

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA



INBA



INBA  digital

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Como citar este documento:

Heterofonía 23, México, marzo-abril de 1972

Como citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 23, México, marzo-abril de 1972, pp. #-#



heterofonía

23

REVISTA
MUSICAL

MARZO-ABRIL 1972
VOLUMEN IV

méxico,d.f.

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

OPERA NACIONAL

TEMPORADA 1972

Mes de Marzo

Domingo 12, a las 17 hs.

CAVALLERIA RUSTICANA de **Mascagni** y **PAYASOS** de **Leoncavallo**.
VALDEZ, COLUMBA, D'MAGOS, SALDAÑA, SIERRA, PORTILLA, IGLESIAS, MAGAÑA.

Director y Concertador: **FERNANDO LOZANO.**

Director de Escena: **CLAUDIO LENK.**

Domingo 19 de marzo, a las 17 hs.

BAILE DE MASCARAS, de **Verdi.**

RIMOCH, NAVARRETE, DORANTES, HERNANDEZ, IGLESIAS, PALAFOX, IRIGOYEN, NOVOA.

Director y Concertador: **ARMANDO MONTIEL OLVERA.**

Director de Escena: **CHARLES LAILA.**

Domingo 26 de marzo, a las 17 hs.

MADAMA BUTTERFLY, de **Puccini.**

HIGAREDA, PATONI, JUAREZ, RAMIREZ, MAGAÑA, IRIGOYEN, NOVOA.

Director y Concertador: **Salvador Ochoa.**

Director de Escena: **José Solé.**

ORQUESTA SINFONICA DE LA OPERA. CORO DE LA OPERA. BALLET.

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL. TEMPORADA DE PRIMAVERA

(continuación)

3 de Febrero a 7 de mayo. Viernes, a las 8.30 y Domingos, a las 12 hs.
(programa doble)

Director Titular: **LUIS HERRERA DE LA FUENTE.**

Directores Huéspedes: **PIERO BELUGI, SIMON BLECH, FRANCISCO SAVIN, MAURICE SUZAN.**

Solistas: **DUO BRUNNING-BORVITZKY, KONSTANTY KULKA, JORGE SUAREZ, CHRISTIAN FERRAS, MARIA TERESA RODRIGUEZ, REGINA SMIENDZIANKA, JOSE LUIS ALCARAZ, JOERG DEMUS, GUILLERMINA HIGAREDA, DAVID PORTILLA, ROGELIO VARGAS, MARINA ARGELIA LOPEZ.**

Boletos para la **OPERA** y la **SINFONICA NACIONAL** en taquillas de Bellas Artes

SALA DE ESPECTACULOS DEL PALACIO DE BELLAS ARTES

HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

Directora

ESPERANZA PULIDO

Jefe de Redacción

Ignacio Medina Alvarado

Relaciones Públicas

Alberto Pulido Silva

Redacción

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

Correspondencia

Apartado 12-808,
México 12, D. F.

Impreso en la

"IMPRENTA IDEAL"

Fragonard No. 44
México 19, D. F.

No. 23 Marzo-Abril 1972. Vol. IV.

SUMARIO

	Pág.
	pag.
● Cartas a la Redacción	2
● De los Editores	3
● Resultado del Concurso de Heterofonía	4
● ESPERANZA PULIDO En la órbita de Luigi Nono	5
● E. PULID S. Un día Enrique Cabrera habló sobre las "Pasiones" de Bach	9
● FEDERICO IBARRA GROTH En el Centenario de Alexander Scriabin	13
● ALBERTO PULIDO SILVA Estética Musical	15
● K.T. La Verdad acerca del Festival de Avándaro	18
● ALETHES Rocanrol	22
● LA MUJER MEXICANA EN LA MUSICA María Teresa Rodríguez	24
● SALVADOR MORENO Desde Barcelona	26
● NICOLAS KOCH-MARTIN Festival de Flandes	28
● LIBROS	30
● REVISTA DE REVISTAS MUSICALES	33
● C.M. y LESLIE FRICK CONCIERTOS Y OPERA	36
● NOTICIAS	40
● ABSTRACTS IN ENGLISH	43

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto	\$ 7.00
Un año (seis números)	40.00
Número atrasado	8.00
Correo aéreo	45.00

EXTRANJERO

Un año	Dls. 6.00
Número suelto	" 1.00
Número atrasado	" 1.25
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

INTERCAMBIO

De nuestra consideración:

Recibimos a tiempo su revista *Heterofonia* y deseamos darles las gracias por esta interesante publicación.

Donemus posee en su biblioteca material de información y documentación, una gran cantidad de música y otros materiales extranjeros. Desde este último punto de vista también nos interesa mucho *Heterofonia*. ¿Sería posible establecer un intercambio entre nuestra publicación *Sonorum Speculum* y la de ustedes?

Sonorum Speculum, reflejo de la vida musical holandesa, es una revista trimestral, publicada en inglés y en alemán. Les enviamos por separado los números 45 y 46. Si les interesa, les suplicamos comunicárnoslo. Esperando su respuesta,

Atentamente,
FUNDACION DONEMUS
Library and Publishing House of
Contemporary Deutch Music.
Amsterdam, Holanda.

PROTESTA

Apreciado Editor:

“Puesto que los europeos no desean privarse de sus buenos elementos, exportan a los mediocres, con resultados ambiguos”.

Me sorprendió leer el anterior comentario en el último número de HETEROFONIA. ¿Es posible que después de tantos viajes a Europa, el maestro Hererra de la Fuente no se dé cuenta de la crisis actual en el ambiente musical europeo, donde los gobiernos se esfuerzan por patrocinar una enorme cantidad de egresados de las escuelas de música y darles puestos para que practiquen su profesión? Es un hecho aceptado, tanto por el medio oficial, como por la oposición, que en toda Europa existen más músicos de primera calidad que puestos abiertos para recibirlos. La competencia es feroz, en realidad; pero asegurar que un “cuarto premio” es mediocre, porque solamente hay sitio para tres en un determinado ambiente musical (directores de ópera y música sinfónica, por ejemplo), sería de una altivez objetable, sobre todo viniendo de un país donde, según lo que yo he visto, los cargos musicales todavía se logran, tanto por influencias políticas y personales, como por valores auténticos.

Atentamente,
Josef Oberdorfer
Hotel María Isabel
México, D. F.

¡BIEN VENIDOS!

Querida amiga:

¿Le interesarían uno o varios artículos sobre música tradicional japonesa? Si le interesa para HETEROFONIA hágamelos saber, pues me daría mucho gusto enviarle algo, sobre todo porque existe en México poquísima información sobre este tipo de música y valdría la pena darla a conocer.

Mario Lavista
Wakamatsu So. Apt 5
Shinjuko Ku, Tokio, Japón.

De los Editores

EL CONSERVATORIO

Ocho meses han transcurrido desde el cambio de directores en el Conservatorio Nacional de Música. El nuevo dirigente, maestro Simón Tapia Colman, llegó al plantel con grandes ánimos de edificar un emporio de elevada música, en el que hasta un bachillerato, cuyas gestiones fueran iniciadas por su antecesor, estuvieran a la orden de los estudiantes calificados.

Pero llegó el tiempo de las inscripciones y el Consejo Consultivo de la institución decidió abrirles las puertas a quienes lo solicitaran (sin consideración de edades ni aptitudes). Esta medida fue tomada para ver de allegarle algunos fondos a la pobre escuela máxima de estudios musicales con que cuenta el país; la ridícula cuota de inscripción (\$350.00 anuales y no más mensualidades), atrajo un cúmulo de muchachos, de doce a cuarenta años de edad, hasta alcanzar la suma de mil quinientos y tantos. Pero resulta que Bellas Artes recoge todos los dineros que recibe el Conservatorio y va entregándole poco a poco lo que necesita mínimamente. Así, pues, aunque se recabó más de medio millón de pesos en las tantas veces mencionadas inscripciones, al Conservatorio no le sirvieron para sus gastos inmediatos. Por lo que se refiere a los nuevos ingresados, poco a poco se fueron dando cuenta de que el diablillo era más feo de lo que lo pintan y, por lo tanto, comenzaron a poner pies en polvorosa en cantidades que llenaban de contento el corazón de los infelices maestros, tan sobrecargados de alumnos.

Alarmados por tan infausta situación, quisimos recabar informaciones directas del señor Director. "Cualquier error que hayamos cometido —nos dijo— tenemos la mejor buena voluntad de corregirlo; pero no creemos que la tremenda afluencia de alumnos, a que dimos lugar, vaya a tener consecuencias desastrosas. Al finalizar este año lectivo se verá claramente quien es, y quién no es capaz de proseguir una carrera de música; ninguno de los reprobados de primer año volverá a ser admitido; ni habrá inscripciones nuevas, más que por excepción, en el caso de verdaderos talentos musicales".

Esto por lo que se refiere al asunto especificado. En otros terrenos de su administración nos informó el señor Director que el Comité Patrocinador "Amigos del Conservatorio", formado a iniciativa suya, estaba en vías de entrar en plena actividad, para proporcionarle al plantel los recursos pecunia-

rios que le son absolutamente indispensables. No tratándose de la música, directamente, las autoridades gubernamentales acceden a proporcionar fondos; así pudo conseguir el maestro Tapia Colman más de un millón de pesos para construir un piso, arriba de lo que los estudiantes bautizaron como "Supermercado" (una ala larga y estrecha del plantel). Y ya fueron iniciados los trabajos conducentes a ampliar considerablemente los terrenos dedicados al estacionamiento de coches.

Sólo falta que prospere todo lo referente a la música misma, y allí es donde deseamos ver trabajar intensamente al Director y a los Amigos del Conservatorio, para que se cumpla la institución con su primordial objeto: allegarse excelentes maestros y preparar adecuadamente toda clase de músicos competentes, para que nuestro pobre país pueda un día salir de esa condición de subdesarrollo musical en que está lamentablemente sumido. En estos tiempos cada día cuenta y cada mes equivale a lo que en nuestras mocedades significaba un año. Adelante, pues, y esperemos con gran impaciencia los resultados prácticos de la no fácil misión que se ha echado a costas el maestro Tapia Colman.



RESULTADO DEL CONCURSO DE HETEROFONIA

El Concurso de Música Mexicana Contemporánea organizado por HETEROFONIA se llevó a cabo el 25 de febrero de 1972, en la Sala 4 del Conservatorio Nacional

Fueron miembros del jurado los músicos Rodolfo Halffter, Carlos Barajas, Rogelio Barba y Esperanza Pulido.

Obtuvo el Premio único, por unanimidad, la pianista

Ma. del Carmen Higuera Rios

consistente en \$5,000.00 y un recital de la Asociación Ponce, que se verificará el 12 de abril próximo en la Sala Ponce.

EN LA ORBITA DE LUIGI NONO

Por ESPERANZA PULIDO

Descontando a Cuba, una isla aislada y valiente, Chile es el primer país del Continente Latinoamericano que va caminando, con cuanta paz se lo permiten los reaccionarios, hacia un socialismo al que deberíamos aspirar con todas nuestras fuerzas los pueblos de esta parte del mundo que hablamos el español, o el portugués. Consideramos a Chile como un punto de partida ideal, porque no le han urgido derramamientos de sangre, ni violencia aterradora, para ir consiguiendo la nivelación económica de la gente que lo habita.

Por lo que se refiere a la música, la nueva posición ideológica de la *Revista Musical Chilena* hace pensar que la situación de los músicos chilenos tendrá por fuerza que encauzarse dentro de las corrientes generales. Esperamos que estas no coarten la libertad racional del artista quien, por otra parte, debería sentir la urgente necesidad de coadyuvar con su arte al desarrollo alegre del nuevo orden.

Después de leer con sumo interés el último número de la mencionada revista, que abarca los meses de julio a diciembre del año pasado, no pude menos que sentir una enorme tristeza, ocasionada por la situación que prevalece en todos los medios musicales de México. Las desventajas de nuestra posición geográfica, etnológica y etnográfica contribuyen a aminorar los prospectos de cercanas mejorías futuras, pero no a hacernos perder completamente las esperanzas: si los hombres deciden que en este planeta llamado Tierra no perezca la vida animal y vegetal, sus habitantes se verán obligados, por fuerza a mejorar su situación comunal. Entre todas las artes, la música posee la mayor de las fuerzas psicológicas influyentes. Sólo se requiere la presencia de músicos iluminados. Por esto me interesó sobremanera la presencia de Luigi Nono en las primeras páginas de la revista chilena, cuyo Director, el compositor Cirilo Vila y el también compositor Andreas Bodenhofer, entrevistaron a su colega italiano, quien se hallaba en Chile, invitado por el gobierno. Los 48 años de edad de Nono le colocan en proximidad con la generación de Boulez, Berio, Penderécki y Stockhausen; sólo que, entre ellos, Nono es el único que compromete su música desde puntos de vista sociales y políticos. Hace tres años le conocí en Caracas, donde se escucharon sus obras

"Il canto sospeso" (dedicado a los mártires de la Resistencia) y "La floresta é joven e cheja da vida", (dedicada al Frente Nacional de Liberación de Vietnam del Sur). No pude menos que sentirme impresionada por la presencia de aquel "iluminado" y melancólico personaje.

De la entrevista en cuestión condenseo aquello que ofrece latente actualidad, y me responsabilizo de la enumeración más o menos arbitraria.

1) Como todo mundo se halla actualmente en un período de transición, el momento destructivo y el momento constructivo obedecen a una estructura socio-económica, con carácter de reciprocidad.

2) Puesto que aquellos dos momentos tienen por fuerza que obedecer a una dialéctica, es imperativo el análisis histórico amplio de la función y la tradición de la cultura. Resulta peligroso pensar que por el hecho de vivir en un país socialista se hayan destruido los elementos burgueses de la cultura. El individuo debe transformarse y seguir luchando prácticamente, desde el punto de vista de una revolución cultural. Esto implica el análisis y la crítica constante del nexo entre la creación y la nueva sociedad.

3) Los medios deben comprobar este objetivo de la cultura y participar en las luchas del obrero y el campesino, lo cual sólo pueden practicar por el conocimiento profundo de las transformaciones reales. La música debe adquirir una nueva función, que rehuya el automatismo y la automatización. En China, los trabajadores van a la universidad, a enseñar a los alumnos cómo comprender las diversas situaciones del trabajo en el medio a que les destine su carrera.

4) Tratándose de música es imperativo saber para qué público se escriben las obras, de manera que las clases antes marginadas culturalmente vivan la realidad. Que la música no sea "para la clase, sino de la clase", de acuerdo con el proceso leninista. Así el pueblo sería el que realizara el acto creativo previamente organizado.

5) Una función posible y necesaria del intelectual contemporáneo es el desarrollo de su capacidad analítica y crítica de los medios de comunicación actuales, para que pueda determinar su validez para los campesinos y obreros. Se trataría de un análisis crítico de la función de un material o un medio determinado. Para no caer en una actitud paternalista, precisa considerar al obrero y al campesino como *sujeto* y no sólo como *objeto*. En cada país su situación histórica determina la práctica de esta actitud; y la capacidad de creación entra allí en juego y se destruye la categoría burguesa entre música culta y música popular, clásica y ligera, etc. Es natural que en cada país la música tenga distintas funciones, diferentes urgencias de comunicación, lo cual implica diferentes medios de proyección.

6) En Europa Occidental no sucede esto. Allí se obedece a intereses comerciales: canción popular, de protesta, POP, etc.; pero de esta última existe, aparte de la comercial, otra de tipo pacifista. En los Estados Unidos la música "pop" de los afroamericanos posee un sentido verdaderamente revolucionario y reclama su propio origen africano.

Los entrevistadores le dirigieron a Nono esta pregunta: "Hans Eisler

dice: "La historia nos enseña que cada nuevo estilo musical no surge desde un punto de vista estético, o sea, no representa una revolución en el material, sino que este cambio en el material está determinado por un cambio históricamente necesario de la función de la música ¿en qué sentido crees tú que se verificará el consiguiente cambio en el material?"

7) Nono le dio la razón a Eisler, lamentando que sus trabajos teóricos no sean más ampliamente conocidos. Y en seguida expresó que tal problema sólo debería ser analizado y correctamente resuelto por los propios músicos chilenos y latinoamericanos; pero hizo la salvedad de que se podría buscar un tipo de análisis común, sustentado en bases ideológicas comunes.

8) Le pareció que era obvia la necesidad de romper absolutamente con el tipo de hegemonía cultural europea basada en modos de opresión de índole económica. Este problema —pensó Nono— ha entrado en planteamientos de cineastas jóvenes, como Fernando Solanas, Mario Handler, Carlos Rebollo, Jorge Sangines, quienes se han propuesto destruir esa influencia y buscar las raíces propias de cada país, de acuerdo con sus propias bases autóctonas. Una vez destruida la superestructura imperialista, los medios existentes hoy día pueden producir nuevas y originales concepciones, ajenas a criterios "tecnológicos".

9) En esta dirección varían las posibilidades: construcción de una línea autóctona similar a la realizada por Bartok en Hungría, aunque sin dejar de considerar el momento histórico del compositor húngaro; pese a la necesidad de una unidad nacional cultural, es imprescindible reconocer la necesidad de una unidad *internacional*, utilizando formas y medios de expresión foráneos que, no por ser utilizados por las sociedades comerciales burguesas, abandonan su posibilidad de comunicar un pensamiento revolucionario. Recordó Nono los cantos que se hicieron en España durante la Guerra Civil con viejas canciones tradicionales, sustituyendo los textos. En Italia, el propio canto oficial del fascismo fue utilizado por la oposición, con un texto totalmente diferente.

10) Pero existe actualmente la moda del "collage", practicado por Berio, Stockhausen, Pousseur, quienes toman música del pasado, creyendo así realizar una especie de "desacralización" —posición falsa y equívoca, por la utilización de material de consumo, basada en citas y etiquetas. No se trata, por tanto, de una auténtica y nueva composición, puesto que el verdadero problema consiste en analizar un material, estudiar sus posibilidades técnicas y de *comunicación* y conferirle una nueva organización.

11) Los compositores que utilizan esta técnica de "collage", de ninguna manera toman posiciones "izquierdizantes". Al escuchar determinadas citaciones se ha visto al público reír; en Europa se considera esto como una nueva posición revolucionaria, pero para Nono resulta grandemente reaccionaria. El ejemplo más reaccionario que conoce el entrevistado es el de "Hymnen" de Stockhausen, quien utilizó himnos de varios países, sin distinción de ideologías ("Bandera roja" junto al himno franquista, etc.), en una actitud individualista, de tipopostnietzschiano, para destruir todos esos himnos y construir él, artista "superior", el canto del futuro: ¡un "canto electrónico!" Falta de perspectiva y confusión ideológica...

13) Todo esto hace pensar en la escuela de Darmstadt, que antes de la guerra había sido el mejor centro experimental de la música contemporánea, pero con perspectiva únicamente tecnológica, sin preocupaciones de una nueva clase social.

14) Es evidente la falta de invención, la incapacidad para hallar leyes de invención, en realidad nuevas. Entra en este conflicto la influencia del norteamericano John Cage, a quien sólo interesa la aleatoridad. Tanto él, como Stockhausen, hacen caso omiso del material, en sentido histórico. No se preocupan por dilucidar "cuándo, para quién y dónde se compone".

-----oOo-----

Antes de iniciar la edición de esta entrevista, la Redacción de la Revista Musical Chilena advirtió: "Esperamos que todos aquellos que se sientan de acuerdo con la posición de Nono, procedan en consecuencia. Y para aquellos que quieran expresar su desacuerdo, las páginas de la R.M.CH. están abiertas, pues nos parece del más alto interés contribuir al debate y clarificación de los temas aquí abordados, dada su importancia y actualidad".

Una vez que hemos condensado aquí todos los principales puntos de esta entrevista, HÉTEROFONIA abre igualmente sus páginas a todos aquellos que desientan de las opiniones de Nono, puesto que, siendo de interés mundial y absoluta actualidad, también algunos músicos mexicanos podrían sentirse interesados en dilucidarlas. La Redacción.



Iluminado y melancólico...

UN DIA ENRIQUE CABRERA HABLO SOBRE LAS PASIONES DE J. S. BACH

Por E. PULIDO

A la memoria del joven médico,
músico y amigo, tan prematuramente
fallecido.

En 1956 el Instituto Nacional de Cardiología contaba entre su cuerpo de médicos con un notable joven cardiólogo. Y la música con un notable joven músico, que era al mismo tiempo un filósofo de este arte. Enrique Cabrera gustaba de ilustrar a sus colegas sobre cuestiones musicales, en momentos cuando no le era preciso comunicarles sus experiencias adquiridas en un buen número de hospitales europeos, donde fui testigo del afán con que eran solicitadas sus conferencias.

Para las pláticas musicales, el maestro Ernesto Roemer le brindaba a Enrique su discoteca que, aunque pequeña, acogía a un selecto número de cardiólogos ansiosos de escuchar a un joven compañero que no solamente amaba los problemas del corazón físico de los enfermos, sino también los menos investigados del centro vital de la música, cuales son la dialéctica y los procesos mentales y espirituales de los grandes hombres que la crean.

Fui a escucharlo un día que habló sobre las "Pasiones" de mi amado Juan Sebastián Bach. Enrique inició su plática evocando el año de 1745 —año del enciclopedismo francés, en el que el Racionalismo, a través de aquél, comenzó a sentar sus reales en Europa. Los hombres deciden volverle las espaldas al dogma y arrastrarlo hacia el racionamiento.

En el arte de la música religiosa, las modalidades motivico-temáticas (y no las grandes líneas del canto gregoriano y de la polifonía) se prestaban al racionalismo. Presentábase un retorno a la naturaleza —según expresión de Gluck— y un distanciamiento del contrapunto y del arte religioso.

Juan Sebastián Bach había pasado ya de moda. Sus propios hijos, Felipe Emanuel y Juan Cristián, lo consideraban anticuado y como perteneciente a otros tiempos. Desde 1723 y 1728, años en que fueron entrenadas las Pasiones según San Juan y San Mateo, respectivamente, habían transcurrido casi veinte. Otros setenta y nueve precisaron para que Alemania volviese a escuchar la de San Mateo, gracias a un músico de la visión de Mendelssohn.

Y, sin embargo, aquellos dos grandes monumentos musicales contienen la síntesis de una ideología sociológica, en contraposición con una sociología religiosa.

Al analizar una obra vocal debe movernos tanto su contenido formal, como el ideológico. Tratando de captar los problemas psicológicos del individuo y de la colectividad, llegamos a la conclusión de que Bach no se interesaba tanto por los problemas de la época de Cristo, como por los de sus propios tiempos.

Todo esto lo decía el dilecto amigo en su conferencia, y al proponer una disyuntiva entre la supremacía de la música, y la supremacía del texto de la obra en cuestión, explicó la posición de Juan Sebastián frente a la música litúrgica protestante y la de la contrarreforma católica que ya comenzaba a perfilarse a comienzos del siglo XVII. En la Pasión según San Mateo se muestra el Cantor, unas veces como reformista católico y otras como reformista protestante. Esto lo lleva a cabo conscientemente, aplicándolo en las formas usadas por él, en relación con los hechos del texto. Comenta las acciones del pueblo, va al texto y rehace sus conclusiones de acuerdo con su propia conciencia.

Así pone fin Bach al comentario *per se* del arte musical religioso protestante. El arte religioso católico daba prioridad a la palabra. Con San Mateo, Bach se vale de este último procedimiento, pero sólo en función del Evangelista, o relator; mientras que cuando habla el pueblo le da prominencia a la música, a la que supedita la palabra.

FORMAS MUSICALES DE LAS PASIONES

Hay allí arias y corales contrastados; recitativos y polifonía. Las arias eran modalidades de la contrarreforma católica; los corales pertenecían a la liturgia protestante. Las primeras —verticales— exaltaban al individuo; los otros —horizontales— tendían a uniformarlo. De las arias saldrían, más adelante, los mejores tipos de formas melódicas; de los corales se derivaría el sinfonismo alemán.

Entre recitativo y polifonía se producía un antagonismo: el primero sirvió para la expresión de los viejos dramas latinos; la segunda tuvo como punto de partida el *gracejo*: el *cantus firmus* era religioso y el *discanto* bromista, hasta la majadería. Así, pues, los motetes resultaban intolerables para la música religiosa, por lo que el Concilio de Trento los reprobó. Por otra parte, el bajo cifrado de los primeros servía solamente como acompañamiento de la voz. En la polifonía, en cambio, se presentaba forzosamente una simultaneidad de voces.

Tal conflicto quedó resuelto por medio de repeticiones (fugados). Todas las voces iban enunciando sucesivamente el texto, y si bien se entrelazaban unas con otras, cada una recibía funciones individuales dentro del concierto de las voces. Esta música de la contrareforma católica confirió supremacía a la música instrumental, mientras que el arte luterano de Alemania le dejaba todo el señorío al coral.

"¡Qué admirablemente resolvió Bach el conflicto entre ambos elementos!" —exclamó Enrique Cabrera. El Cantor sintetizó de tal manera el contenido ideológico de las modalidades y las formas católicas y las protestantes, que, después de él tenía por fuerza que producirse un quiebre. La síntesis lograda por Juan Sebastián no dejaba nada por hacer. Los "pastiche" sucesivos no podían, en forma alguna, entrar en dominios del arte verdadero.

CONTENIDO IDEOLOGICO

Prosiguió Enrique con el contenido ideológico de la Pasión según San Mateo, parte medular de su discurso. Bach confronta, con minuciosidad descriptiva, dos grandes núcleos ideológicos: las inclinaciones de la naturaleza humana y el cumplimiento de la voluntad divina. De acuerdo con esta última, el propio Jesús tiene forzosamente que sujetarse a las Escrituras (Esto me hace pensar en los problemas teológicas que confrontaba el Dr. Albert Schweitzer en sus años de estudiante). Cualquiera ética ofrece la peculiaridad de imponer un sentido determinado del deber. Pero cuando el hombre, haciendo caso abstracto del deber, sigue solamente su propia inclinación, se suprime el drama; y lo mismo puede decirse del caso a la inversa. El conflicto se produce al entrar los dos elementos en conflicto.

Era indispensable que el drama alemán, aparte de narrar, también comentara. El auditorio acepta éticamente el papel representado por las masas —terribles y temibles en este drama—, fuerzas respetables, conscientes y bien dirigidas, pero no aplastantes, como sucede en la Pasión según San Juan, en la que el drama no es de Cristo, sino de Pilato y Pedro.

Bach entró en el escabroso camino de la contradicción del hombre frente a las masas, característica de la burguesía protestante. Esta burguesía —según Max Weber— fue favorable al desarrollo de la burguesía occidental y precedió a ésta en su imposición europea (todavía ahora se sigue viviendo la expresión calvinística de tal fenómeno). Bach expresó en sus dos grandes Pasiones esa dualidad del individuo ante el poder de los grandes grupos.

Al escuchar la música todo el edificio que la contiene se sacude dramáticamente en el pasaje de la condenación, en el que conduce el compositor la sección de las cuerdas a la manera de Vivaldi, aunque con diferentes resultados.

LA PASION SEGUN SAN JUAN

En la Pasión según San Mateo Jesús no fracasó ante su medio: murió para cumplir con lo decretado por las Escrituras. En la de San Juan surge el

drama de dos hombres fracasados ante su propio medio: Poncio Pilato y Pedro. Se presenta el dilema de la conservación de los intereses frente a la imposición de las convicciones y se produce la quiebra de estas últimas. Pedro fracasa ante su medio, negando tres veces a Cristo. En Pilato el fracaso es más completo aún: se produce ante la apariencia de sacar a flote su dignidad. Se lava las manos, pero entrega el reo a las chusmas y manda poner un INRI (Jesús Nazareno, Rey de los Judíos) sobre la cruz. Esto implica el desconocimiento de la propia quiebra anterior, puesto que concede a Cristo categoría real.

He aquí la extraordinaria fuerza de este drama que Bach capta con singular genio, dando a las masas una expresión inenarrable de poderío: el triunfo de éstas ante el individuo.

Hace ya varios años que murió Enrique Cabrera en plena juventud. Al comentar su espléndida conferencia sobre las dos Pasiones de J.S. Bach siento aún la nostalgia indescriptible que produce la pérdida de una mente tan extraordinariamente brillante. Enrique pudo haber sido un músico de primerísima categoría, así como fue un cardiólogo notable. No comprende uno estos designios del destino.

En el mismo lugar donde guardaba yo las notas que había apenas perfeñado después de escuchar la plática de Enrique, encontré también otras sobre la celebración del Año Bach en México (1950). Y no dejé de horrorizarme ante la cantidad de músicos, artistas y escritores mexicanos que tomaron parte en aquellos conciertos conmemorativos y ya no son de este mundo. Dos de nuestros muy prometedores artistas fallecieron a las edades de 23 y 24 años: la soprano Ernestina Hevia del Puerto y el violinista Enrique Serratos. Tres compositores: Miquel Bernal Jiménez, José Pablo Moncayo y Julián Carrillo. Tres maestros de piano: Carlos del Castillo, María del Carmen Lechuza y Francisco Aza. La contralto Josefina Aguilar. El musicólogo Adolfo Salazar. El musicógrafo Dr. Jesús Romero. El director de orquesta José F. Vázquez. El escritor y periodista Lic. Don Alejandro Quijano y el Filósofo Samuel Ramos. Catorce nombres que hace 21 años figuraron entre quienes tomaron parte en aquella conmemoración, en una forma o en otra. Catorce personas a quienes conocimos y a la mayoría de las cuales tratamos muchos de nosotros.

¡Muta mutandis!



EN EL CENTENARIO DE ALEXANDER SCRIBIN

Por FEDERICO IBARRA GROTH

Hasta hace pocos años el nombre de Scriabin (1872-1915) era sólo conocido por aquellos estudiosos que encontraban su nombre en los libros referentes a las nuevas técnicas de composición, pero su música, a no ser por algunos pianistas que aventuraban la difícil ejecución de sus obras, era prácticamente desconocida.

Este redescubrimiento de un músico desconcertante, tanto por su vida como por su obra, nos lleva a hacer un nuevo análisis de su producción, que unida a una filosofía esotérica y a ideales casi inalcanzables, forman la música oscura y exaltada de este genio ruso.

Los inicios de la carrera de Scriabin como pianista y compositor, están íntimamente ligados a la música de Chopin, del cual toma los extraordinarios hallazgos armónicos y técnicos del genio polaco, para cimentar las bases sobre las que habría de partir. De esta época es su concierto para piano, que fue llamado el Tercer Concierto de Chopin; las dos primeras sonatas, igualmente escritas para este instrumento, y en las cuales, aparte de demostrar la sabia comprensión de Chopin, exige del instrumento y del ejecutante sonoridades y técnicas propias de un virtuoso. Además de estas obras, cabe citar la Primera Sinfonía, primer intento puramente orquestal, en la que deja sentir el impulso grandioso y monumental que habría de regir en sus obras orquestales; esta obra en cinco movimientos, finaliza, aparte de la masa orquestal, con solistas y coro.

La segunda etapa de Scriabin es la introspectiva, y halla dentro de sí infiernos y paraísos, que plasmados musicalmente en una serie incontrolable de climaxes superpuestos, llevan al oyente a conocer ámbitos muy cercanos a la locura. Aunque estaban como premonisorias la tercera y cuarta sonata

y la Segunda Sinfonía, no es, sino hasta la quinta sonata y la Tercera Sinfonía (El Poema Divino) donde Scriabin manifiesta su verdadera personalidad. El avance técnico se encuentra principalmente en la liberación rítmica (con base en la síncope), en la polifonía intrincada y en la nueva base formal de sus obras, que habrían de ser hallazgos nunca olvidados por el autor. En la orquestación se encuentra presente la influencia de Wagner, de quien toma también la liberación tonal por el cromatismo continuo, y todo ésto aunado, dará como resultado la obra orquestal más importante: la Cuarta Sinfonía "El Poema del Extasis", en donde confía el papel de solista a un instrumento relegado al olvido muchos años atrás por los compositores: la trompeta, que ejecutando un tema único, servirá para expresar la fuerza viril, el deseo siempre en aumento y la idea fija sobre la cual se sostendrá toda la obra.

Las constantes elucubraciones y experimentos armónicos llevaron a Scriabin, en su tercera época, a desempeñar un papel de alquimista; idea un acorde, por él llamado "místico" a base de cuartas diferentes superpuestas, y sobre él basará toda su obra posterior. Esta técnica empleada hace de Scriabin un pionero de la música contemporánea, pues su sistema fue el directo antecesor de la técnica dodecafónica, de la cual Schoenberg no había aún cimentado sus bases, y que Scriabin lleva a efecto con un éxito inaudito. Pero al mismo tiempo su música se hace mucho más concentrada, más abstracta, como en el caso de las últimas sonatas y sobre todo de su Quinta Sinfonía "Prometeo" o "Poema del Fuego", donde todo el material sacado de un único acorde llegará a un solo climax en toda la obra, que contrasta con la exuberancia de sus obras anteriores. Esta sinfonía exige la superposición de un elemento extra-musical: el color, pues grandes conos de luz coloreada deberían iluminar la orquesta durante la ejecución del Prometeo, intentando así la unión de diversos elementos para el logro de una fantasmagórica idea del arte supremo que tenía Scriabin. No se puede predecir hasta donde hubiese llegado el original temperamento de este autor, pues su obra "El Misterio", en la que no solamente debería unirse el color a la música, sino también el perfume, quedó inacabada por la muerte prematura del compositor.

La adhesión de Scriabin a filosofías y religiones, hace que se le tome como un místico de la música, pero su mística, ¿fue la perfectamente equilibrada y profundamente religiosa de Bach?, ¿o la pura, simple e infantil de Bruckner?, ¿o acaso la apegada a fuerzas terrenas de Franck?, y pasando por alto la distancia que los separa, ¿es acaso la mística almibarada y alegórica de Messiaen? ¡No!, su fundamento religioso-filosófico fue el panteísmo, y su resultado musical es producido por reacciones puramente sexuales, que aunque el "Tristán e Isolda" de Wagner ya lo había preconizado, Scriabin lo lleva a sus últimas consecuencias, y que, después de él, sólo el argumento de "Les Biches" de Poulenc o la ópera "Bomarzo" de Ginastera podrían compararsele, pero sin llegar a producir el efecto musical de cualquiera de las obras de Scriabin, cuya vigencia actual en este aspecto, le procuraría un sitio privilegiado dentro de las corrientes filosóficas y artísticas de hoy día.

En cuanto a hablar de la estética de su obra es aún más intrincado, pues

su formación es eminentemente romántica, y bien pronto traspasa la estética de Chopin y aún la de Wagner, y como el Schoenberg de "La Noche Transfigurada" se adentra en un romanticismo mórbido y decadente; pero su doctrina filosófico-panteísta lo hace crear obras dentro del más puro impresionismo musical, y por último, el adentramiento en su laberíntico mundo interior, del que surgen todas las emociones que florecen en el inconsciente, adentramiento en el que también Schoenberg exploraría, lo sitúan dentro del expresionismo, y su obra sólo tiene paralelo con los grabados malignos y elegantes de Aubrey Breadsley, o con los angustiosos y paranoicos de Edward Munch, o con la literatura fantástica de Lautréamont.

Todo ésto, hace de la música de Scriabin un complejo sub-real donde las pasiones subterráneas estallan en un grito en el que hallan indiscutiblemente unidos el placer y el dolor.

FEDERICO IBARRA es un joven destacadamente musical, que este año terminará sus estudios en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. El año pasado obtuvo un Premio de Radio Universidad y la RTVF francesa, para estudiar un mes en Francia. Con este artículo conmemora HETEROFO-NIA el Centenario del nacimiento de Alexander Nikolaievitch Scriabin, acaecido el 6 de enero de 1872 en Moscú. (La Redacción).

ESTETICA MUSICAL



Monteverdi

Por ALBERTO PULIDO SILVA

IX

El progreso del *bel canto* en el siglo XVII llevó, sin embargo, la música a un retroceso, puesto que se llegó a preferir melodías sobrecargadas de ornamentación brillante, pero falta de naturalidad, como eran las coloraturas, vocalizaciones, trinos, etc. Los efectos variados que no estaban señalados en la partitura hacían del drama musical algo muy seductor, pero muy débil desde el punto de vista artístico. Nos hallamos, pues, ante un dilema: la llamada música pura no busca la significación directa en un realismo, a veces gro-

sero; o el género italiano que acomoda las cualidades del canto a las de los textos (a palabras tristes un canto plañidero; a movimientos de cólera o de alegría inflexiones de este tipo). El estilo florentino se impuso en Italia y se hizo italiano para influir durante dos siglos en casa y aun mucho más tarde en otras partes del mundo. ¿Cuál de los dos extremos es valedero desde el punto de vista de la estética musical? Mal realizados, creo que ambos son deplorables, ora sea que la música, en su afán de pureza, rechace la significación objetiva y se convierta en lírica y objetiva, o bien que caiga en los extremos del mal gusto y de la copia burda, por su afán de significación directa. Palestrina fue víctima de tales extremos y así veinte años después de su muerte sus obras solamente se cantaban en la capilla Sixtina.

CLAUDIO MONTEVERDI nació en Cremona (1567) y murió en Venecia (1643). Fue discípulo de Marco Antonio Ingegneri, maestro de coro, compositor y organista. En 1583 realizó su primer ensayo como madrigalista. El primer libro de madrigales lo compuso en 1589; el segundo en 1590, mostrándose en aquél como lírico y en éste como altamente dramático. El tercero lo escribió en 1592; en el cuarto adoptó el estilo recitativo; en el quinto (1605) introdujo la orquesta y era una verdadera Cantata en bajo cifrado. Su caso constituía una auténtica excepción en el siglo XVII, del que fue el más grande artista y maestro de varias generaciones. Madrigalista independiente, audaz y romántico, era así mismo compositor de óperas. La primera que escribió fue representada en Mantua en 1607 e impresa en Venecia dos años después. Su reimpresión se debió más tarde a R. Eitner, quien, salvo algunos cortes sin importancia, reprodujo fielmente la *Edizio Princeps*.

Varios trozos de esta obra, titulada ORFEO se han hecho inmortales. Estéticamente se trata de una ópera revolucionaria. Atestigua una entera libertad creativa, puesto que en los momentos requeridos se libera de las normas y lo subordina todo a la expresión, a la "verdad" del estilo, como dice Combarieu —un estilo modernista de gran artista.

Antes de levantarse el telón, los instrumentos ejecutan una Toccata que no es más que un anuncio solemne y llamada de atención, como lo hará el teatro wagneriano. Hay un Prólogo con ritornelos, realizado por la música sola. He aquí los personajes presentados en los cinco actos: Orfeo (tenor), Euridice (soprano), Apolo (tenor), un Pastor (alto), una Ninfa (soprano), Caronte (bajo). Los temas son, progresivamente: 1) la felicidad campestre. 2) el anuncio de la muerte de Euridice. 3) Orfeo, llegando a las riberas de la laguna Estigia para abordar la barca fatal. 4) Orfeo en los Infiernos. 5) Desciende Apolo en una nube y al cabo de un diálogo conduce a Orfeo al Olimpo. Una danza *moresca*, de ritmo acentuado, constituye el epílogo. Los instrumentos de la orquesta concuerdan con la temática: dos cavićimbalos; dos bajos de viola, diez violas de brazo, un arpa doble, dos violines pequeños, a la francesa, dos grandes laúdes, o tiorbas, dos órganos portátiles de madera, dos bajos, un órgano portátil de lengüetas, dos cornetas, un flautín agudo, un clarín (primera trompeta), tres trompetas con sordina.

Varios trozos vocales alcanzaron inmortalidad: *Lasciate i monti* del primer acto; la melodía de Orfeo; el discurso de la mensajera, en el que la noticia de la muerte de Euridice está delineada por súbitas melodías armonizadas

desgarradoramente, dando novedosas medidas para un arte nuevo. Los efectos concuerdan con los hechos: así los cobres adquieren una gran fuerza expresiva en las escenas infernales y las violas participan en los pasajes más melódicos. La gran diferencia de Monteverdi con los demás músicos de su siglo y, en especial, con los anteriores, consiste en que LA EXPRESION PATETICA Y NATURAL DEL SENTIMIENTO ES ESENCIAL Y AJENA A LA TRADICION TIRANICA DE LA ESCUELA DE SU TIEMPO.

De su ópera *Ariadna* sólo queda un trozo: *Il lamento d'Ariadna* que más tarde entró en la constitución de la obra religiosa *Pianto della Madonna*, citado en muchas obras (1640). En ese año se ejecutó en Mantua el ballet *Il ballo delle Ingrate*, cuya música, marcada por el ritmo y las disonancias, fue incluido en el último libro de madrigales publicado en 1638. *Il ritorno d'Ulisse in Patria* (1641) es obra de grandes proporciones, en la que la declamación lírica predominante aparece en bajo cifrado. Se ha dicho que su ópera *L'Incoronazione di Poppea* es la más importante del siglo XVI. La repetición de una frase melódica en diversos momentos de una situación determinada constituye la invención del *leitmotiv*, puesto que por su medio enlazó escenas diferentes.

Monteverdi fue el impulsor de la escuela de Venecia, en la que sobresalieron *Cavalli* y *Cesti*. *Francisco Cavalli* (1599-1676) fue el brillante alumno y heredero de Monteverdi; siguió la tradición florentina en uno de sus puntos esenciales, que es el diálogo en recitativo —forma ordinaria de sus óperas. Sin alcanzar la altura de su maestro, tuvo, sin embargo, gran mérito en la forma como trató las voces. El ritmo más puro de las arias, dúos y coros de sus primeras óperas, confirieron a sus melodías un porte más grato y a veces popular, muy cercano a la tonalidad clásica (Combarieu). *Marco Antonio Cesti* nació en Florencia hacia 1620 y murió en Venecia en 1669. Fue alumno de Carissimi, del monasterio de Arezzo. Escribió cantatas religiosas y óperas galantes, entre las que *Il Pomo d'Oro*, o *El Juicio de Paris* es una enorme obra que participa a la vez del drama, de la hechicería y de lo que hoy llamamos revista. Compuesta para celebrar el matrimonio de Leopoldo de Austria con Margarita de España, se representó en Viena en 1666. Las máquinas y decoraciones costaron un millón de táleros alemanes. Constaba de 5 actos y 67 escenas. Como ha llegado incompleta hasta nosotros, no se puede apreciar en una partitura lo que requería de las circunstancias gran parte de su valor. Musicalmente quedan vivas y guardan gran interés las masas corales de los sacerdotes, soldados, divinidades; así como los dúos. Otras óperas de Cesti son *Le disgrazie d'amore*, ópera bufa de personajes alegóricos; también *La magnanimitá d'Alessandro*, en la que se reconoce la influencia del ballet francés.

Los venecianos suprimieron poco a poco el coro y el recitativo (influencia de las tragedias griegas). Se deshicieron, por lo tanto, del primer elemento y se complacieron menos en el segundo, no como lo habían hecho los florentinos; cultivaron el solo, pero recargado de ornamentación y cultivaron el dúo. En cuanto a la orquesta, cuyo papel es secundario y señalado en forma indeterminada, le concedieron el lugar principal a las cuerdas y sólo por excepción emplearon los instrumentos de viento.

En Italia y Francia, la época del año en que se presentaban las óperas era el carnaval, en la primavera y en el otoño. Se ha dicho que la ópera era el almanaque del año en curso (Burney-Combarieu). Brillaron en esa época en Venecia: *Lotti, Caldara y Galuppi (Buranello)*. El primero sobresalió en la música religiosa; el segundo compuso 69 óperas. Galuppi les puso música a casi todos los dramas de Metastasio y a las comedias de Goldoni. En estas últimas mostró su originalidad como músico del género bufo. No fue afortunado en la música seria y ni siquiera en la eclesiástica.

Así llenamos en nuestro estudio la laguna que por determinadas circunstancias habíamos dejado hasta la escuela napolitana, con *Alessandro Scarlatti* a la cabeza.

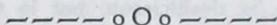
LA VERDAD ACERCA DEL FESTIVAL DE AVANDARO

Por K.D.

El festival de Avándaro fue anunciado como FESTIVAL DE ROCK Y RUEDAS. La "chaviza" cayó en el anzuelo, creyendo que iban a darle una especie de Woodstock mexicano, con la adición de una carrera de automóviles. En la propaganda se mencionaban 1,000,000 de metros cuadrados de terreno concesionado para el evento. El número uno de esta propaganda aconsejaba y hacía gala: "Avuda a todos como si fueran tus hermanos. Esta es una de las pruebas más difíciles de nuestra generación. Por primera vez, en México, podemos hacer esto: VAMOS A DEMOSTRARLE AL MUNDO QUE SI PODEMOS". El número cinco decía: "Las instrucciones dadas a través del sistema de sonido son para la seguridad de todos los asistentes. ES LA VOZ DEL "ALIVIANE"... SIGUELA".

Después de otros instructivos continuaban los relativos a RUEDAS —las carreras de automóviles ligadas a la otra parte del ROCK, pero ROCK era el gran atractivo, por lo que extraña sobremanera que de éste y de música en general, ni una palabra. ¿Se trataba de sorprender a los muchachos con algo espectacular? ¡Ojalá así hubiera sido...!

Luis Carrión y Graciela Iturbide publicaron recientemente un librito altamente instructivo sobre el Festival de Avándaro. Ella tomó las fotografías y él redactó los textos. Esta fuente de información, aunada a otras no menos ilustrativas y serias, nos presentan un panorama claro de lo que realmente ocurrió en Avándaro.



Echemos una ojeada retrospectiva sobre los antecedentes de Avándaro. En junio de 1970 se verificó el Primer Festival al Aire Libre en la Ciudad Universitaria. Actuaron allí los *Canned Heat* ante ocho o diez mil estudiantes que los aplaudieron frenéticamente. Dos mexicanos se incorporaron

a aquel grupo: Fito de la Parra, baterista de fama internacional y el contrabajo Olaf. Estos mismos se presentaron al día siguiente en la Alameda Central, ante una multitud de veinte mil espectadores.

En abril de 1971 la Dirección de Acción Social del Dep. del D. F. organizó una serie de festivales para otorgar un contrato de DUSA, seis mil pesos y algunos instrumentos musicales al grupo o grupos inscritos que merecieran el galardón. Triunfaron los *White Ink* y los *Comuna*. Hubo profusión de público y otra tanta de desorden. La obra impuesta fue *Good Day Sunshine*, de los Beatles, pero los concursantes estaban obligados, además, a ejecutar otra obra de su gusto personal.

El Festival de la Ciudad Universitaria resultó positivo. El otro mediocre.

----- o O o -----

Eduardo López Negrete fue uno de los principales responsables de la organización del Festival de Avándaro. Por lo mismo, él sacó la cara francamente; pero detrás se movían los de las carreras de automóviles; los de las ventas de refrescos; los de las cajas de cartón con un emparedado, un pan y una lata de chiles jalapeños, por quince pesos; los encargados de recaudar veinticinco pesos por persona como derecho de admisión (se dice que entraron al rededor de ciento cincuenta mil chavos, lo que daría una suma de cinco millones y cuarto de pesos); los que daban instrucciones desde los micrófonos: "En caso de que alguien se pierda o se salga de onda, tenemos facilidades médicas y cassetas de información con altavoces y sonido..." "Ya ustedes saben que aquí no hay tira y que puedan hacer lo que quieran: desnudarse, irse al río. "alivianarse" y si, en el último de los casos, tienen un problema con "el aliviane", acuérdense que tenemos un hospital para los que estén pasados..." "Si todos cooperan obtendremos por primera vez en México lo que tanto hemos deseado: un festival a la altura de todos los mexicanos..." ¿A la altura de cuáles mexicanos? ¿De aquellos a quienes podían "alivianar" con drogas? Porque es evidente que los organizadores del Festival de marras estaban al tanto de la cantidad desorbitante de drogas que circularon por allí. Organizaron un Festival, claro está, pero sólo para demostrarle al mundo que los jóvenes en masa son capaces de "alivianarse" lo suficiente para entrar momentáneamente en un paraíso artificial, pero a costa de la pérdida de sus medios mentales de lucha colectiva consciente y saludable para el futuro inmediato suyo y, a largo plazo, de la humanidad mexicana. Con las drogas no les importó a los muchachos embarrarse de lodo, después de recibir un chaparrón descomunal. Y se adaptaron a convivir casi dos días apretadamente, con menos espacio vital que el que se le concede a cualquier cadáver en un cementerio. Se probó, ciertamente, que los jóvenes mexicanos pueden ser fácilmente controlables, siempre que se les "aliviane" en la "debida" forma. "La juventud pobre de nuestro México actual —dice Carrión— buscó una identificación palpable con la realidad en que vive cada día", pero no la halló, porque "Avándaro fue un pretexto más, un tinglado montado por unos cuantos imitadores (eso sí) de Woodstock, que obtuvieron jugosas ganancias".

Es cierto que la mayoría de los jóvenes pobres —y también los que no lo eran tanto (no escaseaban los automóviles, ni cómodas tiendas de campaña), acudieron a Avándaro con el propósito de escuchar música de rock, pero ¿có-

mo era posible que le dieran lo mejor de que puede echarse mano aquí (que en ese terreno no abunda), ni solamente se les ofrecían tres mil pesos a los grupos disponibles? Es verdad que se colaron varios grupos de aficionados (yo conozco a uno de ellos) que lograron ser escuchados allí, por la buena o por la fuerza; pero no por la fuerza violenta, sino meramente por las circunstancias de la mala organización, que les impuso a los numerosísimos concurrentes una espera larguísima, porque el sonido no funcionaba, o por cualquier otra deficiencia. Y entonces, los advenedizos músicos de pseudo rock trataron de amenizar la espera y los muchachos reaccionaron alegremente, como era de esperarse. Entre estos grupos de voluntarios estaban los *Sociedad Anónima*, *The Stone Facade*, *Opera* y *Tommy*. A las 20 horas del primer día se efectuó un sorteo entre los grupos contratados y les tocó partir plaza a los *Dug Dug*, siguiéndoles en turno los del *Epilogo*, la banda *División del Norte* de Reynosa, los *Tequila, Peace and Love* —estos últimos con su oportuna invención coreada por los fanáticos acelerados: MERI-MARI-MARIGUANA (plagio de "Hully Gully")—, los *Yaqui, Bandido, White Ink*. Al amanecer estaban actuando *El amor* y *Three Souls in my mind*, pero por fallas del sonido no pudieron terminar su participación en el evento.

----- o O o -----

Nótese la cantidad de denominaciones en inglés de estos grupos, frecuentemente mexicanos y no se olvide que aun estos últimos cantan sus canciones en inglés (con demasiada frecuencia), lo cual resultaba incoherente en Avándaro, puesto que la inmensa mayoría de los muchachos no entendían ni jota. Esta tendencia de los muchachos mexicanos que forman grupos de rock y son frecuentemente aficionados que desconocen de la música hasta la clave de sol, puede ser considerada como un fenómeno sociológico, inducido por el furor que suscitaron en el mundo entero los Beatles, precursores del movimiento. Nos negamos a creer (como muchos) que el *Establishment* mexicano les haya permitido a las agencias policíacas de los Estados Unidos mezclarse hasta en las corrientes del rock mexicano (si es que éste existe realmente). Los chavos mexicanos cantan en inglés porque los Beatles, los Rolling Stones, etc., así se lo enseñaron y no ha habido entre nosotros compositores de rock que sean realmente músicos y escriban canciones con textos en español, no importa cuán radicales. Es lamentable que a nuestros mejores compositores de música popular no les interese "ponerse en onda", sin necesidad la juventud actual de todos los países del orbe terrestre, aporte valiosas expresiones nativas en español. Tal contribución sería de gran valor en los momentos presentes, cuando los pobres muchachos aficionados que se aventuran a lanzarse como cantantes de rock, son solamente serviles imitadores de nuestros vecinos del norte, y lamentablemente empíricos.

CONCLUSIONES:

- 1) Con el festival de Avándaro se crearon nuevas confusiones entre los elementos menos conscientes de la juventud mexicana.
- 2) Pese al "aliviane", hubo menos accidentes mortales entre aquella multitud abigarrada que entre la que llenó las lozas de concreto del Zócalo la noche del 15 de septiembre pasado.

3) En el Festival de Avándaro se logró producir una masa de jóvenes ingenios y faltos de voluntad.

4) Se demostró que un *Establishment* cualquiera puede controlar fácilmente a la juventud del tipo que se interesó por el Festival de Avándaro.

5) La juventud de Avándaro no imitó a la de Woodstock, sino "a la buena sociedad mexicana que trata, a su vez, de ser calca al carbón de la sociedad norteamericana" (Carrión).

6) Entre los ciento cincuenta mil jóvenes que asistieron al Festival de Avándaro solamente un cinco por ciento era del género femenino. Esto podría adquirir dualidad de significados: uno positivo, si la abstención hubiese obedecido a ese instinto de la mujer que le permite ver con más claridad que al hombre las consecuencias adversas de ciertos acontecimientos, así como aprovechar lecciones nefastas recientes como frutos de experiencia. Pero sería negativo, si solamente se tratara de un desligamiento colectivo, producido por decepciones, debilidades y falta de espíritu gregario.

7) En un Festival de Rock debe presentarse lo mejor de este género. Hubo suficiente dinero para que se contrataran grupos extranjeros de prestigio. ¿Por qué no lo hicieron?

8 y último) Deben impulsarse los festivales de rock, pero con óptima organización y control efectivo por parte de los mismos jóvenes "superados" o avanzados, sin necesidad de "aliviane" alguno. Si no se realiza así, el *Establishment* tratará de seguir organizándolos... La revolución musical no puede prescindir de la social, ni de la política. El mundo actual va avanzando —lenta o rápidamente— hacia la *onocracia*, neologismo que acuñó A. Pulido en su próximo libro sobre la Juventud mexicana.

TAPIA CABALLERO



Recibimos la noticia de un concierto de despedida que ofreció TAPIA CABALLERO en la sala del Instituto Chileno-Alemán de Cultura de Santiago. Alumno durante dos años, de Tobias Matthay, en Londres. Tapia Caballero fue, en el transcurso de su larga y eficiente carrera concertística, un exponente magnífico de la escuela de aquel incomparable maestro, de quien aprendió a obtener del piano sonoridades de aterciopelado carácter. Su sensitivo espíritu y gran musicalidad le hacían recrear, entre otras muchas, la música de Debussy en forma perfecta. Así, pues, al terminar una carrera internacional de prestigio, el pianista chileno continuará con su clase de música de Cámara en el Conservatorio Nacional de Música de Santiago, donde viene impartiéndola desde 1962 con extraordinario éxito. "Los recitales de sus alumnos son demostraciones

elocuentes de su capacidad y relevante musicalidad" —afirma el comentarista.

A este excelente e inolvidable amigo, y admirable ser humano, enviamos votos de bienestar y renovados éxitos. La Redacción.

JAZZ Y ROCK



Por ALETHES

ROCANROL.—Dice José Agustín: "El rock es ya una forma artística, porque simplemente crea belleza y manifiesta la realidad catalizada, implica mucho esfuerzo y mucha dedicación y ofrece un nuevo orden estético que ninguna corriente de la música y, por supuesto, ninguna otra disciplina artística pueden entregar".

Hemos visto cómo este lenguaje juvenil que aparentemente había pasado de moda con el auge del "a gogó" y del "soul" resucitó para quedarse como una forma de la música pop que pasará a la historia como el blues y el jazz.

Regresando de nuevo a los orígenes debemos señalar que anteriormente al estilo de Nueva Orleans aparecieron el *Ragtime* (música popular sincopada), con *Scott Joplin*, *Tom Turpin* y *James Scott*. Entre los primeros que se apartaron en Nueva Orleans del Rag está *Jelly Roll Morton*, quien aseveró: "yo inventé el jazz en 1902". Pero el jazz nació como expresión personal de un sentimiento momentáneo, que ni siquiera el ejecutante es capaz de repetir segundos después. De ahí que el jazz más puro sea improvisación.

Durante la Primera Guerra Mundial, Nueva Orleans se convirtió en un puerto bélico y para prevenir la corrupción de las tropas fueron clausurados los "bars", lo que propició el éxodo de los músicos hacia el norte —concretamente hacia Chicago. Desde entonces se distinguieron tres corrientes:

3) *El estilo de Nueva Orleans*, que representa a los "inmigrantes", con LOUIS AMSTRONG y MORTON. Este último creó "*Winin' Boy Blues*", con su texto: "Mamá, mamá, mira a mi hermana/ Afuera en el malecón/ bailando el doble twist".

2) *El Blues Clásico*, con *Bessie Smith*. MAMIE cantaba en estilo vov-devil, con muy personal técnica. Ella fue la mejor cantante de blues clásico. Por aquella época *W.C. Handy* compuso el más famoso de los blues: *St Louis Blues*. A Handy se le conoció como *el padre del blues* y fue el primero que

publicó y registró su blues en 1909: MAMIE'S BLUES. Mamie compartió su fama con *Ida Cox*, *Wemphis Minnie*, *Merline Johnson*, *Victoria Spiney* y *Lil Green*. En la cumbre sólo era comparable MA RAINEY a la reina. Ma Rainey creó el estilo. La imitación realizada por los blancos creó el *estilo de Chicago*, que ya no era una mezcla de melodías de Nueva Orleans, sino una serie de solos con desarrollo individual. El representante más famoso fue BIX BEIDER BECKE.

3) El *Swing*. Este nació en Nueva York, por medio de otra emigración. Se valió de la técnica de los blancos, lo cual redujo la espontaneidad del jazz, pero le ganó popularidad entre las masas. Los más notables solistas fueron *Coleman Hawkins*, *Chuck Berry*, (saxofón) *Gene Grupa* (batería) *Fats Waller* y *Teddy Wilson* (piano). Las orquestas más populares eran las de *Armstrong*, *Benny Goodman* y *Count Basie*.

El swing es un jazz más alegre, técnico e intelectual: la expresión del "todo va bien". "Swing" significa "columpiarse, mecerse, balancearse", y así se bailaba.

La reacción se presentó en forma de BEBOP, con sus más famosos representantes: *Charlie Parker* (saxofón), *Thelonius Monk* (piano), *Kenie Clarke* (batería) y *Charlie Christian* (guitarra), quienes trataron de regresar a las fuentes del jazz. Brilló entonces *Miles Davies* (trompeta), reposado y equilibrado. Y así nació el COOL JAZZ (Jazz frío), con otros artistas, como *Tood Dameron* y *John Lewis*. *Lennie Tristano*, pianista ciego, le confirió al Cool Jazz sus bases teóricas, a través de sus escuelas "New School of Music", que influiría en el WEST COAST JAZZ de California, con los músicos de las grandes orquestas de Hollywood.

Volviendo hacia la *madre del blues* MA RAINEY, ya dijimos que fue ella quien creó el ritmo, puesto que estableció las reglas para cantarlo. El estilo lo aprendieron otros dos negros inmortales: *Bessie Smith* y *Billie Holiday*.

La Rainey acuñó las frases: "Got the blues this morning" (Esta mañana estoy triste), "I want everybody to kneel in prayer... Lawd, Lawd" (Que todo mundo se arrodille y rece... Señor, Señor). Antes de cantar decía siempre estas frases, para que el público la acompañara en sus tristezas y melancolía. Ma Rainey fue la inspiración de dos músicos negros ya desaparecidos: *Ray Charles* y *Otis Ridding*, originarios de Georgia. Ella le dio al blues su verdadero sentido: la desesperación contra la que luchaban los negros para salir del infierno que "mitigan" las drogas y el alcohol. Ma canta la desesperación salvaje, el grito de la soledad en el desgarramiento del corazón. No se dirige al amor, sino al desamor, al hombre que la explota. Es el grito de los negros de los años 20, que se educaban para destruirse entre el dinero y el alcohol, el jazz, la muerte y el hastío. Las condiciones actuales conservan su vigencia para comprender a la Rainey.

LA MUJER MEXICANA en la música



MARIA TERESA RODRIGUEZ

Nació en Pachuca, capital del Estado de Hidalgo, en 1923. Su madre la inició en la música, pero el excepcional talento de la niña indujo a sus progenitores a trasladarla a la ciudad de México, donde le dieron como maestro a Antonio Gomezanda (por aquellos tiempos recién regresado de Europa). Tras ocho años de estudios con este profesor, obtuvo la posibilidad de perfeccionarse con Alexander Borowski. Al reconocer las capacidades musicales de su nueva alumna, Borowski la preparó para una carrera de concertismo, iniciada en 1940, y la ayudó para que se presentara en Nueva York, donde fue elogiada por la crítica.

De allí en adelante María Teresa Rodríguez comenzó a escalar los peldaños de su carrera, sin detenerse nunca en el camino, porque, a su talento natural se debe añadir una de esas condiciones tan raras en nuestro medio, cual es el tezón, el estudio constante y disciplinado y la consecución de una meta sobre cualquier otra consideración. Como ejemplo de esta última cualidad relatemos el siguiente episodio: ella acababa de obtener una beca particular, que le permitiría trasladarse de nuevo a Nueva York, para continuar sus estudios con Borowski; una de las condiciones *sine qua non* era la presentación de un concierto público en Bellas Artes. Su padre, que había sido para ella un constante y abnegado impulsor y para quien la carrera de su hija ocupaba el primer sitio de sus aspiraciones y anhelos, cayó enfermo de gravedad por aquel entonces, al extremo de fallecer el día de la presentación de su hija; pero antes de morir le hizo jurar a ésta que "por ningún motivo" debería

faltar a su compromiso. Así, pues, María Teresa se presentó a la Sala de Espectáculos de Bellas Artes, vestida de blanco y sin lágrimas exteriores en sus ojos; pero todos sabíamos que la gran pena andaba por dentro, pues para ella su padre había constituido uno de los más grandes cariños de su vida. A los pocos días salió para el Norte y aprovechó su beca al máximo de sus posibilidades. Más adelante, ya casada, y en vísperas de dar a luz a su único hijo, actuó con la Sinfónica Nacional como solista de un concierto que, si mal no recuerdo, era de Beethoven.

El maestro Carlos Chávez se interesó profundamente en la carrera de esta artista y comenzó a llamarla como intérprete de sus obras pianísticas. Cuando él fundó el Taller de Composición del Conservatorio, María Teresa fue la pianista que ejecutaba todos los ensayos clásicos y románticos de los alumnos, alumnos tan destacados como Eduardo Mata, Héctor Quiñanar, José Luis González y otros.

María Teresa Rodríguez posee una memoria fabulosa. Ningún otro pianista mexicano, antes o después de ella, ha poseído, o posee un repertorio semejante al suyo. Aparte de ejecutar la mayoría de los conciertos para piano y orquesta de los clásicos y los románticos, se ha adentrado bastante con los de los modernos y los contemporáneos. Ella fue la pianista de la Sonfonía "Turangalila" que se ejecutaba por primera vez aquí y en los últimos tiempos tocó, en Cabrillo, California y en la ciudad de México el Concierto para Piano y Orquesta de Carlos Chávez. De este compositor ha ejecutado el total de su producción pianística, ora en recitales, ora durante las conferencias que él ofrece año tras año en el Colegio Nacional.

Las manos de María Teresa Rodríguez son bastante pequeñas; pero ella se ha elaborado una técnica personal que le permite dominar los más escasos escollos pianísticos con aparente facilidad.

Cuando su carrera de concertista se lo permite, María Teresa Rodríguez ejerce la enseñanza en el Conservatorio Nacional y hace música de cámara con los principales conjuntos mexicanos de su género. Como acompañante de solistas ha demostrado igualmente capacidades de ecléctica naturaleza.

En sus ejecuciones brilla siempre una gran claridad de enunciación musical y perfección técnica.





Salvador Ochoa



Salvador Moreno



Alicia Torres Garza

DESDE BARCELONA

Por SALVADOR MORENO

Me alegró mucho saber el nombramiento al Arquitecto Luis Ortiz Macedo como Director del INBA, proque estoy seguro del resultado de su dirección: es una persona con verdadera clase (como se dice aquí), es decir, de altura, de calidad, en todos sentidos; por familia socialmente y por su propio esfuerzo artísticamente. Le conocí con relación a la música, presentado por María Bonilla en casa de Luisa Hansen (pianista aficionada que fuera y entusiasta del canto y de la Música). De Ortiz Macedo he recibido siempre todo el apoyo que le era posible para mis empresas y gracias a él logré la restauración y exposición de la estatuaria mexicana del siglo XIX, perdida casi y olvidada. A él encomendé la creación de la fuente a Jaime Nunó que no pudo realizar por sus ocupaciones y delegó en mi sobrino, el arquitecto José Blas Ocejo; pero me prestó su ayuda para el mayor lucimiento de la fiesta, en San Juan de las Abadesas, al entregar la fuente a la villa natal del autor de la música de nuestro Himno. El cargo de Director del Instituto Nacional de Bellas Artes tiene en México un carácter muy diferente y complejo, al correspondiente en otros países, y será casi imposible que a todos satisfaga Ortiz Macedo plenamente, pero nunca será por falta suya, esto es, porque él no lo procure, pues su visión del mundo del arte en nuestro país le es muy clara en todos los terrenos. Creo que su elección ha sido una gran suerte para el medio artístico de México.

Por nuestra parte (y lo digo en plural, porque ya formamos grupo en Barcelona los mexicanos artistas, en este caso con relación a la música), Salvador Ochoa sigue trabajando intensamente como primer sustituto y Director musical del gran Teatro del Liceo. A él correspondió parte de la direc-

ción de la orquesta en la Gran Gala Lírica en homenaje a los 25 años de la empresa Pamias. Participaron 29 cantantes de 11 países, más la orquesta del Liceo, los coros y sus solistas, y el crítico Fernández Cid que hizo la ofrenda del homenaje. El Teatro estaba adornado con verdadero derroche de flores y el público, entusiasta como nunca, lo llenó, no sólo en sus tres mil localidades, sino de pie, hasta donde fue permitido. El orden en que participaron los cantantes estuvo establecido de antemano por medio de un sorteo ante notario. Inició el concierto Angeles Chamorro, (debía hacerlo Peter Glossop que, aunque se encontraba presente, se excusó por enfermedad) y lo terminó Luciano Saldari. A nuestra Alicia Torres Garza correspondió el 28º lugar. El acto comenzó a las nueve y media de la noche y terminó un poco antes de las tres de la madrugada. Todos los cantantes permanecieron en el teatro hasta el final, cuando, reunidos en el escenario, rindieron homenaje al señor Pamias.

Para los aficionados al canto fue de locura, porque a una gran figura sucedía otra y, salvo alguna excepción, todos a gran altura. Este fue el orden:

Angeles Chomorro, Gianfranco Cecchele, Arnold Van Mill, Bianca Berini, José María Carreras, Emma Renzi, Giacomo Lauro Volpi, Peter Lager, Manuel Ausensi, Juan Oncina, Anja Silja, Bernabé Martí, Trinidad Paniagua, Jean Charles Gebelin, Radmila Bakocevic, Cristina Deutekom, Wassilis Janulakos, Montserrat Caballé, Pedro Lavirgen, Carmen González, Diego Monjo, Bozena Ruk-Focic, Jaime Aragall, Rolf Kuhns, Raimundo Torres, Alicia Torres Garza, Miroslav Cangalovic, Enriqueta Tarrés y Luciano Saldari.

El público aplaudió con delirio a Lauro Volpi, que a los 79 años de edad cantó en forma impresionante "Nessun dorma" de "Turandot" de Verdi. Y los aplausos y las ovaciones iban repartidos con mayor y menor estruendo a quienes los merecían. Es fácil imaginar cómo esperaríamos la participación de nuestra compatriota y amiga, la Torres Garza. Las arias se sucedían y la atención del público decaía por razón natural del tiempo transcurrido. Alicia cantó "Depuis le jour" de "Louise" de Charpentier y lo realizó con tal belleza de timbre, con tal derroche de pianísimos, con tanta expresividad, que la ovación y los bravos fueron unánimes. Como el concierto fue diferido por radio, un amigo nuestro lo grabó íntegro y así podré llevar a México la cinta, donde queda constancia de este acontecimiento y de la emocionante y espléndida participación de nuestra amiga. Salvador Ochoa, en todas sus participaciones, cuidó con esmero a los cantantes y fue muy aplaudido.

El próximo lunes, día 7, escucharemos todo un recital de otra Alicia nuestra: Alicia Notti, a quien le he organizado su presentación por medio de los "Amigos de Granados", asociación del mayor prestigio musical, que preside Natalia Granados, una hija del famoso compositor. La acompañará Salvador Ochoa y el programa es de una gran seriedad y atractivo: Mozart, Weingartner (seguramente por primera vez aquí), Hugo Wolf, Fauré, Salvador Moreno, Eduardo Toldrá, Enrique Granados y Obradors.

Recibí el número 22 de HETEROFONIA que leí, como siempre, con avidez. Mil gracias, no sólo por mandarme ejemplares, sino por su existencia, como testimonio vivo de cuanto ocurre ahí y sólo deseo que no le falten a su Directora voluntad y fuerzas para su continuidad.



La Filarmónica de Viena en Gante

DESDE BELGICA

El Festival de Flandes—Festival de grandes orquestas...

Por *NICOLAS KOCH-MARTIN*

Bajo la dirección de Boehm, la Filarmónica de Viena ofreció dos conciertos en Gante y otro en la Catedral de Lovaina. Este último fue dedicado exclusivamente a la Octava Sinfonía de Bruckner. En aquella larga y alta iglesia gótica, la obra, cuya duración es de una hora veinte minutos, adquirió sus verdaderas dimensiones. Después del conmovedor Adagio, el diluvio final tiene algo de titánico. Los 120 músicos de la Filarmónica de Viena y Karl Boehm son los más indicados para interpretar a Bruckner. Pese a la categoría del lugar, el auditorio agradeció la oferta con una tempestad de aplausos. En Gante el Gobernador de la provincia confirió a Boehm las insignias de la Gran Cruz de la Orden de la Corona.

La Orquesta Sinfónica de Chicago brindó un concierto en Gante y otro en Bruselas. En la primera ciudad el director italiano Giulini, cuya reputación es considerable, no se sintió a sus anchas con la Sinfonía No. 39 de Mozart, pero tomó la revancha con la Primera Sinfonía de Mahler, titulada "El Titán". Gustavo Mahler, el atormentado e inquieto compositor judío, inquirió toda su vida las causas del destino terrenal del hombre y los misterios de la otra vida; la muerte, Dios, la injusticia y el sufrimiento. "Der Titan" fue el primer resultado de sus investigaciones. En esta obra expresó las reacciones del hombre titánico contra su destino. Pero hacia el final se muestra resignado ante lo inescrutable. La misma orquesta fue dirigida en Bruselas por George Solti (nuevo director de la orquesta de Paris) quien programó las ásperas y enigmáticas "Variaciones para Orquesta" del compositor norteamericano Eliot Carter y la tumultuosa Sinfonía No. 5 de Mahler, que mantuvo al auditorio en tensión por espacio de 75 minutos, a causa de las tristes

quejas de las cuerdas, las llamadas sombrías y lúgubres de los cobres y un verdadero clímax dramático que después de apaciguarse un poco, volvió a elevarse hasta un paroxismo que por momentos parecía insostenible; pero estas tempestades mahlerianas conmueven al auditor por la belleza de las melodías que no son jamás opacadas por los 120 instrumentos de la orquesta, así como por su desenlace, en el que uno adivina siempre la esperanza, la tranquilidad, la resurrección.

Si el estilo de la orquesta de Viena es "clásico", y se singulariza en terrenos de la música rococó y la romántica; si la técnica de los norteamericanos resulta deslumbrante y muy "ostentosa", la de la Orquesta Filarmónica soviética era otra cosa. Los músicos soviéticos se mostraron impasibles, serios, carentes de sonrisas en el escenario; dieron la impresión de un conjunto disciplinado, en imperturbable espera de su director. Este director se presentó en la persona del muy sonriente Arvidj Ansons, casi desconocido en el occidente. No tardó en producir una fuerte impresión.

Diremos sin ambages que de las ocho orquestas filarmónicas escuchadas en Bruselas la famosa de Leningrado fue la más perfecta. Su técnica y la unidad de conjunto de sus 110 músicos nos dejaron literalmente admirados. Los 35 violines, 14 violoncellos y 8 contrabajos gigantescos formaban un conjunto sutil, cuyos pianísimos nos parecieron cosa jamás escuchada.

Era así mismo espléndida la plenitud de los cobres y aquellas estupendas trompetas y trombones y cornos ingleses. Escuchamos la Quinta Sinfonía de Shostakovich y la Quinta de Chaikovski. Ningún occidental ha comprendido jamás la razón por la que Shostakovich cayó en desgracia ante Stalin por esta sinfonía.

También resultó brillante la Filarmónica de Israel, bajo la dirección de Zubin Mehta, la cual ejecutó obras de Beethoven, Webern y Brohms en Gante y ofreció en Bruselas la "Praga" de Mozart, "El Mandarín Milagroso" de Bartok y la Tercera de Brahms.

El gran Festival terminó con un concierto de la Residentie Orkest de La Haya (director, Willem van Oterloo), que programó la "Leonora" de Beethoven, el Quinto Concierto para Violín de Mozart y la Sexta Sinfonía de Bruckner —obra raramente escuchada que no respondió a nuestras especulaciones.

Este gran torneo orquestal, platillo suculento del festival flamenco de otoño, atrajo una multitud de cerca de 70,000 auditores.



¡Admirable personalidad...!

Libros

Por EPS

ALBERT SCHWEITZER, *Out of my Life and thought*, 14ª edición. The New American Library, Nueva York y Toronto, sin fecha.—¡Qué admirable personalidad la de Albert Schweitzer! Leyendo este libro de pequeño formato se nos agiganta la figura de su autor, a quien esta revisora solamente conocía por su monumental obra *J.S. Bach*. Schweitzer, músico, médico, teólogo, filósofo, supo llevar a la práctica sus convicciones del amor universal, como única salvación posible del hombre. Fue médico de indigentes en el corazón del Africa Ecuatorial.

Cada paradigma de su vida representa un paradigma. Su filiación musical se remontaba a dos generaciones de organismos distinguidos —gente unida por fuertes lazos de ideología protestante. A los cinco años de edad lo inició su padre en la música y a los nueve tocó el órgano en un servicio religioso.

A los 18 años, una vez terminados los estudios preparatorios, se trasladó a París, para estudiar el órgano con Charles-Marie Widor. Sus primeras lecciones con el gran organista francés duraron menos de un mes. Cinco años más tarde regresó de nuevo a París, todo un invierno, con el propio Widor. En esa ocasión sirvió además de conejillo de Indias a los experimentos de Marie-Jaell Trautmann, en terrenos del toucher pianístico. Schweitzer

encontró muy valiosas las enseñanzas de esta paisana suya (alsaciana, como él).

Su juventud fue de investigaciones teológicas ardorosas. Sus estudios en la Universidad de Estrasburgo le condujeron hacia la investigación de la personalidad histórica de Jesús, que absorbió largos años y fueron definitivos en su formación ética. Hondamente preocupado por la escatología del Nazareno llegó a aceptar el primer concepto escatológico de los hebreos (venida del Mesías al fin de los tiempos) como la única posible escatología de Cristo.

En la relación de su vida Schweitzer dedica los capítulos 7 y 8 a la monumental obra que le dedicó a Juan Sebastián Bach y a la construcción de órganos, en la que poseía conocimientos bien cimentados. Lo curioso es que mientras se hallaba absorto por su obra *Investigación acerca de Jesús histórico* se entregara también de lleno al análisis tan intenso que realizó de la obra bachiana y a la "expresión de pensamientos despertados en él durante su trabajo como organista del coro Bach de San Guillermo. Estos pensamientos tenían que ver con la teoría y práctica de la obra bachiana, a los que dedicó todo el tiempo libre de dos años de su vida (1903 y 1904). Schweitzer escribió el original de su obra en francés, bajo el título de *J.S. Bach, músico poeta*, en 1905 y fue publicado en París, por Castallat. El mismo año consintió el autor en traducir él mismo su obra al alemán, cuya lengua era para él más materna que la francesa. Así, pues, hubo que prolongar el contenido de la obra, hasta casi doblarlo (la edición francesa contenía 455 páginas, contra 844 de la alemana). Esta edición alemana apareció publicada en 1908 por Breitkopf y Haertel, de Leipzig. Para Schweitzer, como para todos aquellos que adoramos a Bach, el cantor de Leipzig era "un poeta y un pintor del sonido", y —agregaríamos— del ritmo. En efecto, ningún compositor anterior a Bach se había aproximado, ni siquiera remotamente a la genial ingeniosidad con que éste fragmentó los ritmos dentro de cada período musical, dando al discurso musical una vitalidad nunca soñanada por nadie. De ahí que ejecutar sus obras solamente prestando atención a los acentos dinámicos de los compases resulte un verdadero asesinato de su música sublime. Sus obras son, como dice Schweitzer, "piezas arquitectónicas perfectamente construidas en líneas sonoras". Y cuando se refiere al autor al correcto fraseo está entrando en los dominios de aquella construcción rítmica a que se hizo mención. "La correcta manera de frasear —dice— se obtiene mediante la correcta acentuación". Pero sobre los requerimientos externos de la propia ejecución bachiana está "la visión interior, que nos permita dar vida al profundo espíritu que se esconde dentro de éste".

Para interpretar debidamente las obras del Cantor —expresa Schweitzer—, debe darse la impresión de que están siendo ejecutadas por un cuarteto de cuerdas. Sólo se producen en el oyente los efectos que le son característicos al arte de Bach, si éstos son presentados con vital y perfecta plasticidad.

En el caso de las Pasiones y las Cantatas, dice el autor que los coros no deberían sobrepasar un número de 40 voces, contra una orquesta de 50 músicos. Por lo que se refiere a los sopranos y los altos, el compositor pensó en

voces infantiles, aun tratándose de los solos. Sería, pues, aconsejable ajustarse a tales requerimientos.

La arquitectura bachiana se derrumba siempre que la dinámica de fortissimo no sea empleada únicamente para dar énfasis a las frases principales, al mismo tiempo que a las frases subalternas se les conserva su categoría dinámica secundaria.

Puede uno concordar, o no, con Schweitzer cuando afirma que, "puesto que las fugas de Bach comienzan y terminan siempre con el tema principal, no admiten ser iniciadas, ni concluidas en *matiz piano*". Piensa uno que este sería el caso siempre que el *matiz piano* no cumpliera con los requisitos de una perfecta enunciación. Pero el gran músico está en lo justo cuando se queja de que a Bach se le ejecuta siempre con demasiada rapidez. Una cierta maestra que tuve en mis mocedades les decía a los alumnos que incurrian en tales velocidades: "Bach era demasiado grueso para que pudiera correr en tal forma". Pero hablando en serio, Schweitzer tiene toda la razón cuando advierte que al oyente le es imposible comprender la música de Bach si se la proyectan con gran velocidad, o sin el debido fraseo.

La música de Bach nos demanda un estado de ánimo y una introspección especiales, para poder recrear algo de lo que contiene su esencia misma. Desde que publicó esta obra, Schweitzer pudo comenzar a alegrarse por el hecho de que todos aquellos músicos que se interesaban o especializaban en la obra del Cantor, como Felix Mottl, Siegfried Ochs, Carmen Sylva y otros, comenzaron a testimoniarle su gratitud por aquello que les había revelado antes que nadie.

Quisiera tener espacio para referirme a algo de lo muy importante que comunica Schweitzer en la obra en terrenos del órgano, su instrumento predilecto. Durante su primera estancia en Lambaréné (Africa Ecuatorial), los nativos pudieron embelezarse ayéndole estudiar obras de Bach, Mendelssohn, Widor, César Franck y Reger, que se propuso perfeccionar en el piano de pedales que le obsequiara la Sociedad Bach de París. Después de su tercer estancia en el Continente negro, tuvo ocasión de realizar varias jiras de conciertos, sobre todo en Inglaterra, tocando el órgano con el arte tan madurado que él poseía.

I.L. SABLowsKY, *La Música Norteamericana*. Editorial Diana, México, 1972. Por primera vez, se traduce esta obra al español. Después del libro de J.S. Paz sobre el mismo asunto, publicado en 1952 en la colección "Breviarios" del Fondo de Cultura Económica, nada importante se nos había ofrecido en nuestra lengua. Paz tuvo por fuerza que detenerse en la adhesión de los norteamericanos a la *Gebrauchmusik*; mientras que la obra de Sablowsky, originalmente aparecida en 1969, se interna hasta los dominios de la música electrónica. Paz se ocupó únicamente de la "música culta". Sablowsky abarca todas las épocas de la música culta y folklórica de su país, en forma un tanto condensada.



CLAUDE ELOY

LE COURRIER MUSICAL FRANCAIS.—En su número 36 esta revista dedica diez de sus páginas a una entrevista de Marie José Chavin con el joven compositor francés Claude Eloy (nacido en 1938 cerca de Rouen). De esta conversación nos interesa todo lo concerniente a la evolución del entrevistado en lides de la creación musical. La entrevistadora le propuso diez puntos que Eloy contestó satisfactoriamente.

En el segundo —absorción, o integración, en su obra, de la música oriental— informa el compositor: "...No se trata de una integración absoluta. Ya he expresado en otra ocasión que los orientales no son capaces de aportarnos, cosa alguna en materia de la teoría, sino en la de la sustancia de las cosas"... En mi caso personal, el Oriente me representó un polo opuesto al de mis puntos de partida. La música serial y la postserial estaban fundadas sobre la discontinuidad, en todos los niveles. Los orientales, por el contrario, poseen un fuerte sentido de la continuidad del tiempo y de una variación de la continuidad de los acontecimientos sonoros. La música se realiza allí sobre bases de una repetición muy variada y siempre renovada. El principio de la variación permanente que domina cualquier determinación postserial era una especie de meta. Para poder percibir una variación, de un fenómeno a otro, es indispensable, en realidad, haber escuchado una matriz. Hasta cierto punto este es el aspecto utópico y manipulable de la teoría serial, que promulga desarrollo tras desarrollo, sin preocuparse de una matriz perceptible. Cesa la comunicabilidad, puesto que no aparecen los tópicos variados o desarrollados. Que no vayan a tildarme ahora de reaccionario, aduciendo que, según yo, no nos queda más que un regreso al tema con variaciones. Dentro del sistema oriental existe una alianza admirable entre el proceso de la variación permanente,

de la inventiva, de la carencia de reincidencias —tanto más cuanto su creación está basada sobre la improvisación—, de una base siempre perceptible sobre la cual se desarrolla el espíritu de la variación”.

A propósito del tiempo, piensa Eloy que debería reconsiderarse su extremo alargamiento en la percepción oriental. Dijo que hace diez años le hubiera sido imposible realizar su última obra —*Kamalaka*— y agregó que se había dejado influir por los jóvenes músicos norteamericanos en este respecto. “Cuando Lamonte Young se vale de un solo y larguísimo sonido, me enseña a apreciar la longitud que había desaparecido de mi universo”.

Al preguntársele si se había dejado influir por Messiaen, contestó que las transformaciones aportadas por el maestro tenían como base técnicas occidentales, pero que en estos momentos la música electrónica y la concreta nos han enseñado a ser más exigentes por la que se refiere a la acústica intrínseca de los objetos manipulados “pero como carecemos de ‘soluciones milagrosas’, nos vemos obligados a movernos más acá de nuestros propios conceptos”. Quizá por esto mismo Eloy no ha penetrado aún en el mundo de la música electrónica.

Considera una “escapatoria” la forma como se practica actualmente la música colectiva, o sea falta de espontaneidad, carencia de creación directa, intermediarios entre el artista y el público. “Los músicos son los únicos que no han captado el trabajo colectivo. Los grandes pintores del Renacimiento, los arquitectos contemporáneos se rodean de un enorme equipo; los directores de escena se apoyan en colaboradores de acción bien definida. Se trata de equipos piramidales de un hombre a la cabeza de un grupo de especialistas. “Agregó que en Berkeley (donde él enseña) efectuó una prueba con un equipo de estudiantes muy avanzados, a quienes les propuso un plan de conjunto, dentro del cual cada quien tendría a su cargo una parte. “Las modalidades, los grupos instrumentales, fueron discutidos en forma de una síntesis en la que se agrupaban las aportaciones personales. Una vez pasados los entusiasmos iniciales nada se logró, porque las divergencias personales neutralizaron los espíritus. En lugar de enchufarse unos con otros y de enriquecerse mutuamente dentro de una dialéctica positiva, se destruyeron entre sí”.

Y la entrevista continuó dentro del mismo ambiente de interés.

MELOS.—Es impresionante la cantidad de música sinfónica contemporánea que se ejecuta en sesenta y cuatro ciudades de Alemania durante la Temporada 1971-1972. Es igualmente maravilloso que cada una de estas ciudades tenga una orquesta sinfónica, por lo menos. Tuvimos la paciencia de contar los estrenos mundiales, y los estrenos en Alemania. De los primeros hubo 33 y de los segundos 17. Las ciudades que programaron el mayor número de obras sinfónicas contemporáneas fueron Baden-Baden, Berlín, Frankfurt, Colonia, Munich, Saarbrücken y Stuttgart. Bartok no faltó en casi ninguna de estas ciudades, así como tampoco Stravinsky; Penderecki fue escuchado en varias ocasiones; vemos la *Música de Invierno* de Betsy Jolas en Baden-Baden; no escasean Prokofiev ni Shostakovich; Schoenberg y Berg se asomaron una que otra vez; Hindemith, Britten, Lutoslawski, y Serocki aparecen casi en iguales proporciones. No hallamos ningún nombre de los Esta-

dos Unidos y vemos con gran tristeza que de la América Latina apenas si Ginastera logró ser escuchado una vez en Herford (Concierto para Arpa). Es posible que piensen en Alemania que la mayoría de la música que se escribe actualmente en toda la América Latina (con contadas excepciones) es reflejo de la música europea y, sobre todo, de la alemana y prefieren, por tanto, escuchar su propia originalidad. Cuando eran nacionalistas las músicas de los compositores latinoamericanos, atravesaban más fácilmente el océano. Diganlo, si no, el propio Ginastera, Villalobos (si viviera) y otros; pero es muy probable que dentro de algunos años los compositores de este Continente encuentren sus propios caminos y hagan escuchar sus voces por todas partes.

CONTEMPORARY MUSIC NEWSLETTER.—En su número de Noviembre-Diciembre, estas hojas revisan el estreno neoyorkino del *Moisés y Aarón* de Schoenberg en el Carnegie Hall. Hacia cinco años que esta obra había sido escuchada por primera vez en los E.U. (Boston Opera). En la presente ocasión se ejecutó en forma de concierto, con la Orquesta Sinfónica de Chicago, bajo la dirección de Georg Solti, con el tenor Richard Lewis en el papel de Aarón. David Chaitkin, de la Universidad de Nueva York, analiza someramente la obra y elogia grandemente la versión que de ella ofreció Solti, considerándola "potencialmente", la mejor hasta la fecha.



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

Concierto y Opera

Por C.M. y LESLIE FRICK

ORQUESTAS

SINFONICA NACIONAL.—Inauguró su Temporada con un programa doble, como de costumbre, dirigido por Luis Herrera de la Fuente, con obras de Mozart (doble Concierto para violín y viola, brillantemente interpretado por Luz Vernova y Gilberto García). Jorge Federico Osorio fue espectacular solista del Concierto No. 1 de Prokofiev. La 4ª Sinfonía de Brahms puso fin al acto. El segundo programa (último antes de cerrar esta edición) fue iniciado por Herrera de la Fuente con música rusa: "Una noche en la árida montaña" de Mussorgski y la Primera Sinfonía de Shostakovich, notablemente ejecutada. La violinista rusa Rasma Lielmane interpretó bellamente la parte solista del Concierto de Mendelssohn, muy bien acompañado por la orquesta y luego se escuchó "el Bolero" de Ravel que todavía entusiasma a los auditorios.

ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNIVERSIDAD.—Bajo la nueva denominación de la orquesta, los programas de la actual Temporada de la OFU serán triples: uno en el Auditorio "Justo Sierra de Humanidades; otro en el Conservatorio y el tercero en el Teatro del Ferrocarrilero. Los dos primeros programas ofrecieron, el primero, "Las Hébridias" de Mendelssohn, el 2º Concierto de Prokofiev, con el notable pianista francés Claude Helffer y la 14ª Sinfonía de Shostakovich, en estreno mexicano. Dirigió Henri Temianka.—Segundo programa: Sinfonía "Jeremías" de Benstein; los concerti Nos. 2 de Prokofiev y sol menor de Bruch, con el solista Mazuko Ushioda y el director huésped Adian Sunshine. Los tres días restantes de la semana estará activa la orquesta en la provincia.

ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO.—Alguien señaló que, puesto que esta magnífica orquesta está patrocinada por el gobierno del Estado de México, debería intensificar sus actividades en aquella entidad

federativa. Aquí está ofreciendo diez programas quintuples, lo cual da un total de cincuenta conciertos. Si a éstos se suman los que ofrece el conjunto en el Edo. de México a que su contrato la obliga, es posible que los músicos se cansen demasiado. Cierto es que se están formando algunos conjuntos dentro del organismo sinfónico: un cuarteto de alientos y una pequeña orquesta de cámara, que aliviarán la situación. El primer programa le fue dedicado a Brahms: Dos Danzas húngaras; Primer Concierto para piano, con la muy notable Eva Zuk y 4ª Sinfonía. Dirigió Enrique Bátiz, Titular. El segundo programa, dedicado a Beethoven, contenía las sinfonías Quinta y Sexta. Estos son los dos conciertos que se verificaron el mes pasado. Los próximos continuarán en marzo. Bátiz ha casi descartado la música sinfónica mexicana, atribuyéndolo a "escasez" de ésta: no creemos que tenga razón y podríamos mencionarle por lo menos una docena de buenos especímenes.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—La joven orquesta continúa siendo grandemente impulsada por sus fundadores, Carlos Esteva y Miguel Bernal, quienes han logrado para ella actividades jugosas y nutritivas. Para este año tiene programada una gran cantidad de conciertos, en diversos sitios de esta ciudad y foráneos.

BANDA SINFONICA DE MARINA.—Para celebrar el 30º aniversario de su fundación, esta competente banda militar ofreció un concierto sinfónico bajo la dirección de su titular, Miguel A. Guerrero, con obras de Holst, Bernstein, Bach, Shostakovich, Perkins, Debussy y Wagner.

SINFONICA JUVENIL DE SAN JOSE.—El maestro Eugene Stoia trajo a México esta orquesta sinfónica de San José, California, que él dirige y está formada por muchachos de ambos sexos que han aprendido a hacer buena música en conjunto. Los dos conciertos ofrecidos en el Auditorio del Conservatorio estaban formados con obras de Mc Dowell, Enesco, Tucci y otros.

SOCIEDAD DE CONCIERTOS DEL CONSERVATORIO.—Entre los conciertos que ha ofrecido el Conservatorio se han destacado los siguientes:

LUISA DURON.—La distinguida clavecinista interpretó obras de Gibbons, Byrd, Tomkins, Couperin y Rameau. La joven concurrencia gozó de sus fieles interpretaciones.

ENRIQUE ARACIL.—El también clavecinista Enrique Aracil dedicó su excelente programa a Juan Sebastián Bach, de quien interpretó la Suite Inglesa No. 3, Toccata en mi menor, la Fantasía en sol menor y la Sonata en re menor, terminando con la Fantasía Cromática y Fuga. Aracil recibió, igualmente, el reconocimiento de sus auditores.

GLENN DERRILGER.—Este organista norteamericano no dio su recital en el órgano del Conservatorio. El llevó uno pequeño electrónico especial que producía diversos efectos orquestales, y en el que ejecutó obras de Bach, Mozart, Smetana, Gershwin y otros, con inusitado éxito.

SILVIO CARRIZOSA.—El guitarrista mexicano tocó obras de Bach (aregladas por Chilesotti), Poulenc, Moreno Torroba, Manuel M. Ponce y Villa-Lobos.

PATRICIA MONTERO.—La joven pianista demostró en su recital no haber perdido su tiempo en Europa, donde estudió largos años. Ejecutó la "Fantasía del Caminante" de Schubert, un Preludio y Fuga de Bach, dos obras de Chopin, "Chase-Neige" de Liszt, dos Preludios de Carlos Chávez y el Preludio, Coral y Fuga de César Franck con musicalidad y buen gusto.

DUO GARIBAY-MORENO.—Alfonso Moreno, triunfador, hace casi tres años, de un Concurso parisiense de Guitarra, se ha unido en dúo con su esposa Minerva Garibay, para hacer música de concierto. En conjunto tocaron una "Suite Inglesa" de Bach y obras de Gallés, Albéniz, Villa-Lobos y Scheidler. Cada uno de ellos ofreció, como solista, obras de Castelnuovo Tedesco, (Variaciones a través de los siglos) él, y ella, obras de Mudarra y Villa-Lobos. El nuevo dúo hará carrera, en virtud de sus altos méritos.

JUAN MANUEL SERRAT.—Por falta de salas de conciertos grandes, Bellas Artes se ve obligada a alquilar la de Espectáculos del Palacio para toda clase de conciertos. Estos de Juan Manuel Serrat no desmerecieron en absoluto, porque se trata de un cantante de un género popular muy exclusivo y grato. Las canciones que él canta son suyas, o de otros que las componen sobre textos de magníficas poesías españolas antiguas y contemporáneas. El éxito fue tan rotundo que, pese a las diversas presentaciones de Serrat, se hacía difícil conseguir entradas.

LEONORA SUPPEN.—Esta pianista austriaca tocó en una sala casi vacía, sin merecérselo, puesto que se trata de una artista muy capacitada y musical. Escogió obras de Chopin, Brahms y Beethoven.

MUSICA ELECTRONICA.—El Museo Tecnológico de Chapultepec fue escenario de un concierto de música electrónica que Héctor Quintanar ofreció allí con el sintetizador Buchla del Conservatorio, donde dirige él el Laboratorio de música electrónica. Quintanar recurrió a varios experimentos que, mezclados con el barullo del inquieto auditorio, no produjeron los efectos deseados, pero demostraron posibilidades de interesar al público en manifestaciones de música electrónica son ajenas. Quintanar puede derivar conclusiones positivas y negativas basadas en esta experiencia.

CLAUDIO ARRAU.—El primer recital del gran pianista chileno se efectuaría el 28 del mes pasado, con obras de Beethoven, Liszt y Schumann. El segundo se llevará a cabo este mes de marzo, con la Sonata en do menor de Mozart, la Op. 111 de Beethoven, "Estampas" de Debussy y algunas obras de Chopin. La "Daniel" anuncia estos conciertos en Bellas Artes.

KOICHI OKI Y TONY CABRAL.—La Yamaha invitó a un concierto de estos dos organistas japones y mexicano respectivamente, en Bellas Artes. Se trataba de presentar un órgano electrónico japonés, muy apto para la música popular, de la que los dos artistas presentados son buenos exponentes. Luis Fernández de Castro consignó en su columna de "Excelsior" que la actuación de Toni Cabral había sido superior a la de su colega japonés. "Más hondamente artística y expresiva".

O P E R A

(El INBA ha decidido llevar a cabo sus sesiones anuales de ópera con cantantes nacionales, reforzados por artistas internacionales. Esta nos parece una excelente medida, pues aparte la considerable disminución del presupuesto requerido, los cantantes mexicanos tendrán oportunidades de actuar, los ya experimentados, y adquirir experiencia los noveles que demuestren habilidades. Esta Temporada —pese a algunas deficiencias que pueden irse corrigiendo con el andar del tiempo— está demostrando que nuestros cantantes son capaces de superarse, así como que México es un país propicio a las buenas voces masculinas y femeninas. Quizá el INBA debería preocuparse por traer a México algunos maestros internacionales de canto y actuación escénica. (La Redacción).

DON JUAN DE MOZART.—La decisión de iniciar la Temporada con una obra de Mozart tan difícil como *Don Juan*, podría calificarse de temeraria. El único elemento importado fue el bajo David Roanson, quien demostró una buena voz, dicción correcta e impostación adecuada, pero quien representó la parte de Leporello en una especie de forma bufa rossinesca, que envejeció al personaje. En la parte titular Franco Iglesias sorprendió a uno de nuestros más jóvenes críticos, quien nunca había visto cantar esta parte por alguien que no fuese un barítono-bajo y no sabía que Mozart escribió la parte para un barítono ligero. Aunque sin parecernos el Don Juan ideal, Iglesias cantó su parte correctamente. En las partes femeninas, Rosa Rimoch y Guillermina Higareda hicieron lo mejor que pudieron (Donna Anna y Donna Elvira), pero Cristina Ortega ofreció una campesina muy grata, al lado de su compañero. Los tempi del maestro Luis Herrera de la Fuente nos parecieron un poco lentos en ciertos pasajes; sin embargo fue un buen comienzo para la Temporada y el maestro L. de la F. y sus colaboradores merecen reconocimiento.

FAUSTO.—Para el papel de Mefistófeles se contrató al personaje ideal: al bajo francés Jacques Mars, quien llevó todo el peso de la obra con brillantes, dadas sus cualidades histriónicas y su perfectamente manejada y bella voz. Desgraciadamente Fausto no encontró su contraparte, pues pese al agradable timbre de voz de Froylan Ramírez, su falta de experiencia no le permitió

sacar partido del personaje titular. Varios de estos cantantes mexicanos, poseedores de buenos instrumentos vocales, irán adquiriendo con el tiempo lo que les falta, como Guillermina Higareda, cuya Margarita adoleció de prestancia escénica. En el papel de Valentín, Marco Antonio Saldaña siguió demostrando sus méritos reales que le llevarán muy lejos, como lo esperamos. Los comprimarios trataron de cumplir con su cometido. Fernando Lozano se nos presenta como un destacado elemento que habrá de probar su valor en futuras actuaciones como Maestro Concertador. José Solé sigue adquiriendo experiencia lírica valiosa. y López Mancera resultando insustituible. Coros y ballet se portaron bien.

IL TROVATORE.—A partir del Segundo Acto de la ópera de Verdi comenzamos a recibir sorpresas gratas. Los dos personajes femeninos principales, encarnados por Irma González y Aurora Woodrow probaron lo que puede la experiencia, pese a la edad. La voz de Irma muestra momentos de esplendor y su prestancia escénica le confiere dignidad. Aurora posee gran emotividad y le presta al personaje Azucena sus verdaderas dimensiones. David Portilla se llevó las palmas de la noche por su cantar. El público enloqueció al escuchar un do "de pecho" largo, robusto y sin quiebre alguno. A este tenor le sonríe el futuro. También a Marco Antonio Saldaña, porque él tiene ya bastante prestancia escénica, cosa que Portilla necesita refinar. Carlos Díaz Dupond dio calor a la escena. Luis Herrera de la Fuente nos fue muy grato como Director musical (quizá la escena final de la cárcel haya adolecido de un poco de lentitud). Los coros que adiestra el maestro Macías cantan con gusto, sin parecer autómatas. *Leslie Frick.*

N O T I C I A S

MEXICO.—El pianista ROGELIO BARBA fue nombrado Jefe de la Sección de Música Escolar del Instituto Nacional de Bellas Artes. Quedarán allí como colaboradores del nuevo Jefe, Esperanza Pacheco Ayora, Olga Viveros y Luis Ruiz Huicochea.

PUERTO RICO.—En San Juan se festejaron los 95 años de PABLO CASALS, donde se declaró ese día como "Fiesta de la Paz en honor de Pablo Casals". El propio violoncellista famoso dirigió en su domicilio el Coro de Georgetown y tocó sardanas en el piano.

PARIS.—La Quinta Sinfonía de Marcel Mihalovic y fue estrenada por la ORTV bajo la dirección de Daniel Chambrun.

GUADALAJARA, México.—En el primer FESTIVAL MUNDIAL DE FOLKLORE que se efectuará en Guadalajara, del 15 de abril al 18 de junio próximos, serán presentados 40 espectáculos internacionales. De la capital

de la República irá el grupo del "Taller Coreográfico" de la UNAM que dirige Gloria Contreras.

PARIS.—Invitado por el conde de Cillele, HERMILO NOVELO ofreció un recital de violín en la residencia de éste, el cual será retransmitido por la Radiotelevisión Francesa. Fue acompañado Hermilo por Bernard Reingeissen, pianista francés bien conocido en México.

MEXICO.—Con una inversión de tres millones de pesos se llevarán a cabo pertinentes obras de ingeniería y estética en el PALACIO DE BELLAS ARTES. Sería de desearse la descentralización de este teatro, para que no pudiera seguir prestando servicios a distribución de premios escolares, mítines políticos y similares. Bellas Artes debería ser un local dedicado exclusivamente a espectáculos que conciernen a las disciplinas que le dan su nombre.

PARIS.—En un concierto efectuado en enero pasado por la Orquesta Pasedeloup de Paris en el Teatro de los Campos Elíseos, HENRYK SZERYNG Y HERMILO NOVELO ejecutaron el Doble Concierto en re menor de Juan Sebastián Bach para un par de violines. Quienes escucharon la actuación de los violinistas mexicanos elogiaron la "gran unidad de estilo y equilibrio" (opinión ésta de Carlos Chávez).

MEXICO.—Entre los estrenos de la próxima Temporada de la Orquesta Filarmónica de la Universidad se anuncian obras de Berio, Britten, Ladrón de Guevara (mexicano), Rodrigo, William Schumann, Ponce (mexicano), Nielsen, Bartok y Mahler.

MEXICO.—Don JULIAN CARRILLO tiene en su hija Lola una campeona decidida y encarnizada. Ojalá que el mundo de la música responda a lo que ella demanda de él en campos del microtonalismo, que la mayoría de los grandes compositores de este siglo ha contemplado con reservas.

MEXICO.—RAUL COSIO fue nombrado Jefe de Radiodifusión. Su tarea consistirá en coordinar las actividades del INBA con la Subsecretaría de Radiodifusión, la Dirección de Educación Audiovisual y las estaciones particulares de radio y televisión de la República.

MEXICO.—El Instituto Goethe anuncia para marzo próximo la presentación del célebre organista HELMUTH RILLING quien, como se recordará, es Director del "Colegio Bach" y la Cantoría de Gachinger, que ofrecieran en México la Pasión según San Mateo y la Misa en Si de Bach. Y para mayo tendremos aquí la visita del renombrado compositor Gyorgy Ligeti.

MEXICO.—LA ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE ha entregado ya su programa de 15 conciertos para el presente año. (Véase anuncio en forros).

ORLEANS, FRANCIA.—Del 12 del mes pasado al 12 del presente se está verificando el Festival de Orleans, en el que se ha programado la obra

úrica de ALICIA URRETA, "Caperucita Roja". La autora y pianista mexicana se encuentra allá, porque, además, fue contratada para un recital de música contemporánea mexicana. A su regreso a México se detendrá en San Antonio, Texas, para ofrecer una conferencia-concierto sobre la música mexicana para piano de todos los tiempos.

CHICAGO.—La Orquesta Sinfónica de esta ciudad ha encomendado al compositor Hans Werner Henze una obra sinfónica. El compositor la ha titulado "Heliogabalus Imperator" y será estrenada bajo la dirección de Solti.

ALEMANIA.—La Opera de Hamburgo prepara los estrenos de dos ballets: "machen-opfern" de Xenakis y "Circulos" de Berio, con respectivas coreografías de G. Bohner y C. Berberian.

MEXICO.—Prosigue en el Conservatorio el Curso de Música Electrónica, impartido por el Director del Laboratorio de Música Electrónica, HECTOR QUINTANAR.

LUIS HERRERA DE LA FUENTE

El maestro LUIS HERRERA DE LA FUENTE, quien desde 1954 viene dirigiendo la Orquesta Sinfónica Nacional con eficiencia siempre creciente, realizará una extensa gira de conciertos por la URSS y otros países delante y detrás de la órbita soviética. Aparte de sus actividades permanentes en la ciudad de México, H. de la F. es titular de la Orquesta Sinfónica de Lima, donde se le aprecia en su justo valor. Y en Santiago de Chile ha dirigido también la Sinfónica de aquella ciudad en varias ocasiones, como titular. Sus éxitos internacionales, han sido logrados, en su mayoría, por sus capacidades directivas, debidas a una constante actividad de superación personal.

ABSTRACTS IN ENGLISH

ON LUIGI NONO'S PATH.—*This article deals with an interview the REVISTA MUSICAL CHILENA made to the Italian composer Luigi Nono. After comparing Chile's and Mexico's social conditions and pondering Nono's opinions, our Editor in Chief decided to condense the interview. We invite now every dissenting Mexican or foreign musician to use HETEROFONIA's pages for the purpose of telling the readers their different points of view* The Editors.

The abstract was made into the following 14 points:

- 1) Every destruction and reedification is based on sociological and functional structures.—2) One must approach cultural and functional tradition from a historical point of view. This attitude implies a never ending analysis of the links that join cultural activity to a new society.—3) Musicians must take part in the working classes struggles. Music should thus do away with automatism and automatization and enter a new realm.—4) In this new realm the composer must thoroughly understand for whom he composes. He should not address his music to "a" class; he must instead compose his music "for" the class (according to Lenin's principles).—5) In order to understand today's ways of communication, the composer should thoroughly develop his possibilities of analysis and criticism; but he must beware of falling into a paternalistic attitude toward the working classes, which should not be considered only as objects but as subjects. It is understandable that each country's historical situation determines their different means of communication. Creative talent can erase the bourgeois classification of high and popular music, classical and light one, etc.—6) In Western Europe commercial interests prevail, i.e. popular songs, songs of protest, POP music, etc. In the U.S.A., pop music of the Afro-Americans is revolutionary, though and claims its African origins.
- 7) Nono agreed with the interviewers (the Chilean composers Cirilio Vila and Andreas Bodenhofer) that according to history (in Hans Eisler's opinion), no new styles are born out of esthetical points of view, but from historical changes that are forcefully linked to music's functions. Nono advised Chilean and other Latin American composers to solve these problems by themselves, unless there could be an agreement for international community of analysis.
- 8) Nono considers that Latin Americans should break away from European cultural hegemony, which leans on economical oppression. In that case it would be possible for them to be original, without having anything to do with technological ways of thinking.—9) In this realm it would be feasible to follow a line similar to Bartok's in Hungary (but without disregarding the Hungarian composer's historical moment). Aside from national union, one must accept the imperative need of international links, by means of using certain foreign material that could express a revolutionary idea. Nono mentioned the very old and traditional songs sung with *ad hoc* lyrics in Spain during the Civil War.
- 10) He warned composers against the "collage", as practised now by Berio, Stockhausen and Pousseur. He considers this procedure false and mistaken. The real problem lies in analyzing any given material and in studying its tech-

nical possibilities of communication into a new organization.—11) These composers who make collages are not "leftists", but reactionaries. The most reactionary type of collage known to Nono is Stockhausen's "Hymnen": disregarding ideologies, the German composer quoted anthems of several countries ("Red flag", side by side with Franco's anthem, etc.) This is an individualistic attitude and a lack of perspective from a composer, who deeming himself "superior", intended to compose the song of the future: an electronic song!...

ENRIQUE CABRERA TALKS ABOUT J.S. BACH'S "PASSIONS", by ESPERANZA PULIDO. (To the memory of a medical doctor and musician, who died very young).—In 1956 there was a young cardiologist at the National Institute of Cardiology of Mexico City: Enrique Cabrera, but he was also a noted musician and musicologist, who loved to illustrate his colleagues on matters of musical interest. Being a dear friend of mine, I was allowed to attend his lecture on J.S. Bach's "Passions".—He began with the year of the French Encyclopedia (1745) and its consequent rationalism. In the realm of religious music, themes and motives were then akin to rationalism. Not so Gregorian chant and polyphony, Johannes Sebastian Bach was already outmodish. Twenty years had elapsed since the two Passions (Matthew's and John's) got their first performance (1728 and 1723). Not until 79 years later would the former be heard again (thanks to Mendelssohn). Nevertheless, the two great musical monuments contain a synthesis of a sociological ideology, versus a religious one. Bach was not interested in the problems of Christ's time, but in those of his own times.—Dr. Cabrera explained Bach's position regarding protestant music and catholic music of the counter reform, that had just been born in that century. In Saint Matthew's Passion he appears either as a catholic, or as a protestant. In both cases he fits both tendencies to the forms he chooses, according to the texts, but he draws his own conclusions according to his own conscience. Only when the Evangelist talks does he give priority to the words, but music is supreme every time the people have something to say.

MUSICAL FORMS OF THE PASSIONS.—Songs and chorals appear in contrasted forms; there are recitativi and polyphony. The *arie* belonged to the catholic counter reform; the *chorals* were protestant. Later on the best types of melodies would derive from the aria; the choral engendered German symphonism.—Both recitativi and polyphony were mutually antagonistic. The motet was proscribed by the Trento Council. On the other hand, the thorough bass was used only to accompany the vocal parts. Polyphony demanded plurality of voices. A solution was found by means of repetitions (*fugati*). Even when each voice sang the text in succession, each one got a specific role within the general concert of voices. This music of the catholic counter reform favoured instrumental music, whereas the German Lutheran art gave preference to the choral.—Bach found out a fantastic way to solve the conflict between both elements: he synthesized the catholic and protestant ideologies in such a way, that nothing else was left after him.

IDEOLOGICAL CONTENTS.—There was a climax in Dr. Cabrera's lecture when he spoke about the ideological contents of the Saint Matthew's Passion: human nature will power and divine designs. According to the latter,

Jesus must adapt himself to the scriptures. Otherwise there would have been no drama. Both elements had to be in conflict. Besides being narrative, the German drama had to be commentative. The role of the rightly lead masses is ethically accepted by the listeners. These masses represent respectable, but not crushing forces, as is the case with the Saint John's Passion. Bach faced man's contradictions in the presence of the crowds, so characteristic of protestant bourgeoisie. In both Passions Bach deals with man's duality in the presence of huge masses of people.

THE SAINT JOHN'S PASSION.—Even if he devoted much less time to this work, Dr. Cabrera touched very interesting concepts. He didn't agree with those who belittle this Passion in front of Saint Mathew's. Its shorter span, the use of a single choir and the avoidance of dramatic arie does not deprive this Passion from very important ideological points of view.—In Saint Matthew's Jesus does not fail his mission. In Saint John's there is the failure of two men in face of their own fate. Pilate and Peter. Instead of preserving interests, they accept impositions. Peter denies three times his master. Pilate's failure is even worse and thorough: in order to save his dignity he washes his hands, but in the mean time he delivers the defendant to the crowds and orders an INRI on the cross, which implies a lack of knowledge of his own subjective failure, since he is allowing Jesus a royal, status. In the victory of the masses over the individual lies the extraordinary force of this drama.

HOMAGE TO SCRIABIN, by FEDERICO IBARRA.—Not long ago Scriabin was known only to musicologists and a few pianists who ventured to play his difficult pieces. The fact that the world has rediscovered the Russian composer, demands a new analysis of his musical works; these, and his esoteric philosophy make the dark and exciting art of a genius.—His first compositions show Chopin's influence. His Piano Concerto was called at the time Chopin's Third Piano Concerto. His first two piano sonatas demand from the interpreter special tonal and technical skill. We can also mention his first orchestra work: a Symphony in five movements, in which we can trace his future greatness.—Scriabin's second period is the introspective one. We detect there hells and paradises, whose interwoven climaxes show places close to madness.—But not until his first Piano Sonata and his third Symphony (The Divine Poem) came to life, did Scriabin show his true personality. We discover then technical advancement, mainly in the realm of rhythmical freedom (based on syncopation), as well as in complicated polyphony and in some new and never forgotten foundations for his works.—He derived from Wagner tonal freedom and orchestral skill.

All the above mentioned elements would produce his most important symphonic piece: the Fourth Symphony (*Poem of Extasis*). In this work he allows the long forgotten trumpet the role of soloist, by means of a virile theme that holds together the entire work.—Scriabin's never ending experiments of his third period make of him an alchemist. His "mistic chord" (superposition of fourths) dominate all of his remaining production and make of him a pioneer of contemporary music. Before Schoenberg's twelve tone system, Scriabin had entered in this field, but his music is more abstract and comp-

plicated. In his last sonatas and specially in his Fifth Symphony (*Prometheus* or the *Fire Poem*) one single chord contains the material for the entire work. We wonder how far the composer intended to go: he died before finishing *The Mystery* —a work that would use not only light (as he demanded it for *Prometheus*), but perfume as well.

Scriabin's fondness of religious philosophies makes of him a mystic man. But his mysticism is not comparable to Bach's deep one, neither to Bruckner's naive and childish like, nor to Franck's earthly religiosity or to Messiaen's sugary and alegoric mysticism. His was a pantheistic mysticism and the musical result are mainly produced by sexual reactions that he pushes forth to their last consequences. After him the same reactions have been only matched up by Poulenc's *Les Biches* (The Bitches) and Ginastera's *Bomarzo*. But neither of these two works attain Scriabin's musical effects. In this field he should occupy a privileged place among today's artistic and philosophical trends.

To deal with Scriabin's esthetics is even more complicated. He soon abandons Chopin's and Wagner's romantic concepts and like the Schoenberg of "Verklaerte Nacht" he throws himself in the arms of a decadent and morbid romanticism; but soon his pantheism takes him by the hand to the purest of impressionisms, until his definitive incursion into his inner labyrinth, whence his feelings pour out from his unconscious being. He is now an expressionist and his works of this period can only be compared to the malignant and elegant prints of Aubrey Bressley or to the paronoical ones of Edward Munch, or to Lautremont's fantastic literature.

ESTHETICS OF MUSIC, by ALBERTO PULIDO SILVA. (Dr. Pulido covers now a void left in his last article dealing with 17th century music. This is the IX part of the series. The Editors).—With its brilliant, but artificial proceedings, the *Bel Canto* did not imply any real progress in music. The Florentine school took hold of Italy, and little by little became Italian all over the musical world. We face now two dilemmas: either pure music (alien to realistic meaning), or the Italian trend of falling into bad taste and absurd imitations, when trying to fit the songs to the texts. The "dramma in musica" had lots of charm, but very scarce real art. As a result, 20 years after his death, Palestrina's music could only be performed at the Sixtine Chapel.

CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643) was a pupil of Marco Antonio Ingegneri. In 1589 he wrote his first book of *Madrigals*. The second and third appeared in 1590 and 1592. The fourth was really a Cantata. As a madrigal composer he became the greatest artist of his time and century.—He composed operas as well. His *Orfeo* was premiered in Mantua (1607) and printed two years later. Several parts of his work have attained immortality. From the esthetical point of view, *Orfeo* represents creative freedom. At the required moments, and disregarding rules, it welcomes expression within a modern concept of art. Before the curtain rises, the orchestra plays a *Toccata* —some kind of call, as Wagner would two centuries later. And there is also a prologue, with several *ritornelli* written in thorough bass. The instruments of the orchestra fit the dramatic plot: 2 harpsichords, 2 bass violas, 10 *viole da braccio*, 1 double harp, 2 small violins (French style), 2 big luths, 2 portable organs, 2 basses, 1 portable free reed organ, 2 cornets,

1 piccolo, 1 clarion, 3 trumpets with dampers. The characters of the libretto were Orpheus, Euridice, Apolo, a Sheperd, a Nymph and Caronte. The plot's sequences began with bucolic happiness, followed by the announcement of Euridice's death; Orpheus boarding the fatal boat at the Stigia Lake; Apolo descending on a cloud to take Orpheus to the Olympus. A Moorish rytical dance ends the play.

The difference between Monteverdi and his contemporary composers (specially those who came before him), lies in the fact that in his music the pathetic and natural expression of feelings disregards the tyranic rules of his time.—From Monteverdi's opera *Adriana* just one piece has been preserved (Il lamento d'Adriana). Later on this aria was introduced in the religious work *Pianto della Madonna* (1640) It contained special rhythms and dissonances.—*Il Ritorno d'Ulisse in Patria* is noted for its lyric declamation, but *L'Icononazione di Poppea* shines as the most brilliant opera written in the 17th century. In this work, the repetition of a melodic theme at different moments of a single situation, may be considered as the invention of the *leit motiv*. Monteverdi impelled the school of Venice, but his famous pupil *Francesco Cavalli* preferred the Florentine school, without attaining his teacher's grates. However, he had the merit of producing finer melodies and rhythms.—*Marco Antonio Cesti* was a pupil of Carissimi. He wrote religious wroks and galant operas. Among the latter. *Il Pomo d'Oro* is a huge work that moves among drama, witchery and what is known today as musical show. Five acts and sixty scenes went into its making. It was composed to celebrate the marriage of Leopold of Austria and Margaret of Spain and the scenery costed one million German thalers. From the few remainings of this work we can appreciate its fine choral parts and some duetti.—As for the Venetians, they proscribed the Greek like Choir and the recitativo. That was done in favour of the solo melodies, with agreements galore. And they did not care for wind instruments in their orchestras. Among Venetian composers Lotti, Caldara and Galuppi deserve mention.

THE TRUTH ABOUT THE AVANDARO FESTIVAL, by H.K.—It was announced as ROCK AND WHEELS FESTIVAL. Over 1,000,000 Sq. meter of and would helter the young attendants. Skillfully made, the propaganda attracted a crowd of over 150,000 youngsters. Besides rock music, an automovile race would enhance the Festival, but Rock was the big bite.—Luis Carrión and Graciela Iturbide have recently published a pocket account of the event. She took the pictures and he wrote the sequences. From this and other reliable sources we try to give a truthful information.—Let's look into the Avandaro forerunners: On June 1970, the first Open Air Festival took place at University City. The group *Canned Heat* sang very successfully for a crowd of nearly 10,000 students. The Mexican musicians Fito de la Parra (very noted batterist) and the bass Olaf joined the Canned Heat, and one day after all of them performed at the Alameda Park of Mexico City for a crowd of 20,000 people. On April, 1971, an official dependance organized a contest for rock groups. The *White Ink* and the *Comuna* won the DUSA contract, 6,000.00 pesos and several musical instruments. There was much disorder in this Contest, but the University City's Festival was a success.—Eduardo López Negrete showed up as the principal organizer for the Avandaro Festival, but behind him

moved those who sold a meagre lunch box for 15 pesos; who charged 25 pesos for each admission ticket; who gave orders through a loud speaker. (One could hear: "In case some of you gets "groggy" we have medical care. You may do what you please: strip, swim in the river, "alivianarse" (wich means to somoke marijuana) and in case of trouble you know that we have a hospital. Please cooperate; we are going to get what we have all dreamt of: a real Festival").—Evidently the Festival's organizers were aware of the great amount of dope in circulation. The Festival only proved that it is easy to control a huge crowd of young people that get into a druggy condition. That crowd stood for everything: a terrific storm, mud, practically no space to move, little to eat, awful organization, four hours wait before the music began. The rock groups were not of the best; how could it be if they only got 3,000 pesos for almost 2 days work? But there were volunteer groups that began singing and playing against the will of the bosses, to the delight of the waiting crowd. Some of those groups called themselves *Sociedad Anónima*, *The Stone Facade*, *Opera* and *Tommy*. In order of appearance, the contracted groups were the *Dug-Dug*, the *Epilogo*, the *División del Norte* Band, the *Tequila and Peace and Love*. (The latter made a hit with MERI-MERI-MARIGUANA, an adulteration of "Hully Gully". And the *Yanki*, *Bandido*, *White Ink*. Notice the many English names of these Mexican groups and don't forget that they sing most of their songs in English. Cause and effect must be traced back to the Beatles' vogue. We refuse to believe in North American infiltration in Mexican rock music. But does Mexican rock music really exist? Mexican rock groups are mostly made up by amateurs.—We ought to blame real Mexican pop composers and writers of lyrics for the lack of good rock songs. So far they have been adamant to the music today's youth adores. It is therefore understandable that young amateurs imitate foreign styles in English, as the only means within their reach.

We can resume the Avandaro Festival thus: More confusion among a certain sector of the Mexican youth.—In spite of drugs, there were almost no mortal accidents.—It was easy to control a mass of naive youngsters who were making "trips".—Any type of Establishment could take hold of the type of young people who were interested in the Avandaro Festival.—The youth in Avandaro did not imitate Woodstock, but "high Mexican Society that tries to ape North American society" (Carrión).—Only 5% of Avandaro's attendance were girls. Was it due to feminine intuition, or to lack of interest in collective activity?—Since there was more than enough money to contract good foreign rock groups, why wasn't it done? —In order to comply with its aims, festivals of this kind should offer the best available here or abroad.—The Avandaro Festival served thus other purposes.—Festivals of this kind could be very successful if well organized by the well-balanced side of the Mexican youth.

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

Masaryk 582 (Polanco) México, D. F.

Debido al actual sobrecupo, únicamente será inscrito un número limitado de aspirantes:

De 6 a 8 años, previa aprobación del maestro Tort.
De 7 a 12 años previo examen, hasta llenar las escasas vacantes
De mayor edad (hasta 18 años), previo EXAMEN A TITULO
DE SUFICIENCIA

Se recibirán solicitudes únicamente del 5 al 19 de agosto
próximos

Cuota para examen a título: \$70.00

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).

Principio de cursos: 13 de marzo

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.



ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE

TEMPORADA 1972 de 15 miércoles, a las 21 hs.

SALA PONCE DEL PALACIO DE BELLAS ARTES

- Marzo 1°. CONCIERTO DE JAZZ (Música de cine y comedia) Director: J.J. Calatayud. Solista Aida del Río.
- Marzo 8. NIÑOS CANTORES DE PUEBLA Director: **Felipe Ledesma**. Misas de Krenek y Lotti.
- Marzo 15. CORO DE LA ESC. NAC. DE MUS. DE LA UNAM. Director: Jorge Medina. Solistas: Lupe Pérez Arias, y Rufino Montero.
- Marzo 22. CORO "SINE NOMINE" Director: **José Antonio Avila**. Polifonía del siglo XVI.
- Abril 5. SONATAS PARA CELLO Y PIANO. **Sally van den Berg** y **Miguel García Mora**.
- Abril 12. RECITAL DE MUSICA MEXICANA CONTEMPORANEA. **Ma. del Carmen Higuera**, triunfadora en el Concurso de HETEROFONIA.
- Abril 19. RECITAL DE PIANO A 4 MANOS. **Gloria Carmona** y **Yolanda Moreno**.
- Abril 26. OPERA DE CAMARA "ROMANCE DE DONA BALADA" (Balzac) Libreto, Música y Dirección: **Alicia Urreta**. (Estreno Mundial).
- Mayo 3. RECITAL DE ORGANO (Bach). **Victor Urbán**.
- Mayo 10. RECITAL DE ORGANO (C. Franck). **Victor Urbán**.
- Mayo 17. RECITAL DE ORGANO (Barroco sincopado). **Manuel Zacarías**. **Sergio Orellana** (batería). Niños Cantores de Coyoacán. Dir.: **Rafael Zacarías**.
- Junio 7. ORQUESTA DE CAMARA "CIUDAD DE MEXICO" "BACH" **Enrique Aracil**, clavecinista.
- Junio 14. ORQUESTA DE CAMARA "CIUDAD DE MEXICO". "HAENDEL". **Abel Rodríguez Loretto**, organista.
- Junio 21. ORQUESTA DE CAMARA "CIUDAD DE MEXICO". "HAYDN". Solista: **María Acebes**, pianista.
- Junio 28. CONCIERTO DE MUSICA ESPAÑOLA.

Boleto \$15.00, Estudiantes \$7.00

PATROCINIO DEL INBA. COORDINADORA: **María de los Angeles Calcáneo**.

rhin 27 46-08-II
46-08-12

Pianos y

Organos



BECHSTEIN
WEINBACH
PETROF
Rösler
MELODIGRAND
Y
HAMMOND