

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA



INBA



INBA  digital

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonia 35, México, marzo-abril de 1974

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonia* Heterofonía 35, México, marzo-abril de 1974 pp. #-#



heterofonía

35

**REVISTA
MUSICAL**

MARZO ABRIL 1974
volumen VII no. 2

méxico,d.f.

ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE, A. C.

TEMPORADA DE CONCIERTOS 1974

17 MIERCOLES

SALA PONCE

A LAS 21 HORAS

Febrero 20. CORO DE NIÑOS DE PUEBLA. Director: Felipe Ledesma. Organista: Víctor Urbán.

Febrero 27. CORO DE LA BASILICA DE GUADALUPE. Director: Xavier González. Marzo 6. CORO CONVIVIUM MUSICUM. Director invitado: Luis Berber. Organista: Manuel Zacarías.

Marzo 13. CORO DE LA ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM. Director: Jorge Medina. Acompañantes: Federico Ibarra y Carmen Betancourt.

Marzo 20. RECITAL DE ORGANO de Manuel Zacarías.

Marzo 27. CONCIERTO DE ORGANO. Víctor Urbán y Orquesta de Cámara.

Abril 3. CONJUNTO BARROCO.

Abril 17. CONCIERTO DE CLAVECIN. Enrique Aracil.

Abril 24. RECITAL DE MUSICA MEXICANA. Pianista: Miguel García Mora.

Mayo 8. JAZZ Y DANZA. Trío de Jazz de Juan José Calatayud y Taller Coreográfico de la UNAM.

Mayo 15. OPERA DE CAMARA. "La Bella Galatea" Von Suppé. Cantantes: Guillermina Higareda, Arturo Nieto, Alberto Jamin, Paulino Saharrea. Director Musical: Alfredo Zamora.

Junio 5. CONCIERTO CON OBRAS DEL COMPOSITOR JESUS VILLASENOR.

Junio 12. ORQUESTA DE CAMARA DE LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA DE LA UNAM. Director: Uberto Zanolli. Solista Soprano: Betty Fabila.

Junio 19. DUO DE PIANO. José Luis Arcaez y Carlos Barajas.

Junio 26. RECITAL DE MUSICA ROMANTICA ALEMANA. Pianista: María Teresa Castrillón.

Julio 3. RECITAL DE PIANO DE ROSARIO ANDINO.

Julio 10. RECITAL DE ARPA DE MARIA ROSA CALVO-MANZANO. (Solista Titular de la Orquesta de la R.T.V.E.).

BOLETO \$ 20.00

ESTUDIANTES 50% DE DESCUENTO.



BECHSTEIN

WEINBACH

PETROF

Rösler

MELODIGRAND

Y

HAMMOND

INDICE GENERAL DEL VOLUMEN VI

Nota: En virtud de varias peticiones tendientes a que nuestros volúmenes circulen de Enero a Diciembre de cada año, el Vol. VI constó únicamente de tres números, cuyo Índice General ofrecemos a continuación:

No. 1 (31) Julio-Agosto, 1973		Foro de la Juventud	18
	Pág.	Youth's Forum	
Cartas a la Redacción	2	SELVIO CARRIZOSA	
Letters		Entrevista con Oscar Ghiglia	22
De los Editores	3	Revista de Revistas Musicales	30
From the Editors		Conciertos	37
ESPERANZA PULIDO		Grabaciones	37
Pensamiento Filosófico Musical de		Noticias de México	38
Theodor Adorno (II)	4	Opera	40
T. Adorno's Musical-Philosophical		Noticias del Extranjero	41
Thought		Digest in English	43
ROBERT STEVENSON		No. 3 (33) Noviembre-Diciembre	
Francisco López Capillas	7	De los Editores	2
JORGE VELAZCO		From the Editors	
El Caso del Compositor Amordazado	10	ESPERANZA PULIDO	
The case of the gagged composer		Pensamiento Filosófico-Musical de T.	
ESPERANZA PULIDO		Adorno	3
Informe sobre la Primera Conferencia		T. Adorno's Musical-Philosophical	
Interamericana de Criticos de Música	14	Thought	
First Inter-Amer. Conf. of Music Critics		GABRIEL BLANCAFORT	
EP, Con Jaime González	19	Lo que es y no es el Organó	3
Libros — Books	22	What is the Organ	
Revista de Revistas Musicales	28	JORGE VELAZCO	
Conciertos	29	El pianista y los maestros	8
Abstracts in English	37	The pianist and the teachers	
Lupe Medina de Ortega	47	CARMEN SORDO SODI	
No. 2 (32) Septiembre-October		La Música y la Danza como Expresión	
	Pág.	de Protesta	12
Editorial	2	Music and Danza as Protest Expresión	
ESPERANZA PULIDO		Foro de la Juventud	16
Pensamiento Filosófico Musical de		Youth's Forum	
Theodor Adorno (III)	3	PEDRO MACHADO CASTRO	
RUDOLF M. BREITHAUPT		Festival de Música en Berlín	
F. Liszt, fundador de la moderna es-		Music Festival in Berlin	
cuela del pianismo	6	STELLA CONTRERAS	
F. Liszt, founder of Modern Piano		Su ingreso al Seminario de Cultura	19
Playing		Libros	22
HETEROFONIA ENTREVISTA A		Books	
MAURICE LE VHAR	9	Revista de Revistas Musicales	23
Interview with Maurice Le Vahr		Review of Musical magazines	32
JORGE VELAZCO		MA. DE LOS ANGELES CALCANEO	
El Pianista y los Maestros	12	Desde Madrid	31
The Pianist and the Teachers		From Madrid	
MANUEL MEDINA Y ALVARADO		Noticias de México	32
Inauguración del Teatro Nacional de		M. KOCH MARTIN	
Santo Domingo	15	Noticias del extranjero	34
		Digest in English	40

HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

Directora

ESPERANZA PULIDO

Subdirector y Jefe de

Redacción

Manuel Medina y 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.

Marzo-Abril de 1974 Vol. VII. No. 2 (35)

Indice General del Vol VI

	1
● DE LOS EDITORES	3
● CARTAS A LA REDACCION	4
● MAURICE LE VAHR La Nueva Carrera	6
● JAMES STAFFORD La Música y la Etica	8
● ESPERANZA PULIDO Recordando a Stravinsky	11
● ROBERT STEVENSON Compositores de la Epoca Colonial: JOSE LOAYSA Y AGURTO	13
● Entrevista con VLADIMIR KOTONSKI	16
● JORGE RENE GONZALEZ Breve Reseña del 1er. Seminario de Música Electrónica	18
● VICTOR URBAN El arte Organístico en México	22
● Fichero de Compositores Mexicanos: CESAR TORT	27
● LIBROS	28
● En honor de Giacomo Puccini	29
● CONCIERTOS	31
● REVISTA DE REVISTAS	
● NOTICIAS	39
● DIGEST IN ENGLISH	41

Los autores son responsables de sus opiniones

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto	8.00
Un año (seis números)	50.00
Número atrasado	10.00
Correo aéreo	55.00

EXTRANJERO

Un año	Dls. 7.00
Número suelto	" 1.25
Número atrasado	" 2.00
Registrado como correspondencia de 2ª Clase por la Dirección General de Correos con fecha 28 de marzo de 1969, bajo el número 1242.	

DE LOS EDITORES

Los pianistas mexicanos de concierto acaban de darnos una muestra de fraternidad que en las demás ramas del Arte deberían imitar. Seguramente que la falta de unión entre los miembros de cada profesión no es privativa de nuestro País, porque la experiencia de convivir en medio de otros pueblos nos ha demostrado lo contrario; pero sí estamos convencidos de que hasta el año pasado se produjeron en México los primeros síntomas fehacientes de unificación: cuando los músicos se negaron a aceptar un Consejo Nacional de la Música tal y como se les deseaba imponer. Que se haya tratado de un relampagueo sorprendente, no debe volver a asombrarnos, si conocemos un poco la naturaleza humana y la del mexicano en particular. Por razones no bien dilucidadas hasta el momento, el Consejo Nacional de la Música se halla casi en suspenso, en espera —dicen— de promesas incumplidas.

La nueva *ASOCIACION PIANISTICA MEXICANA* lleva, en cambio, todas las de ganar, en terrenos de una apretada unidad humana y artística. Iniciadas por algo de lo más granado entre los jóvenes pianistas de México (aunque hayan tenido la deferencia de invitar a algunos que no lo son), la idea resulta encomiable. Conocemos ya el programa del nuevo organismo civil, con sus estatutos desprovistos de egoismos y llenos de finalidades prácticas y factibles. Así unidos, los pianistas podrán hacer valer sus derechos y adquirirán prerrogativas novedosas y halagadoras.

Ante todo, serán contratados directamente por las asociaciones de conciertos que paulatinamente se están formando en todos los Estados de la República; las cuales tendrán la ventaja de poder elegir fácilmente al artista que les convenga, porque la *Asociación Pianística Mexicana* pondrá a su disposición detallados *curricula* de cada uno de sus miembros, con una lista de sus repertorios; y es comprensible que ninguno de ellos vaya a llenar cuartillas y más cuartillas con obras que no haya dominado aún y sea, por tanto, incapaz de ejecutar perfectamente en un momento dado. Por otra parte, tratándose de un caso de rotación, ningún recitalista tiene necesidad de asegurar más de un par de programas. Recuérdese que pianistas como Liszt y Busoni, por ejemplo, no acostumbraban recargarse de obras cuando tocaban solamente una vez en cada ciudad.

Es verdad que entre los concertistas mexicanos, solamente los pianistas son lo suficientemente numerosos para esta clase de asociaciones. Escasean en tal forma los de instrumentos de cuerda (y, ni hablar, por lo que concierne a los de aliento), que, en caso de agruparse, se verían obligados a realizarlo por familia y no por clases. La mexicanidad de Henryk Szeryng no puede, en realidad, llenarnos de orgullo, porque este gran violinista nació en Polonia y vive la mayor parte de su vida en Europa, cuando no anda recorriendo el mundo. Hermilo Novelo y Manuel Suárez hacen actualmente buen papel en el extranjero. Aunque dedicados a ocupar los primeros atriles de los vio-

loncellistas en las dos principales orquestas sinfónicas de esta ciudad, Leopoldo Téllez y Víctor Manuel Cortés poseen los tamaños necesarios para el concertismo; así como Gilberto García con su viola, aunque él prefiera la música de cámara, como miembro del Cuarteto de Bellas Artes, que integra con dos notables violinistas: la ruso-mexicana Luz Vernova, el mexicano Manuel Enríquez y el violoncellista holandés Sally van den Berg. Y se perfilan nuevos valores, como Manuel Ramos y otros, con los que quizá sería posible formar una Asociación de Concertistas de Instrumentos de Cuerda.

Faltará, eso sí, algún pianista dedicado, con preferencia, a la música contemporánea. María Elena Barrientos y Alicia Urreta serían, probablemente, las únicas capaces de sacrificar la satisfacción que le produce al concertista un gran despliegue de técnica e interpretación de los repertorios clásico, romántico e impresionista; pero la primera se ha definitivamente establecido en Madrid, donde sus servicios son solicitadísimos; y Alicia se halla muy involucrada en cuestiones externas de los músicos.

Tenemos confianza en que los pianistas mexicanos sepan mantenerse unidos por un largo tiempo. ¡Ojalá que indefinidamente!

C A R T A S

Querida amiga:

Su amable carta del 28 de enero llegó con el recorte concerniente a la *Tablatura para guitarra* que existe en la Biblioteca Nacional. Esta tablatura ha sido ya analizada en mi obra *Music in México a Historical Survey* (New York, Thomas Y. Cronwell, 1952; 1971) en las páginas 162-163; y aun con más detalles y más extensamente, en *Music in Aztec & Inca Territory* (University of California Press, 1968). Me alegra saber que Miguel Alcázar tiene interés en esta tablatura y está preparando una transposición de la misma en notación moderna.

De los ya "famosos" compositores que se establecieron en el Nuevo Mundo durante la época colonial, *Domenico Zipoli* fue, sin duda, el más notable. Incluyo las cuatro páginas del resumen de su vida y obras del artículo que se publicará en Londres, en la sexta edición del Diccionario Grove. Si usted no hace una sinópsis en inglés puede publicarlo en *Heterofonía*, por primera vez en español.

En la relativo a la *Guaracha*, el compositor fue Juan García, discípulo de Gutiérrez de Padilla y su sucesor como maestro de capilla en la Catedral de Puebla. El hecho de que Juan García nació y fue educado en México, realza su significado para los amantes de la música mexicana.

Según corre el tiempo *Heterofonía* es ahora una revista que cuenta con un respetable número de años. La mayoría de las revistas dedicadas a la música no han vivido tanto tiempo. La larga vida de *Heterofonía* aumenta el valor de los primeros números. *Heterofonía* es una empresa vital y ascendente en el campo cultural.

Robert Stevenson
University of California
Los Angeles, Calif. E.U.A.

Muy agradecidos al Dr. Stevenson por su amable carta y el permiso que nos concede para publicar su valioso artículo concerniente a Domenico Zipoli, que aparecerá en el próximo número de esta revista. También le agradecemos sus aclaraciones sobre la TABLATURA PARA GUITARRA, LA GUARACHA de Juan García y sus siempre alentadoras y estimulantes frases para HETEROFONIA. La Redacción.

Estimada amiga:

Con verdadero placer me permito informarle que, apenas a tres meses de haber tomado posesión de su cargo, el actual Gobernador del Estado de Guanajuato, Lic. Luis H. Ducoing, ha autorizado un presupuesto para que nuestra Orquesta tenga 55 músicos, o sea 20 más de los ha tenido hasta la fecha.

Como por la experiencia de varios años sabemos el camino para que los músicos toquen a su máxima capacidad, con este número de integrantes obtendremos ya muy buenos resultados; sin embargo, espero que durante el Gobierno del Sr. Lic. Ducoing logremos llegar a 70 músicos, porque él está muy bien dispuesto hacia la Orquesta.

José Rodríguez Frausto
Titular de la O.S.G.
Guanajuato, Gto.

Felicitamos al Lic. José Rodríguez Frausto por tan buenas nuevas y deseamos que la Sinfónica de Guanajuato llegue a convertirse en una excelente orquesta, para bien del Edo. de Guanajuato y de todo nuestro País. Sus ya largos esfuerzos ameritan el apoyo del Sr. Gobernador Ducoing. La Redacción.

De mi consideración:

Me refiero a la nota recibida del INSTITUTO NACIONAL PARA LA MUSICA, LA DANZA y EL TEATRO POR MEDIOS AUDIOVISUALES, Metternichgasse 12, A-1030, Viena, Austria.—Desde hace tiempo tengo relaciones con este Instituto y ahora me escriben para referirse a la investigación que harán acerca de "Las nuevas normas de comportamiento de la joven generación". Tengo la seguridad de que este asunto le interesará, por lo cual le ruego escribir directamente a Viena, a cuyo Instituto he advertido que el problema señalado de la investigación, se lo comunicaría a los directores de cultura de los países signatarios del Convenio "Andrés Bello". Me permito hacerle llegar copias de la correspondencia referida desde Viena. La saluda muy atentamente,

Eduardo Lira Espejo, Director
del Instituto Nac. de Cult. y Bellas
Artes, Caracas, Venezuela.

Gracias al distinguido amigo Eduardo Lira Espejo y procederemos a ponernos en comunicación con el instituto a que se refiere. (Los Editores).

LA NUEVA CARRERA

Por MAURICE LE VAHR

Solamente llegó hasta nosotros el título de una de las obras de Fray Bernardino de Sahagún: la *Psalmodia Christiana*. El manuscrito parece perdido definitivamente. Y, de ser cierta la noticia de que tal obra fue, efectivamente, escrita, faltaría localizarla y conocerla para catalogar como Proto-Etnólogo Musical del Nuevo Mundo al ilustre franciscano que tan ordenada curiosidad mostró hacia las cosas de la Nueva España y tan grande paciencia empleó en transmitir las a la posteridad. Empero, la obra antedicha todavía no ha sido encontrada y, por lo mismo, no podemos abonarla al crédito de Fray Bernardino.

Y esta laguna en nuestra información es lamentable porque nos priva de dar respuesta a la cuestión: ¿Cómo resolvió aquel curioso monje el problema de fijar gráficamente la Música de los pueblos vencidos para los fines de la conservación y transmisión de ella? El la recibió por tradición oral de parte de los supervivientes de aquel Imperio y aquellos Reinos; los cuales eran individuos que no tenían, ni tuvieron jamás, recursos para fijar y transmitir lo pensado en Música. Y pocos años después de la desaparición de éstos, la aculturación de sus inmediatos sucesores era ya total.

Y corrieron los siglos. Cuando algunos criollos y mestizos (y algún europeo, como Boturini), comenzaron a interesarse por las culturas pre-colombinas del Nuevo Mundo y, posteriormente, los gobiernos civiles también, empezó a cuestionar cómo sería la Música de aquellos pueblos.

Semejantes cuestiones hasta nuestros días quedan sin respuesta. De fijo, nada sabemos. Porque lo que se lleva hecho hasta ahora, se ha limitado a la descripción puramente morfológica del instrumental músico de aquellos pueblos. Y ocurre que los investigadores interesados en la materia que, de tiempo en tiempo, vienen apareciendo, se citan y transcriben los unos a los otros sin traer alguna luz útil a la cuestión. Por lo demás, su labor resulta ya inoperante u ociosa, ahora que los museos están atiborrados de aquel instrumental y todos pueden verlo.

Desde otro punto de vista y de planteamiento, en el Perú los señores d'Harcourt emprendieron la tarea dizque de *tomar al dictado* los cantos y las músicas supuestamente quechúas que oían. Y ahí está, alcanzable a todos, el fruto de semejante labor: un grueso volumen. En él, sin embargo, no nos dicen (entre otras importantes omisiones) cómo legitimaron el hecho de representar lo escuchado en nuestra grafía musical contemporánea, ni la norma de afinación a que se atuvieron ellos mismos ni, mucho menos, cuál el sistema musical del que provenían aquellas músicas. Y la curiosa coincidencia de que todo cupiese dentro del Sistema Temperado (doce sonidos dentro de la octava) nos conducía, por modo natural, a preguntarnos: De habérseles ocurrido a los quechúas el emplear el Sistema Pitagórico ¿cómo habrían procedido los Sres. d'Harcourt?... Malicia o no malicia por parte nuestra, una

sola de aquellas omisiones habría bastado para descalificar aquella labor. Y así aconteció: fué desechada.

Los etnólogos alemanes, que no tragaron la píldora, utilizaron, después, otro recurso en sus investigaciones que, por cierto, no fueron emprendidas respecto de los grupos indígenas del Continente Americano: tal recurso fué la grabación fonográfica. También fué adoptado por los Sres. Paul Rivet y André Schaeffner, funcionarios del *Museo del Hombre* que hay en París. Ocurre, sin embargo, que la grabación fonográfica fué hecha, en ambos casos, a 78 revoluciones por minuto; dentro de tal régimen, modificaciones muy pequeñas en la velocidad del giro, al momento de la reproducción determinan modificaciones muy sensibles al oído. No resulta útil para fundar una investigación seria: cuando menos, a tal velocidad de giro. Hasta este momento (1939) los etnomusicólogos no se resolverían a manejar el *osciloscopio*. . . Por donde se advierte que los investigadores del Viejo Mundo y, por supuesto, los de la República Mexicana, o eran físicos sin Música o bien músicos sin pizca de Física.

En este País, en el que HETEROFONIA, trabajosa aunque denodadamente sale a la luz, ha sido "compuesta" mucha música que se ostenta como indígena; de que lo sea realmente, no hay más garantía que la afirmación de sus autores. Y aún se agita por ahí un grupo de danzarines que se dicen "huehuenches"; brincan al son de una música pretendidamente azteca; pero la impostura de estos danzarines y la de aquellos compositores adviene evidente cuando se advierte que los unos componen anotando sus partituras por medio de la grafía musical contemporánea y los otros ejecutan sus músicas en instrumentos contruidos conforme a las exigencias de nuestro Sistema Temperado occidental. Otra vez, como antes con los dos d'Harcourt, topamos ante ese afán de hacer compatible *cualquier* sistema musical con el nuestro contemporáneo. ¡Y en esta ocasión no es píldora, sino rueda de molino!

Por fortuna, ya fue creada en este País la carrera de Etnomusicólogo. Por anticipado es fuerza saludar, con esperanzado entusiasmo, a los jóvenes que la emprenden. Con el advenimiento de los primeros graduados, sin duda alguna, desaparecerán los grupos espontáneos de músicos con escasa Física y de físicos con ninguna Música. Y, para regodeo de nuestros primeros graduados, allí están nuestros museos, pletóricos de instrumentos *melódicos* imputrescibles: las flautas de barro. Los instrumentos melódicos de los aborígenes antiguos no han sido adecuadamente estudiados, sin embargo de ser las puertas de entrada al camino justo. Previo el estudio exhaustivo de las escalas practicables en estos instrumentos y, en seguida, por medio del análisis matemático de las relaciones que guardan entre sí los sonidos que integran tales escalas, puede llegarse al hallazgo de alguno de los sistemas musicales aborígenes. Acaso de más de uno; porque no puede aceptarse, *a priori*, que uno sólo haya prevalecido entre grupos tan alejados culturalmente como, pongamos por caso, los tzotziles y los tepehuanes. Así, pues, por medio de las tareas que cumplan esos futuros etnomusicólogos podrán ser conocidas las *posibilidades* musicales de los pueblos pre-colombinos de América; es decir, la Música que *podieron tener*; lo cual ya es ganancia; que, la realmente disfrutada por ellos, ésta quedará, por siempre, sepultada en un pretérito cada día más lejano.

LA MÚSICA Y LA ÉTICA

Por JAMES STAFFORD

El problema moral se divide en dos partes: la personal, que concierne al desarrollo del carácter, la liberación del vicio y el hallazgo de la satisfacción personal; y la ética, relacionada con todo aquello que trata de las relaciones con otros: desde las familiares hasta las de la política mundial. Llevar la Ética a la práctica es el objeto de su estudio. Pocos filósofos lo han logrado. Pero ¿qué tiene que ver la Música con la Ética? ¿Qué relación habría, digamos, entre una Sonata y la Moral?

Durante la primera mitad del siglo XX estuvo de moda negar la relación de la Música, con otros elementos y, más bien, definirla en términos de patrones de sonidos arreglados atractivamente (o repugnantemente, según el punto de vista de cada quien). Le endosaron cualquier otro aspecto extramusical al viejo y decadente Romanticismo.

Un buen número de autoridades concuerdan con esta definición y actitud hacia la Música. El propio Pitágoras (aquél que inventó el juego de la Estética) concebía la Música en términos de relaciones matemáticas. Los griegos presocráticos definieron la Música en términos espaciales y cuantitativos. Es interesante que la Música pueda, por medio del sonido, crear un verdadero concepto de espacio abierto, valiéndose de líneas de poca actividad o movimiento.

A pesar de su abundancia y fácil acceso, esta clase de música termina en aburrimientos. Sus autores no se han enfrentado a los problemas más profundos de evocación de los diferentes estados del alma, ni a las sugerencias de más complicadas imágenes, de conflictos dramáticos, ni a los objetivos de compositores provistos de mayores ambiciones para proyectarse hacia sus auditorios. Recuerdo aquellas frases de Debussy: "Vivaldi no escribió doscientos y tantos concerti grossi, sino un concerto grosso doscientas y tantas veces".

Aún así, la percepción intelectual de la Música, esto es por ejemplo, el poder seguir los complicados contextos de la polifonía, es una disciplina que fortalece aquella función principal de la mente, que consiste en ordenar y estructurar los elementos que se le presentan al oído. Probablemente esta fue la razón por la que Platón incluyó el estudio de la Música como base para preparar a los dirigentes de su sociedad ideal.

No es difícil percibir la conexión que existe entre la Música y la preparación de una mente joven, ni la relación entre tan espléndido orden en la Música y este sentido de orden proyectado por ella en el sentido de la construcción y mantenimiento de su sociedad futura. Ni sería muy sorprendente hallar el mismo espíritu de orden y racionalismo reflejado en aquellas na-

ciones que se criaron bajo su buena influencia. Fue Nietzsche quien consideró apolíneo este tipo de Música y es ésta la Música que contribuye al lado positivo de la Ética.

Dice Vasconcelos que "los racionalistas tienden al virtuosismo artístico y acaban en el arte menor y la artesanía. Al contrario de los intelectualistas del Arte, los verdaderos artistas deforman lo objetivo, lo constriñen a ritmos y melodías que responden a una manera de reinterpretar la materia en términos de espíritu"; pero, según la naturaleza y la preparación del individuo, tendrá éste tendencia a percibir la música intelectual o emotivamente.

Más profunda es aquella música que tiende a captar el alma. Es la música que más poder ha tenido sobre el Bien y el Mal.

El pensamiento religioso cristiano, que aspiraba a liberar al individuo del deseo y de la voluntad, consideraba a la Música como un medio eficaz para lograr tal fin. Ciertamente, el sentimiento de apoteosis en la Música nos transporta a un mundo más elevado; nos produce esa exaltación semejante a la que sentimos después de una buena actuación musical: de la que salimos llenos de amor y de un renovado cariño hacia nuestros prójimos.

El sentido de la belleza proviene y tiene su origen en el deseo. Spinoza dice: "No deseamos una cosa porque sea buena, sino que llamamos buena a una cosa porque la deseamos". Por tanto, la belleza de los sonidos está, en el fondo, relacionada con los objetos de nuestros deseos más elementales: otros seres humanos. Es por ello que las voces humanas nos producen el efecto más profundo.

Indudablemente, hay una larga distancia psicológica entre el deseo sexual, lo bueno, el objeto de belleza visto en términos primitivos y la profunda sensación del amor panteísta o místico que una obra de arte nos puede entregar.

Muy bien lo dice Durant: "La sublimación no explica la complejidad del alma humana y su reacción a la Música comienza por allí".

La inspiración y la expiración, el sístole y el diástole del corazón y aún la simpatía del cuerpo nos predisponen al ascenso y descenso de los sonidos. El cuerpo reacciona y el alma entera goza. Hacemos un ritmo del tic-tac imparcial del reloj y aún del ruido de los pies al marchar. Nos gusta "rocking", al bailar y verso antiestrofa, antítesis y los extremos. La Música nos calma con su ritmo y nos eleva hacia mundos menos brutales que la Tierra.

Decía Sócrates que cuando cambia el estilo musical, todo cambia en un Estado. Thoreau pensaba que nada había tan revolucionario como la Música y le sorprendía que las instituciones estatales pudieran mantenerse firmes a pesar de su influencia.

Mirando hacia atrás, vemos cómo marchaban los soldados a la muerte al ritmo de la música marcial de compositores de tercera categoría, mientras que, desde sus palcos privilegiados, los dirigentes de la sociedad, bien establecidos en el poder, celebraban su seguridad, escuchando óperas de compositores de segunda.

En épocas tales, uno puede imaginar la urgencia de mover hacia la agresión a un pueblo por naturaleza pacífico hasta la pasividad. Se podría imaginar a unos prepotentes hablando así: "Oye, hermano; ¿cómo hacemos para que esta gente se entusiasme un poco más con nuestra guerra? ¿Por qué no contratamos a Mengano, para que nos redacte una de sus usuales peroraciones, con acompañamiento de un coro de mujeres desnudas y muchas llamadas "a la gloire. A ver si el grupo financiero nos presta más dinero".

O podríamos imaginar, en nuestra época, una oficina como las de la Avenida Madison de Nueva York, donde se trabaja más sofisticada, pero esencialmente en la misma forma: ¿"Qué tal si organizamos un movimiento para contrarrestar a esos jóvenes que siempre están molestando? Podríamos comenzar, poco a poco, en varios sectores del País; levantar artistas muy "sexy"; iniciar nuevos estilos de vestir (tú, Abe, puedes tener la concesión de la moda); hacer que todos empiecen a perder la fe en la comida regular (ya sabes, Norman, quién puede obtener pingües ganancias con aquellos viejos productos que nadie quería ya comprar). Podremos culminar, finalmente, con grandes festividades de masas, en los que todos los participantes estén sujetos a nuestra influencia.

Pueda que ocurra en una forma más directa. Quizá alguna personalidad extraordinaria que surgiera en el mundo de la Música fuese inmediatamente aceptada por sus méritos (aunque es difícil imaginarlo en nuestro mundo totalitario). La fuerza del tono y tendencia de su obra iría levantando prosélitos, hasta que la sociedad vibrara con su influencia y la de sus secuaces. Influencia semejante tuvieron ya en el pasado los trovadores y los *trouvers*.

Cierto es que, en nuestra época de grandes sistemas totalitarios, una forma así indirecta y espontánea sería mucho más difícil. En el siglo pasado Carlyle expone la teoría concerniente al hombre de genio, o al excepcional, que, viviendo en su medio, actúa de acuerdo con su propia naturaleza para influirlo y cambiarlo. El genio aparece en el momento necesario: el viejo estilo ya no vale y espera un innovador que muestre y enseñe una nueva ruta; como lo realizó Beethoven, por ejemplo. O tal vez todas las nuevas tendencias se han manifestado ya y es esperado el nuevo vocero supremo que cumpla su promesa: un Juan Sebastián Bach.

Cualquiera que sea la forma de manifestarse, los músicos que poseen con su Arte el de más fuertes efectos en el alma humana, han contribuido a los drásticos cambios en Europa y América; tal vez en menor escala en Asia, debido a la estabilidad cultural que las asiáticas proseyeron hasta recibir la influencia de los europeos.

Algunas veces fue para el Bien, cuando, después de guerras devastadoras, los supervivientes de poblaciones se aprestaron a reconstruir su mundo, al ritmo de una nueva canción de esperanza y optimismo. Otras veces para el Mal; como cuando, enloquecidos por músicas dionisiacas y sensuales, abandonaron sus hogares, sus deberes sociales y sus ciudades y salieron en expediciones de robo y asesinato.

La Música sí está, pues, ligada a la Ética, desde lo más íntimo, y por medio de ésta a la sociedad y a la política. Existen actualmente grandes esfuerzos internacionales para celebrar el espíritu de la Novena Sinfonía de Beethoven; y también opuestos esfuerzos para renovar constantemente el espíritu de la pequeña tribu, y el chauvinismo debilitante y destructor de las promesas de paz mundial.

La Música puede acercarse simbólicamente a un ideal de la sociedad de fraternidad y así restablecer y fortalecer el orden y simetría que exista en el intelecto del hombre; y, por su acción sobre la sensibilidad, conmover su espíritu hacia lo mejor. No nos satisfacemos con menos.

Urgenos una música actual que nos salve de caóticos e insensatos efectismos, de improvisaciones en calculadoras IBM, de dañinos asaltos a los nervios que dejan, al pasar, insatisfechas a las minorías y desinteresado al gran público que olvida las grandes construcciones melódicas que nos legaron nuestros antepasados.

RECORDANDO A STRAVINSKY

Por ESPERANZA PULIDO

Desde que leí las opiniones, tan personales, del autor de *Petrouchka* en las *Crónicas de mi vida*, supe que a los 73 años cambió de rumbos estéticos el Compositor. Esto es, treinta años después de escribir aquella obra se sintió impelido por fuerzas renovadoras: lo cual era indicio de juventud prolongada.

Dice un refrán castellano: "Caballo chiquito siempre potrito". El 17 de junio de 1957 cumplió Stravinsky 75 años. Tres antes, le había yo visto en Roma, después de aquel memorable error de uno de los guardianes del Teatro, que trató de impedirle la entrada (porque no llevaba boleto) cuando llegaba allí para el estreno de su *Quinteto dodecafónico*: aquella obra con la que entró al mundo de las técnicas contemporáneas de composición. Y me pareció un hombre fuerte y vigoroso. En efecto, su actitud ante la Música revelaba progreso. En caso contrario, hubiera seguido nutriendo ciertas tendencias que manifestaba en algunas de sus obras anteriores, cuando los críticos le llamaron "neoclásico".

Después, y gracias a las entrevistas concedidas por el Compositor a revistas tan prestigiadas como la inglesa *Encounter* y la alemana *Melos*, conocí exactamente su pensamiento. Por aquel tiempo Robert Craft comenzaba a formar con él una unión periodístico-musical que duró hasta el último aliento del Maestro.

Por aquel entonces no pude menos que sonreír ante su actitud respecto a los críticos musicales. Habiéndolos acusado, anteriormente, de retrógrados y

falseadores, después le parecieron supervanguardistas, pero igualmente falseadores, porque trataban de alterar el paso natural del progreso técnico de la Música con exigencias desmedidas y alardes de conocimientos que no poseían; y se refería, particularmente, a los periódicos alemanes y a sus críticos musicales, en quienes "la situación clásica", de continuas objeciones contra los compositores contemporáneos, se había mudado a los antípodas; pero le parecía peor la segunda de estas actitudes, porque desconfiaba más de aquéllos que exigían novedad tras novedad de todos los compositores, dando lugar a la repetición frecuente de obras totalmente mediocres, que de los denigradores, cuyos juicios adversos —pienso— han dejado de tener validez absoluta en los tiempos actuales. Los "Hanslicks" ya no logran tan fácilmente deshacer reputaciones ni asesinar valores auténticos en sus cunas. Stravinski pensaba que el crítico debería, forzosamente, estar seguro de sus gustos personales y, claro está, que se refería al crítico de verdad y no al aficionado, ni al improvisado. Pensaba en los críticos alemanes, ingleses, franceses, etc., doctores en música de famosas universidades, cuyas opiniones podían presentar alguna garantía de validez.

Cuando hablaba de "sinceridad" solía referirse a la así llamada del compositor, para la que, no obstante, le faltaba suficiente fe, porque creía que cierto arte, carente de sinceridad, solía poseer una categoría elevada mientras que a multitud de obras totalmente sinceras, les faltaba valor. Pensaba en lo tremendo de aquéllos que se juzgan a sí mismos infalibles: con frecuencia los tales se dan cuenta, veinte años después, de que andaban pisando en falso. Y esto le parecía tristísimo.

Al hablar de "duración" se refería al tiempo material y a su poder de sugestión. Respecto a la forma musical, siempre dijo Stravinsky que su concepto musical no discrepaba demasiado de su pensamiento matemático. Ya desde niño le interesaban las Matemáticas en su categoría de "ideas"; pero no dejaba de advertir el peligro de recurrir a fórmulas matemáticas tratándose de la creación musical. Pensaba que se podría discutir largamente en terrenos de la proporción matemática que entraba en la música dodecafónica.

Una vez que le preguntó algún periodista de aquí si conocía la obra de Don Julián Carrillo y si le interesaban los microintervalos, contestó que aún tenía mucho qué hacer con los doce sonidos.

La Música electrónica le parecía de infinitas posibilidades; pero nunca entró en ella de lleno, porque la consideraba limitada. Le fastidiaba tremendamente la gran longitud de ciertas obras electrónicas, pero le interesaba la "Canción del Joven" de Stockhausen, en virtud de la fuerte personalidad del, por aquel entonces, muy joven compositor alemán, que no parece haber seguido una línea ascendente de eficiencia creadora (ojalá me equivoque); sin embargo, aún en la obra mencionada le molestaban los ruidos con significado propio así como ciertas sonoridades del órgano en alguna música concreta. Lo que más le llamaba la atención en la música electrónica era su gráfica. De

Stockhausen también le gustaba *Zeitmasse*. De Boulez alababa las oscilaciones metronómicas continuamente variadas que incurren en *El martillo sin artesano*, por la música suave y cadenciosa que producían; aunque, por otra parte, hallaba en esta obra un género de monotonía peculiar a un gran número de producciones politonales.

Si el metro musical avanzó enormemente desde la creación de *La Consagración de la Primavera* de Stravinsky, el viraje del Compositor hacia el Dodecafonismo no le dio suficiente tiempo vital para producir otra obra maestra de aquella categoría.

Pero ¡cuánto le debe la evolución musical del último medio siglo a aquellas obras tempranas del hombrecito colosal!

COMPOSITORES DE LA EPOCA COLONIAL

Por ROBERT STEVENSON

JOSE LOAYSA Y AGURTO

Isabel Pope descubrió, venturosamente, entre los manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid (Manuscritos de América: 251, Tomo III, 23, Signatura 3048, fols. 176-179) una lista de todos los músicos empleados por la Catedral de México, en 1647. Firmada el 20 de mayo de dicho año, inicia la lista del Maestro de Capilla Licenciado Luyo Coronado, con un sueldo anual de 500 pesos. Su Delegado, Ldo. Melchor de los Reyes, ganaba sólo 250. Los sueldos de los 19 miembros del Coro fluctuaban entre 300 y 50 pesos anuales. Los cinco instrumentistas de planta ganaban 150, 200 o 250 pesos anuales. En la lista de 19 niños cantores aparecen Joseph de Loaysa en décimo sexto lugar, con un sueldo de 100 pesos. Este documento, publicado en *Nuestra Música*, VI (Primer Trimestre, 1951), páginas 22-23, me obliga a colocar la fecha de su nacimiento no mucho después de 1625; por lo menos, se hallaba en medio de sus sesenta años, cuando fue reemplazado, en 1688, por Antonio de Salazar.

En alguna fecha, entre 1647 y 1655, le rebajaron 10 pesos al salario de Loaysa. Durante casi un año después que Francisco López Capillas entró como Maestro de Capilla (21 de Abril de 1654), él y sus otros subordinados, víctimas de parecidas rebajas, comenzaron a bombardear al Cabildo de la Catedral de México con peticiones de aumento de sueldo. Cuando, el 30 de abril de 1655, Joseph de Loaysa pidió un aumento de 30 pesos, el Cabildo accedió; pero con la condición de que no aceptaría ninguna otra queja de músico alguno, en virtud de "la mucha necesidad de la fábrica"¹ (iglesia).

Después del fallecimiento de López Capillas (Enero 19, 1637²), el Cabildo necesitó varios años antes de nombrar a Loaysa como su sucesor. Cuan-

do, en 1676 proporcionó éste la música para los *Villancicos* de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), continuó únicamente como "Br. (bachiller) Joseph de Agurto y Loaysa, Maestro de Villancicos de dicha Iglesia"³. La página titular de los *Villancicos* del 8 de diciembre, publicados el mismo año, le titula "Br. Joseph de Agurto y Loaysa, Mo. Compositor de dicha S. Iglesia"⁴. Este último rango vuelve a aparecer en la página titular de los *Villancicos* del 15 de agosto de 1677⁵. Su *Asunción* para 1863 solamente lo denominó "Maestro de dicha Santa Iglesia"⁶. Finalmente en la *Asunción* de 1865 y 1886, se le llama, en la página titular, "Maestro de Capilla de dicha S. Iglesia"⁷; lo cual ocurre de nuevo en la colección de San Pedro de 1688⁸. En las tres páginas titulares de estas últimas colecciones, él invierte el orden de sus apellidos, convirtiéndose, así, en Joseph de Loaysa y Agurto⁹.

Era tan fuerte en los *Villancicos*, que compuso la música para no menos de cinco de las colecciones canónicas de Sor Juana: las de la *Asunción* de 1676, 1679, 1685; para la *Concepción* de 1676 y para San Pedro de 1683⁹. Como si esto no fuera suficiente, también compuso la música para los *villancicos* de las *Asunciones* anónimas de 1677 y 1686, que Méndez Plancarte atribuye a Sor Juana, con evidencia subjetiva¹⁰. Contra este impresionante *record* de colaboraciones con la Décima Musa, Antonio de Salazar compuso la música para una colección canónica y otras "colecciones atribuidas", que Miguel Mateo de Dallo y Lana¹¹ escribió para tres canónicas y una "atribuida"; y Mateo Vallados¹² para una "canónica"¹³.

Aburrido por el eterno problema de los niños cantores, que en 1681 eran alimentados y vestidos por Juan Santos, el pobremente retribuido Maestro de Polifonía y Canto Llano Loaysa se entusiasmó, el 11 de enero, con una propuesta del Arcidiácono, para reducir su número a no más de 20 y aún menos, si posible¹⁴. En 1684 también prohijó la idea de confiar la parte de soprano al castrado Bernardo Meléndez¹⁵. En 1684 no era novedad la presencia de castrados en las Américas, como lo testifica Francisco de Otal, en Guamanga y Ayacucho, en 1614, y en la Plata y Sucre, en 1618¹⁶. En Sevilla, la Catedralmadre de las Indias, se contrataron castrados, ya desde 1620¹⁷.

Después de que el seglar Antonio de Salazar se convirtió en Maestro de Capilla, el 3 de septiembre de 1688, Loaysa y Agurto continuaba aún en la nómina de los músicos de la Catedral. El 7 de enero de 1695 se le hallaba encabezando la lista de esta manera: "Br. Joseph de Loaysa, Prebro"¹⁸. De acuerdo con el acta de Septiembre 3 1688, Loaysa vivía en Toluca¹⁹.

NOTAS

1. Catedral de México, Actas Capitulares XII (1652-1655), fol. 197v. Probablemente fue un seis de la Catedral diez o quince años antes.

2. *Documentos para la Historia de México*, Tomo II (Ciudad de México). Juan R. Navarro, 1853. Jueves, 18 de enero murió el Lic. D. Francisco López Capillas, Maestro de la Catedral en que fue un hombre insigne, Racionero entero de esta Iglesia. Véase también PP 70 (Sep. 1968) y 114 (Sept. 1671) de este volumen que contiene una transcripción modernizada del *Diario de Sucesos Notables* (1665-1703) de Antonio Robles.

3. Sor Juana Inés de la Cruz, **Obras Completas, II, Villancicos y Letras Sacras**, editado por Alfonso Méndez Plancarte (México-Buenos Aires), Fondo de Cultura Económica, 1952), p. 355.

4. *Ibid.*, p. 365.

5. José Toribio Medina. **La Imprenta en México (1539-1821)**, II, (Santiago, Impreso en casa del Autor, 1909), p. 492 (Compuesto en metro músico, por el Br. Joseph de Agurto y Loaysa, Maestro compositor de dicha Iglesia.

6. *Ibid.*, pp. 553-554.

7. *Ibid.*, III (1908), 9 y 22.

8. *Ibid.*, p. 41.

9. **Obras Completas**, ed. Méndez Plancarte, II 355, 388, 401, 365, 397.

10 *Ibid.*, pp. 469-499.

11. Nombrado Maestro de Capilla de la Catedral de Puebla, el 17 de diciembre de 1688, a 600 pesos (**Actas Capitulares**, XVIII [1681-1689] fol. 386v, murió allí, el 1º de Sept. de 1705 (**A.C. XXI** [1703-1711], fol. 118v.). La música de Dallo y Lana está más ampliamente dispersa en archivos del Hemisferio Occidental, que la de cualquier otro maestro poblaro.

12. Nativo de Oaxaca (Catedral de Oaxaca, **A.C.**, I, [1642-1673], fol. 262v [Marzo 23, 1688]. Mateo Vallado-Bellados fue nombrado allí Maestro de Capilla, con un sueldo anual de 260 pesos, el 23 de marzo de 1668 "Con obligación de tocar la corneta" ... componer billancicos en todas las festividades que en esta yglesia se acostumbra cantar en el año de las misas y los demás... y de la enseñanza todos los días de canto llano y de órgano assi a los niños como a los que necesitaren aprender dela misma capilla". El 8 de enero de 1692 el Cabildo de la Catedral de Oaxaca le elevó su sueldo a 300 pesos anuales.

13. Véase la Ed. de Méndez Plancarte (n. 3) II, 427, 479, 485, 489, 494, 512, 517, 413, 419, 131.

14. Ciudad de México, **A.C.**, XXI (1680-1683), fols. 38 (Dic. 17, 1680), 54 (Enero 11, 1681), Juan Suárez de la Cámara era el Arcidiácono.

15. **A.C.**, (1682 [sic] — 1690), fol. 64. "Después se leyó una petición de Bernardo Meléndes músico castrado en que diz ser Músico de la Santa Iglesia de la Puebla y que pretendia entrar en esta a serlo y para esto se presentaba para ser examinado y oido a satisfaccion fuesse admitido por uno de los Ministros siruientes en la Musica y se le señalasse salario en que recuiriра bien y merced".—El sueldo de Meléndez fue nuevamente discutido el 26 de mayo ed 1684 (*ibid.*, fol. 125).

16. Stevenson, **THE MUSIC OF PERU, ABORGINAL AND VICEROY EPOCHS** (Washington, Pan American Union, 1960 pp. 184, 185, 202.

17. Simón de la Rosa y López, **LOS SEISES DE LA CATEDRAL DE SEVILLA** (Seville, Francisco de P. Diaz, 1904), p. 137.

18. **A.C. XXIII** (1691-1695), fol. 351.

19. **A.C. XXII** (1684-1690), fol. 318.

HETEROFONIA
ENTREVISTA
A



VLADIMIR
KOTONSKI

El Dep. de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México organizó un Seminario de Música Electrónica, para el que fueron invitados cinco compositores internacionales de reconocida fama y cuatro mexicanos entre los mejores. En otras páginas de esta Revista se proporciona un informe detallado del importante acontecimiento (véase pág. 18). En la imposibilidad de entrevistar a todos los distinguidos huéspedes, "Heterofonía" tuvo la suerte de conocer al compositor polaco Vladimir Kotonski y entablar con él la charla que sigue:

Pregunta.—¿Qué situación musical prevalece en su nativa Polonia, y bajo qué condiciones trabajan ustedes, los compositores contemporáneos de la vanguardia?

Respuesta.—*La Música está muy desarrollada en Polonia. Tenemos en todo el País cinco conservatorios y veinte orquestas sinfónicas. Los compositores gozamos de una gran libertad y podemos salir al extranjero cuantas veces lo deseamos; ya sea por temporadas largas o cortas. No se nos pone corripisa alguna para el desarrollo de nuestras personalidades musicales y trabajamos muy contentos.*

Entre los compositores jóvenes se distinguen Robicki, Wislowski, Mar-konski y Kobrakewsi. Desde 1956 tenemos anualmente un Festival de Otoño, que es muy importante, no sólo para los compositores, sino para el público en general.

P.—¿Quién es el más importante compositor del momento?

R.—*Penderecki, sin duda alguna. Lutoslawski es también notable; pero más desde un punto de vista técnico. Penderecki es el artista de gran clase, y el más completo. Hay, asimismo, otro compositor contemporáneo de los anteriores: Henryk Gorecki quien, quizá, posea más talento que Penderecki; pero se halla menos avanzado en las técnicas contemporáneas de la Composición. Goza ahora de una beca en Berlín Occidental.*

P.—Ya sabrá usted que este año vendrá Penderecki a México...

R.—Siento decirle que no será posible este viaje, porque tiene muchos compromisos.

P.—Nosotros lo sentiremos más. ¿Stockhausen y John Cage son bien conocidos entre ustedes?

R.—Naturalmente; pero son pocos los compositores polacos que han recibido sus influencias. Personalmente, prefiero al Stockhausen de sus primeros tiempos. Considero que Cage posee ideas muy importantes; pero muy pocos compositores polacos se han dejado influir por ellas. Nos ha visitado dos o tres veces y es muy conocido en el círculo de los contemporáneos.

P.—¿Dónde nació usted?

R.—En Varsovia, y allí mismo hice mis estudios. Al terminarlos, tomé los Cursos de Verano en Darmstadt (1958-59) y recibí una beca para París, donde Boulez me estrenó una obra en el Domain Musical. Y estuve, asimismo, en Donaueschingen.

P.—A propósito de Boulez, ¿qué le parece a usted que haya casi dejado la Composición por la Dirección de orquesta?

R.—Me ha causado una gran tristeza. Por lo que se refiere a la continuación de mi carrera, del 66 al 67 fui invitado en Colonia a los Cursos de la Rheinische Musikschule y después en Estocolmo. Un año más tarde recibí una beca de Berlín Occidental. Actualmente dirijo un curso de Composición y otro de Música electrónica en el Conservatorio de Varsovia, así como los programas musicales de la Radio Polaca (estos últimos desde el primero del año actual). Organizamos muchas cosas en beneficio de los compositores jóvenes, para los que existen subvenciones especiales.

(El Sr. Kotonski habla perfectamente el inglés, el francés y el alemán; es muy joven, en apariencia, y posee una sonrisa contagiosa).

P.—¿Qué nos podría decir acerca del Seminario de Música Electrónica, para el que fue invitado aquí?

R.—Me parece excelente la idea. Claro que hubiera sido preferible que se prolongara más; afortunadamente, hemos tenido reuniones privadas con los muchachos, de una duración de dos horas.

P.—¿Qué asistencia hubo en las sesiones del Seminario?

R.—Al rededor de ochenta. En las privadas, solamente de ocho a nueve, por razones obvias.

P.—Para terminar, ¿piensa usted que la música electrónica será soberana en lo futuro?

R.—De ninguna manera. Continuará siendo una de tantas formas de componer música, ora aisladamente, ora en combinación con los instrumentos vivos.



Otto Luening.

Morton Subotnick

Mario Davidovski

Vladimir Ussachovski

BREVE RESEÑA DEL PRIMER SEMINARIO DE MUSICA ELECTRONICA

Por JORGE RENE GONZALEZ

El 4 de febrero del presente año sucedió algo insólito, si se considera el raquíptico medio musical de México: fue iniciado el primer Seminario de Música Electrónica, organizado, venturosamente, por el Departamento de Difusión Cultural de la UNAM, que dirige JORGE VELAZCO. La coordinación estuvo a cargo de HECTOR QUINTANAR.

Prominentes personalidades, tanto del País, como del Extranjero, se dieron cita en este Seminario a exponer nuevas ideas, tanto técnicas como estéticas, sobre la Música Electrónica.

OTTO LUENING, precursor de este género de música, considerado como uno de los padres de la música electrónica en América, y discípulo de Busoni, inició la serie de conferencias. Su exposición estuvo enfocada hacia el pasado. Después de pasar revista a todos los antepasados, tanto directa, como indirectamente, de la música electrónica, nos relató sus aventuras de aquellos años, cuando ésta era sólo una promesa: los primeros, pasos, los primeros logros, las primeras experiencias. Epoca aquélla, en la que trabajó con Vladimir Ussachewski, compositor ruso, de ascendencia china, nacionalizado



Manuel Enriquez

Héctor Quintanar

Mario Lavista

Julio Estrada

en los Estados Unidos, quien también hablaría, dos días después, en el Seminario.

En la plática de Luening nos transportamos, pues, a una época que es ya parte de la Historia, relatada por uno de sus corifeos. Actualmente trabaja Otto Luening en investigaciones tendientes a revelarnos los efectos en el sér humano, tanto físicos como sicológicos, de los sonidos que están más allá del espectro sonoro: arriba de 16,000 HZ y, sobre todo, abajo de 16 HZ.

La siguiente conferencia llevaba como título "Sonidos Electrónicos en la Multimedia" (aunque no se habló nada de Multimedia) y fue dictada por MANUEL ENRIQUEZ, compositor, violinista y director del Conservatorio Nacional de Música.

En lo personal me pareció muy improvisada esta disertación. Nos dijo, ante todo, que la Multimedia se está desarrollando paralelamente con el Arte Cinético y que, realmente, el tema a tratar era sobre este último. Para esto nos reveló que antes de conocer al escultor, pintor y experto en arte cinético, *Federico Silva*, no se daba exacta cuenta de la función del compositor en la época actual. Toda la conferencia giró en torno a esta relación Enríquez-Silva, ilustrándola al final con una obra electrónica del propio conferenciante, activada por un aparato cinético de Silva, en el que aparecieron ciertos colores obedientes a los impulsos de la cinta.

Me apreció bueno el concepto de Enríquez sobre la misión del artista: "Sensibilizar al sér Humano para que se vuelva más humano".

JULIO ESTRADA habló el día 5. Este compositor, esteta y pedagogo mexicano intituló su conferencia: "Proyección Futura de la Música Electrónica".

Inició su plática aclarando que, a diferencia de sus colegas, no la iba a ilustrar con obras suyas, puesto que, careciendo de los medios técnicos necesarios, le ha sido imposible trabajar en el terreno de la composición electrónica propiamente dicha. Por esta razón ha trabajado en lo que él llama *Música-Ficción*. Entre otras cosas, Julio Estrada habló acerca de unos experimentos que se están realizando con el sintetizador electrónico en nuestros días: época ésta de florecimiento científico y artístico. De no ser por la Música ignoraríamos que los *vegetales piensan*; pero no anticipemos los acontecimientos.

El sintetizador electrónico es un instrumento tan maravilloso, que es posible, por medio suyo, conectar en nuestro cráneo unos electrodos que capten impulsos conscientes de nuestro cerebro. Estos electrodos se conectan, a su vez, a una onda envolvente que controla todos los parámetros del sonido. La salida desemboca en unos audífonos que nos permiten escuchar los resultados de nuestra música cerebral. Tal proceso es conocido con el nombre de Bio-Feed-Back (Retroatimentación). Con este sistema se efectúa una especie de auto-observación, o sea, un estricto auto-control.

Pero a alguien se le ocurrió experimentar el proceso con vegetales (una mimosa y una hiedra) y grabar en cinta magnética el resultado. Esto nos prueba que la planta, al volverse consciente del estímulo recibido, lo intensifica y juega con él. He aquí un testimonio del pensamiento vegetal.

Como vemos, la conferencia de Estrada estuvo saturada de informaciones sumamente interesantes; pero la falta de espacio nos obliga a prescindir de las reseñas correspondientes.

La siguiente conferencia estuvo a cargo del Maestro VLADIMIR KOTONSKI, compositor polaco de altos vuelos.

Kotonski nos permitió comprobar que, en realidad, los sonidos que escuchamos no son más que tensiones y distensiones en la presión del aire. Nuestro oído que, lógicamente, se compone no solamente del órgano auditivo, sino del centro cerebral correspondiente, descifra estos cambios de presión en un código comprensible a nuestra conciencia.

También recordó que en la música tradicional se trabaja con sonidos de muy determinado timbre. Para realizar cambios en el mismo, el compositor tradicional se hallaba limitado a una gama muy restringida de colores. Hoy, gracias a los avances técnicos, el compositor cuenta con un número infinito de timbres. Para obtenerlos, el compositor parte de pequeños elementos hacia complicadísimas estructuras. Como, por ejemplo, escuchamos una obra del propio Kotonski, llamada "aela", que es una realización electrónica, pero codificada en una partitura. En esta obra, el compositor utiliza varios sonidos sensoriales, que cumplirían la misión de *armónicos* controladores de la intensidad, duración, altura, textura, etc. El resultado es un espejo policromo, en el que se cambian constantemente los matices colorísticos.

La siguiente conferencia estuvo a cargo de VLADIMIR USSACHEVSKI, Director del Laboratorio de Música Electrónica de la Universidad de Columbia. El tema por tratar fue: "La Computadora, como fuente originadora de sonidos". Lo primero que hizo Ussachevski fue proporcionarnos una lista de aquellas universidades donde se hace Música por medio de computadoras. Luego nos advirtió que ésta es la forma más costosa de hacer música. Acto seguido nos explicó, *grosso modo*, el funcionamiento de las computadoras, tanto digitales como analógicas. El resto de la conferencia consistió en ejemplos, uno de los cuales fue la síntesis de la voz de Caruso, realizada por una computadora, a partir de un disco viejo de 78 r.p.m. Presentó, además, tres películas, en las que, tanto imagen como sonido, fueron realizados por computadoras. Las películas le fueron acreditadas a Lilian Swarts.

El turno siguiente le correspondió a HECTOR QUINTANAR: Compositor, Director del Taller de Composición del Conservatorio y Coordinador de este Seminario. Quintanar tituló su charla: "Música Electrónica en Vivo". Ardiente defensor de la interpretación, en vivo, de la Música Electrónica, Quintanar hizo una breve analogía histórica entre el sintetizador y ese "Ins-

trumento infernal que es el Organo", según un comentario del año 1180, que condenaba el uso de tal instrumento en las iglesias. Es lo mismo que sucede hoy día con el sintetizador. Muchos están convencidos de que este instrumento no debe abandonar los laboratorios para entrar en las salas de conciertos. ¿Por qué motivo? Nadie lo sabe. Quintanar ha realizado, con éxito, varios conciertos de música electrónica en vivo. En uno de ellos, inclusive, se llegaron a reunir 5,500 personas. Por otro lado, lo que se realizaría en el Laboratorio, sería la programación: piedra angular para una buena interpretación en vivo. Una falla que encontré en la ponencia del maestro Quintanar fue que, tratándose de música en vivo, el ejemplo que dio, aunque cantado *en vivo* por LUPITA PEREZ ARIAS, estaba, en lo concerniente a música electrónica, grabado. Habría sido más sensacional si hubiéramos visto manipular el instrumento electrónico; e, inclusive, la idea habría quedado más clara en la mente del público asistente.

Al día siguiente le tocó su turno a MARIO LAVISTA, joven Compositor y Analista mexicano, que trabaja actualmente con Héctor Quintanar en el Taller de Composición del Conservatorio. "Creación e Interpretación de la Música Electrónica" fue el tema desarrollado por Lavista. Cabe notar que Mario Lavista fue el único Compositor mexicano que dedicó, íntegramente, su tiempo al análisis de una obra suya en este Seminario. El trabajo en cuestión fue *Contrapunto*, realizado por él durante su estancia en el Japón. En esta obra la cinta está considerada como un medio de interpretación. "Contrapunto" es, esencialmente, una *collage* de varias cintas, como una Sinfonía de Mahler, música de los Rolling Stones, Janis Joplin, del Teatro No Japonés, una estación de radio imperialista que opera en Japón, órgano, autobús urbano, Radio A.M. de Tokio y Música de la Corte Imperial del Japón, tratado todo ello con filtros y moduladores de anillos, etc. Además, se usaron sonidos generados electrónicamente, así como montajes, ediciones, etc. Al terminar el análisis escuchamos *Contrapunto*, con plena consciencia de lo que estaba sucediendo.

Tras un breve receso, MARIO DAVIDOVSKI, Compositor y Esteta argentino, radicado en Nueva York, tomó su turno en el podio. Su plática estuvo saturada de muy interesantes ideas sobre Estética. Entre otras cosas dijo que él no era *metódico* en sus trabajos, sino más bien *concentrado*. Estableció, asimismo, una diferencia entre *materia* e *idea*, en el momento exacto de la creación. También afirmó que la música electrónica no se *ejecuta*, sino que se *realiza*. Acto seguido escuchamos una grabación de su *Estudio No. 3*, en memoria de Varese y *Sincronismo No. 3* para violoncello y cinta. Al terminar la audición, Davidovski nos explicó algunos procedimientos empleados por él para lograr acabados estéticamente satisfactorios. Entre otras cosas: la envolvente se procesó después de determinar las notas; después se agregó la reverberación, muy discretamente administrada, pensando en la reverberación de la sala de conciertos.

Para cerrar con broche de oro su exposición, Davidovski nos presentó a ROBERT MILLER, joven pianista norteamericano, que interpretó espléndidamente las siguientes obras: *Diálogos* para piano y cinta magnética de Héctor Quintanar y *Sincronía No. 6* para piano y cinta del Conferenciante.

Mientras todo esto sucedía, todos esperábamos ansiosamente el arribo, a esta ciudad, de LUIS DE PABLO. Desgraciadamente nos quedamos frustrados.

Al día siguiente escuchamos la conferencia de MORTON SUBOTNICK, compositor norteamericano, quien partió de una metáfora para construir su música. Por tal motivo su música se llama *Cuatro Mariposas*, pues está basada en el ciclo biológico de este insecto. En realidad la propuesta de Subotnick es muy curiosa.

Quisiera profundizarme mucho más en la reseña de estas conferencias, pero en un trabajo de tal naturaleza, por razones de espacio, no puede uno permitirse tal lujo. A quienes les interese conocer íntegramente los textos de estas conferencias, con todo y debates, les comunico que la UNAM editará, en Breve, las Memorias del Seminario.

Este Primer Seminario de Música Electrónica estuvo muy bien logrado. Jorge Velazco nos informó que el año entrante habrá otro y "mejor", según sus propias palabras. Me tomo la libertad de hacer algunas sugerencias para que, en realidad, el Segundo Seminario resulte mejor que el Primero.

- a) Equipo Cuadrofónico, instalado en el recinto donde se efectúe el Seminario, en vez del obsoleto estéreo.
- b) Instalación de un Sintetizador, para lo que pudiera ofrecerse.
- c) Capacitar al equipo de traducción que, en esta ocasión, resultó en extremo deficiente. Para ello bastaría darles a los traductores un curso de terminología, tanto musical como electrónica.

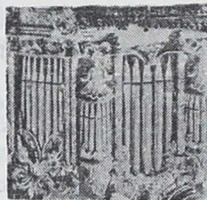




Puebla



Santa Prisca



Querétaro

EL ARTE ORGANISTICO EN MEXICO

Por VICTOR URBAN

El interés por la Música, en México, se remonta (como todos sabemos) a mucho tiempo antes de la Conquista y aún del descubrimiento de América. Ya entre los aztecas (por ejemplo) existían escuelas de Música y Arte; una de las principales era el *Cuicacalco*, cuyo edificio estaba situado, precisamente, a un costado de la Gran Plaza Central de la Gran Tenochtitlan, hoy Ciudad de México.

Ya en plena Colonia, cuando los misioneros españoles se preocupan por la educación de los nativos, Fray Juan de Zumárraga crea una escuela de Música en el poblado de Texcoco, cercano a la Ciudad de México y Fray Juan Caro enseña Música, aún sin saber el idioma de los indígenas.

Pero el Órgano aparece, en México, hasta que se construyen templos católicos; y así encontramos uno de los primeros en el convento de Acolman. Lógicamente tiene que ser un órgano español, y además pequeño, pues se intentaba sólo atraer al templo, por medio de la Música, a los mexicanos y así convertirlos al cristianismo; no se introdujo como un instrumento de gran altura. Este pequeño órgano, aunque casi afónico todavía existe en el mismo templo del Convento y si se quiere sacarle algún sonido precisa jalar los fuelles para hacer que penetre el aire. Es, por supuesto, de tracción mecánica y posee registros característicamente españoles, como su *Clarín de Batalla*, con los tubos colocados en posición horizontal. Consta de un solo teclado, pero con registros partidos, y no tiene aún pedalera.

Otro instrumento interesantísimo es el pequeño órgano del templo de Santa Rosa en Querétaro (1759).

Como éstos, y aún más grandes, (dos teclados y pedalera) encontramos órganos en muchas iglesias del país, sobre todo en los estados del centro de la República: Michoacán, San Luis Potosí, Estado de México, Ciudad de México, etc. Los de la Catedral de San Luis Potosí y de la Escuela Superior de Música de Puebla (españoles, mecánicos) acaban de ser restaurados y están en servicio.

Pero, indudablemente, el más importante y que en su época fue el más

grande de América, es el de la Catedral de la Ciudad de México. Este fue hecho en España por Don Jorge de Sesma, e instalado en México por Don Tiburcio Sáenz; se inició la construcción en 1693 y se inauguró en la Navidad de 1695. En esta ocasión fue tocado por los organistas Don José Idiáquez y Don Francisco de Osuna. Cabe mencionar que su magnífica fachada fue tallada en madera por el ebanista mexicano Don Juan de Rojas. Este órgano es de tracción mecánica, dos teclados y pedalera con octava corta; contiene registros característicos, como la *Tolosana*, *Cimbala*, *Bajoncillo*, *Fabiolete*, *Orlo*, *Chirimía*, etc.

A partir de entonces se inicia el verdadero arte organístico en México, pues fueron apareciendo grandes organistas en los cargos de Maestros de Capilla en diferentes catedrales e iglesias de la Nueva España, como Don Manuel de Sumaya, Antonio de Salazar, Antonio Jerusalem, Juan de Lienas, Juan Matías, etc.

Después se instala el gran órgano de la Catedral de Puebla (1720). Tiempo después, y por medio de un concurso de fabricantes de órganos (cosa que demuestra que existían varias fábricas de órganos), se instala el segundo órgano de la Catedral de México, parecido al anterior; hecho por Don José Nazzare en 1736, frente al ya existente.

Desgraciadamente, no se han encontrado partituras de música escrita para órgano (aunque sí para cantantes solistas, coros y orquesta) de aquella época, salvo algunas, conservadas en alguna biblioteca particular. Esta desaparición se debe, quizá, a que la música organística era de propiedad privada del organista, quien no estaba obligado a depositarla en los archivos de las catedrales, sino que la guardaba en su casa. A su muerte sus hijos, o familiares, no valoraron tales "papeles" y, quizá, los tiraron o quemaron, dejándonos sin aquel gran tesoro que, indudablemente, debe haber sido de calidad; cosa que se demuestra con la música orquestal y coral de aquellos mismos maestros; que ha rescatado, transcrito y ejecutado el Maestro mexicano Don J. Jesús Estrada.

Es indudable que, desde 1586, fue conocido el "*Libro con Música para Organo*" de Antonio de Cabezón; como lo indica Higinio Anglés en su tratado "*La Música Organística de España en los Siglos XVI y XVII y la obra de Cabanilles*".

Cuando se inicia la guerra de Independencia (1810) desaparecen, por incosteables, y por inseguridad personal, las fábricas de órganos y los organistas; los órganos se quedan sin mantenimiento y es natural que, al permanecer inactivos, comiencen a deteriorarse. No escuchándose la música de órgano se pierde el interés por ella y no se habla de órganos durante más de cien años. Se toca el órgano —¡claro!— pero sólo en los servicios religiosos y para acompañar cantos, o a otros instrumentos. Pero a partir del siglo XX, comienzan a instalarse algunos órganos tubulares, sobre todo de la marca alemana *Walcker*, en varias ciudades de la República y en la Capital. Como algo insólito cabe mencionar los órganos italianos (Balbiani) instalados en la Iglesia de

Santa Inés (calle de la Moneda) y La Santa Veracruz (Ave. Hidalgo); este último se instala por una casualidad, ya que todo el material estaba varado en el Puerto de Veracruz, de paso hacia Centro América.

No existe durante este periodo una sola escuela organística.

Es hasta después del primer cuarto de este siglo (1935), cuando se inicia una verdadera escuela y técnica organística, con el regreso de tres jóvenes organistas mexicanos; quienes fueron becados para estudiar en el *Instituto Pontificio de Música Sacra* de Roma, con el Maestro Raffaele Manari. Ellos fueron: J. Jesús Estrada, quien se instala en la Ciudad de México; Miguel Bernal Jiménez, en Morelia, y Manuel J. Aréchiga, en Guadalajara. Con ellos se inicia, también, una Literatura Organística, pues componen para el instrumento; y empiezan a restaurarse algunos órganos y a instalarse otros.

El Maestro Jesús Estrada logra que el Gobierno instale dos grandes órganos de concierto en la Ciudad de México: uno, en el Auditorio Nacional (15 teclados, 150 registros, tracción Electro-Neumática), que lo inaugura el propio Maestro Estrada, en 1957; y otro, en el Conservatorio Nacional de Música (4 teclados), inaugurado por el mismo Maestro en 1965.

Se reconstruyen los de las catedrales de Morelia y Guadalajara y se instalan otros en varias iglesias y escuelas de música. Como es natural, si estos maestros estudian en Italia los órganos y las reconstrucciones, encomiendan los trabajos a una fábrica italiana: la *Tamburini*.

Pero, como vemos, esta reconstrucción comienza hasta 1957; o sea que transcurren más de 20 años con carencia de instrumentos desde la llegada de aquellos maestros; y es en esta época cuando se infiltran en México fábricas norteamericanas de "órganos" electrónicos, apoyados por el Clero: quien ve que es menos costoso comprar un electrónico que instalar uno tubular. Y como falta cultura musical, decide comprar cientos de estos aparatos, e invade el País con ellos. Esto ayuda a crear una escuela de órgano, ciertamente, pero degenera el gusto, desorienta a la opinión y crea el actual problema: la falta de verdaderos órganos; los antiguos permanecen inactivos y los sacerdotes encargados de los templos donde se encuentran, prefieren el electrónico a restaurar los que, en muchos casos, son verdaderas joyas. Aún en la Catedral Metropolitana los dos órganos antiguos no se hallan en forma, desde hace 70 años y, para agrandar la crisis, un incendio los deteriora en 1965 aun más; pero, eso sí, ahí se cuenta con dos electrónicos y perdón que yo no los llame órganos.

El Cardenal Don Miguel Darío Miranda ha prometido, después de una campaña periodística llevada a cabo por la *Unión Nacional de Organistas* en 1973,* que se restaurarán estos órganos históricos y esperamos pacientemente la llegada de tal día.

Los compositores mexicanos comienzan a escribir para el Órgano; así tenemos a Miguel Bernal Jiménez, con su *Concertino para órgano y orquesta*

* Y por HETEROFONIA (La Red.).

sinfónica y otras obras más; a Jesús Estrada, con muchas obras para órgano solo; a Ramón Noble con infinidad de composiciones; incluyendo algunas con carácter folclórico; a Jesús Villaseñor, con obras de distinto estilo, entre las que se halla su famoso "Paisaje"; a Gonzalo Ruiz Esparza y Alfonso de Elías; música moderna escrita por Blas Galindo, Rubén Valencia, Carmen Saucedo; Francisco Savín, con su obra contemporánea "Concreciones" para electrónico y orquesta sinfónica y varios compositores más.

Por lo tanto, y afortunadamente, los esfuerzos de los tres maestros organistas mencionados van dando sus frutos y ya somos un buen número de alumnos suyos los que hemos tenido la oportunidad de estudiar posteriormente en Europa, y, juntos con nuestros alumnos luchamos por reintegrar al arte organístico mexicano la dignidad que tuvo durante la época colonial, o más. Nos hemos unido para trabajar y formamos una Asociación Civil que lleva el nombre de *Unión Nacional de Organistas*: con el fin de dar a conocer el verdadero arte organístico de todos los tiempos y de todos los países.

Existen, hasta donde yo puedo comprobarlo, varios grupos de organeros: o sea, fabricantes y reconstructores de órganos. En la ciudad de México, Eugenio Latapí, Pascual Rodríguez, Jorge Peralta, Daniel Ramírez, y el Señor Weslowski, graduado en la fábrica alemana Beckerat; en Guadalajara está Moisés Sandoval; en Aguascalientes, el Ing. Vicente Estrada y sus hijos; en Puebla hay dos jóvenes de la Escuela Superior de Música que han estudiado la Organería en E.U.; en Morelia, atiende el órgano de la catedral el Sr. Salvador Iriarte.

Se llevan a cabo varios festivales anuales; como el *Festival Internacional de Organo* en el Auditorio Nacional; el *Festival Internacional* de Morelia; el *Festival* de Aguascalientes; conciertos, en el Conservatorio Nacional, en Guadalajara, Puebla, Tampico, Mérida, Guanajuato, Cuernavaca, Nuevo Laredo, Apizaco, etc.

Están instalados, afortunadamente, varios órganos en templos, tanto católicos (Jesús María, Lourdes y otros) como protestantes (El Espíritu Santo, El Buen Pastor, etc.).

Recientemente se restauraron los órganos de las catedrales de Puebla (un Austin-Frels; no el histórico español que, desgraciadamente, quedó insertible) y el de Cuernavaca; hace algún tiempo se adaptaron los de las catedrales de Tampico y Mérida; con lo que vemos que el interés empieza a cundir —¡ojalá! ¡Qué hermoso sería volver a escuchar la música de los siglos XVI, XVII y XVIII en órganos de aquellas épocas! ¿No opina usted así, Lector?



COMPOSITORES MEXICANOS

MENORES DE 45 AÑOS

CESAR TORT

Fecha

Obras y Datos Biográficos

- 1929 4 de Septiembre. Nace en Puebla, Pue.
- 1946 Estudios de Piano, Solfeo y Armonía con los maestros Ramón Serratos, Pedro Michaca y Juan D. Tercero.
- 1950 Estudios de Contrapunto, Canon y Fuga en el Real Conservatorio de Madrid, con los maestros Nemesio Otaño y Benito García de la Parra. En la misma Institución, estudios de Formas Musicales y Composición con el maestro Conrado del Campo.
- 1954 **IMPRESIONES**, Suite para Piano, Estrenada en México, D. F. **SUITE BREVE** para piano, estrenada en México, D. F.
- 1955 **EL ORADOR**, Fantasía para piano, estrenada en Puebla, Pue.
- 1959 **HOMENAJES**, Suite para piano, estrenada en México, D. F. **CICLO DE DIEZ CANCIONES PARA CONTRALTO, SOPRANO Y PIANO**, estrenado en Puebla, Pue.
- 1960 **HOMENAJES**, versión para Orquesta, estrenada en Boston, Mass, E.U.A.
- 1961 **ESTIRPES**, Poema Sinfónico, estrenado en Nueva York, N.Y., E.U.A.
- 1966 **LA ESPADA**, Cantata para Declamador, coros y Arpa, México, D. F. y Guadalajara 1965.
VOLVED A HABLAR, Dúo para Soprano, Contralto y Arpa, sobre un poema de Carlos Pellicer, estrenado en México, D. F.
- 1967 **LA COMEDIA**, para conjunto de instrumentos, estrenada en México, D. F. Es llamado por la Escuela Nacional de Música de la UNAM para que enseñe su Método de Enseñanza Musical Infantil, laboriosamente ideado por él en el transcurso de varios años. Este mismo año presenta un grupo de niños en la Ciudad Universitaria, para demostrar la eficacia del Método Tort. De allí en adelante, Difusión Cultural de la UNAM le patrocina cuatro conciertos anuales en sus auditorios.
- 1968 Autor del método sobre educación infantil, llamado **MICRO-PAUTA**, cuyos textos editará próximamente la UNAM. Autor de un método audio-visual para proporcionar a los niños cursos sobre cultura y apreciación musicales.
- 1969 **LOS IMPROPERIOS**, Oratorio para coro mixto, narrador y orquesta. Inédito.
- 1971 Presenta **MICRO-PAUTA** en Buenos Aires, La Plata, y Rosario (Argentina). En esta última ciudad a invitación del CIDEM. Es invitado por el ISME (Soc. Int. para la Ed. Mus.) para presentar su Método en Bochum, Alemania.
- 1972 **EL PIANO MAGICO**. Fantasía para Piano. Inédita. **Tricromías, Hilos de Oro**, México, D. F. Estas dos obras están incluidas entre las que grabó Tort en un disco de la UNAM con uno de sus grupos infantiles.
- 1973 La **APEMA** (As. Prof. de Ins. Mus.) de Sao Paulo, Brasil le invita para que presente su Método.
La **SEMB** de Río de Janeiro (Soc. Bras. de Ed. Mus.) le llama en igual forma.
- 1974 Ese año (agosto) irá a Nueva Zelanda y Perth, Australia, para presentar **MICRO-PAUTA**, a invitación del ISME.
Es Maestro de la Escuela Nacional de Música de la UNAM e Investigador de Tiempo Completo en Pedagogía Musical Infantil, de la Universidad Nacional Autónoma de México.

LIBROS

MINAS GERAIS



DR.
FRANCISCO
CURT LANGE

MINAS GERAIS, Suplemento Literario "Bel Horizonte", 16 de junio de 1973. En enorme y lujoso formato (0.46 x 0.32), la publicación brasileña editó una tirada en la que se reunió todo lo relativo a los descubrimientos del gran musicólogo uruguayo FRANCISCO CURT LANGE en MINAS GERAIS, Brasil. Nosotros conocimos y escuchamos aquí algunas de esas músicas, gracias a LUIS SANDI, quien, durante su gestión como Jefe del Departamento de Música de Bellas Artes (que muchos recordamos con nostalgia), hizo ejecutar en Bellas Artes. Se trataba de alguna Misa y Oratorios, entresacados del vasto archivo musical del siglo XVIII, que Curt Lange descubrió en Minas Gerais y recordamos esa audición como la de algunas de las obras mejores producidas en el Nuevo Mundo durante la época Colonial.

El Suplemento en cuestión está totalmente dedicado a Curt Lange, cuya aportación a la Historia de la Música Latinoamericana del pasado es notabilísima (otro de sus corifeos lo tenemos en la persona ilustre de ROBERT STEVENSON). Agradecemos muy cumplidamente el envío del Suplemento de referencia, porque a través del mismo hallamos preciosa información acerca del muy estimado amigo, cuyos valiosos artículos HETEROFONIA ha echado de menos en los últimos tiempos. Este prusiano de nacimiento, es un doctor en Música de la Universidad de Bonn, donde tuvo como maestro de Piano a Teichmüller; de Violín a Hasselbach; de Composición a Oeser; de Musicología a Sandberger, Büken, Schiedermayer y otros; y de Musicología Comparada a Hornsotel. Después de la Primera Guerra Mundial se trasladó a la América del Sur, fijando su residencia en Uruguay, donde se casó con una descendiente del primer Virrey Juan José Vértiz, del Río de Plata.

Nos falta espacio para enumerar la enorme cantidad de obras que se le deben a sus inexasas investigaciones cuya descripción aparece en el Suplemento en cuestión, en el que fueron incluidos artículos del propio Lange, como

"Nuevas Pesquisas en Minas Gerais", "Los Músicos Mulatos", de los que menciona más de medio ciento en un período comprendido entre 1721 y 1826. Y "La Música en Minas Gerais" en el Siglo XVIII.

Vemos, así, mismo, panegíricos del gran musicólogo, por distinguidas plumas brasileñas, por Gilbert Chase, ex Presidente de la Sociedad Estadounidense de Musicología y otros muchos musicólogos sudamericanos y norteamericanos; sin descontar muy sesudos artículos de Rodrigo Mello Franco de Andrade, Clovis Salgado, Alfonso Avila, Moacyr Andrade, etc.

En la Bibliografía Esencial de Curt Lange, únicamente sobre Música Brasileña y de Minas Gerais, hallamos 19 títulos en un período de 1946 a 1968; pero es autor de más de 300 obras en terrenos de la Música de la América Latina.

Entre otros, la Universidad hizo una reedición de su obra "Impresiones Andinas", pero, desgraciadamente, sus trabajos totales no son lo suficientemente conocidos aquí. E.P.



María Romero

EN HONOR DE GIACOMO PUCCINI



Puccini

EN HONOR DE GIACOMO PUCCINI.—Con motivo de la devaluación de un busto de Giacomo Puccini (obra de la excelente escultora MARGARITA DE LA PEÑA ZAMORA), en la residencia de CARLOS DIAZ DUPOND, este activo y eficiente director de escena invitó a un concierto de arias, duos y cuartetos de operas del autor de *La Boheme*. Lo peculiar del acto era la participación, en dicho concierto, de todo lo más granado entre nuestros cantantes de ópera. En *Le Villi* participó CRISTINA ORTEGA; en *Edgar*, FRANCISCO ARAIZA; en *Manon Lescaut*, BETTY FABILA y ROSITA RIMOCH; en *La Boheme*, IRMA GONZALEZ, LUPE PEREZ ARIAS, GUILLERMINA HIGAREDA, ANGELICA DORANTES, FROYLAN RAMIREZ, MARCO ANTONIO SALDAÑA y SALVADOR PALAFOX; en *Tosca*, EUGENIA SUTTI y ROSITA RIMOCH; en *Madama Butterfly*, JUDITH SIERRA, MARGARITA y DORA DE LA PEÑA; en *La Fanciulla del West*, CONCEPCION VALDEZ y JOSE MENDIETA; en *Il Tabarro*, CONCEPCION VALDEZ y LUIS DE MAGOS;

en *Gianni Schicchi*, ALICIA TORRES GARZA y en *Turandot*, ROSITA RIMOCH e IRMA GONZALEZ. Fueron acompañantes los maestros *Lola Castegnaro, Julio García, Armando Montiel Olvera, Salvador Ochoa, José de Jesús Oropeza, Guido Picco, Alfredo Zamora y Uberto Zanolli*. Al parecer, nadie domina, en México, el papel de *Suor Angelica*.

En el elegante folleto-programa del evento, confeccionado por el Anfitrión, se dice que el acto era un homenaje, no solamente a Puccini, sino a una de sus mejores intérpretes mexicanas: la diva MARIA ROMERO (a quien le escuchó Carlos la primera "Bohemia" de su adolescente vida). Ella se halla actualmente enferma de gravedad; por lo que obviamente, no pudo recibir en persona este homenaje de uno de los más fervientes admiradores de un ya lejano pasado, lleno de glorias para ella. El folleto en cuestión es, además, una joya para la historia de la ópera pucciniana en México, porque su Autor es perito en la materia y proporciona una lista de todos los cantantes que, a partir de María Romero, Angel Esquivel, Carlos Mejía, etc., han interpretado papeles de las óperas de Puccini en México. Y se trata de una lista muy extensa que termina con *Turandot*, la última de las óperas de Puccini que han sido escenificados entre nosotros y la última que produjo Puccini.

Como dato simpático, nos place reproducir una glosa que hizo María Romero, en su juventud, de algunos de los versos que escribieron Giacosa e Illica para *La Boheme*, en su celebrado libreto: "PUCCINI ha llenado mi vida de íntimas satisfacciones: Cuando he sentido frío canto: *Ma quando vien lo sgelo —il primo sole é mio, il primo bacio dell'aprile é mio...*". Cuando he sentido penas, temores, pienso: "*Mi piaccion quelle cose che han si dolce malia, che parlano di sogni e di chimere, Quelle cose che han nome Poesia...*"

¿Qué más podría decir de Puccini? "*Altro di me non le saprei parlare, sono la sua vecina che la vien fuori d'ora a importunare*".

Conciertos

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL.—Al cerrarse esta edición se habían efectuado los cuatro primeros pares de conciertos: tres con GIKAZDRAVKOVITCH como huésped (en realidad todos los directores de esta primera Temporada serán huéspedes, porque la OSN continúa acéfala). El Director Artístico de la Filarmónica de Belgrado es bastante meticoloso: el Público apreció sus cualidades y los músicos (una versión muy interesante *Hipalnemohuani* de A. Lavalle y la *Balada del Pájaro* y la *Doncella* de Jiménez Mabarak. Tuvo como solistas del Concierto No. 2 de Rachmaninov al excelente pianista *Joaquín Achúcarro*; del No. 1 de Prokofiev a la ejemplar violinista soviética *Rasma Lielmane* y de la Sinfonía para Trombón y Orquesta de Bloch al primer atril de la OSN, *Clemente Zanabria*.

El cuarto par de programas fue confeccionado por *Manuel de Elías*, quien estrenó en México la 12a. Sinfonía de Shostakovich y, como obra mexicana, "El Chueco" de Miguel Bernal Jiménez.

ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNIVERSIDAD.—Inició su Primera Temporada el 20 de enero pasado. Formada por 7 conciertos para oírse en el Alcázar de Chapultepec, el Titular del conjunto, EDUARDO MATA, se enfrentó a "su" orquesta, para el segundo programa, y no volverá a presentarse en virtud de sus muchos compromisos internacionales. En esta ocasión escuchamos los Choros No. 10 de Villa-Lobos, en los que tomó parte el Coro de la *Escuela Nacional de Música* de la UNAM, dirigido por *Jorge Medina*. Pocas veces hemos testimoniado tal entusiasmo y vitalidad en un coro de estudiantes. Medina es un ejemplar maestro.

Los dos siguientes programas fueron dirigidos por *Fernando Lozano*, quien tuvo como solistas a *Patricia Montero* (No. 1 de *Chaikovski*, para piano y orquesta) y a *Francisco Araiza* y *Jesús Reyes* para la *Serenata para tenor, corno y cuerdas* de *Britten*.

A *Francisco Savín* le tocaron los dos siguientes programas. Con él y la Filarmónica de la UNAM *Ignacio Safier* ejecutó la parte solista del *Concierto en Mi mayor* de *J.S. Bach* para Violín y Orquesta de cámara. Y *Holda Zepeda* (que afortunadamente ha regresado al concertismo) tocó el *Concierto en Fa* de *Gershwin* para piano y orquesta. Esta serie de programas fue concebido pensando en el público que llena a reventar el Alcázar del Castillo de Chapultepec. Hasta aquí pudimos reseñar antes de cerrar la edición.

ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO.—El año que acaba de pasar, este conjunto tuvo grandes actividades en el Estado de

México y en esta ciudad, donde presentó diez programas en el Alcázar del Castillo de Chapultepec. En 1974 se intensificarán las actividades de la OSEM.

ORQUESTA DE CÁMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—Ofreció un programa con *Barbara Klessa*, violinista, y *Lynn Marcell*, oboísta, como solistas de obras de *Geminiani*, *Marcello* y *Bach* y se escuchó la *Bachiana Brasileira No. 4* de *Villa-Lobos*.

ORQUESTA SINFÓNICA DEL CONSERVATORIO.—Con su nuevo Director, *Jorge Delezé*, la OSC inauguró sus actuaciones el 6 de febrero, presentando un programa formado con la *Sinfonía No. 1* de *Beethoven*, el *Concerto No. 1* de *Mendelssohn*, que *Rosita del Sordo* interpretó y ejecutó espléndidamente y *Una noche en la árida Montaña* de *Mussorgski*. Se trató de un comienzo satisfactorio.

CONCIERTOS DEL CONSERVATORIO.—En Febrero reanudó el plantel sus conciertos de los miércoles, con un programa del guitarrista *Sergio Salcedo*. Se presentaron también conjuntos y solistas de la clase de *Conjuntos de Cámara* del maestro *Armando Montiel Olvera*. Y *José Antonio Alcaraz* presentó una prueba de *Teatro Musical* con un grupo de sus alumnos.

ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE.—Ofrece actualmente su Temporada del presente año, que constará de 17 conciertos, iniciados el 20 de febrero pasado, con el *Coro de Niños de Puebla*, bajo la dirección del maestro *Felipe Ledesma*. Este fue el único acto que nos fue dado escuchar antes de cerrarse esta edición. El maestro *Ledesma* programó el *Stabat Mater* de *Pergolèse* y obras de *Schubert*, que dirigió con su acostumbrada pericia a estos niños, que forman el *Coro de Infantes* de la Catedral de Puebla.

DUO MORENO GARIBAY.—Presentado por *Juventudes Musicales*, este dúo de guitarristas va escalando la perfección a grandes pasos. Su programa, variado e interesante, contenía cuatro *Sonatas* de *Manuel M. Ponce*, compositor mexicano que enriqueció notablemente la literatura guitarrística con obras de gran valor. Y tocaron, además, obras de *Castelnuovo Tedesco*, *Scheidler* y *Granados*. C.M.

CONCIERTO INFANTIL

El Coro y la Orquesta de los cursos infantiles que dirige el maestro César Tort en la Escuela de Música de la UNAM ofreció un mismo programa en la Ciudad Universitaria y en la Sala Wagner (Palacio de la Música). La mayoría de los niños participantes terminaron con este acto su aprendizaje preliminar y pasarán a cursos profesionales preparados como nunca antes había ocurrido —tan bien preparados que ya quisieran algunos jóvenes poseer los conocimientos musicales que ellos han logrado con el Método Tort. De ahora en adelante tendremos estudiantes de música perfectamente equipados con el Método Tort. De ahora en adelante tendremos estudiantes de música perfectamente equipados con un sentido extraordinario del ritmo y la medida, y más capacitados para coordinar sus participaciones en conjuntos orquestales.

En la segunda parte del programa escuchamos obras de Tort que ya no eran arreglos de melodías de la lírica infantil mexicana, sino obras del propio Tort, entre las que había una de carácter aleatorio ("Ensamble 7") —controlado a veces y a veces sin controlar, que resultó verdaderamente interesante, por la forma como usaron sus prerrogativas aquellas creaturas.

Estamos seguros que con este concierto se inició una nueva época musical en México: de la educación musical que reciban ahora los niños, dependerá su profesionalismo, cuando prosigan sus carreras musicales en el Conservatorio y la Escuela de Música de la UNAM. Y puesto que nuestra máxima Casa de Estudios tuvo la atingencia de patrocinar a Tort en un momento cuando los mexicanos se negaban a creer en su método, las bases de estas enseñanzas ya no pueden volver atrás.

ARTENE (Arte, Niño, Educación) es una Asociación Civil dedicada "al ámbito educativo del niño". Convencidos sus componentes de que nuestra sociedad está ayuna de una infraestructura cultural-musical, han patrocinado la creación de un *Instituto de docencia e investigación musical infantil* "cuyas actividades tendrán como punto de partida la labor de investigación pedagógica musical y práctica docente del maestro César Tort". Esta buena nueva nos fue comunicada antes de iniciarse el concierto que reseñamos. La elección no pudo recaer en mejores manos, porque César Tort aúna, a su excepcional talento, un gran espíritu de lucha para la consecución de sus ideales.

STELLA CONTRERAS.—En su primer recital, ya como miembro activo del Seminario de Cultura, Stella Contreras ofreció un programa formado con *Seis Pequeños Preludios de Bach*, ejecutados con peculiar encanto, un *Preludio y Fuga de Clave Bien Temperado*, la *Sonata Op. 22 de Schumann* —obra que tiene dominada—, 16 *Valses de Brahms* y *El Vito de Infante*. Es estimulante que esta pianista vuelva al recitalismo en forma constante.

ASOCIACION PIANISTICA MEXICANA.—El nuevo organismo (véase Editorial) inició sus actividades el 4 de febrero pasado, en el Teatro de la Unidad Independencia, con un recital de *Manuel de la Flor*, pianista digno de encomios, por su gran talento y el afán que puso en adquirir una muy buena técnica que le ha permitido abordar lo más escabroso de la literatura pianística del pasado, y proyectarlo con autoridad. La APM seguirá ofreciendo su Primera temporada de doce recitales todos los lunes, a las 20 hs., en el orden siguiente: después de Manuel de la Flor, Coral Messina, Carlos Barajas, José Luis Cházaro, José L. Arcaraz, Gloria Carmona, Emilio Lluís, Jorge Suárez, Paolo Meollo, Héctor Rojas, Alicia Urreta y María Teresa Rodríguez, quien cerrará este ciclo.

MUSICA DEL CUERPO.—Este grupo, fundado por Guillermo Villegas, se presentó en el Teatro Jorge Negrete. Sería absurdo referirnos a un acto en el que no estuvo presente "Heterofonía" pero el programa era atractivo y sus "notas", ilustrativas de un movimiento que, a partir de Cage, se ha impuesto en todos los centros donde los muchachos se reúnen "para hacer progresar a la música", como dicen ellos, improvisando, o ensayando "actos musicales o escénicos" (Teatro instrumental), divirtiéndose la mar y haciendo pasar ratos, a veces buenos y a veces un poco tediosos a sus, por lo general, jóvenes auditorios, aunque no falten adultos y hasta viejos que acuden a verlos reír y gozar. Contamos con asistir a la próxima sesión de este grupo.

In memoriam FRANCISCO DE LA MAZA, el INBAL organizó un acto en la Pinacoteca, en el que el Coro de Madrigalistas, dirigido por Rufino Montero, cantó la *Misa de la Coronación* de Mozart y la Orquesta de Cámara de Bellas Artes ejecutó la *Pequeña Serenata Nocturna* del mismo compositor. Desgraciadamente la acústica del lugar es pésima, al extremo de que los discursos de Clementina Díaz de Ovando y Felipe García Beraza sólo pudieron ser escuchados por quienes ocupaban las primeras filas del improvisado auditorio. Y ¡fue una lástima! La intención y los elementos que realizaron el homenaje a uno de nuestros grandes estetas, fallecido el año pasado, eran magníficos.

SINFONICA NACIONAL OBRERA.—Antonio Rubio logró, por fin, conjuntar un grupo de músicos de diversas extracciones sociales, para formar una orquesta destinada a ofrecer conciertos populares en diversos centros obreros de esta ciudad. La idea es excelente y ojalá que prospere. Efectuó su debut en la Universidad obrera "Vicente Lombardo Toledano".

FESTIVAL DE PUERTO VALLARTA.—Contrariamente a lo que se esperaba, parece que el Festival de Puerto Vallarta obtuvo señalado éxito. Se dijo que la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, bajo la dirección de Kenneth Klein, había actuado ante unas 5,000 personas, lo cual nos parece fantástico. Henryk Szeryng fue nombrado Director Artístico de este Festival, que será realizado anualmente. Alexis Weissenberg fue otro de los artistas participantes en los conciertos.

CORO DE LA UNIVERSIDAD DE SONORA.—Emiliana de Zubeldia, Directora y Fundadora del Coro de la Universidad de Sonora, que escuchamos aquí hace dos años con beneplácito, le ofreció una audición a la Sra. de Echeverría, en el que figuraron varias obras arregladas por la propia compositora y maestra.

RENAISSANCE MUSICAL.—Bajo la Dirección Artística de Margarita Navarro (soprano) y la administrativa de Eduardo Balestrini, este nuevo grupo de música de cámara debutó bajo la égida de Juan Sebastián Bach. Tomaron parte en el evento el coro "Convivium Musicum", bajo la dirección de Luis Berber, Luis Saloma, Gys de Graff, Gildardo Mojica, Erika Kubacek, Margarita Navarro, Alicia Cascante, y Emily Siman. El alcázar del Castillo de Chapultepec se vio rebosante de público, que ojalá continúe patrocinando las actividades de la nueva institución.

CAMERATA INSTRUMENTAL DE MEXICO.—Presentada por el Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones culturales, este cuarteto, formado por el flautista Luis Rizo, el violinista Luis Antonio Martínez, el violoncelista Héctor Cortés y la clavecinista Doris Schack (que es, en realidad, pianista), ofreció un programa de obras de Loeillet, Couperin, Vivaldi y Bach, creando un ambiente sonoro, íntimo y grato. Este conjunto está dedicado exclusivamente a la música barroca, que ejecuta con el más posible apego a la tradición.

AUGE MUSICAL EN LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA.—Gracias al interés personal del Director General de la Escuela Nacional Preparatoria y a la colaboración del maestro Uberto Zanolli se han podido conjugar dos formidables conjuntos de música clásica: el *Cuarteto Mexicano* y la *Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria*. El primero está integrado por Tomás Marín, José Cortés, Armando González y Víctor Manuel Cortés. Los que hemos seguido de cerca la carrera de Tomás Marín, segundo concertino de la Orquesta Filarmónica de la Universidad, vemos con satisfacción que ha integrado un espléndido cuarteto de cuerdas. El 21 de febrero actuó en el Salón de Cabildos de la Delegación de Coyoacán, interpretando con gran perfección técnica el *Divertimento* en Re de Mozart, el *Minué* de Bernal Jiménez, un *Allegro* de Boccherini y una *Marcha* y *Momento Musical* de Schubert. El *encore* fue obligado por la entusiasta ovación del público asistente. Realmente es el más bello concierto que hemos escuchado en Coyoacán en los últimos años.

En números anteriores de esta Revista nos hemos referido a la *Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria*, como una de las primeras en la América Latina. El 21 de febrero se presentó en el Anfiteatro Bolívar, bajo la dirección de su Titular, el maestro Zanolli, con un programa compuesto por "La Escalera de Seda", de Rossini, *Seis Danzas* de Leonardo de Vinci, *Il mio bel Fuoco*, de Marcello y el aria *¡Por qué no ha de ser dichoso?*, de Giacomo Facco. En la segunda parte, el estreno en América de "Arlequinada" de Salieri y el Concierto para Clave y Arcos de Vivaldi.—Nos gustaron, en especial, las danzas de Leonardo (en especial la *Gavota, Siciliana y Furiana*). Betty Fabila interpretó con su bella voz el aria de Marcello. Lo único que extrañamos fue la ausencia de un auténtico clavicémbalo que fue sustituido por un electrónico Yamaha.

Quiero recalcar la labor del Lic. Moisés Hurtado, así como la de Zanolli, que ha hecho milagros para reclutar a los más famosos atrilistas de México. Si éstos cobraran lo que se les paga en otras partes, no habría presupuesto para pagarlos. Algunos músicos han rechazado sueldos muy superiores para actuar con esta orquesta. Además, la labor cultural que realizan es de gran trascendencia, no sólo para la juventud preparatoriana, sino para el público en general, que ya ha conocido más de 15 obras nuevas de los más famosos compositores italianos, en instrumentos, o realizaciones del maestro Zanolli. HETEROFONIA apoya esta magnífica labor, en favor de la educación musical de nuestra juventud. ALBERTO PULIDO SILVA.

Revista de Revistas

RITMO.—En el último número recibido de la Revista madrileña, hallamos una circular del Conservatorio Municipal de Música de Barcelona, cuyo Director es el maestro Juan Pich Santasusana, que parece como si estuviese destinada a nuestro máximo Plantel de enseñanza musical; le vendría como anillo al dedo.

"Este Conservatorio —dice la Circular— en razón de su oficialidad, no es una escuela de Música. Las enseñanzas que en él se imparten, aunque arranquen desde las materias más elementales, están cargadas de unas exigencias técnicas impuestas por la meta fijada en todos los centros de este tipo: la de la formación de profesionales de la Música en cualquiera de sus facetas.

Quiere ello decir que los estudios que aquí se pueden realizar sólo darán fruto a condición de que el alumno posea una aptitud musical demostrada y un deseo evidente de formarse profesionalmente.

Sabemos que a una edad temprana es difícil, a veces, apreciar dichas cualidades; pero insistimos en ello, porque durante los primeros pasos de esta larga carrera sí es posible, normalmente, apreciarlas; y en caso de no poseer-

ias, aconsejamos evitar a los pequeños estudiantes un esfuerzo continuado suplementario del que corrientemente tienen que desarrollar en Educación General Básica.

Si la intención de los familiares es sólo la de proporcionar a los niños un complemento de su Cultura general, no creemos que sea este Centro el más indicado para ello, en razón del antedicho rigor técnico que ha de presidir la labor educativa de nuestros alumnos... etc., etc. Estos etcéteras se refieren a la actual preferencia de los alumnos por el piano y la guitarra: lo cual no es privativo del conservatorio barcelonés.

BUENOS AIRES MUSICAL.—Esta publicación argentina, dirigida por un ex-Director del Teatro Colón de Buenos Aires, el señor Enzo Valenti Ferro, trae en el número de agosto pasado (apenas recibido) un jugoso editorial del propio Director, destinado a comentar algunos episodios bochornosos que se registraron en el Teatro Colón, cuando un grupo de personas protestó a voz en cuello por la participación de cantantes extranjeros y la falta de cumplimiento del actual Director del primer Teatro de Opera de la América Latina. El Sr. Valente-Ferro está de acuerdo en que se dé preferencia a cantantes nacionales, siempre que sean de óptima calidad, como ocurrió en los tiempos cuando él dirigía los destinos del Teatro (y proporciona una larga lista de aquéllos), que actuaron durante la década 1945-55), pero condena a quienes tratan de infligir "un daño irreparable a la cultura".

Después fuimos recibiendo, consecutivamente, cinco números más de la publicación bonaerense, hasta llegar al del 1º de diciembre pasado, en el que viene una crónica sustanciosa del 25º aniversario del *Consejo Internacional de la Música*.



BOLETIN DE LA SACM.—En el No. 30 de esta Publicación (órgano oficial de los Autores y Compositores de México), informó Juan S. Garrido de un homenaje que se le rindió al Compositor y Director de orquesta RAUL LAVISTA en el seno de la SACM. Tras una sumaria biografía del amigo Raúl, de la que destacamos sus clases de piano con *Pedro Ogazón*, (uno de los mejores maestros del instrumento que ha tenido México), quien lo introdujo en la música de Debussy y otros compositores modernos de aquel 1924, cuando Raúl era un niño, en la Escuela de Música de la UNAM estudió Piano con Manuel Barajas, Composición con Pedro Michaca y Análisis Musical con Manuel M. Ponce. Por aquel 1930 conoció a Arrau, cuyos consejos le fueron preciosos.—Desde niño comenzó a componer música; pero su verdadera carrera de compositor entró, de lleno, a las películas cinematográficas, cuando en 1931, compuso la música para la película "Judas", que le abrió, definitivamente, las puertas del Cine. Entonces ingresó al Conservatorio Nacional, donde tomó Dirección de Orquesta con Silvestre Revueltas.—Aunque continuó escribiendo música a granel para pe-

lículas, grabó una serie de conciertos para la XEW.—Hasta el presente, ha compuesto la música para unas 350 películas nacionales y alrededor de 20 norteamericanas. Entre los premios que ha ganado, están el de la Prensa Nacional, en 1940; en 1942 compartió otro con Manuel Esperón y Miguel Bernal Jiménez por la película "Viven otra vez". Y ha recibido cinco Arietes. Este homenaje le fue ofrecido por haber cumplido 40 años como Compositor y Músico. HETEROFONIA le extiende sus parabienes.

NOTICIAS MUSICALES DE PRAGA.—Informa este Boletín praguense acerca del descubrimiento del 1er. Concerto para Violín de Martinu, por el musicólogo Hans Moldenhauer; quien lo halló entre las obras póstumas del Compositor, poseídas por Braz Piller, contrafagotista de la Sinfónica de Boston y amigo íntimo del Compositor. Lo estrenará el violinista Josef Suk, nieto del compositor checoslovaco del mismo nombre.

SONORUM SPECULUM.—En su No. 52, esta Revista holandesa informa acerca del Instituto de Sonología de la Universidad Nacional de Utrecht; el cual nació del Estudio de Música Electrónica, que en 1964 era bastante elemental. Desde aquel año, el Instituto de Sonología, con Koenig como Director Artístico, ha adquirido reputación internacional: un gran número de compositores internacionales han sido invitados a trabajar allí, porque desde ese año se introdujeron los últimos adelantos en los aparatos electrónicos. Contiguo al Taller de Sonología está el Laboratorio Técnico para resolver cualquier problema que se presente.

MUNDANAL RUIDO.—Así se llama un nuevo Boletín de renovación musical, publicado por un grupo de estudiantes del Conservatorio. Como ellos hacen su publicación en xerox, les será más fácil evitar gazapos y errores de impresión, que sin la publicaran en alguna imprenta. Hay artículos de buena calidad en este Boletín. Todo él, a través de su contenido, revela un gran afán de ponerse al día con las corrientes contemporáneas del Arte Musical. Los editores ponen su publicación a la disposición de todo aquél que tenga algo interesante que decir (y sepa decirlo, añadiremos). Entre otras cosas, proponen estos muchachos la creación de un Instituto de Música Contemporánea y para ello aducen razones, de peso, como la necesidad de que se pueda saber claramente en México todo lo que, en este terreno, ha ocurrido al través del ya avanzado siglo XX.

LE COURRIER MUSICAL DE FRANCE.—El número 43 trae un artículo muy interesante sobre la factura de órganos en Francia. Por razones especiales nos es especialmente caro el instrumento actual de la iglesia de Saint-Germain-des-Pres. El órgano que actualmente se toca allí —nos informa la revista francesa— no es el original de 16 pies, comenzado a construir en 1663 por Thibaud y terminado en 1667 por Thierry. A causa de un incendio de la iglesia, en 1779, fue trasladado en muy malas condiciones a

San Eustaquio, donde lo reconstruyeron Daublaine y Callinet en 1840. En 1844 fue inaugurado con bombos y platillos, pero el pobre estaba destinado a perecer totalmente seis meses más tarde, a causa de un incendio que lo dejó irreparable.—El actual órgano de la primera iglesia mencionada provino de la iglesia de San Víctor, que iba a ser derribada. En 1653 había sido renovado por Héman y en 1876 por Clicquot. El organero Jean Somer se encargó de su desmontaje en 1805, el cual terminó hasta cinco años más tarde. Es un bello instrumento de cuatro manuales y pedalera y está considerado como uno de los mejores de París.—Después de varios avatares, el organista titular de la iglesia, *André Marchal* lo hizo revisar y lo reinauguró en 1927.—Al cabo de otros años, y mostrando "evidentes pruebas de fatiga", se confió nuevamente su restauración a Haerper-Herman (hay tantos organeros en Francia...), los cuales realizaron un trabajo excelente, al decir de la crónica, la que, por otra parte, no aprueba que un instrumento tan excepcional funcione mecánicamente, tanto en tubería, (cerca de 4,300 tubos) como en su registración. El crédito de sus bellas sonoridades actuales se lo llevó la casa organera antes mencionada.

El No. 40 de la propia revista francesa nos permite darnos cuenta de que, si en Francia ha decaído la vida musical, como se dice por allí, ¿qué podremos decir nosotros de la nuestra? Dan pena las comparaciones, porque solamente en un trimestre se editaron o reeditaron una cuarentena de obras, descontando las de música antigua. Y diversas casas grabadoras lanzaron al mercado más de 44 discos (eso sí, en su mayoría de música tradicional). Hubo 7 cursos y concursos en el país y un número impresionante de festivales de Música.

Noticias de México y del Extranjero

CANAL ONCE DE TELEVISION.—Dijo Raúl Cremoux, en *Excelsior* (8 de febrero pasado) que durante los 15 años de su existencia, el Canal 11 "ha sido un gigantesco inventario de las formas y maneras que tiene el Estado para demostrar su falta de interés real, constante en las tareas de la televisión... Casi siempre, pero nunca como hoy, los directores del 11 han omitido la idea obligada, necesaria, de lo que 'la cultura' podría hacer en servicio del desarrollo humanista y solidario"... La Participación cultural, creadora, en la televisión de México, no es viable mientras prevalezcan las actuales estructuras que consideran como servicio público la ampliación de conocimientos elitistas... mientras la cultura sea lanza, escudo y bandera de grupos minoritarios".

MUSICOS DE LA LEGUA.—Los aquí llamados "músicos hueseros", recibirán protección de la Unión Nacional de Agrupaciones Musicales Especializadas (UNAME), según lo anunció Clemente Sanabria.

LA SOCIEDAD INTERNACIONAL DE EDUCACION MUSICAL distinguió a César Tort y a la argentina Hermsy de Gainza para que tomen parte en el próximo congreso anual del Organismo, que se efectuará en Ponth Western, Australia, del 5 al 12 de agosto próximos. Tort fue, igualmente, invitado para el IV Seminario de la SIEM, a nivel de doctorado, que se llevará a cabo, del 19 al 21 del propio mes de agosto, en Nueva Zelandia.

MANUEL ENRIQUEZ, fue nombrado Jefe del Departamento de Música del INBAL, puesto que había estado acéfalo desde hacía más de un año. Esto no le impedirá atender a su cargo de Director del Conservatorio Nacional de Música.

LA ORQUESTA SINFONICA NACIONAL planea una serie de seis conciertos de música mexicana en exclusiva, para el verano próximo. Se proyecta, además, actuar en varios recintos universitarios y en las delegaciones del Distrito Federal. Probablemente la Temporada del Otoño próximo (septiembre a diciembre) sea dirigida, en su totalidad, por *Edouard Van Remoortel*; pero es posible que, antes, ofrezca la OSN un pequeño ciclo con huéspedes contratados por la Daniel que vuelve, así, a trabajar en contubernio con Bellas Artes.

"AÑO SILVESTRE REVUELTAS" ha sido denominado por el Instituto Politécnico Nacional el de 1974, para conmemorar el 75º aniversario del nacimiento del Compositor. Se planea allí, con este motivo, una serie masiva de espectáculos, conciertos y actividades culturales de toda índole, así como ediciones de diversas obras.

DIGEST IN ENGLISH

THE NEW CAREER, by MAURICE LE VAHR.—Mr. Le Vahr deals here with the lack of information regarding the music of the aboriginal inhabitants of Mexico before the Spanish Conquest. He remembers the *Psalmodia Christiana* which *Bernardino de Sahagún* supposedly wrote with Indian melodies and seems to be definitely lost. But if he really wrote it, how did he solve the problem of writing on paper the music of the conquered peoples? They did not possess a musical notation. A few years after they vanished for ever, their descendants had lost for ever their original cultures. After a few centuries, some creoles and mestees, as well as the European Boturini and certain civil governments began interesting themselves in pre-Columbian cultures of the New World; but the question of how was the music of those races has remained unanswered up to our times. As research has only dealt with musical instruments, we don't know anything for sure. On the other hand some Museums offer a great amount of aboriginal Indian instruments that anybody can see.—The French Monsieur and Madame d'Harcourt took in Peru didaction of what seemed to be aboriginal songs and music of the Quechua Indians. They published a huge volume with their gathered material; but they didn't enlight us regarding the transcription of what they had heard to our tempered notation system. They omitted either any musical system of those aboriginals, or how would they have proceeded, had they known Pythagoras' system, for instance.—The German ethnologists did not proceed likewise: they began recording what they heard (but not in America). In Paris' Musée de l'Homme Paul Rivet and André Schaeffner also used the phonograph. Unfortunately the 78 r.p.m. did not offer them exact results: it was thus unsuitable to serious research (the oscilloscope was not yet in current use). Those researchers were either physicians without music, or musicians without physics.—In our own medium, "Heterofonia" has published lots of "aboriginal music", with the only guarantee of their authors. Certain Indian dancers, called "huehuenches", move their feet to the sound of a so-called Aztec music; but this music suffers the same graphical errors of the past.—Fortunately, this year the Conservatory of Music has introduced in its curriculum the new career of Ethnomusicology. We salute the young people who are undertaking it. With the first graduates, the improvised researchers will vanish for ever. This young people will have access in the museums to as many aboriginal melodic instruments of the unperishable kind as they wish. After the thorough study of these flutes and their mathematical relations, they will be able to find out something about aboriginal music systems. Only then shall we know the musical possibilities of the pre-Columbian inhabitants of América and the music they could have had.

FROM THE EDITORS.—The Mexican concert pianists have founded a MEXICAN ASSOCIATION OF PIANISTS. This is encouraging, as Mexicans are not usually gregarious (a fact not uncommon in most countries

of the World, in the midst of professional people). The first sign of common agreement happened last year, when the musicians refused to accept a National Council of Music in the proposed terms.—The new ASOCIACION PIANISTICA MEXICANA seems, on the contrary, to have tightly reunited all the Mexican pianists, young and mature as well. Their program is ambitious and tends to strive for common interests. They will now be directly engaged by the Mexican Concert Associations, with the advantage for the latter, of knowing exactly the required needs of each town. On the other hand, having to tour the whole Republic, the artists won't need to have more than one or two programs in perfect shape.—It is true that among Mexican concert players, only the pianists are enough to form this kind of groups. On the other instrumental fields there is a pitiful shortage of human material. Having been born and musically educated in Poland, Henryk Szeryng could not fill us with thorough pride. The violinists Hermilo Novelo and Manuel Suárez are now having success in foreign countries. The violoncellists Leopoldo Téllez and Victor Manuel Cortés are busy as heads of their respective sections in the two principal symphonic orchestras of this town, as well as the viola player Gilberto García; although the latter prefers chamber music, as member of the Cuarteto de Bellas Artes that is soon going to make a tour in Europe. Perhaps these and some new values, like Manel Ramos, could form an Association of String Instruments Concert Players.—There will certainly be a lack of contemporary music concert pianists. Perhaps Alicia Urreta and María Elena Barrientos could be the only ones ready to sacrifice the lure of technique and interpretation of the classical, romantic and impressionistic repertoires, but the latter lives now in Madrid, where her services are highly in demand and the former is very busy with extra musical problems confronting Mexican musicians.—We have confidence in the new Pianistic Association and hope that its members shall preserve for ever their close contacts.

MUSIC AND ETHICS, by JAMES STAFFORD. — There are two problems of morals: the personal and the ethical one. Very few philosophers have found the relation between ethics and practice. But what has Music have to do with ethics? What connection could be found, so to say, between a sonata and morals? During the first half of our century it was fashionable to deny Music's relation to other things. The old and decadent Romanticism was made responsible for extra musical attributions. A good number of thinkers agree with these premises. Even Pythagoras only considered Music in its mathematical relations. The presocratic Greeks defined Music in spacial and quantitative terms.—In spite of its abundance and easy way of reaching, that kind of music ends to be annoying. Its authors did not face either problems of emotional depth, or complicated images, or dramatic conflicts. I remember Debussy's words: "Vivaldi did not write more than 200 Concerti Grossi, but more than 200 times one Concerto Grosso".—Even so, mere intellectual perception of Music (and such music offers nothing else) is a discipline that strenghtens the mind's principal task: to put in order the elements offered the ear. Maybe that is why Plato demanded Music as a ground to prepare

the leaders of his ideal society. It is easy to see the connection between Music and the education of a young mind, as well as the sense of order it produces for the building and keeping up of a society of the future. It would not be surprising to find the same spirit in those countries that grew under its influence. To Nietzsche that kind of music was Apollonian.—Vasconcelos says that "Contrary to intellectuals, the true artist deforms objectivity molds into rhythm and melodies, so as to reinterpret the substance of experience in terms of spirit". Deeper is that music that aspires to take hold of the spirit. That is the kind of music that possesses the greatest power for Good or Evil.—The Christian religions considered Music as an efficient way of liberating man from desire and will. Apotheosis in music produces an exhilaration akin to a thing, on account of its good qualities, but consider good that which we desire. The feelings we have after a good performance.—Spinoza says that we desire Response to Beauty is thus related to our most elementary desires and that is why human voices affect us very deeply.—There is undoubtedly a long distance from sexual desire, Goodness and primitive beauty and the profound feeling of pantheistic of mystic love produced by a great work of art. Durant says that sublimation does not explain the soul's complexity and its reaction to Music only begins there. Some biological phenomena predisposes us to the effects of the sound rise and fall. The body answers the stimulus and the soul rejoices. We make rhythms from the heart's tic-tac and the feet's marching steps. We like dancing rocking, verses, antistrophes, etc.—Socrates said that everything changes in as State when Music changes. Thoreau thought that nothing was as revolutionary as Music. Looking back we can see soldiers marching to their death to the rhythm of martial music composed by third rate composers, while society's leaders, safe behind the lines, listen from their boxes to operas written by second class composers. In such times we can well imagine the urgent need of rousing to aggression a people otherwise peaceful. We can imagine a group at the Palace: "What should we do to make the people more enthusiastic about our war? Let's ask so and so to write us one of his brilliant operas, with lots of naked women in the chours. That should draw some money of those financiers. Or we could imagine a more up to date office, like the Madison Ave. ones and perhaps overhear: "What if we organize a movement to control those troublesome youngsters? We could do lots of things, set up some sexy new artist to get them all lined up; new fashion styles (you, Abe, can get the fashions contract; or induce people to loose faith in foods (Nothing like a fad to bolster futures, how about soybeans, Norman). We could top it all with huge festivals, where they could sit around like fools".—In our totalitarian world it is difficult to imagine a spontaneous personality, launched by his own steam without organized government or business support, capable of setting trends, arousing imitators and changing social values in the meantime, as did the troupers and troubadors.—Of all the arts, Music is that which produces the strongest effects on the human soul. Musicians have greatly contributed to drastic changes in Europe and America, sometimes for Good and sometimes for Evil.—Music, at its best, is able to approach an ideal of brotherhood, thus restoring and reinforcing the

potential ordering process, man's intellect, and by its action on his sensitivity, move his spirit toward the best. We shan't be satisfied with less.—We need a music that will save us from the chaotic, the improvisations on IBM calculators, etc. Until the advent of such a music, the public at large prefers the beautiful houses of melody that our ancestors left us.

REMEMBERING STRAVINSKY, by ESPERANZA PULIDO.—Stravinski's *Chronicle of my Life* thought me that he was 73 years old when he switched to Twelve-tone Technique. That was a sign of prolonged youth. A Spanish proverb says: "A small horse is aver a colt". I had seen him in Rome on June 17, 1957, just at the moment when, not having a ticket, he was for a momento refused entrance to the Theatre, where his Twelve-tone Quintet was going to be premiered. He seemed then a strong and vigorous little man. His new attitude towards Music revealed progress. Otherwise the critics would have continued calling him "neoclassical". Afterwards, and thanks to certain interviews the magazines "Encounter" and "Melos" made him, I learnt about his real thought. Robert Craft was beginning then to form a journalistic-musical alliance with the Master.—At the time, his attitude towards musical critics made me smile. He divided them into two categories: those who, having been previously accused of falsifiers and retrograds, became afterwards superavantgardists, but falsifiers just the same. He judged the latter the worst type, as they were trying to alter the natural step of progress; by demanding continuous novelties, they provoked frequent repetitions of mediocre works. I think myself that the former type has no importance anymore. The "Hanslicks" do not break reputations any longer. Stravinsky thought that the critic should always be sure of his personal tastes. He meant the real critic and not the amateur critic. He referred himself to the German, English, French doctors in Music from famous universities, whose opinions could count.—He did not believe all together in the so-called sincerity of the composers and judged very strongly those who think themselves infalible.—"Duration" was not only material time to him, but power of suggestion. Regarding musical forms Stravinsky always connected Music to Mathematics. Ever since childhood mathematics interested him in their level of "ideas"; but nevertheless he considered the danger of making music out of mathematical formulas.—When a Mexican reporter asked him once what he thought of microintervals, he answered that he had get lots to do with the twelve tones.—Electronic music seemed to him full of possibilities, but its limitations didn't induce him to adopt it. Stockhausen's "Song of the Young man" interested him, but he could not agree with certain noises in the work. He also liked "Zeitmass". From Boulez he was fond of the metronomical swing of *Le marteau sans Maitre*, but he found that a certain monotony was peculiar to many polytonal music.—If musical time advanced greatly since the creation of *Le Sacre de Printemps*, Stravinsky's change to Twelve-tone technique did not give him time enough to produce another masterpiece alike. But how much does musical evolution of the last half century owe the little colossal man!

A REPORT ON THE FIRST SEMINARY OF ELECTRONIC

MUSIC, by JORGE RENE GONZALEZ.—On Feb. 4th a five day Seminary on Electronic Music began in Mexico City. Prominent personalities of the contemporary music world (Mexican and foreign) gathered together to share the latest ideas on Electronic Music.—Otto Luening, pupil of Busoni and one of the fathers of Electronic Music, spoke about his adventures during those years when electronic music was just a promise and told us of the first steps, accomplishments and experiences. He worked then with Vladimir Ussackewsky, Russian composer of Chinese ancestry. He is an American citizen who does research on the effects of sounds on human beings. He deals with 16,000 Hz but specially with 16 Hz.—The next lecture, given by Manuel Enriquez, Mexican composer and Director of the National Conservatory, dealt with Cinetic art. He didn't formulate an idea of his task socially as a composer until he met Federico Silva. Therefore his lecture concerned the relation Enriquez-Silva. At the end he made us hear an electronic work of his own, which was activated by a cinetic apparatus (Silva), on which there appeared certain colours that followed the tape's impulses. Enriquez would have us sensitivize human beings to make them more human".—Julio Estrada was the next lecturer. He is a Mexican composer and pedagogue. His lecture was titled: "Future Projection of Electronic Music". He has been doing research on what he calls "Music-Fiction". He spoke about certain experiments that are now being realized with the synthesizer on living beings. Art is now living a golden era, not only on an artistical level, but in its relations to science. If not for Music, we would have never known that the vegetables think. The synthesizer is such a marvellous instrument that we can connect our brains to certain electrodes that receive conscious impulses from our brains. These electrodes are plugged into an evolving wave that controls all the sound parameters. The outlet is connected to some ear phones that allow us to listen to our brains own music. This process is known as Bio-Fed Back.—Somebody tried to experiment with vegetables and made a recording of the results on tapes. That proved that the plant, when receiving a stimulation, intensifies it and transforms and varies with it.—There followed Kotonski's turn. The distinguished Polish composer allowed us to verify that all the sounds we hear are just tensions and distensions of the air's pressure and codify them in ways understandable to our consciousness. He also remembered that, thanks to technical improvements, today's composers have an infinite number of tone colours at their command. To obtain them the composer goes from very small elements to much more complicated structures. We heard Kotonski's "aela", an electronic work, but one codified on a score. In this work the composer uses several senoidal tones that would act as overtones that control the tone's parameters, with a realt of continuous changes of colour hues.—The next lecture was delivered by Vladimir Ussachewsky, Director of the Electronic Workshop of Columbia University. He first listed all the universities where it is possible to work with computers, which is the most expensive way of composing music. On his subject: "The Computer as a maker of Sounds", he dealt with the functioning of all kind of computers. He then gave us examples, one of the most interesting, the voice of Caruso treated by a computer from an

old 78 record. And we saw three films made by computers by Miss Lilian Swarts.—Hector Quintanar, Mexican composer, Chief of the Conservatory's Workshop and Coordinator of this Seminary, titled his lecture "Live Electronic Music", subject that is very dear to him. He drew a historical analogy between the synthesizer and that "infernal instrument that is the organ", according to a commentary written in the year 1180, that damned the use of such instrument in churches. The synthesizer now suffers a similar fate, and many people are convinced that it should be restrictive exclusively to Work-shops. Exactly why? No one has explained. Quintanar has given several concerts with alive synthesizer with great success. He leaves the programmation four the Laboratory. I found fault with the example given by Quintanar. Even if sung in life by Lupita Perea Arias, it was a matter of a recorded tape. We could have preferred a live example.—Mario Lavista came next. He is a young composer who now works with Quintanar in the Electronic workshop. His subject: "Creation and Interpretation of Electronic Music" was the only one entirely devoted to the exposition and analysis of one electronic work—one of his own, "Contrapunto". He composed it during his grant in Japon. In this case the tape is the interpreting medium. It is a collage of several tapes: a Mahler's Symphony, music of the Rolling Stones, Janis Joplin, the No Theatre, a broadcasting Japanese Station, an organ, a rural autobus, etc. After an exhaustive analysis of the work, we heard it with thorough know ledge of what was happening.—*Mario Davidowsky* was next. His lecture brouht forth several very interesting esthetical ideas. He informed us that he was methodical and not concentrated.—He established a difference between matter and idea in the exact composition moment. He also said that electronic music is not performed, but recreated. He made us hear his own *Estudio No. 3* and *Sincronismo No. 3* for cello and tape. At the end he gave some examples to illustrate the esthetical procedures of his works: first he determined the material; then he added, very discretelly the reservation (always thinking about the concert hall's acoustics). To end, he introduced *Robert Miller* to us: a young North American pianist, who wonderfully played Quintanar's *Diálogos* and Davidowsky's *Sincronía No. 6*.—*Luis de Pablo* could not appear, as announced, but *Morton Subotnick* ended the lectures. He expounded a very curious proposition, when saying that his work *Four Butterflies* was based on the biological cycle of this insect.—I would like to go further in this report, but the space is limited. I only wish to compliment the good organization of this Seminar and make some suggestions for next year's: a) the installation of a quadrophonic equipment, instead of the obsolete setereo. b) the ready availability of a synthesizer and c) a much better group of translators that will be acquainted with music terms in general, and electronic music terminology in particular.

HETEROFONIA INTERVIEWS VLADIMIR KOTONSKI.—The Dep. of Difusión Cultural of the National University of Mexico organized a Seminar on Electronic Music, inviting five composers of international renown and four of the best Mexican ones.—A complete report of the important event

is found on page of this magazine.—Since it is impossible to interview all of the distinguished guests. Heterofonia limited itself to speak with the Polish composer Vladimir Kotonski. Asked about Poland's musical situation, he answered that the music scene in Poland was quite active. They have five conservatories and twenty symphony orchestras. Composers enjoy great freedom and travel privileges, as frequently as they desire. There are not restrictions for the development of their musical personalities and they work happily.—Among the most distinguished young composers are Robiski, Wislowski and Kobraszewski. Initiated in 1956 there is a Fall Festival very important for composers and public as well.—Asked about the most important Polish composer of today he gave preference to Penderecki as the most complete. He acknowledged Lutoslawski's great merits. Henryk Gorecki is perhaps more talented than Penderecki, but less advanced in contemporary technique of composition. He presently holds a fellowship in West Berlin.—He informed the interviewer that on account of his busy schedule, Penderecki was not coming to Mexico, as expected. The last question concerned the possibility of electronic music becoming established as the common practice of the future. Mr. Kotonski does not believe so. He thinks that it will continue to be only one of many composition styles, both alone, or in combination with traditional instruments.

THE ART OF THE ORGAN IN MEXICO, by VICTOR URBAN.—The organ does not show up in Mexico until the building of catholic churches. One of the first ones —a small Spanish organ— is to be found at the Acolman Convent. The organ was not brought to Mexico for cultural purposes. The Spaniards intended to attract the natives to the Church by means of Music. To extract any sounds out of the Acolman organ it is necessary to pull out its bellows. It is an instrument of mechanical action, with characteristic Spanish stops and one single key board. There is another small organ at Querétaro Santa Rosa's Church, and there can be found many more, just as small and larger, all over Mexico. The San Luis Potosí cathedral's and that of Puebla's Escuela Superior de Música —both mechanical— have been restored. But the Mexico City Cathedral was undoubtedly the most important one. (see Heterofonia No. 30, May-June, 1973 for a detailed description of this organ).—After 1965 the organ acquired great importance in Mexico: many organists began playing steadily at the different churches of New Spain: Don Manuel de Sumaya, Antonio de Salazar, Antonio de Jerusalem, Juan de Lienas, Juan Matías, etc. In 1720 Puebla's Cathedral got its organ and 16 years later, by means of a contest, the Mexico City Cathedral's second organ was built by Don José Nazarre.—Unfortunately no scores of organ music have been found here, with the exception of a few ones that are the property of private libraries. That is due, probably, to the fact that music scores belonged to every organist, who kept them in their homes for their private use. That was not the case with orchestral and choral scores, some of which have been transcribed and played by the Mexican organist Jesús Estrada.—In Higinio Anglés' "La Música Organística de España en los siglos XVI y XVII y la obra de Cabanilles" he writes that since 1586 Antonio de Cabezóns "Libro de Música para Organó" was known in México. Organ factories and organ players vanish from

Mexico with the Independence War. Not been taken care of, the instruments began to perish and not listening any more to organ music, people lost interest. But at the beginning of the 20th century there is an organ renaissance: several German Walcker organs were installed in different Mexican towns. The Italian Balbiani organes of Santa Inés church and la Santa Veracruz (México City) are worth mentioning. But not until 1935 a school of organ playing was established here: three noted young musicians were given schorlarships by Rome's Instituto Pontificio di Musica Sacra: on their return, home, Miguel Bernal Jiménez established himself in Morelia, Mich.; Jesús Estrada in Mexico City and José de P. Aréchiga in Guadalajara. With them a literature of organ music began to flourish and the instruments were taken care of. Jesús Estrada induced the Governmet to instal two Tamburini organs (5 key boards, 150 stops, electro-pneumatic traction) at the National Auditorium and the National Conservatory of Music of Mexico City (1957 and 1965 respectively). The Guadalajara and Morelia cathedrals had their organs restored; but this new organ fury did not began until 20 years after the above mentioned musicians came back to their Coutry. And it was just during those years when, with the Clergy's support the electric organs made their entry in Mexico. A lack of culture was responsible for the Clergy's decision to buy hundreds of electric organs all over Mexico. They avoided thus the costly keeping up of the tubular instruments. Even the Mexico City Cathedral organs have been in bad shape the 70 years past and to make matters worse a fire reached them in 1965. But "electronics" stand over there intact.—After a paper campaign, promoted last year by the Organists, Union, (and Heterofonia, The Ed.) Cardenal Miranda promised to restore both instruments. We await patiently for that day to come.—Mexican composers begin to write music for the organ: Miguel Bernal Jiménez's *Concertino para Organo y Orquesta Sinfónica* and other works; Ramón Noble's many compositions; Jesús Villaseñor's famous "Paisaje" and many other works; Gonzalo Ruiz Esparza, Alfonso de Elías; modern music written by Blas Galindo, Rubén Valencia, Carmen Saucedo; Francisco Savín's "Concreciones" for "electronic" and symphony orchestra, etc.—The efforts of the three original masters have given fruits. We are now quite a number of organ players that fight to give the organ its former dignity back. We have stablished a Civil Association under the name of Unión Nacional de Organistas.—As far as I know, there are several organ makers and organ restorators. In Mexico City, Eugenio Latapí, Pascual Rodríguez, Jorge Peralta, Daniel Ramírez and Herr Weslowski, who is a graduate of the German factory *Becherat*; in Guadalajara, Moisés Sandoval; in Aguascalientes, Vicente Estrada and Sons; in Puebla, two young men of the Escuela Superior de Música, that have studied in the U.S.A. Salvador Iriarte takes care of Morelia's organ.—Several Organ Festivals are organizad here every year: The International Organ Festival at the National Auditorium; the International Festival in Morelia; a Festival in Aguascalientes; festivals at the Mexico City, Puebla, Tampico, Mérida, Guanajuato, Cuernavaca, Nuevo Laredo, Apizaco's conservatories, etc.—There are several pipe organs in catholic and protestant churches. Recently the Puebla Cathedral's organ was restored (a Austin-Frels and not the original Spanish one that, unfortunately, is totally destroyed), as well as the Cuernavaca's one. Since some time ago Tampico and Mérida had theirs fixed up.

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

Presidente Masaryk 582 (Polanco), México, D. F. Tel: 520-10-13

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

Masaryk No. 582, Polanco

Marzo 20: Concierto de la Academia de Opera del Conservatorio
Arias y Escenas de Operas

Dir. ARMANDO MONTIEL

Abril Orquesta del Conservatorio, Dr. JORGE DELEZE

AUDITORIO SILVESTRE REVUELTAS

Conciertos todos los miércoles, a las 18.30 hs.

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM CENTRO DE INICIACION MUSICAL

Rivera de San Cosme 71

Tels: 535-03-44 y 535-03-42

CENTRO DE EXTENSION UNIVERSITARIA

INICIACION MUSICAL

tres niveles paralelos a los estudios de Primaria, Secundaria, y
Bachillerato

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM

ESTUDIOS A NIVEL DE LICENCIATURA

SAN COSME 71

EDIFICIO MASCARONES

México, D. F.

VEERKAMP, S. A.

PALACIO DE LA MUSICA

Durango 269 Tel.: 528-59-16

Instrumentos Musicales — Cuerdas

Accesorios — Amplificadores — Micrófonos A.K.G.

Organos Electrónicos LOWREY — Pianos

Armonios — Métodos y Música Impresa en general

Acordeones HOHNER.

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

Sala de Espectáculos

Mes de Marzo:

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL,

viernes, a las 21 hs.; domingos, a las 12 hs.

1° y 3: Dir. José Serebrier; solista Leopoldo Téllez: Brahms, Oropesa y Rachmaninov.

8 y 10: Dr. J. Serebrier; solistas; Farley y García Mora: Beethoven, Strauss, Rolón y Kodaly.

15 y 17: Dir. Anshel Brusilow; solista, Lus Ma. Puente: Berlioz, Carrillo, Rachmaninov, Wagner y Strauss.

22 y 24: Dir. A. Brusilow; solista, Radu Aldulesco: Mozart, Saint-Saens, Brahms y Lavista.

29 y 31: Dir. Fco. Savín; solista, Hermilo Novelo: Rosini, Saint-Saens y Ponce.

16, 23 y 30: **ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO.**
(20.30 hs.)

o

2 y 5: José Iturbi, pianista, a las 20.30 hs.

6: Fernando Vilches, cantante, (Sala Ponce).

7: Martha Saldaña, cantante, (Sala Ponce).

12 y 26: Lauro Flores, pianista, (Sala Ponce).

31: Coro Willi Trader.

DANZA

7 y 11: a las 20 hs., Ballet Clásico del Teatro Colón;

9: a las 21 hs., el mismo espectáculo;

10: a las 17 hs., el mismo espectáculo;

25, 26 y 28: a las 20.30 hs., Nikolais Dance Theatre.