

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

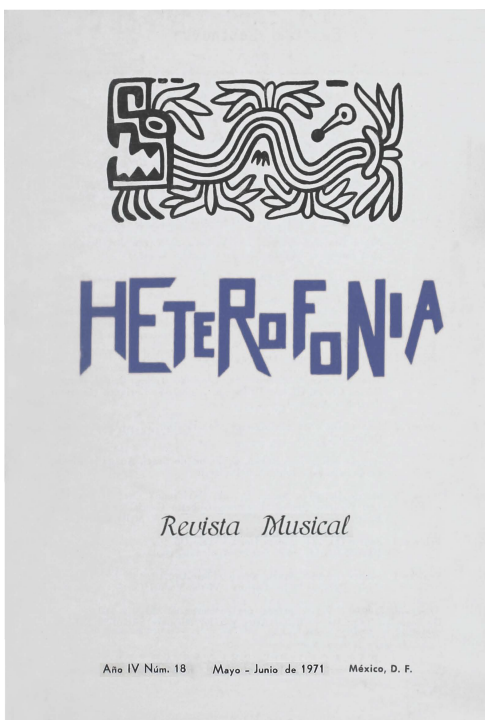


INBA



INBA igital

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonia 18, México, mayo-junio de 1971

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonia* 18, México, mayo-junio de 1971, pp. #-#



HETEROFONIA

Revista Musical

Año IV Núm. 18

Mayo - Junio de 1971

México, D. F.

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
OPERA NACIONAL DE BELLAS ARTES

TEMPORADA 1971, PRIMERA SERIE

Cinco domingos, a las 16.30 horas, del 9 de mayo, al 6 de junio.

9 de mayo

AIDA de **Verdi**: Rimoch, Woodrow, Portilla, Bañuelas, Serrano.
Director: Jorge Delezé. Escena: Carlos Díaz Dupond.

16 de mayo

LA BOHEMIA de **Puccini**: Higareda, Cervantes, Ramírez, Nieto, Magaña,
Palafox.
Director: Armando Montiel Olvera. Escena: Ignacio Sotelo.

23 de mayo

EL BARBERO DE SEVILLA de **Rossini**: Saavedra, Nardi, Sevilla Palafox,
Vargas. Director: Salvador Ochoa. Escena: Charles Laila.

30 de mayo

LA TRAVIATA, de **Verdi**: Ortega, Mena, Pimentel, Saldaña, Salas.
Director: Fernando Lozano. Escena: José Solé.

6 de Junio

CONCIERTO OPERISTICO.

Directores: Fernando Lozano y Armando Montiel Olvera.

Orquesta Sinfónica de la Opera. Coros de la Opera, dirigidos por Jesús Macías.

Precios: De \$10.00 a \$50.00. Boletos en Taquillas de Bellas Artes.

No. 13, Julio-Agosto, 1970	
Cartas a la Redacción	2
Letters to the Editors	
De los Editores	4
From de Editors	
SALVADOR MORENO.—Ejemplar único	5
Single sample	
FRIEDRICH CERHA—Mi música y algunos problemas de la composición contemporánea	6
My music and some problems of contemporary music	
ROBERT STEVENSON—Tomás Luis Victoria	10
FRANCISCO CURT LANGE—PASADO, PRESENTE Y FUTURO DE LA Musicología contemporánea	13
Past, present and future of contemporary Musicology	
SOFIA CHEINER—El Mar en la vida de Roussel	18
The Ocean in Albert Roussel's life	
JOSEPH TUSHINSKY—El Vorsetzer Welte	20
The Welte Vorsetzer	
Fichero de Compositores Mexicanos—MANUEL DE ELIAS	23
Record of Mexican composers	
MARIA O. DE LOPEZ MATEOS—Método objetivo de Lectura Musical	26
Practical Method of Sight Reading	
ESPERANZA PULIDO—Técnica pianística de Tobías Matthay	28
Tobias Matthay's Tone Production	
CARLOS PALOMAR—Vetus Sictu Novum, Novum Sicut Vetus	30
Conciertos	31
Noticias de México	33
News from Mexico	
Noticias del Extranjero	35
Foreign news	
REVISTA DE REVISTAS MUSICALES	37
Review of musical magazines	
Reseña de Libros	39
Books	
Grabaciones	41
Recordings	
Abstracts in English	42
No. 14 Septiembre-October	
Cartas a la Redacción (Letters)	2
De los Editores (From the editors)	2
FRANCISCO CURT LANGE—Pasado, presente y futuro de la musicología contemporánea (Past, present and future of contemporary Musicology)	5
PABLO C. DE GANTE—Correspondencia de Szimanowski con un amigo Smeterlin (Correspondence between Szimanowski and his friend Smeterlin)	10
ESPERANZA PULIDO—Mis recuerdos de Hermann Scherchen	13
My souvenirs of Hermann Scherchen	
IGNACIO MIER ARRIAGA—La Escuela de Órgano de México	16
Mexican Organ School	

E.P.—Ediciones Mexicanas de Música, A. C.	1
Mexican Editors of Music	
Fichero de compositores mexicanos, JOAQUIN GUTIERREZ HERAS	19
Record of Mexican young composers	
ESPERANZA PULIDO—Algo sobre las teorías de Augusto Novaro	20
Something about Augusto Novaro's theories	
MARIA OTALORA DE LOPEZ MATEOS—Método objetivo de lectura musical	21
Practical system of sight reading	
ESPERANZA PULIDO—Técnica pianística de Tobías Matthay	26
Tobías Matthay's Piano tone-production	
Conciertos	28
Reseña de Libros (Books' review)	30
Grabaciones (Recordings)	33
REVISTA DE REVISTAS MUSICALES	35
Review of musical magazines	
Noticias del Extranjero (Foreign news)	40
Abstracts in English	41
No. 15, Noviembre-Diciembre	
Cartas a la Redacción (Letters)	2
De los Editores (From the Editors)	3
ROBERT STEVENSON—Primeros compositores del Nuevo Mundo	4
The New World first composers	
ESPERANZA PULIDO—La "Coatlícue" de Justino Fernández	13
Justino Fernández's "Coatlícue"	
EDUARDO HERNANDEZ MONCADA—Francisco Agea IN MEMORIAM	15
MARIA OTALORA DE LOPEZ MATEOS—Método objetivo de lectura musical	19
Practical System of sight reading	
ARRIGO COEN ANITUA—Los "Cuadernos de Conversación" de Beethoven ..	21
Beethoven's "Conversation Books"	
TED SADLOWSKI—Técnica pianística	23
Principles of relaxed weight touch	
EMILIANA DE ZUBELDIA (Análisis)	25
Conciertos (Concerts)	26
Reseña de libros (Books review)	30
REVISTA DE REVISTAS MUSICALES (Review of musical magazines) ...	36
Noticias de México y el Extranjero	39
Mexican and foreign news	
Abstracts in English	45
No. 16 Enero-Febrero, 1971	
Cartas a la Redacción	3
Letters	
De los Editores	5
From the Editors	
HENRY COBOS, Introducción a ciertos Archivos Musicales Mexicanos	6
Studies in Music Bibliography	
ESPERANZA PULIDO—Críticos contemporáneos de Beethoven	10
Contemporary Beethoven's critics	
ARRIGO COEN ANITUA—Los "Cuadernos de Conversación" de Beethoven ...	19
Beethoven "Conversation's Books" (II)	
Betsy Jolas	24
FICHERO DE COMPOSITORES MEXICANOS. Luis González	26
Record of Mexican young composers	

JAN SMETERLIN—Interpretación de la música de Chopin	27
Interpretation of Chopin's music	
CONCIERTOS (Concerts)	32
E.P. Reseña de Libros (Books review)	30
REVISTA DE REVISTAS MUSICALES (Review of musical magazines)	36
NOTICIAS DE MEXICO (Mexican News)	38
GRABACIONES (Recordings)	41
ABSTRACTS IN ENGLISH	42
No. 17, Marzo-Abril	
Cartas (Letters)	2
De los Editores (From the Editors)	3
GONZALO AGUIRRE BELTRAN, Bailes de Negros	4
Negro Dances	
SHARON GIRARD—Algunas Fuentes de Música de Requiem en el Nuevo Mundo	10
Some Sources of Requiem Music in the New World	
JAN SMETERLIN—Los 24 Preludios de Chopin	14
ESPERANZA PULIDO—Técnica pianística de Tobias Matthay	19
Tobias Matthay's Tone-production	
SOPHIE CHEINER—Pierre Boulez, severo realizador de nuevos órdenes musicales	21
Pierre Boulez, serious maker of new musical regulations	
FICHERO DE COMPOSITORES MEXICANOS. Mario Kuri Aldana	23
Record of young Mexican composers	
TIENTO DE EMILIANA DE ZUBELDIA	24
CARMEN S. de SANUDO—Presencia y Ausencia de Miguel Bernal Jiménez	27
Presence and Absence of Miguel Bernal Jiménez	
Libros (Books)	31
REVISTA DE REVISTAS MUSICALES (Review of musical magazines)	36
Del Extranjero (Foreign news)	40
Abstracts in English	42
No. 18 Mayo-Junio	
INDICE GENERAL DEL VOL III	1
Fallecimiento de Igor Stravinsky (Stravinsky's passing away)	6
De los Editores (From the Editors)	7
DMITRI KABALEWSKI—Bases ideológicas de la Educación Musical en la URSS	9
Ideological foundations of Musical Education in the URSS	
ROBERT STEVENSON—Filosofías de la Historia de la Música	13
Philosophies of Musical History	
RONALD ROGERS—Índice filosófico wagneriano (Wagnerian philosophical index)	18
.....	
ESPERANZA PULIDO—Con Héctor Quintanar (Interview with Héctor Quintanar)	22
.....	
FICHERO DE COMPOSITORES MEXICANOS.	24
Record of mexican young composers	
E.P. Charla con James Stafford (Interview with James Stafford)	26
ESPERANZA PULIDO—Con Gerhard Muench (Interview with Gerhard Muench)	28
.....	
Libros (Books Review)	30
Conciertos y Ballet (Concerts and Ballet)	35
PEDRO MACHADO CASTRO—Actualidad Musical Madrileña (Music in Madrid)	40
Grabaciones (Recordings)	42
Noticias de México (News from Mexico)	42
Abstracts in English	43

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.

SUMARIO

No. 18. MAYO-JUNIO 1971

SUMARIO

● INDICE GENERAL DEL VOLUMEN III	1
● SUMARIO	4
● Fallecimiento de Igor Stravinsky	5
● Concurso de Música Contemporánea	6
● De los Editores	7
● DMITRI KABALEWSKI Bases ideológicas de la Educación Musical en la URSS	8
● ROBERT STEVENSON Filosofías de la Historia de la Música	1'
● DONALD ROGERS Índice filosófico wagneriano	17
● ESPERANZA PULIDO Conversación con Héctor Quintanar	21
● Fichero de Compositores Mexicanos	23
● E.P. Charla con James Stafford	26
● ESPERANZA PULIDO Con Gerhard Muench	28
● Libros	30
● Revista de Revistas Musicales	32
● Conciertos	34
● PEDRO MACHADO CASTRO Actualidad Musical Madrileña	39
● Grabaciones	41
● Noticias de México	42
● Abstracts in English	43

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

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

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

EXTRANJERO

Un año	Dls. 6.00
Número suelto	" 1.00
Registrado como correspondencia de 2ª Clase por la Dirección General de Correos con fecha 28 de marzo de 1969, bajo el número 1242.	



FALLECIMIENTO DE IGOR STRAVINSKY

El 6 de abril falleció en Nueva York uno de los más fuertes cimientos de la música contemporánea. Nacido en 1882 en Oranienbaum —vecindad de San Petersburgo— Stravinsky incursionó desde 1910 en la música internacional, con el estreno parisiense de *El Pájaro de Fuego* por los ballets de Diaghilev; pero fue con *La Consagración de la Primavera* (1913) que puso Stravinsky la primera piedra de un gran movimiento mundial de estética musical, basado en nuevos conceptos del ritmo y del lenguaje sonoro.

Por lo que se refiere a sus contactos con México, Carlos Chávez lo trajo aquí por primera vez en 1940, como huésped de la Sinfónica de México. Después regresó varias veces —la última en 1961, para dirigir al frente de la Sinfónica Nacional “El Pájaro de Fuego” (Bellas Artes y Auditorio Nacional). La crítica mundial no le consideraba el máximo intérprete de sus propias obras, pero él sí se creía el mejor conocedor de lo que había querido expresar con su música. Entre lo último que escribió están una *Elegía* y *Variaciones in memoriam* de Aldous Huxley, trozos en los que abjuró del serialismo. Como expresiones de duelo de algunos compositores mexicanos, citamos:

CARLOS CHAVEZ: “Siempre me distinguí con su amistad. Nadie puede dejar de lado sus enseñanzas. Junto con Debussy, forma las dos columnas principales de la música del siglo XX”.

RODOLFO HALFFTER: “El músico más grande de nuestra época. Su influencia fue notable..... En México, por ejemplo, influyó en Revueltas, en el aspecto rítmico. Toda la música de hoy no se explica sin Stravinsky.”

SIMON TAPIA COLMAN: Con Debussy y Schoenberg, Stravinsky forma la trilogía que más ha influido en los músicos contemporáneos.

FRANCISCO SAVIN: Stravinsky vivió intensamente su época y participó en lo más importante de su tiempo. Siempre trató de seguir siendo revolucionario”.

HERRERA DE LA FUENTE: “Su figura llena el siglo XX, hasta los momentos actuales. Su “Consagración” profetiza nuestro siglo y ni la música electrónica ha logrado aún lo que aquella obra inmortal”.

HECTOR QUINTANAR: “Es una de las piedras angulares de la evolución de la música desde principios de este siglo.”

MANUEL DE ELIAS: “Su figura es de grandes proporciones en el desarrollo de la música universal. Fue un ser humano maravilloso”.

EN CONMEMORACION DEL 3er. ANIVERSARIO DE SU FUNDACION

la revista musical

H E T E R O F O N I A

**convoca a los alumnos de las clases avanzadas de piano de todas
las instituciones de enseñanza musical del país a un**

CONCURSO

**Las bases, importantes premios y obras serán dadas
a conocer en el próximo número
de esta Revista**

Para informes diríjase usted a las oficinas

de HETEROFONIA: Heriberto Frías 514, México 12, D. F.

DE LOS EDITORES

Las barreras que obstruyen el avance real de la música en México, tienen sus cimientos en la falta de educación musical básica para nuestra niñez. No carecemos de hombres de buena voluntad entre los dirigentes de la música, pero se suelen cometer errores que le cuestan al país años de atraso.

Corren ahora rumores de que ciertos alemanes y japoneses están tratando de introducir sistemas de enseñanza musical de sus países en las escuelas elementales de México. De ser esto cierto correríamos el riesgo de que nuestra niñez fuese tomada como pretexto para la infiltración de ideas que pueden sernos funestas. Por otra parte, la aventura nos costaría grandes pérdidas de divisas, porque quienes tratan de colarse en nuestras escuelas elementales no son músicos-misioneros, sino sencilla y llanamente comerciantes de instrumentos e impresiones musicales.

Nada nos mueve contra los sistemas Orff y Yamaha: ambos han demostrado sus méritos en sus respectivos lugares de origen; pero estos sistemas al ser importados por nuestros países, requerirían largas y laboriosas adaptaciones.

Entre nosotros no tendría objeto tal importación. Desde hace cuatro años poseemos un sistema mexicano de enseñanza musical básica para la infancia: el sistema *Tort* ha probado ampliamente sus excelencias en numerosas pruebas públicas. Músico en toda la extensión de la palabra, y compositor distinguido, su autor lo creó de la entraña mexicana misma: lo alimenta con instrumentos autóctonos y canciones de la lírica infantil nuestra.

¿Por qué no ha sido acogido este sistema con los brazos abiertos en los medios oficiales? Solamente la Universidad Autónoma de México le ha prestado su franco apoyo, pero parece que quienes tienen la principal responsabilidad del futuro de nuestra música no se han dado cuenta de su lamentable falta de visión. Nos negamos a pensar que existan intereses extra musicales detrás de todo esto.

En materia musical vamos tan a la zaga de la Argentina (15 orquestas sinfónicas, 32 conjuntos de cámara, 300 masas corales estables) y Chile (6 orquestas sinfónicas, 17 conjuntos de cámara, 200 masas corales estables), que nos sentimos con un atraso de un cuarto de siglo. Nuestra falla depende de la falta de enseñanza musical básica en las escuelas primarias. Las cuatro proposiciones que para su remedio propone César Tort nos parecen lógicas. Juzgue el lector: a) Una técnica educativa. b) Un curso completo para la preparación del maestro de música escolar. c) Formatos para los textos de todos los grados de primaria. d) Estudios suficientemente concretos para llevar a cabo en el terreno de la práctica la reforma educativa a nivel nacional.

* * *

Con el presente número HETEROFONIA completa su Volumen III. Imitando al Presidente Echeverría le diremos a nuestra revista: "¡Asciende y conserva tu dignidad!"

BASES IDEOLOGICAS DE LA EDUCACION MUSICAL EN LA UNION SOVIETICA

Por DMITRI KABALEVSKI

(Condensación de un artículo del compositor *Dmitri Kabalevski*, aparecido en el número 8 (1970) del Boletín de la Unión de Compositores de la Unión Soviética).

En nuestra época de grandes conmociones sociales, es evidente que no puede haber en la vida nada que carezca de un contenido ideológico. Esta verdad, patente ya en varios dominios de la pedagogía, empieza hoy día a penetrar en los de la educación musical.

Para nosotros, los músicos-pedagogos soviéticos, la teoría y la práctica de la educación musical se hallan indisolublemente vinculados con todo lo válido del pensamiento humanístico de los siglos pasados; sobre todo con el pensamiento que la pedagogía soviética produjo a raíz de la revolución.

En este artículo no voy a examinar las varias teorías y métodos musicales pedagógicos de nuestro país que surgieron en el transcurso de los últimos cincuenta años, provocando discusiones y luchas, hasta plasmar tendencias educativas. Sólo deseo ocuparme de aquellas bases ideológicas que han provocado el desarrollo de la práctica musical multiforme durante largo tiempo.

Hace 80 años dijo Chaikovski: Es necesario construir, tanto en las capitales, como en las principales ciudades de la provincia, escuelas destinadas a preparar a los jóvenes para el Conservatorio... También hace falta ampliar y consolidar la enseñanza del canto coral en todos los establecimientos de enseñanza elemental de nuestra patria". Cuando se le preguntó al gran músico si era posible realizar todo esto con sólo la iniciativa privada, contestó: "Es poco probable". Solamente el gobierno posee todos los recursos materiales exigidos por esta noble causa".

El sueño de Chaikovski se realizó a raíz de la Revolución de Octubre y a pesar de las gigantescas dificultades que recayeron sobre la joven República Soviética. Entonces resultó evidente que no son imprescindibles la fuerza y el poder para que el gobierno garantice la enseñanza musical del pueblo; sólo se requiere que el gobierno exprese y defienda abnegadamente los intereses de aquél.

Recordemos la digna existencia del compositor y pedagogo húngaro Zoltan Kodaly. Toda su vida luchó por la instrucción musical general y obligatoria del pueblo húngaro, pero solamente lo logró en 1945, una vez liberado su país del yugo fascista.

En 1918, cuando numerosos elementos adversos amenazaron la existencia de nuestro joven estado, el gobierno soviético aprobó toda una serie de decretos tendientes a proclamar la ciencia y el arte como una causa de significado nacional. Ahí entraba prominentemente la instrucción musical profesional y también para los aficionados. En el decreto inicial sobre la enseñanza general, la música y el arte figurativo fuera incluidos como asignaturas obligatorias, desde la escuela primaria.

Es indudable que sin las grandes pérdidas sufridas por nuestro país en todas las ramas de la vida, durante la última Guerra, esta tarea va habría sido resuelta. Al terminar el conflicto bélico tuvimos que retroceder al punto inicial en muchos órdenes. Las escuelas elementales alcanzan en la URSS la cifra de casi un cuarto de millón. Abastecerlas de los medios materiales indispensables y proveerlas de buenos maestros, constituía una tarea gigantesca. Pero nuestras dificultades no eran afines a las de aquellos estados que aún siguen luchando para que el Estado se haga cargo de la educación musical del pueblo. Nosotros solamente luchamos por la cristalización plena de un programa totalmente planeado de antemano con nitidez.

En varios países los pedagogos discuten el problema de la necesidad de enseñar la música a todos los niños, o solamente a aquellos especialmente dotados. Nuestra pedagogía resuelve así la cuestión: debe enseñarse la música, como profesión, a los niños poseedores de sobresalientes facultades musicales y en este sentido la música no difiere de cualquier otra profesión, pero la educación musical general debe englobar absolutamente a todos los niños. La madre de una niña de 7 años, preguntó una vez a la profesora de música de ésta: “¿Vale la pena enseñarle la música a esta muchacha? ¿Tiene suficientes aptitudes para ello? A lo que respondió la pedagoga: “Le preguntan a usted, señora, los profesores de física, geografía, historia, si su hija está suficientemente dotada para tales materias? A usted no le extraña que la muchacha estudie todas estas asignaturas, aunque probablemente, no llegue nunca a convertirse en una profesional de las mismas. Entonces, ¿por qué no han de aprender la música —esta milagrosa creación del genio humano, sin la que no pueden vivir el físico, ni el geógrafo, ni el historiador? ¿Por qué habrían de aprenderla únicamente los niños privilegiados? ¿Con cuánta sencillez resolvió el problema esa pedagoga tan sabia!

Entonces, ¿qué papel debe desempeñar la música en la escuela de enseñanza general? ¿Debe ser una asignatura de instrucción, o de educación? Este problema, que preocupa también a numerosos pedagogos del mundo entero, se planteó en la URSS desde la década de los veinte. Después de serias discusiones, nuestros más eminentes pedagogos, músicos y psicólogos sentaron unánimemente una base nueva para el desarrollo de los conceptos de los pedagogos rusos progresistas de los siglos XIX y XX.

“Contemplando la música como una asignatura de enseñanza escolar —escribió B. V. Asáiev— debemos decir que *la música es un fenómeno artístico mundial, creado por el ser humano y no una disciplina académica que se estudia, aprende y enseña*”. La profesora N. Y. Briúsova resumió la anterior premisa así: “El arte en la escuela debe ser, ante todo, un método de educación”.

La investigadora N. K. Krúpskaya expresó: “Nos hace falta ayudar al niño a profundizar más conscientemente sus ideas y sus sentimientos, y, a través del arte, pensar con mayor claridad. Debemos ayudarle a conocer a los demás a través de su propio conocimiento, para que, creciendo en un medio colectivo realice una vida nueva, llena de profundidad y significado”.

Así resuelve la pedagogía soviética el papel de la educación musical. Pero no por ello negamos el significado del estudio de la música, esto es, de las bases de la teoría e historia musicales, de la práctica de la ejecución musical. Aumenta continuamente el número de niños, adolescentes y jóvenes ejecutantes de todo género de instrumentos y conjuntos musicales, así como la afición de los escolares hacia el estudio de la música. Varios pedagogos insisten en que se mejoren los programas de la escuela, aduciendo que los escolares contemporáneos son capaces de asimilar más complicados materiales de los que se les ofrecen ahora. Pese a todo esto, nosotros nos inclinamos a creer que *la tarea principal no es tanto de la música en sí, sino la influencia que este aprendizaje debe ejercer en el mundo espiritual de los alumnos, sobre todo referentemente a la moral.*

El problema de la música ligera, como diversión, vinculada con la educación musical de la juventud, inquieta a los pedagogos de todo el mundo; así como el papel que aquella ocupa en la vida de las más jóvenes generaciones. ¿En qué consiste este problema y qué vías de resolución ofrecen los músicos y pedagogos soviéticos?

Quisiera hacer patente mi convicción de que el interés de los jóvenes por la música, ligera —y especialmente la música bailable— como diversión, es un fenómeno tan natural, que, convertirlo en un problema serio equivaldría a convertir a la juventud en un problema de la misma índole. Imagínense a muchos incapaces de estar alegres, de bailar, de hacer travesuras, de ponerse líricamente melancólicos. En verdad, yo trato con mucha precaución a esta clase de gente, recelando que me produzcan aburrimiento y fastidio.

El problema surge y se agudiza cuando las circunstancias, o ciertas actitudes, impidan la aspiración natural de la juventud a la alegría de la vida, al exagerar artificialmente y explotar esta aspiración, transformándola en su única necesidad y existencia estética.

El arte puede tanto entusiasmar a la gente, como simplemente divertirla; pero es posible divertir futilmente, sólo cosquillando los nervios; el arte auténtico no depende de las tendencias de la moda; vive siglos y siglos, enriqueciendo el mundo espiritual de la humanidad. Como diversión, la música depende generalmente de las frágiles leyes de la moda pasajera y efímera. Las canciones de moda pasan, a menudo, después de un mes, un año a lo sumo, para dar cabida a otras novedades... El espíritu llega a saciarse inevitablemente. Las necesidades estéticas se anquilosan. Se produce el tipo estéticamente perverso, incapaz de percibir completamente el arte auténtico y grandioso, incapaz de abrigar sentimientos y pensamientos elevados. “¿Hay que divertirse y sólo divertirse!” Allí termina su mundo estético. Todo se perdona y no se exige nada, con

tal de que se produzca amenidad y diversión! De esta manera, la natural y normal necesidad personal de diversión se convierte en una muralla, en un abismo que separa al individuo de las auténticas conquistas del gran arte legítimo.

Esta ofensiva general crea hoy día no pocas dificultades en el dominio de la educación musical, puesto que perturba la mente de la juventud. El maestro que le enseña a esta juventud a despertar su interés popular y el de los grandes maestros de la música no puede competir con el gran número de horas de música con frecuencia trivial e insulsa que le brindan la radio, el cine, la televisión. ¡Trate usted de resistir a todas estas influencias, sin poseer los medios de combatirlas! Es como pretender no mojarse bajo un aguacero, sin paraguas, ni enfriarse a la intemperie invernal, careciendo de abrigo.

Un conocido pedagogo norteamericano dijo recientemente: ¡Apartaos Bach, Beethoven y Brahms y ceded el paso al rock! Temo que haya hablado en serio y ello me entristece, pues tal confusión sólo puede surgir ante un fenómeno social complicado y, en resumidas cuentas, ante una capitulación total; sin embargo, según la estética marxista-leninista, debe haber vínculos inquebrantables entre el arte y la sociedad y su vida e ideas.

Estoy al tanto de que en algunos países de Europa y América, donde la juventud se rebela, los círculos dirigentes aspiran a aprovechar el arte como un medio para desviar la atención de la juventud de problemas sociales importantes. Algunos escritores, como el inglés Aulridge, consideran que el distraer la atención de la juventud de la vida social ha estimulado diversas corrientes artísticas de diversión. “El arte para diversión, el arte para desviación, han sido siempre un arma importante de la política.”

Cuando me pregunto si han ejercido su influencia las diversiones occidentales en la juventud soviética, no puedo contestar negativamente. Sí, han encontrado aquí un “caldo de cultivo”, no sólo en campos de la diversión, sino en aquellos eslabones frágiles de la actividad nuestra, educativa, que claro está, aún poseemos; pero no capitulamos, ni cedemos nuestras posiciones ideológicas y pedagógicas. Clamamos: “¡Rock, Bit, Pop, y todo el resto: divertid a la juventud, pero no la ahoguéis, no robéis su mundo espiritual, no la privéis de comunicación con el gran arte del pasado y del presente! ¡Aprender de los grandes! Bach, Beethoven y Brahms no se oponen a la música de diversión, como no se opone a ella todo lo que hay de serio en nuestras vidas.” Ahora tratan de que se le dedique a la diversión el lugar predestinado para los pensamientos y los sentimientos serios, ¿no son, acaso, síntomas de reacción entre la misma juventud, ese interés agudo e insaciable hacia la rebeldía popular y hacia los múltiples tipos de canciones para la juventud —de protesta, de contenido político, etc.?

Conocemos a nuestra juventud y creemos en ella, pero no podemos menospreciar el peligro de la “agresión”. Nuestra música aspira a no desviarla de los problemas cardinales. Para nosotros “el arte es inseparable del amor a la patria”, como dijo el gran artista polaco Yan Mateico.

FILOSOFÍAS DE LA HISTORIA DE LA MÚSICA

por ROBERT STEVENSON

El siguiente artículo es traducción de una interesantísima conferencia ofrecida por el famoso musicólogo norteamericano Robert Stevenson en el Pabellón Whittall de la Biblioteca del Congreso de Washington y publicada el año pasado. Stevenson es quizá el único musicólogo de su país que osa señalar con absoluta autoridad, basada en investigaciones minuciosas, los errores y omisiones en que incurrió la musicología de los Estados Unidos en sus comienzos. Nos complace traducir este trabajo, porque revela en forma clara cómo debe el hombre de ciencia realizar sus investigaciones musicales. La Redacción.

En el cielo y en la tierra, Horacio,
hay más de lo que sueña tu filosofía

Cuando Harold Spivacke sugirió una conferencia con el nombre "Louis C. Elman", que hiciera referencia al tópico que va a ocuparnos, la primera pregunta que se me ocurrió fue la siguiente: ¿Cuál es el significado exacto de "filosofías de la historia de la música?" El catálogo de la vasta colección musical de la Biblioteca de Nueva York contiene 934 títulos bajo la rúbrica de "Filosofía y Estética",¹ sin embargo, solamente se halla allí una "Filosofía de la Historia de la Música" en inglés, y se trata de una revisión realizada por Warren D. Allen de su propia disertación aceptada en 1930 por el Teachers College de la Universidad de Columbia, para conferirle el grado de Doctor en Filosofía. Hojeando esta obra para descubrir el significado de su título, se puede comprobar su afinidad con la definición del término "Filosofía" en el Diccionario Merriam-Webster (3a. edición), pág. 169: "Suma de las ideas y convicciones de un individuo". Al iniciar su discurso con "Los pioneros luteranos" Seth Calvisius, Michael Praetorius y Wolfgang Printz, Allen proporciona a sus lectores rápidos y atinados sumarios de las "ideas y, convicciones" de los principales historiadores europeos que el expositor agrupa cronológicamente. El provecho que el lector profano puede derivar de una serie de "libros en cápsulas" se aprecia por la reimpresión que Dover llevó a cabo en 1962 del estudio de Allen; sin embargo, en vez de traer a cuenta "las ideas y convicciones" de cada historiador norteamericano importante —de Ritter a Chase— como lo realiza Allen, quizá se nos aclararía el panorama histórico de la música norteamericana, si nos hiciéramos las siguientes preguntas:

¿Dónde cree cualquier historiador que comienza y termina la música de su jurisdicción? Como resultado de su experiencia total en su jurisdicción ¿qué aspectos le parecen dignos de una crónica en sus libros? ¿Cuál criterio y su razón de ser acepta para determinar valores musicales? — ¿Qué importancia les confiere a documentos fundamentales y ediciones originales, en contraste con fuentes secundarias? — ¿A qué clase de lectores se dirige: al erudito o al profano? — ¿Está influido por la teología? En otras palabras: ¿Contempla la historia de la música norteamericana como si se dirigiera a una meta determinada? En el segundo caso, esta meta que atrae al historiador ¿es siempre la suprema, en relación con todo lo que le ha precedido?

En relación con la primera pregunta: ¿cuál es el alfa y el omega de la música? los historiadores latinoamericanos difieren sensiblemente de sus colegas norteamericanos historiadores de la música. Ningún latinoamericano que se respete tomaría como punto de partida la música traída tardíamente a América por Cortés, Pizarro, Valdivia, Pedro de Mendoza, Juan de Garay. Todos aquellos inician sus trabajos con la música de los aborígenes —por ejemplo, de los araucanos, aztecas, incas, mayas, quichés o tupinambás. Esta aserción puede ser fácilmente comprobada con sólo echar una mirada a las historias de la música de Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, México o Uruguay, escritas por Gesualdo, Díaz Gainza, Pereira Salas, Perdomo Escobar, Moreno, Saldívar Silva y Ayestaran.² Por otra parte, todas las historias de la música en los Estados Unidos insisten en iniciarse etnocéntricamente con el hombre blanco y, más aún, con los Peregrinos de 1620. Así procedió Lowell Mason en su pionera historia de la música norteamericana, publicada en las ediciones de enero 21 y abril 17 de 1839 de *The Boston Musical Gazette*³. L. M. inició su trabajo con George Hood (1842), estableciendo así la pauta para los historiadores que le siguieron: Frédéric Louis Ritter en 1883, 1890 y 1895; W. S. D. Mathews en 1890. Louis C. Elson en 1904, 1915 y 1925; Arthur Farwell y W. D. Darby en 1915; Henry C. Lahee en 1922; John Tasker Howard en 1929, 1930, 1931, 1939, 1946, 1954, 1965 y Gilbert Chase en 1955 y 1966. En vez de la música de los Squants, Powhatan, Pocahontas, los salmos cantados por John Alden y Priscilla ocupan el capítulo inicial de cada historia de la música de los Estados Unidos. Y no por carencia de documentos fehacientes sobre la música aborigen. *The historie of travell into Virginia Britania* de William Strachey, publicada el año de 1612 en Londres contiene ya ciertos informes muy importantes acerca de las prácticas musicales de las tribus indígenas de Virginia. Aun anteriormente (1590) apareció en Francfort-del-Meno un libro de estampas titulado *The Trve Pictures and Fashions of the People in that Parte of America now called Virginia, discovered by Englishmen sent thither in the years of our Lorde 1585. Diligently collected and Draowne by Ihon White who was sent speciallye and for the same purpose by. . . Sir Walter Raleigh* (Verdaderas imágenes y modas del pueblo de aquella parte de América llamada Virginia, descubierta por ingleses en los años del Señor de 1585. . . Diligentemente recogidas y dibujadas por John White, enviado especial de Sir Walter Raleigh.) Esta colección de 23 grabados contiene dos de específico interés: "Their manner of playing with their Rattels about the fyer" and Their Danses which they use at their hyghe feasted" (Su forma de orar en torno a las fogatas y Las danzas de sus grandes fiestas). Cada grabado lleva una descripción de la ceremonia. Hacia el mismo año de la fundación de Jamestown, Marc Lescarbott recogió la música y el texto de tres melodías cantadas por un curandero de una tribu que habitaba en la costa oriental de la Bahía de Fundy. Una década después estas melodías fueron

publicadas en París, en sílabas guidonianas⁴ y en 1636 aparecieron sobre una pauta⁵ En el mismo año el famoso teórico francés Marin Mersenne reeditó tres melodías de los tupinambás, recogidas por Jean de Léry en torno a 1577, y junto a este trío de melodías autóctonas sudamericanas colocó en la pág. 148 de su *Tratado de la voz y los cantos, Liure tercera, los Géneros... de la Música (Harmonie universelle, vol. 2)* una melodía de una danza indígena norteamericana, enviada por un capitán real instalado en el Nuevo Mundo. Tres canciones iroquesas publicadas en París, en el número de mayo de 1754 del *Journal étranger*, reaparecieron ocho años después en la *Historische-kritische Baytraege*, propiamente anotadas⁶. Algunas melodías autóctonas, anotadas sobre pentagramas por William Beresford, supercargo del *Queen Charlotte*, durante una visita a la costa sudeste de Alaska, fueron publicadas en Londres en 1789⁷.

Parece que la primera historia general de la música, en lengua inglesa, que incluyo todo un capítulo dedicado a "América", fue la de William C. Stafford (edición en octavo publicada en Edinburgo, el año de 1830⁸). En los capítulos I y XI de esta obra, el autor cita los *Viajes a través de los Estados Unidos de América, durante los años de 1795, 1796 y 1797* de Isaac Weld (Londres Stockdale, 1799, págs. 412-415), así como los *Viajes en Norteamérica en los años de 1827 y 1828* de Basil Hall (Edinburgo, Cadell & Co. 1829, vol. 3, págs. 291-292) y una colección de melodías indígenas recogidas en torno a 1825 por George Back, —melodías de tribus del norte de Michigan, Alabama, etc. Con todos los datos sobre la música aborigen que desde John White (1585), hasta George Herzog, Bruno Nettl, Gertrude Karath, David Mc Allester y Alan Merriam⁹ (de nuestra generación) se nos han proporcionado, se pregunta uno ¿por qué razón en las historias de la música de los Estados Unidos, debidas a las plumas de nuestros propios historiadores, se desdeña en tal forma la música autóctona? Hasta en un libro escocés, publicado en 1830 se nota algún interés. Cualquier historiador latinoamericano inicia su trabajo con la música indígena pero no los norteamericanos.

Tomemos, por ejemplo *Music in America*, editada en 1915 por Arthur Farwell y W. Dermot Darby. Según estos autores la música de los indios norteamericanos "jamás ha alcanzado la más ligera forma de expresión artística... Fuera de cualquier otra consideración debería bastarnos el hecho de que las canciones indígenas expresen las emociones en un bajo nivel de cultura, para considerarlas inasimilables por la nuestra. "Y prosigue así informándonos que el material rescatado por el propio Farwell, y por Frederick N. Burton y otros, solamente podía reclamar alguna validez en razón de las bellas vestiduras con que ellos habían cubierto sus desnudeces. Leemos en la pág. 282: "Cualquier atractivo que tales arreglos puedan ofrecerles a nuestros oídos, depende totalmente de la contextura armónica realizada de acuerdo con ideas europeas y no por su valor intrínseco."

Puesto que ahora, como entonces, el indio norteamericano sigue siendo solamente un indígena extranjero, su música no era digna de más de dos páginas entre 386¹⁰. En 1955 Gilbert Chase le dedicó un capítulo (el 20) a la melodía aborigen, pero en la segunda edición de su obra, revisada por él mismo, extrajo dicho capítulo. Antes de que terminara el siglo pasado hizo su aparición la música indígena en la historia norteamericana. Fue entonces cuando el compositor Mc Dowell comenzó a infundir respeto por ella, al armonizar las melodías que Theodor Baker había publicado en su disertación doctoral de 82 pá-

ginas, titulada en alemán *Ueber die Musik der nord-amerikanischen Wilden* (Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1882).

Después de haber hecho notar las diferencias entre las historias de la música escritas al norte y al sur del río Grande, nadie deberá sorprenderse de sus implicaciones. Los latinoamericanos compensan sus deficiencias retirándose a la llegada del hombre blanco y volviendo a aparecer en presencia de sus propias generaciones. Vicente Gensulado de Argentina y Eugenio Pereira Salas de Chile, detuvieron ambos el vuelo de sus respectivos volúmenes en el año de 1900. El único historiador que se ocupó de la música chilena hasta 1951 fue el español emigrado Vicente Salas Viú, así como los emigrados Hans J. Koellreuter (1915-Kurt Pahlen (1903-), Otto Mayer-Serra 1904-1968) y Rodolfo Holzmann (1910). Salas Viú llegó al Nuevo Continente como un adulto ya formado. Con referencia a un panorama completo de la música latinoamericana contemporánea no existe ningún latinoamericano a quien consultar. A menos que Gilbert Chase, (nacido en La Habana en 1906) sea considerado como latinoamericano. Su *introducción a la Música Americana Contemporánea* (Buenos Aires, Editorial Nova, 1958), y *La Música de América Latina* (Buenos Aires, El Ateneo, 1947), obra siempre útil de Nicolás Slonimsky, son los únicos libros que llenan el vacío entre 1900 y 1950. Hay un solo diccionario de músicos latinoamericanos¹¹, pero no fue recopilado por ningún nativo de la América Latina, sino por Otto Mayer-Serra, emigrante educado en Alemania, quien reconoció como sus maestros a Hermann Albert, Curt Sachs, Johannes Wolf y Erik von Hornbostel.

La diferencia entre las fechas finales elegidas como correctas por los historiadores norteamericanos, puede ser fácilmente comprobada al comparar las ediciones sucesivas de los dos textos principales: *Our Music*¹² y *American Music*¹³. En lugar de ampliar su ya voluminoso trabajo en 1939, 1946, 1954 y 1965, con objeto de mejorar el material de capítulos referentes a tiempos lejanos, Howard sólo se preocupó por poner al día el material de cada compositor viviente y de introducir a los nuevos talentos. Los cambios más notables introducidos por Chase en 1966 incluyeron un nuevo capítulo final, destinado a dar nuevas luces sobre el revisado orden de capítulos de 1955, así como para reducir a Ives a su orden cronológico y proporcionar otros materiales sobre compositores contemporáneos, etc. Quizá los historiadores latinoamericanos pudieran defenderse de sus atrasos, aduciendo que los acontecimientos recientes son cosa de periodistas y no de historiadores. ¿Podrían los historiadores norteamericanos preguntarse, retóricamente, quién es más importante entre Copland y Mac Dowell, Milton Babbitt y Lowell Mason, Charles Wuorinen y Ethelbert Nevin?

Así como Touchstone minimizó a Audry en *As you like it*, algunos compositores y críticos de los Estados Unidos han juzgado a la música norteamericana de los primeros tiempos como "una pobre cosa". Al despreciar a Daniel Read y sus seguidores, recurren a la autoridad de los primeros escritores que se ocuparon de nuestra herencia colonial y federal —entre otros a George Hood, John Sullivan, Dwight y William S. Porter. Porter, quien no negó la supervisión de Lowell Mason, declaró en 1834 que la escuela Dillins- Holden sólo había aportado "basura ligera e impía". En parecida forma escribió Porter: "El gran conjunto de los salmos americanos, muy usados desde hace algunos años y cargados

de miserables fugas e imitaciones, no son dignos ni siquiera de la crítica: sólo contienen ruido.¹⁴

Para explicar los abismos hasta donde había caído la música de Nueva Inglaterra en aquellos tiempos cuando Haendel se instalaba en Londres, Georges Hood mencionó problemas tales como alegatos políticos y doctrinales, a través de las colonias, las guerras con los indios y la dificultad continua de adquirir libros de salmos en Inglaterra.¹⁵

Contrariamente a muchos de sus partidarios, Hood se tomó la molestia de consultar documentos originales. El tiempo que necesitó para recoger los materiales originales para su crónica sobre la "Salmodia de Nueva Inglaterra" —más allá de la cual no se permitió especular—, puede colegirse al informarse uno de estas declaraciones suyas: "La recolección del material ha requerido mucho trabajo, tiempo y dinero en diversas partes de la Unión y frecuentemente en muy restringidas áreas. Para demostrar las dificultades de tan inusitada tarea, diré que solamente seis líneas consecutivas tuvieron que permanecer inacabadas durante más de un año (pág. IV)." Si una edición en octavo, de 250 páginas, carente de ejemplos y análisis, le costó a Hood tales molestias, es evidente que la comprobación de documentos originales que escritores más recientes encuentran en su camino, no han aminorado en un ápice las dificultades.

(Continuará)

INDICE

FILOSOFICO

WAGNERIANO



Por RONALD ROGERS

Ronald Rogers fue, desde su más tierna edad, un enamorado de Richard Wagner. Pianista distinguido, realizó sus estudios en la Universidad de Michigan, la Julliard de Nueva York y con Ted Sadowski. Tras una beca que duró ocho años, obtuvo el premio "Frank Damrosch", por haber mantenido el más alto nivel intelectual entre los postgraduados de su generación. Cuando Friedland Wagner le escuchó en el piano la escena de la "Inmolación de El Ocaso de los Dioses, se lo llevó incontinenti a Bayreuth, donde Wieland (ahora ya difunto) y Wolfgang Wagner (los famosos nietos del compositor), lo contrataron como repetidor para los festivales. Ningún otro músico norteamericano ha recibido tal distinción. Hace dos meses ofreció una serie de conferencias sobre El Anillo de los Nibelungos en la Radio WNCN de Nueva York. La Escuela Diller-Quaile de la propia ciudad acaba de pedirle otras diez conferencias sobre el mismo asunto. Le agradecemos el envío del interesante artículo que sigue. La Redacción.

Conforme maduraba como hombre y como artista, Ricardo Wagner sufría cambios en su modo de considerar el amor, la vida y la muerte. Es por esto que en su obra abundan las llamadas "verdades eternas". Deberíamos tratar de comprender los textos y los simbolismos que les sirven de base a sus gigantescas concepciones. Tanto el erudito, como el profano, tiene a veces que detenerse ante estos escollos.

El ejecutante y el oyente de la obra wagneriana requieren intensa concentración. Abundan aquellos que, sumergidos en el fantástico ámbito orquestal, no paran mientes en el verdadero significado de cada obra; así como aquellos otros, a quienes deleitan las bellezas del "Anillo" y pasan por alto lo que el compositor quiso transmitirle a su público.

Tomemos *El Buque Fantasma* como punto de partida trascendental. Si bien es cierto que Wagner había ya compuesto tres óperas antes del trágico poema, fue éste el gran comienzo de su futura inmortalidad como orquestador y manipulador de la voz humana. El carácter de *Senta* abrió, por otra parte, sus búsquedas del "eterno femenino" que tanto le atraía: la fuerza que eleva al hombre y le redime por medio de la mujer ideal.

Al aparecer *Tannhäuser* en escena se afirma potentemente el concepto de la mujer, como tentadora y virgen. El cantante Tannhäuser (Wagner) se reconcilia con la lucha que en su ser interno trababan el amor profano y el amor espiritual.

Lohengrin coloca en la balanza al super hombre (Wagner), tan incomprendido por sus semejantes. Las convenciones y los lazos mortales pueden ser aniquilados, pero las almas limpias nunca serán dañadas.

El *Anillo de los Nibelungos* es la mayor de las producciones wagnerianas. Su composición le requirió veintiocho años a su autor. Se trata de una obra de orden social y cósmico. Todas las cosas finalizan como empiezan. Solamente la fuerza del amor puede redimir a la humanidad.

Tristán y Los Maestros Cantores fueron creados dentro del maremágnum del "Anillo". En el primero, el simbolismo del "Día" se opone al de la "Noche": aquél representa los falsos valores de la vida, traicioneros del hombre, mientras que la Noche es el místico dominio de la muerte (Liberación). Se trata de la trágica historia de un amor que existe más allá de nuestra existencia mortal. Dos amantes: Tristán e Isolda, deben liberarse de esta vida para poder hallar y aprehender su propia esencia en dominios de la Noche. Lo peor ocurre cuando Tristán muere de una herida fatal, símbolo de la pasión, y abandona a Isolda en el mundo de los vivos. La obra culmina con la transfiguración de Isolda, unida con su amante en el mundo de los muertos, místicamente fundidos sus espíritus con el universo.

Los Maestros Cantores son germen de alta filosofía. Esta obra se refiere no solamente al artista (Walter, el del espíritu libre) y sus adversarios, sino que describe conmovedoramente la naturaleza de un hombre profundo y sensitivo (Hans Sachs), símbolo del pensador reflexivo que lucha por iluminar los caminos del hombre, cuyas maquinaciones analiza.

Parsifal, la última y suprema obra de Wagner, abunda en pensamientos del Occidente. A través del sufrimiento, un pobre tonto (símbolo de inocencia y sencillez), adquiere sensatez. Conocemos además allí a la más complicada de las creaturas dramáticas. Se llama Kundry y es una mujer al servicio de la Orden Sagrada y del maligno Klingsor, quien se halla empeñado en poseer la Copa Sagrada y la lanza que hirió el costado de Cristo. Kundry es una reencarnación de Herodías y una bruja. Desea morir, pero no lo logra. Al tratar de seducir a Parsifal la anima sólo el deseo de liberarse de la vida. Se mofa de los últimos momentos de Cristo en el mundo y como penitencia por su pecado, véase obligada a servir tanto a las fuerzas del bien como a las del mal. Parsifal desafía su poder, destruye al mago y, a través de largos años de sufrimiento, se presta para asumir el mando de la Orden Sagrada.

Wagner se interesaba grandemente en la correcta escenificación de sus obras y el ambiente propicio que las rodeara, para que un público, expuesto a us titánicas empresas, pudiera captarlas. De allí nació su idea de construir un teatro específico, en la actualidad el punto de reunión de artistas de todos los ámbitos mundiales, que comparten en la "verde colina" lo que ahora conocemos como festival anual de Bayreuth.

Es allí donde le es dado a uno experimentar el goce de escuchar las obras de Wagner tal y como él las concibió. Hasta las butacas son de madera, para permitir que, con perfecta acústica, se emulsionen maravillosamente el sonido de los instrumentos y las voces humanas. El foso orquestal hundido contribuye a la tarea.

Todos los guardianes de aquel Templo proceden de la familia de Wagner: Cosima, Siegfried, Winifred, Wieland y Wolfgang han sabido preservar, todos ellos, un alto nivel de ejecución wagneriana. Nunca manos extrañas profanaron la producción de este recinto.

Debido a los enormes adelantos de la ciencia, los nietos del compositor han mejorado la técnica escénica. Para el admirable "Anillo" de Wolfgang Wagner, el punto estratégico de la escena está constituido por un enorme disco que se hace añicos mientras el mal nutre al mundo. De acuerdo con una concepción, de la que sólo un Wagner es capaz, este disco retorna a su forma original de círculo perfecto, el cual representa estas premisas filosóficas del gran abuelo: todas las cosas tienen un fin, pero nunca carecieron de un principio.

Entre los participantes del Festival reina la idoneidad. El trabajo es allí intenso y concentrado. La preparación de solistas, coros y orquesta requiere todo un año de trabajos. Los cantantes tienen la obligación de preparar concienzudamente sus papeles, pues durante el verano los ojos del mundo estarán enfocados sobre todos y cada uno de ellos. Tanto los fantásticos coros (dirigidos por Wilhelm Pitz), como la orquesta, a la que acuden como participantes músicos de las principales orquestas mundiales, ensayan exhaustivamente.

Bajo la dirección de Wolfgang Wagner, se apresta el conjunto a la apertura del Festival, llevada a cabo a mediados de julio, para terminar a fines de agosto. El público se pone entonces en contacto con el mejor conjunto mundial y puede saborear así la música del maestro de Bayreuth, que le ofrecen los más famosos artistas en el inmenso escenario del teatro. He aquí, como muestra, los nombres de Brigit Nilsson, Martha Moedl, Leonie Rysanék, Astrid Varnay, Joseph Greindl, Hans Hotter, Gustav. Niedlinger, Gerhardt Stolze, Ramón Vinay, Wolfgang Windgasse, Erwin Wohlfahrt, James King, etc. Igualmente famosos son los directores, como Karl Boehm y Hans Knappertbusch.

Uno debería estudiar intensamente las obras de Wagner. Es imperativo que el oyente conozca los textos en detalle, para familiarizarse con el drama verbal. Después tratará el estudiante de asimilar la fábrica musical, memorizando los varios motivos musicales sobre los que están construidas las obras. El *leitmotiv* tiene la función de conferirles identidad dramática y musical a los objetos animados e inanimados, repetir, o anunciar un acontecimiento, declamar estados de ánimo y pintar las fuerzas emotivas y simbólicas que delínean la obra. Sólo así puede el oyente comenzar, por decirlo así, a mezclar la música y el drama en la redoma de su comprensión. Una vez adquiridos estos menesteres, y ya estabilizados su sentimiento y su educación, el aficionado se abandonará a la música, para permitirle a su espíritu flotar dentro de ella.

Se notará que en una obra, como Tristán, es más difícil localizar los *leitmotiven* puesto que estos representan complejos, tanto físicos como metafísicos. Ahí también es necesario conocer el texto; pero sucede, con frecuencia, que la mú-

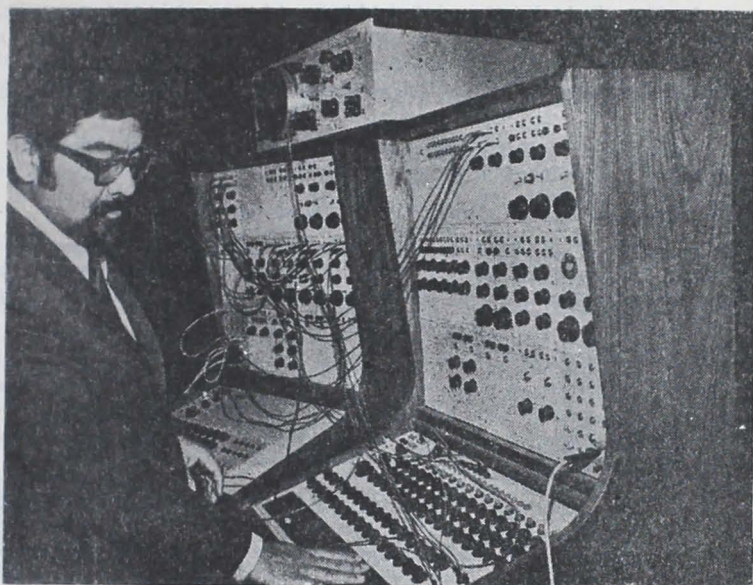
sica relata los actos y los sentimientos de los personajes. A causa de su complicado simbolismo y complejidades musicales, creo que Tristán es la más difícil de las obras wagnerianas.

Esto me hace pensar en el cantante individual. Frecuentemente se da el caso de que el tal se limite a "cantar" su parte, dejando en los huesos al personaje que interpreta. He escuchado un buen número de cantantes "famosos", perfectamente satisfechos de no decir nada. El verdadero intérprete wagneriano tiene que poseer una capacidad mental extraordinaria y no únicamente una voz potente. El cantante deberá ahondar más allá de las líneas de demarcación superficial y barajárselas arduamente con el personaje.

En el caso de Isolda, la artista debería presentarle al oyente una personificación de las fuerzas que determinan constantemente las acciones de la joven y proyectarle una gama completa de emociones, que incluyen la rabia, el enojo, el dolor, el amor; y olvidarse de sí misma, porque Isolda es más que una simple mortal. La energía que la consume ha de ser proyectada con trascendencia, así como su deseo de destruirse, sólo para lograr la unión de su espíritu con el ficial y barajárselas arduamente con el personaje.

No es necesario especular sobre las creencias de Wagner. De hecho, él tuvo fe en sus propios poderes y supo crear obras de contenido universal. Como en el caso de los grandes filósofos, uno puede aceptar o rechazar aquellas premisas que nos presentan las internas luchas de la mente humana. (Traducción de E. P.)





Conversación con Héctor Quintanar. Director del Laboratorio de Música Electrónica del Conservatorio

por ESPERANZA PULIDO

Con motivo de una Conferencia-Concierto de Música Electrónica, con el sintetizador electrónico del Taller de Composición del Conservatorio Nacional de Música, nos allegamos a Héctor Quintanar (autor de las tres obras presentadas). El conferenciante, Ingeniero Raúl Pavón S., quien instaló y controla el lado científico del Laboratorio, se hallaba ausente. El es un eminente ingeniero de electrónica y, a juzgar por su ilustrativa conferencia, conoce el laboratorio mejor que la palma de sus manos y lo cuida amorosamente. Dijo que el sintetizador que le presentaban al público era el primero de su clase en México, pero que la importancia para ellos residía en el hecho de implicar una aportación propia, porque, "a diferencia del modo tradicional de presentación de ese tipo de música, por medio de grabaciones magnetofónicas", el concierto se presentaba esta vez en vivo, o sea por medio de la manipulación del intérprete "sin mediación de la preparación, selección, edición y grabación en cinta magnética." Añadió el conferenciante que se trataba de un hecho demasiado avanzado: el de presentar en una sala de conciertos un sintetizador como "un instrumento musical", simple y llanamente", con tantas cualidades de versatilidad y fuerza como fuese deseable, pero sujeto a un control continuo del intérprete, Aunque previamente bien ensayadas, las obras tuvieron que presentar —añadió el Ing. Pa-

vón— una cierta dosis de aleatoriedad, debido a lo complejo del procedimiento. Y terminó advirtiendo: “Quizá convenga no olvidar que este concierto representa el primer intento de una tendencia en la música contemporánea electroacústica. Ignoramos si somos los primeros, pero es seguro que marchamos en vanguardia”.

Con el anterior preámbulo nos dirigimos al Laboratorio de Electrónica del Conservatorio. Y abordamos a Héctor Quintanar con esta primera pregunta:

—¿Qué se ha hecho aquí desde la inauguración del Laboratorio?

—El concierto del que ya está usted enterada y para el que se llevó al Auditorio “Luz y Fuerza” todo el equipo, sin faltar los amplificadores y preamplificadores. En el programa había tres obras mías en estreno mundial: *Ostinato*, *Sideral III* y *Sinfonía*. Yo mismo manipulé los controles.

—¿Siguiendo una partitura?

—Solamente esta guía que plané en esquema gráfico (y la mostró) para las diversas manipulaciones. Como dijo el Ing. Pavón tuvo por fuerza que haber allí elementos aleatorios.

—Entonces habría mucho de improvisación.

—Durante seis meses trabajé intensamente para enterarme de lo que pueden producir los cambios de frecuencias, ondas, volumen, etc. Y no comencé a componer las obras sino después de un largo proceso de asimilación. Había, pues, solamente algo de aleatoriedad.

—Pero tuvo usted que sujetarse por fuerza a algún plan determinado.

—El plan fue muy sencillo: partí de un elemento sonoro básico y después de descomponerlo diversamente regresé al mismo elemento. Se trata de una serie de masas sonoras.

—¿Recurrió a algún instrumento vivo? Aunque esta pregunta me parece ociosa, después de saber que no había ninguna cinta magnetofónica de por medio.

—En efecto. Y, por otra parte, para nosotros no tiene sentido combinar ni siquiera la música concreta con la electrónica. Por lo que se refiere a las cintas magnetofónicas, al excluirlas aquí tenemos la ventaja de evitar los montajes y las ediciones.

—Como nuevo compositor de música electrónica, ¿se siente influido por alguien?

—No lo creo. Quizá Berio, por su sobriedad. La música electrónica de Stockhausen me parece congruente, pero no me satisface del todo.

—Entiendo que el Auditorio donde dieron su concierto tiene cupo solamente para 150 personas. ¿A qué grupos, o clases pertenecían este ciento y medio de individuos?

—Fue un público heterogéneo. Sus reacciones resultaron muy positivas. Hubo entusiasmo. Esto nos hizo concebir la idea de llevarle esta nueva música al pueblo, para demostrar que todo mundo es capaz de captar cualquier cosa que se le ofrezca comprensivamente. Haremos audiciones en algunos parques públicos, en la Angela Peralta, etc.

(Pasa a la pág. 40)

FICHERO DE COMPOSITORES MEXICANOS MENORES DE 45 AÑOS

HERMILIO HERNANDEZ

Curriculum y obras principales:

Nació en Autlán, Jalisco, en 1931.

Estudios: Escuela Superior Diocesana de Música sagrada, con José Valadez, M. de J. Aréchiga y Domingo Lobato. Se graduó allí en 1956.

El mismo año el Arzobispo de Guadalajara lo becó para que se perfeccionara en el Instituto Pontificio de Roma, donde obtuvo diploma de Magisterio en Composición y Órgano y Licenciatura en Canto Gregoriano.

Posteriormente tomó cursos en Siena, con Vito Frazzi y Fernando Germani. En 1960 estudió Improvisación organística en París, con Édouard Soubervielle.

En 1965 obtuvo el "Premio Jalisco" por su obra Coral "Cantata Adviento".

Suite para violín y piano (1952)

Cantata Adviento para soprano, coros y orquestas (1953)

Cuarteto de Cuerdas (1954)

Sonatina para piano (1955)

Estreno Academia Chigiana de Siena (1959)

Trío para violín, cello y piano (1955)

Cinco piezas para orquesta (1955)

Cuatro Fragmentos de San Juan de la Cruz para voz y piano (1960)

Est. Festival Música Contemporánea de México (1965)

Concierto para violín y orquesta (1968) Est. Orq. Sinf. Univ. Guadalajara.

Misa para coro mixto y órgano (1961)

Tema transfigurado para piano (1962) Est. IV Festival de Música Contemporánea de México.

Sonata para violoncello y piano (1962)

Est. Galería Municipal de Arte, Guadalajara (1970)

Sonata para orquesta de cámara (1964)

Quinteto de alientos (1965)

Est. Festival Música de Cámara de las Américas (1965)

Seis invenciones para piano (1968)

Poliedros para clarinete, fagot y piano (1969)

Sonata para piano (1970)

Diálogos para dos pianos (1970) Est. Teatro Degollado, Guadalajara.

Música para cuatro instrumentos, Flauta, violín, cello y piano (1970)

Fantasia para órgano (1970)

Sonatina para piano (1971)

CUATRO FRAGMENTOS DE SAN JUAN DE LA CRUZ

II

HERMILIO HERNANDEZ

Andante assai.

mf

mf

sf

intimo

ten ten

Pas-t-res los que puer-des a-llá por las ma-ja-das al O-

-te-ro Si por ven-tu-ra vier-des a-quel que

sempre

yo más que — ra de-cid-le quea-do —

—lez-co de-cid-le quea-do. —lez-co pe-nôy mue-ra de-cid-le quea-do —

—lez-co pe-nôy mue-ra, quea-do. —lez-co pe-nôy mue-ra —



CHARLA CON JAMES STAFFORD

Por E. P.

El pianista norteamericano James Stafford es bien conocido en el ambiente musical de esta ciudad. Vivió aquí cerca de dos años y actuó repetidas veces con las orquestas, música de cámara y como recitalista. Al ganar una cátedra de piano por oposición en el Conservatorio, demostró allí y en privado sus grandes capacidades didácticas. Regresó a su país, donde enseña ahora en una Universidad del Edo. de Kansas, y, después de varios años, recibió una invitación de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de México, para tocar como solista del Segundo Concierto de Brahms (ver la sección de CONCIERTOS) bajo la dirección de Eduardo Mata. La Redacción.

—*¿Qué cambios notas, James, desde la última vez que estuviste aquí?*

—Aparte del enorme crecimiento de la ciudad (nuevos edificios, el Metro, etc., etc.), un patente adelanto musical. No he tenido tiempo de observarlo todo, pero mis contactos con la Orquesta universitaria me han demostrado que esta agrupación se ha colocado a una altura comparable a la de la Sinfónica Nacional, gracias al espléndido trabajo de Eduardo Mata y sus músicos.

—*¿Ya visitaste el Conservatorio?*

—Sí, y se nota ebullición allí. Se habla de convertirlo en un plantel de altos estudios musicales, como debe ser. Me parece que el entusiasmo del nuevo Director, maestro Simón Tapia-Colman, es contagioso.

—*¿Observaste algo en los nuevos y juveniles públicos de las orquestas sinfónicas?*

—Un entusiasmo que no he hallado ni en Nueva York y ni siquiera en París, donde la prensa ha comentado últimamente que dentro de veinte años habrán dejado de existir las orquestas sinfónicas por falta de auditorios. En los pocos días que llevo aquí he encontrado ya jóvenes pianistas como Héctor Rojas y Rosita del Sordo, en vías de plena madurez. Siendo tan jóvenes aún, esto me parece un gran adelanto sobre la generación previa, tanto técnica, como musicalmente hablando. El espléndido coro de la Universidad me dejó sorprendido, respecto al que yo había escuchado hace algunos años.

—*¿Cómo te sentiste con el acompañamiento de la Orquesta Sinfónica de la Universidad?*

—Tú sabes muy bien que no se trata de un “acompañamiento”. En esta sinfonía concertante, la orquesta “participa” tanto como el solista. Es como si se tratara de música de cámara. Siempre me he sentido muy feliz tocando con Mata en el podio. Ya había sido solista con él, cuando dirigía la Sinfónica de Guadalajara. Se trata de un músico en toda la acepción de la palabra. El le deja al solista la libertad de crear sus *nuances* sonoras y rítmicas, dentro del estilo de la obra. Con él no existen conflictos entre el solista y los músicos de la orquesta.

—*¿Qué impresión te hizo la calidad sonora de la OSU?*

—Me sorprendió la sección de cuerdas, por su homogeneidad y colorido sonoro. Aún en las grandes ciudades de los Estados Unidos existen actualmente problemas para la educación de jóvenes destinados a la música sinfónica. Allá también se ven obligados a importar elementos extranjeros (hasta del Japón). Hay crisis de cuerdas, aunque no de alientos, porque en los E.U. abundan las buenas bandas. En su sección de alientos la orquesta universitaria cuenta así mismo con muy buenos elementos.

—*Pasando ahora a tu campo específico —el pianístico— ¿cómo andan las cosas en tu país?*

—Hay plaga de literalismo. Predomina la letra sobre el espíritu. Sobre todo en los Estados Unidos se educa a los pianistas para que respeten en las partituras hasta los más pequeños signos de dinamismo, antes de haberse preguntado la razón del compositor para introducir tales marcas. Se han abandonado toda clase de consideraciones estructurales, psicológicas, programáticas; en fin, las cosas que hacen de la música un arte. Se ha dado en conferirle mayor importancia al ritmo métrico que al ritmo arquitectónico interno de las obras. Tal divorcio procede de la separación entre el ejecutante y el compositor. Sabemos que en tiempos de Bach no le era imprescindible al compositor marcar en sus partituras los signos de interpretación, porque el ejecutante hablaba su mismo idioma musical.

—*Predominio de la técnica...*

—Sí, una gran preocupación por la brillantez técnica, en detrimento de los verdaderos valores musicales.

—*¿Qué pianistas europeos te impresionan ahora?*

—No conozco ningún Cortot, ni ningún Fischer. Me encanta el Beethoven de Kempf, que encuentro apolíneo, como lo eran el de Furtwaengler y el de Toscanini.

—*¿No te impresionaba Gieseking?*

—No, porque era un pianista que buscaba valores exclusivos en la fluidez y perfección de la ejecución, a costas del contenido emotivo, la poesía y la dramatización.

—*No nos dijiste lo que pensabas acerca de la posibilidad de que de aquí a veinte años puedan desaparecer las orquestas sinfónicas, tales y como las conocemos ahora.*

—Creo que a causa de la radio y la televisión el público ha llegado a un momento en el que demanda un espectáculo visual, tanto como auditivo. Además, la facilidad de escuchar discos con fantásticos sonidos...

—*De alta "infidelidad", pero de increíble atracción...*

—De valor estereofónico: perfectos, en razón de la técnica de edición que permite sacar las notas falsas, etc. Esto hace que el auditor sienta pereza de salir de su casa y contribuye a disminuir los auditorios en conciertos de música viva.

—*Debe de haber, además, otras causas de más difícil explicación.*

—En términos freudianos, pensando en la música y el arte, en general, como una sublimación de los instintos sexuales, el relajamiento de las restricciones morales en campos del sexo —la llamada revolución sexual—, ha liberado las energías de la libido, que antes se expresaban indirectamente por medios artísticos. Antes los jóvenes enamorados escribían un poema, o componían una canción. Ahora van directamente a la práctica.

—*¿Qué influencia filosófica crees tú que sufra actualmente la música?*

—Con frecuencia la música y la filosofía —o la ideología personal del compositor— han marchado de la mano. Recuerda que el pietismo luterano de Bach se expresó directamente en su música. El racionalismo del siglo XVIII se reflejaba obviamente en las formas simétricas de Mozart. Yo no soy un experto en la música contemporánea, pero puedo adivinar que el nihilismo actual está representado en la música de hoy, cuyas formas, aunque rígidamente controladas por el compositor en la mayoría de los casos, no han logrado aún proyectarse en el oyente, quien las recibe en términos confusos.

—*Según tu criterio ¿qué refleja actualmente la música, pues?*

—No la actualidad social, sino el enajenamiento y el aislamiento del compositor, respecto al mundo que le rodea. Bach escribía para su iglesia, tanto como Miguel Angel pintaba y esculpía para su patria. Haydn componía de acuerdo con una necesidad social, para divertir a la aristocracia, pero el compositor de hoy día sólo crea para sí mismo.

—*¿Te sientes absolutamente pesimista?*

—No, porque se espera que, en medio de toda la experimentación actual en terrenos del lenguaje musical, llegue a consolidarse un idioma común que produzca en el futuro uno o varios genios de esa nueva "lengua" común, para volver a darnos obras maestras a los simples mortales —obras que podamos valorizar, tanto intelectual, como emotivamente, como sucedió en tiempos de Bach y Beethoven. Me parece que Bartok es un ejemplo intermedio, que va preparando el camino para los Mesías del futuro...

—*Estoy de acuerdo contigo, James, en lo que respecta a Bartok, pero creo que no es necesario un idioma común para producir obras maestras. Lo que me parece indispensable para una creación artística ideal, es su potencia de proyección emotiva, aun antes que intelectual. Claro que ésta es una opinión muy personal, pero quizá por ello me sienta tan atraída por la obra de Penderecki...*



GERHARD MUENCH

por ESPERANZA PULIDO

GERHARD MUENCH es un distinguido compositor y pianista alemán que reside en México desde hace 18 años; pero ya desde la época hitleriana había abandonado su país, porque no aprobando el por los espíritus libres y humanitarios odiado régimen hitleriano, se le privó de medios de subsistencia y decidió entonces establecerse en Italia, donde permaneció bastantes años. Después se marchó a París y vivió algún tiempo en los Estados Unidos. Mientras le fue posible la vida en Dresden, su ciudad natal, recibió de su padre —un eminente músico— la primera instrucción musical y se presentó en público como pianista, a la edad de siete años. Después terminó a los 16 su carrera en el Conservatorio local y comenzó a adquirir lustre internacional.

Al llegar a México le asustó el tumulto de la capital y escogió la provincia para sentar su residencia. Guanajuato lo acogió *con amore* y allí estaba destinado a formar una generación de jóvenes pianistas, entre los que se han destacado Rogelio Barba, Nicandro Taméz y Gloria Carmona. Después, en Morelia, trabó amistad con Picutti y Miguel Bernal Jiménez, e inició su producción mexicana de compositor, que ha sido muy fecunda y valiosa. Como de costumbre, México requirió largos años para conocerle y apreciarlo y aún ahora no le ha

colocado todavía en el sitio apropiado, porque México padece amnesias con frecuencia.

Estas notas me las indujo un ataque que Julio Estrada —ex-alumno de Muench—, lanzó públicamente contro su ex-maestro, faltando ingenuamente a la verdad. El año pasado María Luisa Salinas cantaba, como sólo ella sabe, la parte vocal de un estreno de Muench en el Conservatorio. Un poco resfriada como estaba, sufrió un golpe de tos al pronunciar una palabra del texto. Nadie pensó entonces que la tos entrase ahí como parte de la música. Sólo Estrada viene ahora a impugnarle al compositor Muench su uso de este padecimiento humano como parte de su material “sonoro”(!!) ¡Por favor, no seamos tan pueriles!

Pero olvidando este incidente de un joven que, entre los compositores mexicanos de su generación, se considera a sí mismo como el único que no extrae de la obra de los más prominentes compositores contemporáneos únicamente la “basura” (con un lamentable desconocimiento de Enríquez, Mata, Quintanar, Luis González, Mario Lavista y otros), volvamos al compositor Muench.

Enamorado de Scriabin, sufrió de este innovador las primeras e imprescindibles influencias. A partir de donde se quedó aquel prominente compositor ruso, fue desarrollando su cromatonalismo hasta llegar a las técnicas de nuestros días. Schoenberg nunca le atrajo demasiado. Ni Alban Berg. Pero sí Webern, el del serialismo total y, por otro lado, Messiaen, “puente imprescindible”—, el de las alucinantes innovaciones métricas y rítmicas e introductor de abundantes cantos ornitológicos en la música occidental. Para conocer la evolución de Muench nada mejor que sus cinco Misas (la primera, de 1955). La última es la única no estrenada aún, debido a la complejidad de su contenido vocal.

Actualmente planea el compositor una obra electrónica que compondrá en el Laboratorio del Conservatorio y ojalá que volvamos a escucharlo pronto como pianista habilísimo que es, tanto en terrenos de la música tradicional, como en la de nuestros días, de la que él y sus alumnos nos han dado valiosas muestras. Entrará, pues, en el mundo sonoro que inicio Stockhausen, a quien Muench admira enormemente.

Un día le pregunté lo que pensaba del esoterismo del autor de *Zeitmasse*, los *Klavierstücke*, *Canto de un adolescente*, *Himnen*, etc. y me contestó: “Bueno es que todo compositor tenga un fondo metafísico”. El, por ejemplo, es un entusiasta secuaz de Bachofen, y sus simbolismos sobre el mundo original; pero, sobre todo, de Ludwig Klages, el de *El espíritu adversario del alma* y *Del Eros Cosmogónico*, entre otras cosas. Muench cree, con otros, que la obra de todo artista se mueve en círculos. De allí que el artista suela regresar al punto de partida inicial, pero enriquecido con las experiencias que adquirió en el trayecto.

LIBROS

Po. E. P.

PABLO CASTELLANOS, *Horizonts de la música precortesiana*. Fondo de Cultura Económica, México, 1971. 110 páginas, más 41 hor text.

Por fin comenzamos a ver en México algo positivo en el horizonte de la música precortesiana de este vasto territorio habitado antaño por numerosas

razas y tribus indígenas. Pablo Castellanos es el primer musicólogo mexicano que en el campo específico se ocupa, no de copiar a los varios historiadores extranjeros que se han interesado en investigar nuestro pasado musical, sino en ampliar descubrimientos importantes, al mismo tiempo que aporta material propio valioso. El es un musicólogo ideal para tales menesteres, porque a su acuciosidad y espíritu crítico, une el mérito de poseer conocimientos musicales de categoría doctoral y ser un músico en toda la extensión de la palabra. Una vez que el padre Garibay (de feliz memoria) anunció que sus alumnos descubrirían lo que realmente había sido la música precortesiana, recibimos el anuncio con escepticismo. Sus alumnos no eran músicos, sino estudiantes de antropología e historia. Malamente podían, pues, llevar a cabo investigaciones que requieren toda clase de conocimientos musicales, desde las leyes de la acústica, hasta los secretos de la organología, así como la constitución de sistemas musicales que pueden derivarse de los instrumentos.

Castellanos usó la clasificación de que Jiménez Moreno se valió para los Horizontes Culturales de los pueblos prehispánicos de México: Preagrícola, Protoagrícola, Preclásico, Clásico y Posclásico, con sus respectivas cifras seculares de duración. Y recurrió a la musicología comparada como todo musicólogo consciente debe realizarlo en dominios oscuros de sus investigaciones. A partir del imprescindible despusite de toda cultura primitiva —la música para acompañar la Danza— fue gradualmente pasando por la forma de aquella música del Horizonte Preagrícola, con sus ritmos tan ajenos a la “proporción sesquialtera” introducida por los españoles.” En el siguiente “Horizonte” aparecen los primeros instrumentos musicales precortesianos. El “Preclásico” es el de la cerámica y los instrumentos de barro autóctonos, entre los que —según José Luis Franco (informa Castellanos)— existe “toda una familia de aerófonos” que producen el sonido por medio de un mecanismo acústico no descrito hasta ahora y que es prácticamente exclusivo de Mesoamérica”.

El “Clásico” es el del apogeo de la fabricación de instrumentos musicales en las culturas del Golfo de México. Entre éstos hay maravillas que Pablo Castellanos describe desde el punto de vista acústico: la flauta maya “de muelle”, con dos diafragmas y cámaras de oscilación (timbre nasal); las flautas de “émbolo”, con un sistema para acortar el tubo que fue aplicado tanto a las flautas sencillas como a las múltiples. Y flautas triples y cuádruples, “lo cual no indica que hayan sido usadas en familias”. Y sigue la descripción de ocarinas y trompetas. Los nuevos descubrimientos han echado por tierra teorías de sistemas musicales indígenas elaborados por medio de ensayos e interpretaciones erróneos. En este campo Pablo Castellanos abre una brecha científica que él mismo seguirá —¡ojalá!— explorando. Con lógica convincente acepta o rechaza autores, teorías y elucubraciones.

“El Horizonte Posclásico” es el de los instrumentos musicales de metal, que los intercambios de culturas hicieron posible. ¡Cómo son interesantes las similitudes onomatopéyicas que Castellanos le señala a un instrumento de metal usado en una gran extensión de México, Centro y Sud América! En este capítulo se refiere el autor a las fórmulas rítmicas de los cantares mexicanos, sus interpretaciones y faltas de coincidencias de las mismas. Y trata de las innumerables formas de danzas ejecutadas por las diversas razas precortesianas.

El último capítulo de su interesante obra lo dedica Pablo Castellanos a las nulas supervivencias de las viejas culturas entre el 10% de población indígena que sigue habitando en México. Dice el autor: "El patrimonio artístico de México proviene de la fusión de lo que fue "el imperio más poderoso de América y el imperio más grande de Europa". El sabe que las supervivencias auténticas no existen y aconseja que solamente los etnomusicólogos graben en el campo y que midan la altura, intensidad y timbre de los sonidos en el laboratorio por medio de los aparatos que la ciencia actual nos proporciona. A propósito, recordemos que en el Laboratorio Electrónico de la Universidad de Jerusalén ya se trabaja con aparatos "musicólogos" electrónicos.

Revista de Revistas Musicales

MELOS.—En el número 2 de 1971, *Melos* reproduce una entrevista que le hizo en E.U. a Stravinsky el año pasado alguna revista. Hacía un año que lo habían operado y se sentía mejorado. Su descripción de Evan-les Bains, donde pasó la convalecencia es hilarante. Allí recibió la visita de una sobrina de Moscú, quien le participó que su casa de Ustilug iba a ser convertida en museo, donde se colocarían sus cartas y demás manuscritos. Aunque irónico, confesó su satisfacción por sentirse recordado en su tierra natal.

Después pasó el entrevistador al asunto Beethoven y específicamente a las sinfonías, puesto que anteriormente había hablado ya el compositor sobre los cuartetos y las sotas. A los 88 años, su mente seguía lúcida y contestaba con asombrosa claridad las lacónicas preguntas del entrevistador. Comenzó refiriéndose al Adagio de la Novena y se curó en salud diciendo que en su juventud le hacía muy fuerte impresión, pero siempre había establecido distingos entre la emoción y el objeto musical —el objeto activo, la emoción reactiva; la sensibilidad, el intelecto. Y, por otra parte, dijo, lo que cuenta es el arte de Beethoven y no los sentimientos nuestros. Y no el sentimiento de Beethoven, sino sus ideales musicales. Lo que le interesaba ante todo era la combinación de los intervalos. Para él los intervalos y el ritmo se le presentaban juntos. Aunque sin conocer los apuntes del primer movimiento de la Quinta, estaba seguro de que el ritmo y los intervalos no podían andar separados allí. Se presentan congruentes en todo el trozo. Y sigue analizando la Quinta. Sus sinfonías predilectas eran la Segunda, la Cuarta y la Octava. De la Sexta dijo que era solamente "maravillosa" y nada más. El primer tiempo de la Segunda le parecía el más brillante de todos. Y dio sus razones. La Cuarta y la Octava eran para él las mejor construidas y ofrecía algunos de sus puntos de vista para su interpretación. Respecto a la Novena expresó que el Allegro contenía muchas novedades, pero que el tema principal terminaba con un empujón. El Scherzo —pese a su longitud— lo tenía por el mejor, pero del movimiento final se expresó despectivamente. Lo encontraba vulgar y la entrada inicial de las voces humanas le parecía una "alarmante invasión".

INTERMUSICA.—El primer número que este año publica el boletín del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Caracas, Venezuela, informa acerca de la solución hallada por el INCIBA para la publicación y divulgación de la música de Venezuela: la Editorial Monte Avila, que se encargará de ello, ha

elegido, como edición inicial una *Sonata a Quattro* para trío de cuerda y piano del compositor Primo Casale.

En el mismo Boletín vemos que este año se realizará en Caracas el Primer Festival para Jóvenes Directores, con la participación de la Orquesta de Cámara del INCIBA; así como de la actividad internacional que despliegan jóvenes músicos venezolanos: el violinista Mauricio Hassen, las pianistas Rosa María Sader y María Stella Bonell, la soprano Cecilia Núñez Albanese, el compositor Alfredo del Mónaco y otros. Venezuela ha producido excelentes compositores, instrumentistas y cantantes durante la mayor parte de su vida independiente.

JOURNAL DE JEUNESSES MUSICALES DU CANADA.—Ahora que se habla de reorganizar en México las Juventudes Musicales, nos parece oportuno referirnos a una información proporcionada por el Director General de las Juventudes Musicales Canadienses, señor Giles Lefebvre, en el número 1 (Vol. 16) de este "Journal", órgano de las JMC. Dice el señor Lefebvre que para que las Juventudes Musicales puedan hacer honor a su nombre es preciso que la juventud participa activamente en ellas y los adultos se limiten a vigilar y guiar sus actividades. Recomienda que se formen comités de jóvenes para cada sección de JM, Estos serán representados por un gran comité central. Entre tres fórmulas provistas por el Director General para la formación de dichos comités él mismo considera el segundo como el mejor. Esto es: "la responsabilidad financiera y administrativa total recaerá en las manos de un comité de jóvenes, pero con uno o dos consejeros adultos, o sea un director de servicios para los estudiantes, o un maestro de música". El papel del adulto se limitaría, pues, a apoyar a los jóvenes siempre que el caso lo requiriera. Pero tal solución solamente le parece posible al señor Lefebvre, mediante la preparación de jóvenes para las tareas de verdaderos animadores culturales que recaerán sobre sus espaldas y que él llevó a cabo en jornadas especiales, desarrolladas durante el mes de enero pasado, y que habrá ya repetido en varias ciudades canadienses, donde existen centros de Juventudes Musicales. ¿Podrá hacerse aquí lo mismo? ¡Ojalá!

BOLETIN INTERAMERICANO DE MUSICA.—El número 77 de esta revista contiene muy interesantes artículos. El primero es debido a la pluma de Francisco Curt Lange, fundador y director del Instituto Interamericano de Musicología de Montevideo, conocidísimo musicólogo y uno de los más distinguidos colaboradores que han aportado generosamente sus artículos a HETEROFONIA. El artículo en cuestión se refiere a Louis Moreau Gottschalk, cuyo centenario de su nacimiento se conmemoró en 1969, y a quien Curt Lange considera "el representante por excelencia del siglo XIX... precursor del virtuosismo pianístico, ejercido por él en los Estados Unidos con el respaldo de los primeros grandes empresarios y llevado a cabo en la América Latina por iniciativa propia y ambulante". En una carta del artista, reproducida por el articulista nos informamos de que Gottschalk dio 8,000 conciertos entre Italia, Bélgica, España, Francia, Suiza, Alemania, Canadá, las Antillas francesas, inglesas y dinamarquesas, holandesas, españolas, en el Perú, California y Chile". Curt Lange exalta el cariño que Gottschalk demostró por los países de la América Latina, para los que el artículo de que nos ocupamos ofrece verdadero interés.

GAUDEAMUS INFORMATION.—En su número de Enero-Febrero, este boletín informa acerca de *Concurso Internacional para Intérpretes de Música Contemporánea* que se llevaría a cabo el mes pasado en Rotterdam. Como su

título lo indica, las características de este Concurso presentan el objetivo de aceptar solamente obras compuestas después de 1955, dos de las cuales deberán proceder de compositores holandeses. En el próximo número de esta publicación informaremos acerca de este acontecimiento, así como del Concurso para compositores de 1971, que se llevará a cabo durante las *Semanas Gaudeamus*.

NOTICIAS MUSICALES DE PRAGA.—En su número 2 de este año rememoran estas hojas la fundación del *Festival de Primavera* de Praga, hace 25 años. Nos place unirnos a la conmemoración, puesto que la autora de estas notas asistió en 1946 al evento, siendo la única mexicana presente allí (Carlton Sprague Smith, después Director de la Biblioteca Musical de Nueva York, era el único norteamericano de la concurrencia). El acto resultó, en verdad, inolvidable, tanto por lo que significaba el hecho en sí, tras los tremendos años de la guerra, como por la presencia de celebridades como Shostakovich, Talich, Oistrach, etc. Friedrich Gulda era un jovencito que acababa de ganar allí su Primer Premio Internacional de Piano. La Filarmónica praguense nos llenó de euforia (cumplía entonces sus 50 años de edad y celebraba sus Bodas de Oro). No olvidamos tampoco una *Novia Vendida* inolvidable de Smetana, ni la primera *Carmen* de Bizet que veíamos escenificada a lo moderno. Fue, en verdad, un regalo esplendoroso...

Conciertos

Por C. M.

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL.—En su primera Temporada la OSN estrenó cuatro obras de sendos compositores mexicanos: con *América* Luis Sandi se mantuvo fiel a sus principios de inspirarse en ideales tangibles y expresarse llana y abiertamente con un lenguaje politonal. El *Concierto* para piano y orquesta de Manuel Enríquez demostró que las técnicas contemporáneas de la composición pueden también hacer brillar al instrumento por dentro y por fuera, así como al solista capaz de abordarlas. La obra tuvo el poder de interesar al auditorio. Con su *Sonante 4* Manuel de Elías continuó su trayectoria colorista, para expresar ideas congruentes con su personalidad tranquila e inteligente. *Iridiscencias* de Luis González, el más "metafísico" de los compositores mexicanos jóvenes, prueba una vez más que este compositor llegará muy lejos en sus búsquedas de lo abstracto en música.

Entre los cinco directores programados, *Herrera de la Fuente* (Titular) sigue imperturbable su trayectoria de músico eminente, ajeno al mundo que pueda serle hostil. La calidad de la OSN es prueba de su consciente trabajo. *Edouard van Remoortel* —excelente director belga— provocó un incidente desagradable debido, sin duda, a falta de control personal; pero nos parece un poco provinciano que se le haya rescindido su contrato. Manuel de Elías es el afortunado subdirector de la orquesta y sabe cumplir con su cometido. *Neeme Jarvi* un director soviético aún joven— trajo el fuego sagrado de Chaikovski en su ba-

tuta y la orquesta reaccionó, enardecida. Finalmente, *Kenneth Klein* hizo escuchar una versión atractiva de *Redes* de Revueltas.

Brillaron en la Temporada *Dido y Eneas* de Purcell, con la incomparable *Camerata Peruana*; *Carmina Burana* de Orff, en una nueva y madura versión de Herrera de la Fuente y su equipo de músicos y cantantes. La "*Consagración*" de Stravinsky, con sus cualidades eternas puestas de relieve.

ORQUESTA SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD.—En su X Temporada de Conciertos Universitarios, la OSU, no presentó ningún estreno mexicano; pero sí tres de Kontaski —*Música para alientos y timbales*, Martucci (*Nocturno*) y Shostakovich— *La ejecución de Stefan Razin*.

Igual que la OSN, la OSU recibió a cinco directores: *Eduardo Mata* (Titular) sigue llamando poderosamente la atención de quienes le "escuchamos", por los resultados que obtienen sus jóvenes años de una orquesta que, de mediocre que era, la ha convertido en un respetable organismo sinfónico. *Fernando Avila*, Titular de la Orquesta de Cámara de Xalapa, es un joven director, cuyo serio adiestramiento europeo y talento confirmado permiten presagiarle una carrera importante. *Gerald Tatcher*, subdirector y excelente primer corno de la OSU, posee ojos y oídos idóneos para la dirección orquestal. *Abel Eisenberg* es dueño de una experiencia ya añeja en lides directivas y sabe ponerla a buen recaudo. Finalmente *Angel Surev* fue un huésped amable y competente.

Entre las obras sinfónicas sobresalieron *El Tímulo de Couperin* de Ravel; la *Tercera Sinfonía* de Mahler; *Tierra de Temporal* del injustamente relegado José Pablo Moncayo; *Matías el pintor* de Hindemith. El 2 de este mes de mayo terminará la Temporada y se escuchará entonces el *Redoble de Tambor* de Rodolfo Halffter, con el director huésped *Angel Surev*. Un mes después —el 6 de junio— comenzará la Temporada del Castillo de Chapultepec.

ORQUESTA DE CUERDAS DEL CENTRO LIBANES.—Bajo la dirección de Mario Kuri-Aldana este conjunto de cámara presentó un concierto en el propio Centro. Entre las obras fueron programadas *Cinco piezas para Danza* de Rodolfo Ascencio, en orquestación de Kuri-Aldana y *Tres piezas con oboe* del propio Kuri-Aldana.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—Este joven organismo ofreció un concierto en Bellas Artes. Fueron solistas Manuel López Ramos, excelente guitarrista (Concierto de Boccherini) y Benjamín Valdés Aguilar (Concierto en Re mayor de Haydn.) El Dep. del D. F. la contrató para una serie de 78 conciertos por lo menos.



Luz Ma. Puente.

SOLISTAS Y RECITALISTAS.—*Cristina Walewska*, cellista polaca, se demostró artista en el *Concierto de Dvorak*. (OSN) *Regina Smendiazka*, tras un curso de perfeccionamiento en el Conservatorio, la eminente pianista polaca ofreció un magnífica recital de música contemporánea polaca, con una comprensión de la música actual que ella lleva a sus últimas consecuencias interpretativas (Conservatorio). *Alicia Urreta* nos alucinó con el *Concierto para piano y orquesta de Manuel Enríquez* (OSN).—*Badura-Skoda* fue víctima del incidente sufrido por van Remoortel. En consecuencia, su *Concierto K. 491 de Mozart* no lució debidamente. (OSN).—*Luz María Puente* ha madurado ya con finura el primer *Concierto de Chopin* (OSN).—*Stella Contreras* brindó, con su poderoso equipo pianístico, técnico e interpretativo, el *Tercer Concierto para piano y orquesta de Rachmaninov*. (OSN).—*Manuel Suárez* estrenó aquí el *Concierto para violín de Jachaturian* que hizo apreciar y gustar (OSN).—*Héctor Rojas*



Víctor Urbán.



Hermilo Novelo.

nos sorprendió —a su regreso de Europa— con una brillante ejecución del *Concierto para la mano izquierda* de Ravel (OSU).—*James Stafford* regresó a México para ejecutar el *Segundo Concierto* de Brahms para piano y orquesta. Con fluida y admirable técnica demostró su comprensión de esta obra “sinfónica” que siente con la debida introspección, como le conviene a la música brahmsiana. Mata y la OSU se adaptaron a la profunda versión de Stafford.—*Hermilo Novelo* volvió a hacernos escuchar el interesante *Concierto para violín y orquesta* de Manuel Enríquez, obra que él ha dado a conocer en varias ciudades europeas y estadounidenses con notable éxito. Descontando a Henryk Szeryng que honra a México al reconocer su nacionalidad mexicana adoptada y a Luz Vernova, distinguida violinista nacida en la URSS, Hermilo Novelo es el único violinista mexicano de proyección internacional. (OSU).—*Bernard Ringeissen* interpretó soberbiamente el *Segundo Concierto* de Rachmaninoff. El joven pianista francés es un artista de gran sensibilidad y técnica admirable (OSU).—*Luz Vernova* y *Gilberto García* ofrecieron una versión insuperable de la *Sinfonía Concertante* de Mozart. (OSU).—*Victor Urbán*, el más prominente de los organistas mexicanos—acometió la hazaña de preparar en muy poco tiempo las Cinco Tocatas y Fugas de J.S. Bach para órgano. Y no contento con esto fue a Stuttgart para revisar estas obras con su maestro Helmuth Rilling. Los resultados fueron muy remunerativos (Asociación Musical Manuel M. Ponce). Para este concierto la Casa Ricordi contribuyó con un elegante folleto de 10 páginas en el que se analizan las obras del programa.—*Calatayud* y su trío y *Patricia Mena* unieron sus fuerzas para un programa de jazz y números de comedias musicales y canciones famosas de películas, que Patricia cantó con gusto, estilo, buena dicción y una gracia inimitable. Calatayud fue el siempre eficiente jazzista. (AMMMP).—*Sergio Peña* resultó el segundo artista que acometiera empresas titánicas en la Ponce, como estudiar y memorizar toda la IBERIA de Albéniz en un corto tiempo, con resultados sorprendentes. El es un pianista mexicano que debe ser tomado muy en consideración. (AMMMP).—*Luisa Durón*, *Enrique Aracil* y *Emma Gómez* realizaron un ciclo de tres conciertos de clavicémbalo, dedicados a obras de J. S. Bach, con la pericia que les es característica. Emma Gómez tocó en trío con *Safier* (violinista) y *Téllez* (cellista) (AMMMP) en forma grata.

Esta Temporada de la Asociación Ponce, que María de los Angeles Calcáneo, alma generosa del organismo, organizó con gran intuición para saber lo que al público de hoy le gusta, ha tenido un éxito inusitado. La Sala Ponce se ha visto cada miércoles abarrotada hasta los topes. Continuarán los conciertos hasta el 23 del mes entrante.

Jorge Demus. El eminente pianista vienés regresó este año, como desde hace siete, para su curso —ahora cursillo— de la Sala Chopin y cuatro recitales memorables en la propia sala, el primero dedicado a Haydn, el segundo a Bach, el tercero a Schumann y el cuarto a Mozart, Beethoven y Schubert. El, como Arrau, debe pensar que no alcanza la vida para demasiadas cosas y deja la música contemporánea para los jóvenes de la última generación. Este mes de mayo regresará para ejecutar los 48 Preludios y Fugas del Clave bien Temperado.—

CONSERVATORIO NACIONAL.—La Sociedad de Conciertos del Conservatorio, ofreció actos de diversa índole y llenos de público y, éxito, como el de la *Camerata Vocale Orfeo* a que hicimos alusión; el del guita-

rrista argentino *Jorge Molinar*; el de sus paisanos y colegas Dúo Pomponio-Zárate; un grupo de cinco conciertos organizados por la Sociedad de Alumnos (desde que ocupa la Presidencia Francisco Núñez se ha entrado en gran actividad allí); *La Bella Galatea* de von Suppé recibió una grata escenificación, con Guillermina Higreda, Paulino Saharrea, Arturo Nieto y Alberto Hamin. Dirigió el maestro Roemer y ejecutaron con gran profesionalismo la parte orquestal en dos pianos Alfredo Zamora y José del Aguila. Continuarán los conciertos hasta junio próximo.

GAECHINGER KANTOREI y BACH-COLLEGIUM. No creemos que en el resto del año recibamos la visita de otro grupo musical europeo de la categoría del que nos brindó el miércoles y jueves de la Semana Mayor la *Misa en sí menor* y la *Pasión según San Mateo* de Juan Sebastián Bach, en el Templo de Santo Domingo. El joven maestro Helmuth Rilling (nuestro organista Víctor Urbán es su discípulo) vino al frente de dos organismos de Stuttgart —la Cantoría de Gaechinger y la orquesta del Bach-Collegium— y cuatro solistas de primerísima categoría: la soprano Barbara Rondelli, la mezzo Hildegard Laurich, el tenor Karl Markus y el bajo Wolfgang Schoenen. La orquesta trajo consigo cornos de caza, oboes de amor y violas de pierna, que eran instrumentos de la época. Cada instrumentista era un solista destacado. El nutrido coro mixto se hallaba formado por voces de bello y parejo timbre y gente bien versada en música. Con semejante equipo, el maestro Rilling obtuvo verdaderas recreaciones de dos monumentos de la música religiosa: la *Misa en sí menor* —más larga que cualquiera de las compuestas por compositores católicos y quizá más íntimamente religiosas que muchas, tuvo como marco el altar mayor del templo que, aunque debido a Tolsá, desentonaba junto a los originales barrocos de sus dos costados. La acústica era sorprendentemente buena, sin llegar a la perfección.

En el mismo ambiente escuchamos el jueves por la mañana la “Pasión” por antonomasia, entre las de su género. Desde aquélla que nos brindaron hace muchos años en Nueva York (Carnegie Hall) Bruno Walter, la Filarmónica de allá y un coro y solistas formidables, no habíamos vuelto a oír la perfección obtenida por Helmuth Rilling en esta ocasión. Bach nos conmueve profundamente; su creación a él mismo le producía anodamiento; pero para ello se requiere que los intérpretes actúen igualmente conmovidos. Más que ningún otro Wolfgang Schoenen supo imprimir un dramatismo profundo al personaje *Jesús*, que era el centro de la tragedia, pero también la mezzo Hildegard Laurich y la Soprano Barbara Rondelli cantaron sus respectivas arias con plenitud. El “evangelista” Karl Markus sacó airoosamente su papel, que requiere gran resistencia vocal. El coro y la orquesta no podían estar mejor. Helmuth Rilling se demostró un director formidable y un músico de fuerza mayor. Gracias sean dadas a los dominicos, por el esfuerzo que la traída de este conjunto les significó. E. P.

Actualidad musical Madrileña

Por PEDRO MACHADO CASTRO

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA.—Los conciertos más sobresalientes de esta veterana organización sinfónica han sido los dirigidos por Okko Kamu (premio von Jarajan), I. Kertstsz, Serge Baudo, Erich Leinsdorf y el Titular Fruhbeck de Burgos, que dirigió *El Pesebre* de Casals y la *Pasión según San Mateo* de Bach. Finalizó la temporada con el estreno de la Octava de Mahler, con solistas de renombre y los orfeones Donostiarra, Pamplonés y Escolanía de San Sebastián. El Director Negro Dean Dixon dirigió la Séptima de Mahler; Cristóbal Halffter los homenajes a Falla y su propia *Fibonanciana*. Cherkasky hizo resplandecer su técnica con el Segundo Concierto de Chaikovski. Bulda cumplió con el "Emperador" y Ludwig Streinder triunfó con el infrecuente Concierto para contrabajo de Pieter Dietersdorff.

ORQUESTA SINFONICA DE LA RADIO TELEVISION ESPAÑOLA.—El gran pianista Alexis Weissenberg triunfó impresionantemente con los conciertos de Schumann y Primero de Chaikovski, bajo la dirección de García Asensio. Celibidache ha estado poco afortunado. Henryk Szeryng ejecutó el Concierto de Vivaldi para dos violines, con Hermes Kriales y el Segundo de Bartok, bajo la dirección de Odón Alonso. Igor Markevitch, fundador de la orquesta de la RTVE, tuvo triunfales actuaciones. En su segundo concierto programó el *Himno* de Messiaen, *El Mar* de Debussy y su gran creación: la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz. El "príncipe Igor", como cariñosamente le llama el público de Madrid, recibió interminables ovaciones. El bajo búlgaro Nicolai Ghiarov cantó sensacionalmente varias arias de ópera, bajo la dirección de Masini, con el gran coro de la RTVE. Los conciertos finales serán dirigidos por Odón Alonso.

TEMPORADA DE OPERA.—Luego de cuatro actuaciones del Ballet Théâtre Contemporain, se iniciará la Octava temporada de Opera de Madrid con *Juditha Triumphana* de Vivaldi, con Oralia Domínguez y el director Fasano. En *El Barbero de Sevilla* de Paisiello y *El Matrimonio Secreto* de Cimarosa tomarán parte Bruscantini en el primero, y Luigi Alva, Fasano y Los Virtuosos de Roma en el otro. *Andrea Chenier* tendrá a Plácido Domingo y Theo Alcántara; di Fabritis, Raimondi y Kabawanska actuarán en la *Butterfly*; y en *Tosca* y *Rigoletto* Raimondi y Aragall respectivamente. Elena Suliotis, Angeles Chamorro y Maruxa de Vives cantarán Nabucco, bajo la dirección de Sanzogno.

NUEVO COMISARIO DE LA MUSICA.—El Ministerio de Educación y Ciencias ha nombrado Comisario de la Música al P. Sopeña, Crítico musical, pe-

dagogo, autor de varios libros —entre otros “Introducción a Mahler” y una “Historia de la Música” en cuadros sinópticos, que va en su cuarta edición, el P. Sopena es, además, catedrático en el Conservatorio Real de Madrid y colaborador del diario “Ya”. Su nombramiento ha sido acogido con beneplácito en todos los medios musicales.

FESTIVAL DE GRANADA.—El vigésimo Festival de Música de Granada —el más famoso de España— tendrá una duración de tres semanas, a partir del lunes, 21 de junio. Actuarán las dos orquestas principales y Szeryng (recital y un cursillo de violín). Habrá también un recital dedicado a Scriabin, con motivo de su aniversario. El ballet de Antonio Gades tendrá a su cargo la Danza.

LA ORQUESTA DE LA RTVE A MEXICO Y ESTADOS UNIDOS.—La Orquesta Sinfónica de la RTVE ofrecerá el próximo otoño 60 conciertos en los Estados Unidos y otros muchos en México. Será dirigida por sus titulares Odón Alonso y Enrique García Asensio. En el próximo número de HETEROFONIA les ofreceremos los programas completos que se escucharán en la ciudad de México, en exclusiva para nuestros lectores. Búsquelos usted.

* * *

CAMERATA BARILOCHE.—A última hora escuchamos en Bellas Artes este prominente conjunto argentino de Cámara, que puede ser equipadaro con los mejores de su género en perfección y refinamiento.

(Viene de la pág. 22)

—*No me enteré de este concierto que dieron ustedes. ¿Lo repetirán alguna vez?*

—*Precisamente trabajo ahora para la preparación del que ofreceremos aquí, en el Auditorio del Conservatorio. El material será el mismo, pero variarán las versiones.*

—*¿Ya está usted bien familiarizado con todo el equipo de este Laboratorio?*

—*Únicamente con un 40%. Y como rehuyo el dilettantismo sólo trabajo con ese 40%. El Ing. Pavón inventó este cuadrito que ve usted aquí para manejar cuatro canales independientemente. Ofrece ventajas increíbles. Se puede sacar y meter cada uno de los cuatro canales al momento requerido. No tiene usted idea de lo que esto facilita la manipulación.*

—*¿Quién tiene acceso a este Laboratorio?*

—*Tan sólo los compositores con una obra ya realizada. Por lo pronto Mario Lavista y yo trabajamos aquí, pero esperamos la presencia de Halffter muy pronto, así como la de Münch y otros.*

—*En el Laboratorio de Música Electrónica de la Universidad de Jerusalén piensan que dentro de veinte años los laboratorios de este tipo ya no serán para uso exclusivo de élites. Creen ellos que cada compositor podrá disponer de su propio y económico laboratorio electrónico.*

—*¡Ojalá! Esto sería ideal...*

Grabaciones

OBERTURA DE OPERAS. Director Karl Boehm. Grabación original por miembros de la Orquesta de la Opera de Viena. Deutsche Grammophon 2563083. Nos fue enviado este disco, muy cuidadosamente grabado por la "Deutsche" como contribución de la compañía y todos los elementos que tomaron parte en la grabación, para la *Campaña Mundial contra el Hambre*— obra que merece el apoyo de todos nosotros. Por otra parte, Karl Boehm, Director de la Opera del Estado de Viena y la Orquesta Sinfónica del propio organismo, eligieron seis de las más famosas y bellas oberturas operísticas, cuales son las de *Don Giovanni*, *Così fan tutte* y *Le Nozze di Figaro* de Mozart; las de *Fidelio* y *Leonora III* de Beethoven y la de *Lohengrin* de Wagner que, ejecutadas en forma perfecta y grabadas por técnicos superiores, hacen el disco sumamente atractivo. Recomendamos a los lectores lo adquieran en cualquiera de las principales tiendas donde se vende esté género de música.

FRANZ LISZT, *Soneto del Petrarca*, *Segunda Balada*, *Soneto 23 del Petrarca*, *El Valle de Obermann*, *Vals Olvidado*, *Juegos de Agua en la Villa de Este*. *Claudio Arrau*. Phillip,s Estéreo 80916.—En su album "Años de Peregrinaje" Liszt alcanzó su máxima expansión pianística y musical. Por tanto, siendo relativamente escaso el número de virtuosos que abordan las dificultades técnicas y ambientales de obras como *El Valle de Obermann*, *Los Juegos de Agua* (precursores de los de Ravel), etc., es un privilegio escuchar a Claudio Arrau ejecutándolas a la perfección. Arrau solamente encuentra rivales en pianistas húngaros como Geza Anda, Edith Farrady, Zsifra y quizá algunos otros que no conozcamos.

IVES. Veinte piezas sinfónicas para varias combinaciones instrumentales, dirigidas por Gunther Schuller. Columbia Estéreo MS-7318.— P.L.M. revisa esta grabación en el número de Febrero pasado del *American Record Guide* de Nueva York. Se trata de piezas relativamente cortas, amparadas todas con títulos a veces curiosos, como "*Suerte y Trabajo*", "*El vidente*", "*Noche de Luz calcinada*", etc. Dice el crítico que, siendo Ives un innovador que escribía su música sin esperanzas de escucharla, revisaba con frecuencia sus obras y solía usar el mismo material en varias. Ives las agrupaba en "sets", como gustaba llamarles, pero no siempre terminaba de orquestarlas. Gunther Schuller se echó a cuestras la tarea y lo realizó sin salirse del estilo del compositor, por lo que piezas que antes habían sido grabadas, suenan ahora diferentemente. Aunque Chase haya relegado a Ives a su orden cronológico en la última edición de su *American Music*, este compositor seguirá siendo la verdadera piedra angular del movimiento musical contemporáneo de los Estados Unidos.

En las agencias de correos existe el servicio de vales. Utilícelo usted. Anote la Zona Postal respectiva en sus correspondencias dirigidas al Distrito Federal.

NOTICIAS DE MEXICO

DONATIVO DE LA CASA RICORDI.—Esta editorial de música que dirige Eduardo Ballestrini, hizo un donativo de música impresa, con valor de \$25,000.00 a las bibliotecas del Conservatorio, Escuela Nacional de Música y Escuela Superior de Música. Por cierto que esta última inauguró su Biblioteca develando una placa dedicada al Lic. Miguel Alvarez Acosta.

CURSO DE REGINA SMEDZIANKA EN EL CONSERVATORIO.—La mayoría de los alumnos avanzados de piano asistieron al Curso "Chopin" de la señora Smedzianka. Después de escucharle a la distinguida y sabia pianista y maestra polaca su recital de música contemporánea polaca, sentimos que su curso no hubiese sido dedicado a la técnica pianística de la música de hoy.

JAZZ EN BELLAS ARTES.—Tras una serie de conciertos de Jazz, por conjuntos internacionales, el INBA dio acceso a los principales conjuntos mexicanos. Chilo Morán inició estos actos.

CONCIERTOS ESCOLARES Y POPULARES.—El Dep. de Música del INBA (Sección Escolar) y la Sección Cultural del Dep. del Distrito Federal organizaron conciertos sinfónicos para los primeros y con grupos corales e instrumentales para los otros.

CONFERENCIAS EN EL CONSERVATORIO.—Con una conferencia sobre la Danza en la Alta California, de 1785 a 1850, el Prof. Gabriel Ruiz, Director de la Fundación para el estudio de la auténtica música e historia del período mexicano y español se inició un ciclo que será coordinado por la Sección de Investigaciones Musicales del INBA.

COLABORACION MUTUA.—El Instituto Nacional de Bellas Artes y el Instituto Nacional de Antropología e Historia se pondrán de acuerdo para organizar conciertos de la Sinfónica Nacional en el Castillo de Chapultepec y de la Orquesta de Cámara de Bellas Artes en Tepozotlán. Estos últimos estuvieron consagrados a música de Vivaldi y se efectuaron el mes pasado. Los primeros se llevarán a cabo el mes entrante. Coordina el Dr. Monroy.

CURSO DE DEMUS EN LA CHOPIN.—Como cada año, Joerg Demus vino para un cursillo de perfeccionamiento pianístico y cuatro conciertos suyos.

ABSTRACTS IN ENGLISH

FROM THE EDITORS.—The lack of basic musical education in our public schools generate our musical backwardness. Errors of our leaders cost the country years of arrears. We have heard of late that German and Japanese merchants of musical instruments are trying to introduce the national musical systems of their countries in our elementary schools, That would mean very undesirable infiltration of ideas in our children's minds, as well as strong losses of public funds. We have nothing against the Orff and Yamaha meritorius systems, but when imported to our countries, they would require a long and laborious revision. México, having already her own system of basic musical education for elementary school use, we don't need such importation. Since four years ago César Tort —distinguished Mexican composer and a thorough musician—, has demonstrated his method's great value in a number of public concerts. Tort's system is made up of Mexican soil and feeds itself with native musical instruments and Mexican children's songs. Why has it been rejected by the musical authorities? Only the University of Mexico has welcomed it with opened arms. We don't want to believe in underground influences! — Musically speaking we are ways back from Argentine and Chile, That comes from lack of basical musical education systems in our schools. Mr. Tort's four propositions seem logical: a) A proper educational system. b) A thorough course for the training of school music teachers. c) Elaboration of texts for every elementary school grades and d) Special studies in order to nationalize musical education in a practical way.

Ideological foundations of Musical Education in the URSS. (from an article by Dmitri Kabalewski, as appeared in Bulletin No. 8 (1970) of the Composers' Union of the URSS).—In our times, when social commotions stir the world, nothing lacks ideological meaning. Musical education could not be an exception. To us, sovietic musicians, musical theory and practice are linked with worthy ideas of the past centuries and specially with the sovietic pedagogy that sprang out after the Revolution. I don't pretend now to analyse the pedagogical systems of our country. I only wish to refer myself to the ideological foundations of musical practices.

Eighty years ago Tchaikowsky advised to build musical schools in all large Russian towns, so that students could be prepared for the Conservatory; he also recommended that choral singing should be taught in every elementary school — all that under the government's sponsorship. In spite of so many troubles heaped up on the young Republic Tchaikowsky's dream came true only after the October Revolution, which means that governments only require good will to mind for the people's interests. Not until 1945, after the fascist debacle did Zoltan Kodaly win in Hungary his long fight for a people's musical education. In 1918 (bad times for the URSS), the Sovietic authorities approved a long series of decrees in favor of science and art. Music was then deemed compulsory from elementary schools on. With our great loses during the last war, we were obliged to get back to the starting point. There are almost 250.000 public schools in the URSS, but possessing a thorough program, our difficulties to provide materials and teachers for these schools

had nothing to do with the same troubles encountered by other countries. In some of the latter, pedagogues still discuss the convenience of teaching music to every child, or just to the talented ones. We provide musical education for every child but teach professional music only to the really gifted ones.

PHILOSOPHIES OF AMERICAN MUSIC HISTORY, by Robert Stevenson.—When a Louis C. Elson lecture dealing with the present topic was suggested, I asked myself what was the exact meaning of this sentence. Warren D. Allen's *Philosophies of Music History* is the only text in English in the New York Public Library's catalog. Prof Allen begins with the Lutheran Pioneers and offers summaries on the ideas and convictions held by each chief European musicologist. Perhaps we can best gain a better view of American musical historiography by asking ourselves: Where does a historian feel that music in his area begins and ends? What is his criteria for determining musical value? How important does he consider primary documents as opposed to secondary sources? What kind of public does he envision? Is he theologically minded?

In answer to the first question Latin American histories differ sharply from their North American colleagues. The former always start their works with the aborigine's music, as can be easily tested by glancing at the histories of Argentinian, Uruguayan, Mexican, etc., music written by Vicente Gesualdo, José Diaz Gainza, Eugenio Pereira Salas, José Perdomo Escobar, Segundo Luis Morones, Gabriel Saldivar, Lauro Ayestaran, etc. On the other hand, all historians of music in the U.S.A. begin ethnocentrically with the white man. So did Lowell Mason in his pioneer history published in the 1893 issues of the Boston Musical Gazette; and George Hood, Frédéric Louis Ritter, W.S.B. Matthews, Louis C. Elson, Arthur Farwell, W.D. Darby, Henry C. Lahee, John Tasker Howard in their respective histories written from 1842, up to Gilbert Chase's *American Music* of 1955 and 1966. Not the music of the Squanto, Pocahontas, etc., but the psalm tunes sung by John Adam and Priscilla...

And it was not due to lack of reliable eye witness data on early aboriginal music. William Strachery's *The histoire of travell into Virginia Brittania* provides information concerning the musical usages of Virginia tribes. And so do others of Marc Lescarbot, Mersenne, Marpurg, picture books, William C. Stafford, etc.

A clear answer can be found in Arthur Farwell's *Music in America* (1915). According to him American Indian music has hardly ever achieved "even the mildest form of artistic expression or design..." "The author claimed that the Indian material rescued by himself and others deserves attention only because they clothed the naked melodies in beautiful garments. The American Indian, an "indigenous foreigner" then and now, deserves just two pages among 478 of this history. Other historians either ignored him completely or gave him only scanty attention. Gilbert Chase in 1955 allotted them one chapter, but withdrew it in his second revised edition. In no U.S. history does indigenous music enter the story until the late 19th century, when MacDowell harmonized some melodies recorded in Theodore Baker's 82-page German doctoral dissertation.

Latin American compensate for taking off before the white man arrived, by returning to earth before their own generation. The book bringing music

up to 1951 is Salas Viú's, but like Koellreuter, Pahlen, Mayer-Serra, and Holzmann. Salas Viú was a European immigrant. No Latin American is available for consultation on contemporary music. Unless Cuban-born Gilbert Chase is called Latin American, His *Introducción a la Música Americana contemporánea* and Slonimsky's still useful *Music of Latin America* are the only books filling the gap between 1900 and 1950. The only dictionary of contemporary, as well as historic Latin American music was written by the German émigré Otto Mayer-Serra in Mexico.

The difference in ending dates deemed proper by U.S. historians can be measured by comparing the two leading texts: *Our American Music* and *America's Music*. In his four revised editions Howard only updated material of living composers. Similarly, Chase's 1966 edition included a fresh chapter, reducing Ives to his proper chronological sequence and recasting other material on living composers. Latin American writers would probably defend themselves by saying that recent events belong to the journalist, not to the historian. U.S. writers could counter by rhetorically asking who is the more important: Copland, or MacDowell, Babitt or Lowell Mason, Wuorinen or Nevin...

(To be continued in next issue)

WAGNERIAN PHILOSOPHICAL INDEX, by DONALD ROGERS. (*Known in his own country as a retired pianist and actually by his broadcasts and lectures on Wagner, Mr. Rogers is a graduate of the University of Michigan and New York's Julliard. He studied also with Ted Sadlowski, and won the Frank Damrosch Award. Wieland and Wolfgang Wagner called him to Bayreuth, as coach for the Festivals. That distinction has never been awarded to any other North American musician.* The Editors).

One must comprehend the text as symbolism of Wagner's gigantic conceptions. The professional and the layman will thus be rewarded. It is imperative to be aware of Wagner's wish to transmit his message to the public, and not only to bathe oneself in the lush orchestral sound.

We must begin with "*Der Fliegende Holländer*", not Wagner's first opera, but that which achieved immortality for the composer, in the realm of orchestral and vocal writing. In this work he began hammering at the "eternal feminine" of which he was so fond. *Senta* was the woman faithful unto death, the force that redeems and elevates man.

In *Tannhäuser* appears the concept of woman as temptress and virgin. The hero comes to terms with the dual forces within himself: profane Vs spiritual love.

Lohengrin discusses the super-human, totally misunderstood by his fellow men: a pure soul can never be harmed.

Der Ring des Nibelungen —Wagner's greatest work— is a mighty commentary on social and cosmic order. Only an all-encompassing love redeems men of things that end as they began.

Tristan and *Die Meistersinger* were written during the 28 years that lasted the composition of The Ring. In the former the symbolism of "Day" is opposed to that of "Night", i.e. false values which betray man and the mystical realm of death (release). It is a tragic story of love beyond mortal life. The lovers Tristan and Isolde must free themselves, in order that they might find the essence in the world of night. After Tristan dies, leaving

Isolde in the world of the living, she is united mystically with her lover in the world of the dead. Both spirits melt and become one with themselves and the universe.

Die Meistersinger —a great philosophical work— deals not only with Walter-free spirit, and his adversaries, but with Han Sachs' sensitive nature, who endeavors to bring enlightenment to his fellow men.

Parsifal —Wagner's last and most glorious work— abounds with eastern thought. A pure fool is made wise through suffering. And there is the complicated figure of Kundry, who serves the Holy Order and the evil Klingsor. Kundry reencarnates Herodias and a witch. A desire to be freed from life motivates her actions. To atone for her sins she must serve the forces of good and evil. (She had laughed at Christ's last moments).

Wagner's concern about the proper staging of his works made him conceive a festival house according to his specifications. Such house exists in Bayreuth, Germany. It is there where one may hear Wagner's operas as he conceived them. The acoustics are splendid. The guardians of the Temple are all related to the composer: Cosima, Siegfried, Winifred, Wieland and Wolfgang Wagner. Never have profane hands sullied Bayreuth's productions. Wagner's grandsons have enhanced the stage techniques. Wolfgang's "Ring" shows as a focal point a huge disk, which breaks into parts as evil feeds upon the world; but the disk returns to a perfect circle at the end, meaning that all things, end, but there is always a beginning.

The work of those who take part in the Festival is intense and concentrated. Under the leadership of Wolfgang Wagner the ensemble, composed by the finest singers, chorus, conductors, etc., is made ready for the opening, in mid July,

The listener should study the text and concentrate himself on the assimilation of the musical fabric, committing to memory the *leit* motifs, which give musical and dramatic identity to objects animate and inanimate. He can then emerge himself in the music.

INTERVIEW WITH HECTOR QUINTANAR, CHIEF OF THE LABORATORY OF ELECTRONIC MUSIC, by ESPERANZA PULIDO. Following a concert-lecture of electronic music, we approached Hector Quintanar, chief of the Laboratory and composer of the three works presented there. The lecturer, Electronic Engineer Raúl Pavón S., was out. He is the Laboratory's technician and takes ideal care of the equipment. In his lecture he said that the displayed synthesizer was new in Mexico; but most important, the concert that followed was going to be the first one to offer life electronic music, without the need of magnetic tapes. Like any other, the synthesizer became thus a musical instrument, without the need of magnetic tapes. No mountings, no editions, as many versatile means as desired'. It was just required the interpreter's control. The whole Laboratory's equipment was taken down to the concert hall. Eng. Pavón said: "We should not forget that this concert is the debut of a new tendency in electronic contemporary music. We could not tell whether we are the first ones, but we march in the vanguard for sure". —With the above informations at hand, we asked Quintanar: E.P.—What has been accomplished here since you got the Laboratory six months ago? H.Q.—The concert of March 25 past. Three of my works made up the program: *Ostinato*, *Sideral III* and *Sinfonia*. I was myself at the controls. E.P.—Did you have a score? H.Q.—Only a graphical guide.

There were certain aleatoric passages. During the last six months I worked exhaustively in order to find out everything about the behaviour of frequencies, waves, volume, etc. As I did not start working until a long assimilation process, the aleatoric elements were scant. E.P.—But sure enough you had a precise plan? H.Q.—A very simple one: a single sound element and after discomposing it, I went back to the same original element. A series of sound-masses. E.P.—As a new composer of electronic music, do you have some influences? H.Q.—None. Maybe Berio's sobriety. Stockhausen seems congruent with himself, but he does not satisfy me completely. E.P.—What Kind of public did you play for in that little concert hall that houses only 150 people? H.Q.—A very heterogenous one. Their enthusiasm made us think of a series of concerts in public parks. We wish to demonstrate that anybody is able to grasp anything providing it is properly presented. E.P.—I was unaware of your concert. Are you planning to repeat it? H.Q.—We are just working on it, for a new version of my works. The concert shall be given here at the Conservatory's Auditorium. E.P.—Are you already well acquainted with the Laboratory's equipment? H.Q.—Only with 40% of it. As I hate dilettantism, I work now just with that 40%. Eng. Pavón invented this little square you see over here. Through it we can handle four channels independently. Its advantages are incredible. It is possible to put on and take off each channel at will. E.P.—Who is allowed to work at the Laboratory? H.Q.—Only composers with a known production. Right now Mario Lavista and myself are the only steady workers, but we are expecting Rodolfo Halffter, Gerhard Muench and others. E.P.—In the University of Jerusalem's Laboratory they think that twenty years from now every composer will have at his disposal a personal laboratory, without much expense. H.Q.—That would be the ideal thing!

GERHARD MUENCH, by ESPERANZA PULIDO.—Gerhard Muench is a distinguished German composer and pianist, who has lived in Mexico for 18 years. But long before that and due to his disagreement with Hitler's hateful regime he was obliged to exile himself in Italy, Paris and the U.S.A. His father—a prominent musician—was his first teacher. Afterwards he entered Dresden's Conservatory, where he graduated at the age of 16. From then on he made an international reputation for himself. In Mexico he wished to live in the provinces. In Guanajuato and Morelia he found peace and taught a whole generation of young pianists, among which Rogelio Barba, Nicandro Tamez and Gloria Carmona are well known. As a composer, his Mexican production has been very important, but having a bad memory, Mexico took a long time in recognizing his merits. Not long ago Julio Estrada, Muench's ex-pupil—and a composer who thinks of himself as the only young Mexican composer who has not inherited only the "trash" from European contemporary music, claimed that Muench used "cough" in his works. It happened that having a slight cold, a singer who premiered one of Muench's works coughed at a certain place of the score (!) Let's not be so naive!—Going back to Muench Scriabine was his first influence. The former started from the place the latter took off. And from then on he endeavored to develop a chromotonal technique. Schoenberg and Berg never influenced him, but he likes Webern and Messiaen. In order to get acquainted with Muench's production his five Masses (from 1955 to the present times) are ideal. I once asked him what he thought of Stockhausen's esoterism. He answered that every composer should be somewhat metaphysical. He himself believes in

Bachofen's *Symbolisms on the original world* and follows Ludwing Klages' *The soul's adversary spirit* and *From Cosmos' Eros*. Like many others he thinks that the artist's work moves in circles. That is why the artist goes sometimes back to his original departing point, but when he gets there he had been already enriched by his acquired experiences.

INTERVIEW WITH JAMES STAFFORD, by E.P.—James Stafford is a young North American pianist, who some years ago lived some time in Mexico and taught piano at the Conservatory. Last March he got an invitation to play Brahms' Second Piano Concerto with the Orquesta Sinfónica de la Universidad. His performance was outstanding. His 34 years of age have told on his insight and maturity. (The Editors).—Asked about the changes he found in Mexico, he thought there was very much advancement in every field. The youth's enthusiasm in the concert halls seemed to him extraordinary. He met young pianists, like Héctor Rojas and Rosita del Sordo on their way to real maturity. He liked the Coro de la Universidad he found very much improved. His work with the orchestra pleased him thoroughly. The orchestra's conductor —young Eduardo Mata—, with whom he had already played years ago in Guadalajara and over here, knows how to avoid conflicts between the soloist and the orchestra's musicians, but at the mean time he allows the former plenty of freedom to produce his rhythmical nuances and phrasings. He was surprised at the orchestra's string section. In the U.S. —said he— there was a string player's crisis. On that account some orchestras were obliged to import foreign players, even from Japan; but there were plenty of good wind players. The interviewer passed then on to. Mr. Stafford's own field and asked him something about concert players in his own country. He thought over there matter dominated the spirit, i.e, technique was more important than music itself. Questions of structure, psychology, program, etc., were left over. In Bach's time the composer needed not introduce performing signs on his scores. The performer spoke his same musical language. Asked about European pianists he regretted not to have heard of late any Cortots or Edwin Fichers. He liked very much Kemp's apolinean Beethoven and compared it to Furtwaengler's and Toscanini's. The late Giesecking did never impress him very much. Regarding certain press statements about vanishment of symphonic orchestras twenty years from now, he thought that Radio and TV had induced people to demand audio-visual music. Also the chance to hear fantastic recording of stereophonic sound, that allow the listener to hear his predilect music at home. "*There must be deeper reasons*", continued the interviewer. —Yes. Thinking in Freudian terms, music is a sublimation of sexual instincts, but the so-called "sexual revolution" has liberated the libido's energy. Young lovers used to write a poem, or compose a song. All that is over,— *Do you see any direct phisolosophical influence in today's music?*— Philosophy, or personal ideologies, and Music have often walked hand in hand. Bach's pietism was expressed in his music. Mozart's symmetrical forms were reflected from 18th century's Rationalism. I am not an expert on contemporary music, still I see the composer's isolation within the world that surrounds him. He writes his music for his own self. —*Do you feel completely pesimistic?*— No, I don't. It is hoped that actual experimentation will arrive to a consolidation point, where new master works will spring out. I believe Bartók to be on the crossing of the ways, to prepare the path for the coming Messiahs.

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

Presidente Masaryk 582, Polanco

México, D. F.

Tel.: 5-20-10-22

Curso de perfeccionamiento del eminente violinista

HENRYK SZERING

Del 8 de julio al 7 de agosto

Tuición: \$2,000.00. Becas a estudiantes mexicanos por selección.

Inscripciones en el Conservatorio.

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MEXICO

Rivera de San Cosme 71
México, D. F.

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 TORTI).

"LOS GONZALEZ"

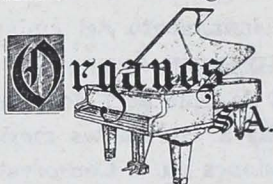
Founders of a very special leather handicraft, manufacture
very exclusive necklaces, earrings, bracelets, broochs, etc.

"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.

GENDIM
DIFUSION

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



BECHSTEIN
WEINBACH
PETROF
Rösler
MELODIGRAND
Y
HAMMOND

CASA RICORDI

al servicio de la Cultura Musical Mexicana

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