

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](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Como citar este documento:

*Heterofonía* 21, México, noviembre-diciembre de 1971

Como citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 21, México, noviembre-diciembre de 1971, pp. #

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

# heterofonía

21

**REVISTA  
MUSICAL**

NOV.- DICIEMBRE 1971  
VOLUMEN IV

**méxico,d.f.**

PALACIO DE BELLAS ARTES

I N B A

SALA DE ESPECTACULOS

# FESTIVAL DE ARTE LIRICO



CALENDARIO DE ACTIVIDADES

MES DE NOVIEMBRE

Sábado	6,	17:00 hrs.	<b>"Los Gavilanes"</b> de Guerrero	Zarzuela
Domingo	7,	16:30 hrs.	<b>"Marina"</b> de Arrieta	Opera
Sábado	13,	17:00 hrs.	<b>"El Murciélago"</b> de Strauss	Opereta
Domingo	14,	16:30 hrs.	<b>"Los Gavilanes"</b> de Guerrero	Zarzuela
Domingo	21,	16:30 hrs.	<b>"Luisa Fernanda"</b> de M. Torroba	Zarzuela
Sábado	27,	17:00 hrs.	<b>"La Verbena de la Paloma"</b> de Bretón	Zarzuela
			<b>"La Dolorosa"</b> de Serrano	Zarzuela
Domingo	28.	16:30 hrs.	<b>"El Murciélago"</b> de Strauss	Opereta

---

Localidades de \$ 10.00 a \$ 50.00

Boletos en Taquillas.

DEPARTAMENTO DE OPERA

ROMULO RAMIREZ ESTEVA

GERENTE GENERAL

# HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

**Directora**

ESPERANZA PULIDO

**Sub-Director**

JAIME GONZALEZ

**Jefe de Redacción**

Ignacio Medina Alvarado

**Relaciones Públicas**

Alberto Pulido Silva

**Redacción**

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

**Correspondencia**

Apartado 12-808,  
México 12, D. F.

**Impreso en la**

"IMPRENTA IDEAL"

Fragonard No. 44  
México 19, D. F.

No. 21 Noviembre-Diciembre 1971. Vol. IV.

Pág.

S U M A R I O

● Cartas a la Redacción	2
● De los Editores	3
● K MARIE STOLBA	
Historia compendiada del étude de violín, hasta 1800	4
● ALBERTO PULIDO SILVA	
Estética Musical	10
● ESPERANZA PULIDO	
Música Electrónica en el Conservatorio	12
● ROSARIO MANZANO	
Música Electrónica en Guadalajara	14
● ALETHES	
Jazz y Rock — El Rocanrol	16
● La "Misa" de Leonard Bernstein	18
● UWE FRISCH GUJARDO	
Sinfónica de la Universidad	21
Fichero de Compositores menores de 45 años: <b>Mario Lavista</b>	23
● EPS	
Libros	26
● C.M.	
Conciertos y Opera	29
● PEDRO MACHADO CASTRO	
El XXI Festival de Música en Berlín	32
● Revista de Revistas Musicales	34
● Noticias de México	38
● Del Extranjero	41
● ABSTRACTS IN ENGLISH	43
Portada: Arq. Héctor Feria Velasco.	

## PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

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

EXTRANJERO

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

# CARTAS A LA REDACCION

## ESTIMULO Y AGRADECIMIENTO

Estimada amiga:

La noble empresa en la que se ha embarcado usted como Editora de una tan valiosa revista como HETEROFONIA merece el agradecimiento y el apoyo entusiasta de todos los americanistas. ¿Puedo rendir, por medio de su sección de correspondencia, un tributo a los reiterados sacrificios personales que hacen posible la aparición de sus números bimestrales?

Mientras siga usted llevando el timón, sus suscriptores tendrán la seguridad de recibir una revista que les marque caminos. Sus cualidades humanas y su visión nos dan la seguridad de que ninguna rama de la ciencia musical será descuidada.

Fielmente,

Robert Stevenson, Profesor de Música  
Universidad de California, Los Angeles.

*Viniendo de un musicólogo tan eminente como el Dr. Robert Stevenson, que se titula a sí mismo "Profesor de Música", con la modestia característica de los pocos hombres sabios, al mismo tiempo que buenos y generosos, que en el mundo han sido, las anteriores frases me llenan de emoción y aliento. Es verdad que cuando una persona confecciona ella sola una revista de 48 páginas, se requieren sacrificios personales, pero también es cierto que HETEROFONIA no aparece con la corrección tipográfica que la autora de estas líneas ambiciona y que quizá pronto logrará, porque está interesando a un inteligente joven musicólogo para que coadyuve en la factura de la revista: así como con colaboraciones que seguramente serán muy valiosas. Mil gracias, pues, Doctor Stevenson y puede usted estar seguro de que sus frases de estímulo no cayeron en saco roto, sino que obligarán a la superación. E. Pulido, Editora.*

A quien concierna:

Les escribo desde Puerto Rico, con el motivo de pedir información sobre su magnífica revista musical "Heterofonía". Soy maestro de música en la especialidad del violín y al leer su revista quedé maravillado de tantos temas de interés artístico musical en tan variados campos. Mi petición es la de suscribirme a esta revista a la mayor brevedad posible.—Esperando su contestación quedo de ustedes agradecido.

Freddy Torres Dullevre  
Calle Peral No. 29 No.  
Mayagüez, Puerto Rico 00708

## De los Editores

En Guadalajara se trabaja para que la música siga el ritmo acelerado con que crece la ciudad. Hicimos una visita relámpago a aquella urbe; si antiguamente recibía el título de "perla del Bajío", ahora sería justo llamarla "ciudad del verdor". Sus amplias avenidas fueron planeadas con los pulmones de los tapatíos en mente; difícilmente podría el smog plantar sus reales entre tantos árboles frondosos.

Como decíamos al principio, la música no se queda atrás. Una visita a la Escuela dependiente de la Universidad y otra al grupo de música contemporánea SEDEMUN fueron suficientes para aquilatar el fervor característico de los músicos tapatíos (No olvidemos que un buen número de los mejores instrumentistas mexicanos son jaliscienses) y, presentemente, su afán de contemporaneidad en lides de la creación musical.

La Escuela de Música de la Universidad, que dirige el maestro Domingo Lobato, lucha continuamente por superarse. Quizá necesitaría renovar sus programas de estudios, como lo están haciendo aquí el Conservatorio y la Escuela Nacional de Música de la UNAM, pero esto es cuestión de tiempo y una feliz coordinación de esfuerzos entre dirigentes y cuerpo docente. Muestras de la visión amplia del maestro Lobato ha sido su idea de ofrecerles cursos o cursillos especiales a los alumnos, con los elementos extranjeros valiosos que vienen a México de vez en cuando, ora por su propia iniciativa, ora contratados por las autoridades oficiales; y su decisión de implantar el sistema Tort de enseñanza musical infantil en la Escuela, como lo han realizado el Conservatorio y la Escuela N. de Música de México, D. F. Recientemente se presentó allá un programa de música electrónica (ver más adelante la información correspondiente) que coincidió en tiempo y características con el ofrecido aquí por miembros del Laboratorio de Electrónica del Conservatorio: ambos con el sintetizador Buchla como instrumento de creación e interpretación directas.

La visita al *sancto sanctorum* de la SEDEMUN resultó igualmente provechosa. Este grupo jalisciense de música contemporánea se reúne en un pequeño rincón de la magnífica Escuela de Música Sacra de Guadalajara (que es otro de los orgullos de la ciudad), cuyo edificio ya lo quisieran muchas escuelas de música, aun de los países altamente desarrollados. Los jóvenes compositores que pertenecen a la SEDEMUN organizan conciertos de música contemporánea; escuchan obras, con fines de estudio, graban, y, sobre todo, discuten entre ellos mismos sus propias composiciones, que la revista de la Universidad de Guadalajara les publica con regularidad.

¿Qué porvenir tienen todos estos jóvenes mexicanos que se dedican a la composición? No dudamos que entre los compositores mexicanos de todos los tiempos, el único que haya podido vivir de su creación musical es el maestro Chávez; esto no debe sorprendernos, porque aun en los Estados

Unidos quizá solamente Stravinsky estuvo en iguales circunstancias. El pobre de Bartok murió casi en la miseria; el propio Schoenberg se veía obligado a dar clases. En Europa ¿quién vive de la composición? ¿Messiaen? Toca los domingos el órgano en la iglesia de la Trinidad y da clases. Quizá Orff, porque su método de educación infantil se ha extendido mucho en el campo internacional. En los países detrás de la cortina es otra cosa, porque allá se les concede el título de "ciudadanos eméritos" y reciben subvenciones, para que puedan dedicarse exclusivamente a su trabajo. (pero por otra parte carecen de libertad). Aquí, entre nosotros, después de trafaguear para ganarse la vida, Blas Galindo recibió por fin una subvención para que se dedicara completamente a componer. Y así debería suceder con todo aquel que demostrara su talento fuera de lo ordinario, pero no antes de haber reunido un número suficiente de obras que por su valor se impusieran después de pasar pruebas auditivas. Afortunadamente, los muchachos que componen ahora saben todo esto de sobra y no esperan milagros antes de tiempo...



## HISTORIA COMPENDIADA DEL ETUDE DE VIOLIN HASTA 1800

Por K MARIE STOLBA

(II y último)

La historia del étude de violín no se ajustó a las mismas líneas en todos los países, pero en Francia, Alemania e Italia éstas adquirieron una cierta similitud. Los primeros textos dedicados al violín eran descriptivos y carecían de música destinada a la práctica. Cuando en torno a 1700 comenzaron a formularse algunos métodos de enseñanza violinística, pensaron sus autores en incluir algunas pequeñas danzas, generalmente en tiempos binarios. Según iba aumentando la popularidad y el aprecio del violín a través del siglo XVIII, el público se demostraba más y más interesado en adquirir instrucción, por lo que creció igualmente el número de métodos impresos, cada vez más comprensivos, tanto verbal como musicalmente. Aparte de contener un mayor número de obras, éstas eran más extensas y seleccionadas, o pensadas expresamente para resolver dificultades técnicas. Hacia mediados del si-

glo algunos de dichos métodos incluían études de una página entera y antes de terminar el XVIII ya habían aparecido varios métodos dedicados exclusivamente a los "études"

Jambe de Fer publicó en Lyon en 1556, la primera obra conocida, con instrucciones específicas para el violín, pero su "*Épitome musicale*" sólo se ocupa del instrumento en forma derogatoria y descriptiva, quejándose de sus sonoridades y relegando a sus ejecutantes a una posición social denigrante. Los violinistas trabajan solamente para ganarse la vida. Ochenta años después Mersenne elaboró el instrumento e incluyó en su "*Harmonie universelle*" un método (sin música alguna). El "*Méthode facile*" de Monteclair, publicado al derredor de 1712, trata del instrumento, su afinación, la manera de sostenerlo, la práctica de los cambios de posiciones, de los ornamentos y la forma de usar el arco "sin chillido de las cuerdas". Se presentan ahí ejemplos en forma de pequeñas composiciones: Bourée, Sarabande, Canarie, etc., para resolver problemas que la ejecución de tales obras presentan. En cada una de las formas de estas danzas se especifican puntos didácticos, de manera que podemos clasificarlas como "études".

Michel Corrette, autor de obras didácticas para un buen número de instrumentos, publicó el primero de sus métodos de violín en París, en 1738. El corto título de "*L'École d'Orphé*" es un tributo a la antigüedad. Nada indica que estos pequeños preludios, minúes y otras danzas hayan sido compuestas por Corrette especialmente para ser incluídas en su método, pero probablemente los tomó prestados para ofrecer ejemplos específicos de técnica, y los proveyó de arcadas. Cada una de estas piezas, escritas en forma binaria simple, está dedicada a la resolución de un problema técnico especial. "*L'École d'Orphé*" es el primer método francés de violín en el que se discute la scordatura, de la que Corrette da cinco ejemplos. Puesto que la scordatura constituye el problema técnico de dichos ejemplos, bien podemos incluirlos entre los "études". En otro método, publicado posteriormente por el propio Corrette, se incluye su minué *El cucú (con ruiseñor)*, acompañado de esta indicación: "para practicarlo por medio de sesenta arcadas sucesivas". Este consejo de Corrette nos produce hilaridad. En la última página del volumen aparece la siguiente

Nota: A quienes encuentren estas lecciones demasiado difíciles, se les aconseja jugar el número de la página en la Lotería Real, de manera que resulte doble la ganancia una vez que hayan dominado la lección. "Llévense los números 3, 9 y 27 al Templo de la Fortuna".

Parece que Corrette adquirió cierta fama como pedagogo, puesto que Gaviniés calificó a sus alumnos como "los anacoretas". Este hecho es raramente omitido por los biógrafos.

En la segunda mitad del siglo XVIII aparecieron métodos adicionales, uno de cuyos más importantes fue probablemente el de Joseph Barnabé Saint-Sevin (conocido como el Abad hijo, puesto que su padre vestía el pequeño cuello de los músicos eclesiásticos) y J.B. Cartier. Los "*principios del violín*" del Abad fueron publicados en 1761 y constituyeron el primer método fran-

cés de violín en el que se establecen con amplitud reglas que todavía cuentan para la técnica de las cuerdas dobles y la cuestión de los armónicos. Esta última había sido ya discutida y usada por Mondonville, en "*Los sonidos armónicos*" (sonatas para violín, con bajo continuo), publicadas en torno a 1738, pero este compositor consideraba los armónicos como medios de facilitación y no de enriquecimiento de la ejecución violinística. (una forma de evitarle al ejecutante peligrosos y difíciles cambios de posición). Parece que Mondonville fue el primero en usar y anotar los armónicos en el violín. En *El Arte del Violín* de Cartier, en el que los principios y la música, de acuerdo con las "escuelas" francesa, alemana e italiana aparecen separados, se ilustra la importancia de ejecutar las obras con correcto "gusto" y estilo — elemento de expresión que otros autores tampoco echaron en saco roto al componer sus "études".

En Alemania, Farina —violinista virtuoso— anotó en 1627 algunos *tours de force*, con instrucciones para su resolución adecuada, y en 1695 Daniel Merck produjo material comparable al contenido en los métodos ingleses. Tanto el anónimo "*Rudimenta panduristae*", de 1754, como el "*Versuch einer gründlichen Violinschule*", publicado por Leopoldo Mozart en 1756 contienen ejemplos que pueden ser clasificados como études en minatura; sin embargo, la obra de Loehlein, impresa en 1792, no contienen ninguna música para estudio o ejecución.

Parece que en Italia no abundaban los métodos de violín. Entre las pocas obras que durante el siglo XVII aparecieron en este campo, solamente "*Selva di varii passaggi*" (1620) de Rognoni Taegio y "*Lo scolaro*" (1645) de Zanetti, con sus melodías de danzas en tablatura, parecen haber sobrevivido. Los "*Elementi Teorico-pratici*" (1791) de Galeazzi proporcionaron menos de seis pequeñas piezas binarias que pudieran llamarse études. La "*Escuela de Violín*" de Lolli (1793) y el "*Método completo*" (1797) de Campagnoli fueron complementados con verdaderos études (el de Campagnoli los presenta en abundancia). La "*Carta-Lección*" de Tartini (1760)<sup>8</sup>, contenía pequeños ejemplos que hubieran podido convertirse en études y lo mismo puede decirse de su propio "*Tratado de los Adornos*" (1771), o de su manuscrito titulado "*Reglas para tocar bien el violín*". Su "*Arte del Arco*", de 1720, es un "étude", o una serie de pequeños "études", aunque el título no aparezca ahí.

Cerca de 1787 comenzaron a publicarse libros que contenían obras designadas como "études" exclusivamente. Puesto que se omitieron fechas, es imposible determinar con precisión cuál de estos álbumes de "études" apareció primero. Por otra parte, no debemos olvidar que varios de los "études" fueron publicados postumamente, como, por ejemplo, la obra del Dr. Franz Benda. Si bien es verdad que el "*Etude(s)*", o "*Capricho*" de Benda apareció postumamente al lado de otros "études" de su hermano Joseph —probablemente después de 1804—, los del primero fueron con toda probabilidad compuestos algunos años antes de su muerte, ocurrida en 1786, puesto que él mismo los usaba en sus enseñanzas. Pero parece que la obra de Antonio Bruni haya sido la primera en valerse del término "étude" como título y en indicar que los caprichos y las melodías variadas podían también tomarse como "études".

Los "Caprichos y Melodías variadas en forma de études" salieron a la luz en 1787. El segundo volumen de sus estudios, publicados unos ochenta años después, recibió sencillamente el título de "Cincuenta études". "Los Caprichos" de Pichl (Op. 19), así como su op. 21, primera parte, fueron publicados en el propio año de 1787. Y la opus 3 de Fiorillo (carente de fecha) entró al mercado por la misma fecha. La obra de Fiorillo está incluida en un catálogo publicado en París por Seiber, que Cari Johansson cree haber sido impreso por el año de 1788. El título que Fiorillo usó contrasta con el Bruni: "Étude para violín en forma de caprichos" y la obra apareció mencionada en los catálogos de Imbault y Seiber como "Études", "Caprices" y "Étude et caprices". Después aparecieron en torno a 1800 y muy poco después, las obras de Kreutzer (antes de 1800), Gaviniés (1800), Rode, Rovelli y con posteridad la de Mazas. Todas éstas, así como los "Caprichos" de Fiorillo han permanecido hasta nuestros días en el repertorio pedagógico violinístico.

En Inglaterra las obras publicadas eran puramente didácticas. La primera edición de la "Introduction" de Playford no contenía música alguna, pero sí las posteriores. Se cree que "Nolens volens" de 1695, haya sido el primer tratado dedicado exclusivamente a la instrucción violinística y conservado en varias formas hasta bien avanzado el siglo XVIII. No fue sino hasta en torno a mediados del siglo XVIII que Cromo incluyó en su "Fiddle New Model" (Nuevo modelo de violín) algún material más avanzado hacia el étude. Poco después en 1751 "El Arte de Tocar el Violín" de Geminiani presentó ejercicios y "études", lo cual resultó una verdadera exposición de la ejecución violinística, con "études destinados a la expresión y la técnica". En la "Introducción al Arte de tocar el Violín, destinada a establecer normas fundamentales para los principiantes jóvenes, de Philpot, usó el autor pequeñas piezas de forma binaria con fines didácticos. "El Arte de las Arcadas en el Violín" (178.) de Gehot y el "Andante para Violín, con 100 Variaciones", de Pichl (publicado en Inglaterra, cerca de 1795), eran "études" en forma de temas con variaciones.

En 1769 fue publicado en Nueva Inglaterra un Resumen, sin música, del tratado de Geminiani. "El Ayudante Instrumental de Holyoke" (c. de 1800) proveía material instructivo similar al de los ingleses. En las penínsulas Escandinava e Ibérica no pudo hallarse nada respecto al desarrollo del étude. En España y Portugal se publicaron métodos, a partir del de Cruz (1639). "El Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín", de Herrando (1756, o 57) pudieran parangonarse, por sus propósitos, con métodos similares de otros países y contenían tanto ejercicios como études. Ni en España, ni en Portugal fue posible localizar álbumes de études. En Suecia apareció "Assaggi" de Roman (1730-40), pero no método alguno.

Aparte de su uso didáctico, los études se desarrollaron como piezas de concierto. Si damos al término "capriccio" la acepción que le confiere Jacobi, los caprichos y conciertos de Tartini resultan études de concierto. Los caprichos de Locatelli eran considerados como composiciones en sí mismos, para ser ejecutados *ad libitum* ora separadamente, ora en conjunto con los *concerti*.

A través de la historia temprana del étude de violín, dos factores han mantenido más o menos su vigencia: el uso de la forma binaria y el del género conocido como "capriccio". El *Capriccio stravagante*, (1627) de Farina fue

el primer solo publicado con instrucciones para su ejecución (o estudio). En su "*Hortulus chelicus*" (1688), Walther incluyó algunos caprichos; los había así mismo en el "*Grund-richter unter richte*" (1697) de Speer. Algunas veces se les daba el nombre de caprichos a piezas incluidas en los métodos. La mayoría de los libros de études publicados entre 1787 y 1810 llevan el título o el subtítulo de "caprice"; los concertí de Tartini y Locatelli y los *Veinticuatro Caprichos* de Paganini también se titulan capricci.

Los aires de danza de los métodos de instrucción y las danzas estilizadas de los primeros métodos presentaban generalmente la forma binaria; lo mismo acontecía con pequeños études de tratados posteriores. Cada uno de los *Cincuenta études* (c. de 1794) de Bruni fueron escritos en forma binaria, tanto como algunos de los études del repertorio usual; pero en estos últimos no todos los "études" se sujetan al molde. Quizá la influencia binaria se extiende hasta aquellos études en dos movimientos, que deben ser tocados sin interrupción, como algunos de los de Rode, Fiorillo y otros.

Pero el capricho no era el único tipo de composición favorecido por el étude. Desde los tiempos de "*L'Arte dell'arco*" (1720) de Tartini, apareció la variación como una base fértil para el étude. Campagnoli Pichl, Gehot, Romberg y otros escribieron études en forma de variaciones. Los "*Assaggi*" de Roman obedecían a la forma Sonata. Corrette y Pichl se valieron del prelude. Pichl escribió algunas fugas y Bonporti — como Bach — compuso invenciones (1712). Cuando se piensa que Tartini instruía a sus alumnos para que estudiaran pasajes tomados de sonatas (especialmente las de Corelli) no es de extrañar que en Italia no se acogiera el título de études para este género de composiciones (con excepción de las de Fiorelli y Bruni que se hallaban trabajando en Francia). Tanto Pichl, como Campagnoli pueden ser colocados dentro de la "escuela" de Tartini.

El étude no posee ninguna forma que le sea característica suya. El hecho de que haya aparecido en varias formas, generalmente consideradas como propias para el concierto, indica que algunos de los études del repertorio didáctico deberían ser escuchados en ejecuciones públicas.

El étude no fue tampoco condenado a los problemas técnicos en exclusiva. La cuestión del estilo, o la del gusto le eran igualmente importante. En este terreno el étude fue incluido en muchos de los métodos de instrucción. En las obras de Brijon, Meminiani, Cartier, etc., esta fase de la expresión, el gusto y el estilo constituían importantes puntos. El hecho de que *L'Art du violon* de Cartier fuese dividido en tres secciones: para las "escuelas" francesa, italiana y alemana — es prueba de la importancia conferida al estilo apropiado de cada composición. En el *Neue Zeitschrift für Musik* (1836), Robert Schumann escribió que, en cierto modo, cada pieza musical es un étude, pero que el étude típico demanda un fin didáctico, o una meta definida, tales como el dominio de alguna dificultad de carácter técnico, rítmico, expresivo o interpretativo; y que cuando se presentaban varias dificultades dentro de una pieza, ésta pertenecía al tipo de capricho.

El término "étude fue usado en la literatura didáctica del violín más de una década antes que en la literatura pianística. Pese a que Felix Peter

Ganz informa que la palabra en cuestión apareció en la literatura del violín en torno a 1890, los "Caprices & Airs variés en forme d'études" fueron publicados desde 1787, y Fiorillo la usó en su opus 3. Ganz indica que la primera obra pianística impresa bajo el título fue el *Etude de Clavecin* de Cramer (1799) y agrega que los études de violín aparecieron por la misma época; pero tanto los études de flauta, como los de violín antecedieron a los de piano por lo menos en una docena de años. Escribit Ganz:<sup>9</sup> "Ningún periódico musical del siglo XVIII menciona el uso del término "étude" hasta 1799 y añade que el *Algemeine musikalische Zeitung*, Vol. II (1799/1800) lo cita por primera vez en su *Intelligenz-Blatt*, columna 2. (La *Intelligenz-Blatt* incluye un catálogo de obras recientemente publicadas, o de próxima publicación por Breitkopf & Haertel). Es posible hallar el término "étude" en catálogos de música francesa del año 1780. El *Etude* para flauta de Detel está incluido en el catálogo de 1786 y el *Etude* para violín de Fiorillo en el catálogo de 1788 del mismo editor.

Existen similitudes entre el étude de violín y el de piano. Este último se desarrolló por medio de las variaciones, toccatas (en cuya categoría Roland Haefner, investigador del étude de piano, incluye el "capricho"), preludios, Handstücke y métodos, antes de convertirse en étude por propio derecho. Sustituyendo "capriccio" por "toccata" y "formas de danza estilizadas y composiciones de estilo y expresión" por "Handstücke" se podrían mostrar todas las formas usadas por el étude de violín, que alcanzó su plenitud de desarrollo allá por 1787. Los estudios de piano de Cramer y Clementi son de uso corriente en nuestros días, así como los de Fiorillo, Kreutzer y Gavines en campos del violín. Y los estudios de concierto de Liszt, así como los *Caprices* de Paganini, siguen favoreciendo los programas de recitales de nuestros días.

(En la 1ª parte de este trabajo, pág. 11, línea 35 del número anterior, corregir la fecha 1880 por la de 1800 (La Redacción).

## NOTAS

1. No. 10, marzo de 1841, 209-13.—2. James Boswell. **Vida de Samuel Johnson** LLD. (Londres: John Murray, 1835) III, 267.—3. Mark Pincherle, "La condición social de los violinistas en Francia, antes del siglo XVIII, trad. de Ottomar King, **The Musical Quartely** VIII/4 (Octubre de 1922), 193-98.—4. *Ibid.*, 195.—5. **Defensa de la viola baja, contra las empresas del violín y las pretensiones del violoncello** (Amsterdam: Pierre Mortier, 1740).—6 Traducción inglesa por Huberh E.M. Russell (Nueva York: W.W. Norton, 1956), 143-44.—7. **En el mundo de un compositor: Horizontes y limitaciones** (Nueva York: Doubleday), 155.—8. Dirigida a la señora Maddalena Lombardini, violinista, compositora y cantante, quien más tarde se casó con el violinista y director de orquesta Ludovico Sirmen. La señora Lombardini hubiera sido capaz de terminar una composición apenas comenzada.—9. Peter Felix Ganz, **Desarrollo del étude para piano**, Tesis para un doctorado de la Universidad del Noroeste, 1960.

# ESTETICA

## MUSICAL

Por ALBERTO PULIDO SILVA

### VIII

Volvemos hacia atrás, para continuar históricamente con el estudio del lenguaje musical en el Renacimiento, que habíamos interrumpido por motivos temáticos.

En la segunda mitad del Renacimiento encontramos que respecto a la técnica y la ciencia de la construcción sonora se oponen los compositores al progreso, pero a la vez se busca lo "natural", viendo la naturaleza a través de las ideas contemporáneas de Rousseau. Así se declara la guerra al contrapunto. En honor del recitativo se usa el "solo" acompañado. Recordemos que el "solo" era una composición para una sola voz o un solo instrumento. El gusto de la monodía, queriendo devolver al canto la expresión exacta de los sentimientos, está lejos de absorberlo todo.

La creación trascendental de esta época es la *ópera*, con la hegemonía de Italia. Se ve a la música como un arte de diversión o entretenimiento, así como de decoración y ostentación. Con el arte cortesano se prefieren las gracias menudas de las composiciones para el clavecín, las elegancias deslumbrantes de la sonata para violín, las galanterías sentimentales de la cantilena y de la pastoral heroica, o la nobleza estirada de los motetes, las falsas mitologías del ballet, hasta la tragedia.

En Italia la comedia musical tenía por principio una cierta concepción libre y desinteresada del arte de la tradición antigua.

En la tragedia griega, cuya música desconocemos, no así sus instrumentos que estudiamos en nuestro primer artículo (Heterofonía Año I número 2), la música instrumental estaba aparejada al canto en esa mirífica conjunción que le permitía la música del idioma basada en las elevaciones, descensos o ambas cosas, a través de la acentuación. El griego era un canto (ya vimos que la oda era un canto).

A la cabeza de la música profana se sitúa la creación más brillante del siglo XVII, la *ópera italiana*, que después pasaría a Alemania, Inglaterra y Francia, para posteriormente convertirse en un género mundial.

Los anticontrapuntistas de Florencia, como BARI, VINCENZO GALILEO (padre del famoso físico), GIROLAMO MEI, PIETRO STROZZI, CACCINI, PERI Y CAVALIERI, fueron miembros de una academia fun-

dada por el primero. Todos estaban penetrados de la pasión por el arte y la belleza, atmósfera creada por los Médicis.

Ante los abusos del contrapunto buscaban la creación de un arte nuevo, inspirado en el de la Grecia Clásica y un retorno a la naturaleza, según dijimos. Por ello juzgaban que el canto debía tener como primer modelo al lenguaje. Así apareció el recitativo como el elemento principal del drama. Inventaron lo que llamaban *Favola in Musica*, y que en el siglo XVIII se llamaría *ópera*. Consideramos tres periodos en este género: el *drama lírico* de Florencia (1600-1630), el de *Venecia* (1640-1690) y el de Nápoles (de 1690 a la mitad del siglo XVIII).

Los florentinos creyeron inventar en la música la naturaleza, la verdad, la justa expresión del canto poético: el teatro lírico. PIETRO DI BARDI (hijo de GIOVANNI) dice en una carta a GIOVANNI BATTISTA DONI (1634): "Vincenzo Galilei... fue el primero que hizo entender el canto en estilo representativo... ayudado en este camino tan rudo... sobre todo por mi padre... Así por encima de un conjunto de violas, tocadas con precisión, hace oír la lamentación del conde Ugolino, del Dante, por un tenor de buena e inteligible voz... Esta innovación provocó la envidia de la mayor parte de los músicos, pero especialmente de los verdaderos amantes de la música. Galileo no se detuvo en tan bello camino y puso en música una parte de las *Lamentaciones* y de los responsos de la semana santa que fueron cantados en la misma forma, en devota compañía. Había en la *Camerata* de mi padre, un tenor exquisito y de buen gusto, aún muy joven, *Julio Caccini*, que se sintió atraído por esta nueva música y comenzó, bajo la total dirección de mi padre, a cantar, acompañado por un solo instrumento, diversas pequeñas arias, sonetos y otras poesías, aptas para ser comprendidas y que maravillan a los oyentes. En esta época vivía en Florencia Jucopo Peri, quien como primer discípulo de Cristóforo Malvezzi, en órgano, clavecín y contrapunto, ejecutaba y componía con grande éxito y que era el más famoso cantante de la ciudad. Este... evitando aquella especie de rudeza y aire de antigüedad que se sentía en la música de Galileo, templaba de acuerdo con Julio (Caccini) el nuevo estilo y ambos lo encontraban apto para excitar poderosamente las pasiones... Por esto adquirieron fama de excelentes cantores e inventores de esta forma de cantar y componer... Pero tenía más conocimientos y halló el medio... de inventar el lenguaje corriente y así obtuvo gran renombre..." (citado por Combarieu).

(Continuará)

---

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



## MUSICA ELECTRONICA EN EL CONSERVATORIO

Por ESPERANZA PULIDO

La máquina misma, esa inerte construcción de metal, en realidad no hizo absolutamente nada. Era y sigue siendo una realidad como la ley de la gravedad, como la Iliada de Homero, como las mareas. Su efecto depende del hombre que se halla frente a ella, de su actitud mental.

FRED K. PRIEBERG

(citado en el programa del evento)

Este año lectivo de 1971-1972, el Conservatorio Nacional de Música abrió sus puertas con un concierto de música electrónica 'en vivo', que les fue confiado al Director del Laboratorio del Plantel, Héctor Quintanar, y a los jóvenes compositores Mario Lavista y Manuel Jorge de Elías.

Comenzó el acto con una Introducción que del Laboratorio y su Sintetizador Buchla hizo el Ingeniero Raúl Pavón Sarralange, director técnico del Laboratorio. Aparte de explicaciones más o menos científicas acerca de la manipulación de aquel laberinto de alambres de varias dimensiones y calibres, por medio de los cuales el hombre es capaz de producir una gama infinita de sonoridades, ruidos, timbres y efectos diversos, el Ing. Pavón proporcionó al auditorio un pequeño espectáculo de figuras luminosas geométricas, produci-

das al enchufar y combinar clavijas, con lo que demostró las interrelaciones entre la luz colorida y el sonido electrónico.

Por primera vez vimos el Auditorio del Conservatorio lleno en toda su capacidad (este año el número de alumnos inscritos sobrepasa el millar y medio de un público, en su mayoría compuesto por jóvenes no siempre dispuestos a mantener la ecuanimidad, pero sí a demostrar bulliciosamente su entusiasmo, provocado por efectos electrónicos que les tocaran las fibras, quizá también electrónicas, de sus cerebros y sus sensibilidades).

Al iniciar el concierto con sus semi improvisación *Sideral III*, Héctor Quintanar demostró su indiscutible superioridad en el manejo de los alambres del Sintetizador, con los que le pedía al aparato diversas frecuencias: sonoridades sinusoidales, de onda blanca, (ausencia de armónicos), de onda cuadrada, etc., para producir e interpretar simultáneamente su "Obra", absorbida por *saecula saeculorum* por el ambiente rarificado de la sala, puesto que a estos jóvenes compositores mexicanos no les interesa la posteridad (sin embargo, Quintanar echó a andar la grabadora para conservar y —seguramente— criticar y en caso necesario modificar la *Mezcla* con que puso fin al acto).

Si Quintanar necesitó poco tiempo para alistar al sintetizador y pedirle buen comportamiento como "instrumento musical", Manuel Jorge de Elías empleó más minutos en estos menesteres, que en la propia creación e interpretación de sus *Parámetros I*; porque él fue el único que llevaba una guía gráfica, que podríamos llamar "partitura", con anotaciones para las diversas "registrariones" impuestas por su parte personal, que iba realizando cuidadosamente. Le oí decir la víspera del concierto que al terminar sus diarias sesiones de preparación dentro del Laboratorio salía de allí exultante y como anonadado por lo que el sintetizador le brindaba; y, en efecto, también mantuvo atento a su auditorio con las combinaciones, a veces luminosas, a veces "ornitológicas" que logró dentro de una cierta forma musical, que inconscientemente recibieron los órganos auditivos de los neófitos con mayor facilidad.

El Intermedio le permitió a *Mario Lavista* preparar su *Alme* sin precipitaciones. Entre los tres, Mario era el místico, siempre atraído por lo esotérico. Por tal razón él siente que el mundo experimental, pero infinitamente rico del sonido electrónico, en su medio natural para expresar cada uno de sus "momentos" de urgente creación. El ha ido desarrollándose paralelamente con la electrónica y así proseguirá su carrera, porque llegará un día en que esta música encuentre su asiento definitivo, sin desplazar a la música instrumental, como Mario y sus camaradas se lo auguran. Ellos creen que todo mundo, o mejor, todo aquel que se dedique en el futuro a la música estará capacitado para ser creador e intérprete simultáneamente. Disentimos de esta opinión, porque la Vida no nos otorga a todos las mismas capacidades. Llegará, sin duda, un día en que el compositor-intérprete de música electrónica ocupe un sitio de distinción en el mundo de la música, pero los grandes maestros del pasado seguirán viviendo, porque la gente no se resuelve a matarlos, como tampoco se ha decidido a asesinar completamente a Homero y a Aristóteles, después de más de veinte siglos de leerlos y admirarlos. Y para que los grandes maestros puedan seguir viviendo, es imposible que desaparezcan sus intérpretes, ni los instrumentos para quienes aquéllos escribieron su música.

No olvidemos que lo que cuenta para que la obra de arte circule es el gran público que la admira y se siente atraído por ella. La música para "élites" seguirá siendo la música para minorías, lo cual no indica que el gran público no llegue algún día a dejarse arrastrar por creaciones electrónicas producidas por los genios que en este campo esperamos, anunciados ya por Stockhausen. Si la desintegración del átomo no llega algún día a generalizarse en este planeta nuestro, las generaciones futuras seguirán enriqueciendo el mundo de la música viva y el de la música que el hombre le ha hecho producir a esas fuerzas siderales de la electricidad, cuyos misterios todavía no ha logrado descubrir en su totalidad.

Volviendo a *Alme* de Mario Lavista, él también logró interesar a su auditorio y hasta a entusiasmarlo con su improvisación preparada, por medio de la cual obtuvo pujantes sonoridades, destinadas a producir impresiones de diversas magnitudes en el oyente. Los contrastes obtenidos por Mario constituyeron el elemento más tangible para el auditor preparado.

Finalmente, Héctor Quintanar preparó en un abrir y cerrar de ojos la re-doma del sintetizador, para producir una MEZCLA de sonoridades y efectos diversos que ya se le están convirtiendo en familiar material de trabajo. Es admirable la facilidad con que trata Quintanar al sintetizador, como instrumento musical que ellos llaman "vivo", pero que no dejará nunca de ser eléctrico y abstracto, pese a cuanta altísima "fidelidad" llegue a otorgársele.

¡Viva la música electrónica! pero ¡viva también la música en su condición natural, interpretada por un artista, o por conjunto de hombres y mujeres!



Harold Budd

## MUSICA ELECTRONICA EN GUADALAJARA

Por ROSARIO MANZANO

En la música electrónica, generadores, grabador de cinta y parlantes realizan lo que ningún instrumentista había podido lograr...

Stockhausen

Del 16 al 26 de agosto pasado llevóse a cabo en esta ciudad en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara, el *Primer Curso de Música Electrónica*. Estuvieron a impartirlo Harold Budd, de amplia trayec-

toria como maestro y compositor y su ayudante, el joven Gene Bowen, promesa y talento en composición.

Gracias a la Universidad de Guadalajara y al Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales de Jalisco, A.C., fue posible la presencia de los dos compositores norteamericanos, quienes trajeron el *Sintetizador Buchla*, el cual fue complementado con un regulador y bocinas.

El curso consistió en explicaciones de los diferentes aparatos de que consta el Sintetizador Buchla y sus funciones: los osciladores, que son las principales fuentes de sonido, los amplificadores, los reverbefadores, las envolturas, los filtros, el sonido blanco, el generador de triple envoltura, el teclado, y, al final, las intervenciones de la música aleatoria. Los exponentes nos hicieron situarnos en el ambiente de la electrónica, de las matemáticas, de los armónicos, del ruido, de las filosofías orientales, de los microintervalos, de lo perceptible y de lo imperceptible al oído humano, de lo creado por la voluntad humana y de lo programado por la máquina.

El auditorio, formado en su mayoría por jóvenes estudiantes, por maestros de la propia escuela de música, por los miembros del grupo SEDEMUN (Sociedad Experimental de Música Nueva) y estudiantes de electrónica de la Facultad de Ingeniería de la Universidad, atentos a lo que se produce hoy en día, interesados en captar las sensaciones de lo que es válido actualmente en este arte. Había momentos en que este auditorio veía y escuchaba silencioso y meditabundo, sorprendido ante tantas posibilidades descubiertas; y en otros se entusiasmaba con las "entradas y salidas" del sintetizador.

Para clausurar el curso, el día 26 de agosto, en una sala que, no obstante su amplitud, resultó insuficiente para contener el numeroso público asistente (la Sala Juárez de la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara), se presentó el "Concierto de Música Electrónica" con el sintetizador Buchla, de acuerdo con el siguiente orden:

#### Introducción.

Dos obras compuestas en laboratorio: *Canto* de G. Bowen y *El Roble de los Sueños dorados* de H. Budd.

Música electrónica viva: *Casida se lamenta* (Improvisación sobre un poema de García Lorca), por G. Bowen, y *La muchacha del agua dorada*, por H. Budd.



# JAZZ Y ROCK

EL ROCANROL, Por ALETHES

## I

El rocanrol tiene sus orígenes en el RYTHM'N BLUES y éste, directamente en el *Blues*, el que a su vez engendraría al JAZZ.

El rythm'n Blues proviene del HILLBILLY, música folklórica del sur de sur de los Estados Unidos o de los vaqueros del oeste, es decir del también llamado COUNTRY.

Por lo tanto, esta música es tan trascendental, o más, que el *blues* o el jazz. El colega José Agustín llama al roc, reconociendo la exageración, *La Nueva Música Clásica*, la que está hecha casi en un cincuenta por ciento, respectivamente de *Blues* y de *Country*.

Del *Blues* (música negra profana) y del GOSPEL (sagrada), unidos en forma admirable por *Ray Charles* nació el SOUL que según definición del gran músico ciego es: "Como la electricidad, que no sabemos exactamente cómo es, pero que tiene fuerza para iluminar un cuarto entero".

El *blues* era la música que expresaba un lamento, una risa sacástica o un grito de valor. Los temas tratan del amor, de la muerte, de la explotación en el trabajo, de los linchamientos llamados "*Hechos de la vida*" por el novelista negro James Baldwin. Otro novelista negro citado como el anterior por Donald Myrus (Baladas, Blues y el Big Beat-Diana-México) dice: "No todos los negros norteamericanos cantan el *blues*, puesto que el *blues* no es la expresión de los negros de Estados Unidos en su totalidad; yo creo que los "espirituales", tan queridos por los blancos sureños, se originaron en los esclavos que estaban más cerca de la gran casa de las plantaciones, donde alcanzaron vestigios de cristianismo que les llegaron de las formas más crudas de las religiones Bautista o Metodista de los blancos del sur. Los esclavos

de las plantaciones estaban muy lejos del cristianismo, pero los del campo estaban completamente fuera de él y fue precisamente de ellos y de sus descendientes de donde vinieron hasta nosotros las canciones diabólicas llamadas *blues*...

El *blues* está hecho para el canto y para la ejecución en varios instrumentos, según las circunstancias, aunque su instrumento más usual fue la guitarra.

En la primera mitad del siglo XIX las clases sociales del sur de los Estados Unidos se "dividían" en amos criollos (libres o semilibres) y esclavos. La popularidad de las bandas militares de los prusianos en la época de Napoleón se propagó por todo el mundo. Los esclavos negros, artistas natos que no podían comprar los instrumentos, trataron de imitarlos. Así se originaron dos tipos de bandas: las de los criollos y la de los recién liberados esclavos, que se utilizaban en las actividades más disímolas, como bailes, fiestas, días de campo, conmemoraciones y entierros.

Los recién liberados negros dominaron pronto la guitarra, la batería antigua, el contrabajo, el violín, el trombón y la trompeta. Se imitaban las modulaciones de la voz humana. Era la época del "*Ragtime*" y sus grandes artistas: *Joplin Scott*, *Tom Turpin* y *James Scott*. Así se originó el jazz de Nueva Orleans, cuyas raíces hay que buscarlas, no sólo en los Estados Unidos, sino en Africa, en Europa, en Asia, en la humanidad.

Se ha dicho que *Ma. Rainey* es la madre del *blues* en la historia de la música popular (*música Pop*) de los Estados Unidos. Ella creó el estilo que aprendieron otras dos luminarias negras: *Bessie Smith* y *Billie Holiday*.

No debe parecer extraño que, aunque tardíamente, "Heterofonía" inicie esta serie de artículos. Oigamos lo que José Agustín dice en su interesante y profunda obra "La Nueva Música Clásica".

"Leonard Bernstein no titubeó en catalogar *She's Leaving' Home*, la canción de los Beatles, a la altura de los mejores lieder de Schubert; y Karl von Meier, especialista en música clásica, aseguró: "La música popular", *pop Music*, "es ya una forma artística. *Satisfaction* es la canción más grande que se ha compuesto y yo exijo los discos de Rolling Stones y Beatles en mi curso de apreciación musical en la Universidad de California". Testimonios semejantes, de gente estudiosa, existen por montones y sociólogos, siquiátras, escritores, gurús, sacerdotes, hippies, esotéricos, críticos y compositores de música clásica han formulado opiniones y elaborado estudios sobre las formas musicales de la juventud de todo el mundo: el rock no puede circunscribirse a fronteras, sino que se desarrolla en todos los países, aclimatándose a sus características. El rock no es patrimonio de Estados Unidos, aunque allí haya surgido. Se da en todas partes y existen grupos estupendos en Inglaterra, Estados Unidos, Francia, Alemania, Suecia, Australia, España, Italia, México y muchos países más; el rock no se riñe con el temperamento de un pueblo en particular, sino que se identifica con los sentimientos de progreso, amor y alegría de la juventud de cuerpo y espíritu".



## "LA MISA" DE LEONARD BERNSTEIN

En el número 20 de septiembre de la revista TIME William Bender revisa la puesta en escena de la MISA de Bernstein, realizada como uno de los actos con que fue inaugurado el Centro John F. Kennedy para la Interpretación de las Artes en Washington.

Después de este estreno, comentado con reservas por la crítica, Bernstein, quien requirió de un año para componer su obra en sitios tan alejados unos de otros como Montauk, Viena y Tel Aviv, expresó su satisfacción por la calurosa acogida que le había dispensado el auditorio. Fue entrevistado el compositor por Rosemarie Tauris Zadvik, de la propia revista TIME, a quien expresó sus puntos de vista sobre su propia obra.

Los resultados de la meditación personal, después de escuchar una misa, cuyos complejos efectos podrían resultar destructivos, es lo que realmente cuenta. De allí su alegría por el "milagro" que las "ondas de ternura" comenzaron a producir en el auditorio de su Misa. Dijo haber visto en la calle, a la salida, gente que abrazaba a cualquier transeunte, o a los policías.

Referentemente al contenido de la obra, era como si se estuviera oyendo una misa cualquiera, con todas las reacciones, pensamientos, objeciones, dudas, etc., ocasionadas por la liturgia. Pero para él cada interrupción resultaba una plegaria en sí misma—plegarias violentas, o furiosas, si se quiere, pero nacidas del deseo de adquirir una fe que no fuese una fe ciega.

Al preguntarle la entrevistadora si esta Misa podría ofender algunos sentimientos religiosos, respondió Bernstein que una gran parte de su obra estaba relacionada con los fracasos, de los que se sentía obligado a ocuparse. Declaró haberse interesado siempre en el catolicismo, tanto más cuanto que su esposa recibió su educación dentro de esa religión. Trató de no ofender a los católicos, ni a los Kennedys, pero le fue imposible evitar la violencia. La suya no era una Misa, en el estricto sentido de la palabra, sino una obra escénica escrita en torno a aquel ritual católico, dentro de un espíritu religioso. Deseó que la Comunión fuese ósculos de paz, como en la de los primitivos cristianos.

Por lo que se refiere a la estética de la obra, el compositor se consideró impotente para juzgarla, pero dijo que "era y no era una misa; era y no era un espectáculo". Terminó asegurando que nunca escribía su música para los críticos; sin embargo, no se explicaba la razón por la que semana tras semana le tomaban como blanco de sus diatribas. Quizá se debiera —agregó— a una urgencia de escribir provocativamente, porque ¿a quién le interesa una crónica desabrida?

Volviendo al comentario de William Bendel, éste revisó la obra de Bernstein desde todos sus ángulos. Piensa que el compositor creó —quizá inconscientemente un "Everyman" de la era atómica, vuelto al revés, en quien la moral de la Edad Media expresa un mensaje que degenera en una especie de sentimental Humanismo.

La forma está relacionada con las tradicionales partes de la misa, pero en las que aparecen contrapuntos de pecadores y cantantes, entonando los textos del propio Bernstein y Stephen Schwartz. Un barítono representa la parte del oficiante. En un momento dado éste desgarra sus vestiduras eclesiásticas, arroja el cáliz y la custodia al pavimento y danza alocadamente sobre el altar. Finalmente se expresa la idea de Comunión cuando todo el elenco cambia besos y abrazos y los niños cantores descienden del escenario para hacer lo mismo con los ocupantes de los asientos exteriores de la platea, a quienes recomiendan pasar los abrazos de espectador en espectador.

Bendel juzga que la actitud de Bernstein —pese a ser un artista y no un teólogo refleja una confusión. (A causa del empleo ecuménico de rezanderos hebreos, en Nueva York se dijo que se trataba de una *Mitzvah Solemnis*); pero le pareció significativo que, al cantar el oficiante, con los brazos en alto: "Elevemos nuestros corazones en plegaria", bastantes miembros del auditorio se levantaron de sus asientos, con las cabezas bajas, mientras el resto permaneció sentado.

Pese a sus objeciones, Bendel se divirtió bastante con el lado provocativo y ameno del espectáculo, cuya música, compuesta de ritmos de rock, jazz suave, baladas, blues, series dodecafónicas, quintetos de aliento, ecos distantes de Stravinsky y muy próximos de Orff", entusiasmaron al auditorio. Dirigió Maurice Peress, titular de las orquestas sinfónicas de Corpus Christi y Austin. El elenco estuvo formado por 23 bailarines, 40 músicos sobre el escenario y otros tantos en el foso, dos coros y varios solistas de primera. En estos tiempos, cuando la misa cantada lleva ya recorridos multitudinarios senderos populares, Bernstein no puede ser considerado como innovador; sin embargo —concluye Bender —el autor de "West side Story" merece crédito por haberle ofrecido al mundo oficial de Washington, en esta ocasión, un programa fuera de lo convencional. El texto de la obra contiene versos como éstos:

Media humanidad petrificada  
Y la otra mitad en espera  
de la próxima elección.  
Media humanidad ahogada  
Y la otra mitad nadando  
A contra corriente  
Le llaman Vida Gloriosa  
Mas dime: ¿dónde os quedáis  
tú y tus semejantes?  
Misereri nobis  
¿Dónde tu juventud y tu mente?  
En ninguna parte, en ninguna.  
El Verbo creó los principios  
Creó la tierra y el cielo  
Y los puso a girar.  
Por los siglos de los siglos  
Cargó nuestras querellas  
Y nuestras turbias ideas.  
Ellos podrán vociferar  
Con mañas y polémicas  
Mas nunca podrán retar  
Al Verbo de Dios  
El nos dio la cruz  
Que convertimos en lanza  
Para predicar su palabra  
Y sólo usamos sus decretos  
para ahogar nuestros pecados  
No sé por qué habré de vivir  
Si ni siquiera me permiten  
Morir a voluntad.  
Nunca diré credo  
¿Quién quiere decir credo?  
Yo quiero decir credo.  
¿Para qué tantos enojos y escrúpulos?  
Danos respuestas y no salmos y sugeriones;  
Danos una paz inquebrantable;  
Danos algo, o de lo contrario  
Nos sublevaremos.  
Dona nobis, dona nobis  
Ya estamos hartos  
de tu celestial silencio;  
Sólo logramos acción  
A fuerza de violencia.  
Cada salmo que canto  
Tórnase ajeno en mi lengua  
Cada deseo que pretendí cuidar  
Marchitose, como rosas en mi tumba.  
Me pregunto, me pregunto:  
¿Fui realmente valiente alguna vez?



## SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD

Por UWE FRISCH  
GUAJARDO

Eduardo Mata  
dinámico...

*Por juzgarlo de interés reproducimos lo más esencial de las palabras alusivas a la trayectoria artística de lo Orquesta Sinfónica de la Universidad, que pronunció Uwe Frisch antes de iniciarse el concierto ofrecido por la orquesta de la UNAM en el salón Juárez de la Secretaría de Relaciones Exteriores, el 27 de agosto pasado. La Redacción.*

La Orquesta fue fundada en 1935, esto es, hace aproximadamente 36 años, pero es en el curso de los cinco últimos que ha dado una serie de notables pasos adelante. Por una parte, se ha convertido en el conjunto sinfónico más activo del país, al dar anualmente alrededor de 75 conciertos, distribuidos en dos grandes temporadas formales, una serie de conciertos al aire libre, cuatro semanas de matinées diarias en diversos centros de estudio, así como algunos conciertos extraordinarios y giras por la provincia. Además, este fenómeno no ha sido únicamente cuantitativo, sino también cualitativo, pues la cohesión y amalgama sonora del conjunto ha alcanzado un alto nivel, equiparable al de orquestas de rango internacional, que se debe en mucho al elevado entusiasmo y al espíritu profesional de sus componentes, centrados en torno a la figura de su dinámico Director Titular.

Por otra parte, durante estos últimos cinco años la Orquesta ha integrado un repertorio de aproximadamente 200 obras, de las cuales unas 50 han sido estrenos en México y cerca de una docena han sido estrenos absolutos. Con este repertorio, de continuo creciente, se forman programas bien equilibrados, en los que están representados todos los estilos, periodos, tendencias y puntos de la rosa de los vientos, programas que siempre tienen algo que ofrecer al melómano, pues no se limitan a los caballitos de batalla un

tanto fatigados ya del repertorio sinfónico tradicional. Al interés musical intrínseco de estos programas se añade el sugestivo cartel de solistas y directores huéspedes que suele exhibir la Orquesta.

El resultado de esta labor ha sido notable: se ha formado un público comparativamente joven y cada vez más numeroso que asegura la permanencia del interés por la música más elevada entre nosotros. El crecimiento de este público ha sido tal que, ante la insuficiencia e inadecuación de los auditorios disponibles, la Orquesta se verá obligada en lo sucesivo a repetir cada concierto cuatro veces en lugar de dos, a fin de poder abarcar un auditorio de 12 mil personas por programa, en números redondos.

Esta labor de difusión musical va, empero, aún más lejos. Además de que —en teoría al menos— ya alcanza a cubrir totalmente a la población escolar de nuestra Universidad, ha rebasado dicho límite al haber grabado hasta la fecha siete discos con obras muy significativas del repertorio nacional —diecinueve partituras en total, debidas a diez autores diversos—, discos que circulan ampliamente en el mercado nacional, uno de los cuales ha sido reeditado en España y cuatro de los mismos que circularán ya en el curso de este año en el mercado inglés.

Con ello la Orquesta se ha convertido también en un elemento de difusión de nuestra cultura, del rostro espiritual de nuestro país ante el mundo, dando así pleno cumplimiento a uno de los puntos más relevantes del ideal de ese distinguido intelectual que es actualmente rector de nuestra máxima casa de estudios, el doctor Pablo González Casanova, quien ha subrayado la necesidad de que la Universidad se proyecte más allá de su propio ámbito y dentro de un marco tanto nacional como internacional.

Llegados a este punto, procede el comentario que tenía en mente al principio: dentro del contexto descrito, es algo más que una feliz coincidencia que el Presidente del Patronato de la Orquesta de la Universidad sea no sólo un distinguido universitario, un jurista eminente de brillante trayectoria académica, sino que además sea también nuestro actual Secretario de Relaciones Exteriores, el licenciado Emilio O. Rabasa. Y es igualmente significativo que estemos reunidos en un recinto de la Secretaría que él preside, ya que ello revela la voluntad de nuestro país de sostener con el resto del mundo relaciones que, rebasando el estrecho marco de los contactos meramente diplomáticos y comerciales, también sean de índole cultural, mostrando al exterior aquello que en México entendemos por "desarrollo integral", esto es, un crecimiento que se manifiesta no sólo en lo material, en el terreno de lo puramente socioeconómico, sino también en el campo del espíritu, en donde se revela a través de nuestras actividades culturales, cada vez más evolucionadas e intensas. Así, resulta lógico que, dado su alto significado, se protejan y fomenten organizaciones como la Orquesta de la Universidad. Dentro de este orden de ideas, tampoco es casual que —renovando la tradición renacentista del mecenazgo— hayan aceptado participar en este patronato que preside el licenciado Rabasa destacadas personalidades de la iniciativa privada.

# Fichero de Compositores

## Mexicanos

### menores de 45 años

*Mario Lavista*

- | Fecha | Datos Biográficos y obras  |
|-------|--|
| 1943  | Nace el 3 de abril en México, D. F.  |
| 1963  | Ingresa al Taller de Composición del Conservatorio, donde estudia con Héctor Quintanar.  |
| 1964  | Imparte cursos de Iniciación, Apreciación Musical y Música del Siglo XX en la Casa del Lago, dependiente de la Universidad.  |
| 1965  | SINFONIA MODAL para cuerdas, arpa, percusiones y alientos. SEX-TETO para metales.  |
| 1966  | ONDINA para cuerdas, arpa, percusiones y alientos. MONOLOGUE, sobre textos de "El Diario de un Loco" de Gogol, para baritono, flauta, vibráfono y contrabajo, por encargo del INBA. DOS CANCIONES sobre textos de "Salamandra" de Octavio Paz, por encargo de la Casa del Lago (Ediciones Mex. de Música.)   |
| 1967  | Cinco PIEZAS para cuarteto de cuerdas, encargo de la SACM. Seis PIEZAS para orquesta de cuerdas. Por medio de una beca del gobierno francés abandona el Taller para asistir, durante dos años, al curso de Música Experimental y Problemas de Grabación de Jean Etienne-Marie. Obtiene diploma de "Mise en Ondes et Acoustique Appliquée". Asiste a cursos de Xenakis (Música y Matemáticas, Darmstadt), Pousseur (Música Contemporánea) y del propio Pousseur y Stockhausen (Composición y Análisis, Conservatorio Estatal de Colonia.) |
| 1968  | DIVERTIMENTO para quinteto de aliento (dos versiones), encargo de la Universidad. HOMENAJE A SAMUEL BECKETT, para tres coros mixtos sobre textos de "Comment c'est..." de Beckett.   |
| 1969  | DIACRONIA para cuarteto de cuerdas.  |
| 1969  | KRONOS, para un mínimo de 15 relojes despertadores, 3 micrófonos, 3 altoparlantes y 3 potenciómetros, con duración indeterminada, que puede ser de 5 a 1,440 minutos. DUO para cinta magnética, concebida para exposiciones, galerías, etc. BLUE para cinta magnética. Encargo de una exposición plástica en el "Grand Palais" de Paris. Serie de programas para Radio-Universidad. Es Subdirector del Taller de Composición y maestro de Elementos de la Música y Análisis de música del siglo XX en el Conservatorio.                  |
| 1970  | GAME, para flauta sola. PIEZA "para un(a) pianista y un piano". Forma, con otros 3 músicos, el grupo de improvisación musical QUANTA, con el que realiza una experiencia nueva en la creación de obras, a través de improvisación.   |
| 1971  | ALME, pieza de música electrónica, realizada en el Taller de Composición del Conservatorio. Existen dos versiones.<br>Dirección: Taller de Composición del Conservatorio, Masaryk 582, México 5, D. F.   |



MODO DE EJECUCION:

tocar de [diagram]

RECOMENDADO [diagram]

Mano Lavado  
Mexico, Mayo/1970

- 1.- La duración de cada evento ("encerrado" por líneas no punteadas) está indicada cuantitativamente (segundos), o cualitativamente (muy lento, moderado). La duración indicada entre paréntesis ad libitum. La duración de las notas depende de la longitud del corchete: ♪ ♪ ♪ (duración mínima). Respetar las distancias proporcionales al interior de cada grupo de notas y al interior de cada evento. ♪ ♪ ♪ las notas pequeñas deben tocarse en un tiempo moderado. La longitud del corchete no corresponde, en este caso, a la duración de las notas. Los grupos de notas pequeñas interrumpen la duración indicada.
- 2.- El instrumentista puede repetir la obra cuantas veces quiera, tratando de recorrer caminos siempre diferentes. La duración general depende del instrumentista, o del tiempo acordado a la obra en un concierto.

♪ = flatterzung. - ♪ = 1/4 de tono ascendente o descendente en relación a la nota precedente. - → = volver a la altura original. - ~~~ = trino. - T.K. = pronunciar la T e K lo más ininteligiblemente posible, simultáneamente con la nota. - ° = armónico. [diagram] = golpear con los dedos las llaves del instrumento. - + = golpear la llave al mismo tiempo que se ataca la nota. [diagram] = Soplar, cubriendo totalmente la boca del instrumento, (posición: Do grave). - = casi glisando. [diagram] = nota sin sonido. - ♪ = cantar, al mismo tiempo que se emite el sonido, a un intervalo de 2ª menor, o 2ª mayor aprox. de la nota escrita. - >>> = acentuar la nota a intervalos de tiempo irregulares. - ) = respirar rápidamente. - [diagram] = creciendo y decreciendo ad lib.

L  
I  
B  
R  
O  
S



Maestro:  
Luis G.  
Saloma

Por EPS

VIRGINIA ELENA FUENTES.—Maestro LUIS G. SALOMA. Edición particular. México, 1971.

Virginia Elena Fuentes escribió una biografía muy completa del maestro Luis G. Saloma, que con el maestro José Rocabrana fuera pionero de la música de cámara en México y de la enseñanza sistematizada del violín. Ya el Dr. Romero había señalado —como la autora— que el hecho de haber nacido Saloma en julio de 1866 — año y mes de la fundación del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana, lo vincula, desde entonces, "con la historia de la máxima casa de estudios musicales de nuestra Patria". Tal parece como si el número 6 lo hubiera perseguido, porque aparte de la fecha de su nacimiento (1866), en 1896 fundó el primer cuarteto mexicano de cuerdas que trabajara con permanencia; el 26 de diciembre de 1903 fue becado para estudiar en Alemania características de organización de la música de cámara; su gestión como Director de la Escuela Nacional de Música de la Universidad terminó en 1946. Después, no vuelve a aparecer el número sino hasta su fallecimiento, en 1956, a los 90 años de su edad.

Las actividades musicales del maestro Saloma abarcan multifacéticas ramas y en todas se distinguió ampliamente. Son tantos los violinistas mexicanos que atestiguan la sabiduría didáctica de Saloma, que con sólo mencionar los más importantes entre ellos proporcionó Virginia Elena Fuentes una idea de su importancia: los concertinos de las dos principales orquestas mexicanas: Hermilo Novelo y Daniel Burgos; y Gilberto García (primer viola de la OSN), Abel Eisenberg (director de orquesta y violista), Carlos Esteva (cofundador de la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México), Samuel B. Zárate, Aurelio Fuentes, (fundador de una Sociedad de Música de Cámara), Luis Guzmán, José Trejo, José Noyola, Marcelino Ponce, Virgilio Valle, Lauro Uranga, etc. Entre los ya fallecidos baste mencionar a Rafal Galindo Jr., Rafael Fraga y Juan Lomán. La música de cámara —su pasión— le debió

en México, aparte del cuarteto mencionado, varias sesiones de sonatas, con pianistas como Ana María Charles y otros; la fundación de la única orquesta de señoritas que tuviera alguna permanencia y seriedad aquí. Organizó y dirigió la Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional de Música, durante los trece años de su existencia.

Pocos maestros habrá que sean recordados con tanto cariño "filial" como Luis G. Saloma. (Ya tendremos ocasión de referirnos a otro de los pioneros del violín y la música de cámara en México: José Rocabrana.)

ROBERT STEVENSON.—*Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. General Secretariat Organization of American States, Washington, D.C., 1970. —346 páginas de gran formato, más 73 de música impresa, hor text, componen esta monografía de la música barroca contenida en los archivos musicales de la América Latina. El autor de la monumental obra —producto de 20 años de concienzudas investigaciones— es ese apóstol de la vieja música que siglos pasados le permitieron conocer a nuestros países iberoamericanos, llamado *Robert Stevenson*, con quien estos países tienen una deuda que sólo se paga con reconocimiento absoluto de su trabajo y gratitud permanente.

En su Prólogo advierte el distinguido musicólogo que "cuando otros cataloguistas más afortunados hayan completado sus listas podremos esperar algo exhaustivo, o defintivo". Esta característica modestia de Stevenson no obsta para que podamos asegurar que su catálogo supera con creces a cualquier otro publicado hasta la fecha. Nadie, antes, había reunido en un volumen, de la mitad de éste, los tesoros musicales poseídos por los archivos de Bogotá ("que incluye aún alguna de la música manuscrita y publicada más antigua que pueda hallarse en el Continente"); Cuzco (en el que dilucida Stevenson la cuestión de los *falsos acentos* en el Gradual Mediceano y otras músicas del siglo XVI); colección privada de la señora Julia Elena Fortún, cuyos 15 títulos incluidos en este catálogo, por ser anónimos en dicha colección, "indican que la gran mayoría de las obras no han sido inscritas aún" en catálogo alguno. *Lima*.—Los importantes archivos limeños requirieron veinte páginas del catálogo de Stevenson. Están allí las obras contenidas en el *Archivo Arzobispal* —el más importante— y otras colecciones; *Ciudad de México*.—Solamente los archivos de Río de Janeiro ofrecen más nutrido material que el de la ciudad de México, donde Stevenson ha realizado investigaciones con bastante frecuencia. Como sus fichas se inician generalmente con los más antiguos especímenes, vemos, con pena, que un *Graduale Dominicale* que la Biblioteca Nacional se ufana de contar entre sus más raras posesiones, probablemente ya salió de allí. ¿Desapareció el manuscrito, como tantos de nuestros tesoros del pasado? Sería interesante averiguarlo. Del Archivo de microfims de la Catedral de México, procurado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (88 rollos) extrajo Stevenson la mayor parte de sus títulos, pero también de importantes archivos privados; *Montevideo*.—Los deslices del musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán son disculpados por Stevenson con el argumento de que "a través de su fecunda carrera, los intereses de la música uruguayaya opacaron cualquier otro interés", pero no por ello deja el autor de señalar algunos de los mayores errores en que incurrió aquí

al ocuparse de la música antigua en su país. *Morelia, Oaxaca y Puebla*.—De estas tres importantes ciudades mexicanas de la época colonial revisó Stevenson el Archivo del Colegio de Santa Rosa de Morelia, descubierto por Bernal Jiménez; el de la Catedral de Oaxaca y el de la Catedral de Puebla, este último probablemente el más importante entre los tres. *Sucre*.—Las 31 páginas que les dedica Stevenson a los archivos bolivianos están llenas de obras muy importantes, tanto de música religiosa como secular. Potosí, La Plata y Sucre florecieron en la época colonial. *Buenos Aires*.—De la capital bonaerense informa Stevenson que su Biblioteca Nacional posee una edición romana de 1544 del *Misarum Liber Primum*, empastada juntamente con un *Misarum Liber Secundus*, publicado seis años después. Este es el más antiguo ejemplar existente en el Continente. *Río de Janeiro*.—Cree Stevenson fundada la opinión de Raul Villa-Lobos (padre del compositor) acerca de que la Biblioteca Nacional de Río excede en importancia a cualquier otra de América del Sur (de toda la América Latina, diríamos). Francisco Curt Lange investigó el importante manuscrito contenido en el Cofre 18 de música de Johannes de Garlandia". Galaxias de música religiosa y secular aparecen en las páginas tan nutridas que Stevenson le dedica a tan importante país. *Santiago*.—Termina el autor su catalogación con 16 páginas dedicadas a los archivos de Santiago de Chile, cuya Biblioteca Nacional contiene tres tratados musicales de Zarlino, editados en los años 1547 y 1650 y otra fecha no especificada en la edición; pero, como entre nosotros, tampoco los chilenos pudieron averiguar, en 1966, el paradero de algunos tratados de música clásica que la Biblioteca poseía un siglo antes. ¡Entre nuestros países los piratas bibliográficos proliferan! Sin embargo, el importante archivo de la Catedral contiene muy valioso material.

Las 73 páginas restantes son facsímiles de músicas religiosas y seculares transcritas por el autor y de esquemas muy interesantes de otras músicas que probablemente no llegaron a cuajar, o si cuajaron ignoramos sus fuentes.

Todo musicógrafo o musicólogo de la América iberoamericana, que se precie de serlo, debe poseer un ejemplar de esta importantísima catalogación de Robert Stevenson.

**AUSTRIA, PAIS DE LA MUSICA.**—Servicio de Prensa de la Cancillería Federal. Viena, Austria, sin fecha.—Ya para cerrar esta edición nos llegó un precioso librito de 112 páginas, destinado a propagar por el mundo algo que, quienes hemos vivido por lo menos un año en Viena, sabemos de sobra y nunca lo olvidaremos. Austria es un país extraordinariamente musical y este libro nos lo recuerda con pertinentes artículos que abarcan desde la época barroca hasta nuestros días. Por lo que a sus músicos del pasado se refiere: Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert ¿y para qué más? Sólo que no podemos prescindir de la opereta vienesa, con los magníficos Strauss padre e hijo y Lehár; ni de sus vales románticos.—Por lo que respecta a nuestros tiempos, si sólo pensamos en Mahler, Schoenberg, Alban Berg y Webern, habremos llenado miles de páginas. Las orquestas sinfónicas magníficas, los coros, entre los que el de los Niños Cantores de Viena es amado en México, su Teatro de la Opera, sus salas de conciertos, sus academias y conservatorios de música. Y luego en la Provincia, Salzburgo, con su Mozarteum y su Festival anual. En fin hemos pasado unas horas de nostalgia con la lectura del precioso regalo. ¡Gracias!

# Conciertos y Opera

Por C.M.

SINFONICA NACIONAL.—La Temporada de Otoño fue iniciada el 24 de septiembre por el Titular, Luis Herrera de la Fuente, quien dirigió los dos primeros conciertos. Los programas incluyeron: *Concerto para flauta*, de Mozart, solista Gildardo Mojica; *Variaciones sobre un Tema de Paganini*, solista: Joaquín Achúcarro; Sinfonía No. 5 de Beethoven. En el segundo se escucharon el poema sinfónico *Sísifo* de Simón Tapia Colman; *Concierto para Violín*, solista: Ida Haendel; *Siesta de un Fauno* de Debussy y *El Pájaro de Fuego* de Stravinsky.

Lukas Foss dirigió el siguiente par de programas, con las siguientes obras: *Intermezzo y Ballet de Rosamunda* de Schubert. *Concerto No. 4* para piano de Beethoven, solista: Rodolfo Caporali. El segundo incluyó la *Sinfonía* para cuerdas y percusiones de O Fiume; el *Concerto No. 2* para piano de Rajmaninov, solista Emilio Angulo; *Cabalgata* de las "Walkirias", *Idilio de "Sigfrido"* y *Obertura de "Tannhauser"* de Wagner.

Eduardo Mata tomó la batuta la siguiente semana para dirigir la *Sinfonía* en Re de Sarrier; el *Concerto* para violín de Chaicovsky, solista: Hermilo Novelo; *El Amor Brujo* de Manuel de Falla y la *Rapsodia Rumana* No. 2 de Enesco. La Temporada se prolongará hasta el 12 de diciembre.

SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD.—El 17 de septiembre inició su XI Temporada de conciertos universitarios, con Eduardo Mata (Titular) en el podio y las siguientes obras: *Redes*; Bartok: *Concerto No. 3* para piano, solista: Peter Frankl; Shostakovich: Sinfonía No. 5.

El siguiente par de programas dobles fue dirigido por Carlos Chávez, quien programó en el primero: *Obertura* de "El rey pastor" de Beethoven; *Concerto* para piano de Beethoven, solista Alexander Unisky y la *Scherezade* de Rimsky-Korsakov. En el segundo, Satie-Debussy: *Gymnopédies*; Stravinsky: *El diluvio* (estreno en México) solista Carlos Pimentel, Rafael Rufino Montero y Pedro Garnica. Narrador: Carlos Pellicer. Director del Coro de la UNAM: Luis Berber. Carlos Chávez: *Pirámide* (movimientos 3 y 4) (Estreno mundial), solista: Coro del Ballet Folklórico de México. (Directores: Armando Zayas y Pedro Muñoz). Prokofiev: *Suite Escita*, Director: Carlos Chávez.

En los conciertos dirigidos después por Eduardo Mata, hubo una interpretación de la Primera Sinfonía de Brahms que el público, compuesto en su mayoría de jóvenes —supo aquilatarla en su verdadero valor, que fue el de algo inolvidable, por su plasticidad, estilo evidentemente puro y espontaneidad. En el próximo número se reseñará el resto de las temporadas de ambos conjuntos.

ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO.—Ya tenemos una nueva orquesta sinfónica de calidad apreciable: la Sinfónica del Estado de México, fundada por Enrique Bátiz, joven músico que, aparte de ser un pianista muy distinguido, ha demostrado que sus estudios de dirección



La Orquesta

El director BATIZ

de orquesta fueron aprovechados. No recibimos invitación para la inauguración del conjunto en Toluca, pero escuchamos el debut de la OSEM en Bellas Artes y el siguiente concierto del 26 de octubre, por lo que sabemos que, de seguir trabajando y contando con tan excelente material, Bâtiz serán uno de nuestros grandes directores del futuro. El primero de estos actos fue un Festival Brahms, en el que Edward Auer fue el solista. En el segundo Eva María Zuk ejecutó el Segundo Concierto de Rachmaninoff que unos días antes le habíamos escuchado a Eduardo Angulo con la Sinfónica Nacional. Ambas versiones difirieron pero los dos jóvenes demostraron sus habilidades, sobrepasando las de mayor experiencia de Eva Zuk, pianista venezolana que ya está madura, pese a su juventud. Los próximos conciertos se efectuarán después de cerada esta edición. El Gobernador del Edo. de México, Hank González, merece una nota sobresaliente por esta promoción musical suya.

ORQUESTA SINFONICA DE LONDRES.—Traída por la empresa Daniel, la magnífica orquesta ofreció tres conciertos en esta ciudad, bajo la dirección de John Pritchard y Erich Leindorf. Ya habíamos escuchado al conjunto aquí y ahora pudimos aquilatar de nuevo su gran calidad de orquesta sinfónica europea, la mayoría de las cuales tienen ese algo que las hace superiores. Tanto la cuerda, como los alientos de la OSL alcanza niveles de perfección. Los programas que nos ofrecieron son probablemente los que ellos tocan en alguna de las provincias inglesas: no había ninguna novedad llamativa, sino las obras de repertorio que aquellos músicos podrían tocar ya de memoria. Por fortuna ejecutaron cuatro interludios de "Peter Grimes" de Britten y las *Variaciones sobre un tema original* —"Enigma"— de Edward Elgar, una de cuyas variaciones fue repetida a instancias del entusiasta y nutrido público. ¡Qué magnífica orquesta!

ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—Este organismo, compuesto de jóvenes músicos mexicanos, ha recibido en los últimos meses un apoyo decidido de Henryk Szeryng, con quien tuvo una

memorable actuación en Washington, de la que se da información más adelante. En México, D. F. y la provincia ha continuado desarrollando sus nutridas actividades.

**SOCIEDAD DE CONCIERTOS DEL CONSERVATORIO.**—La SCC está desarrollando semanalmente su magnífica temporada de conciertos que abarcará todo el año lectivo de 1971-72. Entre las actividades que se han llevado a cabo hasta el cierre de esta edición, *Francisco Núñez* ofreció un recital que le fue acreditado para su carrera de pianista. El compositor español *Tomás Marco* ofreció un concierto que tituló "One man show" (actuación de un hombre solo), en el que ejecutó él mismo obras de Peonio, Mitrea, Enríquez, Bernaola, Marco, Stockhausen y Luis de Pablo, ora en el piano, el contrabajo (que él no toca muy bien) o un equipo reproductor de cinta magnetofónica.—Después le llegó su turno a *Emilio Angulo*, uno de los jóvenes que han triunfado en los Concursos de la Sala Chopin y están aprovechando sus becas al máximo de sus talentos. Emilio ejecutó con brillantez y sensibilidad un programa erizado de dificultades y entusiasmo al joven auditorio del Conservatorio al que no defraudó ni un momento.—*Eric Landerer*, el admirado pianista checoslovaco-venezolano que es de sobra conocido en México, y continúa evolucionando sin cesar en su arte, tocó a la semana siguiente un programa de música moderna (Quinta Sonata de Prokofiev, Valses Nobles y Sentimentales de Ravel, Sonata No. 3 de Kabalewski, dos Preludios de Debussy la Suite "Napoli" de Poulenc). Su actuación fue tan superlativa, que el auditorio le demandó encore tras encore (cuatro en total). Eric Landerer ha llegado a un gran punto de madurez artística y técnica.

**NIÑOS CANTORES DE VIENA.**—La Asociación Daniel trajo también a estos infantes vieneses que han llenado toda una época en la Historia de la Música austríaca. Esta vez vinieron bajo la dirección de Anton Neyder, que, después de Picutti, es uno de los óptimos bajo quienes hemos escuchado al coro. Ahora venía también uno de los mejores solistas de que tenemos recuerdo. Esta vez lo encontramos delicioso.

**CONCIERTOS ORGANIZADOS POR LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA DE LA UNAM.**—Inusitada actividad ha desplegado este año la Escuela Nacional de Música que dirige el maestro Filiberto Ramírez. Su Orquesta Sinfónica de Alumnos tomó parte en los homenajes al maestro Luis G. Saloma, con motivo de haberse cumplido quince años de su fallecimiento. En el Auditorio de la Escuela Preparatoria de San Ildefonso y en la Sala Chopin, se han presentado continuamente a los mejores productos de la institución (recordamos el ciclo de Sonatas de Mozart organizado por Ninfa Calvario, con sus alumnos más aventajados). La Escuela conmemoró el XLII Aniversario de su fundación, con un memorable concierto, en el que volvió a tomar parte la Orquesta de Alumnos bajo la dirección de Ivo Valenti, su Director Titular y maestro. Tras la Obertura "Egmont" de Beethoven, se escuchó el *Concerto para Violín y Orquesta* de Mozart (K 218), con el solista Raymundo Moro y después la *Fantasia* para piano, coros y orquesta Op. 80 de Beethoven con el solista Jorge Suárez y el Coro de la Escuela, que adiestra y dirige Jorge Medina con gran pericia. Durante el resto del año la Escuela continuará sus actividades concertísticas.

OPERA NACIONAL. En esta tercera Temporada de Opera Nacional se les dio oportunidad a un buen número de cantantes mexicanos, algunos de los cuales no respondieron a lo esperado. Así, por ejemplo, en RIGOLETTO Carlos Pimentel demostró que necesita aún más adiestramiento vocal antes de subir a las tablas de los escenarios líricos. Prestancia escénica no le falta. Marco Antonio Saldaña, por el contrario, cumplió vocalmente, pero él carece de prestancia escénica, aunque ésta es más fácil de adquirirse. *Angélica Dorantes* demostró muy buenas posibilidades en el papel de Gilda. *Héctor Quintanar* dirigió la orquesta con acierto. La anunciada *Carmen* de Bizet no pudo realizarse, porque Belem Amparán, que debía protagonizar el papel titular, se negó a última hora injustamente, demandando honorarios superiores a los estipulados por Bellas Artes. Esta actitud no fue públicamente informada por el Dep. de Opera, pero las cosas trascienden.

LA BOHEMIA de Puccini que cerró esta temporada de Opera Nacional fue verdaderamente atractiva. Dirigida escénicamente por José Solé, se desarrolló en medio de un movimiento propio, en realidad, de bohemios románticos y de ambientes alegres. Guillermina Higareda cantó el papel de Mimí muy pegada a la perfección. Lupe Pérez Arias hizo una Musetta realística y simpática. El Marcello de Franco Iglesias nos gustó extraordinariamente; Rodolfo tuvo la buena voluntad de Foilán Ramírez, quien sólo necesita más experiencia vocal y escénica. Colline le permitió a Rogelio Vargas una "Vecchia Zimarra" cantada con finura y el Schaunard de José Moreno Bueno estuvo a tono con sus compañeros. Como director y concertador Fernando Lozano demostró musicalidad y sensibilidad sorprendentes. La orquesta y los coros respondieron a su precisa batuta y la escenografía de López Mancera fue efectiva y llena de color.



Director GIULINI. Versión superlativa de "El Pájaro de Fuego"

## El XXI Festival de Música en Berlín

Por PEDRO MACHADO  
CASTRO

Este año las Semanas Musicales berlinesas han revestido inusitado esplendor. Dos orquestas tan prestigiadas como la Filarmónica de Israel, dirigida por Zubin Metha, con Daniel Barenboim como solista y la Sinfónica de

Chicago, con Giulini y Solti como directores; los recitales, algunos de ellos de la calidad del ofrecido por Fischer Dieskau, con Daniel Barenboim, con lieder de Mahler, forman un esplendoroso ramillete sonoro, difícil de olvidar.

**SINFONICA DE CHICAGO.**—Tuvimos oportunidad de escuchar a ambos directores. El primer concierto lo dirigió Giulini en la gran Sala Filarmónica de Berlín. Comenzó con la Sinfonía K. 543 de Mozart. Giulini es un gran director mozartiano. Su versión de la obra fue grácil, alegre, leve, en fin, deliciosa. *El Pájaro de Fuego* de Stravinsky (versión de 1919) cerró la primera parte. En los 25 años que asistimos a conciertos públicos, nunca un director, una obra y una orquesta han llegado a emocionarnos en tal forma. Puedo asegurar que esta ejecución constituyó la cima del Festival. El programa terminó con una admirable interpretación de la Séptima Sinfonía de Beethoven.

Solti dirigió la orquesta de Chicago al día siguiente. Con la *Música para instrumentos de cuerda, percusión y celesta*, de Bartok, el gran director, nacido en Budapest, alcanzó el clímax de la noche. La Sinfónica de Chicago, y sus directores y músicos dejaron un grato recuerdo en estas Semanas Musicales de Berlín. La severa crítica musical berlinesa saludó a Giulini como el verdadero y único sucesor de Toscanini.

**OPERAS.**—Fue ofrecido un ciclo totalmente dedicado a Verdi, con la inclusión de casi todas sus óperas. Paralelamente otro ciclo de óperas del siglo XX. Tuvimos ocasión de escuchar una muy buena versión de *Boris Godunov* de Mussorgski en la instrumentación de Shostakovich (algo desdibujada). Las figuras más sobresalientes resultaron el bajo Martti Talvela, Carlo Cossutta y la admirable dirección de ese gran artífice que es Lorin Maazel. La actuación de Talvela acaparó toda la atención. Su traje de la escena de la Coronación se calcula en más de 250,000 dólares. Era de lamé de oro, con piedras multicoloridas. Su voz, profundamente dramática y a la vez seductoramente aterciopelada, nos hizo disfrutar un "Boris" de la más alta calificación.

Después escuchamos *Wozzeck* de Alban Berg, dirigido por Hollreiser, quien domina la partitura, pero ni se entrega, ni logra el resultado que obtienen otros, como Colin Davis o Carlos Kleiber. Fue estrella de la noche Evelyn Lear; en la creación de su papel William Dooley no logró entusiasmarlos. La producción escénica de Wolf Voelker satisfizo.

Después escuchamos la infrecuente ópera *Simón Bocanegra* de Verdi, en una producción muy acertada de Sellner y Reinking, con la brillante participación de Ingvar Wixell, Talvela, María Chiara y Franco Tagliavani, bajo la dirección de Lorin Maazel. *Karajan y la Filarmónica de Berlín*. Nos despedimos con otro concierto de esos que podemos señalar como memorables: el de la Filarmónica de Berlín, dirigida por su titular permanente, quien inició el programa con la Sinfonía No. 4 en si menor "Al Santo Sepulcro". PY 21, de Antonio Vivaldi. La obra, poco escuchada, que consta de sólo dos movimientos, recibió de von Karajan un trato casi de caricia. Christian Ferras parece que aun sigue atravesando un "bache" en su brillante carrera violinística. Su versión del Concierto Op. 47 de Sibelius fue rutinaria, aunque bien interpretada, pero falta de expresión. El acto terminó con la interpretación de *La Consagración de la Primavera* de Stravinsky. A pesar de cerrar sus ojos,

von Karajan nunca perdió el ritmo brutal de la obra, la cual matizó en forma impresionante, descarnada, logrando momentos de verdadera locura.

*Finale en Hamburgo.*—Ya de regreso, no pudimos rechazar la invitación para escuchar en el Teatro de la Opera de Hamburgo el debut de la soprano María Chiara en el papel de Mimi. Su triunfo opacó la actuación de Rodolfo, de Gianni Raimondi. Elizabeth Robson cantó una Musetta fascinante y vocalmente muy buena. Roberto Bañuelas fue un magnífico Marcello, de voz aterciopelada, viril y segura. Fué un acierto el que apareciera en el primer Acto pintando a una modelo totalmente desnuda ésta, de espaldas al público. La admirable orquesta fue dirigida por Nello Senti. La producción de Joachim Haes, podemos considerarla una de las mejores que hemos visto en Hamburgo.

---

## Revista de Revistas Musicales

LES CAHIERS CANADIENS DE MUSIQUE.—En lujosa edición bilingüe apareció el No. 2 de esta interesante revista canadiense, publicada en Montreal por el Consejo Canadiense de la Música. Está dedicada, en su parte más esencial, a la Conferencia del Consejo Canadiense, relativo al *Músico del año 2001* (Ottawa, 1970) y al vigésimo aniversario de la fundación de la Liga de Compositores Canadienses.

Los principales artículos de esta revista les están dedicados a Glen Gould y a Pierre Boulez. El primero es una entrevista que le hizo John Jessop al famoso pianista canadiense en relación con las actividades de éste en la creación de documentales para la radio de su país. A Jessop, estudiante del Instituto Tecnológico Ryerson de Toronto, las complicadas técnicas del complejo Gould le parecieron lo suficientemente importantes como para preparar su tesis doctoral en torno a ellas. Esperamos que nos sea asequible este trabajo, una vez que se publique.

El segundo le ofrece especial interés a la autora de estas notas, por tratarse de que la interlocutora del compositor-director francés fue colega suya en la Ciudad Universitaria de París, allá por los años de 1946-47, Maryvonne Kendergi, actualmente profesora de musicografía contemporánea en la Facultad de Música de la Universidad de Montreal y Vicepresidenta y organizadora de la Sociedad de Música Contemporánea de Quebec. Era por aquel entonces una brillante joven estudiante de música, procedente de Beirut. La conversación pública que sostuvo con Boulez el 19 de marzo del año pasado, en la Universidad donde ella enseña, la colocó en pareja afinidad con la personalidad profunda y singular de uno de los más eminentes músicos del momento actual. Todas las preguntas que le dirigió Marivonne ofrecen un estímulo semejante al que lograba inducir Craft durante sus diálogos con Stravinsky. Acabando apenas de recibir los Cuadernos Canadienses, como donativo generoso (que agradecemos muy cumplidamente) carecimos del tiempo necesario para solicitar de los mismos el permiso para traducir al castellano tan incitante conversación, que deseáramos poder realizar para el próximo número de HETEROFONIA.

En la página 111 de la propia publicación nos informamos de la presencia, en Toronto, (1770) de un Louis von Beethoven, hijo de aquel sobrino Karl de triste memoria, que parece haber resultado digno nieto de la "Reina de la Noche", como llamaba Beethoven a su cuñada, y tan trapacero como su tío Juan. ¡Bonito fin de linaje para el genio de Bonn y Viena! porque parece ser que este sobrino nieto suyo fue el último de su nombre...

**GAUDEAMUS INFORMATION.**—Nos informan estas hojas que *Olivier Messiaen* fue receptor del Premio de la Fundación Erasmianum para el presente año, consistente en 10,000 Hfl. La entrega, de manos del Príncipe Bernardo de Holanda, fue acompañada de un concierto de las siguientes obras del compositor: *Combate de la muerte y de la vida*. Organista: Almut Roesler. *Siete Hai-kais* y *Pájaros exóticos*. Orquesta de Cámara de la Radio, dirigida por Friedrich Cerha, con Ivonne Loriod en el piano y Rob Meyn y Wim Koopman en las percusiones. *Cinco recantes*: Conjunto Vocal dirigido por Marinus Voorberg.

Nos informamos igualmente, del Concurso para intérpretes de música contemporánea de 1972, que tendrá efecto del 4 al 10 de abril próximo, en Rotterdam. Los interesados tendrán que enviar un programa de obras del siglo XX, antes del 31 de enero de 1972, dos de las cuales deberán haber sido compuestas después de 1955 y otras dos pertenecer a algún compositor holandés. Se requerirán por lo menos 6 obras que duren por lo menos 60 minutos. Dirigirse a Gaudemus Foundation, Postbox 30, Bilthoven, Holanda. Habrá cinco premios sustanciosos, más ocho adicionales para los conjuntos.

**SONORUM SPECULUM.**—De vez en cuando recibimos en canje esta valiosa publicación holandesa. La última remesa nos entrega un artículo de Jos Verkoeyen titulado "Ejecutantes de instrumentos de arco y Música Nueva". El articulista glosa en torno a un artículo de Rudolf Kolish, de hace diez años, aparecido en una revista musical alemana bajo el título de "En lo que concierne a la crisis de los ejecutantes de instrumentos de cuerda", y se refería a cómo éstos permanecían retrasados respecto al desarrollo de la música contemporánea, o sea la existencia de un hueco entre ellos y otros grupos instrumentales en terrenos, no solamente de la afinación y entonación, sino también de las nuevas técnicas de ejecución, lo cual atribuía aquel primer violín del Cuarteto Kolish a los mínimos cambios sufridos por los instrumentos de arco desde hace 400 años, al revés de lo acontecido con los instrumentos de teclado y viento. El conflicto se produce porque los primeros no se adaptaron al sistema temperado, introducido desde tiempos de Bach, sino que preservaron la "entonación justa". Aquellos que poseen oídos "absolutos" (como el finado Augusto Novaro, a quien le molestaba atrozmente las diferencias presentadas por la afinación de los pianos cuando escuchaba dúos de este instrumento y el violín), no toleran de buen grado tales diferencias. Dice el articulista que a los estudiantes de instrumentos de cuerda se les enseñaba todavía la forma de producir "bellas sonoridades" según la tradición romántica. Asevera que solamente en *pizzicatti* puede haber una gran gradación de ejecuciones que cree indispensable dominar, así como las formas especiales de ejecución, surgidas del período expresionista de la atonalidad libre. Y agrega que tales categorías especiales son gradualmente sistematizadas en obras

recientes, como sucede con el Concierto para Violín de Luigi Nono, en el que se presentan no menos de 240 categorías de sonido. (En México hemos escuchado, realmente, un gran número de obras contemporáneas, en las que nuestros ejecutantes se han sujetado de buena gana a estos nuevos requerimientos).

MELOS.—En el número de Julio-Agosto de esta gran revista hallamos un estimulante artículo de Luca Lombardi titulado: "Acerca de la creación colectiva". Después de enumerar algunas de las formas de asociación entre músicos añade: "El trabajo en la orquesta es parecido al de la fábrica": aborda el tema de la creación musical colectiva tan multifacética como la música misma. En la época contemporánea "el trabajo colectivo no puede basarse en la subjetividad, sino, por el contrario, en la emancipación del sujeto". De allí el rompimiento entre el compositor y el intérprete, entre el productor y el reproductor". Pero entre estos grupos de improvisación, cada componente se ajusta a un criterio establecido en común, como en el caso de un buen número de partituras gráficas, con excepción de los casos en que el compositor expresa su deseo de conservar su responsabilidad personal. Los compositores que hacen caso omiso de sus responsabilidades arriesgan los resultados.—La única forma adecuada de improvisación colectiva es la realizada sin guías gráficas.—Pero previene el autor a tales grupos contra el peligro de una contraseña política a priori que condujera el trabajo colectivo hacia un ideal fascista muy objetable, como ha sucedido en el caso de algunos movimientos juveniles.

No aprueba el autor, empero, la ausencia de una responsabilidad subjetiva del compositor, porque el arte adquiere su cualidad comunitaria en el momento mismo en que el sujeto expresa un objetivo. "El arte por el arte es hoy día ya imposible". El artista debe ir en busca de la colectividad.—No es falsa la premisa de que el hombre pueda hallar una nueva organización de los materiales en cuestión, así como una estructura apropiada para su proyección colectiva, pero sí lo es que el compositor consciente de tales requerimientos promueva revoluciones de vanguardia sin ton ni son. Estas utopías resultan imposibles. "En la comunión de las artes reside la tarea significativa de la producción colectiva".

REVISTA MUSICAL CHILENA.—Tras un breve receso la Revista Musical Chilena —una de las mejores en la América Latina—, reasume su brillante labor, vivificada. Con Cirilo Vila como nuevo Director, cuenta en su consejo editorial con nombres como los de José Vicente Asuar, María Ester Grebe y Jorge Urrutia Blondel.—Acabamos de recibir el primer número de su año XXV, correspondiente a Enero-Junio de 1971, en el que los artículos de fondo fueron escritos por Urrutia Blondel ("Doña Isidora Zegers"), María Ester Grebe (Clasificación de Instrumentos Musicales), Inés Grandela (Música chilena para piano de la generación joven") y Cirilo Vila ("In Memoriam: Igor Stravinsky").

Inés Grandela escribió un artículo de gran interés musicológico para los compositores jóvenes de nuestros países latinoamericanos. El devenir de la música chilena para piano, hasta los momentos actuales, con ejemplos gráficos y análisis a granel, presenta, al mismo tiempo, los avatares de un instrumento favorito, que no ha perdido sus grandes atractivos para los compositores jóvenes y de hoy día, pero que se presta a búsquedas insospechadas antes, "lo

cual nos hace esperar una expansión creativa de este medio sonoro en el futuro inmediato"—concluye la autora, quien nos presenta nombres como los de Fernando García, Roberto Falabella, Juan Lemann, Enrique Rivera, Carlos Riesco, Melikof Karaian, León Schildowsky (solamente este último nos era conocido como compositor) y otros.

AMERICAN RECORD GUIDE.—En su número especial de la primavera pasada, ARG ofrece artículos de muy destacado interés. El de Harold C. Schoenberg, crítico principal del New York Times y gran aficionado al ajedrez, es una revisión de un libro de George Allen titulado *The Life of Philidor, Musician and Chess Player* (Vida de Filidor, músico y ajedrecista), en la que no sabe uno que es más atractivo, si el contenido de la obra revisada, o los agregados del revisor. Esta lectura me fascinó, por ser yo misma una aficionada a aquel pasatiempo y tener un hermano que lo practica en plan profesional; y así mismo en virtud de las anécdotas que nos cuenta el autor sobre la afición al ajedrez de un buen número de músicos prominentes: David Oistrak (quien una vez hizo tablas con Alekhine), Prokofiev, Mischa Elman, Louis Persinger, etc. Y dos ex campeones —Vasili Smislov y Mark Talmanov— iban para cantante y pianista, respectivamente. Por su parte, Filidor, músico y ajedrecista francés, fue, de hecho, campeón mundial en sus tiempos, aunque oficialmente todavía no se acostumbraban los campeonatos. De 1745 a 1754 abandonó su patria y la música para dedicarse en Londres al ajedrez. Los ingleses lo retuvieron allí durante la Revolución Francesa; pero al regresar a París convenció a todo el mundo de su talento como compositor, puesto que, en realidad —dice Schoenberg— fue un precursor de Gluck cuyas reformas operísticas anticipó. Ocupa, pues, un lugar prominente en la historia francesa de la ópera. Confiesa el crítico no conocer suficientemente a Filidor, el músico, y —por las muestras— interesarse más en Filidor, el ajedrecista. Termina su artículo reproduciendo un partido que jugó con un tal Capitán Smith, mal jugador, pero que le permitió a su famoso contrincante una serie de bromas ajedrecísticas, antes de llegar al mate colosal.

RITMO.—Amablemente nos fue enviada esta revista musical española, que se publica en Madrid desde hace 42 años, como lo atestigua el número especial adjunto de 1969, editado con motivo de ese cuadragésimo aniversario. En el número de Junio del presente año, por el párrafo final de su editorial nos informamos de los postulados de esta publicación: "...no pretendemos —expresa— constituirnos en cátedra de taxativa doctrina pedagógica y musicológica; lejos de nosotros tal pedantería. Queremos sólo ver los voceros del sentir masivo de compositores, intérpretes, musicólogos y seguidores amanísimos de la música". Este número de Junio está dedicado a Stravinsky.

## NOTICIAS DE MEXICO

**OBITO.**—Falleció un gran músico y un hombre bueno (raros especímenes humanos!): MANUEL ALLENDE, violinista español que tuvimos la buena suerte de recibir en México como refugiado de una buena causa perdida. Había sido concertino de la Filarmónica de Madrid, en tiempos de Arboz. Al llegar a México ingresó a la Sinfónica de México y a la extinción de ésta, a la Sinfónica Nacional. Ganó por oposición una cátedra de su instrumento en el Conservatorio Nacional y fue altamente estimado por todos nosotros, sus colegas y alumnos. Siempre tuvo la sonrisa amable a flor de labio, y, con frecuencia, el chiste madrileño inimitable.

**CARLOS CHAVEZ EN EL COLEGIO NACIONAL.**—Como cada año, el maestro Carlos Chávez ofrece actualmente sus acostumbradas conferencias-conciertos en el Colegio Nacional, del que es miembro de número. Inició los actos con un "HOMENAJE A STRAVINSKY", con la colaboración de María Teresa Rodríguez. La segunda conferencia-concierto se tituló "MI OBRA PRIMERA; la tercera "LA MUSICA EN MEXICO DURANTE LOS ULTIMOS 25 AÑOS". Y la última "CREACION, RENOVACION".

**JORGE OSORIO A MOSCU.**—Después de presentarse como solista del primer Concerto de Chaicovsky, con la Orquesta Sinfónica de la Universidad, el muy talentoso pianista JORGE OSORIO salió para Moscú, donde está terminando su perfeccionamiento.

**JORGE VALENCIA FERNANDEZ** ganó el primer premio en el CONCURSO NACIONAL DE CANTO "FANNY ANITUA", que patrocinan la Sala Chopin, la Embajada de Italia y "Excelsior". Es extraordinario el hecho de que Jorge trabajara ocho horas en una fábrica de papel, de dónde se dirigía al Coro de la Opera para los ensayos y todavía después tuviera ánimos para estudiar su canto (llevó su carrera en la Escuela octurna de Música, bajo la dirección de Margarita Cueto). Ya debe de haber salido para Roma, donde ingresará a la Academia de Santa Cecilia. ¡Enhorabuena!

**PIANISTA SALA CHOPIN, 1971.**—Con un programa fácil (cuya ejecución deberá ser perfecta, cremos), este año no le será difícil al triunfador obtener la preciada beca austriaca, concedida por la Sala Chopin, la Embajada de Austria, Excelsior y la KLM, para un año de estudios en la Academia de Viena. Al finalizar esta subvención, los anteriores estudiantes premiados han logrado permanecer más largo tiempo en Viena, probando su dedicación y buenos resultados.

**CLUB CULTURAL DANIEL.**—La Asociación Musical "Daniel", empresa de organización de conciertos, inauguró a fines de septiembre pasado, un Club Cultural, para que sus socios disfruten de conciertos, conferencias, documentales, etc. El acto inicial se verificó en el Teatro del Bosque con la ORQUESTA BACH de Francfort; y el CUARTETO PARRENIN,

UNINSKI, PILAR ROJAS (ya famosa crotalista y bailarina mexicana), ADOLFO ODNOPOSOFF, JOSE KAHAN, JEAN PIERRE WELLEZ, el BALLET KORICA de Grecia, LUZ VERNOVA, ANDREAS ROHN y JORGE FEDERICO OSORIO. El recientemente formado CUARTETO DE FAGOTS "Salomons" también ha sido incluido en estas primeras actividades del Club.

XV ANIVERSARIO DEL "CORO MEXICANO".—Este Coro, fundado hace 15 años por Ramón Noble, como dependencia del Ballet Folklórico de México, celebró su aniversario con un concierto y otros varios actos.

NUEVA REVISTA MUSICAL.—Saludamos la aparición de MUSICA EN MEXICO, nueva revista musical, publicada por Editores Asociados S. de R.L. y dirigida por el Lic. Octavio Colmenares Vargas y Vicente Garrido. Como colaboradores vemos los nombres de María Teresa Castrillón, Eloísa Baqueiro, María Concepción (¿Gloria Carmona?), Juan S. Garrido y otros varios. Se trata de una publicación mensual, perfectamente subvencionada, por lo que habrá de tener una larga y fructífera existencia, como se lo deseamos.

UN NUEVO CONCIERTO DE VIOLIN DE PAGANINI. — Pudimos escuchar y ver aquí el videotape de una transmisión televisada desde el Royal Festival Hall de Londres, del Tercer Concierto de Paganini, ejecutado por Henryk Szeryng. El estreno mundial de la obra fué realizado por el propio Szeryng en Roma, en cuyo acto se hallaron presentes los herederos de Paganini, a quienes se debe la exhumación de este hasta ahora desconocido Concierto de uno de los más grandes violinistas que ha producido el mundo. Szeryng considera que este Tercer Concierto es el más difícil de todos y se siente halagado por ser él quien lo haya estrenado, después de haber revisado el manuscrito. Pero ¿vale la pena la obra?

ORQUESTA DE LA RADIO Y TELEVISION ESPAÑOLA.—Este organismo hispano, sobre cuya visita a México ya había informado nuestro colega Pedro Machado Castro (ver HETEROFONIA de Julio-Agosto), ofrecerá siete conciertos en México, uno en Monterrey, cinco en la ciudad de México, a partir del 11 de noviembre y uno en Puebla. Desde el 5 de octubre se halla el conjunto en los Estados Unidos, donde está realizando una serie de 30 conciertos, bajo las batutas de Enrique García Asensio y Odón Alonso (este último nos visitó en 1966). En el vecino país del norte han obtenido gran éxito con su interpretación del SENSEMAYA de Revueltas, pero aquí no ejecutarán música mexicana.

RASMA LIELMANE.—A última hora escuchamos el recital de la joven y ya fantástica violinista rusa Rasma Lielmane. Tuvo como colaborador muy eficaz a Manuel de la Flor en la Sonata en mi menor de Tartini, las piezas de Debussy y Ravel. Ella tocó sola la Chacona de Bach y una Sonata de Isaye muy curiosa. La SCC, que dirige la pianista Aurora Serratos con gran éxito y criterio artístico, tuvo la suerte de auspiciar el debut de una artista que está indudablemente llamada a una carrera internacional de prestigio, porque es evidente que una musicalidad, sonido, manera de frasear, etc. como los suyos, tendrán que abarcar todo el mundo, tarde o temprano. Tiene razón Aurora Serratos cuando dice que si todos los principales conservatorios del mundo patrocinaran las primicias de talentos jóvenes tan extraordinarios como el de Rasma, no sufrirían tanto estos para abrirse paso en el extranjero.

ORQUESTA SINFONICA DEL POLITECNICO.—En el Auditorio "A" de la Unidad Cultural de Zacatenco la OSIP que fundó y dirige Guillermo Orta está ofreciendo una serie de seis conciertos, con la cooperación de María Teresa Rodríguez como solista.



## Tomás Marco

Rebasó los límites de la  
imaginación . . .

TOMAS MARCO.—El compositor español de vanguardia, Tomás Marco, ofreció varias conferencias y un concierto en el Instituto Hispánico y otro en el Conservatorio Nacional. Lamentó el conferenciante que Manuel de Falla hubiera abandonado su país, como consecuencia de la desastrosa guerra civil, arrastrando consigo a todos los jóvenes que trataban de continuar la carrera de un nacionalismo renovador, del que él había sido el guía. De tales jóvenes, Julián Bautista murió en la Argentina, Rodolfo Halffter vive en México y Roberto Gerhard falleció en Cambridge. Después, entre 1939 y 1951, los compositores españoles se acogieron a un "nacionalismo oficioso", del cual sólo Joaquín Rodrigo intentó liberarse. A partir de la década de los 50, la nueva generación entró en contacto con las técnicas de Bartok y Stravinsky y desde mediados de dicha década inició una fusión de las características españolas con las tendencias vanguardistas. Estas últimas corrientes son las que Tomás Marco reveló aquí, haciendo escuchar música de los más jóvenes compositores de la Península, como Barce, Cano, Téllez, él mismo y otros. En el concierto del Instituto pudimos apreciar la imaginación de F. Cano en su PAJARO DE COBRE en el que Margarita González, Gildardo Mójica y demás instrumentistas hicieron alarde de buenos camaradas; así como el ingenio de Tomás Marco, que en su *invitation au voyage* rebasó los límites de la imaginación, permitiéndoles a Elizabeth Larios y los otros músicos que ejecutaron este estreno en México, un amplio campo de iniciativa.

La pianista ESPERANZA CRUZ DE VASCONCELOS vino de Nueva York, para dar cumplimiento a su actuación anual reglamentaria como miembro del Seminario de Cultura Mexicana. Esta vez leyó una sustanciosa conferencia titulada: "El contexto cultural de la Música romántica", que ilustró por medio de grabaciones. Pablo Castellanos presentó a la conferenciante.

La pianista MARIA TERESA CASTRILLON ofreció un recital en la Sala Ponce, dedicado a cuatro sonatas: K.333 de Mozart, Sonatina de Ravel, Op. 16 de Rodolfo Halffter y Op. 22 de Schumann. Pese a sus multifacéticas actividades, María Teresa no abandona su arte y éste le responde, permitiéndole evolucionar continuamente y deleitar a sus auditorios.

## DEL EXTRANJERO

+ La colega ELOISA BAQUEIRO asistió al FESTIVAL DE OTOÑO DE POLONIA y ha relatado sobrosamente algunas de sus experiencias en su columna de EL NACIONAL. Escuchó el estreno de LA AURORA de PENDERECKI "una obra monumental en toda la extensión de la palabra". Y WOZZECK y LULU de Alban Berg. De la última dice: "Es maravilloso cómo Berg realizó la compaginación artística de lo dramático con formas musicales independientes, pocas veces alcanzado en la historia de la ópera". Y obras de todos aquellos compositores polacos que son en estos momentos fuertes pilares de la música contemporánea: el propio Penderecki, Lutoslawski, Bacewicz, Serocki, Baird, Schaeffer, Gorecki... Y a los buenos conjuntos sinfónicos de aquel interesante país.

+ ROSTROPOVICH triunfó en la Opera de Viena como director de LA GUERRA Y LA PAZ d Prokofiev —ópera basada en la obra de Tolstoi que se estrenaba con la compañía del Bolshoi de Moscú (400 miembros). En su nueva calidad de director de orquesta, el gran violoncellista ruso ha aceptado ya contratos para dirigir en los E.U. y Japón.

+ ALEJANDRO KAHAN "mereció el primer puesto en le CONCURSO DE JOVENES DIRECTORES de Besanzón, Francia, pero una imperdonable improvisación de un texto inédito impuesto lo relegó al segundo lugar" —informó Le Monde de Paris, añadiendo que el músico mexicano se había "revelado como experimentado, con una verdadera presencia personal que lo colocó muy por encima de sus contendientes".

+ Hay tantos festivales de música en Europa, que uno no sabría nombrarlos todos. En BAD ISCHY (Austria) se realizó un FESTIVAL DE LA OPERETA, en el que se escucharon operetas como PAGANINI de Franz Léhar, BODAS HUNGARAS de Nico Dostal y HOSTERIA DEL CABALLITO BLANCO de Ralph Benatzky.

+ Fundada en 1964 la SOCIEDAD AUSTRIACA DE MUSICA organizó este año unas SEMANAS DE LA MUSICA MODERNA internacional, en las que tomaron parte, como conferenciantes, Boulez, Lutoslawski, Goehr, Kotonski y otros.

Nuestro estimado corresponsal madrileño PEDRO MACHADO presenció en Berlín el éxito de ROBERTO BAÑUELAS en la Opera de Berlín (ver EL FESTIVAL DE BERLIN). Roberto tiene asegurado su porvenir en Europa.

+ En el XX Concurso de dúos (Sonatas para piano y violín) de Munich, obtuvieron el quinto lugar los hermanos MANUEL Y JORGE SUAREZ quienes ejecutaron obras de Mozart, Beethoven Brahms y Debussy. ¡Bravo por estos jóvenes artistas mexicanos, tan activos y excelentes músicos!

+ En el Centro Kennedy de Washington, la ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO obtuvo muy buen éxito al presentarse allá con Henryk Szeryng como "director" y solista. El primer contrabajo de la OSN, quien fue uno de los siete elementos de la propia orquesta que reforzaron al joven conjunto de cámara, nos relató la gozosa experiencia, que las críticas de la prensa de Washington ha confirmado, Szeryng sigue siendo un embajador insuperable de su tierra adoptiva. Por medio de su arte se empeña en poner muy alto el nombre de México. Con semejante "padrino", la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México irá muy lejos. Se lo merecen estos muchachos tan trabajadores y talentosos.



## Concertistas Mexicanos del Año.

*María  
Teresa  
Rodríguez*

Si por los frutos conoceréis al árbol, la pianista María Teresa Rodríguez los produjo tan abundantes y jugosos este año que sobrepasó a todas las expectativas. Ejecutó la parte solista del Concierto para piano y Orquesta de Carlos Chávez en el Festival de Cabrillo, Texas, en forma sobresaliente, como se pudo comprobar cuando lo repitió aquí, con la Orquesta Sinfónica de México, bajo la dirección del autor. En tres de las cuatro conferencias-conciertos reglamentarios del propio Carlos Chávez, en el Colegio de México, fue ora solista, ora pianista de conjuntos de cámara. Tocó cuatro conciertos con la Orquesta Sinfónica del Politécnico Nacional, bajo la dirección de Guillermo Orta. Sabemos que tuvo algunas otras actuaciones en los Estados Unidos y en el interior de la República Mexicana. En fin, María Teresa Rodríguez ha alcanzado un alto grado de profesionalismo concertístico y no dudamos que prosiga una crarera internacional aún más amplia.



*Víctor Urbán*

El joven organista Víctor Urbán se llevó las palmas este año como concertista de su instrumento. Aparte de haber sido uno de los principales organizadores del Festival de órgano llevado a cabo en el Auditorio Nacional, tomó parte en él mismo. Ejecutó el total de las Tocatas y Fugas de Juan Sebastián Bach en la Asociación Ponce y repitió el mismo programa en diversas ocasiones. Efectuó una intensa gira de conciertos por varios estados de la República. Aparte de sus virtudes musicales y organísticas, Víctor Urbán se distingue por una gran camaradería con sus colegas y un corazón en extremo bondadoso. En estos momentos es el organista mexicano mejor conocido en el extranjero, sin por ello menospreciar el valor que en otros países tiene el moreliano Alfonso Vega Núñez. Organizó el Festival del Conservatorio.

## ABSTRACTS IN ENGLISH

### LETTERS

Dear Miss Pulido:—The noble enterprise on which you are embarked as Editor of so valuable a journal as HETEROFONIA deserves the thanks and enthusiastic support of every Americanist. Through your correspondence columns may I pay tribute to the continuing self-sacrificial devotion that makes possible your bimonthly issues?—So long as you remain at the helms, subscribers are assured of a landmark journal. Your humanity and breath assure us that no branch of musical science will be neglected.—Faithfully yours Robert Stevenson, Professor of Music, University of California.

*Coming from so eminent a musicologist as Dr. Stevenson (who calls himself "Professor of Music" with his characteristic modesty), his words greatly stimulate me. It is true that personal sacrifices are required when a single person edits a magazine of 48 pages by herself. But it is also true that HETEROFONIA is not free of typographical errors. I resent it very much and hope that this shortcoming will soon be remedied. A thousand thanks, Dr. Stevenson. You may be sure that your kind words will oblige me thoroughly.*  
E.P. Editor.

Dear Editor: Thank you very much for you letter replying to my inquiry about the article by Dr. K. Marie Stolba "Benjamin Franklin y la Música", in HETEROFONIA No. 19. However I regret that I did not make it clear that it was the name of the translator that we needed. Dr. Stolba sent us the abstract, but she did not have this information. May I trouble you once more for this detail? Ruth Barret, Managing, RILM Abstracts City University of New York, 33 West 42nd St. New York, N.Y.

FROM THE EDITORS.—In Guadalajara music runs at the same pace as the town's development. Guadalajara should be called "the green town"; smog could hardly do any harm in the midst of so many huge trees.—We paid a visit to the University School of Music and to the Society of Contemporary Music. One should remember that many of Mexico's prominent instrument players, as well as some of the composers of the past were born in the State of Jalisco (of which Guadalajara is the capital city). It is thus natural that contemporary composers try to keep pace with contemporary techniques.—Professor Domingo Lobato, Director of the above mentioned School of Music, strives to improve the institution. One month ago he organized a concert of "live" electronic music with a Buchla synthesizer brought by a University of California professor (a few days before Mexico City's Conservatory had offered a similar concert with products of its own electronic laboratory).—The Society of contemporary music dwells in a small room of the superb building of the School of Sacred Music, where its associates are very active: they organize concerts of contemporary music, by means of recordings, compose and discuss their own works, which are eventually

published by the Universidad de Guadalajara's magazine.—What does the future have in store for these young composers? In Mexico we believe Carlos Chávez to be the only composer of all times, who has been able to live from his own music.—But one must not forget that the same situation prevails everywhere. In the U.S.A. Bartok died in poverty. Schoenberg made his living by teaching; Bernstein by conducting; in Europe Carl Orff is perhaps one of the privileged ones: his system for teaching music to children has been very successful. Messiaen plays the organ at the Eglise de la Trinité; Boulez conducts the New York Philharmonic. Only the composers beyond the curtain are protected, but then, they lack freedom.—All the governments—we believe— should support great artists.

ESTHETICS OF MUSIC, by ALBERTO PULIDO SILVA (No. VIII of a series that had been discontinued for reasons beyond control).—During the second half of the Renaissance era, composers oppose themselves to technical progress. Rousseau compels them to seek Nature. War is gaged against counterpoint. The "solo" (a composition for single voice or instruments) comes back. But monody's return to the right expression of human feelings, does not absorb everything. *Opera* becomes the most trascendental creation of this period, music begins to be taken as an art of amusement and diversion, as well as of decoration and ostentation. The art of the courts gives preference to the small harpsichord forms and pastorals and the false mythology of ballets and tragedies. — In Italy musical comedy adjusts itself to a free and disinterested concept of ancient traditions. In Greek tragedy — which music in unknown, but not so its musical instruments (see HETEROFONIA's Vol. I No. 2), instrumental music works hand in hand with singing, creating thus a musical language, based on modulations, through accentuation. The Greek language was a song (we already saw that the ode was a song).—At the head of secular music, Italian *Opera* is the most brilliant creation of the 17th century. It reached afterwards England, Germany, France, and became a world form.—Florence's anti-counterpoint composers, like Bardi, Vincenzo Galilei (father of the famous physician), Girolamo Mei, Pietro Strozzi, Caccini, Pieri and Cavalieri, joined the Academy founded by the former. All of them were permeated by a passion for beauty. Urged by counterpoint's certain ill uses, they turned their minds to classical Greece for inspiration. They thought therefore that singing should get in concordance with the language and consequently, the recitativo was given a principal role in the lyrical drama, which they called *Favola in musica* later on recognized as *Opera*.—Let us consider three periods in the field: Florence's lyrical drama (1600-1630); Venice's one (1640-1690) and Naples' (1690 to the first half of the 18th century). Florentins thought they had invented in music the nature, the truth, the right expression of poetical singing. Pietro Bardi (son of Giovanni) wrote in a letter to Giovanni Battista Doni (1634, quoted by Combarieu): "Before anybody else, Galilei was the first one to make singing understood in a representative style... he was aided in this task... first of all by my father... Over a group of violas, that played with accuracy, he produced the wailings of Dante's Count Ugolino, clearly sung by a good tenor... This innovation provoked the wonder of the best of musicians... There was in my father's Camerata a young and exquisite tenor called Julio Caccini who, under my father's direction, began singing arias, sonets and other pieces,

to the accompaniment of a single instrument. At that time Jacomo Peri, who lived in Florence, was the town's most famous singer. He composed and performed his own works with great success. In collaboration with Caccini, Peri began avoiding that kind of rudeness and old fashion ways, felt in Galilei's music. They welcome the new style as a good medium to excite feelings... Peri's better musical training helped him in finding the way... to invent the style now in use, and made a good reputation for himself".

A CONCISE HISTORY OF THE VIOLIN ETUDE TO ABOUT 1800, by K MARIE STOLBA. Part II.—Violin étude history is not alike in all countries but some similarity exists in France, Germany and Italy. Early writings about the violin were descriptive and without practice music; around 1700 methods and tutors included small dance pieces in binary form. During the 18th century as the violin became more popular, people wanted instruction to play it and better methods were published which included more music—longer compositions for working out technical problems. By 1750 some methods contained full-page études; before 1800 several books of études were published.

Violin methods in France were traced from Jambe de Fer's publication in 1556 and Mersenne's in 1636, neither of which contained music, through Monteclair and Corrette, to L'Abbé's important *Principes du violon* (1761) and Cartier's *L'Art du violon* (1798). One of the most important German methods to contain étude material was Leopold Mozart's *Versuch* (1756). In Italy violin methods seem to have been scarce, but true études were in writings of Lolli, Campagnoli, and Tartini; Tartini's *L'Arte dell'arco* (1720) is a series of small études for bowing techniques.

Entire books of études began to appear around 1787. Absence of publication dates makes it impossible to state definitely which book appeared first. Franz Benda's études were published after his death but were probably written some years before 1786 and used in his teaching. The first publication for violin to use the word "étude" in its title seems to have been Bruni's *Caprices & Airs variés en forme d'études* (1787). Eight years later he published *Cinquante études*. Pichl's *Caprices*, Op. 19. and Fiorillo's 36 *Caprices*, Op. 3, appeared around 1787 also. Around 1800 came books of études by Kreutzer, Gaviniés, Rode, Rovelli, and later, Mazas, all of which are standard repertory today.

English publications were mainly tutors, except for Geminiani's *The Art of Playing on the Violin*, a true method containing many études.

No line of étude development could be traced in Scandinavia and Iberia. Spanish and Portuguese methods were found but no complete books of études.

Etude developed as concert pieces also, e.g., copricci in Tartini and Locateill concertos.

Two constant factors in early étude history were use of binary form and the caprice. From 1627 caprices are found in violin music; most books of études published between 1787 and 1810 include the word caprice in their titles. Early tutors and methods included dance tunes and small études in binary form; all of Bruni's *Cinquante Etudes* are binaries. However, in standard étude repertory not all the studies are binaries.

The étude had no form entirely its own but used many kinds — caprices, variations, fugues, inventions, binaries, etc.— which indicates that perhaps some of today's standard étude repertorie should be included on recital programs.

Études were not just for technical problems but were concerned with expression and style also. Cartier's *L'Art du violon* shows the importance of proper style, for it is divided into three sections: French, German, and Italian.

Violin literature used the word "étude" twelve years before that word was employed in piano literature but flute music may have used the word even earlier. The history of violin étude and piano étude are similar. Piano étude developed through variation, toccata, prelude, Handstücke, and in methods before appearing as pure étude; by changing the word "toccata" to "capriccio" and substituting "stylized dance forms and compositions for style and expression" for "Handstücke" the list is changed to show development of the violin étude, which appeared by 1787. Piano études by Cramer and Clementi and violin études by Fiorillo Kreutzer, and Gaviniés are standard teaching material: concert études of Liszt and Caprices by Paganini are heard in recitals and concerts.

**JAZZ AND ROCK**, by ALETHES.—The father of Rock'n roll was the *Rythm'n Blues*; the latter had *Blues* as its ancestor, whence *Jazz* comes. Rhythm'n Blues comes from the southern *Hillbilly*, or from the *Country* of western cow-boys. Althow acknowledging exageration, the colleague José Agustín calls rock "*the new classical music*". Almost one half of this music is made up of *blues* and the next half of *countries*. The blind musician *Ray Charles* produced *Soul* by combining gospel (negro religious music), with blues (secular). 'Soul said Charles —is an electric force, not exactly known to us, but capable of lighting the whole room'.—Blues expressed oposed feelings and dealt with love, death and lynchings called "facts of life" by the black writer James Baldwin. Donald Myrus, another black writer, says: "Not all North American negroes sing blues. Blues does not belong to the whole lot of them. I think that the *spirituals*, so beloved by southern whites, came from those slaves who dwelt closest to the big plantation houses, where the most primitive form of white baptist and methodist Christians reached them. If these slaves did not properly follow Christianity, those in the fields completely ignored it; but it was from their offspring that the diabolic song called blues was brought down to us. . . ." Blues are meant to be sung or played with several instruments, but the guitar was its most usual medium.—During the first half of the 19th century there were only two social classes in the United States: the creole bosses and the slaves. During Napoleon's time, Prussian military bands spread all over the world. Unable to buy musical instruments, inborn negro artists tried at least to imitate those bands; and so two types of negro bands originated then, to be used for balls, parties, pic-nics, burials, etc.—The new liberated slaves soon mastered the guitar, the old battery, the bass, violin, trombone and trumpet. They tried to imitate the human voice.—Those were times of the *ragtime* and its great artists: Joplin Scott, Tom Turpin, James Scott, etc. The Jazz of New Orleans was born then; one must not look for its origins only in the United States, but in Africa, Europe, Asia, the world.—It is well known that *Ma Rainey* is the

mother of blues. In the history of North American pop music one learns that she created a style, later on imitated by *Bessie Smith* and *Billie Holiday*.

It should not seem strange that HETEROFONIA accepts this series of articles that begin with the present issue. Let us quote some of José Agustín's deep notions, in his work "La Nueva Música Clásica" (The New Classical Music): "Leonard Bernstein saw no objections in placing the Beatle's song *She's leaving' home* side by side with Schubert's lieder; and the scholar Karl von Meier stated: 'Pop music has already become an artistic form! Satisfaction is the best song ever written. In my University of California Appreciation Course, the recordings of the Rolling Stones and of the Beatles are compulsory'. Heaps of likewise opinions from serious people are to be found. Sociologists, Psychiatrists, writers, gurus, priests, hippies, composers of classical music, etc., have worked out theories and analysed the musical forms of the whole world's music of the youth. Rock knows no borders: it develops in every country, adapting itself to every idiosyncrasy. Rock is not a patrimony of the United States, but of the whole world. Rock does not clash with any people's temperament, but on the contrary, gets close together with their feelings of progress, love, youthful gaiety".

THE UNIVERSITY'S SYMPHONY ORCHESTRA, by UWE FRISCH GUAJARDO.—Founded in 1935, not until the last 5 years has the Orquesta Sinfónica de la Universidad reached a real high level. At the present it is Mexico's most active orchestra. It gives around 75 concerts every year, in Mexico City and in the provinces (every field is taken into consideration). Due to the extraordinary talent and activity of its General Director, as well as to the enthusiasm and professional status of its components, the OSU improves itself steadily: its tone-quality could well compete in the international field.—During the last 5 years it has performed about 200 works, among which there were 50 premieres in Mexico and at least one dozen of world ones. With such repertoire, ever improved, the orchestra offers well-balanced and attractive programs. Guest conductors and soloists increase the interest. As a result the orchestra has been able to build up a huge audience, mostly of young people, thus insuring future audiences in the realm of high-level music. In order to reach its 12,000 listeners, the orchestra has been compelled to repeat every season's program 4 times, instead of the customary 2. Theoretically this kind of musical contact would embrace the whole of the University's population. But there are besides the 7 recordings of 19 Mexican works. One of these recordings was already reedited in Spain and four more will soon reach England. The OSU spreads our musical culture in the international field, aiding thus Dr. Pablo González Casanova, dean of the University, to accomplish his high desire of making our Alma Mater be known far from its borders.—It is a happy coincidence that lawyer Emilio O. Rabasa, Mexican Secretary of State, should preside the Board of Patrons of the Orquesta Sinfónica de la Universidad— a sign of our country's desire to maintain cultural relations with the rest of the world. And it seems logical that high representatives of the private business different fields, should join Dr. Rabasa in this undertaking.

# HETEROFONIA

Convoca a los jóvenes pianistas mexicanos, de 13 a 32 años de edad, a un

## CONCURSO DE MUSICA MEXICANA CONTEMPORANEA PARA PIANO

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

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

JOSE PABLO MONCAYO: **Muros Verdes.**

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

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

Las dos pruebas eliminatorias y la final se llevarán a cabo a fines de febrero de 1972. Inscripciones hasta el 30 de noviembre. El Jurado estará formado por cuatro pianistas de reconocida solvencia, cuyos fallos serán inapelables. Todas las obras requeridas están editadas. Para informes dirigirse a las oficinas de HETEROFONIA: Heriberto Frías 514, México 2, D. F. Tel.: 5-23-48-10.

## "LOS GONZALEZ"

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

## "ALL IN FINE LEATHER"

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

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



BECHSTEIN  
WEINBACH  
PETROF  
*Rösler*  
MELODIGRAND  
Y  
HAMMOND

VEERKAMP, S. A.

PALACIO DE LA MUSICA

Durango 269 Tel.: 528-59-16

Instrumentos Musicales — Cuerdas

Accesorios — Amplificadores — Micrófonos A.K.G.

Organos Electrónicos LOWREY — Pianos

Armonios — Métodos y Música Impresa en general

Acordeones HOHNER.



## CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

### SOCIEDAD DE CONCIERTOS DEL CONSERVATORIO

Presidente Masaryk 582, Polanco. México 5, D. F.

Cinco Miércoles, del 3 de noviembre al 8 de diciembre de 1971  
A LAS 18 HRS.

- Nov. 3 **Luisa Durón** y **Víctor Manuel Cortés**: Sonatas para clavecín y violoncello.  
Nov. 10 **Patricia Romero**, pianista.  
Nov. 17 Coro de la UNAM., Dir.: **Luis Berber**.  
Nov. 24 **Manuel de la Flor**, pianista.  
Nov. 30 Recital vocal "Schubert". Dirección: **Ernesto Roemer**.  
Dic. 8 Recital del Guitarrista **Selvio Carrizosa**.

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

Rivera de San Cosme 71  
México, D. F.

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

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

## EMILIANA DE ZUBELDIA

Cinco Estudios de acuerdo

con las teorías de Novaro

De venta en todos los repertorios de música