONICA.—1er. grado.

Si.—SUPERTONICA.—2º grado.

Do Sostenido.—MEDIANTE o MODAL.—3er. grado.

Re.—SUBDOMINANTE.—4º grado.

Mi.—DOMINANTE.—5º grado.

Fa, Sostenido.—SUPERDOMINANTE.—6º grado.

Sol Sostenido.—SENSIBLE.—7º grado con alteración.

La Cabecera es para LA MAYOR con FA, DO y SOL sostenidos.

Nuevamente tomamos el segundo tetracorde, obteniendo la escala de MI MAYOR como sigue:

Mi.—TONICA.

Fa Sostenido.—SUPERTONICA.

Sol Sostenido.—MEDIANTE o MODAL.

La.—SUBDOMINANTE.

Si.—DOMINANTE.

Do Sostenido.—SUPERDOMINANTE.

Re Sostenido.—SENSIBLE.

TONALIDADES

CABECERAS

1er. TETRACORDE 2o. TETRACORDE

Musical notation for RE Mayor. The first tetrad (1er. TETRACORDE) contains the notes D4, E4, F#4, and G4. The second tetrad (2o. TETRACORDE) contains the notes A4, B4, C5, and D5. The notes are connected by a melodic line.

RE MAYOR

Musical notation for RE Mayor showing the key signature: one sharp (F#).

1er. TETRACORDE 2o. TETRACORDE

Musical notation for LA Mayor. The first tetrad (1er. TETRACORDE) contains the notes A4, B4, C#5, and D5. The second tetrad (2o. TETRACORDE) contains the notes E5, F#5, G#5, and A5. The notes are connected by a melodic line.

LA MAYOR

Musical notation for LA Mayor showing the key signature: two sharps (F# and C#).

1er. TETRACORDE 2o. TETRACORDE

Musical notation for MI Mayor. The first tetrad (1er. TETRACORDE) contains the notes E4, F#4, G#4, and A4. The second tetrad (2o. TETRACORDE) contains the notes B4, C#5, D#5, and E5. The notes are connected by a melodic line.

MI MAYOR

Musical notation for MI Mayor showing the key signature: three sharps (F#, C#, and G#).

1er. TETRACORDE 2o. TETRACORDE

Musical notation for SI Mayor. The first tetrad (1er. TETRACORDE) contains the notes F#4, G#4, A4, and B4. The second tetrad (2o. TETRACORDE) contains the notes C#5, D#5, E5, and F#5. The notes are connected by a melodic line.

SI MAYOR

Musical notation for SI Mayor showing the key signature: four sharps (F#, C#, G#, and D#).

1er. TETRACORDE 2o. TETRACORDE

Musical notation for FA SOSTENIDO Mayor. The first tetrad (1er. TETRACORDE) contains the notes G#4, A4, B4, and C#5. The second tetrad (2o. TETRACORDE) contains the notes D#5, E5, F#5, and G#5. The notes are connected by a melodic line.

FA SOSTENIDO MAYOR

Musical notation for FA SOSTENIDO Mayor showing the key signature: five sharps (F#, C#, G#, D#, and A#).

1er. TETRACORDE 2o. TETRACORDE

Musical notation for DO SOSTENIDO Mayor. The first tetrad (1er. TETRACORDE) contains the notes A4, B4, C#5, and D5. The second tetrad (2o. TETRACORDE) contains the notes E5, F#5, G#5, and A5. The notes are connected by a melodic line.

DO SOSTENIDO MAYOR

Musical notation for DO SOSTENIDO Mayor showing the key signature: six sharps (F#, C#, G#, D#, A#, and E#).

Tono de MI MAYOR con Cabecera de cuatro sostenidos: Fa, Do, Sol y Re.

Para la siguiente escala comenzamos con:

Si.—TONICA.
Do Sostenido.—SUPERTONICA.
Re Sostenido.—MEDIANTE o MODAL.
Mi.—SUBDOMINANTE.
Fa Sostenido.—DOMINANTE.
Sol Sostenido.—SUPERDOMINANTE.
La Sostenido.—SENSIBLE.

Tono de SI MAYOR con Cabecera de cinco sostenidos: Fa, Do, Sol, Re y La.

La escala siguiente, FA SOSTENIDO MAYOR, se compone como sigue:

Fa sostenido.—TONICA.
Sol Sostenido.—SUPERTONICA.
La Sostenido.—MEDIANTE o MODAL.
Si.—SUBDOMINANTE.
Do Sostenido.—DOMINANTE.
Re Sostenido.—SUPERDOMINANTE.
Mi Sostenido.—SENSIBLE.

Tono de FA SOSTENIDO MAYOR con seis sostenidos: Fa, Do, Sol, Re, La y Mi.

Por último tenemos DO SOSTENIDO MAYOR así:

Do Sostenido.—TONICA.
Re Sostenido.—SUPERTONICA.
MI Sostenido.—MEDIANTE o MODAL.
Fa Sostenido.—SUBDOMINANTE.
Sol Sostenido.—DOMINANTE.
La Sostenido.—SUPERDOMINANTE.
Si Sostenido.—SENSIBLE.

Tono de DO SOSTENIDO MAYOR con todos sus grados sostenidos, según hemos visto, en el siguiente orden de aparición: Fa, Do, Sol, Re, La, Mi y Si.

Observamos que el sostenido (alteración) siempre se presenta en el 7º grado o SENSIBLE y deducimos que la nota siguiente es la TONICA de la escala. Así, al observar una cabecera con un solo sostenido (FA), que es el primero que aparece, sabremos que se trata de la tonalidad de SOL MAYOR, ya que es Sol la nota siguiente o TONICA. Del mismo modo, si los sostenidos de la cabecera son FA y DO sabremos que se trata de RE MAYOR; si son FA, DO y SOL será LA MAYOR; si son FA, DO, SOL y RE la tonalidad es MI MAYOR; si son FA, DO, SOL, RE y LA la tonalidad es SI MAYOR; si son Fa, DO, SOL, RE, LA y MI la tonalidad es FA SOSTENIDO MAYOR; para terminar, si son FA, DO, SOL, RE, LA, MI y SI la tonalidad será DO SOSTENIDO MAYOR.

(Continuará)

Folklore musical de América Latina

Por JAS REUTER

ENTENDIDO el folklore musical como el acervo de melodías, ritmos, poesía e instrumentos surgidos en los ambientes rurales y cultivado en ellos como parte vital de la comunidad, nos encontramos con un hecho muy curioso que presenta lados tanto positivos como negativos: el interés que ha surgido en los centros urbanos por esas manifestaciones estéticas de los grupos rurales. No nos referimos al interés del erudito, del etnomusicólogo, que al principio con complicados sistemas de notación, y ahora con ayuda de grabadoras, visita las comunidades para recoger cantos y danzas y hacer un estudio analítico de ellas para publicar los resultados en alguna revista especializada que sólo llega a manos de otros eruditos y etnomusicólogos. Hablamos más bien del creciente entusiasmo que amplias capas urbanas, particularmente estudiantiles sienten por esas expresiones populares transmitidas por músicos que llegaron a la gran ciudad desde algún rincón de la provincia para dar a conocer la música de su terruño.

En América Latina destacan Argentina y Chile como países que han pasado de la recopilación académica a la conservación y transmisión viva de su respectivo folklore. Quizá la composición étnica, en alto desarrollo cultural y la consiguiente conciencia de los valores nacionales auténticos han encontrado terreno fértil para el cultivo urbano de formas artísticas rurales. "Los Chalchaleros", "Los Cantores de Quilla Huasi", Leda y María, Eduardo Falú —para sólo citar a algunos argentinos—, y Violeta Parra, Margo Loyola o Rolando Alarcón con su "Conjunto Cuncumén", para mencionar a los chilenos más sobresalientes, han recogido y llevado a Buenos Aires y Santiago, respectivamente, los cantos de las provincias; y de esas urbes pasaron a todo el mundo mediante la maquinaria de los medios de comunicación modernos. Aunque muchos de los mencionados y de los no mencionados proceden de la provincia, ninguno era músico profesional, sino que llegaron a serlo gracias a sus numerosas presentaciones en público. Conservan el sabor local en sus interpretaciones, se acompañan con los instrumentos típicos de la región de la que proceden, y su actitud es digna de encomio y apoyo en todos sentidos.

Una vez despertado ese interés por el folklore musical, se inició una nueva corriente entre los compositores más o menos populares de los diferentes países; nos topamos aquí con dos grandes grupos: 1) músicos que, arraigados desde su infancia en el folklore, crean nuevas canciones de acuerdo con los modelos tradicionales, alcanzando a veces una calidad extraordinaria tanto poética como musical (sería el caso de Atahualpa Yupanqui), o versiones pulidas y enriquecidas del folklore, junto con composiciones nuevas de valor (los mismos "Chalchaleros", "Los Incas", el grupo "Achalay", "Los Corazas", "Los Jairas", "Los Torrealberos" —grupos que van desde Argentina a Ecuador, desde Perú y Bolivia a Venezuela—); 2) y en segundo término nos encontramos con individuos y grupos que toman como punto de partida el fol-

klóre para hacer arreglos que en nada corresponden a las tradiciones musicales locales, y que a su vez pueden lograr verdaderas cumbres musicales, como el "Quinteto Contrapunto" de Venezuela, o versiones atractivas, como las de "Los Fronterizos" de Argentina, o de plano caen en clichés comerciales al mezclar un folklorismo superficial con interpretaciones e instrumentos de tipo popular urbano. Citar nombres que ejemplifiquen este último caso sería cosa de nunca acabar, pues son la mayoría de los presentados como "folklore" por las compañías disqueras y por la publicidad radiofónica, televisada y periodística.

En muchas ocasiones se mezclan los los diferentes rasgos mencionados, es decir, lo folklórico con lo refinado, el mal arreglo con una buena melodía, una melodía de poca calidad con una instrumentación folklórica, etc. Se encuentra uno con "fox incaicos", cuecas tocadas con piano y percusiones, sanjuanitos acompañados de saxofón, y a menudo resulta difícil discernir lo verdaderamente folklórico en toda esa maraña, y los malentendidos son muchos. Y el mismo movimiento renacentista que ha dado nueva vida a la música popular tradicional puede serle perjudicial a esta música, especialmente porque la aculturación entre lo rural y lo urbano, con predominio de este último, es cada vez mayor.

(Continuará)

UN JUGUETEO DE FUEGO

(Transcripción: S. Clara)



TIPLE SOLO

12

Anónimo

Un jugueteo de fue-go un jugueteo de fue-go quiero cantar y gor-ge-areña la fiesta porque todos lu-ses miran y bistran

CONTINUO

de lo que se pre-so pes en se-que-rio feste-us se muestran vel-ceros y luses ynsentido y sentellos ardres y rios con lomas y

reflejos de las yelmas y enbrillantes estruendos de cuetes, semi-ses se breujan en una pie-sa de fuego que se que-ma A Cuet-

no de fuego pe-ga dispara paga miran como gran las guis y conetas, aguan los copulidos miran como son dan dan tis tis tis dan

ta ta tu tes tu tes tu tes atreñan a la ve fue rue - das siónia tis tas soñio tis y get volen reñen - ta

miren como sacuen aya a jera a jera a jera dian dan dan dan dan dan dan dan bun Vitor vitor case buena y re - pi - can y tañen las compa -

COPLAS

237 Vitor vitor case buena case buena

238 Mi busi - dos an es - ta do los fuegos yes case cuer - ta que an dejado sus

239 trñidos a algunos muchos tro - ne - ras neque dudarlo

240 mas si q̄ tenga, meñ tonidos que fuegos en la ceña - so

«Fiesta de San Dionisio del Mar»

Itsmo de Tehuantepec, Oax.

POR NABOR HURTADO

LIMITA el horizonte la soberbia montaña que se levanta al fondo coronada por hirsuta melena de palmeras de coco.

Sobre el pequeño valle cayó del cielo el caserío del pueblo que se esconde entre dorados nanches y verdes platanares, y tímido se asoma a contemplar su belleza sencilla en el azul espejo de las aguas tranquilas de la Laguna Superior.

Una raza única en el mundo forma su población: los Huaves, antigua tribu autóctona, sabia en las nobles artes de la danza y el mar, cuyos hombres, forjados en el duro bregar de la pesca, son corpulentos como los arrecifes que sortean, dominando el empuje de las olas con el golpe vigoroso y certero de su remo. Su piel bronceada por el sol tropical cubre sus facciones enérgicas que amabilizan los ojos muchas veces verdes y siempre de vago mirar, acostumbrados a escudriñar la lejanía sin fin...

No hablan español, pero sus tratos mercantiles con las gentes de Unión Hidalgo o "Shavizende" (Juchitán), los han obligado a hablar el zapoteco y también a introducir en su civilización primitiva algunas de las bellas costumbres de los hijos de los "binigulaza" (antepasados zapotecas).

Hemos llegado la víspera del día en que celebran su fiesta tutelar. Las casitas humildes de los pescadores "mareños" lucen adornos policromos y vistosos, en bello entretejido de papel de china, hojas de palma y flores naturales. Las muchachas y los mozos del pueblo visten su estreno. Ellas, el florido huipil y la falda de olán de la tehuana; cintas chillantes de listón trenzadas con el pelo enmarcan su rostro en el que se refleja un espíritu ingenuo al par que desconfiado. Algo de amenazante hay en su mirada profunda y en rictus severo de boca que poco sonríe y se nos antoja capaz de besar con desdenosa pero insinuante dignidad. Ellos, de ordinario semivestidos, pues que generalmente traen el torso desnudo, usan en estos días pantalón de dril y camisa de colores tan vivos como el verde nilo, solferino y amarillo, confeccionadas con telas brillantes.

Hace ya días que llegaron de distintas partes los "chirimiteros" que tañen sus agudos instrumentos, hilvanando una con otra maravillosas melodías que las más de las veces improvisan sujetándolas al ritmo de un tamboril. Las bandas tocan, con ruda técnica y burdos instrumentos, los sones regionales en la casa del "mayordomo", en la que se encuentra depositado el Santa Patrono: San Dionisio, pequeña escultura tallada en madera. En su altar hay ofrendas, ramilletes de flores y "jicalpextles" con frutas adornadas con banderitas de papel de china, estaño y oro volador.

La mayor parte de la gente del pueblo permanece en esta casa, sentados en el suelo en torno del altar o bajo la "enramada", tomando mezcal y algunos refrescos típicos y comiendo camarones.



Al entrar nosotros en el recinto consagrado por una fe tradicional, curiosos pero contagiados del profundo respeto que estos rituales imponen, el “mayordomo” se apresuró a obsequiarnos sendas jícaras con una bebida espumosa parecida al “pozol” o “chorote” que se toma en Tabasco y que se hace con agua y masa de maíz, únicamente que ésta la baten con un bejuco perfumado y de sabor agradable que llaman “jexuma”; nos brindó también un cigarrillo de hoja de maíz, y después mezcal con camarones frescos diciendo: “Ucua nicedasanagabe” (acepta el cariño que te ofrezco).

El calor tropical aumentado por el producido por cientos de velas encendidas en el altar, los bracerillos en que se quemaba copal y la aglomeración de gente, nos obligó a salir y permanecer bajo la enramada en la que una banda de música estuvo tocando “sones” itsmeños de carácter mestizo-zapoteco. Algunos cantadores entonaron los “zapateados” de “Petrona”, “La Llorona”, “La Sandunga” y otros más.

Poco a poco las sombras de la noche fueron llegando y envolviéndolo todo con acariciador silencio. Las palmeras se tornaron negras como inmóviles fantasmas. A lo lejos, el zig-zag de la luz azul de los cocuyos. Las chirimías taladraron el ónix de la noche con sus agudas brocas y quedamos perdidos en la penumbra perfumada y tibia.

El sol saltó sobre el mar como enorme pelota de fuego. Las guacamayas lo saludaron con gritos jubilosos. Nubes de pájaros cruzaron el espacio en todas direcciones. Las campanas lanzaron al viento su sonido de plata, anunciando la fiesta, y las gentes venidas de todos los pueblos del Istmo, engalanadas y optimistas, inundaron la pequeña plazoleta.

Mientras desayunábamos pescado en barbacoa, camarones y chocolate, contemplábamos a las bellas mujeres itsmeñas, tan elegantes, ataviadas con sus trajes de singular riqueza, algunas listas ya para hacer la “tirada de la fruta” llevando en la cabeza, sobre el “huipil grande” el jicalpextle colmado de frutas o golosinas adornadas con las clásicas banderitas multicolores.

Las bandas de música, situadas en distintos lugares, tocaban al mismo tiempo diferentes “sones” formando una sinfonía bárbara, pujante y bella que ningún músico ha escrito jamás.

Una comitiva enviada por el cura llega a la casa del “mayordomo” y le dice: “Maca beesa vido vini guyaha” (el santo está esperando). Formóse entonces la procesión para acompañar a la venerada imagen hasta la iglesia pequeña y humilde; procesión fantástica de abigarrado encanto, encabezada por los danzantes que rompen la marcha con el ritmo infinito de su danza y el chasquear de sus sonajas hechas de morro y penachos de listón, luciendo sus tocados de pluma de ave negra en los que brilla el argento de monedas que originalmente fueron de la época de Carlos III—dato que da fe de la antigüedad de la danza y su vestuario. Después se colocan el “mayordomo” y los notables del pueblo, quienes cargan las andas con el santo; en seguida las chirimías, por último la gente toda que ostenta sus galas de fiesta de retablo. Al llegar al templo, en el amplio atrio es colocado con gran devoción el “Santo Patrono” cuyos ojos esmaltados parecen extasiarse frente a la inmensidad del mar, de la montaña, de la belleza, y de la fe y la ingenuidad.

Se inicia la ceremonia. Desde medio kilómetro de distancia, una pareja de jinetes, montando en pelo sus relucientes corceles adornados, ha arrancado en vertiginosa carrera, rayando sus pencos precisamente frente al Santo, y tan cerca que, al desplegar sus mantas cae sobre la pequeña imagen de madera una lluvia de jazmines blancos y florecillas azules de la montaña. Varias parejas realizan esta suerte de ofrenda, terminada la cual, la danza empieza.

La vieja campana enmudece, las chirimías y las flautas de carrizo ya no atormentan a las doradas calandrias con sus agudas melodías. Ahora preludia el violín el primero de los doce sonos que forman la danza de “Malinches” de los indios Huaves; lo toca un indígena de facciones severas, de ojos brillantes, humildes y altaneros; sus dedos atormentan el mástil del instrumento y reclina en él su cabeza encrespada, con la gravedad del que sabe sentir hondamente toda la estética de la evocación que se realiza.

El grupo de danzantes deshoja el ritmo de sus movimientos y, serenos, reverentes, parecen esculpir con sus ágiles pies sobre la tierra la coreografía prodigiosa de su ballet de encantamiento. ¿Cómo saber lo que estos indios Huaves sienten cuando danzan? Su gesto es altivo y a la vez humilde, revelador de quien se resigna por la fuerza como la fiera mansa. Agitan con precisión sus sonajas con la mano derecha, y con la izquierda marcan un ritmo suave con un penacho de plumas de guacamaya. En su movimiento hay la dulzura de la cadencia y la energía de las cosas bárbaras.

Color, ritmo, armonía, plasticidad de cobre cincelado, evocación de un pasado viril y esplendoroso, sortilegio de mágica añoranza.

Las mujeres espléndidas y garbosas hacen la “tirada de la fruta” que consiste en dar a todos los asistentes parte de las frutas y golosinas que llevan en señal de ofrenda.

El sol tiñó de un color inverosímil el mar y los confines. La montaña parece de acero pavonado; después la luna iluminó todo el paisaje y quedamos saturados de ensoñaciones prodigiosas, encantados por la varita de virtud del cuento vivido.



Adolfo Salazar

(in memoriam)

Por Esperanza Pulido

SALVADOR MORENO había pensado que al través de alguna narración del Licenciado Don Carlos Prieto —el mejor amigo que Adolfo Salazar tuvo en México, y su protector— podríamos haber conocido detalles de la vida y obra del notable musicólogo español que quizá sólo él sabía; pero la premura de tiempo y la falta que de éste sufre cotidianamente Don Carlos, en razón de su activísima vida, nulificaron el proyecto. Afortunadamente, lo que podemos narrar se refiere a los fructuosos trabajos de una vida dedicada al estudio científico de la música.

Adolfo Salazar nació en Madrid, el 6 de marzo de 1890 y murió en México el año de 1959. Después de obtener el título de Bachiller en el Instituto de San Isidro de su ciudad natal, realizó estudios de música con Manuel de Falla y Bartolomé Pérez Casas y más adelante con Maurice Ravel en París. De 1918 a 1936 ejerció la crítica musical en el diario madrileño "El Sol" y comenzó a escribir artículos de crítica y musicografía a granel.

Después de ocupar durante dos años el cargo de Agregado Cultural de la Embajada de España en Washington, se trasladó a México en 1839 para establecer aquí ya definitivamente su residencia. A su llegada se le nombró de inmediato miembro del Colegio de México y Profesor de Historia de la Música en el Conservatorio. Al mismo tiempo comenzó a ejercer la crítica musical en varios diarios de esta ciudad, hasta entrar a "Novedades" como crítico titular. Cuando en 1944 recibió una beca Guggenheim, la autora de estas notas le debió el privilegio especial de que le pidiera el maestro sustituirlo en el mencionado diario capitalino. Al regresar a México, al término de su gestión, se negó a reanudar su actividades en "Novedades" y sólo continuó escribiendo artículos para "México en la Cultura" que dirigía entonces Fernando Benítez. Valga este detalle como uno de mis motivos de gratitud hacia el ilustre amigo.

Carlos Chávez cree que "Andrómeda" (Editorial "Cultura" de México) fue el primer libro publicado por Adolfo Salazar, a la edad de 31 años. "El libro —escribió Chávez— iba mucho más allá de la posibilidad de una comprensión general de nuestro público (entre otras razones porque en aquellos días sin orquestas, sin conciertos, sin discos gramofónicos, apenas se conocía la nueva música), pero algunos —yo, por lo menos— encontramos en *Andrómeda* un aliento y una confirmación."

En efecto: el librito había sido escrito con el pensamiento puesto en lo que sólo muy dilectos espíritus sospecharían por aquel entonces, respecto a la música del futuro.

Al establecerse en México, Salazar había escrito ya varios libros importantes, así como una cantidad incommensurable de bocetos, artículos para revistas y periódicos, y enciclopedias, traducciones de obras importantes, programas de conciertos, etc. En 1940 ya establecido aquí Salazar —"La Casa de España en México" reeditó "La Música

en el siglo xx". Siguió entonces la época de sus grandes producciones, porque, como expresó Bal y Gay, "Para Adolfo Salazar su venida a México significó una nueva etapa en su vida de escritor. Aunque desde su llegada dedicó parte de su actividad al periodismo, la verdad es que dejó de ser el que hasta entonces había sido en España: el crítico que lo daba todo a las páginas de un diario. Y se convirtió en el musicólogo de vasto público y producción asombrosa que todos conocemos." Bal y Gay dejó testimonio en un artículo para "México en la Cultura" (8 de julio de 1958) de la labor que Salazar realizó en España antes de abandonar su patria. Bal, y sus amigos y colegas estudiantes, consideraban entonces a Salazar como guía de sus inquietudes por todo lo nuevo. Porque las críticas que escribía con absoluta libertad en "El Sol" eran "vivaces, estimulantes, a veces violentas, siempre operantes." Siempre sus aquellos jóvenes organizaban "contra protestas" en los sitios donde se abucheaban obras de Stravinsky y Ravel, sabían que Adolfo Salazar los apoyaría, ejerciendo así una gran influencia sobre su cultura y gustos. Agrega Bal y Gay que una importante parte de lo hecho musicalmente en España, de Manuel de Falla en adelante, fue debido a la labor de Salazar. Así como el hecho de que el público "reconociera relativamente pronto la valía excepcional de Manuel de Falla y el que Ernesto Halffter se viera aureolado de una fama precoz."

"Lástima que Salazar no hubiera creído oportuno hacer aquí la crítica musical en la misma forma sabiamente objetiva y saludable. Y es que debe de haber comprendido de inmediato la mediocridad de nuestro medio musical y el hecho de que él, como extranjero, no podía herir la susceptibilidad tan enfermiza de los mexicanos. Todos nosotros, los que nos presentábamos en recitables públicos por aquel entonces, le debimos opiniones sumamente benignas y de ninguna manera objetivas que, por otra parte, nos llenaban de contento.

(En el próximo número proporcionaremos una bibliografía completa de Adolfo Salazar).

PUNTOS Y MUSICA

Por Ma. Luis. Delfín

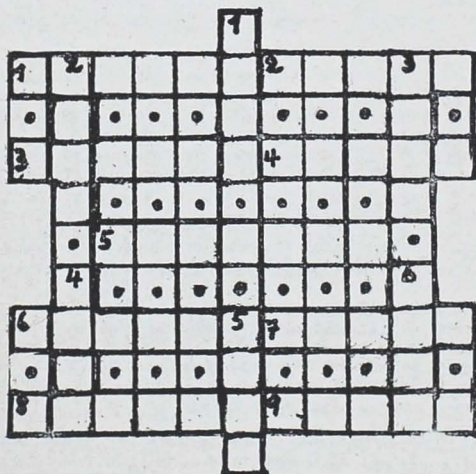
H O R I Z O N T A L E S

- 1.—Línea vertical que separa los compases en el pentagrama.
- 2.—Flauta de los indios de Perú y Bolivia.
- 3.—Danza argentina semejante a la polka.
- 4.—Letras en desorden de un intervalo que, invertido, da la misma cifra.
- 5.—Lugar donde se impartieron los primeros cursos de música durante la Colonia.
- 6.—Entrada de toda la orquesta después de un solo.
- 7.—Lo que produce un cuerpo no sonoro (invertido).
- 8.—Primer esposo de Cosima Liszt.
- 9.—Lo relativo al tono o a la tonalidad.

V E R T I C A L E S

- 1.—Año en que se impartieron los primeros cursos de música durante la Colonia.
- 2.—Cantante sobresaliente de ópera (invertido).
- 3.—Compositor del Himno Nacional mexicano.
- 4.—Famosa ópera de Albin Berger.
- 5.—Seis años después fundó Carlos Chávez la Orquesta Sinfónica de México.
- 6.—Instrumento musical de viento.

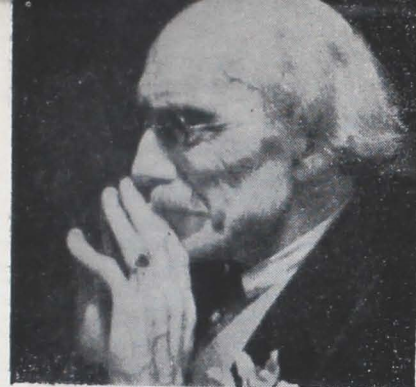
Solución en la Pág. 40.



TECNICA PIANISTA

de TOBIAS MATHAY

por Esperanza Pulido



I I I

DEDOS —Hay dos maneras de usar los dedos: doblándolos hacia adentro, como se hace en el acto de asir cualquier cosa (la mejor y más usual) y extendiéndolos hacia afuera.

Resulta extraño que la primera posición (dedos hacia adentro) sea conocida como “dedos planos” y la segunda (dedos hacia afuera) como “dedos curvos”; y es porque con aquella los dedos se aplanan bastante al caer sobre las teclas: mientras que con ésta se curvan al terminar su acción.

Con ambos usos de los dedos nunca deben oprimirse las teclas desde lo alto, sino de su superficie hacia su base, con tanto mayor impulso cuanto mayor sea la potencia requerida.

Ambos movimientos exigen el uso de los músculos —ora los pequeños, ora los grandes. Para comprobarlo aconseja Matthay el siguiente experimento:

Colóquense los dedos muy suavemente sobre una mesa, con la mano en posición de reposo. Ejercítense repetidamente un solo dedo, muy suavemente, y podrá comprobarse que la acción de los músculos de este dedo no sobrepasa el área de sus articulaciones.

Pero si el mismo dedo que se está ejercitando aumenta la presión, se verá entonces claramente una marcada reacción de la articulación del puño, al mismo tiempo que se produce una tensión momentánea por debajo de éste.

Esta segunda forma de acción es la que debe ser usada al producir un sonido. La primera sólo sirve para mantener la tecla sumida, una vez que el sonido ha sido obtenido.

Por tanto esta segunda forma de acción de los dedos (ora se trate de su posición hacia adentro o hacia afuera), o sea el uso de los músculos fuertes, requiere un movimiento descendente de la mano para cada uno de los dedos, así como un ajuste apropiado de los movimientos rotatorios del antebrazo.

Matthay clasifica estas formas de ataque de los dedos de la siguiente manera:

PRIMERA ESPECIE—Acción de los dedos, con la mano baja y flexible, ayudada por impulsos rotatorios individuales e invisibles del antebrazo.

SEGUNDA ESPECIE—Acción del dedo, ayudada visible e invisiblemente por la acción de la mano y la rotativa del antebrazo. En esta especie pueden intervenir, ora los movimientos de los dedos, los de las manos, o los rotatorios.

TERCERA ESPECIE—Requiere la intervención del brazo, en uno de sus cuatro movimientos opcionales explicados en el número anterior de esta revista. O sea, el impulso vertical, aplicado individualmente, tendiente a ayudar al dedo y a la mano en la producción de cada sonido. Por tanto, la acción descendente del brazo indica siempre una clase de TERCERA ESPECIE, mientras que la acción del brazo y del dedo puede ser referida a cualquiera de las tres especies.

Para mayor abundamiento se explica que todas las formas de movimiento, dedos, manos y brazos pueden intervenir en la “tercera especie”; mientras que en la “segunda” desaparece el movimiento del brazo y en la “primera” el de la mano.

Por “acción de transferencia de peso” entiende Matthey la ausencia práctica de “acción individual del dedo, la mano y el brazo”, puesto que existe el punto esencial de un continuo relajamiento del peso.

Pese a sus nomenclaturas, el autor las objeta cuando se trata de llegar al terreno práctico de la interpretación. Es interesante conocer cómo enseñaba él a sus alumnos. Usaba expresiones como éstas:

“¡Brazos hacia afuera, más ligeros!” “¡Codos libres!” “¡Peso, no empujones!” “¡Rotación libre!” “¡Rotación continua, sin alternaciones!” “¡Más firmeza de los dedos!” “¡Articulaciones libres!” “¡No sostengas las teclas rígidamente, sino suavemente, por medio de los pequeños músculos!” “¡La mano siempre en pos del dedo!” “¡Acción de la mano para cada dedo individualmente!” “Imagínate que tienes diez manos en vez de dos. ¡Se necesitan diez brazos para el *cantabile!*” “¡Sólo el peso del antebrazo para estos acordes suaves!” “¡Nunca empujes el brazo con el antebrazo hacia abajo!” “¡Nunca debe ser ‘demasiado lento’ el descenso de las teclas!” “¡No *staccatissimo!* siempre cierta duración, aun para el ‘staccato!’” “¡Individualiza siempre cada nota!” “¡Individualiza también el sonido y la duración!” “¡Escúchate hacia el interior de ti mismo, pero también hacia afuera!”. Sus expresiones preferidas eran: “¿Cuánto?” y “¡No pienses en la técnica. Piensa en la Música!” (Así como se le dice a los alumnos que presentamos en público: “No pienses en el público: piensa en la música que vas a interpretar y a la que le debes más consideración y respeto que a quienes te van a escuchar.”)

Ahora cabe preguntarse: ¿Por qué escribió Matthey tantos tratados sobre la técnica del piano? La respuesta es sumamente sencilla: porque sin la adquisición de una técnica completa ningún “tocador” de piano puede con justicia llamarse “pianista” en campos del concertismo. La prueba está que aquí en México, donde no existía una verdadera y racional escuela de técnica pianística antes de los cursos de Flavingny, ni becarios de los gobiernos francés, austriaco, y soviético, a los estudiantes de piano ya no es fácil darles gato por liebre; y, por otra parte, los verdaderos grandes talentos pianísticos han “agarrado” de aquí y de allá lo que les faltaba para seguirse desarrollando por el buen sendero.

LA MANO —

Dice Matthey que el estudiante de piano debe suprimir de su vocabulario los términos “eje fijo”, porque esta noción puede conducirles al endurecimientos de sus músculos.

En efecto: recuerdo que para obligarme a comprender la noción de soltura muscular (relaxing) una muestra mía me indujo en Nueva York a rotar repetidamente la mano y el antebrazo sobre cada uno de los dedos. Durante mis horas de estudio dedicaba un buen número de minutos al procedimiento; pero una vez que trataba de aplicarlo a las obras me resultaba incomprensible e inútil. Mis músculos continuaban en tensión. Y era porque no se me explicó lo que debía hacer y lo que no debía al inmovilizar el “eje”.

Así pues; es indispensable saber que una cierta porción de nuestros miembros actuantes debe ejercitarse, o permanecer inactiva (invisiblemente) para formar así una base sólida a los movimientos de otras porciones.

La mano tiene por fuerza que auxiliar momentáneamente a cada dedo en lo individual y por medio de un movimiento descendente y al instante mismo del descenso de la tecla. Sin esta colaboración visible o invisible de la mano, el dedo queda indefenso. Y lo mismo sucedería si la man quisiera trabajar sola sin el auxilio de los dedos, a menos que se tratara de un movimiento rotatorio.

Para esta combinación muscular existen dos movimientos: invisible intervención de la mano, con el sólo movimiento de los dedos y movimiento de la mano, mientras el de los dedos permanece invisible.

Aclara Matthey que la noción de “puro trabajo de los dedos es un mito”. Antiguamente se le decía “acción de la muñeca” a lo que ahora se conoce como “acción de la mano”, aunque ésta es una combinación de dedos y mano (la primera invisible y la segunda visible). El hecho de que una de estas dos acciones predomine (aunque sea ligeramente) hace que el “toque” resulte de “mano” o de “dedos”.

Al tratar la cuestión del BRAZO ya dijimos que cuando la MANO tiene que auxiliar vigorosamente a los dedos, necesita a su vez la colaboración de la muñeca y por ende la del brazo.

JORGE DEMUS

el pedagogo

por MARÍA TERESA CASTRILLÓN



PRULUDIO, CORAL Y FUGA DE CÉSAR FRANCK — Resulta más conveniente aprender esta obra con concentración que estudiarla de dos en dos compases — explicaba Demus al ejecutante del *Preludio, Coral y Fuga* de César Franck en el curso de perfeccionamiento pianístico que ofreció recientemente en la Sala Chopin.

Frank es un compositor ambivalente: su raza y su cultura eran francesas, pero con influencias germánicas. Antes de Franck, remontándonos hasta Couperin, hay poca música francesa instrumental importante: con él comienza el renacimiento de la música clásica.

En su juventud, Franck estudió forzado, en gran parte, por su familia. Sus primeras composiciones son superficiales; pero a los 22 años rompió con su pasado y cambió de rumbo, para convertirse en un compositor y un organista profundos.

En la obra que estudiamos los temas tienen un carácter de improvisación (recordemos que Franck fue el más grandes improvisador, después de Bach), pero deben ser interpretados con profundidad, no conformándose únicamente con producir bellas sonoridades. Todo es importante: los “ppp” no fueron puestos ahí al acaso. Consérvase la tensión, como si se tratara del arco de un violín. En una composición importante, los arpeggios han de subrayarse siempre.

Es curioso observar —prosiguió Demus— que Franck tenía predilección por las terminaciones femeninas (en sus “Variaciones Sinfónicas” el primer tema es masculino y el segundo femenino). Los motivos femeninos son casi siempre dolientes, como sucede con los de Bach.

La indicación "a capriccio", que aparece después de la Introducción, no quiere decir "alegre", sino con fantasía (igual que en Brahms). En todo este pasaje hay que concederles valor a las pausas: un valor psicológico, como el que tiene el resto de la obra.

Es necesario pensar que para la construcción de una obra de grandes proporciones se deben usar piedras grandes y no pequeños mosaicos. Además, nunca es suficiente una bella sonoridad: lo importante es hallar la sonoridad adecuada al carácter de la obra. Hay que tocarla haciéndose uno la ilusión de que la ejecuta en un órgano, con todos sus registros. En la época de Frank, el órgano de la iglesia de Santa Clotilde (donde era organista titular el compositor) recibió un nuevo registro de "clarín", para el cual compuso él una obra. No es, pues, difícil que pensara en ese registro al escribir la que analizamos.

Los bajos de Frank se presentan siempre en progresión: son líneas coherentes. Él era un admirador de Berlioz, pero decía que lo único que no le gustaba de él eran sus bajos. Los de Frank forman un dibujo con la parte superior, como si se tratase de las dos orillas de un río. Así como en la polifonía cada voz tiene su vida propia, estas dos líneas de Frank poseen individualmente un matiz personal.

Hokusai, el gran grabador japonés del siglo XIX decía a los 89 años que deseaba llegar a los 100 para aprender a darles vida a cada uno de los puntos de sus grabados; todo ello, sin embargo, dentro de la unidad de la obra, en la que nada debe ser indiferente.

Nunca debe permitírseles a los dedos que toquen mecánicamente, porque de ser así llegan a acostumbrarse a ello.

Como en la "Fanatásia Cromática" de Bach, en el Coral de César Franck deben enunciarse palabras, como si se tratase de una oración. En una oración Dios debe entender lo que le pedimos. Bach y Franck son espiritualmente afines.

Muchos métodos se han escrito para aprender la igualdad de los dedos, pero en realidad opina Demus y aunque parezca paradójico, no hay dos notas iguales. Es necesario aprender la desigualdad artística y como *excepción* la perfecta igualdad. Ives Natt (maestro de Demus) le decía: "Lo que pierdes en tiempo lo ganas en autoridad". Es terrible ser esclavo del metrónomo. Tratándose de Mozart, por ejemplo, es debido tomar la desigualdad artística como base: cada nota debe hablar.

La pedalización de esta pieza no admite reglas fijas: depende de las imágenes que nos sugiera. En el Coral, por ejemplo, podemos imaginarnos una catedral gótica.

Al poner los pies en sus umbrales nos produce una cierta confusión: esto nos permite, por tanto, usar el pedal más profusamente, para producir la idea de una catedral y no la de una sala Chopin. En una catedral suelen sobreponerse con frecuencia las tonalidades luminosas.

Sigue el "poco Allegro" que es, practicamente, una improvisación antes de la Fuga. Tras varios intentos de surgimiento, se presenta finalmente la meta del inevitable tema, como esculpido en piedra, no pintado. Anteriormente el sentimiento era más confuso: aquí aparece por primera vez claramente definido. Deben evitarse los "pp" indefinidos y los "ff" demasiado duros, para no perder la coherencia. No es posible obtener un elemento grandioso, sin que haya continuidad. El matiz fortísimo produce un estado de ánimo exaltado, pero no duro. Las páginas que preceden a la fuga deben ser como un río cuya corriente nos conduzca irresistiblemente hasta la iniciación de ésta y a través de su elaboración, en donde se afirma su carácter polifónico.

En el dibujo de una negra seguida de otras dos negras ligadas, cada nota tiene su personalidad propia. Al igual que Schubert, Frank requiere de contrastes que precisa subrayar. Para producir grandiosidad no es indispensable mantenerse siempre en fortísimo. Pensemos en esas grandes olas que después de retirarse requieren de un poco de tiempo para regresar, a veces con mayor fuerza. Así, pues, hágase un pequeño acelerando para subir y deténgase en el clímax para producir una impresión de mayor grandiosidad.

El final es la destrucción del tema, como lo hace frecuentemente Beethoven. Este final es un verdadero combate entre San Jorge y el dragón. Con la mayoría de los estudiantes suele ganar el dragón (tema en la mano derecha), pero debe ser todo lo contrario. La última página es una catedral llena de campanas. Obsérvese que contiene el mismo motivo de la Pascua de Parsifal.

Conciertos

SEIS CONCIERTOS POPULARES — Atinada y exitosa promoción del Dep. de Mús. del Inst. Nac. de Bellas Artes, con directores y solistas nacionales y extranjeros, a precios al alcance de todos los bolsillos.

ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE — Del 30 de abril en adelante continuó la Temporada con EVA MARIA ZUK (pianista), CONFLICTO EN TAHITI, ópera de Bernstein, ALIRIO DIAZ (afamado guitarrista venezolano), RAUL COSIO (pianista), LOS CANTORES DE AMERICA, (grupo dedicado al folklore latino americano), JAZZ N° 2, MUSICA NEUROTONAL, bajo la dirección de Juan José Gurrola.

SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE CONSERVATORIO — La Sociedad de Conciertos del Cons. se superó este año (segundo de su fundación). Continuaron sus programas de los miércoles con MARIA TERESA CASTRILLON (pianista); CUARTETO DE CUERDAS DE BELLAS ARTES Y QUINTETO DE ALIENTOS; LA BANDA ESTUDIANTIL DEL COLEGGIO DE TEPEYAC, fundada como experimento por Donald J. Spurrier, con estudiantes de bachillerato. El buen éxito inducirá la organización de grupos similares en todas las escuelas de enseñanza superior; GERHART MUENCH, compositor y pianista alemán largamente residente en México y tan bueno como los mejores; estrenó mundialmente una obra de Luciano Berio; ANTICONCIERTO organizado por Héctor Quintanar y Manuel Enríquez. En la primera parte se escucharon obras de Lanza, Paul Arma y W. Kotonsky. La segunda fue una "happening" en el que lo aleatorio tuvo parte prominente: CORO DEL CONSERVATORIO, bajo la dirección DE ALBERTO ALBA; TRIO VULMAN.

SOCIEDAD DE AUTORES Y COMPOSITORES — Como final del ciclo de conciertos semanales organizados por la SACM Gerhart Muench ofreció un interesante programa de música contemporánea.

ORQUESTA DE CAMARA DE ZURICH — Tres programas de sobrado interés por este fino conjunto suizo de cámara, en los que predominaron música clásica y barroca.

LETANIA EROTICA PARA LA PAZ — Con lujo de detalles, el INBA presentó fuera de temporada un concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional, para estrenar esta cantata de **Bias Galindo**, sobre un texto de Griselda Alvarez. El compositor recurrió aquí a ciertos procedimientos que antes le eran ajenos, como un collage de música electrónica en combinación con el material de la orquesta, pero siguió fiel a su inveterado uso de intervalos de cuartas y séptimas que le son caros. Las características del compositor lucieron a través de toda su obra.

LOS HERMANOS SUAREZ — Jorge (pianista) y Manuel (violinista) unieron sus jóvenes y valiosas fuerzas para una serie de ocho conciertos compuestos por sonatas para ambos instrumentos, desde la época barroca hasta nuestros días.

QUINTETO DE ALIENTOS DE NUEVA YORK — Este notable conjunto dedicó su programa del Conservatorio a la música contemporánea (Ibert, Riegger, Varese, Hindemith y Reicha).

CONFERENCIA — CONCIERTO DE "LOS FOLKLORISTAS" — René Villanueva explicó las tendencias de la música folklórica en los países de la América Latina, antes de que el grupo de que forma parte ejecutara con perfección una serie de canciones latinoamericanas, acompañadas de los instrumentos originales.

MICRO-PAUTA — Para probar la bondad de su método de educación musical infantil titulado "Micro-Pauta", el maestro y compositor **César Tort** ofreció una audición en la Escuela de Música de la UNAM, que resultó verdaderamente alentadora.

NONETO DE MUNICH — El total de los músicos traídos a México por el Instituto Goethe ha resultado hasta ahora de óptima calidad: el Noneto de Munich se demostró maestro en todos los aspectos de sus ejecuciones musicales.

OPERA NACIONAL — La gran atracción de esta corta Temporada de siete óperas fue ofrecida por la representación de "**La mamilas de Tiresias**" de Poulenc y **El niño y los sortilegios** de Ravel conjuntadas en dos funciones. El resto se compuso de **Aida**, **Rigoletto**, **Madame Butterfly**, **Falstaff** y **Bohemia**. Cuando se piensa en el miserable presupuesto con que cuenta el Dep. de Música del INBA para estos espectáculos, llega uno hasta a creer en el factor "milagro".

CARLOS CHAVEZ Y MARIA TERESA RODRIGUEZ — La distinguida pianista mexicana ofreció un concierto dedicado a la obra pianística de Carlos Chávez, que según un cronista invitado resultó de excepcional valor, tanto por la música como por su interpretación. Con este acto festejó María Teresa el 70 aniversario de nuestro compositor máximo, iniciándolo con la **Sonatina** de 1924, para continuar con **Siete Piezas** (1923-30), "**Invenición**" (1958) **Diez Preludios** (1937), **Estudio N° 2** (de los 17 años del compositor). "El genio de Chávez —dijo el cronista invitado, Fernández de Castro— descuello por encima de las normales alturas del talento y de la producción simplemente gratas... Sólo una pianista de la categoría, inquietudes y sentido programático como Ma. Teresa Rodríguez, podría haber abordado este programa con tal éxito y precisión." C.M.

MARGARITA BAUCHE — Al escuchar y presenciar el espectáculo ofrecido en el bello Teatro Coyoacán por Margarita Bauche y su grupo (**Manos de Tierra**) se adhiere uno con toda el alma a esta juventud que derrocha con buen gusto y canciones y poesías de protesta el nuevo espíritu que la anima en favor de los desvalidos de este mundo, que son tantos.

JOSE KAHAN — A partir del 23 de junio, el pianista y maestro José Kahan está ofreciendo un curso intensivo de perfeccionamiento pianístico en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Este curso durará seis semanas.

MUSICA NEUROTÓNAL — Lástima que la brillante nota escrita por Juan V. Melo para el programa de clausura de Temporada de la Asociación Ponce no quepa dentro de las reducidas líneas de esta sección. Melo comprendió admirablemente lo que significaría el espectáculo poético-musical de Juan José Gurriola. Bástele, pues, a esta testigo expresar en mínima reseña lo que le sugirió la presentación de Gurrola y sus colaboradores: trascendentes visiones de poetas del angustiado mundo de hoy y de siempre, recogidas y proyectadas por un espíritu que es un vasto mundo de arte. El engranaje de que se sirvió Gurrola tenía por fuerza que corresponder a su calidad de expositor y recreador. Actor, director de escena, improvisador en un organito eléctrico, tuvo a su disposición a dos coreógrafas-bailarinas que vivieron intensamente las palabras cadenciosas del recitador (¡qué admirable fondo "musical" proveyó el ritmo de la poesía a la danza!). Y los demás improvisaban en el piano, con la trompeta, con la "batería", un "Rock-Gurriola" de extraordinario dinamismo.

EL NIÑO Y LOS SORTILEGIOS — Fue tan impresionante la puesta en escena de "El Niño y los Sortilegios" de Ravel por el Dep. de Música del INBA, que deseáramos poder dedicarle una página entera a este espectáculo. Todo se conjuntó allí para el éxito: la dirección musical de Salvador Ochoa (precisa y respetuosa); la escénica de Ignacio Sotelo (brillantísima); la escenografía y producción de López Mancera (cuajada de imaginación y buen gusto); la coreografía de Guillermina Bravo (una de sus mejores); Guadalupe Solórzano y M. Luisa Salinas y un elenco de cantantes en el que todo mundo estuvo a una altura muy plausible, como lo deseábamos en el Editorial de este número para las óperas del futuro en México. La traducción de Miguel Mora contribuyó al éxito.

Con la anterior ópera se ofreció otra de Poulenc, traducida por el propio Miguel García Mora y Salvador Novo. La puesta en escena de "Las Mamilas de Tiresias" fue así mismo, de excelente calidad. Ahí Guillermina Higuera brilló especialmente. E.F.

ORQUESTA VIVALDI — La obra iniciada hace bastantes años por Josefina Roel: reunir a un grupo de mujeres para hacer música de cámara, cuajó en la constitución de toda una orquesta de cámara mixta. Inilio Bredo ha sido responsable de su desarrollo y constitución definitiva. Durante el mes de junio ofreció el conjunto una serie de cuatro conciertos en la iglesia de San Jacinto, que demostraron la evolución de Bredo como director de música barroca y la considerable mejoría de la "Vivaldi" con la adquisición de sus nuevos elementos, C.M.

NOTICIAS DE MEXICO

DANIEL CHABRUN — Este director de orquesta francés, quien dirigió el brillante primer programa del VII Festival de Música Contemporánea, se ha especializado en la música de nuestros días. A la edad de 43 años ha dirigido un buen número de orquestas europeas. Para la Orquesta de la Radiotelevisión Francesa grabó una gran cantidad de óperas antiguas y modernas con mucho éxito.

PIERRE SCHAEFFER Y LAS PERCUSIONES DE ESTRASBURGO — En relación con el mencionado Festival, el Director del Servicio de Investigaciones de la Radiotelevisión Francesa ofrecerá dos conferencias (ver anuncio del Festival) y los famosos Percusionistas de Strasburgo un concierto.

HERRERA DE LA FUENTE EN LA URSS — Por primera vez fue invitado el Director de la OSN a realizar una gira de conciertos sinfónicos en varias ciudades de la URSS. Tenemos noticias directas de la gran acogida que se le brindó.

BALLET — El Ballet Folklórico de México, que dirige Amalia Hernández obtuvo resonantes éxitos durante su gira europea. En Roma ganó el "Premio Roma". En París fue aclamado por sus presentaciones. El 10 de junio inició una gira por toda España que parece se prolongará hasta el mes próximo... Pilar Roja "la danza misma, el puro arte y la belleza estética reunidas" (dijo de ella Antonio) se presentó en Madrid con gran éxito... En el IV Festival de Danza fueron presentados los ballets Clásico de México (con demostración de notorios adelantos), el Ballet Independiente, centro de sorprendentes coreografías y el Ballet Nacional de México que participó con un solo programa compuesto por un número de coreografías de Guillermina Bravo y otros... ARMANDO MONTIEL acaba

de terminar la partitura de un ballet titulado "Nocturno Patético... El maestro José Castañeda, autor de una notación para la danza estuvo en México... El III Concurso Nacional de Danza Folklórica se llevó a cabo del 7 al 15 de junio, en el Teatro Hidalgo. Participaron grupos de diversas regiones del país.

CONCURSO DE LA SALA CHOPIN — En la prueba final de este Concurso empataron Antonio Beltrán y Emilio Angulo (por cierto que, según Antonio de la Borbolla todos los participantes en el evento poseerían "altísimos niveles musicales y pianísticos", lo que no fue así). En el "desempate" juzgado indebidamente por el mismo Jurado, salió vencedor Emilio, para beneplácito de quienes conocemos y admiramos la trayectoria de sus jóvenes 18 años de vida. Que su estancia en Viena le sea de provecho!

NOTICIAS DEL EXTRANJERO

CONCURSOS INTERNACIONALES



Alirio Díaz

CONCURSO INTERNACIONAL DE MUSICA DE DARMSTADT — Para festejar el XXV aniversario de su fundación, en 1970, los "Cursos Internacionales de Música Contemporánea" de Darmstadt organizan un Concurso Internacional de Composición. Límite de edad: 30 años. Límite de tiempo: 31 de diciembre de 1969. Obras: Orquesta y grupos orquestales, o con solistas, o con bandas magnetofónicas. O un coro a cappella con hasta 16 voces (música electrónica): música de cámara hasta para 6 instrumentistas o cantantes. Informes: 6100 Darmstadt, Nieder Ramstaedter Str. 190.

Concurso Int. de CLAVICIMBALO Y ORGANO — Del 17 al 21 de octubre próximo, organizado por el Comité Nacional François Couperin, el Int. de Musicología de la Univ. de París y la Asoc. Francesa para la preservación del Organo Antiguo. Inscripciones hasta el 15 de julio. Límite de edad, 35 años. Derechos de inscripción, 50 francos. Informes, Comité Nacional François Couperin, 54, rue du Général Delestraint Paris, XVI, Francia.

PRIMER CONCURSO LOUIS M. COTTSCALK para pianistas y compositores. Organizado por la Asociación de Festivales del Nuevo Mundo, este Concurso se efectuará el 15 de octubre próximo en el Conservatorio de Música de Puerto Rico. Dirigirse a Secretariat du Concours Pan American association of the New World, 1028 Connecticut Ave. Washington, D.C., 20036.

CONCURSO INTERNACIONAL DE GUITARRA — La Dir. de Cultura de la Univ. Central de Venezuela anuncia este Concurso que se efectuará del 26 al 30 de agosto próximo. Las solicitudes se reciben hasta el 20 de agosto próximo, en Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela. En combinación con este evento se ofrece un curso del maestro Alirio Díaz, que habrá de llevarse a cabo del 1º al 30 de agosto próximos.

MELOS — La gran revista alemana dedicada a la música contemporánea y dirigida por Heinrich Strobel accedió amablemente a un intercambio con nuestra modesta HETEROFONIA. En su número de abril dedica más de 14 páginas a las respuestas que recibió de 28 compositores a esta pregunta: "¿Puede un compositor vivir de sus obras?" Algunas de estas respuestas ofrecen tan vivo interés que nos proponemos traducirlas para el próximo número de nuestra revista.

MUSICA DE BERLIOZ — El Festival de Camden (uno de los más interesantes de Inglaterra) dedicó la mitad de sus actos musicales a obras de Berlioz, con motivo del centenario de su muerte. Se dieron 3 representaciones de "Beatriz y Bénédict" se escucharon arias de "Los Troyanos", la "Sin-

fonía Fantástica", etc. Sólo en México no hemos conmemorado dignamente tan importante fecha (el 8 de marzo de 1869).

LUIS DE PABLO — El notable compositor español ofreció conferencias en Argentina y Chile. OBRAS DE BENGUEREL JOSEP SOLER, MESTRES QUADRENY, JOAN GUINJOAN y otros compositores españoles han sido ejecutadas en Holanda, Portugal, Barcelona, etc. en diversas ocasiones.

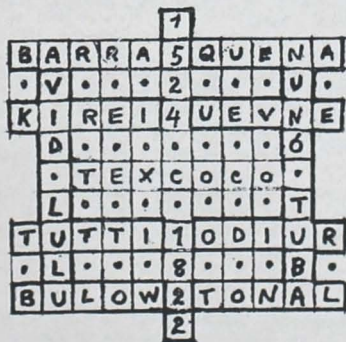
NUEVA OPERA — Cinco compositores y dos libretistas holandeses unieron sus fuerzas para componer una ópera que titularon RECONSTRUCCION y se estrenará este mes en el Festival de Música de Amsterdam. Con esta obra se propusieron los autores atacar deliberadamente al imperialismo norteamericano y su política en América Latina, por medio de discursos de Fidel. La participación del personaje "Che" Guevara es fundamental. Antes de su "premiere", "Reconstrucción" está ya produciendo polémicas.

DE NUEVA YORK

NUEVO DIRECTOR DE LA FILARMONICA — Ya comienza a producir expectación el nombramiento de Pierre Boulez como titular de la Filarmónica. La popularidad que alcanzó Bernstein desde el 14 de noviembre de 1943, cuando sustituyó a Bruno Walter, hizo muy difícil la elección de su sucesor. En el lapso de casi 26 años dirigió Bernstein 943 conciertos de la Filarmónica. Nunca fue partidario del dodecafonismo, pero tampoco lo discriminó. Respecto a la música contemporánea sus preferencias se inclinaron hacia Stranvinsky, Prokoviev, Bartok, Hindemith y Copland. Dio acogida a los compositores norteamericanos.

DON SHIRLEY — Este doctor en Psicología y excelente pianista, dio un concierto para demostrar cómo pueden transformarse la música popular y la clásica popularizada en música de elevado espíritu. Sus tendencias se caracterizan por accesibilidad para todos los oyentes y una completa ausencia de "snobismo intelectual". Se trataba de buena música, sin pretensiones de grandeza, pero con tendencias a elevar el nivel auditivo del auditorio.

GINA BACHAUER — Pese a sus tendencias románticas, esta majestuosa pianista interpreta muy bien a Beethoven. En cambio, en una obra como las **Escenas Infantiles** de Schumann, se deja llevar por su colosal naturaleza y suele no hacer música. La Rapsodia Española de Liszt le quedó de perlas. DONALD ISLER, corresponsal.



Abstracts in English

EDITORIAL PAGE

THE editorial writer deals with the snobism of all those who disdain Opera as part of their musical tastes. He understands however that the opera in not only a musical show, but a social event, as well as a medium to gather people who only appreciate the excellences of very high notes and disregard the music. He recalls the fact that opera composers, especially those of the last century, wrote many passages of their works with the singers demands in mind, but without disregarding artistic interventions of the orchestra and choral parts. The 19th century produced a series of "sacred monsters", who travelled from north to south in search of glory. And in order to obtain more profits, the managers organized opera companies with a single star, surrounded by secondary singers that would not dim the former's lights. During those times every thing contributed to the almost nul difusion of symphony orchestras and instrumental soloists. The author bases his statement on the fact that the first recordings the world knew were made by opera singers. Only long after recordings of fragmented classical music appeared, performed by half a dozen orchestras (as a rule American orchestras). He concludes however that nothing can displace opera anywhere, as it offers a sum of several artistic elements that properly developed touch the deep human emotions of the listeners. But, unfortunately, over here opera is often performed in a very poor way, thus depriving amateurs of this valuable start on the road to the undstanding of higher forms of music. He advises doing away with opera stars and performing operas with a staff of secondary, but very able singers, like those presented here by the Berlin Opera during the Olympic Cultural events, when they impeccably performed two Mozart works. Only by taking care of all the musical elements that constitute an opera could this musical form live forever. The proper combination of human voice and orchestra shall continue to attract the best world composers towards this artistic medium.

ESTHETICS OF MUSIC

BY ALBERTO PULIDO SILVA

(Dr. Pulido HETEROFONIA's managing editor, teaches Greek Literature, Latin and Greek at the University of Mexico. He is the author of several books dealing with his field of knowledge)

THIS is the fifth of a series of articles Dr. Pulido is writing on music esthetics. He deals now with music *Catharsis* and its different meanings according to several sources. The author mentions Batteux's quotation of Pythagoras idea of musical catharsis as purification of the soul, but in his *Politics* Aristotle had already thought that music should be practiced for different reasons and not only for a single one. Quoting again Batteux the author adds that terror and compassion free us from excessive fright.

He afterwards analyses Aristotle's definition of catharsis in his *Poetique*: production of a series of artificial feelings, far apart from the subject in which they originated. When dealing with tragedy, Aristotle defines catharsis as an imitation, that between sorrow and terror determines a condition for reaching integrity. Plato had mentioned cathasis as *ascetic purification*. From an esthetic point of view, Aristotle defines *catharsis as freeing ourselves from the weight of a fact that is becoming too heavy for us.*

Italian critics of Aristotll's *Poetique* only applied catharsis to terror and compassion. 17th century's French ones thought, according to Maggi, that it meant the training of those passions, in order to free oneself from piety, terror, lust, etc. Racine, who was acquainted with Greek, as well as Corneille, followed Aristotle's thought.

Empathy, *Einführung*, is also related to catharsis. According to Aristotle, passionate people have a greater power of persuasion.

Everything related to artistic creation is found in this text of the Stagirite: He states that art of poetry belongs either to well-born natures or to crazy ones — the latter due to their power of ecstasy. In my *Aesthetic*, continues Dr. Pulido, I define catharsis as that sublime moment when the artist, disregarding his ego, time and place, raises high up into the artificial, but transcendent world, where he creates, interprets or listens. He then analyzes 3 kinds of catharsis: the moment of creation through inspiration, when the creator feels neither physical pain, nor any inconveniences of time or place. His ego almost disappears. The *interpreter's* catharsis is some times more important than the creator's, as he may perhaps improve the original work. The true interpreter disregards also his ego, time and place. Whenever he is able to get the creator, or the interpreter's message, the *listener* suffers the third kind of catharsis. He seems to be the most important of the three, as most works of art are dedicated to him.

Dr. Pulido passes then to antinatural *catharsis*, originated by alcohol and drugs. Quoting Aristotle once again, he says that under the influence of a congestion, certain people become poets, prophets and sybils. Famous men in poetry and the arts had frequently been misanthropes or crazy ones. Modern psychiatrists inspired themselves in these old theories. Catharsis produced through alcohol or drugs falls into a low complex. Under such conditions it is obvious that no true artist would be able to create a work of genuine art. Among our composers Revueltas was an alcohol addict. The same can be said of Moussorgsky, Domenico Scarlatti and Friedmann, the oldest son of Johannes Sebastian Bach.

The writer recalls then the *pseudostesias common* to poets of the Symbolist period, and provides a sonet from Rimbaud, quoted by Vigié-Lecocq, as well as a text from René Ghil, dealing with colors for musical instruments. In literature these extravaganzas originated the "instrumentalist" school that produced "orchestrated prosody".

The author provides other meanings of *catharsis*. From Howard C. Warren: Freedom from disagreeable feelings, expressed through an artistic production, like drama. In a pathological sense: Easiness from an abnormal feeling in order to project a balance between the same feeling and its original causes. In the field of psychoanalysis he gives a definition of the process called *abreaction*.

According to Lombroso epilepsy was often connected with psychic equivalents, such as *genial creation*. The morbid nature of genius was accepted in Germany by Schelling, Hagen, Jurgen, Meyer, Radestock. In Italy by Tebaldi, Pisano, etc. In England by Nisbert and Havellock Ellis. It encountered opposition in France.

Unfortunately —concludes Dr. Pulido— there are certain occult forces that tend to degenerate youth. The Beatles, genial drug-addicts, have influenced a great part of a-go-go popular music ensembles, who look for drugs as means of inspiration.

SYMPHONIC POEM AND MUSICAL REALITY

BY PABLO DE GANTE

(Belgian specialist in Mexican Art of colonial times. Studied at the Universities of Gante and Cambridge. He is also a musician in his own rights.)

THE musical language — the author believes— has the purpose of calling out concrete images, awakening psychic reactions and producing auditive interest. The syphonic poem has nothing to do with any other musical forms. It is something like an autgrowth of pure music, romantic and post-romantic music.

In 1850 Liszt composed his 12 symphonic poems. Unlike those of Richard Strauss and other composers after Liszt, the symphonic poems of the hungarian composer were rather "program music". He did not insist in conveying descriptive elements to his listeners. He did not propose any novelties. Before him many composers, like Haydn, Mendelssohn, etc., had given titles to some of their works. Beethoven never meant to reveal his subjective reactions. The titles of some of his works were devised by his editors and interpreters after his death. Mr. de Gante believes that any interference with material intentions tends to diminish the fluency of musical inspiration.

Liszt did not only pretend to reveal his intentions, but also to give a descriptive character to his works. He did so in his "Battle of the Hunes", "Mazzepa" and "Prometheus", as a step toward the real symphonic poem, but without trying to describe any particular scenes.

Before Liszt, Berlionz attempted twice to illustrate his music, without making reference to "program music. ("Harold in Italy" and "Fantastic Symphony"), but he failed. His Fantastic Symphony lacks concrete images. He simply uses a leit-motiv for the beloved one.

Liszts' program music seduced certain composers born after him: Saint-Saens ("Le Rouet d'Omphale", "Dance Macabre", "La Jeneusse d'Hercules"); Smetana ("Moldava"); Paul Dukas ("The sorcerer's apprentice") and works of many composers of today sugest concrete images.

(To continue in next issue)

THE AUTHORS OF MEXICO'S NATIONAL ANTHEM

BY SALVADOR MORENO

(Mexican composer, painter, scholar, who lives in Spain)

To pay tribute to the authors of Mexico's National Anthem Salvador Moreno thinks that any date counts, just as the gifts represented by the sun, our parents, friendship, joy, etc, merit our everlasting gratitude.

As we remember our national anthem —Says Mr. Moreno— we get close together in spite of our differences. For us, Mexicans, it evokes a heroic but sad past, from which we got out full of hope towards a light previously dimmed.

Mr. Moreno states that being a genuine creole he must himself maintain firmly and constantly his nationality "as we creoles —says he— have the difficult task of choosing any of both countries. At the same time we are privileged to profit by the best elements of both sides. To be a creole is to be equidistant by nature. It means to possess a sense of balance.

"The fact that *Francisco González Bocanegra*, writer of the anthem's words, was a creole — a son, like myself, of a galitian father and educated in Cadiz, is quite significative.

"And the Anthem's composer —*Jaime Nunó*— was a Catalonian-Spaniard and not a Castillian-Spaniard, which makes him also equidistant by two different meanings of nationalism. On account of political and economical reasons the Catalonians were neither allowed to profit by the Conquest, nor to participate in the discoveries and conquests.

"Not even the Marseillaise offers a more passionate bibliography, according to my knowlegde. The Mexican Anthem still provides a subject full uneasiness. Mexicans have not resigned themselves to the creole (equidistant origin of their Anthem. They don't seem to understand that only from a certain distance could an oppressed people get cheered up by some words and some music. But aside from its origines, our national Anthem is beloved by all of us.

"It was very moving for me to hear our patriotic song in the town where Nunó was born (San Juan de las Abadesas). It was televised from Mexico during the XIX Olympic Games. The people of San Juan, like the rest of the Spaniards, were astonished to verify how the President of México sang the choral part of the Anthem, together with the rest of the audience.

Mr Moreno's suggestion of building a fountain in San Juan de las Abadesas to honour the Mexican Anthem and Jaime Nunó, has cristalized. The fountain, now under construction, will be inaugurated next September. A Committee of Mexican and Spanish business men provided the funds for the monument (designed by the Mexican architect José Blás Ocejo and approved by the Spanish Government.) According to a letter sent to Mr. Moreno by San Juan's Mayor, this fountain "shall bind men to each other, who otherwise would have remained indifferent. In this troubled world that signifies a victory."

A LITTLE FIRE "TOY"

BY SAMUEL CLARO

(*Noted Chilean musicologist, former editor of REVISTA MUSICAL CHILENA, director of the Institute of Musical Research of the University of Santiago*).
In the archives of musical manuscripts from colonial times of the Seminary of San Antonio Abad of Cuzco (Perú), there is an anonymous composition of extraordinary musical value. It is called "Un jugueteo de fuego" (A little fire "toy"). This manuscript lacks any data, but its notation and musical characteristics can be referred to the beginning of the 18th century. Its author must have been a local composer of nationalistic trends, who wrote this piece to celebrate the magnificent fire works common to every important 18th century event. In Cuzco these events happened at least 8 times every year, on occasions of birthdays, deaths and enthronization of kings and episcopal "cuzqueños".

Mr. Claro quotes an anonymous document of 1748 in which the festivities are accounted. These festivities were organized on occasion of Ferdinand VI's birthday in Cuzco with parades, balls, music, allegoric cars, bull fights, fire works, comedies etc. In this manuscript fire works are especially praised for their splendid display of colors.

The "Juguético de fuego" is for soprano, with harp accompaniment. It was probably given its premiere on January 8, 1702. It is well preserved and written with "notación blanca" (white triangular notes), without measure bars. Mr. Claro specifies the rest of the piece characteristics and analyzes the work comprehensively. He afterwards provides the juguético's text in versified form with the original orthography's errors and plenty of local slang. Look for the music in the central pages.

PRACTICAL SYSTEM OF SIGHT READING

BY M. O. DE LÓPEZ MATEOS

The sister-in-law of Mexico's former President López Mateos is a pianist, teacher and composer, who from HETEROFONIA's second issue began writing an easy system of musical theory, addressed to those amateurs wishing to learn how to read music. With the present article she ended the exposition of all major keys with sharps. She accompanies every lesson with a comprehensive illustration.

FOLKLORE OF LATIN AMERICA

BY JAS REUTER

(Scholar and teacher at the Univ. of Mex.)

MR. REUTER deals with the ever increasing interest that musical folklore has awakened among urban people and particularly among students. This is due to popular expressions of those musicians who brought to the metropolis the music of their far away provincial towns.

In this field Argentina and Chile are prominent among Latin American countries. It is due perhaps to their high cultural level, carrying within the awareness of true national values that have found fertile ground for the growth of popular artistic forms.

Mr. Reuter mentions several Argentinian and Chilean groups of musicians and artists who sing in Santiago and Buenos Aires the songs they have collected in the provinces of both their countries. None of these were professional musicians, but by way of accompanying themselves with original instruments and through continuous performances they became professionals.

Due to this new folkloric interest, the popular composers of every country opened a new road. Among those there are two big groups: 1) folkloric musicians of origine, who, following traditional patterns create at times songs of extraordinary musical and poetical qualities (like Atahualpa Yupanqui's for instance); or produce polished and enriched versions of folkloric melodies, side by side with new and valuable songs, (the "Chachaleros" the "Corazas", the "Janos", the "Torrealberos", etc. —; groups that travel from Argentina to Ecuador, from Perú and Bolivia to Venezuela. 2) Men and groups without any concern for local musical tradition, but with enough talent to attain some times very high accomplishments, like those of Venezuela's "Quinteto Contrapunto"; or very attractive arrangements ("Los Fronterizos" from Argentina); or plain commercial clichés addressed to radio, television, recordings, etc.

There is often a mixture of the aforesaid characteristics: Incan fox-trots Chilean "cuencas" performed with piano and battery, "sanjuanitos" accompanied by saxophones. In this confusion it is some times difficult to detect real folklore.

Mr. Reuter arrives at the conclusion that this "renaissance" of folkloric music, this mixture of rural and urban elements (with predominance of the latter) can be rather harmful to that kind of popular music.

FEAST OF SAN DIONISIO DEL MAR
ISTHMUS OF TEHUANTEPEC (OAXACA)

BY NABOR HURTADO

(The late Nabor Hurtado was a very distinguished Mexican musician and folklore scholar)

MR. HURTADO describes a small valley where the "Huaves" (an ancient indian tribe) live. They don't speak Spanish, but their commercial relations with the "shavizende" (natives of Juchitán) have obliged them to learn the Zapotecan language and to adopt some of these indians' habits.

The author and his party arrived there one day previous to the celebration. The girls wore their "tehuana" costum. The boys, drilling pants and colored shirts made of brilliant material.

The "chirimias" (very highly pitched instruments) and a small drum played marvellous melodies and the bands performed folkloric pieces in the house of the "mayordomo" (principal) of the town, where a little sculpture of San Dionisio was kept on an altar full of offerings.

A great prtion of the town's people go to this house and sit around the altar, eating shrimps and drinking "mezcal" or refreshments. As they arrived, the mayordomo offered them every thing he possessed, saying: "Ucua nicedasanagabe" (accept the love I bestow upon you).

"The day after, as soon as the sun came up we heard the bell's clinking. While we took our breakfast (barbecued fish, shrimps and chocolate) we admired the beautiful women already elegantly dressed and prepared to make the "tirada de la fruta" (throwing of the fruit). They carried on their heads the "jicalpextle" (a gourd's dish) full of fruits and candies and decorated with small colored flags.

The different bands played different "sones" (tunes) at the same time, producing a barbarous symphony never written by any composer. Then arrived the committee sent by the priest to organize the parade that would carry the saint to the very humble small church. Their head dress was made of black feathers and silver coins of Carlos III's times. Then the "mayordomo", followed by other important frame carriers, the "chirimias" and lastly the people.

As they arrived at the church one witnesses the beginning of the feasting: From a quarter mile's distance a couple of horsemen comes in furious racing. Then,

opening their blankets they throw a rain of white jasmin and little blue wild flowers on the image. One of the violin players —tall and portly preludes the firts of the twelve tunes that compose the "Malinche" 's dance of the "huave" indians. Then the dancers perform the choreography. In their movements one feels the cadence of sweetness and the energy of savage things. There is color, harmony, plasticity, magic remembrances of a manly past.

The ceremony ends with the trowing of the fruit: the beautiful women give everybody a portion of the fruits and candies they were carrng as offerings.

TOBIAS MATTHAY' PIANO TECHNIQUE

BY ESPERANZA PULIDO

THIS is the third of a series of articles written by the Editor to analyze briefly the teachings of the famous English piano pedagogue Tobias Matthay, whose books have never been translated into Spanish. Considering that this kind of material will only interest the especialistas, to whom Matthay's books are available in English, we don't consider it necessary to make an abstract of it.

JOERG DEMUS THE TEACHER

BY MARIA TERESA CASTRILLON

(*Mis Castrillon is a concert pianist and teacher at the Conservatory of Music of Mexico City. She studied in Paris and Vienna.*)

THIS is the first of a series of articles devoted to Mr. Demus' course of pianistic interpretation given here yearly by him. Mr. Demus began his teachings with César Franck's *Prelude Chorale and Fugue*.

On account of his French race and culture and his German influences Frank is ambivalent. His earliest works are superficial, but after 22 he became a composer and player of deep insight.

In this work the themes appear like improvisations, but their rendering requires great concentration. Every thing is important here: tension, dynamics, underlying of the arpeggios. Franck favoreced femenine phrase endings. Like those of Bach, Franck's are sorrowful. The sign "a capriccio", placed at the beginning of this entrance does not mean "gay", but *with fantasy*. As in the whole piece one must give here a psychological value to the rests.

Think that a huge building requieres huge stones and not small mosaic work. On the other hand try to find the kind of touch required by the piece's character. Play it as you would on an organ, with its whole stops. In Franck's time, the organ of Saint Clotilde's church, where he kept the post of organist, got a new clarion stop, for which he composed a piece.

Franck's basses come always in progressions. They form a design parallel to the upper melodic line, like the two beds of a river, but individually alive. In this Chorale one must speak words as one would in a prayer. Bach and Franck are spiritually related.

In this piece there cannot be any fixed rules for pedalization. As we play the Choral, we can imagine a Gothic cathedral. The confusion its entrance induces may allow us a more prodigal use of the pedal. We wish to convey the idea of a cathedral — not of a small concert hall. In a cathedral bright lights often superpose each other.

The following "poco Allegro" is practically an improvisation before the Fugue. After several attempts, the Fugue's subject surges unavoidably as though sculptured on marble. The previous confusion is finally cleared up. The preceding pages must be like a river that after flowing out at the theme's mouth, conducts us through its development. Like Schubert, Franck asks for contrasts; it is useless to keep the *fortissimo* forever in order to convey magnificence. Think of huge ocean waves: before recessing they stop in order to come forth with greatest strength. The *finale* means an abatement of the theme. This ending is a true fight between Saint George and the dragon. Most students give the victory to the latter, but it should be just the opposite. This theme is the same as Parsifal's Good Friday theme.

El Correo maneja gran cantidad de paquetes. Empaque bien el suyo para que llegue en buenas condiciones.

Anote la zona postal respectiva en sus correspondencias dirigidas al Distrito Federal.

EMILIANA DE ZUBELDIA

cuatro canciones con texto de

ANA MAIRENA

EDICION RICORDI

De venta en todos los repertorios de música

"LOS GONZALEZ"

fundadores de una singular artesanía en piel
realizan lo increíble en collares, aretes, pulseras,
prendedores, etc,

Búsquelos en el BAAZAR SABADO Plaza de San
Jacinto II, San Angel, Stands 81 y 82, o pida datos.

para sus compras al 48-97-27

rhin 27 46-08-II
Pianos y 46-08-12.



BECHSTEIN
WEINBACH
PETROF *Rösler*
MELODIGRAND
Y
HAMMOND

CASA RICORDI

al servicio de la Cultura Musical Mexicana
ofrece en

PASEO DE LA REFORMA 481-A
(frente al edificio del Seguro Social)

UN AMBIENTE PROPICIO PARA SUS COMPRAS
CON LA ATENCION QUE USTED MERECE

Ediciones:

RICORDI, NACIONALES Y EXTRANJERAS

TELEFONO 25-57-22