



HETEROFONIA

Revista Musical

Año III Núm. 13

Julio-Agosto de 1970

México, D. F.

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

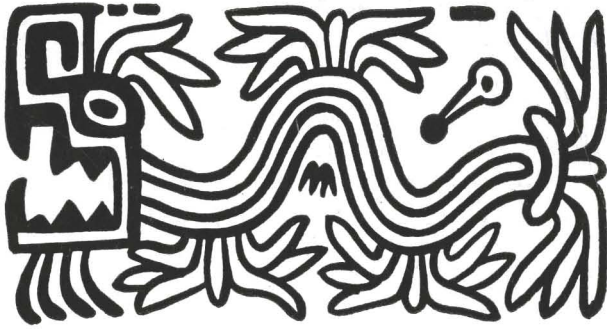
Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 13, México, julio-agosto de 1970

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 13, México, julio-agosto de 1970, pp. #-#



HETEROFONIA

Revista Musical

OBRAS MUSICALES DE COMPOSITORES FRANCESES,
EXPUESTAS EN LA CASA RICORDI

Julio y Agosto de 1970 PASEO DE LA REFORMA 481 bis. Tel. 5-25-57-22

1. Oliver MESSIAEN—CHRONOMIE, para 18 inst. de cuerdas, solistas, alientos y percusión. Messiaen logra reproducir aquí lo que tanto anhelaba Debussy: el acuerdo misterioso entre la naturaleza y la imaginación.
EDICION Alphonse Leduc. 175, rue Saint-Honoré, Paris.
2. Olivier MESSIAEN—*Veinte miradas del Niño Jesús*, para Piano.
EDICION DURAND, 4 Place de la Madeleine, Paris.
3. Maurice THIRIET. EDIPO REY, Tragedia lírica. Prólogo y un Acto, sobre un texto de Jean COCTEAU.
EDICION CHOULDENS, 38, rue Jean MERMOZ, Paris.
4. Iannis XENAKIS. EONTA, es una especie de homenaje a PARMENIDO. Xenakis es uno de los más grandes compositores de la actualidad.
EDICION BOOSEY & HAWKES, 4 Rue Drouot, Paris.
5. Maurice OHANA (oriundo de Andalucía). SUITE PARA UN MI-MODRAMA Y NEUMAS. Estos últimos son secuencias rituales de ceremonias religiosas griegas (Siglo IX A.C.)
EDICION G. BILLAUDOT. 14, rue l'Echiquier, Paris.
6. Francis POULENC. TRES CANCIONES DE GARCIA LORCA. Por su consistencia y primor, la obra de Poulenc tiene asegurado un éxito duradero.
EDICION HEUGEL et CIA. 2, bis, rue Vivienne, Paris.
7. Darius MILHAUD. TRES CANCIONES DE Jules SUPERVIELLE, son de una escritura concisa, pero intensa.
EDICION HEUGEL et CIE. 2 bis, rue Vivienne, Paris.
8. Darius MILHAUD, EL CASTILLO DE FUEGO, sobre un texto de Jean CASSOU, con espléndido manejo de las masas corales.
EDICION Max ESCHIG, 48 rue de Rome, Paris.
9. Henri SAUGUET. VISIONES INFERNALES, sobre poemas de Max JACOB, son obras de un delicioso romanticismo, amalgamado con un clasicismo equilibrado.
EDICION HEUGEL et Cie. 2 bis, rue Vivienne, Paris.
10. Maurice RAVEL. EL NIÑO Y LOS SORTILEGIOS (Edición íntegra) y DOS EXTRACTOS DE LA MISMA OBRA, arreglada por el autor.
EDICION DURAND et Cie. 4, Place de la Madeleine, Paris.
11. André JOLIVET. PASTORAL DE NAVIDAD (flauta, fagot y arpa).
EDICION HEUGEL et Cie. 2 bis, rue Vivienne, Paris.
12. André JOLIVET. SINFONIA DE DANZAS.
EDICION G. BILLAUDOT. 14, rue l'Echiquier, Paris.
13. Alain BANQUART. LA NAISSANCE DU GESTE (para Orq. de cuerdas y piano).
EDICION JOBERT. 44 rue du Colisée, Paris.

SUMARIO

HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

Directora

ESPERANZA PULIDO

Jefe de Redacción

Ignacio Medina Alvarado

Relaciones Públicas

Alberto Pulido Silva

Redacción

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

Correspondencia

Apartado 12-808,
México 12, D. F.

Impreso en la

"IMPRENTA IDEAL"

Fragonard No. 44
México 19, D. F.

No. 13. Julio-Agosto	
● Cartas a la Redacción	2
● De los Editores	4
● SALVADOR MORENO EJEMPLAR UNICO	5
● FRIEDRICH CERHA Mi música y algunos problemas de la composición contemporánea	6
● ROBERT STEVENSON Tomás Luis de Victoria	10
● FRANCISCO CURT LANGE Pasado, presente y futuro de la Musico- logía contemporánea	13
● SOFIA CHEINER El Mar en la vida de Albert Roussel	18
● JOSEPH TUSHINSKY El Vorsetzer Welte	20
● Fichero de compositores mexicanos MANUEL DE ELIAS	23
● MARIA O. DE LOPEZ MATEOS Método objetivo de lectura musical	26
● ESPERANZA PULIDO Técnica pianística de Tobías Matthay	28
● CARLOS PALOMAR Vetus Sicut Novum, Novum Sicut Vetus	30
● Conciertos	31
● Noticias de México	33
● Noticias del Extranjero	35
● Revista de Revistas Musicales	37
● Reseña de Libros	39
● Grabaciones	41
● Abstracts in English	42

De los artículos firmados y con seudónimos,
son responsables sus autores.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

EXTRANJERO

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto	\$ 5.00
Número atrasado	8.00
Un año (seis números)	30.00
Correo aéreo	55.00

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 REDACCION

El BEETHOVEN de E. Pulido

Querida amiga:

Recibí tu libro sobre Beethoven. Quisiera decir algo sobre el mismo, a sabiendas de que tú no aprecias una crítica que carezca de objetividad. Me parece que una obra de esta naturaleza, en la que el lector busque ansiosamente en cada capítulo las observaciones personales del autor, tiene seguro el éxito.

El punto débil del libro es el haber tratado de analizar toda la obra de Beethoven. El hecho de despachar el Segundo Concierto para Piano y Orquesta con un comentario como "lo vendió en diez ducados, porque no le concedía gran valor" me parece perjudicial para gente joven, de esa que lee las opiniones de un autor como si se tratara de dogmas y que quizá no habría escuchado la obra, o en caso de haberla oído careciera de un poder de apreciación. Por otra parte, para aquellos que conocemos y amamos este Concerto, la opinión de Beethoven nos resulta curiosa.

Tus comentarios sobre la *Hammerklavier* (interesantes y estimulantes) pudieran hacerle a uno pensar que el *Hammerklavier* era el nuevo instrumento de que hablas, en vez de un acceso de nacionalismo alemán de Beethoven. De nuevo, los jóvenes descubridores del mundo de Beethoven serían quienes incurrieran en la mala interpretación; por tanto esta objeción debe comprenderse en el sentido de que consideras a tu lector tan erudito como tú misma.

En mi condición de miembro del género masculino me sentí molesto por lo que interpreto como armónicos "feministas" en tu largo y excelente capítulo sobre las relaciones de Beethoven con sus amigas mujeres, en contraste con el superficial tratamiento que confieres a sus amigos del sexo opuesto. Creo que las relaciones del Archiduque Rodolfo con el compositor merecen más. Después de todo, no hay que olvidar que a él le dedicó la *Hammerklavier*, la opus 81-A, la Novena Sinfonía, el Trío del Archiduque, la Misa Solemnis, etc.

Cuando leí acerca del primer movimiento de la opus 10 No. 2: "motivos sencillos de escaso interés", me puse furioso. El movimiento es maravilloso, con sus propios motivos y movimientos armónicos puestos en gran concierto, como para formar un diálogo íntimo, el más íntimo en todas las sonatas, con excepción de la Op. 101 (primer movimiento). Por otra parte, la recapitulación no ocurre en la tónica (por primera vez —creo— en la historia de la sonata).

No vayas a molestarte por mis impertinencias. Te aseguro que gocé mucho la lectura de tu libro...

Afectuosamente,
J. Stafford
Bronx 61453, New York.

(No solamente no me molesto, querido amigo, sino que aprecio grandemente el permiso que me das de publicar esta parte de tu carta, porque me parece un ejemplo de cómo debe ser una crítica constructiva, en la que sin insultar, ni ofender, se señalan las fallas de una obra, para provecho del propio autor y, con mayor razón, para el de los lectores. Intencionalmente no transcribí los elogios que te merecieron otros aspectos de mi modesta obra. Muchas gracias. E. P.)

Foro de la Juventud.
Estimada Directora:

¿Por qué no se pone HETEROFONIA a tono con el actual movimiento musical de la Juventud? Contesté, por favor.

Atentamente,

Jaime Fragoso
Domicilio conocido
Tlaxcala, Tlax.

(Cuando fundamos HETEROFONIA, hace exactamente dos años, abrimos una especie de Foro de la Juventud, para que allí expusieran sus puntos de vista los jóvenes, en la forma que creyeran conveniente. Nadie se interesó. Después de dos o tres números tuvimos que suprimir la sección por falta de quorum. ¿Qué sugiere usted, joven Fragoso? (porque imaginamos que es un joven quien escribió la brevisima nota.)

4 Responderunt, et dixerunt ei:

CANTUS
Si non es, set hic ma. le. fa. ctor non ti. bi tra.

ALTUS
Si non es, set hic ma. le. fa. ctor non ti. bi tra.

TENOR
Si non es, set hic ma. le. fa. ctor non ti. bi tra. di. dis

BASSUS
Si non es, set hic ma. le. fa. ctor non ti. bi tra.

Dixerunt ergo ei Judaei:

. didis se mus e um. No. bis non li. cet in. ter. fi.

. didis se mus e. um. No. bis non li. cet in. ter. fi.

semus e. um. No. bis non li. cet in. ter. fi.

. didis se mus e um. No. bis non li. cet in. ter. fi.

Fragmento de la Pasión según Sn. Juan de Victoria
(véase pág. 10)

De los Editores

No nos era desconocido el "teatro total". En 1968 el compositor alemán Hans Otte (conocido por otras obras similares, como *Modelo* (1963-1965), *Alfa-Omega* (1965), *Nolimetangere* (1967), *Il faut* (1969), produjo un acto titulado "live", para un pianista, escenas filmicas y teatrales, música, noticias de actualidad, ruidos y efectos luminosos —todo ello en mezcla fraterna.

Así pues, no podía habernos sorprendido el acto que vimos a fines de mayo en "la Ponce", como parte de la actual Temporada de la benemérita asociación. Se trataba de algo semejante al "live" de Otte, que pudo, quizá, producirnos malestar, por tratarse de dos de nuestros compositores de vanguardia más reputados, uno de los cuales —Quintanar— es maestro y guía de estudiantes de composición, y el otro —Manuel Enríquez— un destacado talento creador.

Analizando el asunto desde otro punto de vista, nos damos cuenta de que a Carlos Chávez, o a Muench nunca se les ha ocurrido "componer" cosas semejantes: ni tampoco al "joven" Stravinsky, tan amante de adherirse a las últimas modas; ni a Dallapiccola, Nono, Penderecki, Lutoslawski, Xenakis, Boulez, etc. Pero dejemos a un lado a los viejos y a los adultos y pensemos que tampoco Stockhausen, ni Eduardo Mata —entre nuestros más jóvenes— han excursionado por allí. Stockhausen podrá recurrir a los más extremados procedimientos en campos del sonido y el ruido, pero siempre dentro de una conformación musical que demuestra sentido de construcción.

Nos sorprende, pues, que Manuel Enríquez y Héctor Quintanar se pasen ahora al dominio de la "no música", sin renunciar a sus prerrogativas de compositores. El año pasado obtuvo Enríquez mucho éxito con su obra *Ixamatl*, escrita por encargo del famoso Festival de Donaueschingen. Por su parte, Quintanar consiguió para México un Laboratorio de Electrónica que ha sido ya inaugurado en el Conservatorio. Y es Director del Taller de Composición del propio plantel, fundado por Carlos Chávez hace ya algunos años. Ambos —cada uno en su esfera— son guías de los jóvenes y no deben olvidar que el mexicano tiende —con muchas y honrosas excepciones— a contentarse con lo fácil.

* * *

Con este número inicia HETEROFONIA su tercer año de vida. Entre nosotros resulta casi heroico publicar una revista musical seria. En los círculos artísticos mexicanos se carece del menor estímulo y cooperación para una empresa de esta categoría. Si por lo menos sirviera nuestra labor para provocar celos de buena ley entre gente pudiente, que se decidiera a dar a luz otra revista musical importante, para esta ciudad de siete millones de habitantes, nos sentiríamos recompensados.

Por nuestra parte, seguiremos en nuestra labor, con el mismo espíritu de sacrificio con que la iniciamos, y procurando elevar cada bimestre el nivel profesional y editorial de HETEROFONIA.

Gracias abundantes a los suscriptores y generosos colaboradores que nos ayudan a sobrevivir.



(Nuestro amigo y gran colaborador Salvador Moreno tuvo la gentileza de enviarnos este "instrumento musical" único, con el texto que lo acompaña. La Redacción).

No creo exista en la iconografía musical, un instrumento semejante al que tañe el Niño-Dios-Redentor, en una pintura mexicana anónima del siglo XVIII, propiedad del Dr. Crispiniano Arce. Con la cruz a manera de guitarra, el Niño se acompaña el canto, sin duda extraordinario, de su futura Pasión y Muerte.

Sobre la cruz y a todo lo largo de ella, como un gran mástil, se extienden las cuerdas, las cinco cuerdas de la guitarra de entonces, bien tensas y bien sujetas en sus extremos, de tal forma que no quede lugar a dudas de que se trata de un verdadero instrumento musical.

¿Pero podría sonar realmente este instrumento sin caja de resonancia y sin otros elementos acústicos indispensables? Seguramente que no, aunque para el tema de que se trata no hubiera podido encontrar el pintor mejo-

res sonido ni más auténticos. Sus cinco cuerdas, como las cinco llagas de Cristo, pues aquí todo es posible, deberían sonarnos dolorosas, pero en manos de este Niño encantador sólo podemos imaginarlas débiles y graciosas.

Aparece el Niño casi desnudo, sólo adornado, a pesar de la soga al cuello que es uno de los símbolos del martirio, con un finísimo collar de perlas y en cada muñeca una pulsera. Con la mano izquierda pisa tres de las cuerdas y con la derecha pulsa, libres, las otras dos.

Todos los elementos de la Pasión acompañan la escena, sin faltar, incluso, una calavera, símbolo de la muerte, sobre la que posa el Niño uno de sus pies, como los guitarristas en el pequeño taburete. Sobre su cabeza vuela una filacteria que habla por el Niño y nos explica, en latín, el por qué de su canto.

La mentalidad barroca, o mejor dicho la imaginación barroca, logra con toda naturalidad, esta complicada representación musical, para expresar el tema cruel del martirio y la muerte del Hijo de Dios. Y mientras el Niño canta, no podemos menos que sonreír sorprendidos ante la ingenua e inusitada creación de este instrumento imposible.

SÁLVADOR MORENO

Mi música y algunos problemas de la composición contemporánea

Por FRIEDRICH CERHA

(Friedrich Cerha, fundador del grupo vienés *Die Reihe* y uno de los más distinguidos compositores austriacos contemporáneos, tuvo la gentileza de enviarnos el siguiente artículo, que mucho le agradecemos y traducimos para los lectores de HETEROFONIA. Nos complacen los autoanálisis de los creadores de música, no siempre anuentes a informarnos acerca de sus puntos de vista estéticos, ni de sus métodos de composición. La Redacción).

Cada rama del arte posee su idioma propio. El de la literatura —la lengua— es el más comunicativo y aquel que mejor nos permite comprender los idiomas de las otras artes, tanto como el suyo propio. La literatura musical es, por tanto, como una rama autónoma de la expresión artística, con sus propios medios de comunicación. La abstracta condición del idioma de una gran cantidad de música, hace que numerosos autores de literatura musical busquen ansiosamente todos aquellos elementos que se prestan a conclusiones, fórmulas, manipulaciones matemáticas, etc., y favorezcan aquellas obras que se conforman a sus especulaciones, como elementos de base. No deja de ser significativo que los análisis sobre la música de Debussy y Berg, por ejemplo, sean tan superficiales. Y es que en estos dominios no es posible recurrir a las matemáticas.

La literatura musical no solamente influye hoy día en el medio de la música sino que amenaza con intervenir, asimismo, en la historia de la música de nuestros tiempos. Algunos autores saben muy bien colocar sus obras por medio de la literatura musical. Tanto hablan y escriben sobre su música, hasta que la gente termina por hallarla interesante. Tal acontece con la música buena y con la música menos buena. Lo hablado y lo escrito no confieren por sí mismos bondad a la música. Las conferencias sobre el cielo no van a abrirle a la música las puertas del mismo.

Del compositor se espera que sea también literato. El pobre se ve obligado a escribir notas de programas y artículos de prensa, así como a dar conferencias. Ciertamente es que no faltan compositores expertos en los terrenos de la literatura, así como tampoco filósofos que promulgan ideologías y formas de conducta que nada significan para sus obras musicales. Mejor sería que los compositores hablaran acerca de éstas. Ocurre exactamente lo contrario. En última instancia deberían preguntarse: "Como compositor, como músico, ¿cómo voy a probar en la práctica la posición en que encuentro? ¿A quiénes me dirijo?"

* * *

Quisiera proceder cronológicamente en terrenos de mi propia música.

La Guerra me arrojó al Tirol, donde trabajé como guía de montañas. Por aquel entonces no se podía pensar en escuelas de música, ni en academias. Ni siquiera en escuelas de instrucción secundaria. Debo aclarar que esto no me inquietaba. Los prejuicios contra el regreso a un mundo "académico" (el Establishment), pesaba más en la balanza que las consideraciones de su necesidad. Al rehuirlos escribí una sinfonía como lo haría un muchacho ingenuo; pero, contando con modelos, como contaba (desde Beethoven hasta Schoenberg) me pareció fácil la tarea. Lo único que me inquietó durante la composición de esta obra fue que en el último movimiento me había alejado fundamentalmente de la tradición y de lo formal. Más adelante descubrí la causa que, en mi concepto, tenía que ver con la acentuación del tiempo musical y mi afición a rehuir todo aquello que careciese de significado. Por fin tuve una revelación basada en tendencias eclécticas, que apenas ahora comienzan a implantarse en muy personales regiones. Pronto descubrí que ciertos problemas de la composición, que rigen a otros, están relacionados con el tiempo musical. En el desarrollo del trabajo motivico de la sinfonía tradicional, se acentúa la aventura del tiempo, a través de variados períodos, a través de potentes eslabones que favorecen y permiten las consabidas repeticiones. A mí me desagradaba cualquier música en la que nada se elimina en la cuestión del tiempo, sometiéndose así a repeticiones degradantes, o reincidencias de acentos.

En mis primeros ensayos en este campo puedo mencionar dos obras: *Cantos de Sol del seráfico Francisco de Asís*, para solistas, coro, cuerdas y arpa y la puesta en música de un fragmento chino del I-ging. En el primero se paraliza la experiencia personal del tiempo, por medio de acordes fijos encadenados, cuyas duraciones son iguales —una técnica que antes de mucho iba a reconocer en las *Danzas Góticas* de Eric Satie, para piano. En I-ging una voz cantante declama sobre largos acentos de las cuerdas, cuya entrada se ve apoyada por reverberaciones instrumentales. Esta obra está extraviada pero ambos trabajos contenían elementos esenciales de mi futuro desarrollo.

La generación joven se liberó radicalmente de la tradición y obtuvo su formación subsecuente a través del análisis de la obra de Webern, en parte, y en parte por medio de Debussy y la música del lejano oriente, de cuyos elementos tomó más bien los sonidos que el aspecto formal. Yo no tenía entonces un maestro que me guiara. La vanguardia francesa entró al dominio de las estructuras webernianas a la sombra de Messiaen y Leibowitz. A mí se me reveló sólo lentamente. Todavía no se me presentaba la oportunidad —que más tarde gocé— de captar la esencia del método de composición del Schoenberg del período atonal (*Erwartung*). Hasta mucho más tarde comprendí lo que anhelaba de Schoenberg.

Deux Eclats, para violín y piano, constituyen una obra con la que solucioné una estructura compacta y expresiva en detalle, así como una forma grande y libre (estructura no despreciada aún por un gran número de jóvenes muy "modernos"). Estos dos trozos son afines a *Espressioni Fondamentali* para clavicimbaló y orquesta de cámara (el título en italiano proviene de su estreno en Roma). En *Espressioni* me valí de una serie de fórmulas que eran

al mismo tiempo tipos expresivos, en los que la permutación de cada elemento introducía variedad, sin por ello cambiar esencialmente el tipo. Entonces advertí que yo no fragmentaba mi material en todas las esferas de la música —no, especialmente, en las del ritmo, lo cual me parece esencial. Esta conducta era una reacción, si se quiere, contra el peligro de la uniformidad de las experiencias personales, que trajera implícito un caos total, una abolición de cualquier punto de referencia. Un método serial estricto me hubiera facilitado la concepción de mi idea, en el sentido de la eliminación de las viejas teorías del tiempo. Aunque con mayor dificultad pude, no obstante, conservar el orden. Mis requerimientos de forma y expresión eran mayores que mis anhelos de libertad. El premio fue, quizás, estas *Espressioni Fondamentali*.

En *Relazioni*, las células constructivas son muy pequeñas. Hay mayor variabilidad dentro de ciertos tipos de formaciones entre los varios tejidos; sin embargo, la construcción de los diversos bloques presenta suturas y quebraduras, lo cual es signo de "dispersión" en las grandes formas, que en detalle me habían preocupado. Lo que más me atrae de estos trozos es una cierta oscilación entre la audición y la experiencia. Dentro de determinados bloques de *Relazioni* ya se destaca la esencia, que es indicio de una experiencia estadística totalmente ajena a la estadística de la casualidad. Sus efectos son claramente apreciables. Los diversos procesos contrapuntísticos del tercer trozo de *Relazioni* tienen afinidad con el tercer trozo de *Espressioni*. En ambos hay dos aspectos: uno aparece dentro de un tejido blando y accidentado; el otro por medio de acentos duros, agudos, reverberantes, que dominan al primer tejido y llegan hasta a opacarlo. En *Relazioni* —trozos muy variados— se presentan muchos problemas de composición, con frecuencia resueltos.

En *Intersezioni* para violín solo y orquesta (1959) la sustancia se hace aún más perceptible. Hay grupos de tejidos poéticos que se entrelazan y corresponden. El proceso contrapuntístico presenta grandes problemas de interpretación. Esta obra no ha sido estrenada aún.

El trabajo que más contó para la esencia de mi futuro desarrollo fue, sin duda, *Trois mouvements* —un estudio del movimiento que compuse en unos cuantos días, con la mayor espontaneidad, durante el invierno de 1960. El elemento "movimiento" no constituye la base de estas piezas, sino más bien su característica sustancia. El primer trozo se vale de sonidos agudos y cortos de las maderas y los metales, con resultados de color, poesía e intensidad— todo ello bajo la característica claridad de las castañuelas. En el segundo se destacan algunas zonas sonoras y otras permanecen opacas. Hay un "tapiz" de muy largos y ligeros *glissandi* de las cuerdas, pronto acallados por un *fortissimo* de los metales. El tiempo resulta en tal forma fragmentado, que el auditor recibe la sensación de algo que termina. El tercer movimiento se desarrolla sobre un gran y profundo *cluster*. Las sonoridades van y vienen despreocupadamente, influyendo en la esencia del trozo, cuya naturaleza estriba en la vida y el movimiento de sutiles matices de colores, apenas entremezclados y que siempre me han fascinado. No había tenido tiempo de profundizarme en este terreno, pero, por otra parte, me faltaba la preparación técnica necesaria. En estos trozos se olvida uno completamente de la dura-

ción del compás. Su esencia se presenta como tres aspectos de una sola cuestión.

Este último movimiento de la anterior obra es como un vehículo que corriese sobre un monoriel y fuese a entroncar con *Spiegel V*. Si en el tercer *Mouvement* hay una gran variedad sonora, en *Spiegel V* el cuerpo de sonoridades es homogéneo; las voces aisladas y los grupos orquestales dominantes se hallan ausentes. La banda es sólo parte de la orquesta. *Spiegel III* es totalmente distinto; para mí resulta apolíneo y mediterráneo. En total, se trata de un ciclo de siete trozos orquestales, concebidos desde 1960, con duración de una hora. El II, III y V fueron ya estrenados; el I, VI y IV están terminados. El VII anda aún en proyecto. Conocida es mi tendencia hacia la belleza apolínea. Pese a malas interpretaciones, estos trozos fueron pensados desde un punto de vista de la música absoluta. Quizá no se dé importancia al fenómeno que me influye: el mundo del Stravinsky de la Sinfonía en tres tiempos, por ejemplo. Pueda ser que antes de cien años se de a los trozos de mis "Espejos" los títulos de Nubes, Viento y Mar, Gritos, Desierto, Angustia... En conocidas esferas musicales ocurren fenómenos parecidos. Algunas veces las obras van surgiendo unas de otras. Los "Espejos", por ejemplo, muestran formas más complicadas que los "Movimientos". *Spiegel V* está relacionado con *Mouvement II*. El dominar un proceso creador me abre el camino para nuevas posibilidades de progreso.

Relataré una fase de mi proceso evolutivo: como lo expresé anteriormente, el análisis del *Erwartung* de Schoenberg me fue de positivo significado. En esta obra descubrí un procedimiento que quisiera llamar "impulsivo" —un impulso que va relacionando cada pasaje con el anterior. Más tarde empecé más complejas construcciones (por primera vez en *Spiegel II*). En este trozo, por cierto, ocurren cosas que podrían referirse a un procedimiento no lineal, que me preocupó en gran medida desde mis comienzos. Con lo que a mi música se refiere se habla siempre del sonido, pero por fortuna para mí, no se trata del sonido por sí mismo. Nunca se me ha ocurrido componer lo que se conoce hoy día por "composición de sonidos", sino, al contrario, he procurado que de los aspectos contemporáneos del desarrollo puedan derivarse nuevas relaciones básicas de la configuración musical. De allí surgirán —por medio de la investigación— nuevas formas, nuevas relaciones de orden y de desorden. En mis obras hay siempre intercambio de elementos y sistemas. Me fastidia repetir mis "buenos trozos". Junto a piezas relacionadas entre sí, como *Spiegel III, V y VII*, hay otras que, como *Spiegel I*, iniciada con golpes aislados, se dirige después a los movidos dominios de *Spiegel II*; y existen los extremos de "discontinuidad" que gobiernan las sinfonías inéditas, pertenecientes a otros mundos; y los *Exercices*, ya terminados, tan heterogéneos, que recuerdan los multifacéticos dominios del campo biológico.

Se quiere llevar demasiado lejos al sonido y al estímulo del sonido. Desde un punto de vista contemporáneo, me parece también algo inútil la falta de control de las posibilidades del sonido que, a través de un aislamiento formal, abunda en partituras contemporáneas.

Son difíciles las tareas por resolver, y enorme la carga que la mayor parte de las obras artísticas lleva encima. Es, por tanto, comprensible que las imi-

taciones resulten numerosas y multiformes. Tratándose de algunos acontecimientos importantes no es difícil hallar errores de cálculo, como sucede, por ejemplo, en los amplios experimentos de obras seriales tempranas. Con, o sin enfoque filosófico, es posible, y hasta divertido, especular en terrenos de la casualidad. Su más aguda representación la encuentran estas tendencias en los *happenings*. El mundo los acepta, porque el mundo es un teatro sicohigiénico y eficaz, donde todo es posible y cualquier cosa carece de importancia. Recordemos la frase de Eichendorf: "Mi ser no reside sobre cosa alguna, Holodrio".

TOMAS LUIS DE VICTORIA

Por ROBERT STEVENSON

Victoria, Tomás Luis de nació al rededor de 1549, en Avila. Murió el 27 de agosto de 1611 en Madrid. El más famoso de los polifonistas españoles del Renacimiento, fue el séptimo hijo de Francisco Luis de Victoria (muerto prematuramente en Avila, el 29 de agosto de 1557), primogénito de un rico sastre y mercader de lana local, y de Francisca Suárez de la Concha, nativa de Segovia. La prominencia de la familia Suárez de la Concha, certificada en los anales de la época, indujo a Felipe Pedrell, editor de Victoria, a conjeturar —erróneamente— que el compositor había estudiado en Segovia con Bartolomé Escobedo (muerto hacia 1563). Ciertó es que Victoria entró como niño cantor a la catedral de Avila, cuyos maestros de capilla por aquellos tiempos eran Gerónimo de Espinar (1550-1558), Bernardino de Ribera (1559-1563) y Juan Navarro (1656-1566). Instalado el 7 de enero de 1567, Hernando de Yssasi mantuvo su puesto veinte años, durante los cuales manchó su reputación al impedir que la catedral de Avila adquiriese las publicaciones tempranas de Victoria, así como por su incompetencia al producir solamente cuatro pasiones en canto llano, publicadas en Salamanca el año de 1582 (*Música en territorio azteca e inca* [1968], pág. 198).

El fluído latin que hablaba Victoria, adquirido por él, quizás, mientras estudiaba en la escuela de San Giles para muchachos, fundada por los jesuitas de Avila en 1554, le fue muy valioso en el Collegium Germanicum, fundado en 1552 en Roma, por San Ignacio de Loyola, donde se inscribió Victoria como interno en 1565 y donde ocupó una cátedra en 1571, mediante un salario mensual de quince giulii. En enero de 1569, la iglesia aragonesa de S. María de Monserato, de Roma, lo empleó como *cantor y sonador del órgano*, puesto que ocupó hasta 1574 por los menos. Anteriormente a Victoria, los manuales de la catedral de Avila habían estado bajo los dedos de Damián de Bolea (hasta 1556) y Bernabé del Aguila. Antonio de Cabezón, el más grande de los organistas del Renacimiento español, tocó en la catedral de Avila en noviembre de 1552 y junio de 1556 y se casó con una avileña llamada Luisa Núñez. De 1538 a 1560, los Cabezón vivieron con su prole en Avila, muy cerca de la residencia de Victoria.

No más tarde de 1573 y posiblemente ya desde 1571, Victoria sucedió a Palestrina como maestro de capilla del Seminario Romano, donde, de 1566 a 1571, había sido éste instructor, para pagar así la educación de sus dos hijos. Felipe II de España y el Cardenal de Augsburgo, Otto von Truchsess von Waldbur eran los dos principales mecenas de Collegium Germanicum. A este último le dedicó Victoria sus primeras obras publicadas, llamándolo su principal protector con frases admirativas. Estas obras son los 33 *Motecta* de 1572, (13 a 4, 9 a 5, 9 a 6, 1 a 8), publicados en Venecia por Antonio Gardano. La importancia de esta colección, reeditada cuatro veces: En Roma (1583, con adiciones); nuevamente en Roma (1583), en Milán y Dillingen (1589) y en Venecia (1603), está testimoniada por la enorme popularidad de *O vos omnes, Vere languores* y otras cuantas piezas publicadas anteriormente en manuales de 1572. Dichos motetes continúan hasta nuestros días manteniendo incólume la reputación de Victoria con el gran público.

En 1575 Gregorio XIII le obsequió al Collegium Germanicum la iglesia de S. Apollinare, y durante los dos años siguientes Victoria dirigió la *capella musicale* del Germanicum, destinada a cantar en aquella iglesia. El 28 de agosto de 1575, el obispo Thomas Goldwell lo ordenó sacerdote, menos de seis meses después que había sido admitido a las órdenes menores. Al año siguiente, Angelo Gardano, de Venecia, publicó allí su *Liber Primus. Qui missas, psalmos, magnificat, aliaque complectitur* (5 misas, 6 salmos, 6 magnificats, 4 antifonas Marianas, 5 motetes). Del 8 de junio de 1578 al 7 de mayo de 1585 Victoria perteneció a la congregación de sacerdotes seculares, apenas fundada por San Felipe Neri, en cuyo período publicó otras cuatro colecciones: *Hymni totius anni u Cantica B. Virginis* (1581) —ambas editadas en Roma por Domenico Basa. *Motecta* (Roma: A Gardano, 1583, [53 obras] v *Missarum libri duo* (el mismo, 1583, nueve misas). En 1585 siguieron dos folios más lujosos, publicados en Roma: *Offisium Hebdomadae Sanctae* (37 obras y *Motecta Festorum titius anni* (34 trozos). Victoria dedicó los folios de 1581 a Michele Bonelli, sobrino de Pio V (un cardenal que había sido su compañero en el Collegium Germanicum, allí por 1565), y a Gregorio XIII. Las misas de 1583 y los motetes de 1585 fueron dedicados a Felipe II de España y a Carlos Emanuel I de Savoya (quien se había desposado el 11 de marzo de 1585 con la Princesa Catalina, hija de Felipe II).

Cerca de 1587 Victoria volvió a establecerse en España. Desde este año hasta 1603, cuando falleció María, la Emperatriz Viuda, Victoria fue su capellán. La Emperatriz vivía en Madrid, en el Convento Real de las monjas clarisas Descalzas Reales. Durante aquellos diez y siete años sirvió asimismo como maestro del coro de sacerdotes e infantes del convento. De 1604 hasta su muerte, acaecida en 1611, el famoso compositor fue también organista del propio convento. Tres publicaciones mayores pertenecen a este período final en España: *Missae quatour, quinque, sex, et octo cocibus concinendae... Liber secundus* (Roma: Ascanio Donangeli, 1592 siete misas y dos antifonas), dedicadas al Cardenal Alberto de Toledo, hijo de la Emperatriz Viuda; *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi* (Madrid: Joannes Flandrus 1600) y *Officium Defunctorum* (el mismo, 1605) —los dos últimos dedicados a Felipe III y a la Princesa Margarita (hija de la Emperatriz Viuda).

Originalmente conocido como compositor de motetes plañideros, Victoria no alcanzó grandes honores, como los otros compositores renacentistas Palestrina, Lassus y Byrd, todos los cuales lo opacaron cuantitativamente; pero esa languidez de ruiseñor de sus sensuales motetes, continúa todavía atrayendo a coros que nunca se meterían con una misa renacentista. De sus veinte misas, seis motetes de parodia, publicados en 1572: *Ascendens Christus a 5* [1592], *Dum complerentur a 6* [1576], *O magnum mysterium a 4* [1592], *O quam gloriosum a 4* [1583], *Quam pulchri sunt a 4* [1583], *Vidi speciosam a 6* [1592]. Otra misa *Trahe me post te a 5* [1592]— es una parodia de su motete canónico del mismo título, publicado en su *Motecta* de 1583. Todos los siete motetes originales están destinados a festivales. Ascensión, Pentecostés, Circuncisión, Todos Santos, Concepción, Asunción y "cualquier fiesta de la Virgen María". Esta elección de fiestas, en lugar de los dolorosos motetes por los que se conoce mejor a Victoria, resulta paradójica; sin embargo, los motetes del tipo *Vere Languores*, producen sus efectos por medio de coloridos armónicos, más bien que a través de los compactos tejidos contrapuntísticos, tan necesarios para el tipo de parodia efectivista. Hay todavía otro tipo de parodia victoriana que procede de sus antífonas a 8: *Salve Regina* 1592, *Alma Redemptoris*, [1600] y *Ave Regina* [1600]. Los originales en cuestión aparecieron en publicaciones de 1572, [1576 y 1581]. Lógicamente debería el compositor haber compuesto una *Regina Coeli* después de sus tres misas marianas.

En el prefacio de su *Officium Defunctorum* de 1605, su amigo Martín Pescenio instó grandemente a Victoria para que siguiera publicando "largo tiempo, para aumentar el número de sus laureles". Esto le hace a uno pensar que el compositor tenía reservas de obras inéditas; sin embargo, algunos editores contemporáneos sólo han hallado algunos pocos motetes no publicados en vida del compositor, que puedan pasar por suyos. Samuel Rubio le niega la paternidad de una misa perteneciente a la catedral de Cuenca, pero le confiere crédito por un cierto *O doctor optime a 4* (dedicado a Agustín de Hippo) en el MS 682, fol. 59 de la Biblioteca Central de Barcelona; y tres motetes a la colección Santini de Münster: *Beata es Virgo, Beati immaculati y Ego sum panis vivus* (estos tres últimos fueron publicados en la *Antología polifónica sacra* [Madrid: Editorial Colsa, I, 1954, y II, 1956], I, 287-293, II, 61-70 y 328-332). Los populares *Jesu dulcis memoria y Missa dominicalis*, pertenecientes a la *Opera omnia* de Pedrell, VIII (1913), no son reconocidos como de Victoria por ninguno de los especialistas; en virtud de procedimientos melódicos y contrapuntísticos que no aparecen en ninguna de las obras publicadas por el maestro de Avila. Por otra parte, algunos de los secuaces de Victoria hubieran preferido que nunca publicara la *Missa pro victoria a 9* (1600), que tanto gustaba a Felipe III. Esta es la Misa de Victoria basada en un modelo secular de Claude Janequin: *La batalla de Mariñán*.

Bibliografía: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, XVIII (1966, col. 1586-1597. *New Catholic Encyclopedia*, XIV (1966) pp. 649-650. *Revista Musical Chilena* 20 (1966), pp. 9-25. *American Choral Review* VIII (1966), 3, pp. 1-3, y 4 pp. 1-3, 6, 18. *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley: University of California Press, 1961), pp. 343-480.

Pasado, presente y futuro de la musicología en América Latina

Por FRANCISCO CURT LANGE

(continúa)

Creo que no existe nada más hermoso, por su labor monumental y el valor de su contenido que el Cancionero poético levantado por Juan Alfonso Carrizo en las regiones andinas de la República Argentina, a los que se sumaron posteriormente los de Córdoba, Santiago del Estero y Mendoza, realizado por otros investigadores y acompañados el primero y el último de material sonoro. Con respecto a las melodías recopiladas en Mendoza, y la fidelidad de su transcripción conservo mis dudas, porque el proceso de almacenamiento de melodías en una sola persona, escasamente dotada de recursos vocales para una correcta interpretación, captadas luego aquéllas por una segunda persona que se encargó de la notación, me parece seguir los inconvenientes reiteradas veces señalados. No nos cabe la menor duda de que estos procedimientos, de poca garantía para la autenticidad de un cancionero, hayan existido en los Estados Unidos de Norte América; al menos, su abundante material folklórico exhibido hoy en innumerables publicaciones hace surgir esta duda que no extendemos a otras áreas porque pretendemos mantenernos en el hemisferio americano. Esto me hace recordar un hecho que me relató Maud Karpeles en Londres. Cuando Cecil Sharp se encontraba en plena labor reuniendo antiguas baladas de origen insular en las montañas Apalaches, el cantor, luego de haber interpretado una canción, pasó los ojos por la notación que el folklorista Inglés acabó de realizar y le dijo en tono de sincera confesión: "I can hardly recognize it" (Me cuesta mucho reconocerla). En cuántas notaciones llevadas a efecto por gente que presumían ser musicólogos podríamos invertir el caso y decir que nos cuesta reconocer en sus transcripciones la versión auténtica dada por los informantes.

Conozco dos casos más divertidos que corresponden a folkloristas musicales de notoriedad en la América latina cuyos nombres omito por razones de fácil comprensión. Realizaron extensos viajes, recopilaron inmenso material sonoro, agregaron aportes de ambiente e informantes, pero una vez frente al material sonoro en sí, no se sintieron capacitados para transcribirlo. Hasta el día de hoy yacen inéditos, en un caso como propiedad particular, en otro integrado al acervo de un Instituto oficial. El fracaso en cumplir con la tarea

más importante de una expedición incómoda se debió a un hecho fundamental: nunca fueron músicos prácticos, jamás hicieron ejercicios exhaustivos de dictados musicales complejos y posiblemente no sería la etnomusicología su verdadera vocación. Yo iría más lejos diciendo que no hicieron lo necesario para capacitarse, porque si en el camino del aprendizaje exhaustivo y duro hubiesen encontrado las dificultades que obstaculizan la tarea delicada de las transcripciones, tal vez nunca se hubiesen lanzado a penosas recopilaciones para fracasar a la postre con el cometido esencial. En la América latina caminó en los dos campos musicológicos junto a la sinceridad, la improvisación, la irresponsabilidad.

Se dijo más de una vez que Carrizo realizó su obra monumental de primera mano faltándole cultura literaria. Sin duda hubo verdad en esta afirmación. Algo similar se podría sostener de Carlos Vega, quien acusaba notorias deficiencias de conocimientos humanísticos e histórico-musicales universales, careciendo además de una sólida formación musical. En asuntos musicales, también Buenos Aires, por grande que sea, es una aldea; cada uno conoce el pasado del otro y no se puede tapan el cielo con un arnero, pero quién, diría yo, hubiera tenido en las horas de los primeros tanteos, de las difíciles iniciaciones y de las posteriores etapas esa misma iniciativa y ese mismo tesón? Evidentemente nadie. En la soledad y en el desamparo oficial. Vega creó algo que posiblemente no existiría sin la dinámica que caracterizó su labor. Falta uno o más colegas dotados de igual temperamento y convicción que anduviesen por idénticos caminos por intereses similares para poder cotejarse un resultado con otro y llegar a conclusiones definitivas. El cotejo produciría diferencias, quizá conflictos, para arribarse al decantamiento de varios esfuerzos. La investigación de campo, observado desde nuestra plataforma, tuvo el sino de la unidad, del andar solitario. La obra de Vega fué *única* como fué *única la de Alfonso Carrizo* en las regiones por él recorridas. Podemos tener objeciones con respecto a las teorías que Vega creó al correr de su intensa labor, —yo al menos las tengo—, pero a nadie será posible, ni corresponde, conmover las bases de su efigie de etnomusicólogo argentino, salvo que emprenda la misma tarea acompañada por los mismos sacrificios.

Recordaré siempre que Alfonso Carrizo me contó en San Miguel de Tucumán, hace muchos años, un episodio de sus andanzas por la Puna. Había descuidado el cálculo exacto para atravesar la desolada altura desde un puñado de casas a otro. Se le hizo de noche y hubo necesidad de buscar un pliegue, una valla, una simple arruga en el durísimo suelo para adherirse a Pacha Mama y pasar la noche helada bajo la serenidad del manto tan cercano de millones de estrellas. Creyó no sobrevivir y antes de entregarse al sueño, fatigado de una larga jornada, juntó sus recopilaciones en una bolsa de arpillerá, las proveyó de un corto aviso para que se tuviera el mayor cuidado con ellos en el caso de encontrarlo muerto, se durmió pero sobrevivió. Para su "Romancero", Ismael Moya no ha tenido que enfrentarse tan de cerca a la muerte, ni tampoco Jorge Furt en sus recopilaciones del cancionero y de la coreografía gau-

chescas. Carlos Vega, por su parte, aunque incansable, no era hombre de adentrarse en sendas y cuevas abruptas. Se hacía traer los informantes a lugar cómodo, una modalidad que ya parece quitar algo a la espontaneidad de los informantes, proyectados fuera de su *habitat*. Isabel Aretz, su discípula, superó en su condición de mujer, con un heroísmo sin precedentes, todos los obstáculos y privaciones que impone el propósito de ir hasta el más distante rancho y la más elevada cima. Penetró los recónditos pliegues de los valles del Tucumán y de La Rioja hasta llegar, como Carrizo, a la desnudez del techo Andino. Los Cancioneros de las dos regiones mencionadas y sus demás obras dedicadas a su país natal, sin mencionar siquiera su ya monumental obra venezolana, representan precisamente la segunda etapa de la etnomusicología que quisiéramos ver realizada en todos nuestros países y con personalidades de igual rango y coraje. Esta segunda etapa, a cargo de personas como Isabel Aretz y su esposo Luis Felipe Ramón y Rivera, deberá estar provista por sus seguidores, creando condiciones intrínsecas para una inmejorable preparación profesional y humanística. Es en este sentido donde hemos puesto nuestra fe en la República Argentina, cuya evolución musical ha permitido también el lento resurgimiento de una musicología auténtica, tímida aún y poco ducha, pero digna de todo apoyo, en la que rivalizan la preparación y la voluntad de realizar, entre varones y mujeres. Para concluir este capítulo, que se nos anticipó, escapándonos entre las manos, no podemos de manera alguna olvidar la notable figura de Josué Teófilo Wilkes, hombre de gabinete, humanista a más no poder, cuyos trabajos se destacan por su profundo saber y una gran probidad profesional. Modesto, retraído, poco conocido en su propio país, recibirá algún día el homenaje que ciencias y artes musicales argentinas le deben y que a mi manera de pensar consiste en la publicación de su obra completa, en la que se destaca su profundo estudio sobre las Doce Canciones Coloniales del Códice Peruano, obsequiado años atrás a Ricardo Rojas, y Formas musicales rioplatenses, escrita en colaboración con Ismael Guerrero.

* * *

Tanto en la etnomusicología como en la musicología histórica se han producido casos en que por legítimo interés hombres dedicados fundamentalmente a la composición y la enseñanza de ésta pasaron a aquellas actividades, vírgenes o manoseadas por incompetentes, para de esta manera imponerse a sí mismos una misión en nada lucrativa, nacida por lo general por los ejemplos venideros de afuera y estudiados en publicaciones especializadas. Se comprende que debemos tener mucho menos miedo a la autenticidad de las transcripciones cuando se trata de compositores seriamente formados y de reconocida competencia. No es su *metier*, pero acometen temas olvidados con seriedad y un buen bagaje práctico. El estudio, análisis y confrontamiento con las manifestaciones de otras áreas, si no es emprendido por ellos, puede ser realizado en última instancia por gente más especializada, si ésta cuenta con

el material recopilado. La desconfianza de quien observa estas tareas nace cuando el recopilador no es un músico de verdad, definición ésta en la que insistimos categóricamente. Por esto, cuando Urrutia Blondel y Andrés Sas, para citar a dos personalidades del Pacífico, hicieron sus primeras armas, el primero en torno al folklore musical chileno, el segundo en organografía del Perú, dieron pasos importantes en la orientación hacia la aplicación de las ciencias etnomusicológicas conducidas hacia una ciencia independientes de las dos restantes, la histórica y la sistemática, habiendo dado los dos también en la histórica muestras de gran capacidad y seriedad.

Hemos visto que este Continente asciende por etapas, muy penosas, hacia un plano más amplio y sólido y las primeras de aquéllas llevan el estigma de la improvisación e imperfección por desconocimiento de las modernas técnicas empleadas por profesores europeos, a los cuales se agregaron en poco tiempo, exitosamente, los estadounidenses. El origen de los primeros "folkloristas" —recopilaciones en la América Latina— era por demás humilde, si el lector nos permite emplear esta terminología; esta humildad era consecuencia de un ambiente estancado en el que poca ilustración podía esperarse. La bibliografía etnomusicológica fué para ellos cosa inexistente y han sido nulos sus conocimientos de idiomas extranjeros para enterarse de la metodología en uso. Y a esto debe agregarse que ellos no se hubiesen hallado en condiciones económicas, aún en el caso de haber superado los inconvenientes citados, de adquirir esta bibliografía, inexistente además en las bibliotecas públicas de su país. Esto no podrá ser jamás un reproche hacia esos indicadores sino la constatación de un deplorable estado general de indiferencia. Y agreguemos, algunos antropólogos y etnólogos de fama recurrieron para la notación de sus recopilaciones, en cilindros o discos, a gente que ejercía el oficio de músicos, sin examinar previamente trabajos de colegas provistos de suplementos musicales cuya elaboración fué entregada a personalidades de primer rango, que decir de nuestros medios incipientes. Al fin de cuentas, tales trabajos estaban a mano, por pertenecer a la bibliografía universal ampliamente conocida por muchos, comenzando con Koch Gruenberg, "Von Roroima zum Orinoco", 1923, con el importante capítulo de von Hornbostel, "Musik der Makuschí, Taulipang und Yekuaná", en el tomo III de la referida obra; Melville & Frances S. Herskovits, "Suriname Folklore", 1936, que aporta un voluminoso capítulo, virtualmente del tamaño de un libro, sobre "uriname Music" de Mieczyslaw Kolinski e inclusive "Música de Haití" grabada por Melville Herskovits cuando su vapor de regreso a los Estados Unidos hacia escalas en Port-au-Prince; Harold Courlander, "Haiti Singing", 1936, con transcripciones y análisis de George Herzog, una de las personalidades más competentes cuyos trabajos de excepcional valor deberían ser ampliamente conocidos; nuevamente Harold Courlander "The Drum and the Hoe" con 186 notaciones musicales realizadas por Mieczyslaw Kolinski; luego otra vez Herskovits con su asociado, el musicólogo Richard A. Waterman, sobre la Música de los Candomblé de Bahía, cuyo original nunca fué publicado en inglés y que tradujo para su incorporación a la Revista de Estudios Musicales N° 2, Universidad Nacional de Cuyo.

Mendoza, 1949. Cronológicamente debería seguir aquí con el trabajo de Mieczyslaw Kolinski, expresamente escrito para la citada Revista y el mismo número, "Música del Oeste africano", con el subtítulo "Música europea y extraeuropea", debiendo seguirse con los trabajos altamente loables de Fritz Boze, sobre los siguientes temas: "Die Musik der Uitoto" (1934); "Die Musik der Chibcha und ihrer heutigen Nachkommen" (1958) y "Die Musik der Tukano y Desana (1970), los tres traducidos al español por el autor de estas líneas, sin que hayan podido ser publicados aún en una Revista de responsabilidad, mas que nada por su extensión y el número grande de sus ejemplificaciones y grabados ilustrativos. "Musikalische Volkerkunde", del mismo autor, 1953), merece una cálida recomendación para los que necesitan ser previamente introducidos en el campo de la etnomusicología. De la literatura previa a los trabajos aquí citados, correspondientes a Curt Sachs, George Herzog y von Hornbostel (la de este último se encuentra muy dispersa), con excepción de casos aislados, no se tenía siquiera noticia de su existencia en la totalidad de nuestros países, ni ésta hubiese tenido consecuencias positivas en el perfeccionamiento profesional de los "folkloristas" porque éstos no hubiesen estado en condiciones de asimilarlos.

(continuará)

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.

El Mar

en la vida de Albert Roussel

Por SOFIA CHEINER



"NADA HAY TAN BELLO COMO EL MAR".—Escribe Roussel a su mujer en junio de 1917. Pero el mar que inspira al compositor nada tiene de común con el mar que admiran los turistas, los artistas o los poetas... Su amor por el mar está enfocado desde el punto de vista del marinero, quien ante la inmensidad del espacio marino, se siente como un insignificante escombros de la tierra, perdido entre el cielo y el agua, expuesto a la merced de sus titánicas fantasías. La concepción del mar, de Roussel, semejante a la de *Ronsard*, nada tiene de romanticismo. Es una materialización de sus preceptos abstractos, de su potestad, de su encantamiento, de su vehemencia, de su impavidez...

En la obra musical de Roussel, el Mar está presente en la gracia alborotadora y bulliciosa de sus *scherzi*; en la serenidad secreta y solemne de sus *andanti*; en la vivacidad nerviosa, truculenta y dionisiaca de sus *finales*. Siente el Mar, lo ama con un amor apasionado, irracional, exclusivo y celoso. Hubiera deseado terminar su existencia frente al océano, para que aun más allá, en la lotanza, pudiese percibir su eterno murmullo... Esto explica la decisión del joven Alberto, después de terminar el bachillerato, de ingresar a la Escuela Naval, en 1884. En 1887 se embarca por primera vez sobre la galeota *La Borda*, con la que navegará durante dos años, recibiendo, al cabo, como aspirante de *segunda clase*. Las siguientes etapas de su aprendizaje marino se desarrollarán en los barcos *Melpomena*, *La Victoria*, *El Styx* y *El Nive* (en esta última pudo visitar y conocer Conchinchina). La navegación fortificaba su espíritu, modelaba su alma, adaptándola a la inmensa soledad de los largos espacios marinos. Durante las noches silenciosas, en medio del Mar, Roussel aprendió a concentrarse y a meditar...

Cuando, más tarde, su frágil salud le forzó a renunciar a la dura carrera de marinero, su afición por el Mar no se modificó. Casado desde 1908, dedicaba cuatro meses de cada año a recorrer lugares lejanos, en compañía de su mujer, con el único afán de conocer nuevas latitudes y, a través de la variedad de civilizaciones, ponerse en contacto con seres humanos de diversos aspectos. Así visitó Africa, Algeria, Marruecos, Túnez, con sus relieves abstrusos, sus llanuras engalonadas de ricas culturas, su parte costera. Su viaje a la India (1910-1911) le inspiró *Evocaciones Op. 15* — recuerdo vivo de las

grutas de *Ellor*, *Jeypoor* y la ciudad de *Benarés*, ubicada en las riberas del *Ganges*. El cuadro peculiar de esta obra se debe al uso de los *modos hindúes* y la constante vida rítmica que la anima. Ya entonces se revela Roussel gran arquitecto del sonido y maestro absoluto de la construcción, dispuesta según la voluntad lúcida y ponderada del compositor, con un siempre manifiesto sentido profundo de la naturaleza y de la vida... La obra de Roussel está desprovista de todo carácter literario, anecdótico y circunstancial. El lirismo rousseliano no crea imágenes sonoras por medios estrictamente musicales: Roussel aprecia los ambientes armoniosos y la belleza donde la encuentra, e intenta, a través de las percepciones de diversos paisajes, percibir armonías baudelerianas. El intelectualismo se une a la sensualidad, confirmando así la dualidad de su carácter. La orquestación de Roussel es clara y extraordinariamente eficaz.

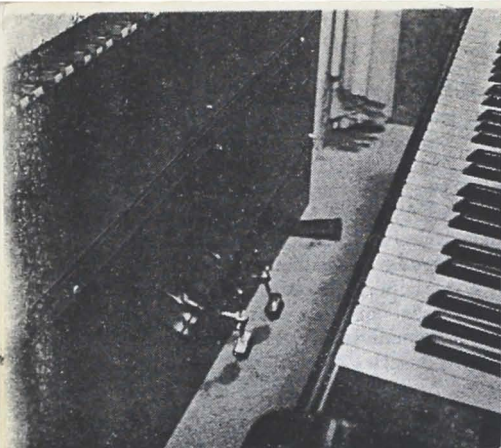
Nadia Boulanger alaba la hermosura y la nobleza de las composiciones rousselianas, a pesar de la particularidad de su revestimiento sonoro desorientador. Boulanger agradece a Roussel todo lo que él nos brindó de su corazón, de su espíritu, de su bondad, y... de su increíble modestia.

Como ya lo habíamos mencionado, Roussel llegó tarde a la música. Su opus 1 data de 1898, cuando tenía 29 años. Fue discípulo de *Vincent d'Indy* uno de los principales fundadores de la *Schola Cantorum* de París, y un convencido promotor del neo-clacisismo, contrario a toda tentativa nueva en el arte musical.

Al terminar sus estudios, d'Indy le ofreció una clase de *Contrapunto* en la misma *Schola*. Muy comprensivo y de una delicadeza exquisita para con los jóvenes, Roussel logró formar y dar los primeros impulsos a sus numerosos discípulos, entre los cuales basta citar nombres como los de *Satie*, *Edgar Varese*, *Martinú*, *Roland-Manuel*, *Martinon Paul le Flem*...

Con motivo del centenario del nacimiento de Roussel, su discípulo *Jean Martinon* dirigió en Londres, con franco éxito, el estreno de la Opera-Ballet *Padmavati* de su maestro. La Biblioteca Nacional de París montó una exposición dedicada al compositor; la Orquesta de *Lille* le dedicó tres conciertos, teniendo como solistas a *Lelia Gousseau* (pianista) y *Janine Andrade*, violinista — dos artistas de calidad. (A propósito de *Janine Andrade*, quien se halla en plena madurez de su gran talento, es lástima que desde hace años no hayamos vuelto a escucharla en México. Su reciente gira por el Medio Oriente fue un verdadero triunfo).

Por su parte, el Servicio Artístico de la Embajada de Francia en México tiene ya preparada una amplia exposición dedicada a Albert Roussel y su tiempo, que espera presentar en el otoño. El carácter de este gran compositor, de una modestia proverbial, de una generosidad anacrónica, de una delicadeza y sensibilidad exquisitas es, hasta hoy hay, la causa de que, quienes desconocen estas cualidades, opongan resistencia para darle el lugar que se merece...



EL VORSETZER WELTE

Por JOSEPH TUSHINSKY

(El señor Joseph Tushinsky, fundador y Presidente de la firma neoyorkina *Superscope*, fue el descubridor del *vorsetzer Welte*, que parecía tragado por la tierra. Tras largas búsquedas por Alemania y los Estados Unidos, pudo finalmente localizarlo y reunir no menos de 2,150 rollos Welte. En las siguientes páginas el señor Tushinsky describe su "romántica" cacería, con el entusiasmo que sus éxitos le han acarreado. La Redacción).

En campos de la mitología, la Selva Negra de Alemania lleva una larga vida de magia y sucesos épicos. Aunque la relación siguiente carezca de encantamientos, ofrece empero visos de cuento de hadas y gestas heroicas.

En 1875, Michael Welte, manufacturero de relojes musicales, del "orquestrión" —un descomunal aparato musical mecánico—, y de pianolas (cuya patente original había sido obtenida en los E.U. desde 1860), estableció una fábrica en Freiburg —Selva Negra— y comenzó a hacer fortuna con las pianolas.

Durante la última parte del siglo XIX se registró un furor mundial por las pianolas, pero, como medio de belleza mundial, estos artefactos ofrecían limitaciones. En primer lugar, los pianistas que grababan los rollos no podían ser muy expresivos, puesto que estaban obligados a valerse de palancas mecánicas, al mismo tiempo que sumían las teclas, lo cual endurecía increíblemente el teclado. Por lo tanto, las pianolas eran incapaces de producir expresividad. Su dinámica se reducía a "fuerte y más fuerte", como dijo acertadamente un musicólogo.

Es obvio que la rudeza de un tal aparato dejara indiferentes a los grandes artistas del teclado — los Liszts y los Paderewskis. Y tampoco podía esperarse que se prestara a la proyección del tejido polifónico bachiano, ni a las sutilezas líricas de Chopin; esto, no obstante, debe de haber aguijoneado el apetito de los manufactureros de pianolas.

Pero en 1904 surgió Edwin Welte, un joven sabio de 29 años, sobrino de Michael, para demostrar en Freiburg un mecanismo de reproducción pianística, tan avanzado para sus tiempos, que aun ahora —70 años después— los músicos profesionales, los críticos y los amantes de la música se maravillan de la alta fidelidad de aquel reproductor.

A Edwin Welte le debemos dos inventos: un piano eléctrico para la ejecución del artista y un *vorsetzer* reproductor. Por lo que se refiere al primero, Welte colocó debajo del instrumento "electrizado" una bandeja llena de mercurio y proveyó cada tecla, los amortiguadores y los pedales con leves puntas de carbón. Estas se hundían en el mercurio cada vez que el ejecutante ponía en movimiento las teclas, realizándolo con tanta intensidad como se lo demandaba el pianista. Entonces se producía un circuito eléctrico. La levedad de las puntas de carbón le permitía al artista realizar su ejecución con la mayor naturalidad, pero mientras mayor fuese la intensidad de su *toucher* mayor era así mismo el hundimiento de las puntas, por lo que el circuito eléctrico controlaba la duración y la dinámica por parejo. Así, pues, la interpretación del pianista resultaba captada con gran fidelidad. Los impulsos eléctricos se grababan en una especie de seismógrafo, provisto de un artefacto entintado para cada tecla y cada pedal, que dibujaba la ejecución del pianista en un rollo de papel montado en un tambor de lentas revoluciones. Una vez terminada la ejecución, el rollo debía perforarse meticulosamente a mano.

Pero ¿cómo iba Welte a solucionar el problema de la reproducción?

Su respuesta fue mas ingeniosa aún. Para ello inventó Welte un "pianista" mecánico, al que dio el nombre de *vorsetzer* (sentado enfrente). Tratábase de una inmensa caja de madera, provista de 80 dedos y dos pies para los pedales. Colocado frente a un piano —el piano de usted, por ejemplo— el "robot" tocaba con tanta expresión como lo había realizado el pianista de carne y hueso, valiéndose de sus 80 dedos— cada uno tan largo como un dedo humano y provisto de fieltros en la extremidad, con objeto de eliminar ruidos extraños. Estas manos invisibles eran activadas por una presión de aire al vacío, según "órdenes" del rollo perforado.

En 1904 el fonógrafo estaba en su infancia. Era apenas algo más que un juguete. Gracias a Herr Welte, por primera vez, en la historia de la música, los grandes virtuosos tuvieron oportunidad de immortalizarse. ¿Se aprovecharían de tal perspectiva?

Hoy día la mayoría de los virtuosos emulan a los abogados, en aspecto y en procedimientos. Sus giras de conciertos y grabaciones son arregladas de antemano con toda calma y eficiencia comercial. Pero este no fue siempre el caso. En le siglo XIX los artistas músicos recibían tratamientos reales. Paderewsky viajaba en un carro privado del ferrocarril, con cocinero, mayor domo, masajista, médico, afinador y la esposa con toda su servidumbre. Cuando Liszt llevó a cabo sus primeros viajes artísticos le acompañaban la amante, niños y tal cantidad de pegostes, que con frecuencia apenas cabían en un hotel de modestas dimensiones.

Aun en esta época nuestra, los productores de grabaciones fonográficas saben muy bien que, para evitar desastres, tienen que halagar a los músicos (cierto artista clásico canceló su contrato, porque el productor no lo fue a recibir al aeropuerto). Bien podemos imaginar, pues, los problemas que se le presentarían a aquel joven empresario, Edwin Welte, con sus caprichosos grandes artistas pianistas. Pero él supo solucionarlos en forma radical y positiva: sencillamente rentó un castillo a orillas del Rin, donde invitaba a los ar-

tistas a pasar vacaciones. Así los virtuosos podían grabar cuando les venía en gana, porque los técnicos estaban a sus órdenes las 24 horas del día para dirigir las grabaciones y perforar los rollos. El artista escuchaba el rollo y en caso de no aprobar lo que escuchaba, se reeditaba la grabación en partes, o se realizaba otra nueva. El hecho de perfeccionar una grabación, sin necesidad de repetir totalmente la ejecución, solamente sería posible 40 años más tarde, cuando se perfeccionó la cinta magnética. Como los virtuosos llegaban a montones al castillo renano de Welte, en 1927, por ejemplo, el Catálogo de Rollos de Música de Welte registró a 264 artistas que grabaron más de 5,000 composiciones.

Aparte de sabio y refinado amante de la música, Edwin Welte era un sagaz hombre de negocios: obtuvo testimonio de los artistas que grababan para él. Sin excepción, todos convenían en que el vorsetzer captaba su ejecución con fidelidad y eficacia. Así, por ejemplo, Debussy expresó: "Es imposible obtener mayor fidelidad en la reproducción". Teresa Carreño: "El Welte tocó de nuevo la Sexta Rapsodia de Liszt que yo había ejecutado para este maravilloso instrumento." Y en el mismo tono se expresaron Lhevinne, Hofmann, Paderewski, Granados, Grieg, Dohnanyi, Busoni, Leschetitzky, Saint-Saens, etc.

A mediados de los años 20 obtuvo Welte su climax, pero allá por 1931, el sistema Welte fue reemplazado por el más sofisticado fonógrafo y la radio; así como la depresión y una corriente intelectual antiromántica, indujeron la erradicación del vorsetzer, que ni siquiera por curiosidad se tuvo cuidado de archivar. La Segunda Guerra Mundial contribuyó a la total erradicación del aparato y su método de reproducción. Pero nunca faltan los coleccionistas de antigüedades. A principios de 1960 descubrí la leyenda de Welte, por medio de una copia del catálogo de rollos Welte proporcionado por un amigo. Como amante de la música romántica, decidí buscar el aparato. En Alemania y en Austria puse anuncio tras anuncio, para el vorsetzer y para los rollos. Después me fui a la Selva Negra, siguiendo ciertos rastros, pero, ¡nada! Por fin regresé a Berlín y decidido a jugar la última carta, me dirigí al changarro de un viejo plomero, en los suburbios de la ciudad. Allí, frente a un caduco piano vertical se hallaba un igualmente decadente vorsetzer. Compré el vorsetzer y cosa de 300 rollos Welte por 1,200 marcos (al rededor de 300 dólares). Antes de abandonar Europa pude adquirir otros 300 rollos en la fábrica Steinway de Hamburgo. Y en seguida emprendí una nueva caza musical, hasta hallar otros 100 rollos en Texas, 250 en Brooklyn y 1,200 más, enterrados en una bodega de Palisades, Nueva Jersey.

Tras dos años de intensos trabajos técnicos, llenos de momentos de desaliento, el vorsetzer fue finalmente reconstruido. El primer rollo que probé fue *La Catedral Sumergida* de Debussy, ejecutada por su autor a través de un piano Bosendorfer. Poco después pudo escucharse por primera vez el programa radiofónico "Los Inmortales del Teclado" que llenó de admiración a los escuchas.



FICHERO DE COMPOSITORES MEXICANOS CONTEMPORANEOS

(menores de 45 años)

MANUEL DE ELIAS

B I O G R A F I A

Fecha

- 1939 Nace en la ciudad de México, el 5 de junio.
- 1945 Es iniciado en la música por su padre, el compositor, pianista y pedagogo Alfonso de Elías, con quien continúa sus estudios de piano y composición durante algunos años.
- 1954 Debuta como compositor con **Pequeños corales** para coro mixto a cappella y piezas para piano.
- 1957 **Suite de Miniaturas** para cuarteto de alientos. **Humoresca** para Trío de alientos.
- 1958 Realiza estudios de otros instrumentos y disciplinas varias en forma privada y en la Universidad Autónoma de México y el Conservatorio Nacional de Música. Primera obra sinfónica: **Sinfonietta** (Est. Ag. 1964). **Sonata Breve** para piano.
- 1959 **Estampas Infantiles** para cuerdas (Suite).
- 1961 Estudia dirección de orquesta con Luis Herrera de la Fuente y lleva cursos eventuales con Gerhard Kaemper y Bernard Flavigny (piano), Ernst Huber-Contiwig (dirección de orquesta, Karlheinz Stockausen (música nueva) y Jean-Etienne Marie (música concreta). **Tres movimientos breves** para cuarteto de flautas dulces. (Est. Jul. 1966). En 1964 es invitado como Sub-director de la Orquesta Sinfónica de Guanajuato. Al año siguiente se le nombra Director de la Escuela de Música de la Universidad de Guanajuato, donde imparte a cátedras de piano y composición. **Vitral No. 1.** (Est. Junio 1964). Obertura —Fantasía **Guanajuato**, comisionada por el Gob. de aquella entidad. (Est. Sep. 1964) **Divertimento** (percusiones). **Impresiones sobre una Estampa Colonial. Ciclos Elementarios** para cuarteto de alientos. (Est. Festiv. de Mus. Contemp. Junio 1965). **Elegía Heroica** (Poema Sinfónico) **Pneuma.** Comisionada por Dif. Cult. de la Univ. (Est. Julio 1967). **Epeculamen.** Com. por el Dep. de Mus. del INBA **In Memory of Ben Selekman.** Com. en Suiza (Est. Jul. 1967). **Jahel** (Mus. de Ballet). **Vitral No. 3.** (Est. Oct. 1969). Realiza un viaje de trabajo y estudio por Europa y los Estados Unidos. **Vitral No. 2** para Orq. de Cámara y cinta magnetofónica. **Primer Cuarteto de Cuerda.** Com. por Dif. Cult. de la UNAM. Numerosas obras para piano, pequeños conjuntos, coros, varios instrumentos, etc.
- 1968 **Aforismo** (flauta sola) **Experiencia No. 3** (Est. Agosto). **Aforismo II** (Est. junio). **Pro Pax.** Cinta magnética (Est. junio) Sonata no. 1 para violín solo (Est. julio 69).
- 1969 **Nimye** (flauta sola). Sonata No. 2 (violín solo).
- 1970 **Misa de bodas. Sonante No. 2** (guitarra sola). **Sonante No. 3,** (como, trompeta y trombón.)
Desde 1968 ocupa el cargo de Director Asistente de la Orquesta Sinfónica Nacional.
(Por un descuido imperdonable no se indicó en la obra de Jorge González Avila (Heterofonía de Mayo pasado) "Cortesía de Ediciones Mexicanas de Música".)

A MAUEL EURIQUEZ

SEGUNDA SONATA PARA VIOLIN SOLO

CICLO A

(mp) din. molto a moderate

CICLO B

METODO OBJETIVO DE LECTURA MUSICAL

Por MARIA OTALORA DE LOPEZ MATEOS

CLAVES:—La clave, como sabemos, es el signo que encabeza cualquier trozo musical y que sirve para dar nombre y entonación a las notas según se sitúan en determinado lugar del pentagrama.

La primera clave que estudiamos fue la CLAVE DE SOL, pues siendo la más aguda es la más usada en los instrumentos agudos, en la parte aguda del piano y del órgano y es indispensable en la línea melódica de los cantantes de tesitura aguda. Es necesaria para escribir desde el DO Central hasta el fin del teclado del piano.

EL DO CENTRAL escrito en Clave de Sol bajo el pentagrama con línea adicional puede escribirse en siete formas, o sea en siete posiciones en el pentagrama utilizando las siete claves que se ilustran en la hoja del grabado y que son como sigue:

Con clave de FA en Cuarta Línea (No. 1) el DO CENTRAL se escribe arriba del pentagrama con línea adicional.

Con clave de FA Tercera Línea (No. 2) se coloca en la quinta línea. (Esta Clave es igual a la anterior y solo varía la colocación de los puntos que se bajan a la tercera línea).

Con clave de DO en Cuarta Línea, el DO se escribe en la cuarta línea. (No. 3)

Con clave de DO en Tercera Línea, se coloca en la tercera línea. (No. 4)

Con clave de DO en Segunda Línea, se coloca en la segunda línea. (No. 5)

Con clave de DO en Primera Línea, se coloca en la primera línea. (No. 6)

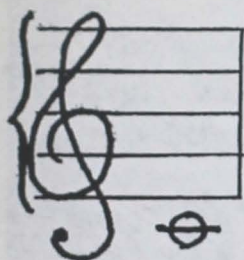
Tomando como base cualquiera de las escrituras del DO CENTRAL se coloca el resto de la escala en la forma usual, dando así siete RES, Siete MIS, etc.

Se preguntará el lector para qué tantos cambios de colocación para un mismo sonido y nombre, pero los distintos índices o alturas que cada instrumento toca en una orquesta requieren de estos cambios para hacer la lectura más fluida y fácil al localizarse las notas dentro del pentagrama sin tener que recurrir a las líneas adicionales, que si son varias dificultan grandemente la lectura rápida.

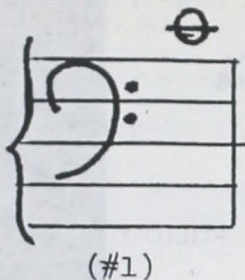
Se sugiere que se practiquen ejercicios para aprender las posiciones de las notas en las distintas CLAVES. Ejem. Escribir una escala diatónica con una Clave distinta para cada uno de sus grados, darle siete nombres distintos a una nota según se cambie la Clave (aunque los intervalos que resulten no nos den una escala perfecta), etc.

Con esto mis lectores tendrán la idea completa de todas y cada una de las claves que se usan en la lectura musical de cualquier trozo.

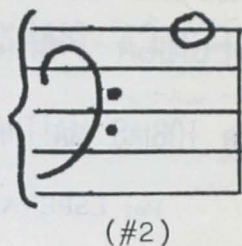
CLAVE DE SOL



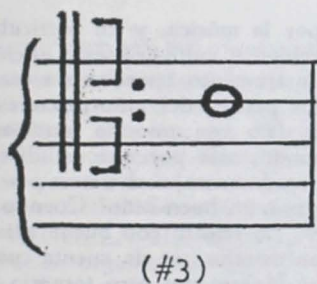
CLAVE DE FA
4a. LINEA



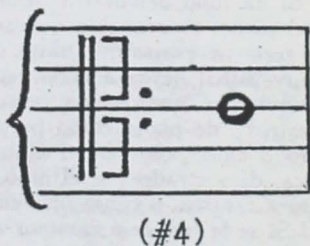
CLAVE DE FA
3a. LINEA



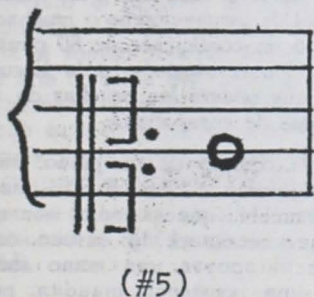
CLAVE DE DO
4a. LINEA



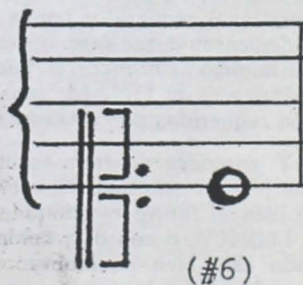
CLAVE DE DO
3a. LINEA



CLAVE DE DO
2a. LINEA



CLAVE DE DO
1a. LINEA



TECNICA PIANISTICA

de TOBIAS MATTHAY

Por ESPERANZA PULIDO

IX



Si un niño demuestra desmedida afición por la música, y en particular, por el piano, es probable que sus padres se decidan a cultivarle esta afición; pero sería necesario que antes de comprar un instrumento (porque sin piano es muy difícil llevar a cabo estudios serios), los padres del niño discutiesen los siguientes puntos con personas autorizadas (no con uno de tantísimos "maestros" de piano como pululan por este mundo, sólo por que estudiaron cuatro o cinco años en el Conservatorio, o privadamente): el amor por la música, demostrado por el niño, ¿está apoyado por un buen oído? Cuando la creatura tararea, o canta una canción cualquiera, ¿lo realiza con buena afinación? Si se le induce a caminar al compás de una marcha, ¿se da cuenta cuando el pianista cambia inesperadamente el tiempo binario por otro ternario — un vals, por ejemplo? ¿Percibe con claridad la diferencia entre un sonido grave y otro agudo? ¿Entre un sonido piano y otro pianísimo, entre un sonido fuerte y otro fortísimo? Como le interesa la llamada música clásica, ¿a qué recurre para escucharla? ¿Ha hecho algún sacrificio para comprar un disco de alguna música que le llamó la atención? ¿Ha pedido alguna vez que se le lleve a tal o cual concierto? Créanme los padres de este niño (que suponemos de siete u ocho años, cuando más), que para llevar a cabo un gran número de sacrificios requeridos por la educación musical de un muchacho o muchacha es indispensable que éste, o ésta, hayan obtenido un coeficiente de 80 puntos, como mínimo. Entonces sí pueden llevarlo al Conservatorio, o a la Escuela de Música de la UNAM, con la seguridad de que pasará las pruebas de admisión requeridas por estas instituciones musicales de enseñanza.

Y entonces deberán asimismo pensar en la compra de un piano, auxiliados por un maestro de verdad, para que adquieran el instrumento que le hará bien al futuro estudiante; y no sólo un "mueble" que armonice con una sala Luis XV, o con otra colonial. El piano que necesita el hijo es uno, cuyo teclado esté bien equilibrado, de manera que al apoyar una mano suelta (relaxed) sobre las teclas, no opongan éstas una resistencia inaudita, pero

tampoco se suman como si se tratara de mantequilla batida. El peso de la mano debe concordar con el peso de las teclas. Claro está que no todas las manos poseen la misma cantidad de peso, pero en este punto el maestro que va a elegir el instrumento tendría que usar su criterio.

Hay quien opine que *no* hay manos impropias para el piano. Creemos que se engañan: manos sumamente angostas, con los pulgares metidos hacia dentro, o manos excesivamente grandes (pero no es el caso entre niños) presentan agudos problemas. ¡Pobre del maestro que se vea obligado a recibir una creatura que había estudiado uno o dos años con una persona que le permitió endurecer los músculos de sus manos y los de los brazos! En tal caso, el maestro consciente (pero en un Conservatorio no debería haber tiempo para tanto) tendría que indagar si hay en el niño paciencia para aflojarse y si sus padres comprenden el problema.

Antes de recurrir a los ejercicios de mesa ya indicados en previos números de esta revista, el niño debería aprender lo que es la soltura, colocando sus manos en el aire con las articulaciones inferiores un poco elevadas, y después de sostenerlas en esta posición por algunos segundos, dejándolas caer súbita y no muy pronunciadamente hacia abajo, en la siguiente forma:



El niño debe tener la seguridad de que la caída de sus manos puede ser posible, solamente porque hizo cesar en absoluto la ligera acción que necesitaba para mantenerlas elevadas, pero sin que se haya producido ningún esfuerzo muscular.

Una vez dominado este ejercicio, procédase de la misma forma con los brazos (uno a la vez), elevando el antebrazo, manteniéndolo bien balanceado en el aire por algunos minutos, y dejándolo caer por su propio peso. Ténganse en cuenta las mismas observaciones que se hicieran para el ejercicio precedente.



"VETUS SICUT NOVUM, NOVUM SICUT VETUS"

Por CARLOS PALOMAR

"Vetus sicut novum, novum sicut vetus", es decir: lo viejo como nuevo y lo nuevo como viejo, parece ser el módulo aceptado por algunos musicólogos y críticos para formular un juicio valorativo de las obras de los grandes compositores (o de los pequeños).

No creemos que tal criterio sea tan inadecuado como a primera vista pudiera antojársenos, toda vez que, de una manera más o menos instintiva buscamos lo que una composición antigua pueda tener de novedad, es decir, de originalidad; mientras que en el caso de lo moderno, para no sentir desorientación, procuramos asirnos a los elementos tradicionales que el autor haya utilizado en su obra, pues es evidente que (salvo ciertas excepciones) cada uno edifica sobre los cimientos colocados por sus predecesores.

Es un placer muy singular el descubrir los atisbos geniales del futuro que se encuentran en la música de Guillaume de Machaut, los atrevimientos armónicos de Gesualdo da Venosa, los horizontes operísticos que revela el "Orfeo" de Monteverdi, las admirables modulaciones de la Fantasía en Sol menor de Bach, que se adelantan por lo menos siglo y medio a la música posterior, las séptimas sin preparación y las disonancias que emplea Mozart, los caminos marcados por Beethoven al ampliar y transformar los desarrollos en sus últimos cuartetos y sonatas, los extremos a que llegó el cromatismo de Wagner en su "Tristán"...

Los anteriores no son sino unos cuantos ejemplos tomados al azar, como ilustración de la tesis que tratamos de exponer. Los procedimientos fueron novedosos y modernos en su tiempo, y al interpretar las obras que los contienen no hay razón alguna para hacer aparecer estas como algo muerto y desaparecido para siempre, sino que debemos resaltar, aun en nuestros días, lo que dichas obras expresaron, no tanto como reflejo de los períodos históricos en que se escribieron, sino como perspectivas y presagios del porvenir: "vetus sicut novum".

Un ligero conocimiento de la historia de la música nos basta para llevar a cabo la labor discriminadora de que hablamos respecto de las obras del pasado, y de igual modo nos será suficiente para encontrar en las obras contemporáneas o poco alejadas de nosotros en el tiempo, aquellas facetas que revelan sus nexos con el "corpus musicae" anterior.

Es así como, al lado de los elementos propiamente rusos que introdujo Moussorgsky y de su originalísima manera de tratar el enlace de los acordes, percibimos con transparencia el fondo tradicional contra el cual se destacan sus innovaciones; las escalas por tonos enteros, los irisados contrastes armónicos y la melodía sui generis de Debussy no nos hacen olvidar la circunstancia de que no sólo hizo uso de todos los procedimientos de sus contemporáneos, sino que resucitó algunos de los que injustamente habían caído en de-

suso; la inyección de ritmo que aplicó a la música actual el genio de Stravinsky sólo puede ser apreciada teniendo en cuenta la sólida construcción aprendida de sus maestros, la cual, combinada con su aporte personal, ha hecho de él un verdadero clásico; el dedocafonismo de Schoenberg no nos hace inferir que sea alérgico al concepto de tonalidad, sino que, por el contrario, nos lo revele como supersensitivo respecto de él y como infatigable buscador de un sistema que, en medio de lo anárquico de las atonalidades y politonalidades, establezca un nuevo polo hacia el cual sean susceptibles de orientarse las inspiraciones musicales...

¿No es verdad que esta manera de considerar el asunto presta visos de legitimidad a la máxima de considerar lo nuevo como viejo, "novum sicut vetus?"

Conciertos

SOCIEDAD DE CONCIERTOS DEL CONSERVATORIO.—Bajo la dirección de Francisco Savín el Conservatorio Nacional de Música tuvo un año de euforia concertística, con el consiguente aumento de estímulo para maestros y alumnos: un Festival de Beethoven, con la Orquesta Sinfónica Nacional; conciertos variados; pruebas públicas de fin de cursos, que están dando como resultado la eliminación de elementos no gratos para carreras musicales serias. Se nota entusiasmo y alegría en el plantel.

ESCUELA DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD.—También esta institución organizó un Festival Beethoven con maestros y alumnos y varias series de conciertos orquestales e instrumentales. La Orquesta de alumnos mostró adelantos. Ahora que están en contacto los dos principales organismos de enseñanza musical de esta ciudad, se ha establecido una salubre rivalidad entre ambos. Bueno es que así sea.

PAUL ARMA.—El distinguido compositor húngaro-francés ofreció una conferencia-concierto en el Conservatorio. He aquí algunos puntos de su charla: Cuando usa la cinta magnetofónica en sus obras emplea un metro. Al efectuar el montaje mide la longitud de las cintas y "corta" los sonidos que no le hacen falta. Está contra las investigaciones dedicadas al ruido, en vez de al sonido musical. No comulga con la música aleatoria, que considera ajena a la creación del compositor. Para él el tiempo es una cuestión personal. Usa el método empírico. Acepta la composición en grupo, siempre que haya acuerdo estético entre los interesados. Al terminar, Paul Arma hizo escuchar varias de sus muy interesantes obras.

CORISTAS DE ZAGREB.—Desde que vinieron bajo la dirección de Janigro no había vuelto a escuchárseles en México. Ahora, como entonces, tocan sin batuta. Su programa se compuso de obras de Corelli, Ditterldorf y Vivaldi.

GRUPO "QUANTA".—A los jóvenes componentes de este grupo sólo les interesa "hacer", como ellos dicen, y no "conservar", según anhelos de la mayoría de los compositores. Son, pues, improvisadores en grupo que tratan de guiarse "por esquemas de coordinación que prescriban relaciones entre los músicos, basándose en formas de acción y de reacción entre los ejecutantes". No les interesa deleitar al auditorio, ni saber si éste puede seguirles los pasos. Entonces ¿por qué se presentan en público?

ASOCIACION PONCE.—De la última parte de esta Temporada se destacaron el "Festival de Clavicimbaló" (tres conciertos en los que brillaron Luisa Durón y Enrique Aracil; el programa "Bach" con su conjunto orquestal de la OSU., dirigido por Mata, con Gloria Carmona como idónea solista; el programa Schubert con el Coro Hazamir dirigido por Abel Eisenberg; y María Teresa Castrillón e Imelda Rivera; Juan José Calatayud, etc.

JOERG DEMUS Y BADURA SKODA.—La capacidad de trabajo y sus grandes dotes de artista, hacen de Demus un pianista excepcional. Aparte del Curso de Pefecionamiento Pianístico que viene impartiendo aquí desde hace tres o cuatro años, ofreció un gran número de recitales. El y Badura-Skoda tocaron el ciclo de las 32 Sonatas de Beethoven en seis sesiones. Fue interesante comparar las cualidades de ambos.

JOSEFINA ALVAREZ IERENA.—Dirige y adiestra al Coro del Colegio Alemán, con el que ya ha viajado en Europa. Presentó una especie de antología de la canción mexicana. La Srita. Ierene es la única mujer mexicana que ha estudiado seriamente la dirección de orquesta y coros.

ENY CAMARGO.—Se presentó en un recital de lieder y canciones españolas y brasileñas. La distinguida cantante brasileña fue alumna de Conchita Badia. La acompañó un joven paisano suyo (Carlos Feliciti) que está realizando una carrera de concertista.

OPERA NACIONAL.—Se repusieron *El Niño y los Sortilegios* de Ravel y *Las Mamilas de Tiresias* de Polnec. Se escenificó *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla. El resto de las óperas pertenecían al repertorio convencional. Entre los cantantes mexicanos que tomaron parte en esta Temporada se distinguieron Roberto Bañuelas y Hortensia Cervantes.

A ULTIMA HORA.—EL CONSEJO BRITANICO donó 590 obras musicales a la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música. La ceremonia se verificó en presencia de altos funcionarios del Consejo y las autoridades del plantel favorecido. El donativo comprende partituras orquestales e instrumentales de música antigua y moderna inglesa, y de los grandes maestros internacionales del pasado y del presente. Hasta ahora no había recibido la Biblioteca del Conservatorio otro obsequio semejante. Ojalá que los alumnos sepan apreciarlo y usufructuar de sus beneficios.

Noticias de México

FALLECIMIENTO DE CANDELARIO HUIZAR.—El 3 de mayo pasado falleció en esta ciudad el destacado compositor mexicano Candelario Huizar. Apenas en el número pasado de esta revista habíamos informado acerca del homenaje que la Sociedad de Alumnos del Conservatorio acababa de rendirle al compositor, en la Biblioteca del plantel. Candelario Huizar nació en Jerez, Zacatecas, el 2 de febrero de 1888. Después de iniciarse en la música en su ciudad natal y en Zacatecas, se trasladó a México, D. F., donde ingresó como cronista a la Banda del Estado Mayor, al mismo tiempo que estudiaba composición en el Conservatorio con el maestro Campa. Cuando Carlos Chávez fundó la Orquesta Sinfónica de México, en 1928 Huizar era ya un consumado instrumentador. Chávez lo llamó como cronista y le pidió colaborar con él para la orquestación de sus primeras obras sinfónicas. La OSM estrenó dos de las obras de Huizar: *Imágenes*, en 1929 (premiada dos años antes), y Mitropoulos dirigió en 1942, al frente de la propia OSM el estreno de la última de una serie de cuatro sinfonías escritas por Huizar a partir de 1930. Entre su producción se destacaron, además, *Pueblerinas* (1931), *Surco* (1935), *Oxpanitzli* (1935), etc. Fue Archivero de la OSM y profesor de Análisis Musical y Composición en el Conservatorio, Q.D. en P.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE ORGANO EN MORELIA.—Del 14 al 18 de mayo pasados se llevó al cabo en la capital michoacana un Festival Internacional de Organo. En el folleto que recibimos no se informa de dónde había partido la iniciativa, pero, siendo Alfonso Vega Núñez el principal organista moreliano y un activo y entusiasta músico, no dudamos que él cuente como uno de los principales organizadores del evento, en el que tomaron parte, con sendos recitales, Norberto Guinaldo (Argentina), Rafael Castro (Panamá), Juan Bosco Corro y Alfonso Vega Núñez (México) y Harlan Laufman (Estados Unidos). La Orquesta Sinfónica de Guanajuato tuvo a su cargo uno de los conciertos, bajo la dirección de Tarsicio Medina Reséndiz, con Vega Núñez como solista del *Concertino* de Miguel Bernal Jiménez, el compositor moreliano prematuramente fallecido y uno de los organistas y maestros de órgano y composición más distinguidos que ha producido México.

NUEVOS FUNCIONARIOS DE DIFUSION CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD.—Tan pronto como Pablo González Casanova tomó posesión de la Rectoría de la Universidad Autónoma de México (de cuyo nombramiento nos regocijamos), procedió a reorganizar el Departamento de Difusión Cultural. Por lo que se refiere a la Sección de Música, *Eduardo Mata* fue confirmado en su puesto directivo (para beneplácito general); *Raúl Cosío* sustituyó a Gutiérrez Heras en la Dirección de Radio Universidad, donde seguramente llevará a cabo una fructuosa labor; Benjamín Villanueva sustituyó a Héctor Azar en la Dirección de la Casa del Lago —convertida actualmente en toda una institución cultural de alto relieve (Azar pasó a la Dirección del Departamento de Teatro). No sabemos aún quién llevará las riendas de la música en la Casa del Lago.

JOSE ANTONIO ALCARAZ Y LOS BEATLES.—El inteligente e inquieto musicólogo y director de escena dio una conferencia sobre los Beatles en Acción Cultural. Con el auxilio de la grabación *Sargeant Pepper's Lonely Hearts* de los famosos músicos ingleses (ya cada uno por su lado), José Antonio demostró que al final de la canción *A day in the life* (Un día de la vida), la música erudita de vanguardia (del tipo Stockhausen) le da la mano a la música "pop" de vanguardia, para que de este contacto se presenten posibilidades inauditas. Dijo el conferenciante que, para él, dicho paso era tan significativo como el del canto llano a la polifonía. Señaló además, que Paul McCartney y George Harrison eran los Beatles de mayor talento: el primero estudió con George Martin (de quien es acreedor el grupo) la música de vanguardia y el segundo con Ravi Shankar la hindú. Llegó Alcaraz hasta a relacionar el final de la mencionada canción con el *Treno a las Víctimas de Hiroshima*, de Penderecki. Probó su acerto por le hecho de que en ambas obras los sonidos de los instrumentos, ora se expanden, ora suben y bajan, ora permanecen, abandonando la noción de ritmo y compás y sólo conservando la de tiempo, hasta desvanecerse. Al terminar dijo Alcaraz que en México los únicos compositores de música pop que contaban eran Pérez Prado, Sabre Marroquí, Miguel Prado, García Esquivel y Rubén Fuentes.

CARLOS CHAVEZ EN ESTADOS UNIDOS.—El compositor y director de orquesta mexicano dirigió recientemente algunas conciertos en el vecino país, frente a la Sinfónica de Rochester, y la de Tuscaluse (Alabama). Y organizó el Festival "Cabrillo" de Aptos, California, donde el año pasado fuera estrenada su obra *Descubrimiento*.

MICHEL PODOLSKI.—Bajo el patrocinio de la UNAM, el laudista y musicólogo Michel Podolski ofreció un cursillo de música antigua en el Centro Universitario de Teatro, más cinco conciertos en el Foro Isabelino y la Casa del Lago. El cursillo comprendió un análisis de la evolución musical, desde el siglo VIII hasta el XVIII.

LABORATORIO DE ELECTRONICA EN EL CONSERVATORIO. A mediados del mes pasado quedó, por fin, instalado en el Conservatorio el Laboratorio de música electrónica que Héctor Quintanar procuró con tanto empeño para México. Es el resultado de dos viajes de Quintanar a los Estados Unidos y Francia —el primero como becario de la Universidad de Columbia y el otro, de la Radio, y Televisión Francesa, así como del apoyo del Lic. Ernesto Enríquez, quien, como presidente de una importante Afianzadora, consiguió los \$200,000.00 que costó el equipo. Al ingeniero Raúl Pavón se confió la instalación, en una cámara contigua al Taller de Composición del Conservatorio que dirige el propio Quintanar. Los muros de esta cámara fueron forrados con corcho. El nuevo Laboratorio funcionará según normas fijadas por Jean Etienne Marie (quien ha colaborado generosamente en HETEROFONIA), jefe de grabaciones electrónicas de la Radio-Televisión Francesa, y Andrew Levin, del taller de electrónica de la Universidad de Columbia. Tendrán acceso al nuevo Laboratorio los compositores de cualquier país y los alumnos avanzados del Taller.

DE LA UNIVERSIDAD DE MORELOS.—En Cuernavaca, sede de la Universidad de Morelos, se está llevando a cabo una tarea de difusión cul-

tural. Por lo que respecta a la música se han organizado ya varios conciertos con alumnos del Conservatorio Nacional de México y con artistas profesionales, el último de los cuales estuvo a cargo de Jorge Suárez, quien lo realizó poco antes de salir para Moscú, donde participará en el Concurso Chaicovski.

CANCELACION DEL FESTIVAL DE MUSICA CONTEMPORANEA.—Este año no habrá Festival de Música Contemporánea. ¿Por qué razón? En el INBA se atribuye el fracaso a falta de presupuesto; pero estamos seguros de que con lo que cobraron en dólares los cantantes extranjeros que se trajeron (para papeles secundarios), se podría haber organizado este Festival, que ya era parte de la ciudad y le había dado a México un cierto renombre en el extranjero. Tratándose de la música, parece que el Director de Bellas Artes no está dispuesto a sacrificios de ninguna especie. El Jefe del Departamento de este Arte es un distinguido músico, pero ha aceptado que le aten las manos y ha doblado la cabeza ante imposiciones lamentables. Dicen allí que se va a "premitir" que la Orquesta Sinfónica ofrezca dos o tres conciertos con obras de compositores mexicanos de vanguardia. Cristóbol Halfftter (sobrino de Rodolfo) iba a tomar parte en el anunciado Festival. La Asociación Musical Manuel M. Ponce lo habría invitado para un concierto (que ya tiene anunciado), pero ahora se pregunta uno lo que va a suceder con nuestra pobre ciudad, donde la música erudita no necesita ser de vanguardia para verse menospreciada. Sólo Beethoven ha podido este año mover grandes masas de públicos. ¡Y también los festivales internacionales de danza!

Noticias del Extranjero

NIKIS THEODORAKIS.—Se cree que Jean-Jacques Servan-Schreiber, quien renunció a la dirección de la revista francesa *L'Express*, para asumir el cargo de Secretario del Partido Socialista, es responsable de la liberación del compositor griego Mikis Theodorakis, preso político del gobierno de su país, quien tuvo que ser internado en una clínica parisiense para tuberculosos. Quizá esté ya en los Estados Unidos.

OBRAS INEDITAS DE WEBERN.—Hans Moldenhauer, fundador de los Archivos Moldenhauer de Washington y biógrafo de Webern, descubrió dos manuscritos inéditos del compositor austriaco: una *Sonata* para violoncello y *Dos piezas* para violoncello y piano, que serían estrenadas en Cleveland (E.U.A.), el mes pasado, por Piatigorsky y Victor Babin.

OPINIONES DE BERSTEIN.—Mientras Claudio Arrau afirma en Bonn que la música de Beethoven está ahora más en boga que nunca, Leonard Bernstein declara en Viena que la era de la música sinfónica ha pasado. Creemos, no obstante, que en las difusiones periodísticas de esta noticia no se captó exactamente el pensamiento de Bernstein, quien, seguramente quiso decir que la música de "rock" y otras similares (tan caras a la juventud contemporánea), tendrían que formar parte de los programas sinfónicos del futuro. Si no, entonces, ¿por qué razón habría aceptado dirigir el *Fidelio* de Beethoven en Roma y una ópera de Mozart en la capital austriaca, más otras

cosas del repertorio convencional? Es probable que cuando le pasó a Boulez la batuta de la Filarmónica de Nueva York tuviera en mente proseguir su carrera internacional de director de orquesta de gran prestigio, sin un lazo que lo atara a un solo conjunto sinfónico.

EL FESTIVAL DE PRAGA.—Vemos problemático aún el fin de la era sinfónica, puesto que la música contemporánea audiovisual, los "happenings", etc., no logran todavía atraer auditorios más heterogéneos que los que buscan la música "anterior". Y, después de todo, el mundo está poblado por niños, jóvenes, gente madura y viejos; y mientras los jóvenes no se mueran en temprana edad se convertirán en viejos con el tiempo. Cuando las salas donde se dan conciertos de música sinfónica barroca, clásica, romántica, impresionista, serial, aleatoria y cierta música electrónica, se vean vacías de público en Europa, el Japón y los Estados Unidos (descartamos a México y a otros países de la América Latina [no a la Argentina, Brasil y Chile], comenzaremos a creer en el fin de la era sinfónica. Mientras tanto, en Praga, por ejemplo, inician su vigésimo quinto Festival de Primavera con *Mi Patria* de Smetana y continúan con obras sinfónicas interpretadas por orquestas francesas y alemanas.

MAGGIO MUSICALE FIORENTINO.—Y el Mayo Musical Florentino sigue apegado a la tradición (aunque en este pasado festival se haya favorecido especialmente a la música contemporánea).

MUSICA "POP".—Todo lo cual no significa que queramos disminuir la importancia de la música "pop", —el hechizo del "rock", la fascinación del "soul"; ni menos aun la nunca desmentida atracción e importancia del jazz, que Ella Fitzgerald, por ejemplo, sigue cantando con incomparable encanto por donde quiera (aunque no se rehuse a invadir los dominios del "pop" que, al decir de los expertos, le son un poco inaccesibles, como lo ha demostrado en su última gira europea con la orquesta de Count Bassie). Todas estas músicas que tanto atraen a la juventud actual, tienen su razón de ser. Algunas pasarán de moda, pero otras seguirán creciendo en interés artístico.

POT-POURRI DE NOTICIAS.—El año entrante se estrenará en el Festival de Viena la ópera *La Visita de la Vieja Señora*, de von Einem... El 24 del abril se estrenó en el Colón de Buenos Aires el *Moisés y Aarón* de Schoenberg, que todavía no se conoce en México... En noviembre de este año se escuchará la misma ópera en Francfurt, bajo la dirección de Chr. von Dohnanyi... En mayo pasado se escuchó por primera vez en Madrid el *Bomarzo* de Ginastera y durante el presente otoño se estrenará la misma ópera en Zurich. Aquí, ¿cuándo?... *La Speranza* del compositor italiano Franco Mannini tuvo su debut en Trieste... El 16 de abril se escuchó por primera vez en Nueva York la cantata *Milena* de Alberto Ginastera, sobre un texto de Kafka... Cristóbal Halffter dirigirá en mayo pasado, en la Radio Sureña de Baden-Baden, y en Hamburgo, el estreno de su obra *Fibonacci*, para flauta y orquesta... Alexander Goehr dirigió en Japón, con la Nueva Filarmónica de Londres, su última obra, titulada *Infierno*... Shostakovich recibió la Medalla "Mozart" de la Sociedad Mozart de Viena... *Compases del preguntas ensimismadas* (así, en castellano), es el título del Concierto para violín y orquesta de cámara de Hans Werner Henze, que será estrenado a princi-

pios del año entrante... El propio compositor parece muy interesado ahora en cosas de ambiente hispano. Otra nueva obra suya —*El Cimarrón, Autobiografía de Esteban Montejo*, lleva asimismo el título en nuestra lengua y fue estrenado en junio pasado en el Festival de Aldeburgo. Se trata de una obra para baritono, flauta, guitarra y percusión... El Instituto Internacional de Música de Darmstadt ofrecerá del 23 de agosto próximo, al 4 de septiembre, su acostumbrado Curso de Música Contemporánea. Impartirán las clases Gunther Becker, Ligeti, Stockhausen, Globokar y Kupkovic. Habrá, asimismo, clases instrumentales, de conjuntos, etc. y al término del curso, Stockhausen ofrecerá un concierto con nuevas obras suyas y Becker presentará a sus grupos "Música Libre" y "Mega Hertz".

Revista de Revistas Musicales



L'Express.—La formidable revista francesa no es una publicación musical, pero los informes que en este arte suele proporcionar su corresponsal, Sylvie de Nussac, nos llenan de interés. En el número 979 del pasado mes de abril la Srita. de Nussac y Michele Cotta lograron extraerle a Pierre Boulez declaraciones sensacionales. El famoso compositor y actualmente solicitadísimo director de orquesta francés, no se mordió la lengua para acusar a ciertas autoridades de música de su país (como Marcel Landowski, por ejemplo) y señalar las lacras profundas de que adolece la música en su país. Si Boulez abandonó a Francia fue porque allí no le dejaban moverse en las altas esferas del espíritu que el ambicionaba. La orques-

ta sinfónica de la BBC de Londres, y la Filarmónica de Nueva York se aprovechan ahora de sus servicios, porque se trata de un compositor que se ha revelado un gran director de orquesta. He aquí algunos puntos sobresalientes de las declaraciones de Boulez:

Después de diez años de dirigir la música en la compañía de Jean Louis Barrault y casi otros tantos de dirigir los conciertos del Domain Musical, por él fundados, en 1967 se vio obligado a delegar la responsabilidad de éstos en otras personas, y a desligarse totalmente del grupo.

En 1966 se le pidió reorganizar la vida musical de París. El hubiera deseado concentrar toda la actividad musical en la radio, la ópera y una orquesta doble sostenida por el ayuntamiento parisiense. Nada se logró. El nombramiento de Landowski lo arruinó todo. Malraux se demostró débil y parlachín. El plan de que Vilar dirigiera la ópera, Béjar la danza y Boulez la música fue echado por la borda.

Nada le importaría si una bomba destruyera la Ópera; la Ópera Comique le parece inutilizable. Boulez hubiera deseado una fusión del teatro con la música y dar durante todo un año las óperas en forma de concierto, de manera que los coros y la orquesta se familiarizaran bien con las obras. No habría borrado completamente a Verdi y a Puccini, pero los habría limitado; deseaba suprimir a los parásitos de la troupe de cantantes. Los proyectos de Boulez para mejorar la vida musical francesa eran de gran vastedad, pero la burocracia dio al traste con todo.

Respecto a los conservatorios aboga Boulez por que se rijan según planes universitarios y no de escuelas técnicas superiores. Los maestros deberían ser renovados, pues le parece monstruoso que ocupen sus puestos miles de años, hasta la jubilación; la edad de los maestros podría fluctuar entre los 25 y los 40 años. En Alemania no tienen empacho los maestros en cambiar sus puestos de una ciudad a otra, pero los franceses prefieren ser colas de ratón en París, que cabezas de León en Lyon.

Dirigir una orquesta por el sólo placer de dirigirla, no le interesa a Boulez. El se propone cambiar el espíritu de la gente. Cuando asuma el año entrante la dirección de dos orquestas: la de la BBC y la Filarmónica de Nueva York, invitará huéspedes para que dirijan los conciertos "de museo" y tratará de llevar el público de museo a la música viva, de hacerlo menos conservador, para que la composición actual no siga siendo un fenómeno reservado a unos cuantos.

Si uno no puede hacer nada por defender sus ideas, mejor es no anunciarlas. La realidad nos conduce hacia un pesimismo pragmático, aunque no reduzca nuestro optimismo.

Un director de orquesta debe imponerse, no ante los músicos, sino por medio de un dominio total de los problemas técnicos y musicales. Respecto a la interpretación de las obras, Boulez se confía únicamente al texto. Es absurdo demandar en "Peñas" que el personaje evolucione tradicionalmente, como en un sueño, cuando se trata de un conflicto entre personas. En cualquier obra debe interesar la gran cantidad de puntos de vista que suscite.

Lo anterior es solamente una mínima parte de lo que expresó el genial compositor francés en su larga conversación con dos periodistas mujeres de muy buena cepa.

Reseña de Libros

Faltos nuevamente de quorum en español, volvemos a interesarnos por libros extranjeros y artículos de revistas, todavía no traducidos a nuestra lengua, para que, por lo menos, se sepa de su existencia aquí.

Poulenc, Francis. Correspondencia, 1915-1963. Edición du Seuil, 1967, Paris. En francés.

Rorem, Ned. The Beatles, Review of Books (18 de enero, 1968), Nueva York. En inglés.

Rouget, Gilbert. Ethnomusicologie. Discographie signalétique des acquisitions récents. (Etnomusicología, discografía descriptiva de adquisiciones recientes). Revista del Museo del Hombre, VIII. 1968, Paris. En francés.

Benary, Peter. Rhythmik und Metrik. Eine praktische Anleitung. (Ritmo y Métrica. Guía Práctica. Editorial Hans Gerig. Colonia. En alemán.

Dibelius Ulrich, Musik auf der Flucht vor sichselbst. (Huída de la música ante sí misma). Ed. Carl Hanser, Munich, 1969. En alemán. En el número 1S21273 de la revista MELOS aparece una crítica de Norbert Linke sobre una obra de actualidad: ocho autores opinan acerca de problemas musicales contemporáneos. ¿Hay cosa que nos interese más a los músicos que los actuales problemas de la música? ¿Podemos cerrar los ojos ante la "no música", la "anti música", los happenings, con algo de música? La mayoría de los ocho autores se ocupan de compositores como Ligeti, Cage, Schebel, Helms, Otte, Stockhausen y Büssotti. Pero —expresa Linke— por fortuna aparece también un compositor más joven: Konrad Boehmer, "cuya lira está intacta". Instruído en sus principios sobre normas de Adorno, se liberó paulatinamente del campo de la música concreta y se opuso a lo aleatorio, por lo que se refiere a la parte que toma el intérprete en el proceso creativo. Niega el concepto "fascista" de Homo Ludens, aplicado a la música, de que en el hombre toda acción depende de su fuerza de voluntad y critica como "perversa" la idea de "teamwork" en la obra *Ensamble* de Stockhausen. "Cada compositor secundario se halla así atado al compositor primario Stockhausen, como con un cable marino. Hay en el libro otras voces que proclaman los desarrollos de la música pop y tratan los problemas de la música de películas, radio, electrónica, etc.

GRABACIONES

BETSY JOLAS. Cuarteto I para soprano, violín, viola y violoncello. Mady Mesplé y el Trío Francés de Cuerdas.

IANNIS XENAKIS. *Herma* para Piano. Georges Pludermacher.

ANDRE BOUCOURECHLIEV. Arpielago (Archipiélago) I para dos pianos y dos percusiones.

CLAUDE HELFFER y GEORGES PLUDERMACHER y JEAN PIERRE DROUET y CLAUDE CASADESUS. CVB 2190, Estéreo. La primera obra de esta grabación pertenece a una de las pocas mujeres compositoras que puedan con toda justicia recibir el título de tales: Betsy Jolas (nacida en París, el año de 1926), inició su carrera en los E.U. y la terminó en la capital francesa, con Milhaud y Messiaen. Es autora de un buen número de obras importantes, entre las que este Cuarteto presenta la peculiaridad de que el primer violín parece como si fuera sustituido por una voz de soprano ligero. La grabación que nos ocupa presenta, además, el gran atractivo de que las tres obras que la componen fueron explicadas en la cubierta por los propios compositores, lo cual no deja lugar a dudas, respecto a su constitución. La Srita. Jolas nos explica respecto a la combinación usada por ella, cómo la voz y las cuerdas se superponen mutuamente, sometidas a variaciones constantes de forma y color. Esto es evidente, así como la preocupación de la compositora por obtener efectos de golpes de arco, y otros, por medio de chasquidos de la lengua y cambios de vocales (ya que no hay texto). La obra es de gran atractivo y se escucha con placer.

El compositor e ingeniero de sonido, Iannis Xenakis explica técnicamente su "Herma" (que no nos parece una de sus más felices creaciones). El título significa "lugar, fundación, embrión". Xenakis se complace en llamar esta música "simbólica, basada en operaciones lógicas". Para él, las cuatro clases de sonido empleados en la partitura, pueden engendrar otras clases, fuera de tiempo, y gracias a negaciones, uniones y desuniones. Como se trata de un matemático, Xenakis recurre a fórmulas para presentar sus combinaciones sonoras. Nosotros escuchamos la grabación y sólo percibimos alturas diversas que suelen producir efectos que se antojan anquilosados a veces, y otras llenos de simpatías mútuas.

En cambio, el *Archipiélago I* de Boucourechliev nos fascina desde sus comienzos y antes de leer las intenciones del compositor. Tuvo éste la suerte de contar con tres de los mejores intérpretes actuales de la música contemporánea: Claude Helffer y Georges Pludermacher, pianistas, y Georges Pludermacher y Jean Pierre Brouet, percussionistas, quienes llenaron de satisfacción al famoso músico, crítico y musicólogo búlgaro, al seguir fielmente sus deseos de saltar de una isla a otra del archipiélago sonoro, en perfecta comunidad de intenciones y determinaciones. Uno no sabe a quien admirar más: al compositor o a sus intérpretes, en esta obra aleatoria que se escucha en dos versiones que

los pianistas y los percusionistas eligieron entre un cúmulo de posibilidades. Las persecuciones fueron usadas con un buen gusto inaudito, y los pianistas lograron alucinarnos. E. P.

J. S. BACH. Seis Conciertos de Brandenburgo. Orquesta de Cámara Inglesa. Dir. Benjamin Britten. Decca 410/11. Mono-estéreo. En la revista francesa DIAPASON (No. 144) Georges Cheriére concede una importancia suprema a esta grabación, que compara ventajosamente con algunas otras famosas del pasado. Todo le parece perfecto allí: la interpretación, la ejecución técnica, el sonido, etc. y considera a Britten, en su aspecto de director de orquesta, como uno de los más grandes músicos creadores de nuestro tiempo, tanto en calidad de compositor, como en el de recreador.

NIELSEN CARL. Concierto para clarinete y orquesta. Concierto para flauta y orquesta. Josef Deak, clarinete. Paul Pazmandi, flauta. Philharmonia Hungarica, Director. Othmar Maga. TURNABOUT 34.261. *Serge Bethoumieux*, otro crítico de discos de la revista anteriormente mencionada, halla estas obras del gran músico nórdico (1865-1931) de una excelente calidad general. Se trata de obras complejas, pero escritas con profundo conocimiento de los instrumentos en juego, que, según el crítico, fueron hábil y artísticamente sorteadas por los ejecutantes (especialmente por Josef Deak, el clarinetista).



Elegantes Peinados
Hilton inn Beauty Salon
Hilton inn
Aeropuerto Internacional
El Paso, Texas

TELEFONOS 772-2903

778-4241

Abstracts in English

LETTERSE-E. PULIDO'S "BEETHOVEN". I got your book on Beethoven. Knowing that you appreciate objective criticism, I would like to say something about it. The wealth of "nuts" in every chapter makes the squirrel anxious to hunt for more, and what could be more successful than that? — The book's greatest weakness is its attempt to characterize Beethoven work by work. To dismiss the 2nd Concerto with a comment like "as he did not give it credit, he sold it for 10 ducats" is damaging to the young mind, who may read a book's opinion as a dogma. On the other hand, it's an interesting fact for those of us who know and love the piece. — Your comments on the Hammerklavier (always interesting and stimulating) might make one think that Hammerklavier was the new instrument you speak of, instead of a burst of German nationalism on the part of Beethoven. Again it is the new discoverer of Beethoven's world who would make the mistake, so the criticism may be understood as saying that you expect your reader to know as much as you (a difficult decision for an author with a didactic purpose— to know when you are *talking down* to your reader, or when you are *talking over his head*).

As a man I was disturbed by what I interpret as "feminist" overtones in your long and excellent chapter on Beethoven's relations with women friends, constricted with the slight and superficial treatment you gave his men friends. Certainly the Beethoven — Archduke Rudolph relation deserved more. After all Hammerklavier, Op. 11a, Ninth Symphony, Archduke Trio, Missa Solemnis, etc. . . . Oh yes, to say of the first movement of Op. 10. No. 2: "simple motives, of scarce interest" makes me furious. It's such a wonderful movement, where the motives and harmonic weaving work together to form the most conversational dialogue in all the Sonatas, (except Op. 101, 1st Movement). Furthermore, it is notable for the recap, which occurs in a key other than the tonic — I think for the first time in history! Don't be upset by my picking. It is a *great book*. J. Stafford. Bronx, New York. (The answer): Not only did you not upset me, dear friend, but I appreciate your permission to publish this part of your letter. It is an example of constructive criticism. Both the readers and the author should profit by. For obvious reasons, I left out your praises. Thank you very much. E. P.)

FROM THE EDITORS

The "total theater" was known to us. In 1968 the German composer Hans Otte composed, among other similar things, a farse called "live", for one pianist, filmic and theatrical scenes, music, outstanding news of the day, noises and light effects. So, the anticoncert we attended here recently, could not surprise us. As the authors are two of our best young contemporary composers, it could perhaps annoy and bother us. Neither the music, nor the theatre were interesting enough to arise the imagination. And we were sad to think that the two composers are teachers and youth guides as well.

Analyzing the fact from another angle, we don't see Carlos Chávez, Muench, or the ever "young" Stravinsky, or Penderecki, Nono, Dallapiccola, Lutoslawski, Xenakis, Boulez, etc., interesting themselves in that kind of thing. Among the younger ones, Stockhausen, the foremost composer of his generation, has not indulged in it. As a composer, he still thinks in musical terms, and his works show sound construction (as a matter of fact, so did the former works of the two Mexican young composers).

We are thus surprised to see Manuel Enríquez and Héctor Quintanar jumping fences to "no-music" land. Last year the former got lots of success in Donaueschingen with "Ixamatl", a work commanded from that famous Contemporary Music Festival. The latter is responsible for the creation of the Conservatory's Electronic Laboratory, recently intalled there. He is also Director of the Conservatory's Composition Shop, founded some years ago by Carlos Chávez. Both musicians should think that youg Mexicans are contented with easy goings...

* * *

With this issue HETEROFONIA enters its third year. It has been an almost heroic deed! In Mexican musical circles we lack stimulation for this kind of enterprise. If we could at least arise some jealousy among well-to-do people, who would be interested in publishing another serious musical magazine, we would be rewarded. We shall however proceed with our task, with the same spirit or sacrifice, so that every other month HETEROFONIA will reach a higher professional and editorial level. Many thanks to our subscribers and to our generous collaborators who help us survive.
ABSTRACTS...

MY MUSIC AND SOME PROBLEMS OF CONTEMPORARY COMPOSITION, BY FRIEDRICH CERHA. (Founder of the Viennese group *Die Rehie*, Friedrich Cerha is one of the most distinguished Austrian contemporary composers).—Every branch of the fine arts has its own idiom. Music literature is like an independent branch of the artistic expression. Authors of musical literature anxiously seek any element that helps them propound their theories. That is why analysis on Debussy and Berg are so superficial. Their music does not lend itself to mathematical speculation. Trough musical literature, some composers know how to place their music, but lectures on heaven don't really open heaven's doors to music. It would be better for the composer to ask himself how he is going to justify the fact of being a composer.

Regarding my own music I'll proceed by steps. During the War I worked as a mountain guide. We lacked all kinds of schools, but following as models from Beethoven to Schoenberg, I composed a symphony. It amazed me to find out that in the last movement I had gone astray from tradition. I dislike anything lacking a meaning, as senseless repetitions, for instance. Among my first works I can mention *Sunny songs of the seraphic Francis of Assisi*, and a Chinese fragment of the I-ging I picked up for musical purposes. Both works had essential elements for my future development. *Deux Eclats*, for violin is expressive and compact. These two pieces match *Espressioni Fon-*

damentali for harpsichord and chamber orchestra. In the latter I considered essential not to break up my material (specially in the field of rhythm.) It was perhaps a reaction against the danger of doing away with any point of reference. Although I struggled, I was able to preserve order. In the succeeding *Relazioni* the building cells are very small. In *Intersezioni* for violin and orchestra (1959), the essence of the piece is even more perceptible.

Trois Mouvements was a land-mark for my future. I produced them during the 1960's Winter. Motion is their outstanding characteristic. On their ground lie three sides of a single question. In the first one, color, poetry and intensity are provided by high and short sounds of wood and metal winds. In the second one there is a tapestry of strings *glissandi*, soon lessened by a metal intrusion in *fortissimo*. The third develops itself on a big and deep cluster. It shifts to *Spigel V*, whose sound body is nicely blended. I consider *Spiegel III* Apollineous and Mediterranean. The performance of these seven "Mirrors" lasts an hour. Their form is more complex than that of *Movements*. The mastering of a creative process opens a door to further development.—Regarding my evolution process, Schoenberg's *Erwartung* had a huge meaning for me. Later on I became more complex. In spite of what has been said about my music I have never considered sound by itself. I have always thought of the possibilities derived from contemporary development of musical formations. In my works there are interchanges of elements and systems as, for instance, the extremes of "discontinuity" in my unpublished symphonies and the multi-form *Excercises*.—The task is difficult. The aleatoric manipulations are possible and even amusing. Their maximum tendencies are present in the happenings, accepted by the world. Another form of nostalgic lack of contact with the public is a pleasant return to perfect chords and cadencies, as it happens in Central Europe and even over here, in Vienna. There are also oratorios, Passions, etc. I don't believe any of those things solve problems of contemporary music. We have only one possibility of a great adventure, with stimulus for investigation.

VETUS SICUS NOVUM, NOVUM SICUT VETUS, by Carlos Palomar ("Junius" is the pen —name of the author— doyan of Mexico City's music critics. He is music critic for the town's foremost daily "Excelsior"). The Latin title means: The old as new and the new as old. This proverb seems to suit today's musicologists and critics for the purpose of appraising the works of musical composers. In old music we look instinctively for novelties and originality. So, that criteria would not be too inadequate, we trust. As a matter of contrast, when analyzing new music, we tend to look for the traditional elements the composers show in their works. It is a pleasure to look into Machaut and Gesualdo Venosa's darings; or the operistic far reaching novelties of Monteverdi's Orfeo; the astounding modulations of Bach's g minor Fantasy — at least one and a half centuries ahead of their time; and Mozart's unprepared sevenths and dissonances; the developments of Beethoven's last quartets and sonatas; the ultra chromatism of Wagner's Tristan... to mention only a few examples taken at random. Those proceedings were novelties in their time, and there is no reason why we should not put them on the table even now for their value. "Vetus sicut novum". A slight knowledge of music history would be enough to understand our point of view, regarding old works, as

well as new ones: modern and contemporary. We can clearly perceive the traditional elements of Moussorgsky's Russian elements in his music, as well as in his chord formations. Debussy's proceedings induce looking into some of his forbearers ways, sided by his own genius, Stravinsky's rhythmical "injections" were born out of his teachers solid constructions; Schoenberg's twelve-tone technique does not preclude the idea of tonality; on the contrary, it reveals to us new poles of tonal attraction.

THOMAS LOUIS DE VICTORIA, by ROBERT STEVENSON.—The distinguished North American musicologist writes a very substantial article about Spain's foremost Renaissance polyphonist, who was born around 1549 at Avila and died in 1611 in Madrid. He produced a great number of Hymns, motets, Masses. After living many years in Italy, he resettled around 1587 in Spain, where, until his death he was chaplain to the Dowager Empress Maria, living in retirement at a convent. He felt short of such competitors for prime honors in the Renaissance as Palestrina, Lassus and Byrd, all of whom far outdistanced him in quantity. During his Roman period he was instructor at the Collegium Germanicum, founded by Ignatius de Loyola, as well as organist of S. Maria di Monserrato. Possibly as early as 1571 he succeeded Palestrina as chapelmaster of the Roman Seminary His earliest publication was a book of Motets (1572). His final ones, seven Masses and two antiphons (1592); four pieces (1600) and Officium Defunctorum (1605), all in Spain.

THE WELTE VORSETZER.—Mr. Joseph Tushinsky, Chairman and President of New York's Sony Superscope, is a musician in his own right, as well as creator of "Keyboard Immortals Play Again in Stereo". The story of his pursue of the Welte vorsetzer began in 1960, but the story of the forsetzer itself has its origins in 1904, when Edwin Welte, 29-year-old scientist, demonstrated in Freiburg a piano mechanism, almost 65 years ahead of its time. Two were Welte's achievements: an "electrified" piano for the performance and a vorsetzer for the reproduction. Attached to each key, damper and soft pedals was an almost weightless carbon prong that dipped into a tray of mercury placed underneath the entire keyboard, producing an electrical circuit. The electrical impulses were recorded on a seismograph-like instrument, with an inking device that would trace the performance onto a paper roll properly mounted. After the performance the roll was carefully punched out by hand. The reproduction device was a robot *piano player*—a huge wood box with 80 fingers and two feet. E. Welte called it a vorsetzer (sitter-in-front"). Its 80 wooden fingers matched the human pianist's dexterity and expression, and were activated by negative air pressure. In 1904 the phonograph was still in its infancy. Thanks to Welte, for the first time great artists had a chance to immortality. In the 19th century, virtuosos were given royal treatment. Paderewsky traveled in a private railway car, with his family and servants. During his early career, Liszt toured with a huge party, oftentimes filling an entire small hotel. Even in our matter-of-fact era, recording artists must be pampered by the record producers. Welte faced problems with his high-strung pianists, but his solution was logical and effective. He rented a castle on the Rhine and invited the virtuosos for a lavish vacation. As technicians were on hand 24 hours a day, the artists could record whenever they wished. The rolls

were played back. If the artists disapproved them the rolls could be edited by filling in perforations or by recording over again. Perfecting part of a recording was not otherwise possible until 40 years later, with the perfection of magnetic tape. Artists flocked to Welte's Rhine castle to immortalize their art. The 1927 edition of Welte Music Roll Catalogue lists 264 artists performing over 5,000 compositions. Welte obtained testimonials from his artists, concerning the faithfulness and accuracy of their performances. Debussy wrote: "It is impossible to gain a greater perfection of reproduction". In similar terms Teresa Carreño, Lhevinne, Hofmann, Paderewski, Granados, Grieg, Dohnanyi, Busoni, etc., expressed themselves.

The mid-1920's marked a climax for the Welte system, but in 1931, the vorsetzer was replaced by the phonograph and radio, and the ravages of the Second World War almost eradicated this reproduction method forever. But a few collectors were acquiring rolls and rebuilding vorsetzer with more or less success. In the early 1960 Joseph Tushinsky discovered the Welte legend through a Welte Music Roll catalogue. He began then to hunt for the vorsetzer, until an old plumber of Berlin led him to his shop in the slums, where he showed him a battered vorsetzer and 300 rolls, Mr. Tushinsky bought immediately for about \$300.00. Now the hunt continued for rolls. He finally gathered over 2,000. At the same time technicians were rebuilding the damaged apparatus. After two years of hard labour the strains of Debussy's "The Sunken Cathedral" came forth from the Boesendorfer piano and soon after the first radio program beamed its way to astonished audiences.

THE OCEAN IN ALBERT ROUSSEL'S LIFE, by SOFIA CHEINER. (Mrs. Cheiner is in charge of the Embassy of France's Artistic Service. She is a Russian-French pianist and musicologist, who studied under Busoni). Albert Roussel (whose centenary of his birth was commemorated last year) loved the ocean with real passion. It is present in the essence of much of his music, and explains his youthful decision to become a sailor. He graduated at the Naval School, but when, later on, his poor health obliged him to renounce to his career, he continued crossing the ocean every year, while at the mean time he entered the Schola Cantorum and became a composer. Later on he was himself a teacher at the same Parisian school and had as pupils Satie, Varese, Martínú, Roland Manuel, Paul le Flem, etc. Nadia Boulanger praises highly the nobility of Roussel's music. It is a music full of a dual sense of passion and intellectualism. Mrs. Cheiner has already prepared an exhibition she calls "Roussel and his time" that shall soon be shown here.

NEWS FROM MEXICO.—OBIT, CANDELARIO HUIZAR.—On May, 3, this distinguished Mexican composer passed away at Mexico City. He was born in Jerez, Zacatecas in 1888 (2 Feb) and came to Mexico City in 1918, when he joined one of the town's principal military bands as horn player. When Carlos Chávez founded the Orquesta Sinfónica de México in 1928, he called Huizar as horn player and collaborator. Principal works: *Imágenes* (premiered in 1929 by Chávez), *Pueblerinas* (1931), *Surco* (1935); etc. In 1942 Mitropoulos conducted for the first time the last of four symphonies Huizar had been writing since 1930. He wrote many other works, and taught composition at Mexico City's Conservatory.

INTERNATIONAL ORGAN FESTIVAL AT MORELIA.—From May 14 to 18 the capital of the state of Michoacán had its first International Organ Festival. It consisted of five recitals by Norberto Guinaldo (Argentina), Rafael Castro (Panamá), Juan Bosco Correro and Alfonso Vega Núñez (México) and Harlan Laufman (USA), plus a concert by the Guanajuato Symphony orchestra, with Vega Núñez as soloist of Bernal Jiménez's *Concertino*.

NEW HEADS AT THE UNIVERSITY OF MEXICO CITY'S "DIFUSION CULTURAL".—Dr. Pablo González Casanova new dean of the Universidad Autónoma de México, confirmed Eduardo Mata as Director of the Dept. of Music; Raúl Cosío (composer and music critic) was appointed Head of the University's Broadcasting Station. Benjamín Villanueva will direct the Casa del Lago (a very noted cultural institution).

JOSE ANTONIO ALCARAZ AND THE BEATLES.—The intelligent musicologist and "regisseur" gave a lecture on the Beatles. He used Sargeant Pappers's *Lonely Heart's* recording and particularly the end of the song *A day in the life*, to demonstrate that avant garde music (of the Stockhausen type) and pop avant garde music show in that song's last part a transition as significant as the step from plain chant to polyphony. He even related it to Penderecki's *Lamentation for Hiroshima's Victims*, by the way the sounds expand from the instruments, or fly back and forth, or stay, doing away with rhythm and measure and preserving only time. He said Mexico's only real pop composers were Sabre Marroquí, Pérez Prado, Miguel Prado, García Esquivel and Rubén Fuentes.

CARLOS CHAVEZ IN THE USA.—C. CH. conducted recently Rochester's and Tuscalusa's Sympony Orchestras. He was asked to organize Aptos, California, "Cabrillo" 's Festival, where last year there was given the premiere of his work *Descubrimiento*.

MICHEL PODOLSKI.—The University of Mexico organized a short course on ancient music and five recitals of the lutist Michel Podolski. The course subject matter was "Musical evolution from the 8th to the 18 th centuries".

LABORATORY OF ELECTRONIC MUSIC AT THE CONSERVATORY.—On the middle of June a laboratory of electronic music was finally installed at the Conservatory of México. It was due to the efforts of Mr. Héctor Quintanar, Director of the Conservatory's Composition Shop (created by Carlos Chávez). The funds (200.000 pesos [25.000 Dollars]) for the Laboratory, were provided by the good offices of Dr. Ernesto Enriquez (a former Sub-Secretary of Public Education). Héctor Quintanar spent six months at Columbia University's Electronic Lab. and at the French ORTF's (Paris). Advisors were Monsieur Jean-Etienne Marié (France) and Andrew Levin (USA). The Mexican Lab, was intalled by Raúl Pavón.

UNIVERSITY OF MORELOS.—In Cuernavaca, home of the Morelos University, was created a Dept. of Cultural Difusion. As far as music is concerned, a number of concerts have already been given there by Mexico City's Conservatory students and teachers.

FESTIVAL OF CONTEMPORARY MUSIC. This year there won't be a Festival of Contemporary Music. Since its foundation, six years ago, it had already given Mexico a certain international name in avant garde circles. The National Inst. of Fine Arts claims there is no money for it, but there was enough money to hire foreign voices for the Opera season! The head of the Music Dept. is a distinguished musician, but he has his hands tied. The Orquesta Sinfónica Nacional will premiere some avant garde Mexican music, but that is not enough...

"LOS GONZALEZ"

Founders of a very special leather handicraft, manufacture very exclusive necklaces, earrings, bracelets, broochs, etc.

"ALL IN FINE LEATHER"

Look for them at Stands 81 and 82, of the Bazaar Sábado, Plaza San Jacinto 11, San Angel, or write for information and prices to Arturo 106, San Angel Inn, México 20, D. F.

En las agencias de correos existe el servicio de vales Utilícelo usted.

Anote la Zona Postal respectiva en sus correspondencias dirigidas al Distrito Federal.

Si ya tienes 18 años, ¡empadrónate y vota!

**ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD
AUTONOMA DE MEXICO**

Rivera de San Cosme 71

Tels.: 5-35-03-44 y 5-35-03-42

CARRERAS UNIVERSITARIAS: INSTRUMENTOS, CANTO, COM-
POSICION. DIRECCION DE ORQUESTA, FOLKLORE, MUSICA ES-
COLAR. CURSOS INFANTILES (SISTEMA TORT).

I N V I T A C I O N

Curso de Apreciación Musical - Primer Ciclo:

Tres Románticos del Piano: Chopin - Schumann - Liszt

Todos los Lunes a las 19 horas

**C I C L O B E E T H O V E N - Homenaje a Ludwing van
Beethoven, con motivo del segundo centenario de su natalicio.**

Audición grabada de su obra completa.

Todos los Martes, a las 19 horas

Comentarios a cargo de Fausto García Medeles

P A T R O C I N A D O R

**FORUM MUSICA Y CULTURA, A. C. - PALACIO DE LA MUSICA
SALA WAGNER - Durango 269 (entre Salamanca y Cozumel)**

Rhin 27 46-08-11
Pianos y 46-08-12



BECHSTEIN
WEINBACH
PETROF
Rösler
MELODIGRAND
Y
HAMMOND

CASA RICORDI

al servicio de la Cultura Musical Mexicana

PASEO DE LA REFORMA 481-A TEL.: 5-25-57-22

(Frente al Edificio del Seguro Social)

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

Ediciones: RICORDI, NACIONALES Y EXTRANJERAS