

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA



INBA



INBA  digital

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 30, México, mayo-junio de 1973

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 30, México, mayo-junio de 1973, pp. #-#

The cover features a large, abstract graphic on the left side. It consists of a series of vertical, parallel white lines of varying thicknesses that curve and taper towards the bottom, creating a sense of depth and movement. These lines are set against a solid purple background that also forms a large, organic shape on the right side of the cover. The overall aesthetic is modern and minimalist.

heterofonía

30

**REVISTA
MUSICAL**

MAYO - JUNIO 1973
VOLUMEN V

méxico,d.f.

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

Ave. Presidente Massaryk N° 582 (Polanco)

Lunes, 14 de mayo de 1973, a las 18 horas.

AUDITORIO DEL CONSERVATORIO

HOMENAJE A LOS MAESTROS JUBILADOS Y A AQUELLOS QUE HAN CUMPLIDO 25 AÑOS DE SERVICIOS ACTIVOS

Programa musical preparado por el dúo de pianistas

AURA PACHECO y **GLORIA ZAPARI**, el violinista **MANUEL RAMOS**

y el **CORO DE NIÑOS DEL CONSERVATORIO**,

bajo la dirección del maestro **ALBERTO ALVA**.

OBRAS DE

ALBERTO PULIDO

Gramática Superior Española (2a. Edición, 1967 Editorial Diana)

Etimología Greco-Latina de Español (Editorial M. Porrúa. 2a.

Edición 1967).

Gramática Comparada Greco-Latina (Editorial Trillas, 1967).

Estética (Editorial Porrúa Hnos. 1966).

Cuarenta Poesías (agotada) (Editorial Cultura, 1966).

Distribuidores: Porrúa Hnos. y Librería "Patria".

ESTE MATERIAL NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

INDICE GENERAL
VOL. V
H E T E R O F O N I A



Revista Musical

JULIO-AGOSTO de 1972, No. 25

	Pág.
De los Editores	2
From the Editors	
ROBERT STEVENSON.—Manuscritos de Música Colonial Mexicana en el Extranjero (I)	4
Mexican Colonial Music abroad (I)	
RAMON G. DE AMEZCUA.—Los órganos de la Catedral de México	11
The organs of Mexico City's Cathedral	
CHARLES BAUDELAIRE, CRITICO MUSICAL	17
Charles Baudelaire, Music critic	
FRERICO IBARRA Y ANTONIO CORTES.—Entrevista con cuatro directores de coros	19
Interview with 4 choir conductors	
FICHERO DE COMPOSITORES MEXICANOS MENORES DE 45 AÑOS.—Francisco Savín	23
Record of Mexican composers	
Encuesta con motivo del cuarto aniversario de HETEROFONIA	24
Inquire into HETEROFONIA'S fourth Anniversary	
LA MUJER MEXICANA EN LA MUSICA.—Maritza Alemán	29
Mexican Women in Music.—Maritza Alemán	
ALETHES.—Las Canciones de los Beatles	31
The songs of the Beatles	
Revista de revistas musicales	33
CONCIERTOS	39
Concerts	
LIBROS	42
Books review	
GRABACIONES	44
Recordings	
ABSTRACTS IN ENGLIS	45
SEPTIEMBRE-OCTUBRE, No. 26	
CARTAS A LA REDACCION	2
Letters	
EDITORIAL	3
From the Editors	

ROBERT STEVENSON.—Manuscritos de Música Colonial Mexicana en el Extranjero (II)	4
Mexican Colonial Music abroad (II)	
K. MARIE STOLBA.—La música en la vida de Thomas Jefferson	9
Music in Thomas Jefferson's life	
SAMUEL CLARO.—El papel de la música en las festividades coloniales	16
The role of music in colonial festivities	
FEDERICO IBARRA GROTH.—Ligeti y Globokar	22
FICHERO DE COMPOSITORES MENORES DE 45 AÑOS.—Federico Ibarra Groth	23
Record of Mexican composers	
ESPERANZA PULIDO.—Marcel Proust en la Música (I)	27
Marcel Proust in Music (I)	
EPS.—El canto en México según Sonia Verbitzky	29
Singing in Mexico, according to Sonia Verbitzky	
ANTONIO MACHADO CASTRO.—Una entrevista con Herbert von Karajan	31
Interview with Herbert von Karajan	
REVISTA DE REVISTAS MUSICALES	32
A.—“Godspell”	32
CONCERTS AND OPERA	36
GRABACIONES	40
Recordings	
NOTICIAS	41
News	
ABSTRACTS IN ENGLISH	44
NOVIEMBRE-DICIEMBRE, No. 27	
CARTAS A LA REDACCION	2
Letters	
DE LOS EDITORES	6
From the editors	
CARMEN SORDO SODI.—Fenomenología de las “Danzas de Conquista”	7
Phenomenology of “Conquest Dances”	
ESPERANZA PULIDO.—Marcel Proust en la Música (II)	11
Marcel Proust in Music (II)	
PABLO C. DE GANTE.—El singular atractivo del ritmo marcial	13
Special attraction of martial rythms	
FEDERICO IBARRA Y ANTONIO CORTES.—Encuesta entre algunos pianistas mexicanos	16
Interviews with some Mexican pianists	
NICOLAS KOCH-MARTIN.—En el ciento cincuenta aniversario de César Franck	21
César Frank's 150th Anniversary	
ALBERTO PULIDO SILVA.—Con el fundador de la Orquesta de Cámara de la E.N.P.	23
With the Chamber Orchestra of the E.N.P.	
LIBROS	25
Books'review	
GRABACIONES	28
Recordings	

C.M. AND LESLIE FRICK.—Conciertos y Opera	31
Concerts and Opera	
REVISTA DE REVISTAS MUSICALES	37
Review of Musical magazines	
NOTICIAS	38
News	
ABSTRACTS IN ENGLISH	43
ENERO-FEBRERO DE 1972, No. 28	
CARTAS A LA REDACCION	2
Letters	
DE LOS EDITORES	4
From the Editors	
PEDRO MICHACA VALENZUELA.—La Pentafonía basada en la escala 5ª de la serie de los Armónicos	5
Pentaphony on the 5th scale of the natural overtones	
DAN MALSTROEM.—Evolución de la Música en un país subdesarrollado ...	9
Music's evolution in an underdeveloped country	
ESPERANZA PULIDO.—André Gide en la Música	10
André Gide in Music	
ISABEL FARFAN CANO.—Entrevista con Manuel Enríquez	18
Interview with Manuel Enríquez	
JOSE ANTONIO ALCARAZ.—Cómo hacer crítica sobre música	20
How to write musical criticism	
FEDERICO IBARRA GROTH.—Resumen de las actividades musicales del año 23	
The year's music activities	
JORGE RENE GONZALEZ.—Concierto estudiantil en el Conservatorio	26
Students' concert at the Conservatory	
LIBROS	27
Books' review	
CM y LESLIE FRICK.—CONCIERTOS	28
ALBERTO PULIDO SILVA.—Tercer Concierto de la O.C.E.N.P.	30
REVISTA DE REVISTAS MUSICALES	31
NOTICIAS	34
News	
MARIA DE LOS ANGELES CALCANEIO.—Desde Madrid	40
From Madrid	
MARIA DEL CARMEN S. DE SAÑUDO.—El arte es inmortal	43
Immortal Art	
ABSTRACTS IN ENGLISH	43
MARZO-ABRIL, No. 29	
CARTAS A LA REDACCION	3
Letters	
DE LOS EDITORES	3
From the Editors	
PEDRO MICHACA VALENZUELA.—La Heptafonía basada en la escala 7ª de la serie de los armónicos naturales	5
Heptaphony, on the 7th scale of the natural overtones	

JORGE VELAZCO.—El gran pensador de la Música	13
The great music thinker	
ESPERANZA PULIDO.—Cómo transcribía e improvisaba los ornamentos J.S. Bach	18
On Bach's technique of transcription and improvisation	
CARMEN SORDO SODI.—La Música y la Danza como expresión de protesta Music and dance as protest medium	
ALBERTO PULIDO SILVA.—Entrevista con Miguel Bernal	25
Interview with Miguel Bernal	
TED SADLOWSKI.—Czerny, maestro de maestros	27
Czerny, master of masters	
MARIA DE LOS ANGELES CALCANEIO.—Desde Madrid	29
From Madrid	
FORO DE LA JUVENTUD	31
Youth's Forum	
CM y LESLIE FRICK.—CONCIERTOS	31
REVISTA DE REVISTAS MUSICALES	35
Review of Musical magazines	
NOTICIAS	37
News	
ABSTRACTS IN ENGLISH	40
JULIO-AGOSTO, No. 30	
CARTAS A LA REDACCION	6
Letters	
DE LOS EDITORES	7
From the Editors	
ESPERANZA PULIDO.—Pensamiento Filosófico-Musical de Theodor Adorno .	8
JORGE VELAZCO.—Críticos y Músicos	13
Critics and Musicians	
ROBERT STEVENSON.—José Manuel Aldana y Matheo Tollis de la Roca ...	16
MARIO LAVISTA.—Diálogo con Aki Takahashi	25
FORO DE LA JUVENTUD	27
Interview with Aki Takahashi	
FORO DE LA UVENTUD	25
Youth's Forum	
REVISTA DE REVISTAS MUSICALES	28
Review of Musical Magazines	
CONCIERTOS	32
NOTICIAS	38
ABSTRACTS	44

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.

Mayo-Junio de 1973 Vol. V No. 30

S U M A R I O

	Pág.
Indice General del Vol. V	1
● Cartas a la Redacción	6
● De los Editores	7
● ESPERANZA PULIDO Pensamiento Filosófico-Musical de Theodor Adorno	8
● JORGE VELAZCO Críticos y Músicos	13
● ROBERT STEVENSON José Manuel Aldana y Matheo Tollis de la Roca	16
● CARLOS RAYGADA Manuel M. Ponce	19
● MARIO LAVISTA Diálogo con Aki Takahashi	25
● FORO DE LA JUVENTUD	27
● REVISTA DE REVISTAS MUSICALES	28
● CONCIERTOS	32
● NOTICIAS	38
● ABSTRACTS IN ENGLISH	44

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto	8.00
Un año (seis números)	45.00
Número atrasado	10.00
Correo aéreo	50.00

EXTRANJERO

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

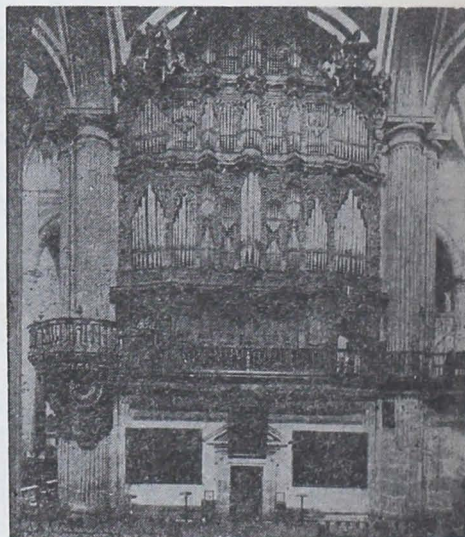
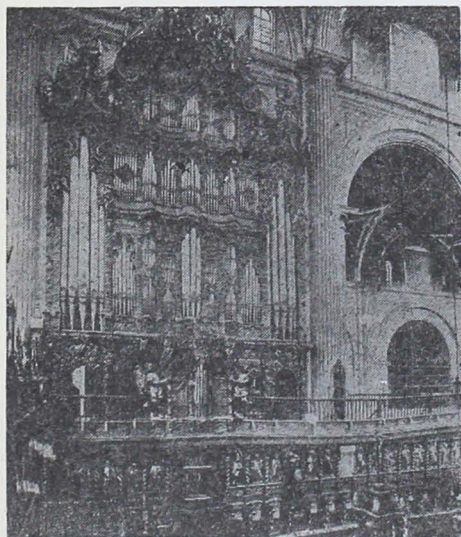
CARTAS A LA REDACCION

Estimada maestra:

En su clase del Conservatorio nos dijo usted que HETEROFONIA no había sido invitada al Congreso Nacional de Música. ¿Qué razón hay para ello? Usted lo ignora, pero no parece darle demasiada importancia. Dice usted que ellos —los organizadores— sabrán por qué lo hacen y no se debe tratar de contrariar los designios ajenos. Pero nosotros pensamos que HETEROFONIA, como única revista mexicana que aborda problemas musicológicos serios, debería estar al frente, con los otros musicólogos que hayan sido invitados. ¿O no fueron invitados tampoco los pocos musicólogos y etnólogos con que contamos aquí? No lo hemos averiguado aún. Dice usted que en los Congresos de Música nunca se han resuelto cuestiones ingentes del arte que estudiamos, pero que sirven para reunirse aquellos que raramente se encuentran y presentar puntos de vista y ponencias que, una vez leídas, pasan a los archivos correspondientes, donde duermen el sueño de los justos. Pero nosotros no somos tan pesimistas: esperamos que alguna luz se haga en este Congreso y que por lo menos todos los compositores jóvenes tengan cabida allí y se les permita emitir opiniones que contribuyan al desarrollo de la música mexicana que, como dice usted, no logra salir de su crisis habitual. Como algunos de nosotros pensamos asistir a las sesiones, ya la tendremos informada, si usted lo desea.

El grupo más rebelde de sus alumnos.
(siguen firmas que omitimos por prudencia. La Redacción).

ORGANOS DE SESMA Y NAZARRE



DE LOS EDITORES

El hecho de que HETEROFONIA sufra ciertas discriminaciones en México, no indica necesariamente que nuestra revista carezca de acogida en el extranjero. Las condensaciones en inglés de nuestros principales artículos (entre los cuales algunos se deben a prestigiados musicólogos nacionales, como PABLO CASTELLANOS, PEDRO MICHACA, JOSE ANTONIO ALCARAZ, JORGE VELASCO, etc.; e internacionales, como ROBERT STEVENSON, FRANCISCO CURT LANGE, SAMUEL CLARO, etc.), le han abierto a HETEROFONIA un mercado exterior no despreciable. Pronto alcanzará un centenar el número de universidades y bachilleratos norteamericanos y europeos que nos honran como suscriptores, además de bibliotecas públicas, como la de Nueva York (NEW YORK PUBLIC LIBRARY), la STAATSBIBLIOTHEK AN MARBURG (Alemania), varias ramas de la UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, la UNIVERSIDAD DE LONDRES, el IBEROAMERIKANISCHE INSTITUT de Berlín, la UNIVERSIDAD DE HAWAI, la NATIONAL LIBRARY OF AUSTRALIA, etc., etc., y un buen número de suscriptores privados de varios países.

Tan aparente autobombo obedece a una circunstancia específica: con este número HETEROFONIA termina su volumen V y entrará, por consiguiente, en su sexto año de vida. Si nuestros suscriptores mexicanos (por quienes sentimos una gratitud comparable a la que nos merecen los del extranjero) conocieran las pérdidas materiales que estos cinco años nos han significado, no podrían menos que admirarse un poco de nuestro tesón. No faltará quién arguya "¿pero vale la pena semejante empecinamiento?" Sí, señores, por supuesto que sí. ¿No es mejor gastarse las economías personales en tratar de hacer cultura musical, que en cosas materiales de poca monta? Por insignificante que parezca nuestro grano de arena, podemos asegurar que nuestros artículos y comentarios generales han aportado algún provecho, sobre todo a la juventud, a la que le mantenemos abierto un Foro que por fin comienza a recibir colaboraciones. Por otra parte, careciendo de compromisos, nuestras páginas pueden ser aprovechadas por quienes deseen aportar algo constructivo, aunque lastimen susceptibilidades ajenas, meritorias de vapuleo.

—oOo—

LOS ORGANOS DE LA CATEDRAL DE MEXICO.—Es sumamente satisfactorio que la Unión Nacional de Organistas, presidida por Víctor Urbán, haya tomado ingerencia en el lamentable asunto de los dos órganos de la Catedral de México. No porque los japoneses bombardeen obsequiosamente a todo México con pianos y órganos Yamaha (y, por desgracia, el Conservatorio está dejándose apresar por esas redes), va a permitir el

(Sigue en la pág. 12)

PENSAMIENTO FILOSOFICO-MUSICAL

DE THEODOR ADORNO

Por ESPERANZA PULIDO.

I

Aun suponiendo que para el aficionado a la música fueran inoperantes las normas que rigen a esa parte de la filosofía llamada Estética, no creo, sin embargo, que le sean indiferentes los procesos que en la evolución de la música han contribuido a que este arte le llegue al neófito.

¿Cómo puede enterarse el aficionado de que alguna música nueva escuchada por él conserva, o no, la inmanencia, condición *sine qua non* todo arte es susceptible de convertirse en mero experimento? Sólo recurriendo al pensamiento de grandes pensadores. Considero a Theodor Adorno dentro de esta categoría. La mezcla de sangre germana, francesa e italiana que lo produjo en 1903, formó un tipo de mente extraordinariamente especulativa, clara y apasionada. Y como pienso que era uno de los más sagaces filósofos-sabios de nuestra época, me place darle a conocer parte de su pensamiento a todo aquel aficionado a la música que no esté enterado.

Adorno, el musicólogo, andaba siempre a la vera de Adorno, el filósofo. Ambos combinaban sus ideas para producir mezclas, a veces un poco oscuras, pero con frecuencia claras y diáfanas. La "Philosophie der neuen Musik" me parece una obra fundamental para la comprensión de los fenómenos que ocasionaron cambios radicales en la estética de la nueva música en el siglo XX; pero no todos sus argumentos rehuyen el debate.

En la obra a que me refiero coloca Adorno a Stravinski y a Schoenberg en los dos extremos de la revolución musical de este siglo; mas no por ello deja de reconocer los grandes valores intermedios que surgieron contemporáneamente con aquel par de colosos. "Los mejores trabajos de Béla Bartók —dice— que en ciertos aspectos procuró conciliar a Stravinski y a Schoenberg, son probablemente superiores a los de Stravinski en densidad y plenitud (con lo cual me siento en absoluta concordancia); pero ello no obstante, todo lo surgido entre ambos extremos le parece capaz de rehuir la especulación.

Afirma el autor que las verdaderas naturalezas de Stravinski y Schoenberg estriban en la cristalización concreta de sus ideas musicales y no en los conceptos específicos de dodecafonía, atonalidad o neoclasicismo. Para él la atonalidad representó en la música lo que el apartamiento de la objetividad en la pintura. Al toparse con una barrera de mercantilismo pseudoartístico, mecanizado, la pintura luchó contra la fotografía, mientras que la música tuvo que habérselas con la perversión comercial

del idioma tradicional, que a ella le requirió más largo tiempo para dejarse apresar por su influencia, concentrada en la radio, la televisión, las grabaciones, etc., con resultados de un aislamiento total para la vanguardia.

Tal situación dio origen a la eclosión de una serie de compositores que, deseando vivir en paz, trataron de adaptarse a la mentalidad de las masas. Adorno le concedía talento a la generación de Hindemith, pero aceptando que su espíritu de moderación obedecía a una insegura flexibilidad espiritual, por lo que no fue posible la constitución de una coherencia musical, apoyada en la tonalidad. La tercera generación abjuró de los procedimientos tradicionales, aunque no al extremo de aislarse completamente de ellos, puesto que los usó, en forma soslayada, a la deriva de miradas ajenas. Tal situación dio lugar a que los compositores se dejaran dominar por un resentimiento amargo. Shostakovich, los discípulos de Stravinski, Britten —“con su presuntuosa mezquindad”— tienen todos en común “el gusto por la falta de gusto”.

A propósito de esta última premisa, podríamos entablar una polémica sobre la identidad del gusto (el “bueno” y el “malo”). El propio Adorno cita en una nota al calce esta opinión de Hegel: “El sentimiento es, entre todas las regiones del espíritu, la región oscura e indeterminada (pienso que el sentimiento y el gusto podrían ser parientes muy cercanos). Lo que se siente emotivamente permanece velado en forma de la subjetividad individual más abstracta (es decir: no es ni siquiera posible determinar concretamente el sentimiento —alias gusto); y por eso también las diferencias de la sensación son completamente abstractas, pues no difieren de la cosa misma. . . La reflexión, sede del sentimiento, se contenta con observar el objeto subjetivo y sus particularidades, en lugar de sumergirse, para profundizar en la cosa, en la obra de arte y se contenta con dejar perder la subjetividad misma y sus condiciones particulares”. Me parece que esta cita hace vulnerable la mencionada premisa de Adorno para aquellos que consideren el párrafo de Hegel como perfectamente lógico. “Lo que se siente emotivamente permanece velado en la forma de la subjetividad individual más abstracta”; y “las diferencias de la sensación son completamente abstractas”, pues no constituyen diferencias de la cosa misma”. Claro está que la cultura específica en cada una de las artes, va formando capas más o menos sutiles de discriminación estética, pero aun así, esas mismas capas coexisten con diferencias a veces muy apreciables.

Volviendo al pensamiento de Adorno, nos dice que no obstante la posibilidad de registración de cada una de las obras de Stravinski, con la consiguiente capitulación de su propia música, este compositor representa uno de los dos extremos del movimiento de la nueva música; pero ya se pone en evidencia un aspecto general, no totalmente atribuible al compositor y solamente indicado en forma latente, por la diversidad de sus métodos de composición: el desmoronamiento de todos los criterios de buena o mala música, tal y como habían sido condicionados desde los albores de la época burguesa” (esto me parece más aceptable, tratándose del “gusto”).

Se lanzaron al mercado del dilettantismo toda clase de valores, como

si se tratara de distinguidos compositores. Pero advierte Adorno que tal situación había venido incubándose desde mediados del siglo XIX, con un divorcio entre la música y el consumo, así como de otro divorcio entre las obras y el gusto del público grueso. Ya no fue posible aprender a distinguir entre música buena o mala y ni siquiera los críticos fueron capaces de discernimientos válidos.

Los críticos —afirma Adorno— “se atienen literalmente al alto juicio de que se trata en uno de los *lieder* de Mahler (un certamen entre un cuclillo y un ruiseñor. Actuando de juez otro cuclillo, declara vencedor a su hermano de raza). Estos críticos valoran por igual lo que entienden y lo que no entienden. . . Mientras para el público ajeno a la producción, la superficie de la nueva música le parece desconcertante y extraña, los más típicos representantes de esta música están condicionados por los mismos supuestos sociales y antropológicos que condicionan al oyente.”

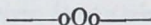
En la época a que se refiere Adorno, la Radiodifusora de la Secretaría de Educación Pública y Carlos Chávez, con la Orquesta Sinfónica de México, apenas comenzaban a dar a conocer en México la nueva música de Stravinski y de algunos de los más connotados compositores colocados en el “intermedio”, de que habla Adorno. Una buena parte del consuetudinario auditorio todavía armaba broncas al finalizar ciertas obras; pero esto no debe sorprender, porque todo el año de 1954 que viví en Viena, los austriacos Schoenberg, Berg y Webern eran objeto de discriminación constante. Hubo por aquel entonces un Festival “Alban Berg” en el que fue imposible incluir el “Wozzeck”. por razones que la viuda del compositor me dijo ser de carácter oficioso.

Aun tratándose de música tradicional, el aficionado sólo recuerda las melodías o motivos tarareables, pero las estructuras de una sonata o de un cuarteto le son ajenas. Puesto que la industria cultural se empeña en “educar a sus víctimas para evitarles todo esfuerzo en el tiempo libre que destinan al consumo de los bienes espirituales que les suministran, ellas (las víctimas), se aferran con tenacidad aun mayor a la apariencia que borra la esencia. . . La sacrosanta música tradicional se ha convertido, por el carácter de su ejecución, y por la vida misma de los oyentes, en algo idéntico a la producción comercial en masa y ni siquiera su sustancia queda sin contaminarse.” Esto es tan obvio entre nosotros que huelga cualquier comentario. Sólo que, conforme baja de categoría el nivel cultural de un país, aumenta el bombardeo de la comercialización musical.

Al afirmar Adorno, con lógica irrefutable, que las nuevas técnicas de la música provienen de un movimiento immanente de la música antigua, condena la opinión generalizada (sobre todo en el mundo de la subcultura), de que las obras maestras de la música de vanguardia son sólo cerebrales y carecen de sensibilidad. “La coherencia objetiva del pensamiento musical mismo, que es lo único que da dignidad a la gran música, siempre ha pretendido que la conciencia subjetiva del compositor la gobierne.” Desconfiemos de todo aquel que proclame a la tradición como letra muerta. Entre nosotros abundan los tales. Si, por otra parte, se reflexionara sobre lo nuevo de la música, en su pura conformación de lógica de la coherencia, se caería incontinenti en El Arte de la Fuga, en

Beethoven y en Brahms. Por esto —pienso— sólo el genio es capaz de elevar la tradición, antes de volverle a imprimir un paso horizontal.

Para hablar de intelectualismo “es necesario pensar en los experimentos del modernismo moderado —mezcla de interés real y trivialidad— y no en aquel modernismo acorde con las leyes fundamentales de las estructuras musicales. El arte realmente sustancial refleja sin concesiones, y saca a la superficie todo lo que se querría olvidar”. Piensa Adorno que la probabilidad de que el arte muera sólo amenaza a las pocas obras maestras que aún logran nacer, porque esta disolución provendría tan sólo del triunfo del ser sobre la visión de la conciencia que trata de resistírsele con obstinada oposición.



Me parece óptimo que considere Adorno la polifonía como “el medio necesario de la nueva música. En realidad, ninguno de los grandes compositores de la vanguardia ha prescindido de ella. Y añade que la música polifónica dice “nosotros”, aunque viva únicamente en la fantasía del compositor, sin alcanzar a ningún otro ser viviente. El concepto de “nosotros” socializa a la música. “La rigidez de la música solipsística atestigua su falta de verdad.”

Esta última frase requiere establecer distingos entre lo que se considere como música solipsística (música que no puede prescindir del “yo”) y música destinada a establecer un “yo” en cada uno de los oyentes. ¿Se libraron de un cierto “yo” las obras que Stravinski escribió para Diaghilev y el “Pierrot Linaire” que le fuera encargado a Schoenberg? De ninguna manera. El propio Adorno admite que el conflicto entre el “encargo” y la autonomía estética se manifiesta en una producción fatigosa y forzada, que indefectiblemente sigue demostrando una condición no muy alejada de la costumbre anterior a la revolución burguesa que conquistó la autonomía desde tiempos de Beethoven. El “yo”, Stravinski, “yo”, Schoenberg, componemos para nuestros mecenas, me parece un poco más subjetivo que el “yo”, Chopin, “yo”, Schuman, “yo”, Chaikovski, escribimos nuestras obras para expresar con sonidos musicales nuestros conflictos internos, o los conflictos de nuestros semejantes. Quizá esté “yo” misma en un error, pero me parece que el solipsismo de los compositores más grandes del Romanticismo es cosa que debe dejarse aparte, sin echarle la culpa de una regresión social lamentable. Tanto en los países del Primer Mundo, como en los del Segundo y los del Tercero, esa música sigue deleitando a infinidad de personas de los medios diletante y profesional y es difícil predecir hasta cuándo dejará de hacerlo. Sólo ciertos jóvenes del radicalismo extremo abjurán de ella y quisieran borrar de la faz de la tierra la época que comienza con Beethoven y termina hasta antes de Debussy.

Por otra parte difícilmente se harán los intérpretes el ánimo de abandonar el trabajo intenso que significa la adquisición del virtuosismo instrumental. Tengo para mí que, de seguir viviendo esa música, lo ideal sería una descomercialización del virtuosismo en favor de audiciones gratuitas subvencionadas por un Estado ideal. De no ser así, ¡que muera el virtuosismo comercializado, tan odioso! Por otra parte, la música de van-

guardia que se vale aún de los instrumentos vivos, ha creado un nuevo virtuosismo, mucho más endemoniado que el anterior. Parece esto un callejón sin salida.

En esta primera parte del estudio que realizo de la obra de Adorno, sólo he comentado la Introducción, que contiene, en parte, el meollo de toda la obra, pero en la que no se refirió el autor concretamente al período comprendido entre "El Pájaro de Fuego" y la "Primera Sinfonía" (recientemente escuchada aquí) de Stravinski, así como tampoco a las obras de juventud de Schoenberg.

La dialéctica de Adorno abarca el análisis técnico descriptivo, el comentario apologético y la crítica. "La idea de las obras y de su conexión debe construirse filosóficamente —advierte el autor— aun a costa de hacerlo a veces más allá de lo que se realiza en la obra de arte."

(Continuará).

ORGANOS DE . . .

(Viene de la pág. 6)

Episcopado mexicano que en su templo principal entre un órgano electrónico como sustituto del tubular; ¡y sólo porque le fuera obsequiado por los nipones! Instituciones muy autorizadas, como el Smithsonian Institute de Filadelfia y el Sr. Fesperman, que tiene a su cargo el cuidado de los instrumentos musicales en el Museo de aquel organismo, han declarado que tanto el órgano de Sesma (siglo XVII), como el de Nazarre (siglo XVIII) son susceptibles de reparación. Y llega su amabilidad, hasta indicar qué firmas mundiales se hacen cargo de reparar instrumentos antiguos, para evitar que se caiga en manos no aptas: la holandesa "Flentrop", la portuguesa Alkmar y la norteamericana Fisk, de Gloucester, Mass.

Tenemos confianza en el Cardenal Miranda, porque es persona bastante versada en música, e insobornable; cosa que no sucede con el señor Lainé, presidente de la Comisión de Orden y Decoro, de la Catedral, quien con deplorable sentido de humor comparó al par de órganos en cuestión con las bicicletas, y a los flamantes instrumentos electrónicos Yamaha con los automóviles. ¡Estos pobrecitos organistas mexicanos, que no saben distinguir entre una Vespetta y un Rolls Royce! ¡Adelante Unión Nacional de Organistas! ¡Cuidado con flaquear!

Críticos y Músicos

Por Jorge Velazco.

“Crítica” es una palabra odiosa. Necesita de un calificativo especial para no ser destructiva. Está, realmente, en el polo opuesto de la creación, pues carece de la esencia constructiva que tiene el proceso destructivo en la Naturaleza y a menudo es rabiosa expresión de amargura.

A falta de un lenguaje similar al matemático que permita objetivar las emociones, la crítica está teñida de una subjetividad que arrastra el mundo interno del crítico con abundancia de frustraciones y manías. La mejor relación entre crítico y creador fué definida por la de Wagner y Hanslick.

La crítica musical es materia muy compleja y resbalosa. No sólo tiene el problema de lo sutil del material a enjuiciar (ya en 1600 se destrozó a Monteverdi en el tratado “De las imperfecciones de la música moderna”) que implica mil trampas para quien se arriesga a emitir opinión sobre una obra o un intérprete, sino que reúne dos conocimientos especializados que suponen mucho estudio y experiencia: la música y el periodismo.

Además del curriculum académico y del entrenamiento necesarios en ambas disciplinas, se requieren la vivencia de la música profesional y la comprensión del sentido del periodismo para ser un buen crítico. Si bien el periodismo principió en los diarios, su concepto de dar noticias se ha extendido al grado de hacer posible el periodismo de la radio y la televisión. Básicamente, el periodismo es una corriente de comunicación constante que trasciende al efímero periódico, el cual puede usarse para envolver carne un día después de haber sido impreso.

A lo largo de la historia de la crítica, los críticos han sido improvisados y casi nunca, hasta la reciente escuela norteamericana, profesionales, si definimos al profesional como a la persona con preparación musical y periodística específica. En algunos casos, gente de buenas intuiciones; en otros, individuos que principiaron tímidamente a escribir crónica musical ante la carencia de elementos del medio nacional y que terminaron, autodesignados y en virtud de las circunstancias, convertidos en autoridades musicales; y en otros más, afortunadamente pocos, seres malévolos que hallaron en el escribir sobre temas musicales un camino para el desahogo de sus frustraciones.

Los principales casos se repiten a lo largo de países y épocas en forma suficientemente constante como para extractar casos modelo y si bien las ciencias sociales están en su etapa preGaliléica, podemos encon-

trar algunos principios básicos de carácter elemental a través de la recopilación de datos. El hecho de que la interpretación de estos principios pudiera ser errónea a la luz de una teoría general y su dirección diversa de la pensada primariamente, no les quita su validez objetiva de hechos históricos.

Hay dos casos ideales. El primero es el del músico completo que escribe acerca de música y que tal vez no es el mejor para la crítica pues la función del crítico es orientar al público y debe ser capaz, por lo tanto, de compartir su criterio sin la necesaria deformidad profesional. Wagner, Schumann y Chaikovski escribieron crítica, pero sólo sus estudios sobre temas especiales han sobrevivido.

El ideal óptimo es, obviamente, el del crítico profesional, persona con adecuada preparación humanística y conocimientos de música, periodismo, lenguas y redacción, cuya cultura le permita apreciar el marco histórico e intelectual del fenómeno musical en relación con su posición personal. Así puede hacer comentarios que tengan cierta autoridad, a pesar de que este tipo de opinión es irrelevante para la validez artística, puesto que la creación, la interpretación de la obra musical y aún la apreciación de la misma, son libres, personales y no están sujetas a leyes conocidas. Pero el crítico profesional con conocimientos del medio, ética, sentido de la responsabilidad y una personalidad madura, sólida y bien equilibrada puede emitir opiniones valiosas y bien fundamentadas.

La crítica nacional tiene un problema candente. El crítico usual es un diletante que desorienta al público pues no puede percibir lo que realmente ocurre en la ejecución de la obra musical. Su criterio se mueve alrededor del más primitivo círculo de una gratificación o un desagrado elementales y provenientes de factores externos (gestos elocuentes, melena espectacular), enfoques viscerales sobre la música (una melodía bonita, un fortissimo potente) o vinculaciones de carácter personal con ciertas obras.

Además, la crítica musical ha implicado, hasta este momento, un mayor o menor grado de frustración artística (canalizada en forma destructiva o constructiva, pero frustración al fin) y una serie de actitudes pasionales alejadas de la ética que impulsan al crítico a censurar a quienes le son antipáticos, pertenecen a un grupo distinto al suyo o son independientes (¿por qué se debe hablar de grupos en el arte, como de los grupos de presión política?) y aplaudir a los simpáticos o miembros del grupo. Esta situación ha condicionado una influencia nefasta sobre el raquíto medio musical mexicano.

Han habido, inclusive, quienes piden por sus reseñas en dinero o en especie, en forma de reconocimiento a su autoridad musical, en amistad del artista, en compañía del mismo, en participación en sus reuniones y fiestas (si es prominente, con su presencia; si no lo es tanto, ¡pues que toque!), en invitaciones a casas y reuniones de artistas, aún en forma

del salud público al gran pontífice, quien de este modo puede asentar su prestigio y seguir obteniendo honorarios de periódicos y pases para conciertos.

Quienes así explotan la vanidad de los artistas que desean ver su nombre en los periódicos se hacen, de esta manera, de un poder y un reconocimiento que de otro modo, por sus puros merecimientos, jamás podrían tener. Lo curioso es que no son ellos ni lo que dicen (como lo ha señalado M. McLuhan) lo que importa, sino el hecho de que escriben para tal o cual diario y así consiguen dominar a personas que saben mucho más que ellos y que son víctimas de su fatuidad o de sus temores.

Por otro lado, la crítica es de esencia efímera y transitoria. Sólo el paso del tiempo permite aquilatar el valor de los compositores y los intérpretes. Casos como el de Mozart y Meyerbeer, autoexpresivos en cuanto a la relación entre el crítico y el compositor, son la norma para estas relaciones. Sólo el juicio histórico permite saber si el ejecutante de moda es un Walter Gieseking o una estrella fugaz de temporada.

No debería existir crítico que no fuera instrumentista o, al menos como requisito mínimo, musicólogo. Sin la práctica, ¿qué se puede saber de los problemas de la interpretación y la ejecución pública? El mal crítico causa desorientación al público y al artista pues sus falsos encomios o censuras, provenientes de la ignorancia o del dolo, sugieren ideas erróneas de la propia capacidad en los artistas y daños a sus reputaciones por su influencia sobre el público que no los escucha o que carece de conocimientos para juzgarlos.

La labor de toda una vida, el esfuerzo de una semana de arduo e intenso trabajo, el delicado equilibrio obtenido a través de gran aplicación al estudio de los conocimientos y la práctica obtenidos a precio de vida, son juzgados y eliminados en un par de líneas, las más de las veces mal redactadas, en un estilo —si puede hablarse de ello— pobre y defectuoso. La crítica no es más que una opinión y su valor, por lo tanto, deriva del valor de quien la emite. Luego, al menos, debe haber **profesión** de crítico para que gente con **estudios** y **conocimientos** digan algo que pueda orientar al público. Estos requerimientos pertenecen a la esfera más elemental del decoro, para evitar la ridícula situación de los que están imposibilitados para tocar instrumentos musicales y, a veces, acusan una ignorancia musical casi absoluta, pero se atreven a dar opiniones pontificales sobre artistas profesionales de gran calidad.

Es necesario que quienes escriben sobre música se enfrenten al problema de hacer una crítica con la responsabilidad de un problema profesional. No para llenar una extensión en líneas ágata, ni para elogiar o censurar sin bases, ni para satisfacer sus frustraciones de músico fallido y menos aún para cumplir compromisos personales, sino para llenar una función artística y social en la forma más objetiva y correcta posible.

JOSE MANUEL Y MATHEO TOLLES (TOLIS) DE LA ROCA

Por ROBERT STEVENSON

José Manuel Aldana, violinista y compositor mexicano, nació en la ciudad de México, en 1758 y murió allí mismo el 7 de febrero de 1810. Hijo de un músico callejero, rondaba por las noches, acompañando a su padre, que tocaba fandangos. Desde la edad de nueve años, y hasta los diez y siete, fue alumno del Colegio de Infantes de la Catedral de México, donde Nicolás Gil de la Torre le enseñó el violín. Al graduarse brillantemente el 27 de enero de 1775, las autoridades catedralicias le nombraron violinista de la orquesta, con un sueldo de 200 pesos anuales. A los veinte años contrajo matrimonio. El 12 de enero de 1784 el cabildo les aumentó 100 pesos a los 200 que ya recibía.

En 1786 era violín segundo en la orquesta del Teatro del Coliseo de la ciudad de México, lo que le ocasionó tales conflictos con su puesto de la Catedral, que el 9 de enero de 1788 el cabildo le concedió el derecho de elección. Aldana prefirió el Coliseo y en la primera temporada de 1790 se le nombró concertino allí. En 1808 era Director del coro infantil de la Ciudad de México, pero sin abandonar su puesto del Coliseo.

En un número del Diario de México (18 de diciembre de 1806), un crítico comparó favorablemente a Aldana con Antonio Lolli (muerto en 1802) y le calificó como el mejor compositor de sus días. Ferviente patriota, fue un pionero de música conmemorativa para honrar la memoria del protomártir mexicano San Felipe de Jesús, (1575-97) crucificado en Nakasaki. La copia defectuosa de su Misa en Re que posee el Conservatorio Nacional de México, no puede competir con la alta y seria calidad de los Oficios para los salmos de vísperas fúnebres, con acompañamiento de gran orquesta.

Obras: Microfilm (Rollo 53) del Museo Nacional de Antropología e Historia de **Dixit Dominus a duo, con Violines Oboues Trompas Viola y bajo.**

Himno de los Santos Inocentes, para el coro infantil de la escuela catedralicia. Archivo musical de la Catedral, 1790, Legajo DC22.

3 ciclos de **Versos** con acompañamiento de orquesta; dos salmos de vísperas (**Confitebor** y **Momine ne in furore**) para la **Vigilia de Difuntos**, ambos en do menor: Legajos Adl y AD2.

Versos (Invitorium), e **Himno** (seis estrofas), para **San Felipe de Jesús Compuestos a toda orquesta**, Legajo Ad2 (1860, arreglo para órgano del acompañamiento orquestal).

Misa en Re, principios del siglo XIX. Copia en la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música de México (éstos son los fragmentos de los que la Orquesta Sinfónica de México estrenó en 1941 un arreglo realizado por Candelario Huízar).

Minuet de Varias para piano. En su **Panorama de la Música Mexicana**, (México, D. F., 1941), Otto Mayer-Serra publicó un facsímil del manuscrito, entre las páginas 66-67.

Boleras nuevas a duo con acompo. de dos guitarras obligadas. El manuscrito se halla en el archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (Morelia).

Bibliografía.

Actas Capitulares de la Catedral de México, LII (1773/74), fol. 110.

Diario de México iv/414, 18 de noviembre de 1806, 322, iv/443, 18 de Diciembre de 1806, 440, xii/1601, 18 de febrero de 1810, 194ff.

Gabriel Saldívar, **Historia de la Música en México** (Epocas Precortestana y Colonial), México, D. F., 1934), 114f.

Miguel Bernal Jiménez, **Morelia Colonial** (México, D. F., 1939), 44.

Robert Stevenson, **Music in Mexico**, (New York, 1952), 155-8, 180ff.

Robert Stevenson, **Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas** (Washington, 1970), 147f, 187.

Enrique Olavarria y Ferrari, **Reseña histórica del Teatro en México**

MATHEO TOLLIS (TOLIS) DE LA ROCA, (nacido probablemente en España, en torno a 1710; muerto en la Ciudad de México, entre el 5 y el 18 de septiembre de 1781). Compositor y clavecinista Hispano-Mexicano.

Se trasladó a la ciudad de México el 16 de enero de 1756, sin su mujer. A instancias de su patrona, la Marquesa de las Amarillas (esposa del Virrey) las autoridades de la Catedral, después de someterlo a los exámenes de rigor, el 4 de marzo del mismo año, lo nombraron 'clavecinista y compositor', a pesar de que los canónigos sólo consideraban útil el clavicémbalo para acompañar los Misereres del Miércoles Santo. Puesto que ya era célebre cuando llegó a México, es probable que se trate del mismo Matheo de la Rosa, cuyo drama armónico **La Casandra**, fue representado en el Coliseo de la Cruz de Madrid en 1737.

Como el 24 de septiembre de 1757 se recibieran noticias en México de que la esposa de Matheo Tollis había, en efecto, muerto en España, las autoridades de la Catedral lo nombraron ayudante del maestro de capilla y segundo organista, con un sueldo de 500 pesos anuales, pero aun así, los méritos principales de este músico residían en su condición

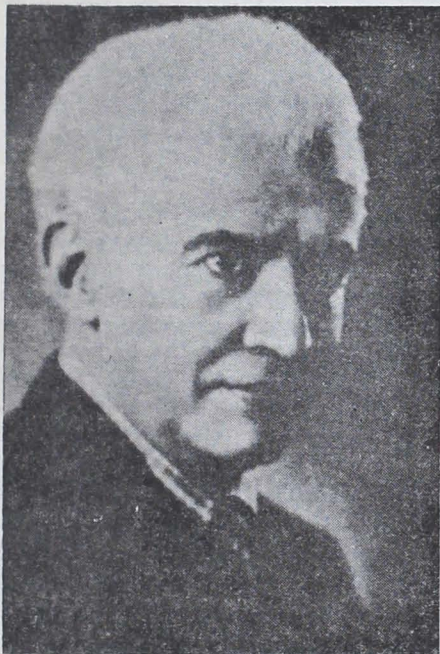
de clavecinista. El 9 de junio siguiente pasó a ocupar el puesto de maestro de los niños y recibió, además, un laudo por la presteza con que compuso varias obras que se le habían encomendado. El 23 de junio de 1758 ya era 'maestro de polifonía', mientras Ignacio Jerusalem continuaba ocupando el cargo de maestro de capilla. Cuando, a principios de 1761 llegó a México el nuevo Virrey y falleció la protectora de Tollis de la Roca, varios miembros del cabildo trataron de destituir a éste de sus puestos; sin embargo, la inesperada muerte de Juan de Velasco, organista principal, dejó vacante el cargo y de la Roca lo sustituyó.

Apenas fallecido Jerusalem en 1769, el cabildo jugó por algún tiempo con la idea de atraerse desde España a Antonio Ripa, por aquel entonces considerado como el mejor compositor de la Península, pero el 7 de julio de 1770 se decidió por fin a nombrar a de la Roca 'maestro de capilla interino', con un sueldo de 800 pesos anuales, más 200 adicionales por enseñar la escoleta a los niños. Este interinato continuó durante seis años sucesivos, al cabo de los cuales el cabildo tomó como pretexto la negligencia del maestro en sus tareas de compositor para despedirlo en favor de Cayetano Echeverría, quien había sido propuesto por Fray Martín Cruzalaegui como el mejor compositor de que se podía disponer en México.

Entre las virtudes de de la Roca, eventualmente reconocidas por los canónigos (descontando su consumada técnica clavecinística), resaltó su reorganización del archivo musical de la catedral. Del gran número de obras suyas que aun sobreviven en dicho archivo, los rollos 20-3, 27 de microfilm pertenecientes al Instituto Nacional de Antropología e Historia de la ciudad de México, incluyen por lo menos cuatro misas orquestadas y otras 14 obras litúrgicas con acompañamiento orquestal. Según Gregorio Panseco, un violinista virtuoso importado de España en 1761 como concertino de la orquesta de la Catedral, Roca le plagió algunas partes de una misa y un Requiem escrito en 1759 para su patrona, en memoria de la Reina María Bárbara.

Bibliografía: R. Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, 1970, pp. 161ff (lista separada de obras sobrevivientes del autor).

XXV ANIVERSARIO



*Manuel M.
Ponce*

en el recuerdo del musicólogo peruano CARLOS RAYGADA

Recién llegada la sexta decena de una vida noble y fecunda, murió en México, el 25 de abril de 1948, el muy ilustre y popular músico mexicano. Contradictoria pero exacta calificación, porque Manuel M. Ponce, por sus consagrados méritos de músico de alta escuela y de pura cultura, fue un artista ilustre y no sólo de su país sino de la América entera y a la vez, por un destello de juvenil inspiración, logró una popularidad que tampoco se circunscribió a las fronteras nacionales sino que voló más allá del Continente, en alas de una melodía encantadora".

Nacido en Fresnillo, Zacatecas, el 8 de diciembre de 1886, sus tempranas inclinaciones musicales fueron encauzadas por su propia hermana Josefina y más tarde desarrolladas en el Conservatorio de México. Viaja a Europa a

los 18 años y estudia Composición y Orquestación con el famoso organista Enrico Bossi y Contrapunto con Luigi Torchi, notable compositor y musicólogo, en el Conservatorio de Bologna. Se perfecciona en Piano con el afamado Martín Krause (maestro de Claudio Arrau) en el Conservatorio 'Stern' de Berlín. Vuelve a México y es nombrado profesor de Piano y de Historia de la Música en el Conservatorio Nacional, etapa en que logra la formación de notables alumnos, entre ellos el hoy famoso Carlos Chávez. En 1916 obtiene un señalado éxito ejecutando sus propias obras en Nueva York y al año siguiente contrae matrimonio con la cantatriz francomexicana Clema Maurel. Reanuda sus clases en el Conservatorio y asume la Dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional.

El año de 1925 tiene una importancia crucial para el Maestro: vuelve a Europa y es entonces cuando va a cumplir una de las más fecundas etapas de su función de artista e intelectual. Durante 8 años de vida en París, traba amistad con las principales personalidades de la música de Francia, entre las que cuenta con mayor intimidad a Paul Dukas, que ejerce influencia en su evolución estética. Funda allí y dirige durante un año —1928 a 1929— la famosa 'Gaceta Musical', que cuenta con la colaboración de las más ilustres plumas europeas y cuya breve colección conservamos como una de las más bellas publicaciones de su género en aquella época. En 1929 asiste a los festivales de Barcelona y esa es propicia ocasión para estrechar vínculos afectivos con los demás músicos de América concurrentes a aquel certamen, entre ellos el peruano Theodoro Valcárcel. Vuelve a su Patria y se reencarga de su cátedra del Conservatorio, asumiendo a la vez la de Folklore Musical —en la Escuela Nacional de Música de la Universidad de México— institución de la que más tarde fue Director. Funda entonces la revista 'Cultura Musical' y, de 1934 a 1935, es director del Conservatorio.

Su visita a Sud América marca otra etapa importante de su carrera. A fines de 1941, Ponce viene a Sud América y es entonces, cuando de regreso de sus triunfales visitas a Montevideo, Buenos Aires y Santiago, tenemos oportunidad de estrechar con el recordado Maestro una amistad cordialísima que ya habíamos iniciado a través de un mediador insigne, Andrés Segovia, gran admirador y fraterno amigo de Ponce, que había escrito preciosas páginas para el eximio guitarrista. Compositor muy fecundo de música sinfónica, vocal e instrumental, Ponce no sólo dominaba los procedimientos cómodamente sino que incluso abordaba modalidades expresivas avanzadas, sin por ello desdeñar las esencias líricas de su propia tierra. Antes bien, fue un amante sincerísimo de las modalidades y los ritmos populares, que enalteció en páginas bellísimas. En efecto, ya desde 1910 comenzó a armonizar un acervo

considerable de canciones románticas, imponiéndolas a la admiración general e introduciéndolas en los salones, cuyo acceso, hasta entonces, les había estado vedado. Con este abrió para la música de ese país horizontes insospechados. De su cultivo de las altas formas artísticas deja ejemplos admirables, entre ellos su famoso 'Concierto del Sur' para guitarra y orquesta-escrito especialmente para Segovia y por él estrenado en Montevideo durante la visita de Ponce. Más tarde fue ejecutado por primera vez en México, bajo la dirección de Kleiber y por el mismo Segovia como solista, que poco tiempo después nos ofrecía idéntica primicia en Lima, bajo la dirección de Theo Buchwald. Escribió también, en 1943, un Concierto para violín y orquesta y gran cantidad de obras de los más variados caracteres. Su famosa "Estrellita" no fue su buena estrella, precisamente, y lo persiguió en todas las formas imaginables durante largos años...

... Dominaba, en su charla pausada y de tono leve, un encanto de bondad humana incomparable. La altura de sus conocimientos contrastaba con la humildad natural de su conducta; la resonancia de sus éxitos se reducía en ecos de modestia, y su charlar vivo de espíritu nos llegaba en modalidades de violín asordinado. Había triunfado y también había sufrido. Sin embargo, los éxitos no desequilibraban su dulce sencillez; los dolores no lo habían amargado...

CATALOGO DE OBRAS PUBLICADAS DE MANUEL M. PONCE

Editadas por Otto y Arzos (México):

4 Pequeñas Fugas para las Principiantes.

"Jeunesse" (para violín y piano).

PARA PIANO SOLO.

'2 Canciones Mexicanas"—"El Olvido" y "La Despedida".

"4 Mazurcas".

"5 Hojas de Album".

"Fuga".

"Nocturno".

"Bersagliera".

"2 Miniaturas".

"Légende".

PARA VOZ.

"Bendita sea tu pureza".

(4 voces mixtas y órgano).

"Ave Gratia Plena".

(3 voces de mujeres y órgano).

— *Ed. Giralt (Habana):* "Trio" (Violín, Piano y Cello).

"Ofrenda" (Canto y Piano).

Ed. Anselmo López (Habana): "Rapsodia Cubana".



Ed. Schott (Maguncia, Alemania): —

(Obras para Guitarra)

"Sonata I (Homenaje a Sor)".

"Sonata II (Homenaje a Schubert)".

"Sonata III (en RE menor)".

"Sonata IV (en LA mayor)".

"Thème varié et Finale".

"Etude (en RE mayor)".

"12 Preludios".

"Folias de España" (20 Variaciones y Fuga).

"3 Canciones Mexicanas".

"Sonata Meridional".

"24 Preludios Fáciles".

"Cuatro Piezas": Mazurca Valse-Trópico-Rumba.

Ed. Casa Alemana de Música: —

"Sonata" (para Cello y Piano). —

3 Canciones: "Ya sin tu amor" "Qué lejos ando" "Soy Paloma errante".

Ed. Bongiovani (Bologna, Italia):

2 Preludios para Piano.

"Sperando, Sognando" (Canto y Piano).

Ed. Enrique Munguía (México):

"Tel" (Canto y Piano).

"¡Aleluya!" (Canto y Piano).

19 Canciones Mexicanas: "Dolores hay...", "Mañanitas", "Para amar sin consuelo", "Acuérdate de mí", "Cuiden su vida", "Valentina", "La Barca del marino", "Ven ¡oh luna!", "Soñó mi mente loca", "Por tí mi corazón", "Isaura de mi amor", "Por tí mujer", "Yo te quiero", "Trigueña hermosa", "Si alguna vez", "Marchita el alma", "A tus amigos", "Rayando el sol", "Valentina".

Suite Cubana: —Plenilunio—Paz de Ocaso

Evocaciones: —Versailles—Venecia—Alhambra—.

"Album de Amor".

"14 Trozos Románticos".

Malgré tuot (A pesar de todo) (mano izquierda sola).

(Estudios de Concierto);—La vida sonrío—Hacia la cima—.

"Scherzino Mexicano".

"Barcarola Mexicana" (Xochimilco).

Mazurcas: 6ª, ... 2ª, ... y 12ª,—

Dos Danzas: "Suspiro" y "Sonrisa".

"Amorosamente".

"Gavota".

"Serenata de Schubert" (Arr. para canto y piano o piano).

Ed. Wagner (México).

Obras para piano:

(Estudio de Concierto) "Juventud".

"En una declaración".

"Arrulladora Mexicana" (La Rancherita).

"Balada Mexicana".

"1ª Rapsodia Mexicana".

"2ª Rapsodia Mexicana".

"Himno de la Raza" (Letra de Rubén M. Campos).

"Canto a la Bandera" (Let. y Mús. de M.M. Ponce).

"Primer Amor".

"Mayo".

"Preludio Cubano".

"Preludio Galante".

"Guateque", (Danzón).

"Scherzino a Debussy".

4 Mazurcas: 1ª,—8ª,—10ª,— y 13a.

10 Canciones Mexicanas: "Estrellita", "Oye la voz", "Yo mismo no comprendo", "Si algún ser", "Voy a partir", "Adiós mi bien", "La Pajarera", "Serenata Mexicana", "Todo pasó", "A la orilla de un palmar".



Ed. De la Peña Gil (México).

Obras para piano:

"Romanza de amor", "Minuetto", "Valse galante", "Intermezzo I", "Serenata frívola", "Gavota y Museta".

"Dos Danzas" Mexicana y Cubana.

7 Mazurcas: 1a.—2a,—3a,—4a,—17a,—23a,— y 27a.

8 Canciones Mexicanas: "Lejos de ti", "Cerca de mí", "Perdí un amor", "Las Mañanitas", "Si algún ser", "Yo mismo no comprendo", "Cielito lindo", "El desterrado", "Estrellita" (contralto).



Ed. Instituto Interamericano de Musicología (Montevideo, Uruguay).

6 Poemas Arcáicos (canto y piano).

3 Poemas de González Martínez (canto y piano).

4 Danzas Mexicanas (piano).



Ed. Instituto de Musicología de la Universidad de Cuyo (Mendoza, República Argentina).

3 Poemas de Lermontow (canto y piano).

Ed. G. Schirmer, Inc. (New York E.U.A.)

"Sonata Breve" (violín y piano).

"Dos Estudios para Piano" (en el Latin-American Art Music for piano).

Ed. Maurice Sénart (París, Francia).

4 Miniatures (Para Cuarteto de Cuerda).

"Preludios para Violoncello".

"Sonata a Duo" (violín y viola).

"Granada" (canto y piano).

"La Mort" (canto y piano).

"Two Songs" (canto y piano).

"4 Poemas de Mariano Brull" (canto y piano).

Ed. Heugel & Co. "Le Menestrel" (París, Francia).

Obra para Orquesta.

"Chapultepec" —Divertimiento Sinfónico (en prensa).

Ed. Southern Music Pub. Co., Inc.

Dos Boleros "Insomnio" y "Espera".

Ed. Ediciones Mexicanas de Música (México).

"Trio" (para violín, viola y violoncello).

Ed. Clema M. de Ponce (México).

"Preludios Encadenados" (piano).*

"Intermezzo II" (piano).

"4 Poemas de Francisco A. de Icaza" (canto y piano).

Ed. de Bolsillo (Privada) (violín y Piano) (México).

Concerto para Violín y Orquesta.

Ed. Secretaría de Educación Pública (México).

"II Cantos Infantiles" (Para los Jardines de Niños).

* La revista musical "Contrapunto" publicó una edición muy cuidada de estos Preludios (La R.).



A K I T A K A H A S H I

Aki Takahashi nació en Tokio. A la edad de seis años comenzó a estudiar piano con su madre. En 1969 obtuvo el doctorado en música de la Universidad de Bellas Artes de Tokio, en donde realizó estudios de piano, clavecín y música de cámara bajo la dirección de Yutaka Ito, Ray Lev y Georg Vasarhelyi. Su repertorio incluye más de 50 obras, en su mayoría contemporáneas. Ha efectuado varias jiras por Japón y Europa dando a conocer gran parte de la música para piano japonesa que se produce actualmente. Ha realizado grabaciones comerciales para Columbia, Crown, Toshiba-Angel y R.C.A. Víctor. Imparte clases privadas y trabaja en la Radio y Televisión Japonesa (NHK).

DIALOGO DE AKI TAKAHASHI

con Mario Lavista.

Aki Takahashi es, quizá, la pianista joven japonesa más importante que existe en Japón. Sin ser indiferente a las obras de los períodos barroco, clásico y romántico de occidente, su sensibilidad se identifica plenamente con las nuevas formas musicales que se han creado en el transcurso de este siglo. Por lo menos, así lo sugieren las obras, en su mayoría contemporáneas, que incluye su repertorio.

La música tradicional japonesa ha sido, sin duda alguna, un elemento importante en la formación de su sensibilidad. Los diversos sistemas musicales que emplea esta música, ignoran el lenguaje tonal, creación genuina de Occidente (siglos XVII, XVIII y XIX). En situación análoga se encuentra gran parte de la música que se ha estado produciendo durante los últimos 60 ó 70 años, tanto en Occidente como en Japón.

No menos importante ha sido la relación personal que tiene Aki Takahashi con algunos compositores actuales, sobre todo japoneses. Su capacidad e inteligencia como intérprete han dado origen a varias obras, escritas especialmente para ella.

En México, su nombre no es aún conocido, sino por unas cuantas personas. Sirva este breve diálogo como una interpretación.

Mario Lavista: Es indudable, que una gran cantidad de obras actuales, establece una relación con el intérprete, diferente a la que existe entre la música tradicional clásica y el ejecutante. ¿En qué términos podría plantearse esta nueva relación?

Aki Takahashi: En la música contemporánea, el intérprete colabora estrechamente con el compositor en la creación de la obra. No sólo debe descifrar la partitura, sino que decide, en algunos casos, la duración de las diversas frases musicales que posee la obra y, por lo tanto, su duración total. Puede, además, ordenar libremente estas frases, sin tener que seguir un solo camino estructural, como sucede en las obras tradicionales, determinando así, el principio y el final de la pieza. Esta posibilidad que tiene el intérprete de presentar bajo diferentes ordenamientos, la misma obra, lo obliga a asumir un papel eminentemente creador y a no fallar en la selección que lleve a cabo ante la obra. Creo que se necesita más "cerebro" y una mayor imaginación de orden creativo para la música actual.

M. L.: Cada intérprete debe poseer un método o sistema que le permita crear un concepto justo de la obra. Este proceso, de orden analítico, difiere si se aplica a la música clásica o a la contemporánea. ¿Cuál es el método que usted emplea ante una obra nueva?

A. T.: Me es imposible emitir un juicio cualquiera sobre la obra, sin antes haberla tocado y, naturalmente, oído. La lectura en silencio de la partitura no es suficiente para valorar una obra. Necesito ensayarla repetidas veces para saber lo que hay en ella de original y conocer el elemento que le da cohesión como forma. Rehuyo hablar con los compositores acerca de sus obras que toco. Prefiero tener un concepto propio acerca de ellas y casi siempre memorizo las obras que toco, excepto aquellas que exigen, para su realización, la lectura en vivo de la partitura, como es el caso de las piezas de carácter "improvisatorio".

M. L.: Una vez que se ha establecido la relación obra-intérprete, es necesario que se realice la relación obra-oyente, a través del intérprete, si se trata de música instrumental. ¿Cuál es su actitud ante el oyente?

A. T.: En el escenario quiero sentirme sin presión alguna y, en cierta forma, casi "improvisando" las obras. En realidad, no pienso mucho en los oyentes. Tengo mucha confianza en mi capacidad como intérprete. No intento atraerlos, ellos deben sentirse atraídos por la música que toco. Si el ejecutante está "gozando" la música, los oyentes seguramente la pueden gozar también. (Esto, de todas maneras, es una situación ideal).

M. L.: Sospecho que la educación musical que se imparte actualmente en los Conservatorios y Escuelas de Música de varios países, adolece de graves defectos, entre los cuales el más notorio es aquel que impide al alumno el ejercicio de su imaginación creadora. ¿Qué orientación se ha dado a la educación musical en Japón?

A. T.: En Japón, el maestro (sensei) es considerado un dios, a quien debe respetarse y obedecerse humildemente. Esto impide al alumno incrementar su individualidad y creatividad. Además, la carencia de una actitud crítica por parte del alumno y del maestro, origina una terrible incomunicación entre ellos. La ejecución musical en Japón está muerta. Los alumnos tocan mecánicamente y sin ninguna personalidad.

Foro de la juventud

CONSERVATORIANOS TALENTOSOS

Por Jorge René González.

La política de difusión que llevan actualmente a cabo las autoridades del Conservatorio está permitiéndonos escuchar a verdaderos talentos que prácticamente habían permanecido en el más absurdo anonimato.

Uno de ellos es MANUEL RAMOS REYNOSO, violinista, discípulo del maestro ABEL EISENBERG. Al presentar el 14 de abril su primera prueba para obtener el diploma de concertista, nos sorprendió su perfecta afinación, hermoso sonido y expresividad. En la primera parte presentó obras de gran virtuosismo (como los Caprichos Nos. 5 y 14 de Paganini) con una facilidad admirable. En la segunda parte la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, que dirige el propio maestro Eisenberg, acompañó al solista. Esta orquesta está formada no sólo por alumnos de décimos años, sino también de segundos y terceros y si bien está lejos de alcanzar categoría profesional, hay momentos en que suena bien. ¡Ojalá que prospere en un futuro próximo!

Otro ejemplo de talento es ROSITA DEL SORDO, pianista, quien el 10 de abril presentó su última prueba para obtener el título de Concertista, con beneplácito, no sólo de los maestros sinodales, sino del público asistente. Ella es una gran artista que nos deleitó con tres obras de las más difíciles de la literatura pianística, ejecutadas con notable maestría, técnica espléndida y un "toucher" exquisito.

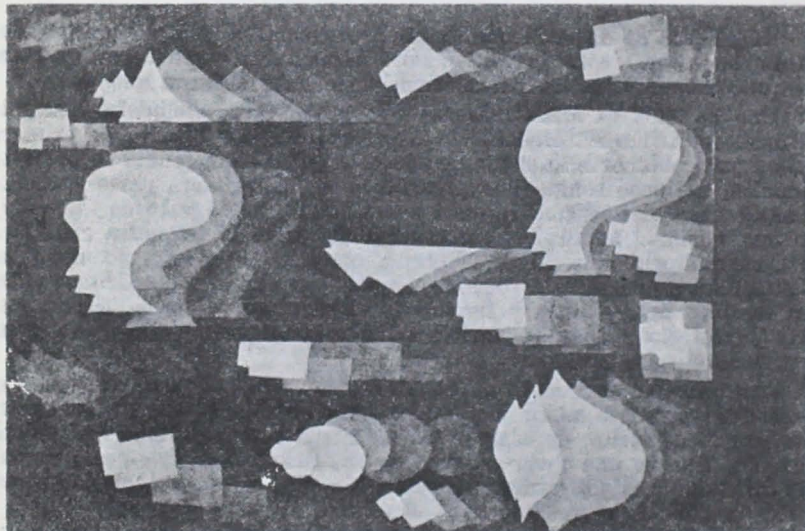
En el campo de la música nueva, también tiene el Conservatorio talentosos valores, como, por ejemplo MARIA DEL CARMEN HIGUERA, pianista (quien, por cierto, obtuvo el Premio Único ofrecido el año pasado por HETEROFONIA en su Concurso de Música Contemporánea). El 3 de abril ofreció un recital con música de Bartok, Enríquez, Muench, Halffter, Quintanar y Stockhausen, con una conciencia muy clara y precisa de lo que es la música nueva, aunada a una técnica estupenda y un gusto muy refinado.

Lo único que lamentamos es que, habiendo músicos tan talentosos en México, las salas donde ofrecen éstos sus conciertos estén semivacías (y considérese que los conciertos a que me refiero son gratuitos). Creo que esto se debe a la mayor promoción que recibe la "música de consumo". Disponiendo el gobierno de fuentes de difusión y propaganda tan efectivas como la radio y la televisión, el sonido del Metro, etc., no parece

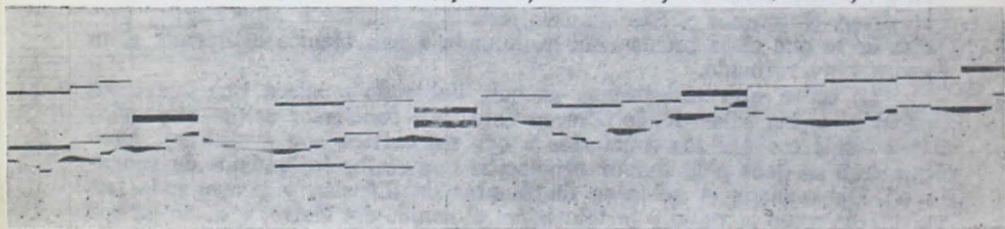
que los pongan a buen recaudo. Por tal motivo mucha de nuestra gente valiosa se marcha al extranjero, decepcionada. Y luego se admiran y lamentan de las "fugas de cerebros"...

REVISTA DE REVISTAS MUSICALES

MELOS.—En su número de Enero-Febrero del presente año MELOS publica un interesante artículo de Richard Verdi, referente a la influencia del pintor suizo PAUL KLEE sobre la Música. Según el autor, Klee no es el único pintor de los tiempos actuales que se haya interesado en los problemas que presenta la pintura en relación con la música, pero sí el más profundo, y aquel que trató de evocar efectos musicales en sus cuadros, con gran expresividad, cosa que pudo llevar a cabo en virtud de sus conocimientos musicales.



A los veinte años estudiaba la música, al mismo tiempo que la pintura. Procedía de una familia musical, por vieja tradición y en 1906, la mujer con



quien contrajo matrimonio era pianista. Klee llegó a formar parte de la Orquesta Sinfónica de Berna como violinista y más tarde ejecutó música de cámara con su mujer Lily. En todo este tiempo estudió a fondo la música de los siglos XVIII y XIX: Bach, Mozart, Bethoven, y muy especialmente Haydn y Schubert. Al evolucionar musicalmente, se interesó particularmente por Debussy, Hindemith y Stravinsky, pero no se sabe que él mismo haya sido un activo intérprete de estos compositores. En terrenos del análisis musical, solamente era capaz de enterarse a conciencia de las formas usadas por los compositores de la primera escuela vienesa. Le preocupaba pensar que la pintura, como la música, se adaptaba a una tradición centenaria y deseando encontrar las relaciones, decidió dedicarse a la primera. Buscó en las ciencias naturales y en la Física un esquema que le permitiera hallar la verdad. Para él era fundamental la comprensión de la Música y la Pintura en sus mutuas relaciones. Tenía que ver movimiento en el arte de los colores, como en el de los sonidos. "El trabajo del pintor viene del movimiento, es en sí mismo movimiento y se capta con movimiento" —dejó escrito en su diario.

Su interés en el ritmo musical le indujo a expresar con micrología los dos primeros compases del Adagio de la Sonata No. 6, en Sol mayor, para violín y piano, de Juan Sebastián Bach. Bajo la "notación del compositor sobre 5 líneas" dejó un gran sistema gráfico para la altura del sonido en un espacio de tres octavas. Siguió el mismo procedimiento gráfico para las tres voces y el alargamiento y cruzamiento de las partes. Abajo de este sistema, dio Klee un esquema de la estructura cuantitativa y cualitativa de los compases y con ello indicó claramente lo que para él significaba lo individual y lo estructural de una composición musical. Y más adelante reincidió varias veces en el mismo asunto.

Ampliamente ilustrado con cuadros de Klee, este artículo le hace a uno pensar en la imposibilidad de relacionar en forma verdaderamente comprensible los elementos de la música con los de la pintura, por la sencilla razón de que este último arte, en cualquiera de sus manifestaciones, permanece estacionario, una vez que el pintor le ha dado el último toque, mientras que la música es movimiento perpetuo. Mientras permanece solamente dentro de su elemento gráfico de cualquier género, nada dice, porque su existencia real depende de su manifestación sonora, y ésta, una vez efectuada, sólo queda en la memoria del experto, hasta que otras manos vuelvan a sacarla de su silencio.

NOTICIAS MUSICALES DE PRAGA.—Con motivo del septuagésimo aniversario de KATEL JANACEK (que lo celebró el distinguido compositor checoslovaco, gozando de excelente salud), este folleto se une a los festejos, encomiando grandemente la obra prolífica del compositor, entre la que no ocupa mínima parte su tratado sobre "Los fundamentos de la armonía moderna", con un análisis de todas las posibilidades ofrecidas por la escala cromática temperada.

LE COURRIER MUSICAL DE FRANCE.—En el número 39 de esta revista Philippe TERRENS prosigue la exposición de sus observaciones

acerca del Panorama de la música contemporánea en Francia. Comenta la división muy ostensible que a principios de los años 60 existía entre una música "tradicional" del romanticismo y del impresionismo y una "vanguardia" todavía homogénea, cuyas partes constitutivas eran la música serial (con Boulez, Boucocrechliev, Philippot, Barraqué) y la "música concreta" (estudios de la ORTF, con Schaeffer, Henry, Ferrari, Mache). Ya comenzaba a palpase una fisura, con Xenakis, pero el público mantuvo largo tiempo la noción de "vanguardia-tradición". La actividad de Boulez en el "Domain Musicale" fue fundamental, en los años 1960-65. Los conservatorios, la radio y la mayoría de los críticos mantenían viva la flama del post-romanticismo y el impresionismo, pero la influencia de Boulez fue muy fuerte en los compositores jóvenes del momento. Les decía Boulez: "Todo músico que no haya sentido... la necesidad del lenguaje dodecafónico resulta inútil, puesto que toda su obra se coloca al margen de las necesidades de su época (Boulez preconizaba la serialización de todos los parámetros). Y hay que pensar que Francia —comenta el autor— no poseía un festival como el de Darmstadt, y el Domain Musicale brindaba sólo medios muy reducidos. Hasta diez años después se comenzaron a conocer obras electrónicas de Stockhausen, Cage y Kagel, pero durante largo tiempo estos compositores fueron considerados como auténticos talentos que perdían su tiempo divirtiéndose. Mas en 1965 comenzaron a cambiar las cosas: jóvenes como Maurice Benhamou, Michel Decoust, Jena-Yves Bosseur, Fernand Vandenbergarde, fueron a Colonia, para estudiar con Stockhausen, Pousseur y Kagel, así como a interesarse más directamente en la obra de Cage. Penderecki, sus obras y la novedad de sus notaciones contribuyeron igualmente. Aunque no fue el compositor polaco el primero en usar esas novedosas notaciones, los jóvenes compositores franceses las conocieron a través de él; sin embargo, go, los compositores que en Francia se mantenían al margen de la tradición, como Xenakis, Barbaud, Jean-Etienne Marie, se convirtieron en polos de atracción para la joven generación.—Después de 1965, las dos grandes tendencias representativas de la vanguardia durante cinco años atrás, pierden su exclusivismo y las vías abiertas por ellos entran a terrenos de la exploración. Varios grupos experimentales se consagran a afirmarse dentro de sus obras individuales, o a devolverles su libertad a ciertos elementos postergados, como aquellos que dedican una parte de sus actividades a la música electrónica viva (Christian Clozier, Jean-Claude Eloy, Paul Méfano). Estos dos últimos, muy influenciados por Boulez, utilizan en sus primeras obras los principios seriales: el primero ha intentado integrar los elementos de la música oriental a los alcances post-webernianos de la música occidental; el segundo a crear un universo sonoro complejo, en el que la homogeneidad serial coexiste con numerosos elementos incontrolables. Jean Pierre Guézec ha retenido, antes que nada, la posibilidad que ofrece el lenguaje serial de concebir una realidad fragmentada al extremo, a partir de la cual el conjunto llega a reconstituir nuevas polarizaciones (sobre todo en lo relativo a los timbres). Los compositores de la última hornada (Gérard Masson, Patrice Mestral y Jacques Lenot) abandonaron el principio serial de sus obras iniciales.

pero la influencia de Boulez permanece en lo relativo a concebir la creación como un conjunto cerrado y homogéneo, fielmente apegado a una fidelidad hacia cierto número de fórmulas melódicas y rítmicas.

Por último, otro numeroso grupo de jóvenes han adoptado, desde hace algunos años, una actitud diferente: el interés por las novedades de Cage, Kagel y Bussotti, esto es, los sonidos no existen independientemente del acto que los produce y este acto es llevado a cabo por un intérprete, que es una persona humana y no solamente una máquina registradora.

CONTEMPORARY MUSIC NEWS LETTER.—En su No. 2 de Marzo-Abril, este folleto, publicado por el Grupo de Música Contemporánea de varias de las principales universidades norteamericanas, expresa en un comentario: “La incógnita de si la música se vuelve ininteligible en virtud de la forma que adopta sugiere la pregunta: ¿cmo lograr que dicha forma tenga vigencia? Decimos a nuestros estudiantes que la diferencia entre continuidad y expectación crea expectativas, cuyos prospectos, inmediatos o lejanos, hacen que el auditor dese volver a escuchar. Parece que hemos logrado la continuidad con un cierto grado de éxito...; pero es la diferenciación esencial a la forma musical? Creo que sí (dice el anónimo autor del artículo. Precisamos de ella, para saber en qué punto de la obra nos hallamos y darnos cuenta de que hemos pasado a otro punto en el que estábamos hacía un momento... Recurrimos a procedimientos familiares: estabilidad tonal, contra movimiento tonal, un intercambio de consonancias y disonancias, variedad en el número de cambios armónicos, todo lo cual puede ser controlado con bastante éxito... En la música atonal, —la llamaremos mejor música interválica— lo que estaba atrás cambia de sitio, hacia adelante. El proceso histórico por el que el timbre, el registro y la sonoridad se convierte en recursos básicos, es de sobra conocido y probablemente forma parte de cualquier curso de teoría. Al mismo tiempo nos damos cuenta de estar ante un nuevo concepto del ritmo, inventado como estructura de frases simétricas... Ya no tiene importancia cambiar de un $3/4$ a un $4/4$, sino que el hecho de pasar de importancia cambiar de un $3/4$ a $1/4$, sino que el hecho de pasar de un pulso métrico a otro flotante significa diferenciación... Cualquier tessitura cuenta. La estabilidad de la altura, contra el movimiento se ha convertido en un recurso técnico poderoso, según puede ser demostrado por cualquier aparato electrónico. Veo este cambio en terrenos de la altura del sonido, como un trasloque de un sistema de relaciones interválicas precisas a otro en el que estas relaciones deben de ser inventadas en cada obra. Aun aquellos compositors que han logrado resolver un sistema de escritura tienen que resolver cuestiones referentes a la altura de un tipo que no hace mucho tiempo eran de común uso.”

C O N C I E R T O S

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL.—Después de la tremenda crisis sufrida por la OSN, a raíz de los penúltimos acontecimientos, “debutó” nuevamente la orquesta con un par de conciertos dirigidos por JEAN MARTINON, el director francés que tiene a su cargo la Orquesta de la Radiodifusión Francesa, cuyo programa, formado con música gala y alemana (“Obertura del Rey Lear” de Berlioz, “La Siesta de un Fauno” de Debussy, “La Vals” de Ravel y la “Tercera” de Brahms, satisfizo al público, mas no a los profesores del conjunto sinfónico, ni a algunos de los críticos, Jean Martinon tiene un nombre en su país y aquí cobró caras sus actuaciones: el resto le debe importar un camino; pero a nosotros nos llena de congoja la situación que sigue prevaleciendo en el seno de la que debía ser nuestra orquesta máxima. Sólo un milagro puede salvarla de un descenso definitivo, frente a las orquestas Filarmónica y del Estado de México. El futuro dirá.

ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNIVERSIDAD.—Superada su propia crisis, la OFU organizó su XIV Temporada de conciertos universitarios por pares, como de costumbre: los viernes en el Auditorio de Humanidades y los domingos en el Teatro Hidalgo, con sendos llenos de un público en su generalidad juvenil y ansioso de escuchar buena música. El Titular EDUARDO MATA dirigió el programa inicial: Mozart, Liszt y Franck, teniendo como solista a Helene Wickett, pianista californiana de 18 años de edad, y 12 de práctica concertística bien aprovechada. Mata dio buena cuenta de “la” Sinfonía de Franck y fue recibido con entusiasmo, tras su forzado receso.

En el siguiente programa, dirigido por GERALD THATCHER (Subdirector) LUZ MARIA PUENTE hizo honor a su fama, con la nítida ejecución de un Concierto de Mozart, compositor que le queda de perlas a su bello juego digital. Thatcher dirigió la obertura “Helios” de Nielsen, el “Poema de Neruda” de Blas Galindo y la poco escuchada Sinfonía No. 1 de Bizet, apenas estrenada en 1935, pero fresca como los años en que la escribió su autor.

El siguiente programa fue dirigido en su totalidad por LUIS BERBER quien, procedente de la escuela de Picutti en lides de la dirección de coros, hace gran honor a su maestro y no le queda chica la orquesta. Su versión del REQUIEM de Mozart merece laudos: fue una de las mejores que hemos escuchado aquí; pero el GLORIA de Poulenc que le precedió no desmereció de tan ilustre compañía y la solista MARIA LUISA SALINAS cantó admirablemente. Los coros eran los de la UNAM y el CONVIVIUM MUSICUM. Cuando reconocimos en este último a las huestes de la señora Bach Conrad nos sorprendió que un conjunto formado y dirigido por ella con tanto amor no llevara el nombre de la recientemente desaparecida y competente música (en estos tiempos de emancipación femenina, ya no se le puede llamar “músico” a una mujer). En la obra de Mozart fueron solistas GUILLERMINA HIGAREDA, OSBELIA HERNANDEZ, IGNACIO CLAPES y LUIS BECKMAN.

El director huésped PETER HEROS dirigió el siguiente programa, formado con dos obras maestras: el Concierto en la menor de SCHUMANN, del que JOERG DEMUS nos brindó una versión incomparable y la Quinta de MAHLER, obra a la que el director y la orquesta le llegaron a la médula.

EDUARDO MATA regresó al podio para los siguientes tres programas, después de que FERNANDO LOZANO dirigiera con entusiasmo el quinto par de conciertos (OBERTURA TRAGICA de Brahms, Concierto para Clarinete de Weber y Quinta de Chaikovski). Fue solista FRANCISCO GARDUÑO, un clarinetista de muy buena clase.

AURORA SERRATOS volvió al concertismo sin la compañía de Guillermo Salvador, con quien forma "team". Esta vez ejecutó ella la parte solista del Concierto en Sol de RAVEL, que interpretó con arte y conocimiento de causa. Mata programó, además, dos Preludios de LOHENGRIN, las Antiguas Danzas y Arias de RESPIGHI y MATIAS el Pintor de HINDEMITH. A la semana siguiente se escucharon "Sensemayá" de REVUELTAS, la Séptima de DVORAK y el Concierto para de PETZOLD para violín y orquesta, con LUIS SALOMA como solista.

ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO.—Tras la gira que le contrató el Presidente de la República a esta orquesta por varios ámbitos del país, volvió a tomar el conjunto su ritmo habitual de conciertos en su Estado natal y en la ciudad de México. ENRIQUE BATTIZ, su Titular, invitó a varios directores como huéspedes que se irán escuchando paulatinamente, una vez que esta revista haya entrado a las prensas. Y él mismo ha comenzado ya a hacerse de un nombre en el extranjero, por la fuerza de intercambios provechosos.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—Con constancia y fe admirables, este conjunto sigue dando ejemplo de asiduidad, organización admirable y muy buenos conciertos, con solistas máximos: no contentos con presentar a la mezzo ruso Zara Dolujanova en el Castillo de Chapultepec y a Ruggiero Ricci en Bellas Artes, contrataron a JOERG DEMUS para que desde su piano dirigiera tres conciertos de Bach para clave y orquesta (y él mismo tocó, solo, el "Italiano"). Como músico y como pianista, Demus es, realmente, un personaje de leyenda: para todas las ramas del arte tiene virtudes especiales y únicas. Como si no fuera suficiente su altísima calidad de artista, se contituye, además, en un técnico de sus pianos, a quien nada se le escapa. La Orquesta le acompañó los conciertos con la finura demandada por el pianista-director.

Otras de las actividades de la OCCM se desarrollan en el medio social de los niños y los adultos. Con la colaboración del Teatro Guiñol del Instituto de Trabajo, MIGUEL BERNAL MATOS, cofundador y director de la orquesta, organizó un programa que mantuvo a los chiquillos en éxtasis. CARLOS ESTEVA Y BARBARA KLESSA fueron los solistas. C.M.

ORQUESTA SINFONICA DE MINNESOTA.—No fue desconocimiento del director polaco Stanislaw Skrowaczewski lo que motivó salas semivacías en los cuatro conciertos de esta formidable orquesta norteameri-

cana (antiguamente conocida como Sinfónica de Mineápolis). Trátase más bien de una indiferencia inmotivada del público mexicano hacia aquello que no se le brinda en platillos de opulenta publicidad; no es posible que los melómanos desconozcan la calidad de ciertas orquestas estadounidenses, entre las que se encuentra ésta que acaba de visitarnos. Y no tampoco porque los programas hayan carecido de atracción. En fin, los remisos se privaron de escuchar a un conjunto sinfónico que toca con acendrada perfección en todas sus secciones: las cuerdas lucen su homogeneidad y calidad; entre las maderas hay instrumentistas como un primer clarinete y un primer oboe de fábula; los cornos pueden brindar pianísimos imponderables; la dinámica nunca es ambigua. La Sinfonía (en re menor, por favor) de César Franck permitió apreciar un corno inglés formidable, la coqueta y a ratos sombría Sinfonía en Do mayor de Stravinsky permitió la apreciación de un buen número de solistas y con el wagneriano Bruckner (Tercera Sinfonía) pudimos apreciar cómo sonarían los estruendosos metales con el verdadero Wagner. E.P.

SOCIEDAD DE CONCIERTOS DEL CONSERVATORIO, REQUIEN de MOZART.—El 23 de marzo pasado, nuestro Conservatorio se apuntó una victoria, al presentar, con gran éxito al nuevo Coro del Plantel.—Bajo la hábil dirección del maestro ALBERTO ALVA, tanto el Coro como la Orquesta Sinfónica de la Opera tuvieron una venturosa e inolvidable actuación. Desde hace bastantes años el Conservatorio carecía de un coro oficial. Consciente de la gravedad de tal situación, el actual subdirector del plantel se propuso la nada fácil tarea de crearle un conjunto vocal idóneo; y pudo lograrlo, a base de esfuerzo, dedicación y entusiasmo.—El cariño con que el maestro Alva formó el coro, le fue transmitido a todos y cada uno de los elementos que lo forman. Por tal motivo, en el momento de la interpretación pública pudo apreciarse un gran organismo, pleno de vida y emotividad —algo verdaderamente inolvidable. **Jorge René González.**

CATHERINE COLLARD.—Entre los magníficos conciertos que está organizando la Sociedad de Conciertos del Conservatorio destacó el de la joven pianista francesa Catherine Collard.—Su programa incluyó seis preludios de Debussy; los "Pájaros Tristes" y la "Alborada del Gracioso" de Ravel; "Dos miradas sobre el Niño Jesús" de Messiaen y "Archipel IV" de André Boucourechliev. Verdaderamente nos impresionó la gran capacidad expresiva de esta pianista, aunada a una técnica impecable y un estilo muy lógico. Dos días después, la Srita. Collard ofreció otro recital en la Alianza Francesa de Polanco. Al programa anterior, añadió el "Tema y Variaciones" de Fauré y la Sonata Op. 31 No. 3 de Beethoven, que interpretó con raro y exquisito gusto. Tiene esta artista la excepcional cualidad de sentir y hacer sentir la música. J. R. G.

MARCO ANTONIO ANGUIANO.—Muy bien estuvo el concierto de música de cámara con guitarra que ofreció MARCO ANTONIO ANGUIANO en la Alianza Francesa, con algunos de sus colegas conservatorianos. Le auguramos a este joven guitarrista un gran futuro dentro de la interpretación. J.R.G.

SONIDOS DE HOY.—Así se tituló un concierto ofrecido en el Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales. En la primera

parte del programa se presentó el grupo "Música del Cuerpo", interpretando "Dialéctica", pieza discursiva de FRED CAEY, "Tráfago" para conjunto, soprano y corazón" (sic) de Consuelo Deschamps; "Macbeth", fonosíntesis para producción en vivo y cinta magnetofónica, de GUILLERMO VILLEGAS, director del citado grupo e "Historia" de Carlos de la Garza.—Es meritorio el hecho de que este grupo trate de instaurar una escuela o movimiento (aunque el propósito final deba ser el de crear obra de arte), pero, en nuestra personal opinión, a pesar de constar con elementos estilísticos muy novedosos e interesantes, necesita aún depurar sus interpretaciones, hacerlas más rigurosas, buscar mejor obra de arte que el experimento novedoso, en fin, madurar; pero, aun así, va por buen camino y le deseamos el logro de su objetivo. En la segunda parte se presentaron obras de dos compositores estadounidenses de vanguardia: "Branches" de Paul Chihara y "Ping-Multimedia-Presentation" de Roger Reynolds. Aunque ambas obras son interesantes nos gustó más la interpretación de "Ping", que consta de tres corrientes concurrentes, pero paralelas, asincrónicas. Para mayor información de lo que es "Multimedia", ralelas, asincrónicas. Este programa fue después presentado en el Conservatorio, J.R.G.

LAURO FLORES.—Con la colaboración de Luz Vernova, y Sally van den Berg, este pianista presentó en Bellas Artes tres programas de música de cámara, en los que él fue el pianista. Le felicitamos por este nuevo giro en sus actuaciones anuales. C.V.

Música VIVA, A.C, FRANCISCO GIL continúa presentando en la Iglesia del Espíritu Santo sus gratos conciertos de música de cámara. En el último tuvo como huésped de honor al pianista alemán CHRISTOPH BACK, quien, además de tres Preludios y Fugas del Clave bien Temperado, tocó la parte solista del Concierto en La de J. Christian Bach en forma magnífica. CONSUELO BOLIVAR fue la solista de "El Amoroso" de Vivaldi (y antes se habían escuchado Cuatro Piezas para Cuerdas de Scarlatti (Domenico). Francisco Gil realiza una labor sumamente meritoria. C.M.

ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE.—La AMMMP conmemora este año el XXV aniversario de la muerte del maestro Ponce, así como sus propias bodas de plata. Los actos se iniciaron con una interesante conferencia de CARMEN SORDO SODI, ilustrada en el piano por RAUL COSIO. A la semana siguiente NADIA STANKOVICH ofreció un recital Chopin, con sala más que llena de una juventud sorprendente. Después, GABRIEL SALDIVAR presentó a "su" Coro de la Facultad de Ciencias de la UNAM, con LUPITA Campos como solista. El último concierto de marzo le fue encomendado a MANUEL ZACARIAS, quien ejecutó en él para México nuevo órgano sintetizador Concorde, clavecinista franceses de los siglos XVII y XVIII y algunas obras de J.S. BACH. En este instrumento se obtienen sorprendentes —por realísticos— efectos de varios instrumentos vivos, de los que Zacarías supo sacar gran partido. Este será, sin duda, uno de los instrumentos electrónicos del futuro.

Los tres conciertos de abril le fueron dedicados a música de MANUEL M. PONCE. El primero a cargo del dúo RUIS-VELASCO estuvo formado con algunas de las más de ochenta obras que el maestro Ponce escribió

para la guitarra. Los intérpretes dieron satisfacción al auditorio.

El siguiente fue un recital de LUPITA CAMPOS (Soprano), acompañada por su esposo GABRIEL SALDIVAR. Lupita posee una voz de soprano de muy grato timbre y tiene un encanto especial para interpretar la música de su país. Los acompañamientos resultaron impecables. El tercero le fue encomendado a CARLOS BARAJAS, uno de nuestros mejores pianistas jóvenes, quien formó inteligentemente un programa PONCE y lo ejecutó a satisfacción.

EXAMEN PROFESIONAL EN EL CONSERVATORIO.—ROSITA DEL SORDO, presentó recientemente su última prueba para obtener el título de "Pianista concertista". Desde hace algunos años, cuando Rosita estudió intensamente con James Stafford pudo uno darse cuenta de que algún día este inteligente artista, tan dotada para la comprensión de requerimientos básicos, llegaría a ocupar un lugar de privilegio entre los concertistas mexicanos. Ahora lo hemos comprobado, puesto que ella sola preparó su prueba final, ejecutando el Concierto No. 2 de Chopin, la Introducción y Allegro de Schumann y el Concierto No. 1 de Rachmaninov, con el hábil acompañamiento en un segundo piano de Jorge Suárez (quien fue también maestro de Rosita). Los resultados finales fueron altamente satisfactorios y produjeron una "Mención Honorífica" muy especial y bien merecida. Si la vida le permite a esta artista continuar su carrera, los años le darán la madurez que requieren ciertas obras para su total comprensión. C.M.

Rosita



del Sordo

ORQUESTA DE CAMARA DE LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA.—Por fin, el principal crítico musical de esta ciudad escuchó a este conjunto que HETEROFONIA alabó con entusiasmo desde su presentación inicial. En un par de artículos Raúl Cosío, reseñó las últimas presentaciones del conjunto con frases de exultante elogio. El maestro Zanolli, que la dirige y el conjunto de 24 músicos de primera calidad que la

componen, deben hacer lo imposible para que la OCENO sobreviva a cualquier vendaval de los que azotan continuamente a nuestro pobre ambiente musical. C.M.



Carlos Barajas

CARLOS BARAJAS.—Otro de los más destacados actos conmemorativos del 25º aniversario del fallecimiento de MANUEL M. PONCE fue organizado por la ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE un día después de la fecha precisa. Carlos Barajas (que está a punto de convertirse en uno de los mejores pianistas de México) ejecutó un programa "Ponce" en el que el "Preludio y Fuga" para la mano izquierda resultó una obertura excelente. Con las "Cuatro danzas Mexicanas (bellamente ejecutadas)" Ponce realizó lo que Debussy con "La plus que lente" relativamente al vals: desorganizó la danza mexicana tradicional ingeniosamente. Carlos interpretó después con virtuosismo la "Suite bitonal" y el Estudio en octavas" nos permitió escuchar las mejores octavas de pianista mexicano alguno: nítidas, muy próximas al teclado, chispeantes. En general lució el pianista un colorido sonoro variado y fuera de alguna tonalidad ríspida que se le escapó, le tuvo a uno encantado durante todo el recital. La enorme y dorada corona de laurel que servía de peana al retrato del compositor, colocado a la derecha del estrado, hizo resaltar la sonrisa que caracterizaba al maestro y que en esa noche era más significativa aún. Un minuto de silencio, solicitado por el Consejo Directivo de la Ponce, puso la breve nota luctuosa. EP.

MARIA TERESA CASTRILLON ha aparecido este año en público con mucha frecuencia. Esta vez ofreció un recital con motivo del Año Ponce, en el que incluyó obras de otros compositores mexicanos: "Tres Apuntes" a Lápiz de Manuel Enríquez, la Sonata No. 3 de Halffter, etc. María Teresa es digna de elogio, por su amor a su profesión y el trabajo constante que le dedica. En sus interpretaciones resaltan estas cualidades tan apreciadas, cada día más patentes.

**LUZ
VERNOVA**
Violinista



**Gilberto
García**
Violinista

PONCE REDIVIVO.—En el programa “Ponce” del Cuarteto de Bellas Artes (**Luz Vernova, Manuel Enríquez, Gilberto García y Sally van den Berg**), se distinguieron **Luz Vernova y Gilberto García**, como intérpretes magníficos del “Dúo para Violín y Viola”, que es una de las obras maestras de Ponce, en la que el compositor amalgamó magistralmente sus dotes naturales con las adquisiciones técnicas de su madurez. **María Teresa Rodríguez** prestó su muy valioso concurso en el cuarteto con piano de la época romántica de Ponce.

N O T I C I A S

(De nuestro corresponsal **NICOLAS KOCH MARTIN**)

INGLATERRA.—El 5 de este mes de mayo terminará el Festival **BACH** que anualmente se celebra en Londres. Y Oxford verificará el suyo del 4 al 13 del actual; no obstante ser organizado por la Sociedad Bach, estará dedicado a música bizantina del Renacimiento y a **Olivier Messiaen**. Se escucharán, además, obras del compositor griego **MANOS HADJIDAKIS**, dirigidas por él mismo.

El compositor inglés **BERDNAD GRUN** falleció recientemente en Londres, a la edad de 73 años. **HAVERGAL BRIAN**, decano de los compositores ingleses, también dejó de existir, a la edad de 96 años en su patria. Fue autor de 27 sinfonías y 4 óperas, calificadas de “muy originales” por el Times de Londres.

ALEMANIA.—Los 70 años del compositor berlinés **BORIS BLACHER**, fueron festejados con una exposición de 650 partituras, manuscritos y diversos documentos de este músico, en la Akademie der Künste de Berlín Occidental. “Yvonne, Princesa de Borgoña es la última obra de este compositor.

LA ORCHESTER AKADEMIE, una academia fundada por Herbert von Karajan para estudiar el arte de la dirección orquestal, ha recibido una subvención del Deutsche Bank.

AUSTRIA. En este mes de mayo se estrenará la obra sinfónica y coral "Los chicos soñadores" (Die traumenden Knaben), de GOTTFRIED VON EINEM, que le fuera pedida por diversos organismos berlineses (Juventudes Musicales, Radio, etc.).

SUECIA.—La Opera Real de Estocolmo inició su Temporada con el estreno de "Tintomara", obra del compositor JOHAN WERLE, basada en la novela de Carl Alquist del mismo título.

ITALIA.—El éxito obtenido en La Scala de Milán por la coreografía que Maurice Béjart realizó de LE MARTEAU SANS MAITRE de PIERRE BOULEZ (estreno mundial), volvió a acaecer en su creación belga de marzo pasado. La ciudad de Milán le brindó a Béjart una medalla de oro especial, que reserva para sus huéspedes famosos.

OPERA.—El compositor suizo ROLF LIEBERMANN, quien desde principios del presente año ocupa la dirección de la Opera de Paris, está introduciendo allí una serie de reformas que habrán de inducir cambios notables en la institución. La presente Temporada fue iniciada en el Palacio de Versalles con LAS BODAS DE FIGARO DE MOZART, que serán representadas diez veces en La Opera, bajo la dirección musical de SOLTI y escénica de GIORGIO STRAHLER. Después será escenificado el ORFEO Y EURIDICE de GLUCK, con ROSENTHAL en el podio. La dirección escénica le será confiada a RENE CLAIR y la coreografía a GEORGES BALANCHINE. Cada puesta en escena de una obra costará varios millones de francos, pero las 2300 butacas del teatro estarán ocupadas durante todas las funciones que serán reptidas de 6 a 12 veces. Liebermann ha acogido a una docena de cantantes franceses jóvenes: tres de cada tessitura, que doblarán a las estrellas y las reemplazarán más tarde. Han sido contratados los directores ROSENTHAL, STEIN, MUTI, SCHENK, SCHNEIDER, y BOEHM, y los coreógrafos BALANCHINE, BLASKA, TETLEY, ROBBINS, BEJART, LIFAR, PUGNI y CUNNINGHAM.—El repertorio comprende PARSIFAL, EL TROVADOR, MOISES Y AARON, de SCHOENBERG, (nunca antes representado en FRANCIA) y que esta vez recibirá varias representaciones, DON QUIJOTE de Massenet (14 funciones) LAS VISPERAS SICILIANAS de VERDI (13 veces). Grandes divas y divos han sido contratados. Cada año creará Liebermann una opera de vanguardia, N.K.M.

MEXICO.—JOAQUIN GUTIERREZ HERAS fue nombrado nuevo Jefe del Departamento de Música de Difusión Cultural de la UNAM. El compositor y musicólogo Gutiérrez Heras realizó sus estudios en el Conservatorio Nacional de México y en la Escuela Julliard de Nueva York y en Paris. Su gestión será, sin duda, muy saludable.

CONSERVATORIO DE MUSICA.—Para los últimos días del mes ganizado por el INBA. Al entrar a las prensas esta revista todavía no se recibía el programa general del evento y sólo se hablaba de dar cabida en dicho Congreso a todos los sectores de la música de México, para que trataran de decidir acerca de la forma de resolver los ingentes problemas que confronta el país en terrenos de la música. Por lo pronto veremos si el autogobierno de la Orquesta Sinfónica Nacional y del Departamento de Música (?) conducen a algo saludable.

EDUARDO MATA.—A consecuencia del fallecimiento del gran director Josef Kripps, que estaba programado para dirigir la Filarmónica de Estocolmo, Eduardo Mata fue invitado para sustituirlo, lo que constituyó un gran honor para el joven músico mexicano.

MALCUZYNSKI.—Como esta sección de Conciertos es más bien un resumen de actividades concertísticas, nos reservamos la impresión poco favorable que nos produjo el pianista polaco, cuya presentación por la Asociación Daniel satisfizo, empero, a la mayor parte de los oyentes que aplaudieron entusiasmados al recitalista.

CINCUENTA AÑOS DE LA DANIEL.—La Asociación Musical Daniel, fundada hace medio siglo por Don Ernesto de Quesada, llegó a alcanzar un auge sin precedente entre las asociaciones de conciertos de la América Latina. Actualmente parece que esta sucursal de México, que dirigen Ernesto de Quesada Jr. y su esposa Concepción Alcina de Quesada, es la más floreciente entre las que aun trabajan en España y la América del Sur. La labor de organización de conciertos que la Daniel de México ha llevado a cabo en el curso de su historia ha sido por lo general llena de éxitos para la empresa, que cuenta entre sus presentaciones las de algunos de los más famosos concertistas mundiales, así como orquestas y grupos terpsicóreos famosos. El último artista internacional que presentaron —RUGGIERO RICCI (violinista), fue escuchado por HETEROFONIA con beneplácito.

ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE.—Los tres últimos conciertos escuchados le han sido dedicados al maestro Manuel M. Ponce, inspirador de este organismo hace exactamente 25 años, que son los que conmemora actualmente México, con innumerables conciertos y conferencias dedicados a su memoria. En estos actos la Asociación Ponce debió haber ocupado un lugar prominente en la organización, pero por circunstancias desconocidas, fue discriminada.

OPERA.—Al partir del 11 de este mes, los cantantes de ópera tendrán una gran actividad: comenzando por una serie de funciones en la provincia, En esta capital se iniciará la Temporada con LA TRAVIATA, interpretada

por un elenco de cantantes de la Asociación de Cantantes de Opera que preside Arturo Nieto. Seguirán diez óperas más.

MUSICA CONTEMPORANEA.—Bajo los auspicios del INSTITUTO GOETHE, el maestro Gerhard Muench y su destacada alumna CARMEN HIGUERA RIOS ejecutaron en el Conservatorio un programa en dúo de música contemporánea. Al cerrarse esta edición no se llevaba aún a cabo este acto ni los que continúan, pero que reseñaremos en la próxima edición de esta revista.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—Un interesante programa de la OCCM sería ofrecido en la Antigua Academia de San Carlos, en el que tomarían parte, aparte del violinista belga RUDOLF WERTEN, el flautista SERGIO GUZMAN y el percusionista CEFERINO NANDAYAPA, en el estreno mundial del CONCIERTO DE SANTIAGO de MARIO KURI ALDANA, dirigido por el autor.

MANUEL LOPEZ RAMOS.—El famoso guitarrista argentino, residente en México organizó una serie de recitales guitarrísticos entre él mismo y sus alumnos más distinguidos. Llevados a cabo en el Poliforum Siqueiros, los actos se inauguraron con un recital de López Ramos que reseñaremos próximamente.

GREGORY MILARKOS (o MILLAR) (Director greco-norteamericano) ha sido llamado por el INBA para administrar musicalmente a la **Compañía Nacional de Opera**, de reciente formación. Esperamos que tan excepcional promoción del Estado mexicano (subvencionar una Compañía Nacional de Opera y proveerla de un dirigente adecuado), marche viento en popa. Esta es la primera victoria de la Asociación Nacional de Cantantes de Opera.

Los maestros HALFFTER, ENRIQUEZ, GARCIA MORA, SANABRIA, COSIO Y URRETA se hallan profundamente interesados en “desfacer los entuertos” musicales mexicanos. ¡Qué Alá los ilumine!

LUIS BERBER.—A los votos de confianza recibidos por el Director de Coros LUIS BERBER, debe sumarse el de HETEROFONIA.

ESTRENO DE UN CONCIERTO DE GINASTERA.—La Sinfónica de Indianápolis volvió a presentar —en el Centro Kennedy de Washington esta vez—, el último Concierto para Piano y Orquesta de Ginastira, que le dedicara a Gilde Somer, quien lo estrenó en la sede de la propia orquesta. En su reposición fue acogida la obra con gran entusiasmo de público y críticos.

ALICIA TORRES GARZA.—Luis Fernández de Castro informó que la soprano mexicana había venido a México en viaje de vacaciones y que habiéndola escuchado en una audición privada la encontró grandemente evolucionada. ¡Enhorabuena!

HOMENAJE A CARUSO.—La Scala de Milán celebró el centenario del nacimiento de Enrico Caruso con una audición de los discos grabados por el renombrado tenor italiano, entre 1904 y 1920. Al terminar la audición no faltaron críticas de algún cantante viejo, respecto a las libertades que se tomaba Caruso en sus interpretaciones, pero el público en general aplaudía frenéticamente cada canción o aria de ópera.

el que el INBAL puso fin a los actos conmemorativos del 25º aniversario de la muerte del compositor mexicano. El programa fue alterado a última hora, porque en México así lo exige con frecuencia la carencia de materiales, aun para los compositores de casa (¿Por qué razón Carlos Vázquez no da los pasos necesarios para que circule corrientemente la obra publicada de un compositor cuya producción total está en sus manos?). **María Teresa Castrillón** fue solista del Concierto para Piano y Orquesta y **Margarita González** de las bellas "Canciones Arcaicas" que interpretó con el arte que la caracteriza. Se escucharon, además, las "Instantáneas Mexicanas" y "Chapultepec".

LA OSN REDUCE SUS PRECIOS DE ENTRADA.—Con beneplácito de los aficionados a la música culta, la Orquesta Sinfónica Nacional podrá ser escuchada los domingos por la ridícula suma de dos pesos; pero aun los conciertos de los viernes ofrecerán precios de entrada muy atractivos para quienes anden escasos de fondos (¿y quién no, en estos tiempos de inflación?). El personal de la orquesta siente que su inminente Temporada de Primavera, aunque más corta que de costumbre, le permitirá lucir a sus atriles principales como solistas distinguidos, con lo cual espera poder dar un mentis al maestros Carlos Chávez que los tildó de incompetentes. Pronto podremos comprobarlo.

FILARMONICA DE LA UNIVERSIDAD.—Esta vez bajo la dirección de un distinguido huésped norteamericano: **MAURICE PERESS**, la OFU ofreció su concierto reglamentario de los domingos, en el Teatro Hidalgo, con **JOSE KAHAN**, como competente solista del Concierto No. 2 de Rajmaninov, que conoce a fondo. En el bello "Concierto para Orquesta" de **BARTOK**, Peress demostró su dominio de la orquesta y ésta le brindó su colaboración incondicional, porque se trataba de una batuta experimentada y artística. La Obertura de "Candido", de Bernstein, tuvo la chispa característica de este compositor norteamericano.



CONSUELO VELAZQUEZ.—La compositora y Presidenta de la Sociedad de Autores y compositores de México, fue declarada Mujer del Año 1972" por las Damas Publicistas de México y Asociadas, A.C. Ella es autora de aquella canción "Bésame mucho" que durante la pasada Guerra Mundial tuvo repercusión por todos los rincones del mundo; pero, además, se trata de una excelente "ejecutiva", como se dice ahora, muy apreciada en el seno de la SACM.

JUVENTUDES MUSICALES DE MEXICO.—Las Juventudes Musicales de Venezuela invitaron a los jóvenes estudiantes de México a participar en su curso de perfeccionamiento pianístico, violinístico y vocal, que impartieron en la ciudad de Barquisimeto durante el mes de abril tres renombrados maestros.

Por su parte, las Juventudes Musicales de Israel también invitaron a los jóvenes mexicanos para que participen en un Congreso Internacional de Juventudes Musicales, que se celebrará en Tel-a-viv durante el mes de julio.

ALFONSO MORENO.—El joven guitarrista mexicano obtuvo un atractivo éxito de prensa, a raíz de su recital en el Carnegie Hall de Nueva York. Raymond Ericsson, uno de los críticos musicales del Times, le dedicó muy elogiosos comentarios.

MANUEL ENRIQUEZ fué al propio Carnegie Hall para ofrecer un recital de música contemporánea para el violín. Estrenó una obra que le dedicó Muench y otra de su propia cosecha.

ESCUELA SUPERIOR DE MUSICA DE TOLUCA.—El Gobernador del Edo. de México, **HANK GONZALEZ**, hace todo lo necesario para que su paso por esa entidad federativa tenga gran repercusión. Ahora ha aprobado un proyecto para el establecimiento de una Escuela Superior de Música en el que ha tenido directa ingerencia **ENRIQUE BATIZ** (actualmente en los Estados Unidos, donde contrata músicos y actúa como huésped de orquestas.) El nuevo instituto pedagógico tendrá por miras la preparación de músicos altamente profesionales y de públicos capaces de apreciar el verdadero arte musical.

CENTENARIO DE CARUSO EN NAPOLES.—Los tenores Vladimir Atlantov, Mario del Monaco, Luciano Paravotti Ferruccio Tagliavini y Alain Vanzo conmemoraron en Nápoles, con un concierto, el centenario del nacimiento de **ENRICO CARUSO**, uno de los más famosos tenores que ha tenido el mundo.



SALVADOR OCHOA regresó al podio de la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigiendo con espontaneidad y finura un programa "Ponce", con

CONCURSO MANUEL M. PONCE.—El INBA convoca a un Concurso de pianistas, violinistas, cantantes y guitarristas, como parte de los actos conmemorativos del 'Año Ponce'. No se prescriben límites de edad, sino solamente la nacionalidad mexicana y los premios son jugosos: Primer Premio: \$10,000.00 para cada categoría; Segundo Premio \$5,000.00. Los triunfadores recibirán, además, un contrato para actuar como solistas con la Orquesta Sinfónica Nacional. Para informes, dirigirse al Instituto Nacional de Bellas Artes, Palacio de Bellas Artes, México, D. F.

JUAN VALLE.—El estimado amigo y distinguido maestro de piano JUAN VALLE será objeto de un merecido homenaje que la Sala Chopin y un grupo de sus alumnos y ex-alumnos le dedicará en la propia Sala durante los meses de mayo y junio. En siete recitales tomarán parte Kurt Groenwold, Felipe Munguía Lozano, Ana María Vick, Carlota Cintrón de Sada, Luz Gracia Roiz Corbala, Rosa Clara Rodríguez, Laura Fuentes Torres, Agustín Gutiérrez Espinosa y Manuel de la Flor.

El Maestro

JUAN
VALLE



Abstracts in English

THEODOR ADORNO'S MUSIC-PHILOSOPHICAL THOUGHT, by ESPERANZA PULIDO.—No doubt that the musical amateur would wish to know the process of musical evolution. How can an amateur know if a new piece of contemporary music he hears has a chance to live long? Only by learning what the great scholars have to say. Theodor Adorno was one of those great scholars. I think of him as one of the most subtle intelligences of our time. The philosopher and the musicologist that were in him, walked always hand on hand. His "Philosophie der neuen Musik"

seems to me a fundamental work for the understanding of the radical changes that music esthetics have experienced in the last years. But not all of his arguments con elude objections. Adorno places Stravinsky and Schoenberg at both ends of this century's musical revolution. He acknowledges though the values in between and says that Bartok's best works are probably superior to Stravinsky's; but Adorno does not wish to speculate with what lies in between. Stravinsky and Schoenberg's true nature is to be found neither on twelve-tone technique, nor on atonality or neoclassicism, but rather on the concrete constitution of their musical structures. To him atonality in music is akin to a lack of objectivity in painting. Both arts had to build a wall against pseudo artistic commerce: painting fought photography and music commercial prostitution of the musical language, though radio, TV, recordings, etc. Vanguard music became thus isolated. This situation produced a series of composers who, wanting peace, decided to adapt themselves to the masses'tastes. Hindemith's generation did not lack talent and style, but musical cohesion, based on tonality, died out. The third generation wanted nothing to do with tradition, but tradition appeared in its midst nevertheless. This situation provoked bitterness. Shostakovich, Britten, Stravinsky's pupils, had all in common a "taste for a lack of taste". But I ask myself: what on earth is good or bad taste? A quotation of Hegel made by Adorno himself, makes him vulnerable. It is true that culture forms more or less deep layers of esthetical discrimination, but even in those layers there are considerable differences. Adorno states that Stravinsky represents one of the new music's bounders'. This happens in spite of the composer's capitulations work by work; his several systems of composition denounce a general condition, not thoroughly due to the composer himself. There was evidence of a crash in the field of good and bad music's criteria, such as it was from the beginning of burguess-ship. The market of dilettantism accepted all kinds of values, as though it was a matter of good composers. But that condition began incubating itself ever since the middle of the 19th century, when there was a divorce between great music and trade. It became then impossible to discriminate between good and bad music, and not even the critics were capable of sound judgement. The critics acted exactly the way a turtle-dove did in one of Mahler's lieder. It was a matter of a contest between a turtle-dove and a nightingale, when the former acting as judge, gave the prize to the member of his own race. Critics of that kind don't discriminate between what they understand and what they don't. They differ little from the listener. During the time evoked by Adorno, Mexico had just begun getting in touch with Stravinsky and the composers "in between", through the Ministry of Education's Radio Station and later on through Carlos Chavez's Orquesta Sinfónica de México; but that doesn't surprise me: during the year I was living in Vienna (1954) the Austrian composers Schoenberg, Berg and Webern were rarely heard. Alban Berg's widow told me during a Berg Festival I attended in Vienna, that "Wozzeck" had been blackballed. Even with traditional music, the amateur just remembers the easy melodies, but he doesn't know anything about a sonata or a quartet's structures. Music trade's victims prefer external appearances. Traditional music has fallen into something akin to mass production of

trades. The bombardment of commercial music grows in direct proportion to the cultural level of each country. When stating that music's new techniques are derived from tradition, he discharges the general notion of a lack of sensibility in contemporary music. He reminds us of the fact that the objective coherence of the musical thought demands to be conducted by the composer himself. But a modern composer that would just think of coherence's logic, would instantly get into the "Art of the Fugue", or into Beethoven or Brahms. I think that only a genius is capable of upheaving tradition, before he makes it get back to its horizontal pace. In order to mention intellectualism, one should think of the researches of a moderate modernism, but never of a modernism that complies with musical structures. Real art is a reflexion of everything it wanted to forget. Only when the human being's stubborn opposition would destroy the conscience's vision, could he kill the few masterworks that are still able to come to life in our time. I thoroughly believe in Adorno's considering polyphony as a necessary medium for new music. None of the most prominent vanguard composers have been able to do without it. "Polyphony "says"we" even when it lives only in the composer's fantasy. The "we" socializes music. The tension of solipsistic music is a proof of its lack of truthfulness". This last sentence requires a distinction between "I" music and what produces an "I" in each listener's spirit. Did Stravinsky get absolutely free from his "I" when he wrote music for Diaghilev? Did "Pierrot Lunaire" get away from Schoenberg's "I"? The "I" Stravinsky, or "I" Schoenberg compose music for my patron seems to me a little more subjective than the "I" Chopin, "I", Schumann, "I", Tchaikowsky, write music to express my feelings, or anybody's feelings. I may be wrong, but I think that the greatest Romantic composers "I" 's should be left alone. In every country a great amount of people still enjoy their music, let alone the performers of their music, that have worked years to master their works. Only a few very radical young composers of today would want to erase from the earth the period of music that begins with Beethoven and ends a little before Debussy. Should that music still live long, the ideal thing would be to decommercialize virtuosism in favor of free auditions that would be sponsored by an ideal State. Should it fail, in that case commercial virtuosism should perish for ever. On the other hand vanguard music that requires life instruments, demands a new kind of virtuosism that is perhaps more difficult than its predecessor. We seem to be walking on a blind alley. Adorno's dialectic comprises descriptive technical analysis, apologetical commentaries and criticism. In this first part of my work, I have just dealt with the Introduction of Adorno's book.

To be continued.

CRITICS AND MUSICIANS, by JORGE VELAZCO.—The word "critic" is a hateful one. Lacking a constructive constitution, it lies on the opposite end of creation. The best relationship between critics and composers is found in Wagner and Hanslik. Musical criticism is a complex matter. Apart from the effort required by its two fields of action —music and journalism—, musical criticism often falls into the snare, when judging a work or an interpreter. Good criticism not only demands academic training, but personal experience about professional music and understanding of sound journalism. On account of radio and televisión, journal-

ism has greatly enlarged its ratio. Not until recent times (due to North American training), critics all over the world used to improvise themselves. At times they were endowed with intuition; at times a lack of national elements induced them to the above mentioned improvisation, until they became musical authorities; less often (fortunately) they were malignant ones, who found in musical criticism a way out of their frustrations. Notwithstanding the fact that social sciences are still in their pre-Galileian era, we can yet extract typical principles everywhere, and find some basical ones, by means of data, whose objective worth would not be altered, should they suffer from wrong interpretations. There are two ideal cases of music critics: the thorough musician who writes about music, like Wagner, Schumann, Tchaikowsky, (but the fact that these composers did not perhaps consider the course to be taken by the public, gave historical preference to their essays on music), and the professional critic, the ideal one, who is a humanist and possesses musical knowledge, journalism, foreign languages and good editing. His culture allows him to appreciate music in relation to his personal position. He is thus able to judge with a certain authority, even though that type of opinion is irrelevant to artistic creation, which is free, personal and not subjected to unknown laws. That sort of professional critic is able nevertheless to express sound opinions.

Our national musical criticism is highly problematic. Most of our critics are dilettantes; unable to perceive the truth of a musical performance, they confuse the public. Their criteria obeys either primitive gratification, or an elemental distaste, coming from external factors, or from naive views on music (nice melodies, a powerful fortissimo); or to personal attachments to certain works. On the other hand, criticism has up to now implied a more or less high degree of artistic frustration, as well as certain passionate and unethical postures, that compel the critic to turn against those he dislikes, or to applaud the members of his clan. Such a situation has been nefarious to the otherwise aenimic Mexican musical life. There have been even those who demand money and invitations to the artists parties for their criticisms, as a way of recognition to their musical authority. They manage thus to obtain wages and free tickets to the concerts. Those who so exploit the artists' vanity (that love to see their names in the papers) acquire power and recognition, which would otherwise be impossible for them to obtain. What they say is not what matters, but the fact of writing for such and such a paper, with the consequence of subduing people who know much more than they do. One must not forget that criticism is ever ephemeral and perishable. Only time allows appraisal of composers and interpreters. Only historical judgements let us see the difference between a Giesecking and a passing meteor. Every critic should be a performer, or at least a musicologist. If unable to act, how can anyone be aware of performance and interpretation problems? A bad critic damages the public and the artist: his erroneous appraisals suggest false ideas that can work against the artist's reputation. The work of a whole life, the efforts of a week of intense labor, etc., are judged and eliminated on a couple of lines, that most of the time are badly edited. Criticism is only an opinion; its value depends on the person itself. It is thus imperative to establish the profession

of music critic, so that people possessing knowledge should be capable of guiding the public opinion. Those who write about music must do it with the responsibility of dealing with professional problems. They would thus fulfill an artistical and social function in the most correct and objective possible way.

MARIO LAVISTA.—INTERVIEW WITH AKI TAKAHASHA.—Aki Takahashi is a young Japanese pianist, who was born in Tokio. In 1969 she got her Doctor's degree at the Tokio University of Fine Arts, where she studied piano, harpsichord and chamber music. In her concert tours throughout Japan and Europe, she has played a large portion of Japanese contemporary music for the piano. She has recorded for Columbia, Crown, Toshiba-Angel and R.C.A., and works for the Japanese Radio and TV (NHK).

Mario Lavista, a young Mexican composer who got a scholarship in Japan, met and interviewed Miss Takahashi in Tokio. He considers her the most important young pianist of her country. Although not indifferent to traditional music, she is very keen on contemporary. Traditional Japanese music has also been a very important element in the making of her personality. Like music of the occidental countries in the last 60 or 70 years, Japanese music does away with tonality. On account of Miss Takahashi's high talent as interpreter of contemporary music, some works have been specially written for her. In México she is only known by a few people. Mario Lavista asked her how could she explain the special relationship between contemporary composers and their interpreters. She answered that nowadays the interpreter collaborates in a close way with the composer, by deciding at times the length of each period in a considered work, and therefore its total duration. The interpreter can also freely decide on the periods structural order. This option makes him responsible for a proper way of selection. Contemporary music demands more "brains" and imagination from the interpreter. Next question dealt with the method followed by Miss Takahashi for the performance of a contemporary work. She answered that sight reading of a new work is not enough for its appraisal. She must first hear it and play it several times before talking about it, but she dislikes talking with the composer about his work. She rather gets in direct touch with the music and memorizes it (except in the case of aleatoric works).

Asked next what was her reaction before her public, once the relation between composer and interpreter was established, she said that she avoided any kind of pressures and wanted to feel as though she was improvising. Being so sure of herself, she does not try to attract her public. The listeners must feel attracted by the music she is giving them. When the performer is enjoying the music, so must be the listener.

Lastly Mr. Lavista told Miss Takahashi that the musical education given today in most conservatories and music schools falls short of tabues for the composition students' creative imagination. He wanted to know how musical education fares in Japan. Miss Takahashi informed him that in her country the teacher (sensei) was considered like a god that deserves adoration and humble obedience. A lack of self criticism from both sides, puts them asunder. Musical performance in Japan is a dead matter. The pupils play ni a mechanical and unimpersonal way.

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



BECHSTEIN
WEINBACH
PETROF
Rösler
MELODIGRAND
Y
HAMMOND



VEERKAMP, S. A.

PALACIO DE LA MUSICA

Durango 269 Tel.: 528-59-16

Instrumentos Musicales — Cuerdas

Accesorios — Amplificadores — Micrófonos A.K.G.

Organos Electrónicos LOWREY — Pianos

Armonios — Métodos y Música Impresa en general

Acordeones HOHNER.



ORQUESTA DE CÁMARA DE LA CIUDAD DE MÉXICO, A. C.

Mayo 2 y Junio 5—SALA CHOPIN. Audición integral de los Conciertos
Brandenburg de **J. S. BACH**.

SALA MANUEL M. PONCE (Bellas Artes).—Ciclo de tres conciertos
Junio 13—Programa de música mexicana, Director: **LUIS HERRERA
DE LA FUENTE**.

Junio 20—**VICTOR URBAN**, organista mexicano (solista invitado).

Junio 27—Solista invitada: **ROSA MARIA CALVO**, arpista de la RTE
(Radio Televisión Española).

En julio próximo **ANTONIO JANIGRO**, fundador de los
Solistas de Zagreb, será huésped de la OCCM.

Informes y Reservas:

Oficinas de la O. C. C. M. Tehuantepec Núm. 257 4o. Piso.

Tels.: 584-35-27, 564-21-54, 574-72-65

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA U N A M CENTRO DE INICIACION MUSICAL

Rivera de San Cosme 71

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

CARRERAS UNIVERSITARIAS —Nivel licenciatura—:

INSTRUMENTOS, CANTO, COMPOSICION, DIRECCION DE
ORQUESTA

Nivel Técnico—: FOLKLORE, MUSICA ESCOLAR, CURSOS
INFANTILES.