

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 39, México, noviembre-diciembre de 1974

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 39, México, noviembre-diciembre de 1974, pp. #-#

The cover features a large, abstract graphic on the left side. It consists of a series of vertical, parallel lines in blue and white, which curve and merge into a large, solid blue shape that resembles a stylized letter 'R' or a similar form. The background is white.

heterofonía

39

revista
musical

nov. dic. 1974

volúmen VII no. 6

méxico, d.f.

ARCHIVO
ACIERTO

**ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM
CENTRO DE INICIACION MUSICAL**

Rivera de San Cosme 71

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

CENTRO DE EXTENSION UNIVERSITARIA
INICIACION MUSICAL

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

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM
ESTUDIOS A NIVEL DE LICENCIATURA

SAN COSME 71

EDIFICIO MASCARONES

México, D. F.

LEA USTED

HETEROFONIA

Revista de Cultura Musical

ARCHIVO
ACIERTO

HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

Directora

ESPERANZA PULIDO

Subdirector y Jefe de

Redacción

Manuel Medina y Alvarado

Relaciones Públicas

Alberto Pulido Silva

Redacción

Heriberto Frías 514,

México 12, D. F.

Teléfono: 5-23-48-10

Correspondencia

Apartado 12-808,

México 12, D. F.

Impreso en la

"IMPRENTA IDEAL"

Fragonard No. 44

México 19, D. F.

SUMARIO

Noviembre-Diciembre de 1974. Vol. VII. No. 39.

● Índice General del Volumen VII	2
● Cartas	4
● De los Editores	7
● FRANCISCO CURT LANGE (II)	
La Púrpura de la Rosa	8
● LUIS FELIPE RAMON Y RIVERA	
Del Villancico al Corrido Mexicano	10
● ALLEN P. BRITTON	
La educación Musical en los E.U.	13
● MALENA KUSS	
Contribución de Floro Ugarte al Teatro Lírico Argentino	17
● ESPERANZA PULIDO	
In Memoriam Ignacio Medina Alvarado	22
● ESPERANZA PULIDO	
De Tiempos Pasados	24
● LIBROS	27
● JORGE RENE GONZALEZ	
Breve Crónica del Seminario sustentado por Peter Roggenkamp	29
● REVISTA DE REVISTAS	30
● CONCIERTOS	34
● NOTICIAS DE MEXICO	41
● NOTICIAS DEL EXTRANJERO	44
● DIGEST IN ENGLISH	46

Los autores son responsables de sus opiniones

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto	9.00
Un año (seis números)	55.00
Número atrasado	10.00
Correo aéreo	60.00

EXTRANJERO

Un año	Dls. 8.00
Número suelto	" 1.25
Número atrasado	" 2.00
Registrado como correspondencia de 2ª Clase por la Dirección General de Correos con fecha 28 de marzo de 1969, bajo el número 1242.	

INDICE GENERAL DEL VOLUMEN VII

Nº 34, Enero-Febrero 1974

Cartas	2
De los Editores, (From the Editors)	3
ESPERANZA PULIDO, Las Seis Partitas de Bach (Bach's Six Partitas)	4
MAURICE LE VAHR, Estampa fugaz (Fugacious Impression)	9
GABRIEL BLANCAFORT PARIS, Lo que es y no es el Organo. II y el último. (What the Organ is)	11
RAFAEL ESPINOS, Musica para Introvertidos (Music for the Introverted)	14
E. PULIDO, Goethe y la Música	17
Libros	20
Revista de Revistas Musicales	22
Conciertos	25
PEDRO MACHADO CASTRO, Triunfo de Eduardo Mata en Madrid	31
ENRIQUE TORRE y MANUEL CARRILLO GRAJEDA, Divagaciones sobre la buena Música en Provincia, sobre todo en S.L. Potosí	32
N. KOCH-MARTIN, La Música en el Mundo	36
MARIA DE LOS ANGELES CALCANEIO, Desde Madrid	41
Digest in English	42

Nº 35, Marzo-Abril, 1974

De los Editores	3
Cartas a la Redacción	4
MAURICE LE VAHR, La Nueva Carrera (The New Career)	6
JAMES STAFFORD, La Música y la Etica (Music and Ethics)	8
ESPERANZA PULIDO, Recordando a Stravinsky (Remembering Stravinsky)	11
ROBERT STEVENSON, Compositores de la Epoca Colonial, José Loaysa y Agurto	13
JORGE RENE GONZALEZ, Breve Reseña del 1er. Seminario de Música Electrónica (First Seminary of Electronic Music)	18
VICTOR URBAN, El arte Organístico en México (The Organ in Mexico)	22
Fichero de Compositores Mexicanos, CESAR TORT	27
Libros	28
En honor de Giacomo Puccini	29
Conciertos	31
Revista de Revistas	36
Noticias	39
Digest in English	41

Nº 36, Mayo-Junio 1974

Cartas	2
De los Editores (From the Editors)	5
MAURICE LE VAHR, Inobservada Omisión (An inobserved Omission)	6
E. PULIDO, Entrevista con Martínez Galnares (Interview with M. Galnares)	9
E. PULIDO, Música Popular en México (Popular Music in Mexico)	12
ROBERT STEVENSON, El "Carmen" reivindicado ("Carmen" Reivindicated)	17
CARMEN SORDO SODI, La Metamúsica de Brian Ferneyhough	20
MARIA ROSA CALVO MANZANO, El Arpa	22
Libros	24
Grabaciones	25
Conciertos	26
Revista de Revistas	32
Noticias	37
Abstracts in English	40

Nº 37, Julio-Agosto 1974

Cartas	2
De los Editores (From the Editors)	3
ROBERT STEVENSON, Compositores de la Epoca Colonial, ANTONIO DE SALAZAR	4
ALFRED S. LEMMON, Miguel Bernal Jiménez	6
VIII Festival Int. de Organo y Primer Encuentro de Organistas en Morelia (First International Meeting of Organ Players in Morelia, México)	14
E. PULIDO, Con el organista Angelo Camín. (Interview with A. Camín)	17
DAN MALSTROEM, Introducción a la Música Mexicana del Siglo XX (Introduction to 20th Century Mexican Music)	19
Fichero de Compositores Mexicanos, JESUS VILLASEÑOR	21
RAUL COSIO, El Estado actual de la Música en México	22
CENTENARIOS Y SESQUICENTENARIOS DE ESTE AÑO	24
Revista de Revistas	26
Conciertos	30
Noticias	34
Abstracts in English	37

Nº 38, Septiembre-Octubre 1974

Cartas	2
De los Editores	4
ESPERANZA PULIDO, J.S. Bach interpretado en el Piano (Bach performed on the Piano)	5
FRANCISCO CURT LANGE, La Púrpura de la Rosa (I)	11
LAN ADOMIAN, C. Nancarrow y la Pianola como Instrumento de Creación Musical (C. Nancarrow and the Piano player)	14
E. PULIDO, Con Eric Landerer	18
MAURICE LE VAHR, Sobre lo ya dicho (On what had been previously said)	20
Fichero de Compositores Mexicanos (Jiménez Mabarak)	22
ESPERANZA PULIDO, De Tiempos Pasados	23
Anécdotas de Arturo Rubinstein, contadas por él mismo	25
Libros	27
Revista de Revistas Musicales	31
Conciertos	33
Noticias de México y del Extranjero	42
Abstracts in English	44

Nº 30, Noviembre-Diciembre

Cartas	2
De los Editores	3
Indice General del Vol. VII	2
Cartas	4
De los Editores	7
FRANCISCO CURT LANGE	
La Púrpura de la Rosa (II). (Second and last)	8
LUIS FELIPE RAMON Y RIVERA	
Del Villancico al Corrido Mexicano	10
Allen P. Britton	
La Educación Musical en los E.U.	13
MALENA KUSS	
Contribución de F. Ugarte al Teatro Lírico Argentino	17
E. PULIDO. In Memoriam Ignacio Medina Alvarado	22
E. PULIDO. De Tiempos Pasados	27
J. RENE GONZALEZ. Crónica del Seminario de P. Roggenkamp	29
LIBROS, REVISTA DE REVISTAS, CONCIERTOS. NOTICIAS	27
DIGEST IN ENGLISH	46

CARTAS A LA REDACCION

Dirección de Heterofonía:

Me sorprendió la conmisericación que dejó traslucir Esperanza Pulido al relatar en el N° 38 de esa revista el acontecimiento de que fue protagonista Alfred Cortot en Paris, al terminar la Segunda Guerra Mundial. Quizá ignora la Sra. Pulido la actitud de Pianista durante la ocupación alemana de Francia. Varios músicos franceses fueron víctimas de su inexorable actitud como jefe musical en la capital francesa. Pablo Casals se hallaba por aquel entonces en Prades. Y como sufriera un allanamiento de su morada por agentes nazis, solicitó de su antiguo amigo Cortot alguna protección para no seguir siendo molestado. Cortot le contestó con una negativa, aduciendo que, por haberse puesto de parte de los "rojos", le sucedía lo que le sucedía. El acontecimiento relatado en Heterofonía atestiguó el inexorable veredicto de la Vida.

Atentamente,

Carlos Rosenkranz

Caracas, Venezuela.

El hecho de haberse usado el término "fraude" en el relato a que se refiere el Sr. Rosenkranz, (véase el número 38, pág. 23), produjo alguna confusión. La Autora del artículo nunca ha estado de parte de los traidores, ni mucho menos de los verdugos. El fraude a que se refería lo experimentó aquella parte del público que ignoraba lo que iba a suceder y había acudido al anuncio de que Cortot ejecutaría el Concierto en la menor de Schumann. La otra parte del público, que sí estaba al tanto de la situación, fue allí con el sólo propósito de abuchear al pianista por sus recientes pecados. Nuestra Directora ignoraba hasta qué punto habían llegado las colaboraciones de Cortot con los invasores alemanes y desconocía el hecho relatado por el autor de la carta, en relación con Casals. Lo que quizá el Sr. Rosenkranz no pueda comprender, en virtud de las atrocidades inhumanas sufridas por su raza (y perfectamente entendidas por nosotros), es un cierto asomo de conmisericación, en recuerdo de momentos musicales de una gran sensibilidad, proporcionados por el Artista antes del "debacle". Fue una desgracia que Cortot careciera de sentimientos humanitarios; pero pagó caros sus grandes errores: primero, al ser juzgado y exonerado por músicos de espíritu noble, como Casals, Paul Paray y otros y, luego, por el castigo público relatado en el número anterior de Heterofonía, que debe de haberlo perseguido hasta el fin de sus días. La Redacción.

Querida Directora:

Su carta del 20 de agosto llegó ayer. Comparto los sentimientos del Sub-Director de Heterofonía, por lo que se refiere a la generosidad del Dr. Francisco Curt Lange.

Si no puedo ir a México este mes de septiembre, ciertamente pasará allí todo diciembre. Este mes me han atado los trabajos para el *Diccionario Grove*. En los últimos meses no solamente me abrumaron las pruebas de los artículos que aparecerán en la Sexta Edición, sino también la promesa de terminar para el primero de este mes otro montón de trabajos.

Su artículo sobre México en el Diccionario Dutton (Diccionario de Música Contemporánea, Nueva York), editado por John Vinton, me parece excelente. Felicitaciones.

Recientemente me preguntaron la fecha de defunción de Ayala Pérez, que fue miembro del Grupo de los Cuatro. ¿Murió realmente? Alguien mencionó que su muerte había acaecido en Veracruz, el 21 de julio de 1967. ¿Es verdad?

Le estoy enviando *La púrpura de la rosa*. Como ya se está agotando la edición, su copia será el *único ejemplar* en México.—Miguel Querol Gavaldá, Director del Instituto Hispánico de Musicología, piensa que usted está trabajando espléndidamente en HETEROFONIA. Esto lo sé por la Profesora Eleanor Russell, que es muy digna de crédito.—He transcrito la *Guaracha de Juan García* y se la enviaré tan pronto como sea copiada en forma profesional. La parte dedicada a la "Guaracha" es, esencialmente, un diseño armónico de tónica, dominante y subdominante que se repite sin cesar. De acuerdo con el Dr. Saldívar Silva, procede de un convento Concepcionista de Puebla. No me cabe duda que se trata del mismo Convento de la Santísima Trinidad, del que procedieron los manuscritos de la Colección de Jesús Sánchez Garza, adquirida por su Viuda por sugestión de Carmen Sordo Sodi.

Muchas gracias, estimado amigo. Afortunadamente Daniel Ayala se halla aún entre nosotros y realiza una muy encomiable labor en el Conservatorio de Música de Veracruz.—El artículo de Curt Lange resulta admirable, por cuanto es rarísimo hallar quien reconozca los méritos de sus colegas; pero Robert Stevenson merece plenamente la apología que le ha dedicado aquel gran musicólogo uruguayo-alemán.—Mil gracias por el envío de su espléndida "La púrpura de la rosa". La Redacción.

H E T E R O F O N I A

**Participa con profunda pena el fallecimiento
de su ex-Jefe de Redacción**

IGNACIO MEDINA ALVARADO

Acaecido en esta ciudad, el día 26 de Sep. pasado.

De los Editores

UNA TAREA INVEROSIMIL.—No hace demasiado tiempo que los mexicanos de nuestro medio nos preguntamos unos a otros hasta cuándo veremos gente idónea en los puestos públicos importantes. No cabe duda que lo aleatorio es más antiguo en la burocracia que en la música contemporánea. Tal parece como si al faltar un jefe de oficina pudiera sustituirse, súbitamente, con cualquiera persona capaz de reunir las condiciones de amistad y simpatía requeridas por el donador de privilegios.

¿Qué tendrá que ver la profesión de compositor de música actual, y violonista de carrera, con el especial menester de dirigir la educación musical primaria de los niños? Ambas actividades se hallan en los polos opuestos de la Música. Ambas exigen rigurosa presencia de especialistas.

Manuel Enríquez lleva colocada su mente en el sitio más abstracto de la creación musical. Carl Orff, por ejemplo, tiene los pies mejor plantados en la tierra que el autor de *Si Libet*. Orff inventó un sistema de educación musical infantil que ha probado su eficacia en Alemania y, quizá, en otros países desarrollados. ¿Sería Manuel Enríquez capaz de inventar algo similar? ¿Qué conocimientos de pedagogía infantil posee? Es cierto que la Sección de Música, antaño dedicada exclusivamente a problemas de la educación musical en las escuelas públicas, será reorganizada por el Jefe del Departamento de Música del INBAL; pero ¿buscará Enríquez, por cielo, mar y tierra, a un mexicano realmente especializado en estos menesteres? ¿Será capaz de pasar sobre compromisos personales y darse cuenta de las necesidades actuales de México? Puestos tan ajenos a su especialidad, como el aceptado por él, requieren una gran dosis de sacrificios personales, a los que, no dudamos, Enríquez será capaz de someterse.

Ya es tiempo de que se produzca un cambio radical en métodos de enseñanza que han probado su falacia, o, cuando menos, su incompatibilidad con sistemas probados y aceptados en otras partes; donde los especialistas logran ya convencer a las autoridades oficiales de la importancia de la Música en todos los órdenes sociales: en el de los ricos; en el de los pobres; en el de los retardados mentales; en el de los ciegos; en el de los mudos; en el de los sordos; en el de los dementes; en el de los drogadictos, etc., etc.

Y es, justamente, en las escuelas primarias y secundarias (pero sobre todo en las primeras), donde los maestros deben saber cómo implantar eficientemente los fundamentos de la Música, en forma amena y atractiva. Seguramente Manuel Enríquez deseará que los maestros de música escolar desechen métodos caducos y aprendan nuevas normas de enseñanza. Piense él en su enorme responsabilidad...

LA PURPURA DE LA ROSA

(II y último)

Por FRANCISCO CURT LANGE

Pero vayamos, de una vez, al asunto que nos ha movido a escribir estas líneas. Acaba de aparecer, en edición propia del Profesor Stevenson, "Foundations of the New World Opera. With a Transcription of the earliest extant American Opera, 1701". Se trata tan luego de "La Púrpura de la Rosa", estrenada en Lima el 19 de octubre de 1701 por Tomás de Torrejón y Velasco, sobre texto de Calderón de la Barca. La "historia" de esta nueva e importantísima obra stevensoniana es de las que únicamente suelen darse con alguna frecuencia en nuestra América Latina. El Directorio del Instituto Nacional de Cultura del Perú, con sede en Lima, comisionó al Dr. Stevenson para publicar en el Sesquicentenario de la Independencia del Perú una edición bilingüe de lujo, de esta ópera. El comisionado Stevenson, ante la responsabilidad que significaba para él la entrega puntual del manuscrito, renunció a su año sabático, poniéndose a trabajar arduamente en la elaboración del trabajo. En vista de que no hubo más pronunciamientos provenientes de Lima, Stevenson quedó abandonado a su propia suerte. Resolvió, entonces, publicar por su cuenta una edición limitada de la obra en inglés, en offset, y la ofrece al precio de U.S. \$ 5.00, con el fin de poder cubrir el costo de la edición. Hacemos hincapié en la necesidad de que este nuevo esfuerzo sea compensado con la adquisición de ejemplares por nosotros, los latinoamericanos, que nos hemos visto beneficiados por una obra de singulares contornos históricos. No nos asiste el derecho de preguntarnos del por qué del silencio de la Casa de la Cultura del Perú, dejando al Autor comisionado a la deriva. Creemos en un súbito corte del presupuesto inicialmente votado para los festejos del Sesquicentenario de la Independencia, porque sería grotesco en demasía pensar que por "Yanqui" y autor de valiosísimas contribuciones musicológicas sobre el Perú, haya tenido que pagar el pecado de haber nacido en la patria que nos dio un Washington, Jefferson, Lincoln, John Kennedy y Luther King. Y entienda el lector que de manera alguna estamos escribiendo una himnología a este país, al que muy bien conocemos con sus grandes virtudes y sus grandes defectos, sino que apenas nos permitimos exaltar la existencia de un musicólogo de excepcional valía y de un movimiento musicológico estadounidense de inusitadas proporciones que ha beneficiado notablemente a la musicología universal, proporcionándonos los resultados en publicaciones que recibimos y *leemos* con la dedicación que impone el espíritu de superación profesional.

No es intención nuestra escribir en esta ocasión un comentario crítico sobre este trabajo reciente del Dr. Stevenson. Ni habría necesidad de hacerlo, porque la obra en sí está armada de una manera que hace innecesaria esta actitud. Precedida de un Prefacio del Autor y de dos notas introductorias, una del Dr. Javier Malaqón Barceló, Director de Asuntos Culturales de la OEA y otra de Guillermo Espinoza, Jefe de la Unidad Técnica de Música y Folklore de la misma Organización, la obra comprende un total de IX-300 páginas. Su organización se divide en los siguientes capítulos: 1. *Seventeenth Century Spanish Musical Spectacle* y 2. *Origins of the Peruvian Lyric Stage*, con capítulos que abarcan desde Tomás de Torrejón y Velasco, su biografía y *opera omnia* hasta hoy conservada; otros desenvolvimientos lírico-musicales (Lorenzo de las Llamosas); luego la figura de Roque Ceruti y la de Bartolomé Mazza, con multitud de informaciones y la relación de obras conservadas de estos últimos compositores. Solamente estos dos capítulos contienen 332 notas. Destacamos este aspecto porque *notas* significa el aporte de elementos aclaratorios y de abundante documentación. El tercer capítulo se refiere al manuscrito de la ópera que se halla en la Biblioteca Nacional de Lima, seguido de una vasta relación bibliográfica y, por ende, de un Index. Las páginas 117-138 traen la reproducción facsimilar de la Loa, continuando con páginas facsimilares de la "Púrpura de la Rosa" propiamente; pero no con la reproducción facsimilar integral, como se debe haber proyectado inicialmente. A este sector se agregó la transcripción, en notación moderna, de la Loa con realización del bajo por el Profesor Stevenson, quien aclara que la casi inexistencia del cifrado no le indujo a realizarlo para la transcripción en notación moderna, que él inserta, de la ópera entera, propiamente, y que corre desde la página 156 hasta la 300. El Autor se ofrece, con todo, para facilitar su versión del bajo cifrado de toda la ópera a quienes desean estrenarla en forma completa.

He aquí una nueva contribución que tan destacado musicólogo ha puesto en circulación en circunstancias muy especiales y que hemos querido explicar someramente en las líneas iniciales de este artículo. Comprendemos muy bien su decisión, porque en muchas oportunidades hemos tenido que tomarlas también nosotros. Interesante nos resulta la advertencia de Stevenson sobre la glosa; problema que en el Nuevo como en el Viejo mundo ibérico exige un exhaustivo examen a través de una obra expresamente dedicada a tan agrio asunto que yace bastante en nebulosas. Aun así nos parece que algún día Stevenson le ha de meter diente en tan complicado problema, que adquirió a través de la Europa barroca un significado muy especial, dado que se dejaba a cargo de músicos y cantores experimentados el embellecimiento (*embellishment*); de manera que nos faltan los preciocismos de una vestimenta correcta, pero lisa, como si las damas de una Florencia reluciente hubiesen renunciado al refinamiento, tanto interior como exterior, que las distinguía. A propósito de esto, recomendamos a los lectores argentinos un artículo de Otto Kinkeldey, que publiqué en la Revista de Estudios Musicales N^o 7, en la

Universidad Nacional de Cuyo, pp. 271-280, "Bach embellecido por sí mismo".

Muy importante es también la información absolutamente nueva y de gran interés para futuros lexicógrafos sobre las conexiones que Luis Ruiz de Ribayaz ha tenido con respecto al Perú.

Concluye aquí nuestro comentario sobre una realización que contó, desde años atrás, con el auspicio de la entonces División Música de la Organización de Estados Americanos, dirigida muy competentemente por el Dr. Guillermo Espinoza. Gracias a las contribuciones de Robert Stevenson, nuestro mundo latinoamericano ha venido enriqueciéndose con trabajos de fundamental importancia. Llegará el día en que nosotros hemos de cantarle a este pionero latinoamericano una Loa de reconocimiento y gratitud.

Reimpreso por permiso de "Buenos Aires Musical".

DEL VILLANCICO AL CORRIDO MEXICANO

Por LUIS FELIPE RAMON Y RIVERA.

Parece increíble que el Sr. Thomas Stanford retorne a las andadas. Acabamos de recibir el siguiente artículo del musicólogo, Profesor Luis Felipe Ramón y Rivera, director del Instituto Nacional de Folklore de Caracas, referentemente a la incuria y falta de honradez de aquél, en lo relativo a falsos aspectos del folklore mexicano, por desgracia difundidos por el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, al que se considera serio. Vuelve Stanford a demostrar su carencia de preparación científica, como ya se hizo patente en su monografía "Introduction to certain Mexican Archives", expurgada por el Profesor Henry Cobos, de la East Los Angeles University, en el N° 16 de HETEROFONIA (Enero-Febrero de 1971). Entonces fue Stanford "defendido" por la Universidad de Cornell. Todo esto es desconcertante. Ojalá que no se eche en saco roto a tan justa y valiente protesta del Profesor Ramón y Rivera, como sucedió con la del Profesor Henry Cobos. La Redacción.

Con sorpresa, transmutada luego en perplejidad, hemos leído y tratado de entender un folleto publicado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, que, con el título de "El Villancico y el Corrido Mexicano" acaba de aparecer. Su autor es el señor E. Thomas Stanford.

No nos ocupáramos en comentar el folleto aludido, si no fuera por las tres razones siguientes, muy importantes: 1) El señor Stanford se caracteriza, en sus comentarios sobre la obra científica de los investigadores latinoamericanos, por un trato injusto, irrespetuoso, no carente, a veces, de cierto mal disimulado menosprecio. 2) El folleto que vamos a comentar ha sido publi-

cado, inexplicablemente, por una de las instituciones respetables de México.
3) La intrincada confusión de ideas, contradicciones y falta de método histórico y antropológico de que hace gala esta publicación, puede inducir a error, o cuando menos a perplejidad, a un respetable núcleo de jóvenes latinoamericanos que hoy se inician en las disciplinas de la investigación folklórica.

Stanford empieza cuestionando la obra investigativa de don Vicente T. Mendoza y la de otros mexicanos, porque según Stanford, no encontraron "la relación entre el *corrido* mexicano y el *romance* español, que está presente en el villancico. . . Esta omisión se explica por la falta de acceso a los documentos", p. 5) Y como Stanford tuvo acceso a ellos en diferentes lugares del país —Ciudad de México, Puebla, Oaxaca—, uno espera de su pluma la salvadora revelación y exégesis. . . pero nos quedamos esperando, porque no arroja ninguna luz sobre esa vinculación y porque, además, pudiendo haber ofrecido a los estudiosos más de un ejemplo de villancicos, que establecieran la vinculación que él propone —villancico, romance, corrido—, se los guarda para él solo, como los dos que dice haber descubierto en Huamelula (Oaxaca).

Este folleto (que Stanford mismo cataloga como *artículo*, puesto que sus 74 páginas están aumentadas por numerosas reproducciones facsimilares de corridos impresos y dibujos) es un dédalo en el que la inteligencia más sagaz puede extraviarse; pero del cual, a pesar de ello, vamos a espigar algunas ilustrativas muestras de las siguientes faltas:

Contradicción: En los conventos, iglesias y bibliotecas de México hay colecciones de textos, pero por desgracia, no de la música. . . (Pág. 6)

Los ejemplos que se presentan a continuación, han sido seleccionados en un repertorio de casi 200 villancicos, con textos y música manuscritos". (p. 14)

Falta de método histórico y antropológico:

Antes he afirmado que el *corrido* es una forma conocida en México desde la Colonia, hasta nuestros días; pero esto no quiere decir que el *corrido* actual sea el equivalente al del siglo XVII y, mucho menos, al *romance* español del siglo XV. . . Una cierta cantidad de material perteneciente a la primera década del siglo XX contiene lo que pudiera tomarse como *evidencia interna* de una antigüedad mucho mayor, y existen muy pocos ejemplos de corridos que relaten sucesos ocurridos hacia 1850 o aún 1810. Algunos de los *romances* del siglo XVIII pueden compararse con el *corrido* moderno. . . pero la primera música designada con este término, se encuentra en la obra de Daniel Castañeda *El Corrido Mexicano. . .*" (p. 30).

(Los subrayados son del autor.)

Stanford altera las citas textuales; como cuando reemplaza la preposición o por la abreviatura i.e.

Falta de información:

La principal fuente de información y criterio que maneja, para ofrecer muchas de sus ideas y proposiciones, es el Diccionario de la Real Academia. Es notorio, así, su desconocimiento de la bibliografía fundamental sobre los temas que trata (Cotarelo y Mori, Menéndez Pidal, Enriquez Ureña, etc., etc.); por lo tanto, ignora y no puede decir nada sobre la *seguidilla* y otra suerte de versificación irregular; sobre la *jácara* y el *villancico* como asuntos teatrales, etc. Véase así, de qué manera ejemplar evita el estudio de las obras de don Ramón Menéndez Pidal:

El Autor se siente inclinado a especular sobre el significado del *romance*, en lo que se refiere a su origen lingüístico (!) considerando los ejemplos que hay de esta forma en dialectos vernáculos y el significado anterior de la palabra en latín clásico; los textos fueron escritos en español y no en latín, situación que dio origen a su nombre y que, posteriormente, los romances en dialectos campesinos del español, fueron considerados como *romances* con respecto a los dialectos cortesanos". (p. 30)

(Stanford cree que jerga y dialecto es lo mismo.)

Confusión: Doy apenas una muestra, para no cansar al bondadoso lector:

Aparte del compás ternario, la *jácara* se caracterizaba por lo que, a veces se llamaba *sesquiáltera mayor* o *hemiola* (esto es, 2 compases se combinan con frecuencia a formar uno mayor, también ternario). Además de la característica de la escala, del giro, la ideal del corrido es expresaba también con un aviso insistente en semibreves. Estas características corresponden al corrido mexicano moderno, aunque el movimiento por segundos se percibe en mayor medida como una tendencia, que como una característica invariable, y el movimiento en semibreve es el que nos sentimos inclinados a transcribir en cuartos de nota negra, según el uso moderno. (p. 1).

Como suponemos que Stanford no domina el español, nos resistimos a creer que sea suya la interpretación del texto de un villancico llamado según dice, *negrilla*, el cual está en la jerga imitativa del habla de los negros en Latinoamérica y España. Tal interpretación es, a menudo, errada y destructora del metro, y la rima y la gracia escénica que quiso darle su autor. Véanse dos ejemplos de ello:

Jerga

Turu neglo de Guinea
que venimo convirara,
ha de tlaé su criara
mun glave con su liblea.

Interpretación correcta

Todo negro de Guinea
que venimo(s) convidando(s),

ha de traer su criado
muy grave con su librea.

Stanford

Todos los negros de Guinea
están congregados aquí.
El debe tener a su sirviente
elegantemente uniformado.

Jerga

De mérito y cilujano
se vista Mínguel a plisa,
pues nos cula Jesuclisa
las helilas con su mano.

Interpretación correcta

De médico y cirujano
se vista Míguel a prisa:
pues nos cura Jesucristo
las heridas con su mano.

Stanford

Como doctor y cirujano
Míguel se viste con prisa
porque Jesucristo cura nuestras heridas
con su mano.

La edición de este folleto se aqueja además de numerosas erratas, unas fácilmente corregibles (América Paredes, cantores=centones); otras, que lo hacen casi invisible: como la trasposición de versos en la trasposición del texto de la *negrilla* antes citada, faltas de puntuación, de cierre de comillas, etc.

Al final, antes de un ejemplo músico-poético y de varias reproducciones facsimilares de corridos mexicanos, Stanford remata su faena con esta gloriosa conclusión: "En resumen, puede afirmarse que el corrido se deriva de un tipo de *jácara* y que recibió el nombre de *corrido* debido al estilo de su acompañamiento que equivale a la *courante francesa*". (p. 37).

La Educación Musical en los Estados Unidos de América

Por ALLEN P. BRITTON.

La historia de la educación musical en los Estados Unidos comienza —por lo que se refiere a la cultura occidental— con el arribo de los colonos europeos en los siglos XVI y XVII. Pese a que los franceses fracasaron en sus esfuerzos, debido en gran parte a la destrucción eventual de las culturas nativas por los colonos llegados de la Nueva Inglaterra, los españoles capitalizaron con gran éxito el talento musical de los pieles rojas; como resultado

no hay, hoy día, pueblo más musical que el mexicano¹. En Nueva Inglaterra y en Virginia las cosas fueron muy diferentes, puesto que los ingleses no se preocuparon grandemente por "civilizar", o, por lo menos, ofrecer instrucción a las tribus indígenas; sin embargo, se dio importancia a la educación musical, desde el momento que las prácticas religiosas calvinistas, que caracterizaban a los puritanos y a los anglicanos, se hacían evidentes por dondequiera en forma de himnos y salmos monódicos, cantados por las congregaciones durante largos años; así como por la presencia de prácticas de polifonía a granel en grupos familiares. Sucedió, pues, que el primer libro publicado en las colonias inglesas fue una traducción de los Salmos en metros de baladas. El *Bay Psalm Book*, como se le conoció, fue publicado en Cambridge, diez años después del establecimiento de la Colonia de la Bahía de Massachusetts, en 1640. Esta obra es un testimonio, no sólo del vigor intelectual de los pioneros, sino de la importancia de la música en sus vidas diarias. Al lado de los textos importados de Inglaterra, las breves instrucciones que para el canto contiene el *Bay Psalm Book*, bastaron durante casi un siglo. En 1720 el Rev. Thomas Symmes escribió que en Harvard se enseñaba música antes del siglo XVIII; pero la más temprana referencia a una clase de canto fue descrita por William Byrd (de Virginia) en su Diario de 1710. En tales clases (llamadas "escuelas de canto") fueron usados dos libros de texto: *Introducción al Canto de Salmos* en forma sucinta, de J. Tufts, y *Explicación de los Fundamentos y Reglas de la Música*, de T. Walter. Durante la última parte del siglo XVIII las personas norteamericanas editaron, sin interrupción, libros de texto para las escuelas de canto: por lo menos 154 títulos individuales hasta el año de 1800 y unos 1,000 más en el siglo XIX. De formato característico oblongo, estos libros eran llamados "libros de tonadas" y casi siempre incluían una colección de salmos e himnos armonizados, con un prefacio explicativo de los rudimentos de la Música. Compilaban dichos textos maestros de escuela, así como algunos compositores. La música de William Billings, Daniel Read, Jeremías Ingalls, Timoteo Swan y sus contemporáneos, gozaron de aceptación pública universal en Nueva Inglaterra durante la Revolución y hasta 20 años después. En áreas rurales sureñas está música se escucha todavía (jazz, hill-billy, country, western, rock, gospel, spiritual, etc.). Los elementos didácticos de los *libros de tonadas* constituyen, así mismo, las fuentes características de la educación musical norteamericana. Al "sencillo y fácil método" de Tufts (letras para representar las cuatro sílabas de la solmización —fa, sol, la, mi—, colocadas en el pentagrama, en vez de claves), sucedió, en 1798, el *Fácil Instructor*, de Little y Smith, primer libro de tonadas que utilizara una figura de forma individual para cada una de las sílabas de la solmización (el famoso sistema de "nota figurativa" que

1. Gracias al Sr. Britton por su optimístico concepto, no compartido por nosotros. La Redacción.

todavía rige en la Norteamérica rural). En 1837, cuando la escuela de canto, con su esencia musical y pedagógica, llegó a su cumbre de popularidad e influencia, Lowell Mason dio el toque de alarma y finalmente convenció a la Junta de Educación de Boston para que "autoridades públicas experimentaran la instrucción de música vocal en las escuelas públicas de la ciudad"; y siendo él mismo un maestro de canto, compilador de tonadas y compositor, puso en la picota tanto el sistema de notación musical, como el método vocal de las escuelas de canto. Con la introducción de sistemas de educación musical de las escuelas norteamericanas, el sistema de Mason fue aceptado. Él y sus sucesores trabajaron, en general, por el mejoramiento de los métodos pedagógicos, para lo que promovieron las enseñanzas de Pestalozzi.

Como resultados, hasta muy recientemente se ignoraba casi totalmente la música europea en las escuelas primarias y secundarias, así como en las preparatorias y universidades. La escena musical sigue presentando considerables diversificaciones.

Todas las bases técnicas de organización fueron en el siglo XIX. Con la gradual declinación de las escuelas de canto, la educación vocal y el solfeo fueron introducidos en los programas de las escuelas primarias y secundarias (especialmente en las ciudades). Docenas de preparatorias y universidades del oeste de las montañas Alleghany, en el noroeste norteamericano, comprendiendo los actuales estados de Ohio, Michigan, Indiana, Illinois, Wisconsin y Minnesota, ofrecieron instrucción musical práctica. Durante la última parte del siglo se extendió la cultura de estos estados a los de Iowa, Kansas y Nebraska. Hasta estos momentos (1973) el sistema de educación musical establecido allá durante el siglo XIX ha sido adoptado por el total de los 50 estados de la Unión.

"Música para todos los niños; todos los niños *para* la música" fue el lema usado por Karl Kehrrens en 1923 para dar énfasis a sus miras como presidente de la MENC (Conferencia Nacional de Educación Musical). Actualmente hay miles de coros, orquestas y bandas que las escuelas primarias y superiores sostienen, como parte de sus actividades fundamentales. Estas actividades son dirigidas por graduados de escuelas universitarias de educación musical y ofrecen instrucción musical complementaria por medio de producciones teatrales escolares. Las actividades de la escuela secundaria son, a su vez, fruto de un vasto programa de la escuela primaria; se interesa a los niños en las cinco actividades siguientes: canto, danza y otras actividades rítmicas; ejecución de instrumentos musicales sencillos; audiciones de una gran variedad de música; elementos de solfeo. Es también en la escuela primaria donde el niño puede voluntariamente comenzar el estudio de los instrumentos regulares de la orquesta. No obstante que la instrucción instrumental está generalmente en manos de expertos, es factible que la asuma el maestro de instrucción musical primaria y secundaria lo que ocasiona un engranaje de miles y miles de maestros, libros de texto e instrumentos musicales requirientes de una industria titánica, aunada a ensayos y facilidades en los salones escolares,

que inducen la inversión de millones de dólares, la mayor parte de los cuales proviene de más de 20,000 distritos individuales de taxación, en los que el voto directo de los ciudadanos determina lo que conviene llevar a cabo.

Pese a las dimensiones del país y diversidad de influencias musicales condicionadas por su población, dos factores inducen una cierta unidad de propósitos y prácticas: el uso nacional de comparativamente escasos textos básicos de música vocal e instrumental, publicados bajo auspicios comerciales y adoptados por maestros individuales, distritos escolares y, en ocasiones, estados integrales; el otro es más importante aún: un gran número de organizaciones locales, estatales y federales de maestros, quienes compiten continuamente a través de festivales-concursos, conferencias y publicaciones para prevenir el atraso, o adelanto en demasía, o individualismo exagerado de cualquier zona de acción. La asociación en todos aquellos organismos es voluntaria desde un punto de vista técnico, mas necesaria desde otros: por ejemplo, puesto que los *curricula* escolares no son controlados por las autoridades federales, sino solamente por una reducida autoridad estatal, ha surgido un sistema de créditos que da lugar a que las escuelas se auto gobiernen. Adquirir y conservar un sistema apropiado de créditos (por ejemplo, carta de crédito en alguna de las asociaciones regionales para escuelas secundarias y universidades) sigue siendo una mira constante de los directores de escuelas públicas y privadas, puesto que el espectro de su carencia contribuye a suprimir el apoyo económico de juntas escolares, consejos directivos y el público paga. En los Estados Unidos cualquier "escuela carente de créditos", se coloca frente a problemas económicos casi irresolubles por una parte, y por otra a falta de atracción para estudiantes y maestros. El cuerpo acreditado de solvencias para la educación musical superior es la Asociación Nacional de Escuelas de Música, que en 1973, asociaba a un total de 398 unidades a nivel universitario, designadas como preparatorias, conservatorios, departamentos, divisiones, instituciones y escuelas. La NASM es, naturalmente, una organización de organizaciones. Hay un gran número de organizaciones individuales. La mayor es la Conferencia Nacional de Educadores de Música que, en los actuales momentos, cuenta con más de 60,000 miembros, la mayoría siendo maestros de música en escuelas primarias y secundarias, o estudiantes universitarios y profesores especializados en educación musical. La MENC abarca 50 unidades estatales perfectamente organizadas, las cuales, a su vez, se catalogan en 60 divisiones. Está afiliada unitariamente a la Asociación Nacional de Educación; mas, no obstante, ella misma afilia a cuerpos tales como la Asociación Norteamericana de Directores de Coros; la Asociación de Maestros Norteamericanos de Instrumentos de Cuerda; la Asociación Nacional de Directores de Bandas de Bachilleratos; la Asociación de Maestros de Alientos y Percusiones de Bachilleratos; la Asociación Nacional de Maestros de Jazz; la Asociación Nacional de Bandas y la Asociación Nacional de Orquestas Escolares. Cada una de las anteriores asociaciones publica un periódico. LA MENC publica dos: *Diario de los Maestros de Música* y *Diario de Investi-*

gación de Educación Musical. Existen otras dos vastas organizaciones de un tipo general de maestros: la Asociación Nacional de Maestros de Música, formada por maestros privados de piano, voz y otros instrumentos y la Sociedad de Música en Bachilleres —organismo de maestros de música a nivel universitario de todas las categorías. Docenas más de grupos especializados entran dentro de estas actividades, tales como la Sociedad Musicológica Norteamericana y la Sociedad Nacional de Maestros de Canto.

Con raras excepciones, no existe en los Estados Unidos institución alguna que, por debajo del nivel universitario (18 o más de edad), provea instrucción musical como parte de sus *curricula*. Los estudiantes de escuelas primarias y secundarias se ven obligados a buscar maestros privados, asequibles en los bachilleratos de instituciones universitarias. El vasto sistema escolar, sostenido por los impuestos, ofrece solamente instrucción musical colectiva, incluyendo oportunidades para tomar parte en bien equipadas bandas y orquestas mayores, así como para cantar en una gran variedad de grupos corales. Aunque en los últimos cómputos de la MENC (1973) el número de bandas de todos los grados de escuela secundaria se estimaba en más de 50,000 (hay más coros aún), el número de orquestas no sobrepasa los 5,000. Estas últimas, empero, deben buscarse en las escuelas de suburbios ricos y, en comparación con las mejores bandas, superan a éstas grandemente en calidad. Casi ninguna de las 2,000 instituciones de alta educación carece de una banda, un coro y una orquesta y más de 900 ofrecen instrucción superior en música. Como muchos de los estudiantes de tales instituciones han participado en programas musicales de más bajas escuelas, la vida musical de las principales universidades tiende a ser variada y rica. (Continuará). *El original, en la última edición del Diccionario Grove. Publicado con permiso de su Autor. Traducción de E.P.*

CONTRIBUCION DE FLORO UGARTE AL TEATRO LIRICO EN ARGENTINA

Por MALENA KUSS.

Hasta el 22 de julio de 1920, fecha del estreno de *Saika* de Floro Ugarte en el Teatro Colón, sólo diez óperas de compositores argentinos habían sido representadas en este teatro; entre ellas *Blanca de Beaulieu* de César A. Stiattesi, primera ópera argentina cantada en español (Oct. 1, 1910). Con excepción de *La Angelical Manuelita* (1917) de Eduardo García Mansilla y *Tucumán* (1918) de Felipe Boero, que fueron también cantadas en español, las obras restantes habían sido representadas en italiano (*Aurora* [1908]; *El sueño de Alma* [1914]; *Huemac* [1916]; *Los Héroes* [1919] y *Petrorino* [1919].) O en francés: (*Iván* [1915] y *Ardid de Amor* [1917]).

Originalmente concebido en francés y traducido al español por su autor, el libreto de *Saika* fue finalmente representado en una traducción rítmica italiana de Vicente di Napoli Vita, reflejando no sólo la predominante formación europea de los compositores del período que precede a *El Matrero* (1929), sino también las limitaciones lingüísticas de las compañías de ópera. Según el reglamento de licitación del Teatro Colón, cada compañía debía representar una ópera de compositor argentino cada año. La empresa Bonetti estrenó la versión italiana de *Saika* en una función que incluía *Gianni Schicchi* de Puccini y las *Danzas Polovetianas* de Borodín. Fue una audición privada.

* * *

Ugarte compuso *Saika* a los 33 años de edad (1917), 3 después de una estadía de 10 años en París (1904-1914), donde estudió privadamente con Emile Pessard y Albert Lavignac. La ópera precede, en seis años, a su primera obra nacionalista en el género sinfónico: la suite *De mi tierra*. Estrenada en 1920, *Saika* es una de dos obras dramáticas en la producción total de Ugarte, siendo la otra el poema coreográfico *El junco* (1945), basado en una leyenda guaraní de Ernesto Morales.

El libreto de *Saika* fue escrito por el propio Compositor. Originado de una concepción puramente musical, para la cual el cuento de hadas provee la continuidad de la narración y las situaciones dramáticas apropiadas, el libreto de *Saika* se nutre e inspira en las posibilidades dramáticas de la orquesta.

El eje dramático de la obra es la personalidad vengativa de la bruja Saika, cuyos deseos de erradicar del mundo la belleza y la inocencia la instan a conjugar la ayuda de Belzebú. Caracterizada por dos jóvenes de fe incontrovertible, Ugarte usa la inocencia de Claudio y Lila para establecer un contraste de emociones básicas, intensificado aún más por el carácter fantástico del cuento.

El *Interludio* sinfónico que separa los dos cuadros de la ópera es el fragmento central de la obra y el movimiento que inspiró más elogios de sus críticos. La organización formal de este *Interludio* está basada en la formulación temática de los motivos más importantes de la obra, reflejando la familiaridad del Compositor con la tradición europea de obertura dramática. El tema de Saika, que domina la obra, es también el tema principal del Interludio, estructurado según una libre interpretación de la forma Sonata-Allegro.

Los temas que integran el *Interludio*, algunos de los cuales están presentados en el Cuadro I (A y B), mientras otros se proyectan en el Cuadro II (C), son los siguientes:

1. El tema de Saika, con el cual se inicia el *Interludio*. Expuesto en forma fragmentaria en escenas 1, 3 y 4 del Cuadro I, aparece temáticamente formulado en el *Interludio*.
2. Dos elementos temáticos —uno rítmico y otro melódico— que caracterizan a Belzebú en el Cuadro I, Escena 2, usados también en la sección B del *Interludio*, manteniendo así el mismo contraste temático entre secciones A y B del *Interludio* que entre escenas 1 y 2 del primer Cuadro.

3. Tema pastoral en La mayor que constituye la sección C del Interludio y, aunque no forma parte de los ingredientes temáticos del Cuadro I, se transforma en uno de los temas principales del Cuadro II, relacionado dramáticamente con la joven pareja.
4. Un motivo cuyo perfil temático se presta para su desarrollo sinfónico, el cual, integrado al tema de Saika en la sección A del *Interludio*, en aumentación, está desarrollado para lograr el efectivo clímax sinfónico del movimiento.

Estos elementos temáticos, que en las escenas dramáticas aparecen en forma fragmentaria, están formulados en el *Interludio*, que es también la porción de la ópera de estructura más seccional. Ugarte aplica este procedimiento al tema de Saika (Véase Ej. 1), introducido en el Cuadro I, Escena I sobre un pedal de dominante, desarrollado por la orquesta en II/3 y usado en la transición de II/3 a II/4:

Ejemplar No 1.

ob. cl. tr. cor.

tema de Saika, Interludio.

tr. omb.

ff

corde

ff

El motivo A está sometido al mismo procedimiento. Introducido en el Cuadro I, acompañando las palabras "Des ames pures et nobles..." integra el desarrollo del tema de Saika en la sección A del *Interludio*; y aparece en el Cuadro II, Escena 6, en doble aumentación, como tema del aria de Lilia *Ou sont les jours heureux*:

Où sont les jours heu-reux, les jours passés là bas?

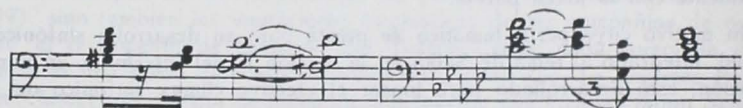
des a-mes pures et nobles qui m'importunent tant!

Nº 5

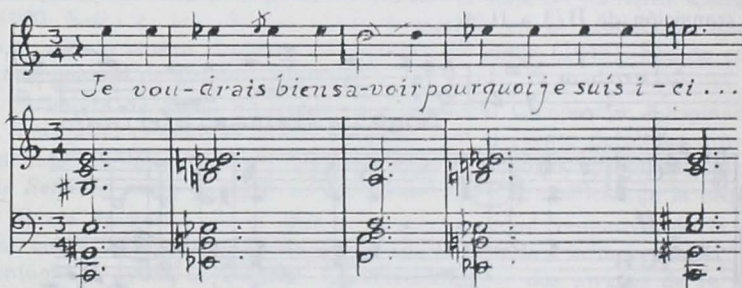
Nº 6

También relacionado con el tema principal (Saika) en su contrasujeto cromático, un omnipresente motivo que Ugarte emplea al comienzo de ambos cuadros, típico del vocabulario dramático, desde la escena de Gaspar, invo-

cando la ayuda de poderes sobrenaturales en *Der Freischütz* de Carl von Weber.



Ugarte extiende el cromatismo instrumental a las líneas vocales en la arietta de Lilia: *Je voudrais bien savoir pourquoi je suis ici*, que sirve también como ejemplo de construcción armónica concéntrica.



Durante la composición de *Saika*, Ugarte estaba especialmente motivado por la necesidad de representar, en términos musicales, básicos contrastes emocionales. Centralizado en la diabólica naturaleza de *Saika* y la inocencia de los jóvenes, Ugarte extendió este contraste a varios niveles estructurales,



especialmente en el orden motivico, temático y textual. Es a nivel de la textura orquestal donde este contraste adquiere proporciones más directas y significativas. Así, la masiva orquestación del tema de *Saika* puede compararse con la textura transparente y mística que caracteriza instrumentalmente a Claudio y Lilia, especialmente en la *Plegaria* de los jóvenes.

Ugarte usa la misma atmósfera de la *Plegaria* (II/6) en la escena final de la ópera, cerrando la obra con un coro femenino dividido en tres grupos

iguales (II/12). En estas escenas, el Compositor se vale de una textura homofónica de ritmo armónico muy lento.

* * *

El ingenioso tratamiento armónico y su control del color instrumental son cualidades sobresalientes en la producción de Ugarte, como lo atestiguan los comentarios contemporáneos.

Con algunas gloriosas excepciones que incluyen *Huemac* (1916) de Pascual de Rogatis y *Ollantay* de Constantino Gaito, las óperas argentinas estrenadas en el Colón de Buenos Aires durante el período que precede a *El Matrero* (1920) de Felipe Boero, se caracterizan por una exclusión parcial, o total, de elementos étnicos y por un elevado porcentaje de influencia europea, en el vocabulario de sus compositores. Este hecho se debe parcialmente a que estas óperas son productos de juventud de compositores adiestrados en Europa, como en el caso de *Saika* (1917) de Ugarte, *El sueño de Alma* (1914) de Carlos López Buchado, o *Flor de nieve* (1922) de Constantino Gaito; o estrenadas en Buenos Aires a través de modelos europeos, como en el caso de *Ilse* (1923) de Gildardo Gilardi. Curiosamente, son estos mismos compositores los que, en su producción más madura, contribuían las obras más significativas del período nacionalista a los géneros sinfónico y de cámara. Si bien las óperas del período formativo (1908-1929) carecen parcial, o totalmente, de elementos étnicos, éstas establecen una tradición de profesionalismo técnico que es característico de casi toda la producción lírica argentina. Entre las obras de este período preliminar a la consolidación de un estilo lírico de perfil nacional más definido, sobresale la partitura de Ugarte, por su sólida construcción y por el delicado control con que el Compositor emplea las técnicas dramáticas.

La producción total de Ugarte comprende 13 obras orquestales, entre las que sobresale una Sinfonía en La mayor, la Suite sinfónica *De mi tierra*, el Concierto para Violín y Orquesta, etc. Dos óperas: *Saika* y *El Junco* y poema coreográfico. Una gran cantidad de obras para piano. Dos cuartetos para cuerdas, una Sonata para violín y piano, etc. Es autor de *Teoría y literatura musical*, *Curso de armonía elemental teórico-práctico y cuestionario*, *Elementos de acústica* y la traducción de *Yo soy compositor* de Arthur Honegger.

IN MEMORIAN

IGNACIO MEDINA ALVARADO (ex Subdirector de "Heterofonía")

Por ESPERANZA PULIDO

"Beethoven perteneció a un género no muy vasto de hombres y mujeres, a quienes la vida convierte en sustentadores de sus familias. Este hecho induce características psicológicas en los recipientes del "beneficio".

Así lo escribió la Autora de esta nota en la página 12 del libro "Beethoven", que le fuera publicado en 1970 sobre este Compositor, a través de su primo Nacho Medina, por la Subsecretaría de Asuntos Culturales del Ministerio de Educación.

Pues bien, *Ignacio Medina Alvarado* fue uno de aquellos "beneficiados" (!) No alcanzaba aún la pubertad cuando quedó huérfano de padre en una familia de seis hijos, de los que era el primogénito. La última niña acababa de nacer y la madre —mujer de excepcional fortaleza, desde cualquier ángulo que se la observara— no heredó fortuna alguna. ¿Cómo iba a sustentar y educar una familia tan numerosa?

Nacho había nacido con una inteligencia privilegiada y una memoria fotográfica; pero, además, con un espíritu protector; primero de su madre y sus hermanos y, más tarde, de todo aquel que solicitara su ayuda.

Desde niño inició, pues, sus trabajos en Zamora, Michoacán (lugar donde nació), en colaboración con su Madre; pero pocos años después decidieron ambos trasladar la familia a la capital de la República, en pos de mejores oportunidades y buenas escuelas. Nacho no había podido terminar la primaria; cuando llegó al Distrito Federal era ya un adolescente de 14 años, alto y esbelto.

Tomaron una casita en el callejón de San Antonio Abad, no lejos de un distrito *non sancto*, donde hallaron renta cómoda y falta de preocupaciones, tratándose de niños menores. Magdalena ("Pochocha", por "preciosa") era descendiente de un hermano del Conquistador Don Pedro de Alvarado. Pronto encontró empleo en el Ayuntamiento. Nacho, ya un poco adiestrado en la telegrafía, no tuvo dificultad en ser aceptado en Telégrafos Nacionales. No le quedaba tiempo para estudiar en escuela alguna; pero a los 16 años adquirió la ávida necesidad de comprar libros valiosos con cuanto dinerito lograba ahorrar. Los niños fueron puestos en escuelas particulares, en las que tampoco resultó difícil conseguir becas, porque Pochocha tenía el don del convencimiento con argumentos sólidos.

La generosidad comenzó a revelarse como patrimonio congénito de aquella familia. Pronto fue acogido, como hijo y hermano querido, un pariente pequeño, a quien dieron el tierno apelativo de "Regalito" y resultó, en su ma-

yor edad, muchacho y hombre magníficos. Y todo aquél que llegaba de visita al medio día, era recibido con la mesa puesta.

Resultó imprescindible el cambio de barrio. Las rentas no eran onerosas por aquellos tiempos y en la Colonia Roma se vivía muy a gusto. Todo marchó a pedir de boca: los dos hermanos estudiaban ya carreras en la Universidad; y dos de las hermanas —bellezas de gran donosura— proseguían carreras cortas; la otra se había metido a monja; pero la avidez de conocimientos y el deseo de aumentar sus ingresos, impulsaron a Nacho a trabajar todo el día en una Secretaría y parte de la noche en el Cable. Para ello tomaba benzedrina, que lo mantenía en estado de vigilia; hasta que un mal día fue herido por una especie de infarto. Y digo "especie", porque cardiogramas posteriores mostraron que no había habido tal; mas sufrió con paciencia y resignación los tres meses de cama que le fueron impuestos.

Para entonces había adquirido ya cierta obesidad, por lo que su familia comenzó a darle el mote cariñoso de "Gordo"; pero ¡qué Gordo tan agudo de mente, jovial, alegre y estupendo conversador! Ya sabía tanta literatura castellana como cualquier buen profesor universitario. (1). Citaba a Gonzalo de Berceo con la misma facilidad que a Machado y García Lorca. Nunca he conocido hombre (con excepción de su hermano Manuel) de mejor memoria. Aquella vasta biblioteca estaba leída y digerida de pies a cabeza.

Después comenzó a internarse en la Antropología, en la Escuela de la cual emprendió cursos de rigor académico elevado, y en la Arquitectura Colonial; domingo tras domingo excursionaba por lugares cercanos, en busca de joyas arquitectónicas; y cada período de vacaciones llegaba hasta los lugares más remotos de la República, como testigo ocular de lo que aprendía en sus libros en materia de arte prehistórico. Nunca olvidaré un viaje que hicimos, con su Madre, por toda la región oaxaqueña de los monasterios dominicos. Convirtiéndose en experimentado y ágil *cicerone* de los amigos y amigas que le acompañaban en sus excursiones.

Tuvo un considerable número de amigas valiosas: mujeres intelectuales casi todas, que le consagraron un devoto y permanente cariño. Para ellas no hubiera sido posible hallar otro amigo y maestro mejor, ni más experto. Él sabía transmitir sus conocimientos en lenguaje fluido, y a veces pintoresco, y era de una lealtad incontrovertible.

Afionadísimo a la Música, poseía un tocadiscos de Alta Fidelidad y, desde que pudo, comenzó a adquirir las mejores grabaciones, en ejemplares dobles y triples de diferentes intérpretes, para inducirse así a comparaciones ventajosas. En un tiempo Brahms le era completamente adverso; pero poco a poco fuimos, sus allegados músicos y su hermano Manuel, logrando introducirlo en peculiaridades brahmsianas, primero por medio de las cuatro sinfonías y luego los Intermezzi y otras obras pianísticas. Llegó un día en que Brahms se convirtiera en su romántico predilecto; pero escuchaba con mayor placer a

(1) Llegó a explicar Literatura Mexicana en la U.N.A.M., andando el tiempo.

los barrocos y a las clásicos. Los contemporáneos no llegaron a atraerle, pero sí Debussy y Ravel.

Cuando la Autora de estas tristes remembranzas fundó la revista musical *Heterofonia*, en 1968, le pidió a su sabio primo Nacho que tomara la Jefatura de Redacción. Con gusto aceptó y, durante más de cinco años leyó generosamente los originales y aportó algunas sugerencias benéficas.

Antes de fallecer, hace menos de un año, Pochocha, estuvo bastante delicada durante tres. Su promogénito la atendió y cuidó con el cariño filial más noble y desinteresado del mundo; al morir ella, Nacho supo, por primera vez, lo que era la verdadera soledad. Y, como ya estaba más delicado de salud de lo que todos hubiéramos podido sospechar, se nos fue el 26 de este mes de septiembre, dejando a todos sus hermanos, parientes y amigos llenos de consternación. ¡Qué descanse en paz el gran Ignacio Medina Alvarado!

De Tiempos Pasados

Por ESPERANZA PULIDO

Varios meses después de mi llegada a Nueva York, a donde me dirigí con 50 dólares en el bolsillo para "perfeccionarme en la música" (algo mucho más que perfeccionamiento necesitaba yo aún), no salía todavía de mi alucinamiento por aquella urbe que era para mí lo que sería la libertad en un gran campo para un pajarito nacido en una jaula.

El primer trabajo frustrado que pude haber conseguido en campos de la música, resultó una aventura chusca, pero que me abrió puertas inesperadas y benéficas. Hasta entonces, y después de rehusar caricias libidinosas de empresarios viejos que sólo les proporcionaban trabajitos musicales a muchachas que se prestaban a sus juegos, andaba mi persona como salta-barrancos; ora deshuesando dátiles, ora cosiendo en máquinas eléctricas, a velocidades de 100 kilómetros por hora, ora imitando zorros de plata con pieles de zorrillos, para ganar doce dólares a la semana, que en aquellos tiempos constituían suficiente fuente de sustento, si uno se adaptaba a vivir modestísimamente y no hacer otra cosa que trabajar, comer y dormir.

En uno de aquellos talleres de pieles fraudulentas (fur pointing), mi vecina de mesa era una muchacha italiana que, como yo, estaba recién llegada a Nueva York y no hallaba aún acomodo para sus talentos lungüísticos en la tñ y griego. Conversando en la jerga inglesa que ambas machacábamos, se dio cuenta de que yo no estudiaba la Música por falta de recursos económicos. Y me dijo:

—Conozco a una violinista suiza que toca ahora en un sitio de Invierno para gente rica. Méndele usted un telegrama a tal y tal dirección; porque sé que la pianista que toca con ella está por separarse del grupo.

Ni sorda, ni perezosa, mandé el telegrama a la salida del trabajo; y, como en aquellos tiempos todos los servicios públicos eran eficientísimos en los Estados Unidos, recibí la contestación aquella misma noche.

“Vaya usted a hacer una audición con Miss Guidi, a tal y tal dirección”.

Al día siguiente deserté del taller y concerté una cita con Miss Guidi, quien me recibió una hora después. Apenas me hubo escuchado, escribió una tarjeta para la violinista amiga suya y me aconsejó salir inmediatamente con dirección a Lakewood, que era el *Winter resort* indicado.

Até mis bártulos, que consistían en una maleta pesada y bromosa y, con los pocos dólares de que disponía, tomé un autobús y llegué al punto de destino a las siete de la noche. Después de depositar la valija en la Terminal, me dirigí al hotel donde tocaba Miss Roland con su trío. Al entrar, escuché un vals de Strauss que se ejecutaba en aquellos momentos y me senté a esperar, no lejos de donde se hallaba el piano. Como después supe que Miss Guidi le había enviado otro telegrama a su amiga, advirtiéndole la llegada de una muchacha “latina”, chaparrita y delgadita, al verme Miss Roland, se le saltó el arco de la mano derecha, yendo a dar hasta el piso. Las otras dos ejecutantes siguieron el curso del vals; después de recoger su arco, la violinista lo terminó con ellas y se dirigí hacia mí:

¿Es usted la pianista que hizo audición con Miss Guidi?

—Para servirla.

—Estoy muy mortificada y siento decirle que acaban de despedirnos de aquí, porque ha escaseado la clientela. Esta es nuestra última noche y mañana regresaremos a Nueva York.

—No se preocupe usted. Ya me las arreglaré.

Me despedí de Miss Roland, quien ni siquiera me preguntó si traía yo dinero para cenar y pasar la noche bajo cubierta. En realidad, llevaba el bolsillo exhausto; pero en aquella época de mi joven vida nada me arredraba. Había leído en una obra de Sinclair Lewis que Nueva York era una ciudad que “hacía, o desbarataba a los emigrados sin recursos”, pero estaba decidida a que a mí no me iba a deshacer nada, ni nadie. Salí, pues, a buscar trabajo. Había infinidad de hoteles en Lakewood; unos lujosísimos, otros modestos. Entré en uno de estos últimos y me dirigí a la administración, atendida por un señor de cierta edad, calvo y de aspecto bonachón, a quien pregunté si podría darme algún trabajito; que yo sabía escribir en máquina y hacer otras muchas cosas.

—Are you Japanese? (Es usted japonesa?), me preguntó. Y como presentí que él deseaba que fuera yo nipona, le contesté arrojadamente.

—Yes sir, I am (Si, señor, lo soy).

—¿Puede realmente escribir en máquina?

—Si, señor.

—Entonces la voy a tomar para que me escriba unas facturas urgentes

que necesito. Le pagaré un dólar diario, las comidas y un cuarto. Y me llevó a un lindo cuarto, donde dormí a mis anchas.

Pero... desgraciadamente, al señor aquél le encantaban, de verdad, las japonesas y, antes de que las cosas pasaran a mayores, me apresuré a hacerle, en dos días, todas las facturas solicitadas, le pedí mis dos dólares y, después de un suculento desayuno, tomé el autobus de regreso a Nueva York.

Afortunadamente, Miss Guidi y yo habíamos simpatizado bastante. Por lo tanto, me atreví a llamarla por teléfono y le conté lo acaecido.

—¡Pobre de usted!, me dijo. ¿Quiere venirse a vivir con nosotros? Tenemos un cuarto desocupado que le podemos alquilar.

—Pero en estos momentos no traigo más que diez centavos.

—No importa, ya nos pagará cuando comience a trabajar. A este respecto hablaremos a su llegada.

¡Bendita alma! pensé y, cargando mi pesado fardo, me llegué hasta su departamento.

* * *

Paolina Guidi, una pianista italiana, nacida en Milán y criada en Londres, vivió 4 lustros en Inglaterra, antes de trasladarse a Nueva York, donde ya contaba también un buen número de años, llena de *spleen* por la niebla británica; pero antes había realizado sus estudios en la *Ecole Normale de Musique* de París, con Alfred Cortot; y después, en Inglaterra, con otros buenos maestros. Era una enamorada del arte pianístico de Backhaus. Su hermano Scipione llevaba ya varios años como concertino de la Filarmónica de Nueva York y había fundado el *Cuarteto de la Filarmónica*. El otro hermano, Alberico, era violoncellista de la propia institución (cuando vivía con ellos le oía diariamente pasar el arco sobre las cuerdas de su instrumento, con lentitud y perfección escalofriante). Scipione vivía aparte, con su esposa e hijos; pero a Paolina y Alberico les hacía casa la *mamma*, una adorable triestina de ojos azules y carácter alegrísimo, pese a haber sufrido tortura y media con un marido loco que, por fortuna, ya se había ido al otro mundo, dejándole su ansiada libertad. Cuando los conocí, la señora Guidi era persona como de unos 70 años y Paolina sobrepasaba probablemente los 45. Ambas fallecieron, con pocos años de diferencia (Paolina debe haberse muerto de tristeza y melancolía). Nunca olvidaré a aquellas dos nobles mujeres que me acogieron como si hubiese sido de su familia y me brindaron cariño, comprensión y ayuda en momentos difíciles.

* * *

Paolina había abierto una escuela de música en la calle 125 del Oeste, mucho antes de que esta arteria neoyorkina pasara, como actualmente, a formar parte del barrio de Harlem. Por aquel entonces, Harlem comenzaba unas 25 calles al norte de la 125. La vecindad de aquel barrio ocasionó la inscripción de un buen número de negros en la "Cecilia School of Music", cuyo nombre llevaba la modesta institución. Aunados a los puertorriqueños y otros lati-

noamericanos que ocupaban la mayoría de la vecindad, los negros proporcionaron un coeficiente de estudiantes muy peculiares; interesantes algunos.

Poco tiempo después de vivir en su casa, Paolina me pidió que me fuera a vivir a la Escuela, porque así estaría mejor vigilado el lugar. No solamente podría desentenderme de alquiler alguno, pero ella me pasaría un número suficiente de alumnos para que comenzara, así, a vivir "de la música" y pudiera reiniciar mis propios estudios.

Poco después se me presentó la oportunidad de conseguir un puesto en la *New York School of Music*, una escuela como no creo haya habido, hay o habrá en el resto del mundo otra igual; pero el caso merece capítulo aparte.

Cuando la *Cecilia School of Music* comenzó a deteriorarse, por diversas causas, Miss Guidi salió para Inglaterra y yo le traspasé el local, para seguir viviendo allí por algún tiempo. Entonces recibí la visita de Esperanza Cruz, quien se acuerda aún de aquella experiencia y de las que siguieron cuando nos mudamos ambas a otro barrio más céntrico. El año pasado, por contraste, me recibió Esperanza en su bello apartamentito de Nueva York, con vista espléndida a todo el Central Park Norte y Sur; ella insistía en que fuésemos a Harlem para ver en qué había parado el edificio donde estaba la "Cecilia School of Music", donde tanto nos reímos, en medio de nuestras privaciones; pero yo me pasaba los días en la Biblioteca de Música del Lincoln Center y fue imposible entregarnos a las remembranzas. El tiempo apremiaba. (En el próximo número: *La New York School of Music*).



LIBROS

RUBEN MONTIEL, *Pablo Casals*, Edición del autor, México, 1973.— En 91 páginas condensó Rubén Montiel sus impresiones personales sobre la vida de su maestro Pablo Casals; quien lo distinguió, no sólo con sus enseñanzas, sino con su amistad. Las palabras de Casals, que sirven como de pequeño Prólogo a la obra, muestran la esencia de la misma. Dicen así: "Mi antiguo alumno y amigo Rubén Montiel me ha comunicado su decisión de escribir un libro sobre su vida y, además, relatar sus experiencias en relación con los días

que pasó cerca de mí, durante el tiempo que fui su maestro en Prades; luego, sobre nuestros encuentros en diversos lugares.

"Las experiencias relatadas y el momento histórico en que se desenvuelven, siempre llevan un mensaje. Sobre todo, este libro puede servir de acicate y de inspiración para aquéllos que dedican su vida a la música. Como Montiel bien dice en su prólogo, el lector podrá encontrar el ánimo permanente, el espíritu bien dispuesto y el ideal inmortal del alma que ha querido siempre que la música sea símbolo de la unidad universal".

El trabajo de Montiel se inicia con una suscita biografía del famoso violoncellista la que, por otra parte, es bien conocida de aquéllos que siguieron de cerca los devenires de Casals. En la página 29 relata al Autor su propia vida, que compara con "la biografía de un río, que brota de un cantil de la montaña y llega a la playa calmada, suavemente, donde confunde su murmullo con el musical golpeteo de las olas del mar". Y así informados, pasamos a la última parte, que se refiere a las relaciones de alumno-maestro, en las que, por desgracia, no hallamos noticias muy vastas respecto al método pedagógico de Casals, como no sea una media página de consejos de orden general: que "se debe estudiar siempre con el mismo cuidado e interés que se puso al iniciar el estudio del instrumento"; o que "deben estudiarse siempre las obras tan minuciosamente como si al día siguiente debieran tocarse en público". Dice, además, que el trabajo que le dejaba el Maestro para la clase siguiente, y las correcciones, las hacía en forma práctica, por medio de su propio instrumento. Y le mostraba a su alumno los trozos más difíciles de cada obra, así como la forma de dominarlos, para después ejecutar él mismo la obra entera. Tratándose de concerti, "ponía especial interés en que prestara atención a las "cadencias" que él había escrito para algunos de aquéllos; las que difieren en mucho de las versiones atribuidas al Maestro que corren por esos mundos". Este es un dato importante.

Ilustró Montiel su libro con varias fotografías del biografiado Maestro; ora solo, ora con su esposa puertorriqueña, o con el propio Autor. La obra se lee fácilmente.



BREVE CRONICA DEL SEMINARIO SUSTENTADO POR EL PROF. PETER ROGGENKAMP

Por Jorge René González

Entre las promociones culturales que acertadamente ha patrocinado el GOETHE INSTITUT, destaca el SEMINARIO realizado felizmente por el prestigiado Maestro alemán PETER ROGGENKAMP, catedrático de la Escuela Superior de Música de Lübeck, Alemania. (Donde vivió y murió Buxtehude).

El título de dicho seminario fue "NUEVOS METODOS PERCUTIVOS EN EL PIANO Y MUSICA PIANISTICA ALEATORIA".

Básicamente, el Maestro Roggenkamp nos mostró una antología musical pianística a partir de Charles Ives hasta nuestros días. Cada obra contiene alguna dificultad técnica especial. Así pues, fuimos viendo pieza por pieza y profundizando tanto en las dificultades como en la manera más fácil de superarlas.

Por ejemplo: en "Exultation" (1919) de Henry Cowell, se pide una melodía de clusters pentafónicos, éstos con una extensión de 2 octavas. Lógicamente, estos clusters se realizan sobre las teclas negras del piano. La dificultad técnica consiste en establecer, dentro del cluster, 2 niveles de intensidad simultáneos: El cluster propiamente dicho en un nivel dinámico dado y la primera nota del cluster un poco más fuerte y en forma de *cantabile*.

Para esto, el pianista ataca las teclas con todo el antebrazo, desde el codo hasta el nudillo del dedo meñique. Y precisamente, con este nudillo se "canta", mientras el resto del antebrazo apoya con el cluster, a un nivel dinámico más bajo. Así, cuando se realiza el cluster con el brazo, la nota cantante queda en el extremo izquierdo y viceversa.

Otras obras que son magníficas para el estudio de los "Racimos de notas" (nombre con el que también se conocen los clusters), son: "Klavierstück X", (1954-61), de Karlheinz Stockhausen; "Varim I" (1963), de Norbert Linke; "Schönheit, Schelligkeit und Fleiss" (1967) de Niels Frédéric Hoffmann; y "Concord-Sonata" (1910-11) de Charles Ives, a quien se considera como inventor del cluster.

En "Schönheit, Schelligkeit und Fleiss", de Hoffmann, se prescriben *glissandi*, con clusters. Para ejecutarlos es necesario usar guantes "de señora", con los dedos cortados; de otra manera las manos se lastimarían.

Otro de los temas expuestos por Roggenkamp fue el concerniente a los "tonos mudos". Los Tonos mudos se logran al apretar las teclas del piano, pero sin producir sonido; de esta manera se levantan los apagadores correspondientes, quedando las cuerdas elegidas libres de vibrar, ya sea por simpatía, ya sea al rasguearlas directamente.

Las obras que siguen son apropiadas para el estudio de los "Tonos mudos": "Klavierstück ap. 11 Nr. 1" (1908), de Arnold Schönberg; "Interval" (1973), de Hans Otte; "Harmonics" (Microkosmos Nr. 102) (1926-37), de Béla Bartók; "Imagination" (1951), de Bend Alois Zimmerman; "Aeolian Arp" (1923), de Henry Cowell; y "Klavierstücke VII", de Stockhausen.

Los pedales son partes del mecanismo del piano que han adquirido una importancia extrema. Por ejemplo: en "**Klavierstück Nr. IV**", de Stockhausen, se pide pedal derecho, medio pedal derecho, pedal izquierdo y pedal selectivo. En "**Elis**" (1961), de Heinz Holiger, se piden **glissandi** en las cuerdas bajas del piano y en fortísimo, el pedal derecho siempre está dentro, hasta que, al lograrse una gran sonoridad, se quita poco a poco: el efecto es bellissimo, pues conforme se van apagando las cuerdas aparecen nuevas y maravillosas sonoridades. En "**Varim I**", de Norbert Linke, mientras con los 2 antebrazos se colocan 2 **clusters mudos**, con los pies se articula un trémolo sobre los pedales extremos, después cesa el trémolo y quedan vibrando tonos concomitantes por la acción de los clusters mudos.

Aprendimos también la manera de preparar un piano sin que éste sufra daño alguno. Para esto estudiamos "**Music for Marcel Duchamp**" (1947), de John Cage, y los **Preludios e Interludios** del mismo autor. Como todos sabemos, el efecto que producen las preparaciones en el piano es semejante a un gamelang balinés.

Entre las obras aleatorias que vimos en este seminario, destacan: **A Piacere** (1963) de Serocky; **Klavierstücke Nr. XI**, de Stockhausen; **Waether Music** (1952), de John Cage; **Klanstück**, de Hans Unrilling Hengerman; y **Pluie de Feu** (Lluvia de Fuego) (1970) del compositor hamburgués Walter Steffens. Esta última obra está dedicada al maestro Roggenkamp, y consta de una serie dodecafónica con espejo y retrogradación. El ejecutante escoge el orden en que aparecen las notas. Toda decisión se toma en el momento de la ejecución!; no antes. En la partitura aparecen también unos dibujitos, como de fuego; al llegar a éstos, el ejecutante simplemente tiene que improvisar; para lo cual Roggenkamp utiliza los siguientes accesorios, aparte de sus dedos: Martillo para golpes de reflejos, una barrita de acero, alambre de muchos hilos (de Nylon), cepillo, escobetilla de jazz e hilo. Todos estos accesorios no vienen especificados en la partitura, sino que es parte, en las decisiones de Roggenkamp, el utilizarlos en la ejecución. Obviamente, la obra nunca suena igual. Al preguntársele a Roggenkamp cuál era el papel del compositor en esta obra, contestó: —"Es lo mismo que yo me pregunto".

Sería largo seguir enumerando las nuevas experiencias que nos suministró este Seminario. Lo importante es que se efectuó. Ojalá el Goethe siga patrocinando esta clase de eventos que tanto bien nos hacen a los músicos mexicanos.

REVISTA DE REVISTAS

MELOS.—En el número de Marzo-Abril Joachim E. Berendt examina la situación del Jazz en los años transcurridos del presente decenio. No cree que el estilo actual de esta última tendencia esté produciendo una revolución semejante a la del Bebop, o a la del Jazz libre de los sesentas. Dice que el nuevo estilo se desarrolla tan orgánicamente como sucedió con el Cool Jazz de los cincuentas, el Bebop de los cuarentas, o el Estilo de Chicago de los veinte.—Es clásico, como el Jazz de Nueva Orleans, pero de un clacisismo diferente, puesto que mezcla a los elementos tradicionales otros del Romanticismo europeo, de los Blues, del Rock, de músicas exóticas (especialmente hindúes); pero, categóricamente, todos estos elementos no se amalgamarán como antiguamente, sino que conservarán su categoría estrictamente musical; razón por la cual el nuevo estilo carece de apelativo. El Articulista aclara, empero, dos puntos fundamentales: cuál será la nomenclatura de la metodización y estructuralización de esta nueva fase libertaria del Jazz; y la cuestión del Rock.—Si se hacía necesario liberar al Jazz, al compositor no le era debido

desligarse de un orden indispensable. Aunque practicara la atonalidad, no podía echar por la borda, en forma absoluta, la armonía tradicional, sino solamente la escolástica. Y lo mismo en lo relativo al ritmo. Una figura clave en estas últimas tendencias, es el trompetista Miles Davis, cuya grabación "Bitches Brew" (Mezcla de perras) fue recibida con entusiasmo por la crítica internacional; él introduce el Rock en el Jazz con sentido musical. En su largo artículo Berendt desarrolla su tema con conocimiento de causa.

REVISTA MUSICAL CHILENA.—En el último número recibido (Enero-Marzo del presente año), *Samuel Claro* (a quien debemos distinguidas colaboraciones), se refiere a "La Música Lusoamericana en tiempos de Joao VI de Braganza"; pero se remonta a Joao IV, cuya corte se vio súbitamente enriquecida con el descubrimiento de piedras preciosas y oro en Minas Gerais, Brasil. Y como era muy aficionado a la música, "dio impulso a las artes y al saber", contratando músicos italianos y enviando portugueses talentosos a estudiar a Italia. Entre los músicos sobresalió *Domenico Scarlatti*, cuya Escuela Napolitana llegó imprescindiblemente al Brasil. Scarlatti tuvo alumnos talentosos en la Casa de Braganza, entre los que fueron notables Dom Antonio, hermano de Joao V y la hija de éste, Doña María Bárbara de Braganza, quien murió demente, dejando como sucesor, en 1816, a su hijo Joao VI (1767-1826). Después pasa Samuel Claro a relatar algunas de las festividades que se llevaban a cabo en Brasil con motivo de fallecimientos de grandes personajes, como ocurrió a la muerte de la reina María I (1816) cuando, tras múltiples actos religiosos, "se presentaron cuatro vistosas contradanzas antes de las corridas de toros y en las que se escenificó una ópera, a la que antecedió "un drama". Estos festejos duraron doce días, por decreto real.—Y nos introduce con los *choromelleiros*: músicos encargados de "interpretar música de entretenimiento en las calles, casas de gente adinerada y en el palacio del Gobernador, además de música adecuada para los cortejos de las procesiones".—Y nos informa que en Portugal la Escuela de Evora hizo culminar una Epoca de Oro para la música. En esta escuela destacaron *Duarte Lobo* ("En México se encuentran obras suyas"), Fray Francisco de Santiago, Fray Manuel Cardoso y Fray Manuel Correa (a quienes Robert Stevenson considera como a los más eminentes de Portugal). El jugoso artículo de Samuel Claro es lectura sabrosa, ilustrativa y perfectamente documentada.

TIME.—No con demasiada frecuencia aparece la sección de Música en esta revista norteamericana —una de las de mayor circulación en el mundo; pero en el número del 5 de agosto pasado hallamos una importante noticia: fue descubierta en el Conservatorio Municipal de Viena, donde permaneció oculta durante 60 años, una *Sonata para Violoncello y Piano en Re mayor*, de Brahms, que no es otra que la *Sonata para Violín y Piano en Sol mayor* del propio compositor, quien realizó la transcripción. El afortunado buceador se llama *Gotfried Marcus*, pianista y musicólogo. Como es bien sabido, Brahms no era mal negociante y, por tanto, solía llevar a cabo transcripciones de sus obras, con objeto de aumentar sus regalías. La de esta Sonata no lleva su fir-

ma; pero sí señales indefectibles de su personalidad. Dice el comentarista que "sólo Brahms hubiera osado cambiar la tonalidad". El famoso violoncellista *Janos Starker* estrenó la obra en Ravinia y, según informa *Time*, el introvertido artista demostró palpablemente su intenso entusiasmo con esta frase: "Parece como si Brahms la hubiera compuesto para el violoncello".

REVISTA DEL ORGANISTA.—Nos agrada ver en cada uno de los números consecutivos de esta lujosa revista mexicana un ascenso de interés en el material musical e informativo. Descontando la enorme cantidad de anuncios que la favorecen (y no vuelve líquida la boca), el N° 4 de su tercer año ha superado a los anteriores. Aunque su especialidad sea el padre de los instrumentos, aparecen en armonía artículos de variado contenido, que lo mismo pueden interesar al aficionado que al profesional.

RITMO.—El último número recibido de la revista española es de junio. En su Editorial hallamos algo que, entre nosotros, es de actualidad tratándose de una sala de conciertos: la fallida construcción de un teatro de la ópera, tras promisorios proyectos. 25,000 metros cuadrados que parecían destinados a la obra en la Avenida del Generalísimo, fueron "rescatados" para zona verde y no hay esperanzas, por el momento, de que las autoridades oficiales cambien de opinión. En México los conflictos operísticos presentan diferentes ángulos: se estaba construyendo un edificio humano con los mejores cantantes de ópera que tenemos por aquí; y de pronto, un terremoto de discordia derrumbó la casa y sólo con muy buena voluntad podrá ser reconstruída.

En otras partes de la revista vemos que RAMON BARCE ganó este año el Premio Nacional de Música de Bellas Artes con su obra "Cuarteto Gaus". En una entrevista que le hizo Mará Pilar Lafarga Ferrer nos enteramos de algunos aspectos genéticos de la obra: trabajada en el espacio de un año, contiene tal cantidad de elementos contrapuntísticos —dice el propio compositor— que casi se ha convertido en "obra nodriza", de la que están surgiendo varias, como una Sonata para violín y piano, un "Concierto de Lizaga", en el que el solista es un cuarteto, que, en realidad, resulta el Cuarteto de Gaus premiado, con algunas modificaciones. Barce es un compositor joven, a quien no le gusta la orquesta en conjunto; pero utiliza a su gusto los instrumentos, sin hacerlos aparecer jamás masivamente.

MELOS.—Acabamos de recibir el número de Mayo-Junio. Con motivo del Centenario de Schoenberg se ha escrito este año grande número de artículos relativos a su persona y obra. La pianista *Else C. Kraus* nos entrega uno bastante interesante, porque se refiere a sus experiencias personales con la música del Compositor vienés innovador. Ella escuchó por primera vez música de Schoenberg en 1920 y se interesó, casi súbitamente en ella, pese a que Ansermet le había dicho que detestaba esa música y Casals le escribió que no la comprendía, porque para él carecía de sentido; pero dice que ya desde 1910 había escrito Kandinsky que con Schoenberg se iniciaba la música del futuro. La artista transcribe una carta que el autor de *Pierrot Lunaire* le

escribió en 1947 a Hans Rosbaud y dice en parte: "La comprensión de mi música sigue sufriendo, porque los músicos no me ven como a un compositor normal, que no presenta sus melodías en un lenguaje musical, sino más bien como a un experimentador de doce sonidos; sin embargo, no deseo nada mejor, sino que mi manera se considere mejor que la de Chaikovski: Dios quiera que un poco mejor; pero esto es esencial, aunque desearía todavía algo más: que mis melodías se conozcan y se silben". Recuerda la autora que las reacciones que provocaban, por aquel entonces, los conciertos de música contemporánea eran escandalosas. Menciona uno que escuchó en Berlín, cuando un rabiote auditor se trepó en el podio y gritó: "¿Qué cosa es Melos?" Entonces se precipitó hacia él un crítico y dándole una sonora bofetada le respondió: "Esto es Melos". Y las críticas que a ella misma le hacían después de sus recitales de música del momento. ¡Cómo le ayudaron las Invenções de Bach a comprender y hacer escuchar claramente la polifonía schoenbergiana de la opus 23! ¡Y cómo gozaba el orden y concierto de aquellos trozos, así como el ingenio de la serie de 12 sonidos basados en el nombre de Bach, de la opus 25! En fin, Else C. Kraus llegó a tocar toda la obra pianística de Schoenberg con gran conocimiento de causa.

THE NEW YORK TIMES.—Reunión de la Asociación Norteamericana de Críticos de Música.—Dice Harold Schonberg, del N.Y. Times, que Washington se ha convertido en una ciudad musical, tras haber sido un "desierto cultural". El Centro Kennedy parece haber propiciado el renacimiento. El Teatro Arena abriga dos teatros simultáneamente activos. La Asociación de Críticos de Música reunió un grupo de prominentes críticos de todo el país, que se concentró en los problemas operísticos de Mozart. Los trabajos se llevaron a cabo bajo las direcciones de Barry Brook, de la Universidad de Nueva York y Daniel Hertz, de la Universidad de California, en Berkeley. El clima resultó una audición de *Idomeneo*, para la que se utilizó una nueva edición del propio Hertz. En las sesiones musicológicas, Brook clamó por la interrelación de musicólogo-ejecutante, abogando por un cierto compromiso, al enfrentarse con los problemas de instrumentos e idioma de los tiempos de Mozart. Fueron 5 sus puntos de vista: 1) Instrumentos: Mozart escribió para un delicado instrumento de 5 octavas, que nada tiene que ver con el piano actual de concierto. Las cuerdas de aquellos violines eran de tripa y los instrumentos carecían de barbada; su diapasó era más corto; el puente difería de los actuales, así como el arco. Es, pues, esencial, que el director adapte sus oídos a aquéllos con que Mozart escuchaba su música (Desgraciadamente, en los tiempos actuales la autenticidad resulta cada día más letra muerta). 2). Espacio y elencos —ambos factores mucho más reducidos, por aquel entonces, de los que actualmente se utilizan. De allí la clase de sonido que Mozart percibía con su órgano auditivo. 3) Las fuentes. Autenticidad. ¿Qué tanto puede confiarse uno de las ediciones actuales? 4) La ejecución. ¿Qué reglas de ejecución no fueron escritas? Y la cuestión de los adornos, la estructura de la frase y el ritmo. 5) Interpretación. Qué libertades puede tomarse el intérprete y si debe

evitar totalmente los efectos románticos. Schonberg concluye que esto es muy atractivo, pero ¿dónde hallar todas las respuestas a tales interrogaciones? Pero todo mundo convino en que el músico tiene la obligación de hacer cuanto esfuerzo esté a su alcance para resolver tales problemas.—En este Festival Mozart de los críticos se escucharon toda clase de ejecuciones mozartianas. Para los puristas —dice el comentarista— Sonya Monosoff y Malcolm Bilson (violín y piano), tocando instrumentos de la época; resultaron ideales, así como Neville Marriner, en cuanto director de grupos de cámara en el estilo diezyo-chesco. En el lado opuesto, llegaron los brillantes ejecutantes, quienes, “por educación y condiciones” nunca lograrán identificarse con las proporciones reales de Mozart. Pero júntese a un montón de musicólogos prácticos, con otro de entre los mejores músicos jóvenes y entonces la montaña se moverá un poquito. No cabe duda de que el Festival del Centro Kennedy le dio un buen empujón”.

Conciertos

SINFONICA NACIONAL.—En este último número del año nos es imposible reseñar los conciertos del mes de octubre, puesto que hemos de entregar el material con mucha anticipación, para que la Revista salga a tiempo.

La Sinfónica Nacional celebra este año sus XXV de existencia con 12 pares de conciertos; el primero de los cuales se llevó a cabo el 27 del mes pasado. La Orquesta se decidió, por fin, a contratar a un director huésped, por nueve semanas: las cinco primeras y las cuatro últimas. Esto ya casi equivale a tener un director titular, aunque sin las prerrogativas de quien lo fuera oficialmente; pero es un aliciente para el público, sobre todo por tratarse de un nombre extranjero: *Van Remoortel*, quien podrá —esperamos— familiarizarse con la orquesta en razón de un largo y casi continuo contacto con ella. El es ya conocido aquí y entre sus altibajas se recuerdan más las primeras. En el programa inicial, dedicado a Beethoven, y Carlos Chávez, se mostró caprichoso y personal, lo cual se avino bien con los *rubati* un poco exagerados del distinguido pianista Louis Kentner, aunque le hayan resultado a la Orquesta difíciles de seguir con perfección. Veremos lo que da nuestro huésped en las próximas semanas.—Después vendrán *Alejandro Kahan* (solista, *Victor Urbán*) y *Yoichiro Omachi* (con *Hermilo Novelo* y *Pedro Cortinas*).—En noviembre y diciembre serán escuchados los pianistas *José Kahan* y *Bruno Leonardo Gelber* y *Danielle Laval*. Con excepción de los dos últimos programas, en el resto se incluirá una obra mexicana.—En DOS CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS, la OSN tuvo como huésped a *Leopold Hager*, competente director austriaco y a *Daniel Heifetz* y *Ruggiero Ricci*, violinistas, como solistas: el primero fue aquí alumno de uno de los cursos de Szeryng y ya está bien “cuajado”, como lo demostró con su ejecución brillante del Concierto de

Chaikovski, Ricci —una especie de Paganini redivivo— ejecutó oportunamente el Cuarto Concierto de Paganini, por primera vez en México, porque es obra de reciente descubrimiento.

ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNIVERSIDAD.—Después de que *Eduardo Mata* terminó sus actuaciones al frente del conjunto de que es Titular, vino *Georges Sebastian* para los dos programas dobles siguientes. En el primero tuvo como solista del Concierto de Schumann en la menor a *José Kahan* que, tras varios años de no escuchársele, nos pareció notablemente evolucionado y más lírico, en general. Sebastián es un director experimentado, de exuberante temperamento. En el último de sus programas se escuchó, entre otras cosas, el Salmo Húngaro de Kodaly, cantado excelentemente por el Coro de la *Escuela Nacional de Música* de la UNAM, que dirige impecablemente *Jorge Medina*. Después tomó la batuta *James Loughran* con *Janos Starker*, famoso violoncellista, como solista del Concierto de Saint-Saens, para el que tuvo una gama ideal de matices.

ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO.—*Enrique Bátiz*, Titular de este conjunto, merece un laudo especial, por la voluntad férrea que ha puesto en el desarrollo de "su" orquesta y por el ascenso siempre creciente en el desenvolvimiento de su talento. En mucho decir que en tres años, el conjunto esté llevando a cabo su SEPTIMA Temporada. Y, sobre todo, que la Orquesta suene ya a gran orquesta sinfónica de buena calidad. Esto solamente se logra con cualidades como las de Bátiz, aún descontando la enorme ayuda del Gobernador *Hank González*, del Estado de México, que nada tiene que ver con el lado puramente musical de la empresa.

Esta séptima Temporada se compone de ocho conciertos triples (Toluca, Bellas Artes y el Castillo de Chapultepec). Los de Bellas Artes se iniciaron el 20 de septiembre, con Bátiz al podio y el violinista *Sergiu Luca*. El siguiente, que sería el último escuchado antes de cerrar esta edición, recibió a *Alexis Weissenberg*, como solista del Primer Concierto de Brahms, que no es tan tocado como el Segundo. Bátiz dirigió la Primera Sinfonía del propio compositor y dos de sus Danzas Húngaras. Weissenberg es casi un especialista de este Concierto, que ejecuta en forma insuperable.

Entre los directores huéspedes que vendrán esta Temporada, se tiene especial interés por conocer al muy joven *Alexis Hauser*, procedente de la Academia de Música de Viena y ya proyectado internacionalmente, quien dirigirá después de escribir estas líneas), un programa con obras de Mozart, Strauss y Stravinsky.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—Con llenos completos, esta agrupación se sigue abriendo las puertas del éxito. Re-señaremos en el próximo número los conciertos del mes de octubre, que tuvieron como solistas a *Joerg Demus* y *Viviano Valdés*, así como el programa dedicado a Revueltas.

ORQUESTA DE CAMARA DE COLONIA.—Los 25 músicos de esta agrupación y el repertorio que ofrecen, la aproximan un poco a la categoría

de pequeña orquesta sinfónica. Como todos los conjuntos europeos que nos han visitado este año, éste hace gala de una homogeneidad perfecta, que ya ni debiera admirarnos, porque parece congénita por aquellos rumbos. Sólo que seguimos suspirando porque los nuestros no suenan así, ni hay esperanzas de que suceda en un futuro próximo, puesto que nuestros ejecutantes de orquesta (la mayoría) producen la impresión de hacer música sólo como un medio de subsistencia. Los de la Orquesta de Colonia no necesitan decir que gozan tocando, porque se siente así. Su Director, Helmut Müller-Brühl, era solamente otro compañero de armas. Ejecutaron obras de Ch. Bach, Mozart, Haydn, Britten, Murillo Santos y Stravinsky.

**HOLDA
ZEPEDA**



**DESTACADA
PIANISTA
MEXICANA**

ORQUESTA SINFONICA DE GUANAJUATO.—Bajo la dirección de su Titular, *José Rodríguez Frausto*, el simpático y digno de admiración conjunto guanajuatense vino al Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales para acompañarle a *Holda Zepeda* la *Rapsodia en Azul* y el *Concierto para Piano y Orquesta* en Fa mayor. Este homenaje al autor de *Porgy and Bess* se llevaría a cabo el 6 de octubre en el propio Instituto.

ORQUESTA DEL INSTITUTO POLITECNICO NACIONAL, que fundó y dirige Guillermo Horta, efectuaría un concierto dedicado a *Silvestre Revueltas*, en el que se estrenaría una obra de Horta en memoria al compositor y se tocarían otras obras del mismo. El 5 de octubre pasado el IPN declaró abierto el "Año Revueltas" (más vale tarde que nunca). La vispera se sería dedicada una insignificante callecita (ex-cerrada) de la Colonia Guadalupe Inn a Silvestre y se develaría un busto a su memoria en la Calzada de los Compositores del Nuevo Chapultepec. En fin, se está últimamente tratando de reivindicar a nuestros pocos grandes valores de la composición musical culta. ¡Enhorabuena!

CASA DEL LAGO.—Esta dependencia de Difusión Cultural de la UNAM continúa con su meritisima labor en todos los campos del arte. La Música tiene allí un rincón gratisimo, donde los concertistas anhelan refugiarse para ser escuchados en la intimidad, por un público que, a fuerza de tanto asistir a conciertos, ya ha adquirido un gusto de conocedor.

CUARTETO MEXICO.—Luz Vernova, Manuel Enriquez, Gilberto García y Sally van den Berg forman éste, el mejor cuarteto de cuerdas que posee México. Se presentaron ellos en la Casa del Lago, para ejecutar tres obras: Haydn (Op. 76 N° 1); Dvorak (Op. 96) y Gustavo Becerra (N° 6) compositor sudamericano, este último, de altos merecimientos. Los tres compositores fueron honrados por sus intérpretes.

ERIC LANDERER.—El también tocó en la Casa del Lago; pero refirámonos antes a su recital para el INBAL y Juventudes Musicales, en la Pinacoteca Virreinal, donde la pésima acústica no permite apreciar al artista con justeza absoluta; pero Landerer ejecutó un programa que, por sí solo, excitaba el interés y aguzaba el oído: de Honegger, un hermoso *Preludio, arioso y fughetta sobre el nombre de BACH*; de Ravel, los *Valses Nobles y Sentimentales*; de la Falla, la *Fantasia Bética*; de Charles Chaynes, *Sustancias convergentes de irradiación poética, de movimiento, de reflejo y de exaltación*; de Darius Milhaud, cuatro de las *Saudes do Brasil* y de Saint —Saens— Liszt, *Danza Macabra*— el programa más interesante que pianista alguno haya formado en todo el año y que Landerer deberá ejecutar en Bellas Artes, cuando regrese a México.

En la Casa del Lago la acústica es muy buena y quienes lo escucharon pudieron gozar plenamente de otro programa totalmente diferente, en el que incluyó Landerer una *Sonatina* muy simpática de Reynaldo Hahn, el centenario de cuyo nacimiento, se conmemora este año; la *Quinta Sonata* de Prokofiev y otras obras más accesibles para el público en general.

LIEUWE VISSER Y RUDOLF JANSEN.—Invitados por el INBAL, estos dos grandes artistas ofrecieron dos recitales aquí. El primero es un extraordinario barítono, como pocos se han escuchado en México. Rudolf Jansen, que lo acompaña al piano, forma con él un dúo inseparable, por la perfección de su juego. Lástima que hayan actuado en la Pinacoteca Virreinal. ¿Por qué no en Bellas Artes, o, por lo menos, en la Sala Ponce?

LA OBRA COMPLETA DE J.S. BACH PARA ORGANO.—Difusión Cultural de la UNAM auspició un Festival extraordinario en el Templo protestante del Espíritu Santo. Iniciado el 10 de septiembre, siguió su curso hasta el 26 de octubre pasados, con la participación de los organistas mexicanos Víctor Urbán, Gabriel Arriola Saucedo, Estanislao Díaz Soria, Gerardo Urbán, Manuel Zacarias, Ma. de Lourdes Méndez, Juan Roca Risique, Delfino Madrigal, Pedro de la Rosa, Roberto Oropeza, Eliseo Manuel Enriquez, Héctor Guzmán, Hermilo Hernández y Alex Méndez. Estos 14 organistas se repartieron todo (quizá) lo que escribió el Cantor para su instrumento preferi-

do, que fue muchísimo y de suprema calidad musical. Hay entre tanta cosa un buen número de obras que nadie conocía aquí y que, probablemente, fueran exhumadas de archivos europeos por *Pedro de la Rosa*, coordinador de estos eventos. Da gusto ver el Templo del Espíritu Santo repleto de juventud amante de la música del más grande compositor que ha producido este Mundo.

SOCIEDAD MEXICANA PRO CULTURA MUSICAL, A.C.—Este nuevo organismo se estrenó con *Seis Conciertos Didácticos*, en la Sala Wagner. Como el programa general no especificaba la participación de ningún maestro, ignoramos en qué consistió lo didáctico.

VIVIANO VALDES reanudó sus actividades de pianista concertista, tras un largo receso. Ofreció un recital en la Pinacoteca Virreinal, para Juventudes Musicales, o mejor, para el público en general que asiste a estos actos, ya que no vemos allí ningunos rastros de la clase de juventud que debe formar estas huestes y, en realidad, recibir una formación gradual de algún musicólogo experimentado en tales menesteres. Tenemos noticias de que Viviano Valdés obtuvo mucho éxito.

NIÑOS CANTORES DE VIENA.—Presentados por la Asociación Daniel, los famosos infantes brindaron dos conciertos en Bellas Artes, cantando, como de costumbre, además de obras antiguas y populares, algunas de las operitas que siempre han tenido en su repertorio. Ahora vinieron con Ewe Theimer, un excelente maestro de coros.

EMILIO ANGULO fue presentado por Juventudes Musicales en un recital que se llevó a cabo en la Pinacoteca Nacional, con un atractivo programa.

BELA RUDENKO, soprano, rusa, acompañada por **NINA SVLETANOVA**, ofreció en la propia Pinacoteca, un recital de arias de ópera y canciones rusas de Rimsky Korsakov y Gretchaninov.

ENRIQUE LEFF, bajo mexicano, dio en el mismo local un recital de *lieder* y algunas arias de ópera, acompañado al piano por la notable pianista peruana *Guadalupe Parrondo*.

DE ULTIMA HORA

JOERG DEMUS.—La observación anual de los cursos de perfeccionamiento pianístico que **Joerg Demus** ha venido impartiendo en México, desde hace años, por intermedio de la Sala Chopin y el patrocinio de la Sra. Eva Sámano de López Mateos, ha sido una experiencia alucinante: cada año encontramos un Joerg Demus diferente y superado, ora como intérprete en sus recitales; ya como maestro en sus cursos. Este pianista austríaco tiene, además, el raro atractivo de una gran sencillez en su trato humano, por lo que su proyección hacia público y

alumnos resulta doblemente eficaz, sin contar su natural sentido humorístico, que es la sal de la vida. Sus recitales de este año, dedicados a Brahms, Mozart, Ravel y otros compositores del pasado (probablemente él no sea muy afecto a la música contemporánea) fueron de una altura imponderable. Y tuvo la gentileza de ofrecer un último concierto a dos pianos y cuatro manos con **Manuel de la Flor** (hoy día uno de nuestros mejores pianistas y ejemplar para todos, por la forma como ha conducido su carrera) y a cuatro manos con **María Teresa Castrillón**, (otro ejemplo de fuerza de voluntad y anhelo de superación). Con el primero se ejecutaron dos de las Sonatas originales del paisano de Demus (Manuel no desmereció, en lo absoluto, del estilo, y la virtuosidad mozartiana de aquél) y **Ma Mere l'Oie** de Ravel con la segunda, (en cuya linda suite María Teresa estuvo graciosa y ágil). Al dar una ligera explicación de la obra, y al referirse a la **Bella y la Bestia** dijo Demus muy seriamente: "María Teresa será la **Bestia**", y, comprendiendo que él representaría a la **Bella**, el público soltó una carcajada sonora. Así es Demus, y esto aumenta su popularidad.



Alfonso Moreno

ALFONSO MORENO ejecutó el **Concierto de Aranjuez** de JOAQUIN RODRIGO con beneplácito del autor, quien se hallaba presente en la Sala. Moreno es todo un músico.



Alexis Hauser

ALEXIS HAUSER, joven Director de Orquesta austriaco se apuntó un decidido éxito de sus tres actuaciones frente a la ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO: Toluca, Bellas Artes y el Castillo de Chapultepec. La habilidad de este joven maestro hace presentir que será uno de los más grandes directores del futuro; uno siente que los músicos se hallan a sus anchas con él y no se equivoca, porque los resultados así lo garantizan. **Enrique Bátiz**, Titular del conjunto, colocado junto a los atrilistas, ejecutó estupendamente en el piano las partes solistas de **Petruchka** de Stravinsky. Excelente pianista pero, como es natural, atrae más la dirección de orquesta a quienes —como Bátiz— tienen talento para ello. No dudamos que Hauser vuelva a ser invitado, no una, sino muchas veces.

EDUARDO MATA EN BERLIN.—Creo que será motivo de orgullo el saber, que ya se anuncia en Berlín el debut del joven y muy valioso director mexicano **Eduardo Mata**, quien, con insólita valentía, ha escogido para su presentación al frente de la Orquesta Filarmónica de Berlín la Obertura de **Las Criaturas de Prometeo** de Beethoven, el tercer Concierto para piano y orquesta del mismo autor, con Gina Bachauer como solista, y la **Consagración de La Primavera** de Stravinsky. Se ofrecerán los días 26 y 27 de noviembre de este año, a las 20 horas, en la Sala Filarmónica de Berlín. Eduardo Mata también dirigirá la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión Española, en el teatro Real de Madrid, los días 16 y 17 de noviembre, con obras de Elgar, Bartok y Rodolfo Halffter. (Esta nota nos fue enviada a última hora por nuestro distinguido corresponsal Pedro Machado Castro. La Redacción).

CONCIERTO-HOMENAJE a RODOLFO HALFFTER.—En la grata salita de conciertos de la **Alliance Française**, de Polanco, el organismo **Renaissance Musicale** ofreció un homenaje a Rodolfo Halffter, por medio de la ejecución de tres de

sus obras: **Once Bagatelas**, por **Francisco Núñez** al piano; **Marinero de Tierra**, por la soprano **Margaret M. Navarro** y el eficiente acompañamiento de **Erika Kubaseek**, mas el **Cuarteto Op. 24**, por el **Cuarteto de Bellas Artes** que, formado por cuatro solistas de lo mejor, ofreció una versión muy cumplida de la interesante obra.

O P E R A

OPERA.—Pese a los graves problemas que han afectado intensamente a los cantantes de ópera, ha sido posible escenificar dos obras: *Madame Butterfly* y *Aida*. Para la primera, tuvimos la suerte de que *Rosario Andrade*, una de nuestras mejores cantantes, se encontrara aquí (reside en Italia) y, a pesar de no habersele concedido un solo ensayo, cantara con fluidez el papel titular. Ella lo tiene todo par ser una excelente diva operística: voz, talento, belleza y prestancia escénica. Hizo milagros. Pinkerton fue pasablemente personificado por *Luis de Magos*; pero *Sergio Irigoyen* representó gallardamente a Sharpless. El resto de los partiquinos no estuvo mal. La dirección musical de *Uberto Zanoli* no satisfizo; probablemente no se le concedieron los ensayos indispensables; o quizá no se hallaba muy familiarizado con la obra.

AIDA.—Con la siguiente ópera no mejoraron gran cosa las condiciones; sin embargo, Rosa Rimoch se superó en el papel titular. Echamos venturosamente de menos las antiguas estridencias de sus notas agudas; porque supo equilibrar los matices, por medio de gratos pianísimos que no demandaban desproporcionados fuertes. Esta clase de control indica inteligencia y musicalidad. Amneris brilló decididamente en el último Acto, que es el suyo. Portilla (Radamés) no estaba "en su noche" el día del debut; pero sabemos que en funciones subsecuentes se superó.—Fue una buena medida reponer *Aida* varias veces.

B A L L E T

KABARDINKA.—Procedente del Cáucaso, URSS, vino a México este ballet folklórico y actuó en el Auditorio Nacional para públicos numerosos que aclamaron la perfección de cada una de las coreografías, tan auténticamente representativas de los bailes populares de aquellas lejanas regiones de la URSS. Las mujeres eran muy bellas y los hombres, fuertes y apuestos. Trajeron un vestuario lujoso y colorido.

MARGOT FONTEYN Y EL NEW LONDON BALLET.—El atractivo mayor de la compañía era la presencia de Margot Fonteyn, bailarina muy famosa en su juventud, que todavía puede entusiasmar a sus auditorios, cuando su *partenaire* es de la categoría de David Wall. El la apoyó en tal forma, que le puso alas en las zapatillas de satín y en el cuerpo, todavía esbelto, como el de una muchacha de veinte años. Lució más en *La Bella Durmiente* que en *Romeo y Julieta*. En la troupe de bailarines había elementos tan com-

petentes como Galina Samsova y André Prokovsky, cuyo Pas de Deux fue de lo mejor.

PIMPO DE AGUIRRE interpretó la "Historia de la Danza Española" en el Teatro del Ballet Folklórico de México.

BALLET DEL BOLSHOI DE MOSCU.—Con el famoso organismo vinieron 60 bailarines bajo la dirección de Boni Venedickt. El atractivo mayor era la presencia de la primera bailarina *Maia Plitsekkaia*, quien posee unos brazos que realmente pueden dar la impresión de alas en vuelo, como se hizo evidente en la fracción de *El Lago de los Cisnes* representado. Ella es una reluciente estrella del Bolshoi. El resto del programa se compuso de fragmentos cortos de ballets, no todos dignos de la fama del Bolshoi. El público aplaudió más rabiosamente la acrobacia de Ludmila Vlasova y su diestrisimo *partenaire*, que el arte esquisito de la Plitsekkaia. En el solo de violín que ocurre en la primera obra, alguien comentó: "Ese no puede ser un violinista de aquí". Pues se trataba, nada menos, que de *Manuel Suárez*, concertino de la OSN, quien lo ejecutó en un plan artístico insuperable; así como *Alberto Domínguez* el suyo de violoncello. La orquesta presentada por la UNAME (Músicos de la OSN, OFU y OBAO) sonó admirablemente y el Director ruso *Yuri Simonov* vio la gloria abierta con el conjunto (¡Qué desagradable deberá ser para un director de estos menesteres, si se topa con una orquesta mediocre!). El cuerpo de ballet estaba realmente formado por solistas: todos sus componentes.

NOTICIAS DE MEXICO

CONCURSO FELIPE VILLANUEVA.—De 19 aspirantes de diversas ciudades de la República que se presentaron a este Concurso, organizado por el Gobierno del Estado de México, 7 pasaron a finales. Entre éstos, recibieron los primeros lugares (3 primeros premios): *Alejandro Corona* (alumno de Néstor Castañeda), *Emilio Lluís* (alumno de Carlos Barajas) y *Rina Rissim* (alumna de Guillermo Salvador). El 2º lugar lo obtuvo *Rosario Muñoz* (alumna también de Néstor Castañeda), y los dos 3os. *Consuelo Luna* y *Eva del Carmen Medina*. El Gobernador *Hank González* hará la entrega de diplomas. La A.P.M. nombró a los 1os. lugares miembros activos de la organización.

BECAS DE LA OEA.—La Organización de Estados Americanos ofrece SEIS becas de dos meses a jóvenes instrumentistas de violín, viola, violoncello y contrabajo, para ampliar sus conocimientos en el National Music Camp, Interlochen, Michigan, E.U.A., a partir de 20 de junio de 1975. La OEA pagará el pasaje de ida y regreso (aéreo), seguro de viaje, hospitalización, gastos de alimentos, matrícula y uso de uniforme. Las solicitudes se obtienen en las Oficinas de la Secretaría General de la OEA.

PRIMER DIA MUNDIAL DEL COMPOSITOR.—Por iniciativa de *Consuelo Velázquez* y *Rodolfo Halffter*, altos miembros de la SACM, fue

aprobada, en una reunión del Consejo Internacional de Autores de Música, celebrada en Polonia, una proposición relativa a la celebración mundial del Día del Compositor. En otra reunión de la CISAC se concedió a México la sede para el acto inaugural del Día Mundial del Compositor, que habrá de llevarse a cabo el 15 de enero del año próximo.

EDUARDO LIRA ESPEJO.—Nuestro amigo, el distinguido musicólogo y periodista venezolano Eduardo Lira Espejo, nos hizo una corta visita en México, al finalizar una gira de conciertos de una afamada agrupación coral venezolana que él condujo por diversos países socialistas de Europa con destacado éxito. Antes de partir fue entrevistado aquí por algunos directores de coros mexicanos, para ver la posibilidad de actuar en aquel país hermano. Así, por ejemplo:

La CORAL DE LA UNAM, que dirige Jorge Medina, y está próxima a realizar una gira por la América del Sur, es probable que, a través de Eduardo Lira Espejo, ofrezca algunos conciertos en Venezuela.

UNICA OBRA PARA VIOLIN Y PIANO DE PONCE.—El órgano oficial de la CACM publicó recientemente una *Canción de Otoño*, que parece ser la única obra que, para tal instrumento de cuerda, escribiera el maestro Ponce, y dedicara al violinista Enrique Rasopló. No se trata de una pieza de factura nacionalista. Aunque escrita en 1920, ya muestra nuevas corrientes en el estilo del Maestro.

PREMIO A CARLOS CHAVEZ.—La Casa de la Cultura Americana concedió a *Carlos Chávez* el Premio América de 1974, que entrega anualmente a algún destacado hombre de ciencia, artista, o benefactor de la humanidad. Cuando se dio la noticia, el maestro Chávez se hallaba dirigiendo algunos conciertos en la República Argentina. Más tarde irá a los Estados Unidos con el mismo objeto.

FR. JOSE DE GUADALUPE MOJICA.—El 20 de septiembre pasado falleció en Lima, Perú, Fr. José de Guadalupe Mojica, quien, antes de tomar los hábitos, fuera el tenor mexicano José Mojica, cantante del género lírico y aún del popular. En Lima se le rindieron homenajes póstumos, por ser muy apreciado en aquella capital sudamericana, donde residía y practicaba su ministerio.

ERIC LANDERER.—Tras dos excelentes y muy originales programas presentados aquí, el pianista checoslovaco-venezolano *Eric Landerer* ofreció recitales en Cuernavaca y San Miguel Allende, antes de emprender una gira por Centro América, donde tocará la *Fantasiestücke* de Weber y uno de los conciertos de Liszt con orquestas sinfónicas de allá. Después, saldrá para Francia en cumplimiento de varios compromisos profesionales.

CONCURSO YAMAHA.—En las categorías B y C de estos concursos, que la firma Yamaha ha establecido anualmente, obtuvieron los primeros atractivos premios, consistentes en un piano Yamaha, el niño Marcelo F. González (categoría "A") y el joven Alejandro Corona Aguilar (en la "C"). El pianista

Paolo Mello, que dirige estos eventos, decidió que este año se hiciera la entrega de premios mediante un concierto público, en el que se escucharían las obras impuestas: "La Cucaracha" de Ponce, "Ivan está muy atareado" de Jachaturian para los de la Categoría A; y *Homenaje a Machado* de Rodolfo Halffter y "Soneto Op. 104 de Petrarca" de Liszt para los de la C. (entre las obras que formarían un recital completo).

CARLOS BARAJAS fue elegido por el empresario Mr. Blum, entre un considerable número de pianistas que audicionaron para éste. Se trataba de un recital en el Carnegie Chamber Music Hall, de Nueva York donde ejecutará Carlos, el 11 de diciembre próximo, el *Preludio, Coral y Fuga* de César Franck, la Opus 109 de Beethoven, Cuatro *Preludios* de Carlos Chávez y los *Cuadros de una Exposición* de Mussorgsky.

En la misma audición eligió Mr. Blum a las cantantes *Lupita Pérez Arias* y *Cristina Ortega* y al guitarrista M. (?) *Martínez*, de Guadalajara, para sendos recitales en el propio Hall. Por Juventudes Musicales ganó la distinción EMILIO ANGULO quien, antes de regresar a Viena, tocará en Nueva York.

LUIS BERBER se vio, por fin, obligado a presentar su renuncia como Director del Coro de la Universidad, debido a la guerra sin cuartel que le hicieron varias cantantes de la agrupación. Entre nosotros, exigir perfección es, con frecuencia, echarse una soga al cuello. Es probable que Berber se nos vaya, de nuevo, al extranjero, como está sucediendo con la mayoría de nuestros mejores valores musicales; pero no se hace nada por evitar estas fugas nefastas.

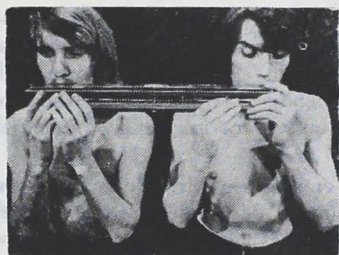
PETER ROGGENKAMP.—Este catedrático de la Escuela Superior de Música de Lübeck, Alemania fue contratado por nuestro Conservatorio para un Seminario sobre nuevos métodos percutivos del piano y música aleatoria pianística, incluyendo improvisación. Véase la página . El evento se realizó del 18 al 24 de septiembre, con gran éxito.

FRANCISCO ARAIZA.—Este alumno de *Irma González*, en el Conservatorio Nacional, es un tenor dramático de muy bella voz y prestancia. En el reciente Concurso de Canto de Munich, Alemania, obtuvo el *Tercer Premio*, entre un gran número de candidatos a tan codiciadas preseas.

RENE DESFOSSEZ, profesor del Conservatorio de Lieja, Bélgica, fue contratado por la UNAME para impartir un curso de Dirección de Orquesta en el Conservatorio, con duración de diez meses. Esta clase de invitaciones a maestros extranjeros prominentes es la más efectiva; ya que los cursillos de una o dos semanas no cumplen un cometido trascendental entre el alumnado sin por ello dejar de ser, con frecuencia, de cierto valor.

MARIA FOLTYN, cantante polaca prominente, impartió un curso de dos meses en el propio Conservatorio (del 13 de mayo al 12 de julio).

MANUEL ENRIQUEZ.—Por invitación del Ballet Folklórico de México, *Manuel Enriquez* dio una serie de conferencias sobre "Música Mexicana para la Danza" en el Teatro de la propia institución.



CONJUNTO DE COLONIA PARA UN NUEVO TEATRO MUSICAL.—Esta institución, que dirige el compositor argentino-alemán MAURICIO KAGEL, vino a México para ofrecer un programa de su especialidad y una conferencia sobre el tema "Exotismo y nueva música" por invitación del INBAL, el Instituto Goethe y la Universidad Nacional Autónoma de México. Estos actos serán reseñados en el próximo número de esta Revista.

RUDOLF WERTHEN Y LUZ MARIA PUENTE.—Dos días después de efectuados los conciertos, el pasado septiembre, recibimos el anuncio. Se trataba del joven violinista belga triunfador en el último Concurso "Reina Isabel" de Holanda y de una de nuestras mejores pianistas. Luz María tocó después en San Luis Potosí, con el violinista Derry Drinkall, invitados por la Asociación Pro Música y Cultura: la que también llevaría a Joerg Demus, al organista Bollinger, al Quinteto de Alientos y a Gildardo Mojica y Luisa Durón. Esta Asociación está desarrollando una labor altamente meritoria. En la provincia también el IRBAC de Cuernavaca la lleva a cabo.

NOTICIAS DEL EXTRANJERO

LONDRES sigue siendo un remanso de bienestar para compositores famosos del extranjero: hace algunos meses se estrenó allí la última obra de *Werner Henze*: una colección de lieder para dos cantantes y un grupo instrumental.—En la misma ciudad se estrenará un "Capriccio stravagante" del compositor vienés bien conocido *Friedrich Cerha*, quien fue este año el receptor del *Premio de Música de la Ciudad de Viena*.

UNESCO.—Este organismo patrocinó este año la música checoslovaca, en virtud de la gran cantidad de aniversarios de músicos checos que se celebraba: Ciento cincuenta años del nacimiento de Smetana; 90 de la muerte de Janacek; 120 del nacimiento de Dvorak; 70 de la muerte de Dvorak y 100 del nacimiento de Josef Suk.

BUDAPEST.—Del 20 de julio al 4 de agosto pasados la Escuela de Altos Estudios Musicales de Budapest realizó un "*Seminario Bartok*", seguido de la ejecución de obras del compositor húngaro por distinguidos músicos.

ARNOLD SCHOENBERG.—La urna mortuoria del Compositor, que

había permanecido hasta ahora en Los Angeles, California, fue trasladada al Cementerio de Viena.

HIPOLITO LAZARO.—El famoso tenor catalán que durante largos años entusiasmara hasta el delirio a los aficionados al arte lírico, falleció este año en Barcelona a la edad de 87 años. Su debut como cantante de ópera internacional se llevó a cabo en Londres, con *Rigoletto* (1912). Usaba entonces el seudónimo de Antonio Manuele. Un año después estrenaba en La Scala "*La Parisina*" de Mascagni. En 1918 cantó el *Rigoletto* en el Metropolitano de Nueva York. De allí en adelante estaba hecha su carrera y sólo le quedaba aceptar o rehusar contratos jugosos. Sus grabaciones no fueron muy numerosas, ni le hacen justicia algunas de ellas.

MADRID.—En el XI Festival de la Opera en Madrid, la Opera de Berlín ofreció un ciclo, en el que figuraron *El Holandés Errante*, *Così fan Tutte*, *Wozzeck* y *Lohengrin*. ¿Cuándo tendremos la fortuna de ver la ópera de Berg en México? Al paso que va nuestro teatro lírico sería aventurado el optimismo.

ANDRES SEGOVIA recibió este año el título de Doctor "Honoris causa" de la Universidad Autónoma de Madrid. El afamado maestro andaluz de la guitarra nació en Linares en 1893, por lo que cumplió ya 85 años de edad, en plena fortaleza. A él le debe el viejo instrumento su actual y exuberante auge.

PEDRO MACHADO DE CASTRO.—Nuestro distinguido colaborador ofreció en Nueva York un curso de un mes de duración, titulado "La Música cubana de los siglos XIX y XX". A su regreso a Madrid organizó el IV viaje cultural al Festival de Música de Berlín y sus nuevos cursos en el Circolo Catalán de Madrid.

BELGICA.—La Universidad de Gante ofreció, del 22 al 25 de octubre pasado, una *Conferencia sobre Nueva Notación Musical*, cuyo objeto fue eliminar, o reducir las ambigüedades, duplicaciones y contradicciones en la notación actual de la música contemporánea y establecer un consenso standard de notación internacional. Este objetivo ya había sido iniciado en 1971, por la División de Música de la Biblioteca Pública, en el Lincoln Center de Nueva York, con fondos de las Fundaciones Rockefeller y Ford. Esperamos recibir próximamente los resultados de este útil y oportuna reunión.

IX FESTIVAL EN PARIS.—Este año el festival anual que la capital de Francia celebra, de julio a septiembre, fue de un eclecticismo maravilloso: todas las ramas de la música, los grandes compositores del pasado, del Romanticismo y de la época moderna estuvieron representados; pero... apenas cinco franceses contemporáneos. Dirigieron los eventos *Bernard Bonaldi* y *Jean-Louis Petit*.

HOLANDA.—La Sociedad BUMA de Amsterdam celebró los 60 años de su fundación con un Festival de Música de Cámara, que incluyó un Concurso de conjuntos de la misma, cuyos premios, aparte del efectivo en divisas,

consistirá en conciertos promovidos por el organismo para la Temporada 1974-75 que corre ya por aquellas latitudes.

CHARLES IVES.—El Centenario del nacimiento del famoso compositor Norteamericano (20 de octubre de 1874), fue celebrado ampliamente en Miami, Florida (ver N° 37 de HETEROFONIA).

ESCOCIA.—En el Festival de Edinburgo de este año, tomaron parte 1,400 ejecutantes jóvenes, provenientes de 11 países. Once orquestas, tres compañías coreográficas, cuatro coros y una compañía de ópera actuaron en muchas ciudades escocesas.

DIGEST IN ENGLISH

MUSICAL EDUCATION IN THE UNITED STATES, by ALLEN P. BRITTON.—See original article in the last edition of GROVE's DICTIONARY OF MUSIC.

LA PURPURA DE LA ROSA, by FRANCISCO CURT LANGE (II and last). Let's tackle the main purpose of this article. Recently has come to light ROBERT STEVENSON's *Foundation of the New World's Opera. With a Transcription of the earliest extant American Opera, 1701*. It is, of course a matter of "La Púrpura de la Rosa" by Tomás de Torrejón y Velasco, which was based on Calderón de la Barca's drama, and premiered in Lima, Perú on October 19th, 1701. On the 150th Anniversary of its Independence, Perú commissioned Dr. Stevenson (through its highest cultural institution) a bilingual edition of this opera. Given the importance of said commission, Stevenson gave up his Sabbatical year, in order to deliver the work punctually. But having heard no further from Lima, Stevenson decided to make himself a limited edition of his valuable effort. In order to cover its high costs he offers it now at the ridiculous price of \$5.00 Dlls. We would want to attribute Casa de la Cultura de Perú's silence to a sudden cut in their budget, due, perhaps, to the Anniversary's extra expenses. It would otherwise be grotesque to think that Stevenson had to pay for the "sin" of being born in a country that has produced "yankees" like Washington, Jefferson, Lincoln, John Kennedy and Luther King. And please mind that we don't intend writing an apology of a country whose big virtues and shortcomings we know. We are only trying to praise the existence of an exceptional musicologist and a huge North American musicological movement that has greatly enriched universal musicology.—We don't intend now to write a criticism of a work that has everything in itself. With two introductory notes by Dr. Javier Malagón Barceló and Guillermo Espinoza, Stevenson's edition is made of IX-300 pages, which are divided into the following chapters: *17th Century Spanish Musical Spectacles and Origin of the Peruvian Lyric Stage*, with Torrejón de Velasco's biography and *opera omnia*, as well as notices on other Peruvian composers and their works. The third chapter

deals with the manuscript of the opera in the National Library of Lima, bibliography, etc. Then come reproductions of several parts of the opera itself and a modern transcription of the LOA by Stevenson who states that the almost complete lack of a thorough bass in the work has not compelled him to transcribe the whole thing in modern notation (p. 156 to 300), but he offers to do so for those who desire to perform the opera in its entirety. We emphasize Stevenson's new and very special contribution. We well understand his decision, not seldom shared by ourselves.—We find very interesting Stevenson's remarks on the commentaries—a problem demanding exhaustive research in the old, as well as in the new Iberical world and particularily in the case of a work devoted to such bitter and hazy matter. But even so, Stevenson should a day dig deeper into the inexhaustible problem of the barroque embellishments that were left in the old times to experimented musicians and cantors. We recommend an article in N° 7 of *Revista de Estudios Musicales* of the University of Cuyo: "Bach embellished by himself".—We end this commentary on a work that counted previously with the auspices of the Music Division of the OAS, which Dr. Guillermo Espinoza ably directed. Some day we will sing Robert Stevenson a chant of gratitude and acknowledgement.

FROM BYGONE TIMES, by ESPERANZA PULIDO.—E. Pulido recounts some of her experiences, when she had shortly arrived in New York City, as a student of music, without a budget, and lacking a knowledge of the English language. As certain old managers of those times only gave little musical jobs to those girls who accepted their lewed propositions and caresses, she had to work in all kinds of factories, to earn 12 Dills a week, which was enough in those days to live very modestly, but doing nothing else than working and seleeping. She had no money to study. Once a girl friend told her that a violinist who had a trio needed a pianist in the Winter Resort of Lakewood. She should send her a telegram and offer her services. She did so and got an answer to the effect of auditioning with a pianist (Miss Guidi) friend of the violinist. After the audition she was advised to go immediately to Lakewood. But on arriving at the hotel where the trio was engaged, she was welcomed by the news of the trio being dismissed that night. Not having a single penny in her packetbook she went looking for a job in some of the many hotels in Lakewood. She was immediately taken by a manager who took her for a Japanese girl; but he liked so mucho Japanese girls that the new "typist" had to quit her job after two days. Back in New York City Miss Guidi (Sister of Scipione Guidi, who was concertmaster of the new York Philharmonic during ten years and a fine pianist by her own merits), liked E.P. very much and offered to rent her a room in her own home. Afterwards she gave her some piano pupils at a school of music she had established in West 125th S., which, after a few months, became E.P.'s home for a while. The author has never forgotten the kindness and support she owed Miss Guidi and her mother—and old and lovely lady from Trieste, who was gay and extremely kind.—After the author was able to enter the Manhattan School of Music, she also got a chance to join the New York

School of Music as a teacher— an institution like non other in the world, on account of its peculiarities, which shall be told in a future article.

MALENA KUSS.—“Contribution of FLORO UGARTE to the Lyrical Theatre in Argentina” —Miss Kuss exhaults the Argentinian musician (b. 1884) Floro Ugarte, as the uppermost composer in the field of Argentinian opera, with his work SAIKA, written in 1917, after a sojourn of 10 years in Paris. He wrote his own *libretto*, on a little fairy tale that deals with a witch (Saika), who wishes to eradicate innocence and beauty from the world, but fails by the inconvertible faith of two youngsters (Claudio and Lilia).—The *Interlude* of the opera contains sectional elements of the whole work (See examples in the original article) with accuracy and beautiful orchestral colouring. One could compare the massive orchestration of Saika’s theme with the mystic transparency of the youngsters characterization (specially the Prayer). Ugarte’s handling of harmony and orchestration is remarkable. With very few exceptions in the Argentinian lyrical theatre, prior to 1929 all Argentinian operas lack ethnical elements. It is due to the fact that most Argentinian composers got their musical training in Europe, following there after European models of composition. Composers like Ugarte, López Buchardo (*El Sueño de Alma*), Constantino Gaito (*Flor de Nieve*), Gildardo Gildardi (*Ilse*) contributed, by contrast, the most significant works of the following nationalistic period in the symphonic and chamber music fields. But among the works of that preliminary period, Ugarte’s *Saika* shines for its solid features and delicate use of dramatic elements.—Besides *Saika*, Ugarte wrote a vast number of symphonic and chamber music, as well as some didactic works and a Spanish translation of Honegger’s *I am a composer*.

FROM THE VILLANCICO TO THE MEXICAN “CORRIDO”, by LUIS FELIPE RAMON Y RIVERA.—Professor Ramón y Rivera (Director of the National Folklore Institute of Venezuela, Caracas) is astounded by the unrespectful and sarcastical way Thomas Stanford regards the scientific works of Mexican researchers and wonders why a serious institution like the Meixcan Institute of Antropology and History has recently published Stanford’s “article” *The Villancico and the Mexican Corrido*.—Says the author that since Stanford belittles the works of *Vicent Mendoza* and other Mexican researchers, one expects wonders from his own pen, to no avail. The so-called “article” by Stanford himself, contains 74 pages, plus numberless desings and reproductions of “corridos”. It is nevertheless an intricated mess, from which the author detects several contradictions, lack of an historical and anthropological method, lack of information and confusion, not counting too many printing errors (See the article of *Henry Cobos* in HETEROFONIA’s No. 16 (Jan-Feb 1971, p. 6) concerning numberless errors and mistakes in Stanford-Spies monography on “Certain Mexican Musical Archives” [The Editors]). After such a medly Stanford ends his work thus: “Briefly, one could be sure that the corrido (a narrative folk ballad. The Ed.) derives from some type of jácara and that it got its name from its accompaniment, that resembles the French *courante*’s (page 37).—Prof. Ramon y Rivera wonders about that ‘glorious conclusion’”.



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.

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

XXV AÑOS

CONTINUACION DE LA SEGUNDA TEMPORADA DE CONCIERTOS

Viernes, a las 21 horas. Domingos, a las 12 horas.

- Noviembre 1/3 Director, YOISHIRO OMACHI
Solista, PEDRO CORTINAS, violinista
Obras de P. Rosselini, Jiménez Mabarak, Bruch y
Richard Strauss.
- Noviembre 8/10 Director, **YOICHIRO OMACHI**
Solista, **HERMILO NOVELO**
Obras de Leonardo Velázquez, Beethoven y Schu-
mann.
- Noviembre 15/17 Director, EMIN JACHATURIAN
Solista, JOSE KAHAN
Obras de Villa-Lobos, María Teresa Prieto, Saint-
Saenz, Schubert.
- Noviembre 22/24 Director, VAN REMOORTEL
Solista, MAURICE HASSON, violinista
Obras de G. Castellanos, Paganini, Revueltas y
Richard Strauss.
- Noviembre 29
- Diciembre 1° Director, VAN REMOORTEL
Solista, DANIELLE LAVAL
Obras de Honneger, Fauré, Franck, Debussy, Dukas
- Diciembre 6/8 Director, VAN REMOORTEL
Obras de Silvestre Revueltas y Mahler.
- Diciembre 13/15 Director, VAN REMOORTEL
Solista, BRUNO LEONARDO GELBER, pianista
Obras de Johannes Brahms.

**SALA DE ESPECTACULOS
PALACIO DE BELLAS ARTES**

Venta en taquillas y en los teléfonos 512-91-80 y 518-60-45
o en los teléfonos 510-91-80 y 510-49-39.