

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

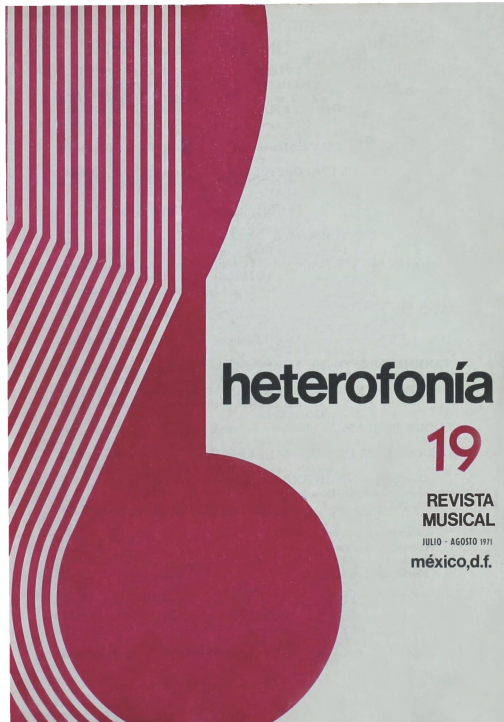


INBA



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:

Heterofonía 19, México, julio-agosto de 1971

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 19, México, julio-agosto de 1971, pp. #-#

The cover features a large, abstract graphic on the left side. It consists of a series of vertical red and white stripes that curve and converge towards the bottom left. To the right of this graphic is a large, solid red shape that resembles a stylized letter 'P' or a similar form. The background is a light, off-white color.

heterofonía

19

REVISTA
MUSICAL

JULIO - AGOSTO 1971

méxico,d.f.

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

OPERA NACIONAL E INTERNACIONAL DE BELLAS ARTES TEMPORADA NACIONAL, 1971, SEGUNDA SERIE

Tres sábados, a las 17 hrs. y Tres domingos, a las 16.30 hs. Mes de JULIO
3 y 4. MADAMA BUTTERFLY: Higuera, De Magos, Morelli, Magaña, Hamin, Vargas. Directores: Montiel Olvera y Solé

10 y 11. DON PASQUALE: Dorantes, Sevilla, Nieto, Moreno Bueno. Directores: Delezé y Solé

17 y 18. HAENSEL UND GRETEL: Solórzano, Zúñiga, Gómez, Montero, Hamin. Directores: Savín y Alcaraz

24 y 25. Concierto de Opera

Precios: Sábados, de \$40.00 a 8.00. Domingos, de \$50.00 a 10.00. taquillas

TEMPORADA INTERNACIONAL

Inauguración: 10 de agosto de 1971

MADAMA BUTTERFLY: Scotto, Luchetti, Saccomani, Berini, Hamin, Vargas, Magaña, Irigoyen, Mena.

TRAVIATA: Scotto, Luchetti, Saccomani, Morelli, Arzoba, Nieto, Irigoyen, Vargas, Columba.

BOHEMIA: Scotto, Luchetti, Saccomani, Garfias, Michalsky, Iglesias, Hamin, Valencia

LOHENGRIN: Thomas, Barlow, Mastilovic, Gunter Noecker, Michalsky, Iglesias

TANNHAUSER: Thomas, Mastilovic, Barlow, Iglesias, Gunter Noecker, Michalsky, Portilla, Hamin, Vargas, Dorantes.

ANDREA CHENIER: Domingo, González, Sereni, Aguilar, De la Peña, González, Sevilla, Vargas, Durán, Montero, Gálvez, Gómez Galán

BUQUE FANTASMA: Mastilovic, Amparán, Gunter Noecker, Portilla, Michalsky, Arzoba.

LOS CUENTOS DE HOFFMAN: Mars, Garfias, Higuera, Sevilla, Nieto, Hamin, Salas, Magaña, Clapes

Director General: ANTONIO CARAZA CAMPOS

Gerente General: *Rómulo Ramírez Esteva*

Directores musicales: *Luis Herrera de la Fuente, Eduardo Mata, Salvador Ochoa*

Director de Escena: *Carlos Díaz Dupond*

Director del Coro: *Jesús Macías*

Producción: *Antonio López Mancera*

Maestros internos: *Julio García, Armando Montiel Olvera, Salvador Ochoa, Alfredo Zamora*

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL — ORQUESTA SINFONICA DEL INBA — CORO DE BELLAS ARTES

Precios de los abonos: Primer piso: de \$2,000.00 a \$900.00.

Segundo piso: de \$1,000.00 a \$500.00

Tercer piso: de \$450.00 a \$230.00 (en taquillas de Bellas Artes)

PALACIO DE BELLAS ARTES

HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

Directora

ESPERANZA PULIDO

Jefe de Redacción

Ignacio Medina Alvarado

Relaciones Públicas

Alberto Pulido Silva

Redacción

Heriberto Frías 514,

México 12, D. F.

Teléfono: 5-23-48-10

Correspondencia

Apartado 12-808,

México 12, D. F.

Impreso en la

"IMPRENTA IDEAL"

Fragonard No. 44

México 19, D. F.

No. 19 JULIO-AGOSTO 1971

CENIDIM
DIFUSION

Pág.

S U M A R I O

● Directorio y Sumario	1
● Cartas a la Redacción	2
● De los Editores	4
● Concurso de Música Mexicana Contemporánea	5
● Domingo Lobato	
Aspectos de la Vida Musical en México	6
● Dr. K Marie Stolba	
Benjamín Franklin y la Música	9
● Robert Stevenson	
● Filosofías de la Historia de la Música	15
● Salvador Moreno	
Evocando a Stravinsky	19
● E.P.	
25 Años de la Sociedad de Autores y Compositores	21
● Fichero de Compositores	23
● Esperanza Pulido	
Con Tapia Colman	26
● Juventudes Musicales	28
● E.P.S.	
El Clave bien Temperado y J. Demus	29
● E.P.	
Libros	30
● Grabaciones	31
● Leslie Frick y C.M.	
Conciertos y Opera	33
● Revista de revistas musicales	38
● Abstracts in English	42

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto	\$ 6.00
Un año (seis números)	40.00
Número atrasado	8.00
Correo aéreo	55.00

EXTRANJERO

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

CARTAS A LA REDACCION

Estimada Directora:

Me es muy grato escribir a usted para saludarla y enviarle los datos de dos jóvenes discípulos míos y estimados amigos que, con su servidor, somos posiblemente los únicos que seguimos practicando aquí el quijotismo de la composición musical, ya que lo hacemos sin ninguna perspectiva de apoyo moral o económico. A este respecto, dentro de los lineamientos nuevos del Secretario de Educación Pública, Ing. Bravo Ahuja y del propio señor Presidente de la República, quien hoy ha estado con nosotros, platicando acerca de la reforma universitaria, me permito enviar a usted un estudio que presenté al propio Secretario de Educación, quien ha acusado recibo y turnado el asunto al Dr. Gonzalo Aguirre Beltrán, según Oficio No. 3436 de esa Secretaría Particular. Autorizo a usted para transcribirlo, comentarlo y criticarlo, si es que encuentra algún dato que le interese.

Anticipo mi agradecimiento por la atención que se sirva prestar a nuestros problemas y a nuestras inquietudes, que pueden ser los de cualquiera de las provincias mexicanas.

Prof. Domingo Lobato

Director de la Escuela de Música de la
Universidad de Guadalajara, Jalisco.

Agradecemos al Prof. Domingo Lobato su carta y el envío de su interesante estudio, que no es grato publicar. Los problemas musicales que aborda el compositor Lobato y sus proposiciones para resolverlos nos parecen, en general, sensatos y prácticos; sin embargo, nos permitimos disentir en algunos de sus puntos de vista concernientes a la música contemporánea. No creemos que se halle ésta en un período de decadencia, sino más bien de transición y experimentación. Y entre los experimentadores algunos han producido obras maestras que no sabemos cómo serán consideradas por los jóvenes compositores de las primeras décadas del siglo XXI. Vivimos en una época cuando todas las disciplinas humanas se mueven a paso aceleradísimo. Y ¡ay de aquel que se quede rezagado, no importando la edad que tenga! Por otra parte, si la música se ha internacionalizado en el resto del mundo, México no podía permanecer empecinado en un Nacionalismo ya absoleto, por lo que se refiere a su técnica de producción.

Creemos que después de haber escuchado el concierto ofrecido por César Tort en el Auditorio de Humanidades de la Ciudad Universitaria, con uno de los grupos infantiles que se educan musicalmente por medio de su sistema, Domingo Lobato no seguirá creyendo que el sistema Orff sea el más conveniente para los niños mexicanos de la capital y la provincia. A última hora fuimos informados que el Prof. Lobato había pedido a Tort un curso de su sistema para la Escuela que aquél dirige en Guadalajara.

Cabe traer a colación aquí lo que piensan del Sistema Orff algunos profesores de música de la Sección correspondiente del Instituto Nacional de Bellas Artes. Aunque reconociendo sus excelencias, no lo consideran adaptable a las escuelas donde prestan sus servicios; pero nada dicen contra el sistema Yamaha, al que se le está dando alguna entrada allí. Si el Sistema Tort no ha sido aún probado en las escuelas elementales; por qué rechazarlo a priori, alegando que sólo sirve para niños bien dotados musicalmente? Sin embargo, el maestro Tapia Colman le ha dado amplia cabida en el Conservatorio.

Habiendo estado presentes en un concierto organizado por la mencionada Sección de Música, con algunos grupos escogidos de muchachos de escuelas elementales y secundarias, pudimos darnos cuenta de lo que se logra allí: conjuntos corales, cantando al unísono, o a dos voces; conjuntos rítmicos, tocando correctamente sus instrumentitos de percusión; una buena y muy nutrida estudiantina, procedente de la Secundaria 100, dotada de los instrumentos usuales y un grupo de la maestra Diadelfa Mejía, que ofreció trozos ejecutados con campanas de diferentes alturas sonoras, ingeniosa y perfectamente repartidas entre las chicas de la Escuela Nacional de Maestros que formaban el conjunto. Ella, ante todo, y los profesores Judith A. de Quintanar, Antonio Olvera Montaño, David González Pichardo, María Rivas, Martín Villaseñor, Yolanda Delgado Fourzan y Rodolfo Ascensio merecen crédito; pero seguimos creyendo que ellos mismos lograrían mejores resultados aún con el Sistema Tort.

Volviendo al Prof. Lobato, deseamos de todo corazón que las autoridades correspondientes den cabida a aquellas de sus proposiciones que consideren pertinentes para el mejoramiento de la música en México. No le vendría mal a ésta la descentralización propuesta, pues ya es tiempo de que la provincia reciba la atención que se merece. México no es sólo el Distrito Federal, después de todo... (La Redacción).

De los Editores

TERCER ANIVERSARIO DE HETEROFONIA.—En este mes cumple tres años nuestra revista. El hecho nos parece extraordinario, en virtud de las precarias condiciones económicas en que nos hemos movido; pero ¿ha habido, acaso, alguna revista musical seria (no subvencionada) que haya podido esquivar semejantes pruebas? Por otra parte, el estar superándolas por medio de esfuerzos personales y colaboraciones generosas nos llena de satisfacción.

Nos es grato hacer pública nuestra gratitud hacia todas aquellas personas e instituciones que han contribuido a conferir permanencia a HETEROFONIA—permanencia que ya vemos perfilándose en el horizonte con perspectivas temporales de largo alcance, por la sencilla razón de que no nos mueve ninguna ambición de lucro. El día que nuestra publicación sea capaz de sostenerse *totalmente* por sí sola habremos alcanzado nuestra meta económica. La editorial y la intelectual quedan en manos de nosotros, sus hacedores, y de aquellos músicos y musicólogos que con increíble espíritu de camaradería han tomado esta revista como cosa propia y deseando que no perezca. Gracias a Pablo Castellanos, Salvador Moreno, Pablo C. de Gante, Sophie Cheiner, Robert Stevenson, Curt Lange, Ted Sadlowski y todos aquellos que aquí, o desde el extranjero nos dan enviado artículos inéditos, o trabajos ya publicados, pero de interés para nuestros lectores.

Gracias a todos nuestros suscriptores del país y del extranjero. Entre estos últimos contamos ya con un número regular de universidades e instituciones norteamericanas y europeas, a las que nuestras condensaciones en inglés han interesado. Nuestro agradecimiento, así mismo, al Licenciado Don Carlos Prieto por sus oportunos donativos y a nuestros anunciantes: Instituto Nacional de Bellas Artes (Departamento de Música), Ediciones Mexicanas de Música, Asociación Ponce, Conservatorio Nacional, Escuela de Música de la Universidad, Pianos y Organos, Casa Ricordi, por haber constituido nuestros principales medios de supervivencia.

Nuestro querido Jefe de Redacción, Ignacio Medina Alvarado, se ha mantenido siempre al pie del cañón y por ello le tenemos en alto aprecio, así como a la cantante Leslie Frick, generosa colaboradora.

Por mediación de Mercedes R.G. de Kuri —estimada amiga— quedamos obligados con el Arq. Héctor Feria Velasco por la espléndida nueva portada que engalanará a HETEROFONIA de aquí en adelante. Intentaremos, contemporáneamente, renovar paso a paso el formato y —sobre todo— que en cada nuevo número se supere al contenido musicológico y musicográfico de nuestra publicación.

Una mención de reconocimiento a nuestro impresor, señor Rafael Velázquez, por su paciencia y empeño en el mejoramiento tipográfico de HETEROFONIA.

La Unión de Cronistas de Teatro y Música tuvo a bien estimularnos con uno de sus diplomas anuales, por el esfuerzo que significa la publicación de esta revista, así como por nuestras intervenciones durante el "Año Beethoven", que tuvo particular repercusión en México.

Gracias pues, una vez más, a todos...

H E T E R O F O N I A

Convoca a los jóvenes pianistas mexicanos, de 13 a 30 años de edad, a un

CONCURSO DE MUSICA MEXICANA CONTEMPORANEA PARA PIANO

PREMIO UNICO: \$5,000.00 y un recital de la Asociación Ponce.

Obras obligatorias:

EMILIANA DE ZUBELDIA: **Estudios** Nos. 2, 4 y 5 (de los "5 Estudios sobre teorías de Novaro").

JOSE PABLO MONCAYO: **Muros verdes.**

MANUEL ENRIQUEZ: **A lápiz** (tres apuntes)

EDUARDO MATA: **Sonata para piano.**

El concursante tendrá obligación de completar un programa, con algunas de las siguientes obras: RODOLFO HALFFTER: **Sonata No. 3.** CARLOS CHAVEZ: **Diez Preludios.** JORGE GONZALEZ AVILA: **24 Invenciones.** BLAS GALINDO: **Siete Piezas para piano.** GERHARDT MUENCH: **Tessellata Tacambarensia.** EMILIANA DE ZUBELDIA: **Diez Tientos.** HERMILO HERNANDEZ: **Seis Invenciones.** MARIA TERESA PRIETO: **24 Variaciones para piano.**

Las dos pruebas eliminatorias y la final se llevarán a cabo a fines de noviembre de 1971. Inscripciones hasta el 30 de octubre. El Jurado estará formado por cuatro pianistas de reconocida solvencia, cuyos fallos serán inapelables. Todas las obras requeridas están editadas. Cuota de inscripción: \$50.00. Para informes dirigirse a las oficinas de HETEROFONIA: Heriberto Frías 514, México 12, D. F. Tel.: 5-23-47-10.

Aspectos de la Vida Musical en México.

Por DOMINGO LOBATO

(El profesor Domingo Lobato, actual Director de la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara, nació en Morelia y realizó todos sus estudios musicales en esta última ciudad, obteniendo título de maestro de Composición en 1943 y de Canto Gregoriano en 1945. Ha escrito música de cámara, instrumental y sinfónica, siguiendo corrientes desde el Impresionismo hasta la vanguardia de nuestros días. Con una beca alemana, presentó conferencias en once de las principales ciudades alemanas. Es actualmente maestro de tiempo completo de la Universidad de Guadalajara.)

Un análisis crítico valorativo de lo que se ha realizado musicalmente en México durante los últimos 25 años, es muy necesario para la historia. Criticar los hechos y a las personas que en ese período intervinieron, balanceando lo positivo con los errores, sería justipreciar una época, pero ésto debe ser realizado por los enterados, entendidos y autorizados en la materia. El conocimiento de tales datos podría normar nuestro pasado inmediato; mas la pregunta de si lo realizado en este campo del arte corresponde a las aspiraciones y metas de las personas e instituciones que en él intervinieron, pondría en entredicho, infructuosamente, acontecimientos pasados. Sobre lo ya existente y con las deficiencias de que adolece toda obra humana, propongamos nuevos fines, basados en las experiencias adquiridas y los ejemplos observados en otras latitudes. Tendremos que ir por los caminos quizá más cortos, al sugerir las mejores técnicas —no siempre las más modernas—, inquietos por el conocimiento lógico, progresivo, cronológico, contemporáneo, que nos acerque a nuestro mundo musical correspondiente a las tres últimas décadas de nuestro siglo. Esta es la finalidad del presente estudio, no dudando que será apreciado por la sinceridad con que fue redactado.

En el último Congreso Nacional de Música, celebrado en la ciudad de México en 1963, se presentaron ponencias que tendían a asegurar un cambio radical en la estructura externa y pedagógica de las instituciones musicales del país, tanto más cuanto que el presidente "de la permanente" pasó a ocupar el puesto de director del Dep. de Música dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes. Si hubo algún beneficio, o cambio sensible, fue solamente en las instituciones de la capital de la República. En las escuelas de música de los estados se siguió laborando aislada y denodadamente, tratando de subsistir y cubrir las necesidades del medio social al que servían.

A la ayuda económica que tiene por objeto sostener las instituciones docentes, podría aparejarse un asesoramiento de mejoras o reformas a los planes de estudios y programas de materias, así como una dotación de maestros capacitados, lo que redundaría en la superación y encauzamiento de lo hasta ahora disperso. En este caso se incrementaría el servicio social, al fundarse el tipo de *escuelas musicales* idóneas para cada ciudad y región. A cada núcleo específico podría adaptársele un plan de trabajo adecuado, ora se trate de *escuelas de música municipales*, que se ocupasen de formarles un sentido estético a los melómanos (el público consciente, tan indispensable para el logro de cualquier otra aspiración), o bien de *escuelas para los trabajadores de la música*, renglón que no ha cubierto la demanda cada vez mayor de la integración de grupos o masas corales e instrumentales. O también de las *escuelas profesionales* para maestros capacitados, que desarrollaran, con juventud y cariño, su meritoria labor entre quienes formarán las futuras generaciones (a este respecto la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara ha redondeado una planilla de maestros jóvenes que pueden asegurar una continuidad ascendente durante las próximas tres décadas).

Las entidades federativas tienden a satisfacer una necesidad popular con las orquestas sinfónicas o de cámara; pero se carece del personal adecuado.

Proponemos, pues, la creación de un Consejo Nacional de Orquestas Sinfónicas que asesore a los organismos, los estimule y les proporcione instrucción técnica.

La coordinación de las sociedades de conciertos — ora se trate de organismos especializados en eventos nacionales e internacionales, o de grupos juveniles, de sociedades privadas o de actos municipales, debieran trabajar conjuntamente, de tal manera que fuese posible recurrir a un catálogo de artistas donde escoger el mejor candidato que facilite su contratación, lo cual redundaría en beneficio del artista y de las propias sociedades de conciertos. Esta sería otra de las medidas para revitalizar la profesión musical. La creación de grupos permanentes oficiales, tanto de música de cámara, como corales, instrumentales y de ópera, establecidos en las ciudades estratégicas de la República, evitaría el centralismo. Estas ciudades serían: *Hermosillo*, para los estados de Sonora, Chihuahua, Sinaloa, Baja California Norte y Sur. *Monterrey*, para los estados de Nuevo León, Coahuila y Tamaulipas. *Guadalajara* para los estados de Jalisco, Nayarit, Aguascalientes, Colima y Durango. *Morelia* para Michoacán, Querétaro, San Luis Potosí y Guanajuato. *Jalapa* para los estados de Veracruz, Hidalgo, Tlaxcala y Puebla. *Oaxaca* para los estados de Oaxaca, Morelos, Guerrero y Chiapas. Y *Mérida* para Yucatán, Tabasco, Campeche y Quintana Roo.

* * *

El compositor es, generalmente, un ente raro en la sociedad. Su limitado campo de acción es circunscribe al mundo donde se mueve. Diríamos que, prácticamente, no existe entre nosotros la verdadera profesión de compositor, porque nos hallamos en ese período decadentista de la limitación extranjerizante. Hace pocos años el compositor mexicano tenía como meta el nacionalismo — hoy día combatido por los experimentos vanguardistas. Quizá se trate de un temporal período de crisis que pudiera ser acelerado por medio

de un estímulo oficial de organizaciones privadas y por la intervención de "mecenas", que en estos tiempos nuestros parecen brillar por su ausencia, pero que en otra época fueron factores determinantes en el desarrollo de las artes, ayudándolas a alcanzar cimas indiscutibles.

Para este problema se propone intensificar en los centros de enseñanza musical la especialización del compositor, con bases que le permitan al joven dedicarse exclusivamente al estudio de su arte, no dentro de una corriente, o sistema específicos, sino con amplia libertad para encontrar su propio camino de expresión estética. Otro impulso para el compositor consistiría en promover las obras de los autores mexicanos, por lo menos equilibrando su porcentaje con la ejecución de obras extranjeras, hasta obtener conciencia de la calidad de los compositores nacionales. El catálogo de compositores podría ser coordinado por el INBA. Así sería posible formular un plan de actividades para beneficio de todo aquel que, sin partido, bandería o cámara, se dedicase íntegramente —con capacidades comprobadas— a la composición musical, actividad que considero como la única valedera para catalizar el desarrollo del arte nacional.

Dentro de los estímulos más efectivos de práctica musical se hallan los coros, bandas de música, estudiantinas y grupos folklóricos, cuya especialidad puede fomentarse más intensamente, sobre todo en el campo coral, con concursos a nivel regional o nacional. Podría tratarse de profesionales, y de aficionados, pero siempre contando con el apoyo moral y, sobre todo, económico oficial y privado.

El plan especificado estimularía a la música viva, cada día más carente de adictos entre la juventud que prefiere "hacer música" con aparatos electrónicos que "vomitan sonidos".

* * *

La educación musical ha carecido en nuestra patria de un encauzamiento sistematizado y de una base sólida que garantice los estudios profesionales serios. Se exceptúan los casos aislados de personas excepcionalmente dotadas, que nos prestigian al haber obtenido un apreciable nivel artístico.

Se considera oportuna e inaplazable la creación de escuelas de música para niños de 6 a 12 años. Esta práctica del arte de los sonidos deberá tomarse como uno de tantos sistemas de educación propiamente dichos y no de pasatiempo. Sería un medio moderador para controlar los actos sensibles del hombre en la primera etapa de su vida. Este objetivo ha inducido a varios núcleos pedagógicos a estudiar sistemas de enseñanza conocidos internacionalmente, de los cuales considero como el más experimentado y positivo el sistema Orff, al que podría adaptársele cantos folklóricos y de cuna y ronda, nuestros. El sistema Orff es practicado en toda Europa y en Sudamérica. Una formación musical en las escuelas de primera enseñanza, prepararía definitivamente a los artistas, despertándoles desde temprana edad el sentimiento estético y sería un antecedente para las enseñanzas musicales de las escuelas secundarias, preparatorias y profesionales, cosa que de otro modo ha resultado inoperante.

CONCLUSIONES.—1) Se propone la creación de Centros Regionales de Música en las ciudades de Hermosillo, Monterrey, Guadalajara, Morelia, Jalapa, Oaxaca y Mérida.

2) Estos Centros Regionales constarán de una Escuela de Música (incrementando las ya existentes), una Orquesta Sinfónica (impulsando las ya existentes), un Coro Profesional y un Departamento de Opera.

3) Creación de un Consejo Nacional de Música que catalogue al personal docente y a los músicos de servicio; que asesore a los organismos promotores de conciertos y haga efectiva la presentación de artistas y grupos mexicanos y que promueva los recursos económicos ante las fuentes competentes (INBA)).

4) Las erogaciones de estos centros regionales de música pueden ser auspiciados con cantidades proporcionales, correspondiendo un 50% al gobierno de la entidad, o entidades; un 25% a la iniciativa privada y el 25% restante a las empresas que acualmente lucran con, o explotan la música comercial.

5) Se propone la creación de escuelas de música para niños.

6) Se propone descentralizar este plan del Distrito Federal y aceptar como sede piloto a la Universidad de Guadalajara de la propia ciudad de Guadalajara.

Guadalajara, Jal.

El Director, Prof. Domingo Lobato.

BENJAMIN FRANKLIN Y LA MUSICA

Por K. MARIE STOLBA



La Dra. K Marie Solba, musicóloga norteamericana, realizó su carrera en Mont Mount College, la Universidad de Colorado del Norte y la Universidad de Iowa. En esta última obtuvo doctorado en Musicología. Ha enseñado en varias universidades de su país, donde es ampliamente conocida como



violinista, escritora y conferenciante. Su tesis doctoral: "Historia del Estudio de Violin hasta cerca de 1800" fue publicada en dos volúmenes. (La Red.).

Benjamín Franklin alcanzó fama trascendental como estadista, pero fue un hombre multifacético: tomó parte en el Comité que formuló la Declaración de la Independencia de las colonias norteamericanas; influyó políticamente en su patria y en el extranjero; tuvo amigos notables en varios países; en el mundo de la música conoció a John Stanley, Francis Hopkinson, John

Antes, Abbé Vogler, Karl Stamitz y otros cuyos nombres pasaron a la historia de la música.

La erudición de Franklin abarcó un gran número de disciplinas: agricultura, electricidad, geología, periodismo, historia natural, física, matemáticas, mecánica, medicina, meteorología —y música! En todos estos campos dejó su impronta. Como maestro impresor fue un autodidacta: este era su campo específico —aunque no exclusivo— de acción. Como autor escribió verso y prosa. Sus *Memoirs* autobiográficas fueron originalmente publicadas por él en francés, el año de 1791, pero tres años más tarde aparecieron en inglés, alemán y sueco. Es una obra que aun hoy día se sigue leyendo vastamente. Los proverbios del *Almanaque del pobre Ricardo* conservan aún su vigencia. Aparte de este Almanaque, Franklin editó la *Pennsylvania Gazette*, el *Philadelphische Zeitung* — primer periódico de las colonias norteamericanas publicado en una lengua extranjera, y *The General Magazine and Historical Chronicle for all the British Plantations in America*. Los experimentos de Franklin en campos de la electricidad fijaron la diferencia entre la reacción eléctrica positiva y la negativa; produjo el pararrayos y sentó bases para las teorías eléctricas modernas. Su nombre se halla asociado, además, con la estufa de Franklin⁸ los lentes bifocales, la economía de la luz solar, la primera compañía de seguros contra incendios en los Estados Unidos, las bibliotecas públicas, el primer hospital de su país y el establecimiento de una Academia, conocida actualmente como la Universidad de Pennsylvania. Estas son solamente algunas de sus contribuciones sociales.

Igual que Mozart, Franklin fue un aficionado al ajedrez, a la buena conversación y a la música. Este arte le debe contribuciones como ejecutante aficionado, como inventor, como crítico y como compositor.

EJECUTANTE.—En la América colonial se acostumbraba que los niños recibieran educación cultural, tanto como escolar. No se se descuidaba la música. El joven Benjamín aprendió a tocar el violín y a cantar. Más tarde amplió estos conocimientos con los de la guitarra, el arpa, el clavicimbaló, el sticcado-pastoral y su propia armónica de cristal.

En el otoño de 1727 Franklin fundó *the Junto*, con un grupo de doce hombres. Este organismo —activo durante treinta años— reunía a sus miembros todos los viernes por la noche y organizaba anualmente una cena de aniversario, en la que se cantaba abundantemente y se pronunciaban "healths" (brindises). En algunas de sus cartas, da cuenta Franklin de ciertas baladas y canciones compuestas por él para *the Junto*, pero nunca se ha localizado la música escrita, por lo que se cree que adaptaba sus textos a melodías conocidas.

Es bien sabido que Thomas Jefferson y Benjamín Franklin gozaban haciendo música juntos. Cuando el primero era Presidente de los Estados Unidos tocaba frecuentemente el violín acompañado por Franklin en la guitarra. En otras ocasiones ambos tomaban parte con sus violines en varios conjuntos de cámara.

El interés de Franklin por la música se puso igualmente de manifiesto durante sus viajes por Inglaterra y el resto de Europa. Gustaba grandemente

de hacer uso de una lira británica, o arpa que recibió una vez de obsequio. En otra ocasión se ofreció en Londres como maestro de guitarra para la madre de Leigh Hunt, ensayista y poeta inglés. Pero no tenía demasiada confianza en su propia destreza como clavecinista. Una vez le dijo a una amiga cantante que para hacer música celestial juntos, como ella lo sugería, le eran indispensables, por lo menos, cuarenta años de estudios.

En una carta del 6 de julio, dirigida a Francis Hopkinson, Thomas Jefferson mencionó un "pequeño y bonito instrumento" que Franklin llevaba consigo en París. Se trataba del *sticcado-pastorale*, un cierto cristalófono, semejante a un minixilófono, con barras de cristal. Se tocaba con pequeños palillos, a la manera de un xilófono. Era un pequeño instrumento que podía cargarse en un estuchito de madera del tamaño de un portafolio de diplomático. El *sticcado-pastorale* de Franklin tenía una extensión de tres octavas y producía sonoridades suaves y delicadas.

INVENTOR.—El instrumento con el que Franklin se demostraba casi un virtuoso era de su propia invención. Se trataba de la armónica de cristal, inventada por él en 1761. Originalmente denominada "armónica", debido a la afición de Franklin por la lengua italiana, fue sajonizándose el nombre, hasta convertirse en *harmonica*. En una carta escrita en Londres el 13 de julio de 1762 al padre Gianbattista Beccaria, Franklin describía su instrumento con detalladas instrucciones para su construcción. Con ello autorizaba a Beccaria, o a cualquier otro interesado, a manufacturar instrumentos similares, sin necesidad de experimentaciones previas. En esta carta nos proporciona Franklin informes precisos sobre su invento musical.

Un tal Mr. Pockrich había presentado anteriormente una serie de vasos de cristal, más o menos llenos de agua, según lo requiriera la altura de los sonidos. En este instrumento que parece haber sido destruido en un incendio, tocaba Pockrich algunas melodías. Otro señor E.H. Delaval apareció después, tocando un instrumento similar al de Pockrich. Franklin lo escuchó y se dejó conquistar por su dulzura. Deseando poseer un instrumento musical que produjera sonidos semejantes a los que había oído, pero con mayor facilidad de manejo, puso a trabajar su inventiva. Tras las debidas experimentaciones arregló una serie de vasijas cortas, parecidas a las copas para helados, desprovistas de brazos. La mayor de estas tenía 22 centímetros de diámetro y la menor 7.5. Entre ambas colocó veintitrés copas de diferentes medidas, que presentaban diferencias de 0.65 en diámetro. El instrumento constaba de treinta y siete vasijas — una para cada uno de los semitonos de tres octavas (la diferencia entre el número total de vasijas requeridas y la variedad de dimensiones provenían del hecho de que vasos de la misma medida ofrecían con frecuencia sonidos diferentes, debido a diferencia de grosores). Así, por ejemplo, tres vasos de igual diámetro y profundidad pueden producir un do, un do sostenido y un re). Franklin dio instrucciones específicas para la afinación de las vasijas y para su necesario adelgazamiento, así como para que se probara la afinación por medio de un clavicimballo bien afinado, lo cual es prueba de su buen oído y conocimientos acústicos. En la carta mencionada se mostraba satisfecho de que el instrumento, una vez correctamente afinado, no volvería a requerir de nuevas afinaciones. Cada vasija llevaba un agujero en la base, provisto de un tapón de corcho que lo cerraba herméticamente. Las vasijas

estaban encimadas unas sobre otras de manera que sólomente les quedase expuesto algo más de un centímetro de su superficie. Esta disposición permitía fijarlos gradualmente sobre un eje y colocarlos dentro de una caja de madera de casi 1.5 metros de longitud. En una extremidad del eje fue conectado el mecanismo de rueda y palanca que debía ponerse en movimiento con un pie del ejecutante. Los diferentes sonidos se distinguían por medio de los colores del arco iris, pintados en los bordes interiores de las vasijas: Do, rojo; Re, anaranjado; Mi, amarillo; Fa, verde; Sol, azul; La, morado; Si, púrpura; los semitonos intermedios, blancos. Para tocar el instrumento el ejecutante tenía que mojar las vasijas con una esponja empapada en agua limpia. Seguidamente ponía las vasijas a rotar y con los dedos ligeramente húmedos percucía sobre las partes expuestas de los vasos rotantes. Era posible hacer acordes y articular las vasijas en diversas formas (La armónica escuchada por la autora de este artículo producía sonoridades en muchos aspectos comparables a las de las cuerdas de un violín frotadas por un arco.)

La popularidad de la armónica de cristal duró cuarenta años en Europa y los Estados Unidos. Marianne Davies, quien la tocó en Inglaterra, desde 1762, la llevó después a Italia y a la corte imperial de Viena, donde fue escuchada en las nupcias del Duque de Parka y la Archiduquesa de Austria, y a Francia, donde María Antonieta la estudió con Miss Davies. Para la mencionada boda, Metastasio escribió una Oda para soprano y armónica, en colaboración con Hasse, la cual fue cantada por la hermana de Miss Davies y acompañada por ésta.

En 1782 el *Musikalischer Almanach fuer Deutschland* informó acerca del furor producido por la armónica. Tanto a Mozart como a su padre Leopoldo les fascinó el instrumento y sólomente lamentaron que su alto costo no les permitiera adquirirlo. Parece que Mozart se sintió siempre intrigado por la armónica. El 1791 —año de su muerte— compuso un *Adagio y Rondo* K. 617-a para armónica sola. Al rededor de una docena de compositores escribieron también para el instrumento en cuestión — entre otros Beethoven. No obstante las mejoras que recibió la armónica de cristal, nunca alcanzó la meta que le había fijado Franklin: reemplazar al clavicémbalo y al piano. Por el contrario, desapareció de la escena musical al rededor de 1800 y desde entonces no ha vuelto a oirse hablar de ella.

CRITICO MUSICAL.—Es posible que Franklin haya sido el primer crítico musical de los Estados Unidos. Con frecuencia exaltó los méritos de las canciones escocesas, sus predilectas. La carta que le escribió el 2 de junio de 1765 a Lord Kames es realmente un análisis de la melodía y la armonía de las viejas canciones escocesas. Franklin lamentaba que en muchas de las obras de sus contemporáneos se abusara de lo que el llamaba "trucos", o sea, abundancia de ornamentos. Las canciones escocesas carecían de ornamentos. Aquellas sencillas melodías, con armonías consonantes en los tiempos fuertes del compás, le proporcionaban gran placer y estaba convencido de que la mayoría de los asistentes a conciertos eran de la misma opinión; pero los ejecutantes preferían música que les permitiera grandes oportunidades de lucimiento personal técnico. Escribió Franklin: "... La razón por la que las melodías escocesas han vivido tanto tiempo y seguirán viviendo eternamente, con

toda probabilidad, (siempre que se vieran libres de rígidas ornamentaciones) depende únicamente de su unidad melódica y armónica, o mejor dicho, de que su melodía sea, a la vez, armonía". Y continuó explicando que, debido a la capacidad de retención del oído y la memoria musicales, la altura de un sonido escuchando momentos antes era consciente o inconscientemente relacionada con el sonido siguiente, creándose así una especie de armonía procedente de la melodía misma. Observó que las notas acentuadas en las melodías escocesas eran consonantes entre sí, a cuyo factor atribuía lo placentero de la música escocesa antigua.

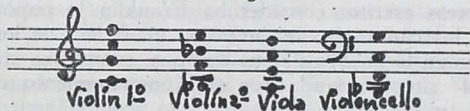
Franklin se ocupó detenidamente de la capacidad de retención de los nervios acústicos. En investigaciones posteriores se ha probado la veracidad de estas teorías. En otros escritos consideraba Franklin la importancia de una buena dicción para los cantantes: la "armonía artificial" de los bajos y otras partes acompañantes en la música de sus tiempos, cuando se la comparaba con la "armonía natural" proporcionada por el acompañamiento de una arpa, o lira, tocada por los trovadores medievales como acompañamiento de sus canciones; y la carencia de placer con que se escuchaban las "óperas modernas". Siempre aseguraba sus críticas con argumentos sólidos; como cuando, considerando defectuosa una aria del *Judas Macabeo* de Haendel, adujo las siguientes razones: 1) incorrecto énfasis de acentuación en palabras de poca importancia, o incorrecta sintaxis; 2) prolongación del sonido vocal más allá de los límites del suyo propio; 3) tartamudeos, o elaboración de pasajes; 4) confusión resultante de una combinación de las tres últimas faltas especificadas; 5) redundancia, o repetición múltiple e inmediata de una frase; 6) gritos producidos por saltos de octavas entre notas de corta duración, o notas cantadas en tiempo rápido. Algunas arias de *Acis y Galatea* fueron objeto de esta misma clase de críticas.

COMPOSITOR.—Hasta el siglo XX le fue atribuida a Benjamín Franklin una composición musical (En el pasado ocurrieron errores, debido a nombres muy afines al suyo). Algunas obras de Benjamín Franklin le fueron atribuidas a Benjamín Frankel ¡un compositor inglés del siglo XX!

En 1941 Guillaume de Van descubrió en la Biblioteca del Conservatorio de París el manuscrito de un Cuarteto de cuerdas con el nombre de Benjamín Franklin. Al editar la obra en 1946, Monsieur de Van creyó que se trataba de algo compuesto por su autor para una ejecución privada en el salón de Mme. Helvetius, en Auteuil, donde Franklin era invitado con frecuencia. Instrumentaciones para tres violines y un violoncello no eran infrecuentes en música del siglo XVIII, puesto que el género de cuartetos de cuerdas, tal y como lo conocemos ahora, no había sido firmemente establecido aún. Tampoco su forma era como la del cuarteto clásico, sino que estaba emparentada con la del divertimento y la suite barroca. En la obra de Franklin hay cinco movimientos de danza estilizados, todos en compás binario, con repeticiones de cada una de las mitades. El primer movimiento, carente de título, hace probablemente las veces de Preludio. Sigue un Minué, un Capricho, otro Minué y una Siciliana. Esta disposición de los movimientos está muy a tono en el Divertimento de la época clásica. Igual que la Suite, todos los tiempos llevan la misma tonalidad: Fa mayor en este caso. Las melodías son sencillas; armó-

nicamente sólo aparecen los acordes tradicionales de tónica, dominante y subdominante, con alguna dominante secundaria ocasionalmente. Estos movimientos binarios son cortos, variando su extensión entre 22 compases (44 con las repeticiones), en uno de los minués, a 41 (82 con las repeticiones) en el Capricho.

Este Cuarteto es único desde un punto de vista: su total *scordatura* aspecto ingenioso de la obra que acredita a Benjamín Franklin como compositor. La *scordatura*, o desafinación de instrumentos, no era nueva en tiempos de Franklin, pero su uso en un conjunto completo de cámara y la manera de desafinación requerida por el compositor resultaron exclusivos. Franklin marcó las afinaciones de la manera siguiente:



Aregladas en su orden propio, estas afinaciones contienen todos los sonidos de la escala de Fa mayor y los bajos más importantes para una armonía clásica de aquella tonalidad. Un examen detallado del manuscrito revela que cada ejecutante toca únicamente las cuatro notas de la afinación que le fue confiada. En otras palabras, el total de la obra es ejecutado en las cuerdas sueltas. Aparte de la ingeniosidad del procedimiento, Franklin debe de haber considerado otras ventajas, tanto de orden psicológico como auditivo: 1) despreocuparse de las desafinaciones, una vez que el instrumento haya sido bien afinado, puesto que los dedos de la mano izquierda no tenían que pisar las cuerdas; 2) la obra podía ser ejecutada por aficionados mediocres, siempre que estos pudieran pasar bien el arco sobre las cuerdas; sin embargo, para una ejecución fina se requería agilidad en el cruzamiento de las cuerdas; 3) La calidad tonal de las cuerdas sueltas es más incisiva y mordente que la de los sonidos. Esta calidad tonal abierta se asemeja más a la de las violas, o a la de la armónica del propio Franklin. (En la primavera pasada la autora escuchó dos ejecuciones del cuarteto en cuestión: una en *scordatura* y la otra en transcripción. La primera resultó más brillante y atractiva, en razón de la calidad sonora producida por las cuerdas sueltas).

Todavía nos queda otro elemento de sorpresa en la obra. A primera vista podría uno pensar que la partitura carece de melodía y que se trata de algo desprovisto de interés, bastante desabrido y hasta un poco pueril. Ni siquiera las partichelas revelan significado melódico alguno. Pero por medio de cruzamientos y enlaces ingeniosos de las partes individuales produjo el autor sus melodías.

Como compositor Franklin no puede ser comparado con Mozart, Haydn, o las lumbreras menores de sus tiempos; como ejecutante nunca alcanzó alturas semejantes a las de Heifetz o Segovia (pero si era un virtuoso de su propio instrumento). Como crítico no fue aclamado, pese a tener conocimiento de lo que hablaba. Su invento musical, aunque popular durante un buen número de años, cayó en el olvido; sin embargo, es significativo desde varios puntos de vista que un estadista tan singular como Benjamín Franklin haya tenido que ver con tantos aspectos de la música.

Filosofías de la Historia de la Música

Por ROBERT STEVENSON

(II y último)

Ningún historiador moderno pone en duda el papel que juega el buen gusto con los críticos de 1969, tal y como sucedía en tiempos de Hawkins. Frente al buen gusto de Chase palidecen los de todos los demás musicólogos americanos al norte y al sur del río Grande. A juzgar por sus propios catálogos, ni Harvard, ni Yale, ni Princeton, ni la Universidad de California en Berkeley, ofrecen cursos de historia de música norteamericana, pero en caso contrario. Chase impondría su pretensioso panorama general como único texto probable. Mientras tanto, y hasta que las principales universidades seleccionen vastamente sus curriculums de historia de la música norteamericana, algunas cuantas historias generales presentan ya breves noticias musicales. Así, por ejemplo, en la *Historia del Pueblo Norteamericano* (Oxford), de E. Morrison²¹, que es una de las preferidas como texto universitario, aparece Holden, el autor de *Coronación* (1793) como un compositor de la Carolina del Sur (pág. 292). En su *Historia de la Cultura* (Nueva York, A. A. Knopf, 1967), Germán Arciniega no menciona a Carlos Chávez, ni a Silvestre Revueltas, ni a Alberto Ginastera. Arciniega informa que los indios sudamericanos tocaban la quena, pero no que el continente de los incas dio la primera ópera del Nuevo Mundo, la primera música polifónica impresa, el primer texto impreso en lengua indígena, el *primer maestro de capilla mestizo* y el primer realmente prominente compositor europeo emigrado: *Domenico Zipoli*.

Si tales hechos son considerados como estrictamente musicológicos, para uso general ¿cuáles leyendas, hasta ahora desechadas, deberán ser incluidas en la próxima edición de estas obras de Morris y Arciniegas? ¿Merecían, acaso, un lugar en dichas historias las tres leyendas siguientes?:

El 19 de abril de 1778 John Adams asistió a un concierto espiritual en las Tullerías²². Solamente una semana antes había debutado Mozart en uno de aquellos conciertos espirituales, dirigidos por Le Gros²³. El interés del lector induciría, quizá, la reimpresión del programa escuchado por Adams, especialmente si Mozart hubiera entrado en el panorama.

El primero de agosto de 1874 Francisco de Miranda, el famoso patriota venezolano, que tomó parte en la Revolución Norteamericana, escribió en su diario que la música de una cierta ciudad de Connecticut era mejor que la de todo el resto del país. En un concierto escolar de aquella tarde, tres coros habían cantado a cappella con mayor majestad y belleza que en cualquier otra parte del continente.

Julián Ursyn Nemecewicz, el patriota polaco y libretista de óperas que acompañó a Kosciuszko en su viaje al Nuevo Mundo, visitó Mount Vernon después del retiro de George Washington de la presidencia. El 14 de junio de 1798 ocupó un asiento al lado de Washington, mientras su nieta Eleanor Parker Curtis tocaba el clavicémbalo. Lo mismo había sucedido el 21 de mayo anterior, al escuchar a otra nieta que tocaba "muy bien" la enormemente popular "Batalla de Praga" de Frantisek Kczwara, el compositor que fuera estrangulado por la famosa prostituta inglesa Susan Hill. Una semana después Nemecewicz conoció a Herman del Monte, primer "maestro de música" del Liceo de Georgetown quien, aparte de establecerse allí como el primer compositor de la recién fundada capital y ganar reputación como genio local, aseguraba que sus alumnos eran capaces de leer no importa qué música, después de sólo cinco meses de adiestramiento²⁶. Algunos otros datos relativos al viaje del polaco en los Estados Unidos constituyen igualmente buen material periodístico.

Con las anteriores leyendas terminan nuestras pesquisas dentro de las historias generales de la música y la cultura. Si se nos pregunta cuál es nuestra preferida entre las filosofías de la historia de la música norteamericana, responderíamos que aquella que fuese la mejor para todas las clases y condiciones, incluyendo a compositores de obras como Narcisus, The Lord's Prayer, Sobre las Olas, Cielito Lindo, La Golondrina; y a autores de melodías como O Little Town of Bethlehem, We Three Kings of Orient Are, Carry Me Back to Old Virginy o Aloha Oe. Si de preservar un orden cronológico se tratara, ¿por qué no comenzar con la Florida o Nuevo México, mejor que con Plymouth? Hawai y Nuevo México merecen un luagr. Según Sullivan, Dwight y compañía, John Louis M. Gottschalk pertenece a aquellos "poquita cosa" que deben ser colocados en la "periferia exótica", pero ¿por qué no revertir el orden? En una filosofía que pudiera parecer buena hasta para nuestros días, Horatio Parker recibiría la misma atención que los ingleses le dedican a Stanford, Parry, o hasta a Elgar. P.T. Barnum le sirvió de empresario a Jenny Lind en los Estados Unidos y es justamente esta mezcla de lo incongruente lo que le ha siempre conferido a la música de los Estados Unidos su típico sabor. Necesitamos una filosofía de nuestra música nacional, lo suficientemente comprensiva, como para permitir la coexistencia de Carie Jacobs Bond y el *Montezuma* de Roger Sessions; de los esquimales de Alaska y los suecos de Minnesota; de John Frederick Peter y John Cage; de Lowell Mason y Ned Rorem; *When the Saints Go Marching in* y *The Yellow Rose of Texas*; *Hora Novissima* y *Los Chester Psalms*. Todo esto y más aún debe de haber sido la música en que pensaba Paul Whitman cuando escribió:

Oigo a América cantando sus variadas melodías
La de los mecánicos... el canto del carpintero...
el canto del albañil... el canto del marinero...
el del zapatero...
la canción del leñador... la del sembrador...
el tierno canto de la madre, o el de la joven
y eficaz esposa. El de la menina que cose o lava...
Oigo a todos cantando a voz en cuello
Su propio y melodioso canto.

NOTAS

1 Biblioteca Pública de Nueva York, Dep. de Referencias. *Catálogo alfabético de la Colección Musical* (Boston, G.K Hall & Co. 1946) vol. 23, pág. 356-400).

2 Vicente Gesualdo, *Historia de la música en la Argentina, 1536-1851* (Buenos Aires, Editorial Beta S.R.L., 1961); José Díaz Gainza. *Historia Musical de Bolivia: época precolonial* (Potosí, Universidad Tomás Frías, 1962); Eugenio Pereira Salas. *Lor orígenes del arte musical en Chile* (Santiago, Imprenta Universitaria, 1941) e *Historia de la Música en Chile 1850-1900* (Editorial del Pacífico S. A. 1957); José Perdomo Escobar, *Historia de la Música en Colombia* (Bogotá, Imprenta Nacional, 1945; 3ª edición, Editorial ABC, 1963); Segundo Luis Moreno, "La Música en el Ecuador", en *El Ecuador en Cien años de independencia*, vol. 2 (Quito, Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios, 1930); Gabriel Saldivar, *Historia de la Música en México* (México, D. F. Editorial "Cultura", 1934); Lauro Ayrestarán, *La música en el Uruguay*, vol. I (Montevideo, Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, 1953).

3 La última entrega de esta serie de ensayos históricos reapareció mejorada y ampliada en *The Musical Reporter*, 1:297-304 (Julio 1841), bajo el título de "William Billings".

4 *Histoire de la Nouvelle-France*, 3ª edición (Paris, Adrian Perier, 1618), p. 728-729. En la traducción inglesa de P. Erondelle *Nova Francia or the Description* (Londres, Andrew 1069) véanse las sílabas guidoneanas en la p. 164-165.

5 Gabriel Segard Theodat, *Histoire du Canada* (Paris, Claude Sonnius, 1636), inserto entre la p. 312 y la 113.

6 Friedrich Wilhelm Marpurq Ammerkungen über drey Lieder der Irokesen". *Historisch-kritische Beytraege zur Aufnahme der Musik*. V. Band. Fünftes Stück (Berlin, G.A. Lange, 1762), p. 341-346.

7 Véase la carta No. 38 de Beresford, fechada el 15 de agosto de 1787, en *A Voyage Round the World; but More Particulary to the North-West coast of America... in the Queen George and Queen Charlotte* (Londres, George Goulding, 1789), entre las págs. 242 y 243. La música fue a dar a una traducción holandesa, *Reis naar de Noord-West Kust van Amerika* (Amsterdam, Matthijs Schalekamp, 1795), entre las págs. 210 y 211. Norfolk Sound, donde fue recogida la música, se halla situada a 57° 3' N 135° 36' O.

8 *A History of Music* (Edinburgo, Impresa por Constable & Co. 1830).

9 Véase Jaap Kunst, *Etnomusicología*, 3ª edición (El Haya, Martinus Nijhoff, 1959), págs. 129-130, 150-151, 162-163, 164, 168-169.

10 En *The National Music of America and its Sources* (Boston, L.C. Page, 1900), p. 171, escribió Elson: El indio americano nunca ha sido esencialmente musical. Este asunto ha sido exhaustivamente investigado por Miss Alice Fletcher, Mr. John C. Fillmore, Mr. H.E. Krehbiel y el Dr. J. Walter Fewkes. Referimso al lector a estas autoridades. Por lo que se refiere a cualquier influencia directa ejercida sobre la música norteamericana por una música que se halla en el más bajo nivel salvaje, tenemos serias dudas. Sería tanto como esperar que los esquimales o los bushmen de Australia originaran la

ópera del futuro". En una llamada añadió que "El indio, por supuesto, no reconocería su música en la *Suite India* de MacDowell,) p. 48.

11 Otto Mayer-Serra, *Música y Músicos de Latinoamérica* (México, Editorial Atlante; Nueva York, W.M. Jackson, 1947).

12 John Tasker Howard, *Our American Music; Three Hundred Years of It* (New York Thomas Y. Crowell Co., 1931, 1939, 1946, 1954). Más tarde apareció otra edición en 1965, bajo el título de *Our American Music; a Comprehensive History from 1620 to the Present*.

13 Gilbert Chase, *America's Music, From the Pilgrims to the Present* (New York, Toronto, Londres. McGraw Hill Book Company, Inc. 1955; 2ª ed., 1966).

14 *The Musical Cyclopedia* (Boston, James Loring, 1834), págs. 322-323.

15 *A History of Music in New England, with Biographical Sketches of Reformers and Psalmists* (Boston, Wilkins, Carter & Co. 1846).

16 Para citar únicamente ejemplos del primer capítulo de "The Pioneer and the Wilderness", en la *New England Harmony* de Timothy Swan (1801), págs. 56-57, el primer ejemplo no empieza con un solo de soprano, sino con un tutti. Swan omitió por completo los fa sostenidos. Le penúltima nota del mismo ejemplo, que Mellers considera importante, es un error. El ejemplo 2 sufre la misma suerte; el 3 de Mellers revela sus errores cuando se le compara con el 61 de Swan en la misma obra. En el ejemplo 4 están cambiadas las claves de sol y do del tenor. El ejemplo 4 y 5 no proceden de la *Philadelphia Harmony* de Morgan, sino de una colección recogida por Andrew Adgate (págs. 92-93). La apoyatura de una obra de Simeon Jocelin, que aparece en la p. 80 de *The Chorister's Companion*, publicado en New Haven (1788) fue mal interpretada como ritmo lombardo explícito. Mellers toma erróneamente una obra del italiano Felice de Gardini (1716-96) como representativa del estilo norteamericano temprano.

17 "A treasure Chest of Song from America's Dawn". *Musical America*, 37:3 (Enero 27, 1923).

18 En *Our American Music* (New York, Thomas Y. Crowell, 1965), p. 48, aparece cambiada la condición de Ritter.

19 Véanse especialmente las págs. 204, 214 (te de Johnson), 211 (carpinteros, panaderos y otras gentes bajas) y 223.

20 De acuerdo con el *Bulletin of Yale University Graduate School*, series 64, No. 14, 15 de julio de 1968, págs. 127-128, el único curso de música dedicado a un país determinado es el de la música rusa (117b).

21 Haciendo algunos comentarios sobre textos, el "octogenario decano de los historiadores norteamericanos", se quejó recientemente de que "la mayoría de los libros de texto son tan blandos como la grasa... se desentendían de los conflictos de nuestro pasado... aburren a los estudiantes". (*New York Times*, lunes 16 de diciembre de 1968, p. 34, cols. 3-5).

22 *Diary and Autobiography of John Adams*, editado por L.H. Butterfield (Cambridge, Belknap Press, 1961) vol. 2, p. 303.

23 No para gran satisfacción de Mozart. Véase en las *Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe* de Mozart (Kassel, Nueva York, Baerenreiter, 1962-), vol. 2 p. 345, la carta que le escribió a su padre el 1º de mayo de

1778. Para la fecha del concierto consúltese la Chronologisch-thematisches Verzeichnis saemntlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts (Wiesbaden, Breitkopf und Haertel, 1964), p. 308.

24 *The Diary of Francisco de Miranda*, editado por William Spence Robertson (Nueva York, Hispanic Society of America, 1928), p. 81.

25 Julian Ursyn Niemcewicz, *Podroze, po Ameryce, 1797-1841* (Wroclaw, Varsovia).

EVOCANDO A STRAVINSKI

Por SALVADOR MORENO

Muchas personas podrán escribir, sin duda, numerosas páginas sobre Stravinsky. Yo, en cambio, pocas y muy modestas. Pero no quisiera dejar de hacerlo, por cuánto puedan ser testimonio, uno más, de admiración y reconocimiento, al mayor de los compositores contemporáneos nuestros.

Igor Stravinsky

Scherzo à la Russe
symphonic version



T. Salvador Moreno

Schero by
J. Stravinsky
Mexico

ASSOCIATED MUSIC PUBLISHERS, INC.

New York
Printed in U.S.A.

July 28
1946

Mi recuerdo de Stravinsky, de la persona de Stravinsky, no sólo se refiere a las coasiones en que lo vi dirigir sus propias obras, sino a la afortunada de haber compartido con él, sentado a su lado —y con cuánta emoción lo recuerdo!—, un palco del Palacio de Bellas Artes, palco en el que también se hallaban su esposa Vera, Adolfo Salazar, el matrimonio Bal y Gay, y alguna persona más que no recuerdo.

Salvador Ochoa interpretaba su *Capriccio* para piano y orquesta, bajo la dirección, seguramente, del maestro Chávez, a quien debemos, dicho sea de paso, la reiterada presencia de Stravinsky en nuestro país.

No estoy seguro si ésto sucedía el año 1946, que es el de la fecha de un autógrafo suyo sobre la portada impresa del *Scherzo a la Russa*, con el que quiso corresponder a mis afanes, por conseguirle un catálogo de la exposición de México en Nueva York; "Dos mil años de Arte

mexicano", y que me cedió con este fin, Francisco de la Maza.

En el intermedio del concierto, Salazar comentaba con Bal y Gay algo sobre el "Sonido 13", conversación que, por un momento, pareció interesar a Stravinsky. Cuando trataron de explicarle de qué se trataba los interrumpió diciendo: "Yo con 12 sonidos tengo bastante". Lo que dicho por el músico de mayor riqueza sonora de nuestro tiempo, me dió mucho que pensar...

Días después, en la estación del ferrocarril que lo llevara nuevamente a los Estados Unidos, le obsequié un libro antiguo sobre Rusia, lleno de grabados y que dada su afición a ellos estaba seguro le interesaría. Al recibirlo, envuelto como estaba, me dijo entre serio y divertido: "¡No será una bomba!".

Al año siguiente publiqué una *Nota* en la revista "Nuestra Música" (Julio, 1947), sobre su *Poética Musical*; las seis lecciones dictadas por él en la cátedra de Poética de la Universidad de Harvard, y reunidas en un tomito en nuestro idioma por la Editorial Emecé.

A más de veinte años de distancia, las afirmaciones de Stravinsky, expresadas con tanta claridad y penetración, siguen siendo vigentes. Sin duda porque, como él mismo advierte, no se trata de sus sentimientos ni de sus gustos particulares, sino de su experiencia personal, lo que da a estas lecciones una permanencia y una vivacidad que jamás encontraremos en esos tratados teorizantes y convencionales que, por lo mismo envejecen.



A finales del año 1951 hice mi primer viaje a Europa, y tuve la satisfacción y la alegría de asistir, al año siguiente en París, a todas las manifestaciones musicales organizadas por "L'Oeuvre du vingtième siècle" durante el mes de mayo. El nombre de Stravinsky en los programas y su participación personal en los conciertos, dieron al festival un carácter de homenaje a su persona, a pesar de los nombres y de la presencia del mayor número, que jamás haya sido posible reunir, de grandes compositores e intérpretes.

La primera de las obras suyas que se escuchó fue, nada menos, que *Le Sacre du Printemps*, con la Orquesta Sinfónica de Boston dirigida por Pierre Monteux, y en el "Théâtre des Champs-Élysées", esto es, con el mismo director y en el mismo teatro en que fuera estrenada cuarenta años antes (39 para ser exactos), provocando entonces uno de los mayores escándalos de la historia de la música. En esta ocasión fue plaudida, en cambio, en forma delirante y escandalosa también, pero positiva.

En 1958 el pintor Ramón Gaya me envió desde Venecia, un precioso dibujo en el que aparece Stravinsky de espaldas, dirigiendo, por primera vez, la última de sus grandes creaciones: *Threni*, en el Teatro de "La Fenice", dibujo que hice fotografiar y di copias, entusiasmado, o todos mis amigos.

Veinticinco años de la Sociedad de Autores y Compositores

Por. E.P.S.

Con excepción de Manuel M. Ponce y Jesús Estrada, el grupo de 37 compositores que se reunieron el 22 de febrero de 1945 en la ciudad de México, para constituir una sociedad civil, con el fin de asegurar los derechos de autor, pertenecían a la rama popular. Un mes después —el 22 de marzo— quedaba legalmente constituida la *Sociedad de Autores y Compositores de México*, con un capital de \$46,455.00, suscritos por los setenta comparecientes, entre los que ya figuraban Hernández Moncada y Raúl Lavista. Actualmente la SACM les presta sus servicios a 3,000 miembros activos, algunos de los cuales, por su medio, recaudan anualmente sumas considerables. En 1969 las percepciones del organismo, por derechos autorales, se elevaron arriba de los \$16,000,000. Solamente un 20% de estas sumas se gastan en administración. Se dice que la mayoría de las sociedades del mundo requieren la mitad de sus ingresos para sobrevivir; pero, de acuerdo con el artículo 104 de la Ley Federal del Derecho de Autor, se hace una precisa diferenciación entre los gastos de administración y los gastos de cobranza.

Con excepción de Carlos Chávez, que pertenece a la Sociedad Norteamericana de Autores y no tiene nada que ver con la de México, todos los demás compositores mexicanos de la mal llamada "música clásica" son miembros de número de la SACM. Notable por su carácter de mexicano naturalizado es Rodolfo Halffter. A él se le debe que desde 1952 se extendieran las posibilidades de cobranza por derechos autorales, para la música de concierto, en el Auditorio Nacional, la Universidad Nacional Autónoma, la Asociación Daniel y la Asociación Ponce (El Lic. Alvarez Acosta decretó que el Instituto Nacional de Bellas Artes pagara el 3% de sus entradas). Con estos fondos se abrió una cuenta para fomentar la música de concierto. Pero en los actuales momentos la SACM está tropezando con ciertas dificultades para la percepción de estas entradas.

DERECHOS DE AUTOR.—A través del ilustrativo e interesante libro publicado por la Sociedad en cuestión para celebrar sus bodas de plata (VEINTICINCO AÑOS DE LA SACM) nos informamos de los datos ya consignados y de los que a continuación proporcionamos:

“Entre los siglos XVI y XVIII los derechos de autor eran una concesión graciosa, un privilegio concedido por la autoridad. Corresponde a Carlos III el mérito de haber otorgado no sólo para España, sino para América, concesiones que han de estimarse como el primer paso en favor del reconocimiento de la personalidad y del derecho de los autores, incluso para después de su muerte”. (Meritorio hijo de Felipe V, Carlos III (1716-1788) renió en España desde 1759 con pericia e idealismo).

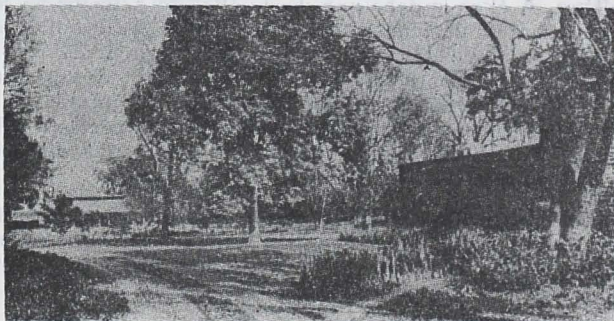
En el México independiente comenzaron a asegurarse los derechos de autor desde 1824. Veintidos años después apareció el primer ordenamiento sistemático sobre propiedad literaria; pero ya dos de sus artículos especificaban, entre los sancionados, a aquellos que publicaran “una pieza de música” sin permiso de su autor.

Respecto al Código Civil de 1870 (excepcionales tiempos de Don Benito Juárez y Don Justo Sierra), el libro de la SACM nos proporciona un dato que ignorábamos: el mencionado Código Civil “fue el único y el primero en el mundo que llegó a reglamentar estos derechos (los de autor) “como propiedad” (una propiedad idéntica a la de los bienes corporales) “y que declaró que eran perpetuos, con excepción de la propiedad dramática que sí era temporal”. En el Código Civil de 1884 se agregaron las penas por falsificación.

En la Constitución de 1917 y el Código Civil de 1928 (productos de la Revolución) se afirmaron las anteriores leyes. Don Lázaro Cárdenas promulgó en 1939 un Reglamento sobre Derecho de Autor, que “debe de considerarse vigente y aplicable en lo que no se oponga a la Ley Federal sobre Dehecho de Autor, mientras se expida el Reglamento de la misma”. Esta Ley del año 1956 corresponde, en lo general, a la anterior, con las necesarias correcciones. Por fin, en 1963 apareció una nueva ley, confeccionada con reformas y adiciones a la ley federal de derechos de autor de 1956.

POPULARIDAD INTERNACIONAL.—De acuerdo con lo que percibe la SACM por derechos internacionales de autores, nos complace que una compositora mexicana de música popular —Consuelo Velázquez (actual Presidenta del organismo [por un segundo período]) ocupe el tercer lugar entre 54 compositores de música popular (en abrumadora mayoría) y clásica. De esta última Manuel M. Ponce está en noveno lugar; Raúl Lavista en 16º; Ro-

(Pasa a la pág. 41)





FICHERO DE COMPOSITORES MEXICANOS MENORES DE 45 AÑOS

HIGINIO VELAZQUEZ

- | Fecha | Datos biográficos y obras. |
|-------|---|
| 1926 | Nació en Guadalajara, Jalisco, el 11 de enero de 1926. |
| 1939 | Primeros estudios de Armonía con Domingo Lobato. |
| 1942 | Cursos especiales de composición con Miguel Bernal Jiménez. |
| 1952 | Se traslada a México, D. F. e ingresa a la sección de cuerdas de la Orquesta Sinfónica Nacional. Revisa la Armonía y estudia Formas Modernas y Dodecafonía con Rodolfo Halffter. |
| 1958 | Suite "Vivencias" para orquesta sinfónica (Premio "Orquesta Sinfónica Nacional"). Obertura "Cacique" para orquesta sinfónica. |
| 1961 | Sinfonía Breve "Juárez" (Premio "Juárez", Guadalajara, Jal.) |
| 1963 | Poema Sinfónico "Revolución". |
| 1965 | Tres canciones proletarias para mezzo-soprano y maderas (publicadas por la revista "Coatl" de Guadalajara, Jal.) |
| 1969 | Es nombrado viola del Cuarteto de Cuerdas del INBA. "Estructuras" para piano. Primer violín del Cuarteto de Cuerdas de Acción Social del D. F. "Elegía" para oboe y piano. "Estructuras" para piano (publicadas por la revista "Esfera" de Guadalajara, Jal.) |
| 1970 | Sonatina para violoncello solo. Cuarteto para cuarteto de cuerdas. |
| 1971 | "Andante atonal" para cuerdas.
Tiene inéditos un Método de Escalas y Arpeggios modernos para violín y una Armonía Clásica. |

VERTICAL

II

(de ESTRUCTURAS)

Higinio Velázquez

Piano Solo

Grave (♩=♩)

84

L.H.

mp

Andante

ten.

p

ten.

Più mosso

← *mf*

mf

p

First system of a musical score for piano. It consists of two staves, treble and bass. The music is in 2/4 time and features complex chordal textures with many accidentals. There are dynamic markings of *p* and *mf*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the right hand.

Tempo I

Second system of the musical score. It begins with the tempo marking "Tempo I". The music continues with similar chordal textures. A dynamic marking of *p* is present at the start of the system.

Più mosso

Third system of the musical score. It begins with the tempo marking "Più mosso". The music continues with similar chordal textures. A dynamic marking of *mf* is present.

Fourth system of the musical score. It continues with similar chordal textures. A dynamic marking of *mf* is present.

Fifth system of the musical score. It features a triplet of eighth notes in the right hand, marked with a '3' and the word "rit.". The system concludes with a series of chords and a dynamic marking of *ppp*. There are some handwritten annotations in the right margin, including "C1111" and "C1110".

CON SIMON TAPIA COLMAN, DIRECTOR DEL CONSERVATORIO

Por ESPERANZA PULIDO



Apenas hace un corto Semestre que el compositor, violinista y maestro Simón Tapia Colmán entró a la Dirección del Conservatorio. Creo que quienes formamos parte del cuerpo docente del plantel somos los más indicados para darnos cabal cuenta de su funcionamiento interno, pero ahora me aproximo al señor Director como Directora de HETEROFONIA y con el sólo objeto de informar a los lectores de grandes proyectos futuros. Todavía en plan de maestra de la institución diré que tanto el cuerpo docente, como el estudiantil, han podido apreciar en este corto semestre el incansable trabajo, la ecuanimidad y la creciente popularidad de Tapia Colman. Su ascendiente está ya en la atmósfera del Conservatorio.

Conversamos largo y tendido sobre toda clase de problemas latentes. Abordamos asuntos peliagudos que no traeré a colación, porque precisa darle tiempo al tiempo. Tapia Colman los tiene ya todos resueltos en su mente, con un optimismo y energía contagiosos. Ha vivido más de treinta años entre nosotros, materialmente trasplantado a la tierra mexicana y como su mujer y sus ocho hijos nacieron aquí, desea con ardor que esos vástagos suyos puedan gozar en el futuro de una patria que debe ser para todos igual y no para unos cuantos distinta. Por primera vez ocupa entre nosotros un puesto oficial directivo de importancia y ya pudimos comprobar que aquel ardor paternal de que hablamos lo comparte ahora toda la juventud musical estudiosa de México, con matices didácticos e idealistas de muy largo alcance. No le arredran los tremendos escollos que encontrarán sus tremendos proyectos. De la fe, el trabajo y la posesión de una personalidad absorbente suelen derivarse milagros...

Desde su llegada al Conservatorio, Tapia Colman se puso a observar, escuchar, consultar reunir a los mejores elementos del plantel, servirles café con sus propias manos y elaborar proyectos de mejoras en todos los departamentos de su dirección, con esta mira trascendental: el "cómo" y el "cuándo". Los castillos en el aire de estas juntas, comienzan ya a descender lentamente a la tierra. Quizá el próximo año lectivo nos depare sorpresas como éstas:

1.—Incorporación al Conservatorio de todas las escuelas y academias de música, tanto oficiales como privadas.

2.—Inclusión de la Música dentro de la Reforma Educativa. Como consecuencia, los maestros normalistas deberán recibir la necesaria educación musical. Se pensó, además, que se anexaran escuelas Primaria, Secundaria y Preparatoria al Conservatorio (En este sentido recordamos nuestras luchas de hace unos años para que se desligara el plantel de la Secundaria anexa, que tantos problemas implicaban para el buen funcionamiento de aquél. Quizá nos hayamos equivocado).

4.—La estructuración de la Educación Musical, propiamente, se dividirá en cuatro etapas: Iniciación, Escuela Media, Escuela Profesional y Escuela Superior o de Post-graduados. La primera etapa se realizará en tres años; la segunda en cuatro, la tercera en tres y la última en cuatro. Quienes lleguen al fin, podrán ostentar títulos de concertistas, directores de orquesta o coros, compositores, musicólogos o doctores en música. Catorce años de estudios. Ojalá que para entonces, ya la Secretaría de Educación Pública les reconozca status profesional a estos MUSICOS, cosa que hasta ahora ha declinado.

Desde el régimen anterior, Francisco Savín, entonces Director del Conservatorio, había propuesto la creación de un Bachillerato especial para la carrera del músico; pero hasta ahora la Universidad no ha dado la última palabra. No dudamos que Tapia Colman lo logre. Es difícil que en México pueda algún día obtenerse un título de Doctor en Música. Filiberto Ramírez, Director de la Escuela de Música de la Universidad, está haciendo planes al respecto (para el próximo número de HETEROFONIA habremos conversado con él), pero el asunto es más complicado de lo que parece. Aún en los Estados Unidos, donde se cuentan por miles las universidades, son poquísimas aquellas que otorgan doctorados tales. Ojalá que Tapia Colman y Filiberto Ramírez nos lleguen a dejar algún día boquiabiertos...

Conociendo ya la reestructuración de cada una de las cuatro etapas especificadas, las hallamos perfectamente aptas para crear un sistema educativo musical de positivos alcances profesionales. Estamos convencidos de que el próximo año lectivo nos deparará sorpresas muy gratas, y depositamos toda nuestra fe, nuestra amistosa confianza y nuestras esperanzas en Simón Tapia Colman...

JUVENTUDES MUSICALES



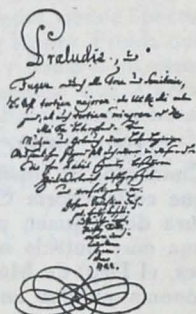
Con la dinámica y competente administración de Lolita Carrillo habría esperanzas de que las reorganizadas *Juventudes Musicales de México* tomarán una trayectoria definitiva, pero si ella va a ocupar un puesto diplomático en el extranjero, ¿cómo podrá hacerse cargo de una obra que requiere una dedicación completa? Mientras no nos demos cuenta del significado intrínseco de "Juventudes Musicales", tal y como lo entienden en Europa, en el Canadá, en algunos países de la América del Sur, no saldremos de perico-perro. No es que pidamos, o esperemos un idealismo perfecto de la persona que se eche a costas la dirección de un organismo digno y capaz de adherirse al movimiento de las Juventudes Musicales Internacionales, pero sí podríamos tomar como ejemplo a René Nicolí, fundador de las Juventudes Francesas, quien supo elevarse personalmente, al mismo tiempo que construía paso a paso una asociación que nadie podrá echar abajo, porque está cimentada sobre principios sólidos.



Y ¿qué decir de las Juventudes Musicales canadienses. En Montreal reina el idealismo con el señor Gilles Lefebvre. Joven y lleno de talento, el Director de las JMC está ideando la forma de que los propios jóvenes miembros tomen las riendas administrativas y artísticas del organismo, bajo la guía experimentada de los adultos. Para conseguirlo adiestra a un grupo de muchachos en las diversas disciplinas requeridas por tales menesteres. Mientras algo semejante no ocurra en México, nos seguiremos viendo obligados a carecer de fe y de esperanzas. Un estudio exhaustivo de lo que se ha hecho en Montreal podría inspirar a quienes se decidan a trabajar aquí por la obra que se está emprendiendo ahora. ¿Se hará...?



El clave bien temperado de Juan Sebastián Bach y Joerg Demus



Por E.P.

Fue una gran experiencia haber sido testigo de una obra colosal, madurada técnica e interpretativamente en el transcurso de 18 años. En 1953 Joerg Demus, un joven pianista austríaco de 28 años, preparaba en Viena la ejecución integral del Clave bien Temperado. En su estudio había un clavicordio, un clavicémbalo y un piano, sobre cuyos teclados iban pasando en sucesión las obras, hasta que el intérprete se sentía satisfecho.

A su debido tiempo asistimos al evento: cuatro sesiones en la Sala Brahms, o la Mozart (no recuerdo bien), repleta de un público ávido y conecedor. Al terminar el ciclo yo no me sentía del todo satisfecha, aunque sí admiradísima de la "proeza", solamente llevada a cabo por contados pianistas (¿algún clavecinista?) en el transcurso de los siglos. Me parecía que la polifonía de Bach debía ser más definida, su temática mejor expresada y el color sonoro tratando de imitar el del clavicémbalo para el que escribió Bach su obra, sin recurrencia al pedal de los resonadoras (manía personal esta última).

Pero llegó el 31 de mayo de 1971 y de allí, hasta el 3 de junio, el mismo Joerg Demus, un músico de primera línea, ahora maduro, un pianista completo y un maestro nato, nos dio en México una lección inolvidable de como concibe, a sus 42 años de edad, el Clave bien Temperado. ¡Qué evolución tan completa! Ahora también se valió de su exuberante fantasía, pero sólo para conferir a los temas elasticidad y finura y dar al fraseo una puntuación especial. La polifonía salió tan clara, como si tres, cuatro o cinco manos la ejecutaran. Y uno iba esperando los 48 sujetos de las fugas como si nunca antes los hubiera escuchado. El pedal funcionaba en continuo aleteo, pero sólo en la superficie ¿Seguía sintiendo yo la necesidad de su ausencia? En la última sesión esperaba con ansia el último Preludio del Segundo Libro y ¡oh alegría! Con maestría y arte singulares, Demus nos dijo por su medio todo lo que Bach quiso expresar con aquellas tres voces nunca oídas antes... Gracias pues, Joerg Demus.

LIBROS

Por E.P.

UWE FRISCH. *Trayectoria de la Música en México*, No. 5 de los Cuadernos de música del Dep. de Música de Difusión Cultural de la UNAM, que edita Gloria Carmona (22 páginas). Como la Subsecretaría de la Cultura del régimen pasado, donde Ignacio Medina Alvarado fue el editor de una muy nutrida serie de pequeños libros, algunos de ellos de grandes autores, el Dep. de Música de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma publica unos "cuadernos" de valioso contenido. Este número cinco es un panorama condensado de la evolución musical en el territorio mexicano. El criterio con que fue escrito nos parece muy acertado. Ugo Frisch es un musicógrafo bien preparado y — algo inusitado en nuestro medio— imparcial y justo. Tuvo el acierto de iniciar su trabajo con la desaparecida música prehispánica, en cuyo campo apenas comienzan a hacerla aflorar musicólogos como Pablo Castellano, desde un punto de vista que no se limite al instrumental. Ugo Frisch se nos antoja un músico que podría adentrarse profundamente en estos yermos terrenos. Después de pasar revista a la música del período virreinal y a la de la primera parte del México independiente, que sí han sido ya reseñados con amplitud por musicólogos mexicanos y extranjeros (sobre todo los últimos), pasa el autor a la interesante época comprendida entre la Revolución y la Década de los Cincuenta — época del "pleno surgimiento del nacionalismo musical en México". La inauguración de éste la atribuye sensatamente Frisch a Manuel M. Ponce, cuyos méritos algunos compositores mexicanos —entre otros Carlos Chávez— han tratado de menospreciar. Aunque admitiendo ingenuidad e inmadurez, esta primera forma de nacionalismo significó —como lo apunta Frisch— "la emancipación musical del país, que así encontraba su propia voz". Fueron las voces de Ponce, Rolón y Huízar las que permitieron hacer escuchar por primera vez —con fuerza— las del pueblo criollo, mestizo e indígena. De este último habría Carlos Chávez de derivar sus ideologías más tarde, en una época muy fecunda para el arte mexicano en general. Con su propia música Chávez "quemó etapas" —como dice Frisch— induciendo en las generaciones siguientes del primer medio siglo nuestro una nueva forma de nacionalismo, "mucho más adecuada para las necesidades del momento".

Nos pareció admirable el enfoque del autor hacia la obra de Revueltas — otro compositor mexicano que, por causas incomprensibles, no ha sido aún justipreciado. Refuta la excesiva simplificación que se le atribuyen en procedimientos muy gratos al autor del Cuarteto *Ferial* y con unas cuantas frases incisivas define la morfología de los motivos musicales obstinados, tan frecuentes en su música. —Establece un acertado paralelo entre Blas Galindo y José Pablo Moncayo: "reservado y austero", el primero y "transparente y luminoso" el segundo.— En fin, después de exaltar la benéfica presencia y permanencia en México de Rodolfo Halffter, quien fue uno de los más

importantes factores "para impedir cualquier recaída de la música de México en el provincianismo y el coloniaje que la ahogó en otro tiempo", termina con la crisis provocada después de los cincuenta por los medios masivos de información, que afectaron la expresión del arte en nuestro medio, donde "pocos, muy pocos son los que se salvaron, merced a su talento". Piensa Frisch que los maestros más viejos pudieron sortear mejor los escollos y llama a los otros "la generación perdida" de la música mexicana; pero asegura que Carlos Chávez y Rodolfo Halffter guiaron acertadamente a la subsecuente generación, de la que son exponentes Francisco Savín, Héctor Quintanar, y Eduardo Mata. Nosotros diríamos: respecto a la última generación ¿hacia dónde se encaminan los de *Música del Cuerpo* (¡pobre espíritu!), etc.?

GRABACIONES

CARLOS CHAVEZ, *Discovery*. SILVESTRE REVUELTAS, *Sensemaya*. EDUARDO MATA, *Sinfonía No. 3*, Orquesta Sinfónica de la Universidad. Director, EDUARDO MATA. Cornista VICENTE ZARZO. RCA mrs —003.— Los dos discos que reseñamos aquí harán época en la historia de las grabaciones de música mexicana, hechas por mexicanos (fueron supervisados por Rodolfo Halffter y Sabre Marroquín).—Esta primera contiene tres obras que Mata nos revela con lucidez extraordinaria. *Discovery* fue estrenado por su autor, Carlos Chávez en el Festival de Música de Cabrillo, California, que se lo encargó para una conmemoración especial. El programa antirepetitivo de la obra y su lenguaje, que suena politonal a nuestros oídos, poco importan. El contenido intrínseco y el soberbio tratamiento orquestal de esta música que corre, sin dejar huella auditiva y se nos mete por los poros del sentimiento, es lo que cuenta. Es música que se deslizó naturalmente en los instrumentos de estos competentes músicos de la OSU y con la que Chávez demuestra su madurez plena y su verdadera condición de artista. La dirección de Mata debe haber satisfecho plenamente al compositor.

Del *Sensemaya* de *Revueltas* habíamos escuchado varias ejecuciones, pero ninguna como ésta. Mata le impuso a la orquesta un ritmo palpitante, del principio al fin. Era un verdadero *Revueltas*, de cuerpo entero, medido en terrenos ajenos, amados por él: música afrocubana, presente en la poesía de Nicolás Guillén, que le llenó de euforia al trasladarlo a su lenguaje personal. Mata hizo patentes aspectos descuidados de *Revueltas*, como la transformación de una célula rítmica en temas fundamentales, que con tanta frecuencia aparece en sus obras.

Como Boulez, *Eduardo Mata* es otro de los jóvenes compositores contemporáneos que han casi abandonado la creación musical por la dirección de orquesta (en realidad, la interpretación de obras ajenas). Existen varias similitudes entre ambos: Boulez es uno de los pilares de la música francesa de sus días; Mata, bastante más joven, para allá iba en terrenos de la mexi-

cana. Contrariamente a lo que pensaba, Boulez no desdeña dirigir música de los grandes compositores del pasado, al mismo tiempo que se empeña en divulgar la de los del presente y la suya propia. Mata goza dirigiendo a Mozart y a Bach, pero se preocupa grandemente por la música de estos momentos (aunque no especialmente por la suya propia). Boulez sería capaz de transformar una orquesta mediocre; Mata ha sabido renovar completamente una orquesta francamente mala (esta grabación no nos dejará mentir).—En esta tercera Sinfonía suya está presente la preocupación de la juventud creadora actual. efectos tímbricos y dramatismo rítmico; sin embargo en las partes del corno (sobre todo en la cadencia, que tan excelentemente ejecutó Vicente Zarzo) hay melodías muy interesantes que se imponen, pese al compositor.

RODOLFO HALFFTER, *Pregón para una Pascua Pobre*. GERHART MUENCH, *Asociaciones*. Conjunto de Cámara. MARIA LUISAS SALINAS, soprano. RCA mrs 004. En este segundo disco hay otras dos obras que no conocíamos. La primera cara nos ofrece la obra de Halffter: un canto de amor del compositor, dirigido a una fuerza latente en él. Su contenido sincero y emotivo nos conmueve hondamente. Es el espíritu de Manuel de Falla, expresado con un lenguaje que en el maestro ya comenzaba a revelarse en un Concierto para Clavicimbaló y en el discípulo es cosa propia y hasta a veces superada por él mismo. Y lo que es más curioso aún: al iniciarse la obra creíamos escuchar algo "mexicano", pero pronto entraron España y Rodolfo Halffter, esta vez con facetas que no le conocíamos. Lástima que no cupieron los pregones de Sopeña en la fascinante grabación.

Nos divertimos grandemente con las "Asociaciones de Muench, al mismo tiempo que admiramos su ingenio tan poco germano y su técnica tan alemana. Con libre juego de palabras: "Destino —no te adivino— divino vino —nostálgico — corazón — zona rosa", etc., los escuchas podríamos formar tres poemas: el primero, filosófico; el segundo sensual y el tercero liviano y alegre. Sin María Luisa Salinas —excelsa soprano— las cosas no hubieran resultado igualmente bien: ella comprendió plenamente el espíritu del autor y lo recreó como si hubiese sido cosa propia. En su momento estornudó y tosizó con naturalidad, sin que por ello hubiésemos pensado que los estornudos y la tos se habían adherido a la técnica del compositor. Se trataba de meros accidentes, tales como otros muchos efectos de la obra. Si Muench logró interesarnos con esta especie de "super happening" suyo, ¿qué más puede pedir un compositor que tenga interés en ser escuchado (y ¿cuál no lo tiene?).

La calidad técnica de esta última grabación nos pareció menos buena que la de la precedente, sin que por ello pueda pensarse que es defectuosa.

Conciertos y Opera

Por C.M. y LESLIE FRICK

ORQUESTAS Y GRUPOS INSTRUMENTALES Y CORALES

SINFONICA NACIONAL.—Después de terminada su primera Temporada regular, la OSN ha dado audiciones en lugares públicos de esta ciudad. El Dr. Miguel Bueno, Director General del INBA, le ha asignado al conjunto la gran tarea de realizar un considerable número de grabaciones de música nacional y extranjera. De allí la imposibilidad de ensayar, al mismo tiempo, los programas de la segunda Temporada, a la que nos tenía acostumbrados la OSN. Puesto que esta medida fue tomada en beneficio de los músicos, debemos estar satisfechos de que el número de grabaciones de la orquesta se incremente y consolide. Esperamos los discos con entusiasmo.

ORQUESTA SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD.—Apenas un mes después de terminada su primera Temporada, la OSU inició el 6 de junio pasado su serie del Castillo de Chapultepec. Con el regreso de *Eduardo Mata* de su gira europea, el Titular de la orquesta volverá al podio para terminar los seis conciertos restantes, en los que tomarían parte como solistas *Walter Klein*, pianista; *Sonia Amelio*, crotalista; *Victor M. Cortés*, celista; *Aldo Rizzardi*, acordeonista, *Jorge F. Osorio*, pianista y *Narciso Yépez*, guitarrista. Fueron directores huéspedes *Fernando Lozano*, *Peter Eros* e *Isaac Karabatchevsky*.

ORQUESTA CONCERTGEBOUW DE AMSTERDAM.—La Asociación Daniel nos proporcionó la oportunidad de escuchar a una de las más destacadas orquestas mayores europeas (114 miembros), con su Titular *Bernard Haitink* y *Roberto Benzi* (cuyo debut como niño prodigio presenciamos en París hace bastantes años). Con salas llenas, la OCA ofreció cuatro programas en Bellas Artes y uno, a precios populares, en el Auditorio Nacional. Sus programas, por lo general conservadores, dieron oportunidad de gozar la calidad de las diversas secciones, pero, en particular, la de los metales; así como la de los solistas, provenientes de los primeros atriles. Haitnik es un director ya experimentado y a Benzi le sobra entusiasmo.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—Carlos Esteva y Miguel Bernal ya sabían hace algunos años que el conjunto de cámara por ellos iniciado haría carrera. Este año Difusión Cultural del Departamento Central (a cuyo frente está *Sonia Montero*), le dió el "espaldarazo" definitivo a la OCCM, enviándola a tocar todas las semanas por distintos rumbos de la ciudad. Pero ya desde antes había sido posible augurarle éxitos al conjunto, desde que se presentó en Tepetzotlán (Música Colonial mexicana) y el Instituto Italiano (Ciclo de las Sonatas de Rossini). Su último concierto se llevó a cabo en la Asociación Ponce el mes pasado. Lo dedicó el conjunto a música de Vivaldi y salió adelante con su ya acostumbrada eficiencia.

ORQUESTA SINFONICA ESTUDIANTIL DE LA ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM.—Este conjunto que dirige Ivo Valenti, lleno de entusiasmo y cualidades didácticas, tuvo a su cargo otro de los programas de la Asociación Ponce, en el que demostró Valenti lo que se puede realizar con elementos tiernos, entre los que también hay notables talentos. A la distinguida pianista Ninfa Calvario le acompañaron los muchachos el Concierto No. 2 de Chopin y ella quedó aun más satisfecha de esta colaboración. Su actuación, como la de los muchachos, fueron superadas.

ORQUESTA DE CAMARA DE XALAPA.—En su penúltimo programa, presentó la Asociación Ponce el conjunto xalapeño, bajo la dirección de su titular, Gino Brunello, quien es un músico italiano de los que —como Valenti— se han quedado en México para bien de nuestra música militante. Este conjunto de buenos músicos es muy profesional y distinguido.

QUINTETO DE METALES DE MEXICO.—Formado por primeros atriles de la Orquesta Sinfónica Nacional (*Felipe León* y *Carl Sakofsky*, trompetas; *Robert Bell*, corno; *Clemente Sanabria*, trombón y *John Benson*, tuba) ofreció en el Conservatorio (Sociedad de Conciertos del Conservatorio) un magnífico programa de obras antiguas y contemporáneas. Es la primera vez que se forma un conjunto de su género en México y la experiencia de escucharlo resultó inolvidable.

PROGRAMA "MARIA TERESA PRIETO".—El Instituto Cultural Hispano Mexicano organizó un programa de obras de cámara y lieder de la compositora María Teresa Prieto. Las últimas fueron interpretadas por Hortensia Cervantes y Salvador Ochoa y las otras por Sally van den Berg, un cuarteto de alientos y otros de cuerdas. Este último ejecutó el *Cuarteto Modal* que obtuviera el Primer Premio en el Concurso Nacional "Samuel Ross" de Madrid, en 1958, y es obra de muy placentera audición. El *Adagio y Fuga* para violoncello y piano que ejecutaron Sally van den Berg y Salvador Ochoa presenta una fuga de factura clásica, perfectamente estructurada y en la *Fuga* para cuarteto de alientos se vale la compositora de libertades que la hacen atractiva. Hortensia cantó con gusto seis bellas canciones sobre poemas de Sor Juana, Alejandro Casanova, la propia compositora, Carlos Bousoño Prieto y Vicente Aleixandre. La señorita Prieto sigue avanzando en las técnicas contemporáneas de la composición, como lo demuestra su "*Tema variado y Fuga*" serial, estrenado recientemente por Herrera de la Fuente y la OSN.

ORQUESTA DE CUERDAS DEL CENTRO LIBANES.—Este conjunto, formado por Mario Kuri Aldana con muy buenos elementos, ofreció su cuarto programa el mes pasado, bajo la dirección de Leonardo Velázquez, con Marta García Renart y Jaime Turrubiates como solistas.

CORO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA. *Luis Berber* se ha propuesto que el Coro de la Universidad le haga verdadero honor a ésta. El conjunto ha ido avanzando a pasos largos, como lo demostró en el segundo de los programas de Difusión Cultural de la UNAM, en el Auditorio de Medicina.

En el siguiente concierto de la misma serie, Eduardo Mata dirigió un "Programa *Webern*", con un conjunto instrumental y Lupe Pérez Arias como solista de las opus 13, 14 y 18. Con excepción del Concerto Op. 24, todas las demás obras fueron estrenos en México (Opus 20, 22, 5 y el Quinteto de 1906, sin número de opus).

CORO DE LA ESCUELA DE LA UNAM.—También *Jorge Medina Leal* es de los que luchan por dar impulso y mejorar continuamente los conjuntos corales por él dirigidos. Este de la Escuela Nacional ha estado ya bastante tiempo bajo sus órdenes y va progresando.

PLAY BACH.—Entre los varios conjuntos de Jazz presentados por el Dep. de Música del INBA el de Jacques Loussier fue uno de los más importantes. Al contrario de los Swingle Singers que ejecutan arreglos de Bach para su conjunto vocal, sin quitarle ni ponerle una sola nota a las obras, Jacques Loussier borda sobre temas bachianos y de otros "clásicos" con imaginación jazzística.

OTROS ACTOS

MARIA TERESA RODRIGUEZ.—La Academia de las Artes invitó a un recital de María Teresa Rodríguez, con obras de Blas Galindo, Rodolfo Halffter y Carlos Chávez (los tres miembros de la Sección de Música de la Academia). Como de costumbre, la distinguida pianista puso de relieve los méritos de las obras por ella elegidas, que ya le habíamos escuchado en otras ocasiones y ojalá siga ejecutando con tanta frecuencia como sea posible, porque así debe ser.

EMILIO PEREZ CASAS.—En el Auditorio de Medicina se escucharon dos recitales del pianista Emilio Pérez Casas, quien, entre un número de obras de Scarlatti, Bach, Beethoven, Chopin, Liszt y Debussy, incluyó dos de su maestra, la señora María Otálora de López Mateos, a quien le debe el talento de Emilio grandes estímulos para el desarrollo de su carrera pianística.

CINCUENTA AÑOS DE ERNESTO ROEMER.—Sabíamos que el maestro Roemer era un director de operetas en Viena, antes de emigrar a México, pero no tenemos conocimiento de sus tareas pedagógicas en su patria de origen. Desde que llegó a México sí se ha dedicado al magisterio en diversas épocas y, sobre todo, en los últimos años, cuando han pasado por sus manos un buen número de cantantes, en busca de adiestramiento liedéístico, o como cantantes de opereta. Estos, y otros varios que no pueden llamarse sus alumnos demostraron su agradecimiento y afecto con un concierto efectuado en el Conservatorio.

PREMIO "ANGEL R. ESQUIVEL".— El Dep. de Música del INBA ha creado un Premio "Angel R. Esquivel", en memoria del destacado barítono e inolvidable maestro de canto (uno de los mejores que han surgido aquí). Entre sus alumnos descuellan Roberto Bañuelas, María Luisa Salinas,

Cristina Ortega y Marco Antonio Saldaña. Este premio será anual y consistirá en una medalla de oro y \$3,000.00 para el mejor cantante de cada año.

OPERA.—Esta es la primera serie operística desde que el Dr. Miguel Bueno entró a la Dirección de Bellas Artes y Rómulo Ramírez Esteves a la administración del Dep. De Opera. El 9 de mayo se conmemoró el Centenario de AIDA, con Roberto Bañuelas (Amonasro) como el más destacado de los protagonistas y Carlos Díaz Dupond, como excelente Director de Escena.

Siguió LA BOHEMIA con una versión escénica más bien moderna de Ignacio Sotelo y Armando Montiel como director de una ópera que debe ya conocer de memoria. Guillermina Higareda protagonizó a Mimi; Hortensia Cervantes a Musetta, Froylan Ramírez fue un Rofoldo que comprendió al personaje, pese a su voz pequeña. Marcello tuvo un excelente intérprete en Arturo Prieto, y no se quedó atrás Luis Magaña como Schaunard. Salvador Palafox pareció un poco exagerado.

Después EL BARBERO, con una lista demasiado larga de artistas para que podamos recordarlos todos. Como director de la escena Charles Laila ofreció una especie de caricatura. El punto luminoso de esta representación fue la dirección atinada de Salvador Ochoa, quien acababa apenas de regresar del Liceo de Barcelona.

Esta apertura de lo que se espera ha de ser un año completo de representaciones operísticas por artistas mexicanos, terminó con TRAVIATA, escuchada por una multitud de gente que llenó por completo el Bellas Artes.

LESLIE FRICK.

NOTICIAS VARIAS.—MANUEL DE LA FLOR.—Al cerrar esta edición el pianista mexicano Manuel de la Flor había ya pasado las semifinales del Concurso Internacional de Música de Montreal (Sección Piano) y se hallaría preparándose para la prueba final, consistente en un Concierto con orquesta de libre elección (él prefirió el Segundo de Brahms), así como una obra inédita que les fue entregada a todos los semifinlistas antes de ser enclaustrados.

EDUARDO ANGULO.—A este adolescente de 17 años le tocó este año representar a México en la sección de violines de la American Youth Performers, con sede en Nueva York. Como cada año, el organismo recluta su furtivo personal en todos los estados de la Unión y en todos los países iberoamericanos. Tras una semana de intensivos estudios, ofrece la orquesta un concierto en el Carnegie Hall —esta vez bajo la dirección de Morton Gould—, y con un programa de atractivo popular, que terminó con la "Lacrimosa" del "Requiem" de Berlioz.

EDUARDO LARA.—El colega cronista fue nombrado Jefe de una de las secciones de Prensa del Instituto Nacional de Bellas Artes, donde se espera que realice una labor benéfica para el gremio al que pertenece.

FESTIVAL DE ORGANO.—El 22 de junio se iniciará el Festival de Organo que ha venido realizándose anualmente. Tomarían parte en el evento

el norteamericano Power Biggs, el italiano Renzo Buja y los mexicanos Víctor Urbán, Alfonso Vega Núñez, Roberto Oropeza, Francisco Javier Hernández, Juan Bosco Carrero y Abel Rodríguez. Lástima que el órgano monumental se halle en un auditorio de tan pésimas condiciones acústicas ¿Quién fue responsable de que se colocara allí?

SZERYNG Y NOVELO EN PARIS.—*Henryk Szeryng* fue condecorado en la capital francesa con la Medalla Bermeja de la Cruz Roja, por haber dado un concierto a beneficio de esta asociación. En dicho acto ejecutó el doble Concierto de Mozart con su discípulo Patricio Fontanarosa. *Hermilo Novelo*, quien se considera discípulo de Szeryng, interpretó como solista de la Orquesta de la ORTF el Concierto para violín y orquesta de Stravinsky, con tanto éxito, que regresará en enero próximo para tocar con Szeryng el doble Concierto de Bach en París y repetir la gira que realizó por Italia, Bélgica, Luxemburgo, Alemania y Checoslovaquia.

NOTICIAS DE ULTIMA HORA.—El maestro ENRIQUE RIBO impartirá un curso de Dirección Coral (el segundo), con duración de tres semanas, a partir del 11 de este mes de julio. La primera semana se llevará a cabo en Oaxtepec y las restantes en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y la Sala Ponce. . . Invitado por la Casa del Lago, el pianista JOSE KAHAN ofrecerá allí dos recitales de sonatas, los días 3 y 10 de este mes de julio. El artista incluirá obras de Brahms, Chopin, Schumann y Schubert. . . El famoso barítono MARIO SERENI ha sido contratado por Bellas Artes para cantar el papel de *Charles Gerard* es la ópera "Andrea Chenier" de Giordano. "Nuestro" incomparable PLACIDO DOMINGO tomará el papel titular y la admirable IRMA GONZALEZ el de *Medeleiene de Coigny*. . . No habiendo podido asistir al Festival Casals de Guadalajara, nos informamos, por la colega Eloisa Baqueiro, del éxito del mismo, en el que el viejo maestro catalán demostró en México, una vez más, su tremenda vitalidad. . . El Conservatorio ofreció una serie de recitales de alumnos, con motivo de la clausura de cursos. Entre estos fue notable la presentación inicial de lo obtenido por César Tort en el término de dos años de trabajo. Nos sorprendió la joven violinista Velia Hernández con una interpretación "madura" para sus jóvenes años, de la Sonata de César Franck, que es obra para "mayores". Se presentó en la clase de Conjuntos de Cámara del maestro Serafini. . . El grupo "Quanta" que dirige Mario Lavista y el Taller Coreográfico de la Universidad, a cargo de Gloria Contreras, unieron sus fuerzas en una presentación pública de improvisación libre, que desgraciadamente no pudimos presenciar. . . La Asociación Ponce terminó su Temporada de este año con un brillante concierto sinfónico de la Orquesta universitaria; dirigida por Eduardo Mata. Fue solista del Concierto de Mozart el joven pianista español Joaquín Soriano.

Revista de Revistas Musicales

PIEDRA RODANTE.—Con fecha 15 apareció en esta ciudad el primero de mayo pasado el número inicial del "tabloid" PIEDRA RODANTE. Es una versión, en español, del ROLLING STONE que el joven periodista californiano Jann Wenner fundara en San Francisco, hace ocho años, con un tiraje inicial de 20,000 ejemplares y un préstamo de 7,500 dólares. De ROLLING STONE se publican actualmente arriba de medio millón de ejemplares de dos ediciones, editadas simultáneamente en San Francisco y Nueva York. Los suscriptores alcanzan el número de 24,000 anualmente.

Son fundadores de PIEDRA RODANTE Manuel Aceves y su cuerpo de redactores. Un grupo de eruditos en rock (entre los que sobresalen José Agustín, Alejandro Jodorowsky, Parménides García Saldaña, Alannah Hopkins, Carlos Ortega Guerrero y otros) serán los principales colaboradores permanentes, pero una importante parte del material provendrá de la revista madre. Así, por ejemplo, se le dio preponderancia a una entrevista de ROLLING STONE con John Lennon, hecha a raíz de las últimas grabaciones que el famoso ex-Beatle y su esposa Yoko realizaron en Inglaterra, después del rompimiento del grupo iniciador del movimiento actual de la música juvenil de nuestros tiempos. Esta entrevista y el material gráfico que la acompaña constituyen por sí mismos un éxito editorial indiscutible; pero hay otros buenos artículos, como el que escribió Manuel Aceves para presentar la nueva publicación y sus objetivos. Para él se trataba de "un sueño de más de dos años" que por obvias razones, no pudo realizarse en el Sexenio anterior. "¡Esperamos sinceramente no habernos equivocado de Sexenio!" —exclama—, e informa que, para entregarles los derechos en exclusiva, Wenner sólo les pidió "lealtad a los muchachos".

Creemos que PIEDRA RODANTE viene a llenar una necesidad en el medio de la "chaviza", no sólo mexicana, sino hispana e hispanoamericana. Y ¿porqué no, también necesidades de la "momiza", entre la que abundan quienes nos interesamos en seguirle los pasos de cerca a esta juventud actual tan exultante, sobre todo en el campo de la música que los arroba y habrá de conducirlos —creemos y esperamos— a su liberación final? ¿Qué el destino le depare a esta PIEDRA un rodaje suave y fructífero!

HILO MUSICAL.—Así se llama una estación de radio madrileña, que en abril pasado publicó el primer número de una lujosa y moderna revista musical igualmente titulada HILO MUSICAL. La escritora María Acebes (colaboradora de la nueva publicación), nos hizo el favor de enviárnosla oportunamente, pero apenas pudo llegar a nuestras manos a fines de mayo.

La radiodifusora indicada sirve cuatro canales: El Canal 1, destinado a crearle un ambiente de optimismo a la actividad laboral. El 2 radiodifunde música "donde se precise una atmósfera plácida y amable". El 3 se encarga del Folklore, el Jazz y el Rock y el 4 de la Música Sinfónica y la Opera. Sus horarios comienzan a las siete de la mañana y terminan a las dos horas del día siguiente. Puesto que para sus difusiones se vale la estación de las

mejores grabaciones del mercado, las casas comerciales del ramo favorecen a la nueva revista con un buen número de anuncios, lo cual les permite a los editores publicar 92 páginas de muy selecto material, buen papel y gran lujo. Este dato no bastaría para asegurar la deseable calidad de cada edición, pero, a juzgar por la primera muestra, HILO MUSICAL emulará a otras publicaciones extranjeras similares, porque sus miras comerciales se hallan equilibradas con óptimo material informativo y musicográfico.

Nos interesó mucho una encuesta llevada a cabo entre cuatro poetas españoles, a quienes se les hicieron ocho preguntas en torno al papel que desempeña la poesía de los grandes poetas hispanos e hispanoamericanos del pasado y del presente, que han sido elegidos por los cantantes de la última ola juvenil hispana como textos de sus canciones. Esta encuesta va seguida de un cuadro sinóptico, por el que nos informamos de que García Lorca es el predilecto de los cantantes populares de la Península, siguiéndoles numéricamente Rafael Alberti, Antonio Machado y Miguel Hernández. Blas de Otero, Lope de Vega, el Marqués de Santillana, Quevedo, José Ángel Valente y Juan Ramón Jiménez ocupan los últimos lugares en la predilección de los cantantes.

Puesto que aquí iniciamos con Mario Ferrigno los conciertos a vasta escala de música original para cuatro manos, hallamos muy de nuestro agrado el artículo de Manuel Carra, titulado "Introducción a la música para piano a cuatro manos de Schubert". La predilección del articulista por la opus 103 coincide con nuestras aficiones.

El "monólogo con Celibidache" de Alvaro Monteagudo, nos hizo pensar en unas "Entrevistas Imaginarias" que escribíamos antaño en la extinta revista CARNET MUSICAL, porque una de éstas se refería justamente al propio Director rumano que tan popular fuera en México, cuando venía a dirigir la Orquesta de los Filarmónicos que, apenas se hubo marchado Celibidache la última vez, dejó de existir.

En fin, una entrevista jugosa con el cantaor de flamenco, Antonio Mairena; y —por donde debimos haber comenzado— un Editorial que nos lleva a Valencia y se vale de otras estratagemas antes de abordar el tema: la música en la industria y el camino que ha debido recorrer en el pasado. Todo ello nos obliga a desearle grandes éxitos y una larga vida a HILO MUSICAL.

MELOS.—En su número de Marzo pasado, Alfred Huber analiza la obra *Anaklasis* para cuerdas y percusiones, de Krzysztof Penderecki, que fue compuesta por el gran compositor polaco para el Festival de Música Contemporánea de Donaueschingen de 1960. Dice Huber que se trata de una obra clave "sensacional" en la producción de Penderecki, porque con ella se puso de manifiesto por primera vez su factura musical abiertamente, con todos sus signos de escritura especiales, no carentes de simbolismos. Hay allí indicaciones como: "Déjese caer un trozo de madera (lápiz) sobre las cuerdas, y permítasele vibrar hasta el signo"; o "golpear las cuerdas con una escobetilla de jazz", etc. Para $\frac{1}{4}$ y $\frac{3}{4}$ de tono empleó el compositor crucecitas determinadas. Es de notarse que en este análisis de Huber, casi no aparece por nin-

gún lado una apreciación estética de la obra; en cambio, el lado técnico es contemplado casi compás por compás con experta minuciosidad. Lo más que hallamos desde un punto de vista poco más o menos abstracto, es una mención de "ondas de luz, en forma de material sonoro", que se rompen, a filtran y vuelven a aparecer". No hemos encontrado una grabación de Anaklasis (que significa algo así como "Luz que se quiebra"), pero seguiremos buscándola.

LE LETTRES FRANCAIS.—Martine Cadieu informa que en el último Festival de Donaueschingen se estrenó *Mantra* de Stockhausen. No se trata de una obra abierta sino de una obra rigurosamente controlada, aun cuando osó el compositor transformaciones electrónicas. El pianista y el auditorio radan plácidamente entre pasiones y meditaciones. Agrega la distinguida crítico que en la obra entra una gran dosis de intuición. "Lo que debemos desarrollar hoy día —declaró el compositor recientemente— es la técnica de entrar en contacto con lo intuitivo, siempre que lo deseemos y por tan largo tiempo como queramos". Continúa Martine Cadieu llevándonos por la India, donde existe una ciencia secreta que consiste en el estudio del sonido y las diversas vibraciones que se colocan al nivel de la conciencia. "Puesto que cada uno de nuestros centros de conciencia corresponde en relación directa a un cierto nivel sonoro, se puede, por tanto, llegar al nivel correspondiente por medio de la repetición de un sonido, que equivale a la repetición de sonidos determinados". Y estas fórmulas son las que reciben el nombre de "Mantras", las cuales son enseñadas por un Guru. Terminada la información asegurándonos que las estructuras de la obra de Stockhausen son más sencillas que las de los ragas hindúes. "Stockhausen posee la fuerza de los poetas".

DISSONANZ. Por MELOS nos informamos de una entrevista que la Redacción de la revista musical de Zurich, *Dissonanzs*, le hizo a John Cage el año pasado y que es como un credo político del discutido compositor, quien desconoce diferencias en condiciones sociales; exige una inmediata libertad individual; cree que la tecnología resolverá el problema de la existencia humana; no tiene fe en la violencia, ni en la protesta y augura que la crisis política de los Estados Unidos se solucionará en 1972.

LA GACETA del Fondo de Cultura Económica nos informa de los trabajos de recopilación de la lírica popular emprendidos por Margit Frenk de Alatorre e Ivette Jiménez de Báez bajo la paternidad del Colegio de México. Adquirimos las *Coplas de amor del folklore Mexicano* para reseñarlas en el próximo número de esta revista.

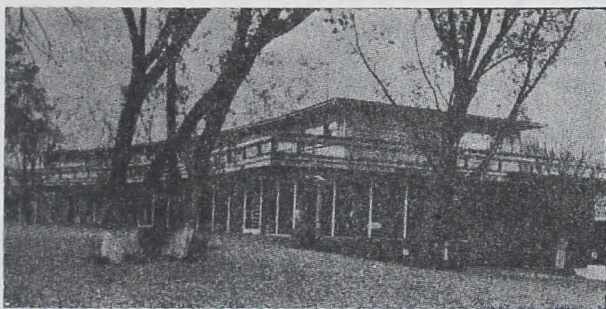
ESFERA.—La nueva revista, editada por la Universidad de Guadalajara y dirigida por Raúl Flores muestra lujosa apariencia y contenido. Solamente hemos recibido el primer número, en el que leímos un jugoso artículo de Emilio Pacheco sobre la "poesía para todos", o sea, la poesía sin pretensiones de serlo. Esperamos seguir recibiendo esta atractiva publicación, de la que hemos entresacado ya obras musicales de compositores contemporáneos jaliscienses, como la que publicamos hoy con la ficha de Higinio Velázquez.

(Viene de la pág. 22)

dolfo Halffter en 33º y pare usted de contar. Ignoramos el lugar que le correspondería a Carlos Chávez, si perteneciera al organismo, y nos duele que Silvestre Revueltas no sea más conocido en el extranjero. Agustín Lara se llevaba las palmas en percepciones monetarias, pero la canción popular mexicana más cantada en el extranjero es "Bésame Mucho" de Consuelo Velázquez. La SACM hace cuenta de sus ingresos provenientes de los cien compositores de mayores percepciones, para compensar lo incosteable que de otro modo resultaría la administración de sus 3,000 socios en activo.

NUEVA CASA DEL COMPOSITOR.—Su honrosa y atinada manera de administrarse, le permitió a la SACM levantar, sobre dos mil metros de terreno arbolado y hermoso, un edificio que nada le pide al mejor de su género en el mundo. Se construyó sin tocar un solo centavo de las liquidaciones de los socios y el organismo sabe que no pasarán muchos años antes de que devuelva los créditos bancarios de \$5,300,000.00 que costó la liquidación del terreno y construcción de las diversas alas del edificio, valuados ya en ... \$8,000,000.00.

Con un panorama tan alentador no nos queda más que considerar a la SACM como prototipo de eficiencia y lealtad hacia sus miembros. ¡Que sirva de ejemplo positivo!



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

ABSTRACTS IN ENGLISH

FROM THE EDITORS.—THIRD ANNIVERSARY OF HETEROFONIA.—That HETEROFONIA has come to age seems extraordinary. None of the non-subsidized serious musical magazines have been able to survive long.—We are happy to acknowledge our gratitude to all those institutions and persons who have contributed to keep our magazine alive. As we are not striving for material gains, but just for self-support, we know that HETEROFONIA will have a long life ahead. Our editorial and intellectual goal depends from us, its makers, as well as from our generous collaborators, who have taken HETEROFONIA as though it was a child of their own. Our deep gratitude to Pablo Castellanos, Robert Stevenson, Curt Lange, Ted Sadowski, Sophie Cheiner, Salvador Moreno, Pablo C. de Gante and all those musicians and musicologists who have sent us original and already published, but interesting articles.—We also care to thank all our Mexican and foreign subscribers. Among the latter we count on a number of North American and European universities, to whom our English Abstracts have given enough interest to renew their subscriptions. And thanks to our announcers. They have been our principal source of revenues.—Our Assistant Editor Señor Ignacio Medina Alvarado, has never failed us. Neither has our collaborator Miss Leslie Frick.—HETEROFONIA appears this time with a new cover. Through the good offices of our dear friend, Mrs. Mercedes R. G. de Kuri, the artist Arch. H. Feria Velasco made us the present of a new cover. HETEROFONIA's appearance is thus renewed and modernized. We are trying to continue ever renewing its contents for the benefit of our readers.

PHILOSOPHIES OF AMERICAN MUSIC HISTORY, by ROBERT STEVENSON. (2nd and last).—U.S. composers and critics have usually felt early Americana to be a "poor thing". They have invoked the first writers, like Porter, among others, who decreed in 1834 that the Bellings-Holden school was just "light and impious trash". He considered the great bulk of American psalms beneath criticism. In spite of his bragging, Howard's consultation of original documents was far from exhaustive.

We had previously illustrated the dangers of relying only on secondary sources and we scanned two current books for errors, i. e. Wilfrid Meller's *Music in a New Found Land*. Meller apparently approached secondary sources in the U.S. as he would have done in Europe. However a Louis C. Elson lecture should not be used for what some might deem criticism of a respected foreign author.

Could a general history of U.S. music have been written, had its author been forced to plough through original sources? This is a legitimate question for anyone who conceives of general history as primary texts for classroom use, rather than as doctoral dissertation. No textbook author has at his disposal a lifetime to consult original sources. There are hard problems to solve, still someone must do the basic research. Bad as was Ritter's pioneer history at least he showed willingness to examine some documents. His own library abounded in rarities.

In contrast with Howard, there is a growing number of contemporary writers who refuse to rest content with anything less than original documents and editions. Among others Ralph Daniel, Richard Crawford, Donald McCorkle, Irving Lowens, Alley Britton and Vinson Bushnell. (And Robert Stevenson [The Translator]) In Latin America Eugenio Pereira Salas, Vicente Gesualdo, Francisco Curt Lange, Lauro Ayestaran, Luis Héctor Correa de Azevedo, Gabriel Saldívar come to mind. None of them wrote their books for extensive classroom texts.

The choice of one's public colors the classical textbooks in the U.S. Chase's two editions have the merit of being much the best viewed as literature. There are 3 divisions in his 1955 edition: Preparation, Expansions and Fulfilment. The latter does not include MacDowell, Parker, Chadwick or Foote, who belong instead in the previous division. However "The Rise of Ragtime", "Singing the Blues" "The Growth of Jazz", Gershwin, Copland, Harris, do belong to Fulfilment. The last chapter exalts Ives. While no one questions Ives's greatness, Chase himself reverted Ives to his proper chronological order in 1966. What he does preserve in 1966 is his always right musical taste; but who decides correct musical taste? Hawkins preference of Farinelli and Elizabethan madrigal to the latest London operas was deemed "incorrect taste" by Charles Burney, Burney's part in assassinating his rival has been duly documented in Roger Landsdale's *Dr. Charles Burney's Literary Biography*. In 1969 correct taste plays as crucial a role as when Hawkins wrote. In contrast with Chase's always correct taste all other historians of American music pale.

We need a philosophy of our national music comprehensive enough to permit coexistence. All of this and more must surely have been the music which Walt Whitman anticipated when he wrote:

I hear America singing, the varied carol I hear...

BENJAMIN FRANKLIN AND MUSIC, by Dr. K. Marie Stolba.

Dr. K. Marie Stolba is a graduate from Monmouth College (Bachelor of Artst), Major in Music from the University of North Colorado and Ph. D. in Music from the University of Iowa. She has served as professor in several universities, and is a widely known violinist, author and lecturer.

The author deals with Benjamin Franklin's multiple accomplishments. Franklin knew a great deal about a lot of things: agriculture, electricity, geology, journalism, natural history, physics, mathematics, mechanics —and music. His *Memoirs*, first published in French in 1791, appeared 3 years later in English, German and Swedish. His newspaper activities were wide and varied. He invented the lightning rod, the first public library and hospital in the U.S.A., an Academy now known as the University of Pennsylvania, etc. etc. To music he made contributions as amateur performer, inventor, critic and composer.

PERFORMER.—Benjamin Franklin learned to play the violin, guitar, harp, harphichord, *sticcado pastoral*, his own *glass harmonica* and singing. In 1727 he founded the *Junto*, an organization active for 30 years. The group celebrated its anniversaries with songs and "healths". Franklin wrote ballads and songs for the *Junto* and other occasions. As the musical notation has not

been located, it is presumed that he set his own words to pre-existing melodies. When Thomas Jefferson was President of the U.S.A. he often played his violin to Franklin's accompaniment on the guitar. On other occasions both played the violin in various chamber music ensembles. But he was pessimistic about his own accomplishments as harpsichordist. Jefferson mentioned once a "pretty little instrument" that Franklin carried around with him in Paris. This was the sticcado pastorale, a kind of crystallophone that produced soft and delicate tones. Its construction resembled a miniature xilophone, with bars of glass.

INVENTOR.—Franklin was somewhat of a virtuoso on a instrument of his own invention —the glass harmonica— created by him in 1761. In a letter to Padre Gianbattista Beccaria from London (1762), Franklin described accurately his instrument and set down instructions for its construction. Two men: Pockrich and Delaval had previously played melodies on glasses put together. The sweetness of the later's tone charmed Franklin. Wanting an instrument that could produce tones like those, with greater convenience of performance, he activated his scientific mind and after due experimentation, he produced a series of glasses, the largest of which was 9 inches in diameter; the smallest 3 inches. Between these he placed 23 different sized glasses of different diameters; 37 glasses were required for the instrument — one for each of the semitones in 3 octaves. Franklin gave specific instructions for tuning the glasses grinding them, and for testing the pitches by a harpsichord. The instrument once well tuned would never require further tunings. The glasses —tightly corked their open neck— were placed within one another so that only one half to three fourths inch of each was exposed. So the glasses could be impaled on a tapered spindle and placed within a four-foot wooden case. One end of the spindle was attached to a wheel-and-treadle mechanism, to be activated by the performer's foot. The inner rims of the glasses were painted with the colors of the rainbow, as to distinguish the pitches. To play the instrument the performer wet the glasses and then set them rotating while he drew his fingertips across their exposed portion. It was possible to play chords and to draw from the glasses different articulations.—The instrument achieved popularity in Europe and America during 40 years. Marianne Davies played it in England in 1762 and then took it to continental Europe. Both Leopold and Wolfgang Mozart were fascinated by the harmonica. In 1791 Wolfgang composed an *Adagio and Rondo* (K.617) for glass harmonica, flute, oboe, viola and cello and the *Adagio* K. 617a for glass harmonica solo. Other composers —among which Beethoven— wrote music for it, but it did not attain the goal Franklin set for his invention, i.e. to supplant the harpsichord and the piano. In 1800 it became obsolete.

MUSIC CRITIC.—Franklin may have been America's first music critic. In a letter to Lord Kames he discussed the melody and harmony of old Scottish tunes — his favorite ones. He wrote: "... the reason why the Scotch tunes have lived so long... is merely this, that they are really compositions of harmony and melody united, or rather that their melody is hamony". He went then on to explain the reason of his assertion. His criticisms were always supported by valid arguments. For example he gave five factible reasons of

why he considered defective an aria from Haendel's *Judas Maccaebus* and other arias from *Acis and Galatea*.

COMPOSER.—Only in our century has a musical composition been attributed to Benjamin Franklin (his compositions have been at times assigned to Benjamin Frankel, a 20th century English composer!). In 1941 Guillaume de Van found in the Bibliotheque of the Paris Conservatory a manuscript of a string quartet bearing Benjamin Franklin's name. M. de Van edited and published the work in 1946. It was written for three violins and a cello — an arrangement not unusual in the 18th century. Its structure bears resemblance to both the *Divertimento* and the Baroque suite. Its five stylized dance movements are in accord with a favorite pattern in the Classic era. Like the suite, all movements are in the same key. The melodies are simple; harmonies are the traditional tonic, dominant and subdominant chords, with an occasional secondary dominant. This quartet is unique in one respect: its thorough *scordatura*. *Scordatura* (mistuning of instruments) was not new in Franklin's time, but his use of it for an entire *chambre* ensemble was unique. (See the particular tuning given by the composer in pág. 14). Arranged in proper order, these pitches comprise the F major scale. Each performer plays only on the open strings. In addition to the ingenuity of the scoring, Franklin may have envisioned other advantages: lack of stopping the strings and thus no concern for intonation; rank amateurs could perform the work; the tone quality of openstrings is sharper. Its quality resembled Franklin's own glass harmonica. (When this writer heard two performances of the quartet she found the *scordatura* one more exciting and brilliant than the transcribed version). There is an element of surprise also. From a glance at the *scordatura*, one may presume the work devoid of melody, dull and childish. It is only by dexterous interweaving and crossing of the individual parts the melody is evolved.—Even if Benjamin Franklin did not achieve greatness in any of the fields of music, the mere fact that so great a statesman became involved in so many aspects of music is in itself significant.

THINKING OF STRAVINSKY, by SALVADOR MORENO.—I can only write a few things about him, but just the same, I must show my admiration for the greatest of the contemporary composers. My souvenirs of him have not only to do with the times I saw him conducting his own works, but also with the great chance of sharing with him a box at Bellas Artes, in the company of Adolfo Salazar and Jesús Bal y Gay. Salvador Ochoa was playing Stravinsky's *Capriccio* as soloist under Chavez's baton (We owe Chávez Stravinsky's several visits to Mexico).—I think that happened in 1946, for that is the date of an autograph he gave me on the front page of his *Scherzo a la Russe*, in acknowledgement for my efforts to get for him a catalogue of the Mexican Exhibition in New York City: "Two Thousand Years of Mexican Art.—During the intermission Bal y Gay and Salazar were discussing Carrillo's "13 Sound". After they explained to the master the meaning of their conversation he cried out: "I have enough with twelve tones". Said by the sonorously richest musician of our times, his remark gave me lots to think.—The day of his departure home I presented him with a very old book on Russia, full of engravings. Being wrapped up, when taking it from my hands he asked me half amused: "Won't it be a bomb?".—The following year I wrote a *Note*

in the magazine "Nuestra Música (July 1947) on his *Poétique Musicale*.—The six lectures of his Harvard Poétique class were published in Spanish by the Amecé Editors. Twenty years after, Stravinsky's clear opinions seem actual. Being a matter of personal experience and not of personal feelings and tastes, his lessons preserve all their life and permanence.—In the musical Festival organized in Paris, in 1951, by "L'Oeuvre du Vingtieme Siecle", one could find there the greatest number of composers and interpreters ever got together, but the presence and participation of Stravinsky in the concerts gave the Festival a certain character of "Homage" to his person. *Le Sacre du Printemps* was his first work preformed by the Boston Symphony Orchestra, under Monteux, at the Théâtre des Champs-Elyssés — 39 years after and with the same conductor and at the same theatre the ballet had been premiered, provoking one of the biggest scandals music history has ever recorded. This time there was a scandal too, but of... applause!—In 1958 the painter Ramón Gaya sent me from Venice a precious drawing of Stravinsky's back, conducting for the first time his *Threni* at the Teatro de "La Fenice". I gave copies of it to all my friends (look at page (20).

25th ANNIVERSARY OF THE SOCIETY OF AUTHORS AND COMPOSERS OF MEXICO.—Founded in 1945 by a group of all but two popular music composers, the Society was legally constituted the same year, with a capital of \$46,445.00 pesos. The 70 original founders have now become 3,000 active members. With the revenues from author's rights of 100 composers the SACM has been able to pay the administration expenses of its actual 3000 members and to handle a considerable budget. With the exception of Carlos Chávez, who is a member of the American Society of Composers of the USA, the rest of the Mexican composers (both classical and popular) have joined the SACM. Rodolfo Halffter is to be noted for his devotion to the Society. Due to him, the latter was able to derive royalties from State and private musical organizations. These funds are devoted to cultural activities in the music field.—COPYRIGHT.—Through a very luxurious and illustrative book edited by the SACM, on occasion of its Silver Anniversary, we learned that Carlos III of Spain (1716-1788, Emeritus son of Felipe V and King of Spain from 1759 till his death) had been the first one to endow authors with copyrights, not only in Spain, but in America as well. In independent Mexico copyrights began in 1824, but not until 22 years later were literary rights codified. Music was just slightly mentioned then. In 1870 —exceptional times of Benito Juárez and Justo Sierra—, the Civil Code was the first and only one in the world to rule author's copyrights as though they were body rights. In the 1884 Civil Code penalties were added for forgery. Right after the Revolution, Lázaro Cárdenas anticipated the 1956 Federal Law on Copyrights, now in force.—The most popular Mexican song in foreign countries is Consuelo Velázquez's "Bésame bucho", but in the international market Agustín Lara's melodies occupy the first place.—Due to its efficient and honest management, the SACM has been able to build a magnificent new home that can compete with the best. The \$5,300,000.00 pesos building —now worth \$8,000,000.00— was financed without touching a penny of the members'

revenues. In a few years the debt will be covered.—In the Mexican panorama, the Society of Authors and Composers offers an unusual example of loyalty and care for its members.

J. S. BACH'S WOHLTEMPERIERTES KLAVIER AND JOERG DEMUS, by E.P. It was a great experience to witness how Joerg Demus has matured Bach's 48 Preludes and Fugues. He was 28 years old when I listened in Vienna to his first performance of the huge work, he studied successively on the clavichord, harpsichord and piano. As I felt that Bach's polyphony should be sheer light, his melodies very much dignified, and the forte pedal out of service, Demus interpretation left me cold then. But on May 31st. 1971, Demus, now 42 years old, came to Mexico to give us in 4 sessions Bach's Wohltemperiertes Klavier. What for a thorough evolution of an artist! This time he used his imagination for the only purpose of coating the themes with elasticity and grace. His polyphony was stark clear and his forte pedal moved cotinously on its very first spring, but my joy increased every time he put his right foot back and produced tone-colors trough different finger attacks. Every Fugue's subject was anticipated with expectation and it was a great joy to listen to the last minor Prelude of the Second Book, with whose interweaving of three voices Bach told us things never heard before. . .

MUSICAL YOUTH.—Under dynamic Miss Carrillo's management, *Juventudes Musicales de México* could thrive, but since she is joining the diplomatic service, she won't be able to devote herself to a cause demanding full time dedication. In order to reorganize the Musical Youth of Mexico, Mexicans should get inspiration from René Nicoli, founder of the Jeunesses Musicales Francaises and Gille Lefebvre, actual Director of the Jeunesses Musicales Canadiennes. The former made a big reputation for himself, but at the mean time he gave his organization so strong a foundation that nobody would be able to destroy it. Mr. Lefebvre is actually working on a proyect to shift all the artistic and economical administration of the JMC on the hands of the young members themselves, under adult guidance. Why not do the same over here?

EMILIANA DE ZUBELDIA

Cinco Estudios de acuerdo

con las teorías de Novaro

De venta en todos los repertorios de música

WITH SIMON TAPIA COLMAN, DIRECTOR OF THE CONSERVATORY OF MUSIC, by ESPERANZA PULIDO.—I am approaching Mr. Tapia Colman as HETEROFONIA's Editor and not as a member of the Conservatory's Faculty. Yet I can state that the Faculty, as well as the students have been witnessing the new Director's untiring activities and evergrowing popularity.—We had a long chat together, touching crucial subjects that I consider unnecessary to reveal now. But no matter how difficult, he has found a solution to every problem, and his optimism is contagious. Tapia Colman (a refugee from the Spanish Civil War), has lived in Mexico over 30 years. His wife and eight children were born here and he strives to see that their country will attain high standards. He has now the same feelings regarding the Mexican musical family at large.—Since taking office five months ago Tapia Colman devoted himself to listen, observe and make round tables with the Conservatory's best elements. As a result he has produced a very ambitious program that comprises incorporation of every official and private music school to the Conservatory; music as essential part of the "Educational Reforms"; elementary, secondary and high schools joined to the Conservatory; four separate divisions at the Conservatory proper: Initiation, Middle, Profesional and Post-Graduate courses, etc. etc. Master degrees are not yet available there, but Tapia Colman will continue fighting in that direction. GOOD LUCK!

HAVE YOU ALREADY SUBSCRIBED
TO HETEROFONIA?
IF NOT, WAY NOT DO IT TODAY?

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

Presidente Masaryk 582, Polanco

México, D. F.

Tel.: 5-20-10-22

Curso de perfeccionamiento del eminente violinista

HENRYK SZERING

Del 8 de julio al 7 de agosto

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

Inscripciones en el Conservatorio.

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MEXICO

Rivera de San Cosme 71
México, D. F.

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

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

"LOS GONZALEZ"

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

"ALL IN FINE LEATHER"

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

FE DE ERRATAS

- Pág. 1 Se omitió: Portada Héctor Feria Velasco.
Pág. 3 Línea 8. Dice Orff. Debe decir Tort.
Pág. 7 Línea 41. Dice es. Debe decir se.
Pág. 12 Línea 19. Dice Parka. Debe decir Praga.
Pág. 19 Línea 16. Dice coasion. Debe decir ocasiones.
Pág. 19 Línea 17. Dice habre. Debe decir haber.
Pág. 19 Línea 22. Dice Salazr. Debe decir Salazar.
Pág. 28 Línea 3. Dice toamarán. Debe decir tomanan.
Pág. 28 Línea 6. Dice laobr. Debe decir labor.
Pág. 30 Línea 14. Dice Ugo. Debe decir Uwe.
Pág. 35 Línea 20. Dice pianisa. Debe decir pianista.
Pág. 37 Línea 23. Dice es. Debe decir en.
Pág. 38 Línea 25. Dice muchochos. Debe decir muchachos.
Pág. 40 Línea 23. Dice Terminada. Debe decir Termina.
Pág. 44 Línea 45. Dice hamony. Debe decir harmony.
Pág. 45 Línea 9. Dice unsual. Debe decir unusual.
Pág. 45 Línea 30. Dice sgnificant. Debe decir significant.

H E T E R O F O N I A

Convoca a los jóvenes pianistas mexicanos, de 13 a 30 años de edad, a un

CONCURSO DE MUSICA MEXICANA CONTEMPORANEA PARA PIANO

PREMIO UNICO: \$5,000.00 y un recital de la Asociación Ponce.

Obras obligatorias:

EMILIANA DE ZUBELDIA: **Estudios** Nos. 2, 4 y 5 (de los "5 Estudios sobre teorías de Novaro").

JOSE PABLO MONCAYO: **Muros verdes.**

MANUEL ENRIQUEZ: **A lápiz** (tres apuntes)

EDUARDO MATA: **Sonata para piano.**

El concursante tendrá obligación de completar un programa, con algunas de las siguientes obras: RODOLFO HALFFTER: **Sonata No. 3.** CARLOS CHAVEZ: **Diez Preludios.** JORGE GONZALEZ AVILA: **24 Inventiones.** BLAS GALINDO: **Siete Piezas para piano.** GERHARDT MUENCH: **Tessellata Tacambarensia.** EMILIANA DE ZUBELDIA: **Diez Tientos.** HERMILO HERNANDEZ: **Seis Inventiones.** MARIA TERESA PRIETO: **24 Variaciones para piano.**

Las dos pruebas eliminatorias y la final se llevarán a cabo a fines de noviembre de 1971. Inscripciones hasta el 30 de octubre. El Jurado estará formado por cuatro pianistas de reconocida solvencia, cuyos fallos serán inapelables. Todas las obras requeridas están editadas. Cuota de inscripción: \$50.00. Para informes dirigirse a las oficinas de HETEROFONIA: Heriberto Frías 514, México 12, D. F. Tel.: 5-23-47-10.

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



BECHSTEIN
WEINBACH
PETROF
Rösler
MELODIGRAND
Y
HAMMOND

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.