



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 24, México, mayo-junio de 1972

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 24, México, mayo-junio de 1972, pp. #-#

The cover features a large, abstract graphic on the left side. It consists of a series of parallel, slightly curved white lines that create a sense of depth and movement, set against a solid dark blue background. The lines curve downwards and to the right, eventually merging into a large, solid dark blue circular shape at the bottom left. The overall design is minimalist and modern.

heterofonía

24

REVISTA
MUSICAL

MAYO-JUNIO³ 1972
VOLUMEN IV
méxico,d.f.

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

Temporada de Verano 1972

Diez Conciertos en el Alcázar del Castillo de Chapultepec los Domingos
4, 11, 18 y 25 de Junio; 2, 9, 16, 23 y 30 de Julio y 6 de Agosto,
a las 11.30 horas.

Directores: **LUIS HERRERA DE LA FUENTE**, Dir. Titular. **MANUEL DE ELIAS**, Subdirector. **JOSEFINA ALVAREZ IERENA**, **ALEJANDRO KAHAN**, **RENE KLOPSENSTEIN**, **KARL RANDOLF**, **FRANCISCO SAVIN**.

Solistas: Pianistas: **GLORIA CARMONA**, **M^o TERESA CASTRILLON**, **GERARDO MUENCH**, **ARELI RICARDI**, **GUILLERMO SALVADOR**, **NADIA STANKOVICH**, **OSCAR TARRAGO**, **MANUEL SUAREZ**, violinista y **GUADALUPE MOJICA**, saxofonista.

Obras de **Mozart**, **Beethoven**, **Rachmaninoff**, **Dvorak**, **Revueltas**, **Smetana**, **Shostakovich**, **Manuel de Falla** **Mussorgsky**, **Prokofiev**, **César Franck**, **Weber**, **Ravel**, **Blas Galindo**, **Alban Berg**, **Kodaly**, **Chaicovsky**, **Saint Saens**, **Berlioz**.

Precios populares. Boletos en taquillas.

H E T E R O F O N I A

Revista Musical

INDICE DEL VOLUMEN IV. Julio-Agosto de 1971 a Mayo-Junio de 1972

JUNIO-JULIO de 1971, No. 19

	pág.
Cartas a la Redacción	2
Letters to the Editors	
De los Editores	
From the Editors	4
Concurso de Música Mexicana Contemporánea	
Mexican Contemporary Music Contest	5
DOMINGO LOBATO.—Aspecto de la Vida Musical en México	
On Mexico's Musical Life	6
DR. K MARIE STOLBA.—Benjamín Franklin y la Música	
Benjamín Franklin and Music	9
ROBERT STEVENSON.—Filosofías de la Historia de la Música	
Philosophy of Musical History	15
SALVADOR MORENO.—Evocando a Stravinsky	
Remembrances of Stravinsky	19
E.P.—25 años de la Sociedad de Autores y Compositores	
25th Anniversary of the Society of Authors and Composers	
Record of Mexican Composers	
ESPERANZA PULIDO.—Con Tapia-Colman	26
With Tapia-Colman	
JUVENTUDES MUSICALES	28
Musical Youth	
E.P.S.—El Clave bien Temperado y J. Demus	
The Well Tempered Clavichord and J. Demus	29
E.P.—Libros	30
Book Review	
Grabaciones	31
Recordings	
LESLIE FRICK AND C.M.—Conciertos y Opera	33
Concerts and Opera	
Revista de Revistas Musicales	38
Review of Musical Magazines	
Abstracts in English	42

No. 20, SEPTIEMBRE-OCTUBRE

Cartas a la Redacción	2
Letters	
De los Editores	4
From de Editors	

VITRI.—Algunos proverbios y dichos alemanes	5
Some German proverbs on Music	
K MARIE STOLBA.—Historia compendiada del étude de violín, hasta 1800	7
A condensed history of the violin, étude, up to 1800	
ESPERANZA PULIDO. C.A. Debussy, pionero de la música contemporánea	14
C.A. Debussy, pioneer of contemporary music	
EPS.—Conversación con el compositor Blas Galindo	18
With the composer Blas Galindo	
ESPERANZA PULIDO.—Con Filiberto Ramírez	21
With Filiberto Ramírez	
CARMEN SOULES DE SANUDO.—En el IX Aniversario del maestro I.M. Arriaga	23
90 years of maestro Mier Arriaga	
Revista de revistas musicales	29
Review of musical magazines	
Grabaciones	31
Recordings	
C.M. y LESLIE FRICK.—Conciertos, Opera y Ballet	34
Concerts, Opera and Ballet	
ANTONIO MACHADO CASTRO.—Actualidad de la Música Madrileña	38
Music in Madrid	
Libros	40
Noticias varias	41
News	
Abstracts in English	44

No. 21, NOVIEMBRE-DICIEMBRE

Cartas a la Redacción	2
Letters	
De los Editores	3
From de editors	
K MARIE STOLBA.—Historia compendiada del étude de violín, hasta 1800 (II)	4
A condensed history of the violin étude, up to 1800 (II)	
ALBERTO PULIDO SILVA.—Estética Musical	10
Esthetics of Music	
ESPERANZA PULIDO.—Música electrónica en el Conservatorio	12
Electronic music at the Conservatory	
ROSARIO MANZANO.—Música electrónica en Guadalajara	14
Electronic music in Guadalajara	
ALETHES.—Jazz y Rock	16
Jazz and Rock	
La "Misa" de Leonard Bernstein	18
L. Bernstein's Mass	
UWE FRISCH GUAJARDO.—Sinfónica de la Universidad	21
The University Symphony Orchestra	
Fichero de compositores menores de 45 años. Mario Lavista	23
Record of Mexican composers — Mario Lavista	
EPS.—Libros	26
Book review	
C.M. Conciertos	29
Concerts	
PEDRO MACHADO CASTRO.—El XXI Festival de Música de Berlín	32
Belin's XXI Festival of Music	

Noticias	38
News	
Abstracts in English	43

No. 22, ENERO-FEBRERO. 1972

Cartas a la Redacción	2
Letters	
De los Editores	3
From the Editors	
PABLO CASTELLANOS.—Presencia en Francia de la Música Mexicana	4
Presence of France in Mexican Music	
ALBERTO PULIDO Estética Musical	10
Esthetics of Music	
ESPERANZA PULIDO.—Con Luis Herrera de la Fuente	11
With Luis Herrera de la Fuente	
Dr. K MARIE STOLBA. El Arte del Violín	14
The art of the violin	
Música electrónica en la Torre Cinética de Xalapa	20
Electronic music in Xalapa	
JAMES STAFFORD.—Recordando a Bernard Flavigny	21
Remembering Bernard Flavigny	
EPS.—Con Alicia Urreta	23
With Alicia Urreta	
La Mujer Mexicana en la Música, Stella Contreras	25
Mexican Women in Music — Stella Contreras	
CARMEN SORDO SODI.—La Marimba	27
The Marimba	
MARIA DE LOS ANGELES CALCANELO.—Música en Europa	31
Music in Europe	
Libros	33
Book review	
C.M. Conciertos	35
Concerts	
Revista de Revistas Musicales	38
Review of Musical Magazines	
Noticias	40
News	
Abstracts in English	43

No. 23. MARZO-ABRIL

Cartas a la Redacción	2
Letters	
De los Editores	3
From de Editors	
Resultado del Concurso de HETEROFONIA	4
The finals of HETEROFONIA's contest	
ESPERANZA PULIDO.—En la órbita de Luigi Nono	5
On Luigi Nono's path	
E. PULIDO S.—Un día Enrique Cabrera habló sobre las "Pasiones" de Bach	9
Enrique Cabrera on J.S. Bach's Pasions	
FEDERICO IBARRA GROTH.—En el Centenario de Alexander Scriabin	13
Homage to Scriabin	

ALBERTO PULIDO SILVA.—Estética Musical	15
Esthetics of Music	
K.T.—La verdad acerca del Festival de Avándaro	18
The truth about the Avándaro Festival	
ALETHES.—Rocanrol	22
Rock'n roll	
La Mujer Mexicana en la Música, María Teresa Rodríguez	24
Mexican women in Music. Ma. Teresa Rodríguez	
SALVADOR MORENO.Desde Barcelona	26
From Barcelona	
NICOLAS KOCH-MARTIN.—Festival de Flandes	28
The Flandes Festival	
Libros	30
Book review	
Revista de Revistas Musicales	33
Review of Musical magazines	
C.M. and LESLIE FRICK.—Conciertos y Opera	36
Concerts and Opera	
Noticias	40
News	
Abstracts in English	43
No. 24, MAYO-JUNIO	
Cartas a la Redacción	2
Letters	
De los Editores	4
From de Editors	
ESPERANZA PULIDO.—La Crítica Musical	5
Musical criticism	
FEDERICO IBARRA.—Raph Vaughan Williams, su Centenario y la Música Inglesa	
Ralph Vaughan Williams his Centenary and English Music	
ERNESTO VALENCIA.—Aaron Copland, el Hombre, el Músico, la Leyenda ..	9
Copland, the Man, the Musician, the Legend	
MARIA ACEVES.—Cristóbal Halffter, un músico de nuestros tiempos	11
Cristóbal Halffter, a contemporary musician	
FORO DE LA JUVENTUD	16
Youth Forum	
ALBERTO PULIDO SILVA.—Jazz y Rock. Rocanrol	17
FERRUCCIO BUSONI.—Sobre la Técnica de las Octavas	20
On the Technique of octaves playing	
FICHERO DE COMPOSITORES MENORES DE 45 AÑOS, Alicia Urreta	23
Record if Mexican composers	
LA MUJER MEXICANA EN LA MUSICA, Alicia Urreta	26
Mexican women in Music, Alicia Urreta	
REVISTA DE REVISTAS MUSICALES	27
Review of Musical Magazines	
CONCIERTOS	33
Concerts	
NOTICIAS	37
News	
GRABACIONES	41
Recordings	
Abstracts in English	43

HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

Directora

ESPERANZA PULIDO

Jefe de Redacción

Ignacio Medina Alvarado

Relaciones Públicas

Alberto Pulido Silva

Redacción

Heriberto Frías 514,

México 12, D. F.

Teléfono: 5-23-48-10

Correspondencia

Apartado 12-808,

México 12, D. F.

Impreso en la

"IMPRENTA IDEAL"

Fragonard No. 44

México 19, D. F.

No. 24 Mayo-Junio 1972. Vol. IV.

SUMARIO

	Pág.
● Cartas a la Redacción	2
● De los Editores	4
● ESPERANZA PULIDO La Crítica Musical	5
● FEDERICO IBARRA Ralph Vaughan Williams, su Centenario y la Música Inglesa	7
● ERNESTO VALENCIA Aaron Copland, el Hombre, el Músico, la Leyenda	9
● MARIA ACEBES Cristóbal Halffter, un músico de nuestro tiempo	11
● FORO DE LA JUVENTUD	15
● ALBERTO PULIDO SILVA Jazz y Rock. Rocanrol	17
● FERRUCCIO BUSONI Sobre la técnica de las octavas	20
● FICHERO DE COMPOSITORES MENO- RESde 45 AÑOS Alicia Urreta	23
● LA MUJER MEXICANA EN LA MUSICA Alicia Urreta	26
● REVISTA DE REVISTAS MUSICALES	27
● CONCIERTOS	33
● NOTICIAS	37
● GRABACIONES	41
● ABSTRACTS IN ENGLISH	43

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

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

EXTRANJERO

Un año	Dls. 6.00
Número suelto	" 1.00
Número atrasado	" 1.25
Registrado como correspondencia de 2ª Clase por la Dirección General de Correos con fecha 28 de marzo de 1969, bajo el número 1242.	

CARTAS A LA REDACCION

Estimada Directora:

Aprovecho la presente para felicitarla por su interesante revista HETEROFONIA y así mismo desearle el mejor de los éxitos.

Respecto al artículo sobre "La verdad de Avándaro", estoy de acuerdo con el Sr. "K.D." en lo que concierne a datos estadísticos relativamente a números, muertos, drogados, "aliviados", mala música, negocio colosal.

No estoy de acuerdo en lo siguiente: El Sr. "K.D.", además de mantener en el anonimato su verdadera identidad, toma como fuente de información y base para su artículo "un librito altamente instructivo" de Carrión-Iturbide, que posiblemente esté limitado por el criterio de los autores, sus prejuicios, sus inseguridades, un carácter de amarillismo y falta de confianza en la juventud (la Humanidad del Mañana). ¿Por qué, si al Sr. "K.D." le interesaba redactar un artículo sobre Avándaro, no fue él mismo a convivir con la masa de jóvenes faltos de voluntad? Su testimonio es, por lo tanto, tan empírico como la música que se tocó allí, aunque no tan espontáneo.

Una cosa es que el aspecto musical de Avándaro, haya decepcionado y otra que se hayan reunido, no 100,000, sino 250,000 almas, sufriendo toda clase de presiones, no solamente por parte de la prensa y propaganda REACIONARIAS, sino hasta de los rigores de la Naturaleza. ¿Soportaron todo esto por las drogas? No creo que un pseudo valor, como el vicio, sea capaz de reunir a tanta gente y mantenerla en paz y armonía.

Más bien creo que existe un nuevo tipo de gente hambrienta de verdaderos valores, de paz y justicia y que —además— está hastiada de un sistema inicuo, basado en la represión, censura, inhibición y demás perversidades. Y todo bajo el signo del \$...

¿Fueron defraudados los jóvenes que asistieron al Festival de Avándaro? Seguramente sí y quizás haya sido a causa de algo en que nadie paró mientes: las ideas revolucionarias, cuando se manifiestan verbalmente, o por medio de las artes plásticas, pueden ser fácil presa de la censura y aprovechamiento demagógico. Mas la música no se puede reprimir, puesto que es abstracta y las ideas que transmite no son palabras, sino estados de ánimo. Los jóvenes creyeron, ingenuamente, quizás, que iban a encontrar en Avándaro una solución a tantos problemas, sin percatarse de que el "rock chicano" ¡no existe! Estoy, pues, de acuerdo en que el rock chicano es inexistente y en que se trata solamente de una mal entendida copia de una música mal entendida.

Yo pregunto a los cultos lectores: ¿Será la música el lenguaje que deba crear una conciencia revolucionaria en las masas, hasta unir a todos contra uno?

Para terminar añadiré otra pregunta: los que practican la buena música, ¿deben tomar lo anterior en cuenta y tratar de aplicarlo? Personalmente pienso que sí...

Atentamente,
Jorge R. González
Oriente 69 No. 28-29, Col. Asturias
México 13, D. F.

P.D. Por favor ¿podría usted definirnos la palabra "onocracia"? Muchas gracias.

Estimado joven Jorge: Infiero que es usted uno de los asistentes al Festival. Estamos seguros de que el Sr. "K.D." estaba indignado por la forma de organización de aquel evento. Si usted lee detenidamente el artículo se dará cuenta de que su tono general alienta una gran protesta contra quienes decepcionaron en tal forma a la juventud de Avándaro y le dieron gato por liebre. No se necesita haber estado allí de cuerpo presente, para saber a ciencia cierta lo que sucedió, puesto que son innumerables los testimonios vivientes y fidedignos del evento. "K.D." puso énfasis en el hecho de que quizá las drogas le hubiesen evitado a los muchachos darse cuenta cabal de la pésima música que se les brindaba. Y, como dice usted bien, debiera ser justamente la música adecuada, auténtica, profunda, la que uniera a los jóvenes en la prosecución de ideales de sumamente difícil consecución.

El término "onocracia" fue una errata de imprenta. La palabra es, en realidad, "oncocracia" y significa "gobierno de las masas". Pero nuestro colaborador, Alberto Pulido, nos dice que a esta innovación prefiere la de "pletoocracia", cuyas raíces griegas son: plethos, masa de gente y cracia, gobierno. Favor de no confundirla con "plutocracia", que significa "gobierno de los ricos". El piensa que las raíces de oncocracia pueden prestarse a cierta confusión, puesto que "oncos" significa masa, en el sentido de volumen, mientras que "plethos" sí se refiere específicamente a masa, o multitud de gente.

CLAUDIO
ARRAU



Paradigma
de los
Pianistas
Latinoamericanos

De los Editores

Desde que Jesús Bal y Gay nos abandonó abruptamente, sin despedirse de nadie, tras una estancia de casi un cuarto de siglo entre nosotros, no habíamos vuelto a recibir noticias suyas. Ahora nos ha proporcionado un amigo el recorte de una entrevista que le hiciera Manuel Angel Coria, en el diario madrileño "Madrid", al distinguido musicólogo y compositor español. Por esta entrevista nos enteramos de que Bal y Gay prepara actualmente la edición de un "Cancionero Gallego" y una monografía sobre Manuel de Falla; así como de que su capacidad creadora se mantiene dentro del tonalismo, por ser éste su "lengua materna"; y de que su estética continúa apoyándose en las de Debussy, Ravel, de Falla y Stravinsky. Al pedirle que expresara algo acerca de su labor en México, sólo se refirió al entrevistado a sus trabajos materiales; no reveló ningún nexo afectivo con su antigua tierra adoptiva. ¿Es México un país incapaz de suscitar afectos verdaderos y durables? Sin embargo, aquí fueron acogidos Jesús y Rosita Bal y Gay con grandes muestras de cariño y a él se le abrieron un buen número de puertas, amistosas las unas y prácticas las otras.

Bal y Gay vivió en México la única época de oro que ha conocido la musicología en nuestro país, cuando Adolfo Salazar, él mismo. Pedro Samper, Rodolfo Halffter, Mayer-Serra (este último, siempre que se olvidaba de la chismografía y escribía en serio) formaron un núcleo de gente bien preparada y apta, que aportó obras musicológicas de gran significado para la bibliografía musical mexicana.

Era la época de confianza ingenua, cuando esperábamos que la emigración de músicos españoles tan distinguidos nos inyectara una dosis de eficiencia musical, lo suficientemente efectiva como para abandonar, o por lo menos disipar la inercia y lanzarnos hacia elevadas aventuras del espíritu.

¿Por qué no fue así? Necesitaríamos ahondar mucho más profundamente en la cuestión antes de contestar a esta pregunta. En aquella época y durante la Segunda Guerra Mundial hubiéramos podido reunir aquí (aparte de los españoles) una pléyade de músicos de primerísima calidad, como lo hicieron los norteamericanos, con resultados que no requirieron demasiados años para probar su bondad. Nosotros dejamos pasar la oportunidad, porque nuestro sino era aparentemente otro: mantenernos sujetos a un decantado "nacionalismo" que después de todo, solamente resultaba una cierta clase de chauvinismo no conducente a ningún apetecible destino.

Es verdad que Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, Blas Galindo, José Pablo Moncayo (estos dos últimos un poco más tarde) inventaron una música nacionalista más ambientada que la anterior y más técnicamente avanzada e interesante; pero ¿fue ésto suficiente? Si así hubiera sido, ¿por qué no hemos sido capaces de echar las bases para un auténtico desarrollo musical futuro? Nos hallamos actualmente en una especie de callejón estrecho, pero no desprovisto de salida. Evitemos pues, que nos agobie el pensamiento...

LA CRITICA MUSICAL

Por ESPERANZA PULIDO

Hace más de 70 años escribió un joven de veintinueve que se dedicaba por aquel entonces a la crítica literaria:

"Mi pluma es lo único que hay de amable en mi persona: su iridido derrama caudal de tolerancia que sorregando el campo de la crítica, mitiga el calor que lo fecunda, y deja que el rosal crezca al lado de la ortiga. Nunca rasgó la tersura, nunca el blancor manchó el papel en que escribe, porque antes que ella detenga el vuelo sobre el vacío ideal de una hoja en blanco, ha colmado el vacío con mi propio corazón. Suspicios no recuerdan el del águila, pero buscan, sin embargo, el cielo, y es en lo azul y no en el fango donde va a perderse el ramo de ensueños, esperanzas e ilusiones que desprendió del árbol de mi vida".

Fue el poeta y escritor dominicano, Américo Lugo quien se expresó así.

Espíritu sensitivo y poeta delicado, no pudo desde luego el patriota dominicano ser un buen crítico. Al dejar crecer el rosal al lado de la ortiga, cultivaba un campo incosechable, donde el incauto ansioso de cortar un ramillete de flores frescas y olorosas se llevaba, en vez de rosas, el sarpullido picante de las engañosas hojas verdinegras.

Aquel que tenga la convicción de poder llenar con su corazón los innumerables vacíos del arte no debe, en razón y justicia, poner su pluma al servicio de la crítica en cualquiera de los campos de las actividades humanas. Porque el sitio anatómico donde residen los razonamientos del crítico es el de los nobles, aunque blanduzcos sesos. El corazón, si es de voluminosas dimensiones, debe quedar por el momento relegado a un segundo plano. Pero, ¡ay de aquel que lo tenga pequeño y mezquino! A ese tal tampoco le asiste el derecho de mezclarse en lo ajeno, cuando lo ajeno sea el afán humano de expresarse por medio de recursos intelectuales o disciplinas técnicas para obtener con ello el pan, la gloria, o simplemente el placer espiritual.

Como la de las otras artes, presenta la crítica musical dos aspectos bien definidos: aquél que se refiere al artista intérprete y a las producciones musicales de todos los días y que emplea como vehículo la prensa diaria y las revistas hebdomadarias o mensuales y el que analiza y escudriña por medio de la propia prensa las nuevas creaciones del compositor y los complicados problemas de la estética musical. El primer aspecto, que con frecuencia muestra una pseudocrítica, admite críticos entre los no músicos: éstos suelen a veces sobrepasar a los técnicos en claridad de visión y en justeza de análisis objetivo.

Entre los músicos —compositores o intérpretes— han sido contados aquellos que hayan sentido una responsabilidad musical profunda hacia el público. Schumann es casi un caso aislado en la historia de este arte, porque

ejerció la crítica, no solamente en forma honrada y altruista, sino también inteligente y acertada. Habiendo vivido a sus veinte años ese período de decadencia que precedió al auge del Romanticismo, se propuso contribuir eficazmente para sacar el medio musical de su país de la mediocridad en que se hallaba. Fundó al efecto el "Club David" para combatir desde allí a los modernos Filisteos, corruptores del arte y para que la batalla fuese más efectiva, editó también un periódico el *Neue Zeitschrift für Musik* —cuya vida alcanzó un decenio y cuyos escritos personales recopiló más tarde en un volumen para el que escribió el siguiente prefacio:

"Por aquel entonces (1834, cuando apareció el primer número del periódico), la situación musical no era muy alentadora. Reinaba Rossini en el escenario; en el piano solamente se escuchaba a Herz y a Hunten; y, sin embargo, apenas habían transcurrido unos cuantos años desde que Beethoven, Weber y Schubert estaban entre nosotros. Un día se despertó este pensamiento en un corazón rebelde: "No permanezcamos impasibles; contribuyamos con nuestro apoyo al progreso; honremos nuevamente a los hombres, restituyéndoles la poesía del arte".

Como se recordará, Schumann compuso las "Danzas del Club David" (*Davidsbundlertanze*) que nos quedan como uno de los documentos vivientes de este período de la vida del compositor, al que tanto le debe la música, y sin el que Bach, Beethoven, Schubert, Chopin, Weber, Méndelssohn y Brahms hubieran necesitado mucho más tiempo para establecerse en sus propios dominios los unos y regresar a ellos después de largo olvido los otros.

Fue siempre Schumann un crítico justo y entusiasta, al que nunca aterró la oposición de los colegas, ni opacó la envidia y las intrigas de los mediocres. Campeón exclusivo de la música elevada, desarrolló su cruzada en un medio fértil, como lo era el suelo alemán, donde finalmente logró entronizar a los genios musicales del día y restaurar la memoria de aquellos que habían honrado a su país en el pasado. En sus inescrutables designios, la Muerte segó cruelmente una vida en flor, dejándonos, sin embargo, el aroma de su ejemplo que sin duda alcanzará la eternidad. Todo el que se encuentre dentro de la primera categoría de crítica musical, debería recurrir continuamente a las fuentes schumannianas de probidad de la personalidad en beneficio de aquel que ocupa el banquillo del ajusticiado, altruismo conducente a beneficiar el criterio del vulgo, etc.

"¡Qué fácil es hablar y escribir palabras!", se objetará: "lo que cuentan son los hechos y los resultados". Así es, en efecto, y en un medio musical como el nuestro, que no peca de rico, ni de fecundo, ni de culto, resulta todavía más difícil emprender una campaña "a lo Schumann", cuando se está a leguas de distancia de su inteligencia lúcida y de sus condiciones humanas tan ponderables. Pero, si todos los que se ocupan en México de estas cosas, unieran sus esfuerzos tendientes a educar el gusto del público por medios justos y humanamente objetivos, algo se conseguiría. ¡No sería posible, ni interesante, que existiese una unificación de criterios, pero en lo que sí puede establecerse la unidad es en el anhelo de trabajar pensando en el público, esto es, en su interés, más que en el interés del propio artista quien, por otra parte, también

debe hacerse merecedor de la aprobación que se le otorgue según el criterio imparcial de cada quien.

Por lo que se refiere al otro aspecto de la crítica musical —la crítica de las creaciones y las disciplinas estéticas— dejemos la palabra a Benedetto Croce:

“La verdadera crítica de arte —dice— es ciertamente crítica estética, pero no porque desdeñe la filosofía, como la pseudoestética, sino porque actúa como filosofía y concepto de arte. Y se es crítico, no porque se limite éste a lo extrínseco del arte, como la pseudocrítica, sino porque, después de valerse de los datos históricos para la reproducción histórica de lo que no es todavía historia— en cuanto obtiene la reproducción fantástica hace historia, determinando el hecho que ha reproducido en su fantasía; caracterizando el hecho por el concepto y estableciendo cuál ha sido verdaderamente el hecho que ha acaecido”.

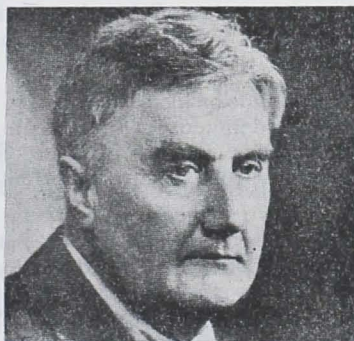
El crítico musical de esta categoría tiene forzosamente que ser, ante todo, un músico y luego, historiador, y un poco filósofo...

RALPH VAUGHAN WILLIAMS (1872-1958) SU CENTENARIO

Por FEDERICO IBARRA G.



Purcell



Williams



Haendel

El aporte musical de Inglaterra, a diferencia de los demás países europeos, ha sido desigual a través de su historia; Inglaterra es el país cuya estabilidad económica, política y social propicia el desarrollo de todas las artes, pero —inexplicablemente— ciertas etapas de la composición musical han permanecido inexploradas allí.

A través de la historia musical encontramos gran cantidad de compositores ingleses que sobresalen en la música renacentista: nombres como Duns-table, Dowland, Morley y Purcell los asociamos con la época de la polifonía y la maestría en la utilización de instrumentos como el clave y el laúd; pero después de estas grandes figuras, Inglaterra enmudece a través de un largo periodo musical, en el que los hallazgos e innovaciones se suceden precipitadamente.

¿Quiere decir esto que toda actividad musical cesó, a partir del período en cuestión? De ningún modo, puesto que la estabilidad de la Gran Bretaña como país le permitió importar músicos y compositores, a los cuales se les ofrecían seguridad y un campo propicio para manifestar su arte; esta importación se llevó a cabo a partir de Haendel, (considerado allí como una de sus glorias nacionales), pasando por Johann Christian Bach (llamado el Bach inglés), hasta Pierre Boulez, que actualmente dirige la orquesta de la B.B.C.

Mucho tiempo después de la desaparición del último compositor inglés, encontramos dos nombres dentro de la época romántica: Elgar y Delius, pero su música, aunque no desprovista de valor, carece de la genialidad de sus antecesores; y no es, sino hasta el nacimiento de Gustav Holst y Raph Vaughan Williams cuando Inglaterra volverá a ocupar un lugar destacado dentro de la música.

Ralph Vaughan Williams fue el compositor llamado a llenar las grandes lagunas que existían dentro de la historia musical de su país. A ello se debe que su música sea indefinible, puesto que participa de numerosas corrientes musicales y estéticas. Es, ante todo, un gran sinfonista, como lo revelan sus siete sinfonías de diferentes títulos (*Del Mar, Londres, Pastoral, Antártica*), en las que aprovecha la polifonía, que Schoenberg había también resucitado, unida a una orquestación masiva y brillante y a una intención formal, claramente derivada del clacisimo.

Williams es considerado nacionalista, porque el espíritu de todas sus obras y la de sus temas bien definidos es típicamente inglés, como lo muestran las fantasías sobre temas de Thomas Tallis y Greensleaves, los *Cinco Reratos Tudor*, sobre poemas de John Skelton y sinfonías como la de *Londres*, en apoyo de este argumento.

Curiosamente, el nacionalismo siempre estuvo unido al lenguaje romántico. Vaughan Williams no se conforma con la técnica musical del Romanticismo, sino que aspira a poner su música (y la de Inglaterra) al día, y decide trasladarse a Francia para estudiar con Ravel, cuya influencia decisiva marca en su obra una ruta claramente impresionista, como en *Flos Campi* para viola, coro femenino y orquesta, la *Sinfonía Antártica* y el *Concierto* para dos pianos. En resumen, su música es la yuxtaposición del sentimiento romántico-nacionalista, unido a la técnica impresionista y todo ello expresado formalmente dentro del Neo-clacisimo.

Quizá la importancia de Vaughan Williams no resida, como en Holst, en la originalidad, sino en ser un músico completo, que dominó casi todos los géneros musicales y que sirvió de base a otra gran figura inglesa: Ben-

jamín Britten. Desgraciadamente, después de él no existe ningún otro compositor de su importancia que nos haga creer en el nuevo renacimiento de la música inglesa.

Dos compositores celebran este año su centenario y sus actitudes tan diferentes hacia la música hacen pensar en el genio humano: Scriabin que luchó totalmente solo, abismado en la búsqueda del infinito y de la manifestación musical del tono, y Ralph Vaughan Williams que serenamente buscó, a través de la tradición, su expresión como hombre.



AARON COPLAND, EL HOMBRE EL MUSICO, LA LEYENDA

Por ERNESTO VALENCIA M.

Sereno, tranquilo, reposado, con la impresión de que es un hombre al que muy pocas cosas alteran, AARON COPLAND, en su reciente viaje a nuestro país, recordaba sus anteriores estancias en México. Mencionó que en 1932 realizó su primera visita a invitación del Maestro Chávez, entonces Director del Conservatorio Nacional de Música, para asistir a un Concierto de sus propias obras. Que ya ha estado en México en diferentes ocasiones para dedicarse a la composición; que ha radicado en Tlalpan, Tlaxcala, y Tepotzotlán.

Aludiendo a su primer visita a México, COPLAND dice: "Esto era como un sueño para un compositor joven como yo, de manera que me vine feliz de la vida, hospedándome en un departamento de la calle de Ramos Arizpe, tan cercano al Frontón México que desde mi recámara alcanzaba a oír el *pac*, de la pelota al rebotar".

Mencionó luego que *Salón México* es una de las obras favoritas de LEONARD BERNSTEIN, quién en compañía de COPLAND la tocó a 2 pianos una vez en New York. Al preguntársele si había conocido personalmente el Salón México contestó con entusiasmo, "Sí". ¡Qué lugar más divertido y lleno de colorido! Lo visité muchas veces en compañía de varios ami-

gos. Es de veras cierto que ahí colgaba un famoso letrero que decía: "Caballeros, favor de no tirar colillas al piso, porque las damas se queman los pies". *¿Fue inmediatamente después de esa visita cuando compuso "Salón México?"* —No se trató desde luego de una inspiración súbita al salir del Salón, sino 4 años más tarde, en 1936, afloraron los recuerdos más vivos de ese lugar.

Se le inquirió sobre si *la crisis social, desatada por la Guerra de Vietnam se reflejaba de algún modo en la Música, como ha ocurrido con la Plástica y la Literatura*. Dijo: la Música no tiene nada que ver con cuestiones específicas; por ejemplo —añadió— es muy difícil expresar con palabras qué significa una sinfonía. Son muy pocos los compositores que tienen conciencia política. Los músicos respondemos a reacciones emotivas.

Refiriéndose a la variedad de movimientos que se dan ahora en su País, indicó que hay actualmente compositores que están escribiendo en el estilo de SCHOENBERG; otros que trabajan con Música Electrónica, epígonos a veces de JOHN CAGE, y otros que "continuamos escribiendo formas sonoras convencionales".

Señaló que es en las Universidades —por sus poderosos recursos— donde mayor auge ha alcanzado la investigación de la Música Electrónica, ya que los equipos de la Nueva Música, son por lo general muy costosos; por tal motivo no siempre están al alcance de los compositores profesionales.

Agregó que la gran actividad musical de las universidades se explica, además, por el hecho de que los jóvenes, por ser jóvenes, se resisten a aceptar y a usar el lenguaje musical tradicional; aunque, después de todo, los compositores se ven obligados a seguir el camino de todos hacia la meta insalvable e irreversible de las salas de concierto. Ese camino fue transitado por grandes revolucionarios de la Música como Debussy, Ravel o Stravinsky. Rechazó Copland que la Música Electrónica representa la deshumanización de la Sociedad Industrial y afirmó que es difícil forzar a los jóvenes para que continúen escuchando sólo a Beethoven, Bach, Haendel o Mozart.

Recalcó varias veces que él participa de la idea, de que a los artistas se les debe permitir su expresión propia, con absoluta libertad, pues los artistas concretan los sentimientos básicos del hombre. Mencionó que la Música Electrónica tiene una limitación, ya que los sonidos grabados en una cinta, se repiten siempre de la misma forma, lo cuál es una desventaja ante la interpretación de la música convencional, cuyo ejecutante o ejecutantes, imprimen acentos diferentes cada vez que interpretan una partitura. Cuando uno dirige una sinfonía de Beethoven la ejecución es siempre diferente, de acuerdo con la Orquesta que la interpreta.

Espera que los nuevos compositores hagan algo para superar esa deficiencia, y recordó entre esos progresos, las combinaciones que realizan varios autores de ejecuciones en vivo con grabaciones, como Stockhausen.

Dijo también que además de Chávez admira profundamente a Silvestre Revueltas y se felicita de haber tenido entre sus discípulos a varios compositores Latinoamericanos como Blas Galindo, Julián Orbón y Héctor Tosar, entre otros.

Contestó una pregunta especial, manifestando ser autor de 4 libros: *Cómo Escuchar la Música*, *Nueva Música*, *Música e Imaginación* y *Copland en la Música*. Refiriéndose a las obras que dirigió con la Filarmonía Universitaria dijo que su *Concierto para clarinete*, fué encargado originalmente por el famoso Director de Orquesta de baile Benny Goodman y *The tender Land* (la Tierra Tierra), ópera en 3 actos, la compuso por encargo de Rodgers y Hammerstein —los nombres más célebres en el Mundo de la Comedia Musical—, e *Inscape* fue compuesta en 1967 por encargo de la Orquesta Filarmonía de New York, para celebrar su 125º aniversario y estrenando en la Universidad de Michigan en 1967, bajo la dirección de Leonard Bernstein. Sobre *Inscape*, señaló que el título de la obra es una frase inventada por el poeta inglés Gerard Manley Hopkins, que significa "una iluminación casi mística, una percepción repentina de aquél designio, orden o unidad que da sentido a las formas exteriores". Mencionó que sus más recientes composiciones son: un "Dúo para flauta y piano" en tres movimientos, "Three Latin American sketches" para orquesta de cámara y un breve "Threnody" en memoria de Igor Stravinsky, para trío de cuerdas y flauta.

CRISTOBAL HALFFTER UN MUSICO DE NUESTRO TIEMPO

Por MARIA ACEBES

En esta época que nos ha tocado vivir, en la que la sensibilidad musical está sufriendo las más intensas conmociones, donde el artista es criticado por asumir una postura intelectual y su obra considerada un producto artificial, arbitrario y no intuitivo, ni mucho menos genial; en esta época, digo, en la que uno de los tópicos más al uso consistente en decir que ya la música no es música ni el arte es arte (olvidándonos de tantos movimientos reaccionarios en tiempos pretéritos contra autores hoy muy actualizados y entonces incomprendidos), Cristobal Halffter, nacido en Madrid en 1930, es uno de los pocos compositores españoles que ha sabido conquistar un prestigio allende las fronteras. A sus impulsos estéticos, (preocupación por la lectura musical y sonoridad de la obra), sus múltiples facetas como músico y su enorme capacidad técnica le ayudan a imponerse a la atención del público nacional e internacional. ¿Hasta qué punto es el músico español víctima de la incomprensión del público? Cristobal Halffter habla con mucha sinceridad

y seguridad en sí mismo —conoce muy bien el problema—, y aunque tal vez sea de esos pocos compositores que gozan del privilegio de vivir de la música, su espíritu inquieto y su afán de abrir una brecha en el conformismo en algunas personas, se rebela cuando dice... “El 80% de la música que hay en el mercado nacional está formado por intérpretes, discos, cintas y compositores extranjeros. ¿Por qué no pueden tener el intérprete, el fabricante de discos y el compositor español el mismo trato? Un trato de igualdad ¡por lo menos de igualdad! Pero claro, eso tiene una doble vertiente, y es que estos discos y cintas grabados en otros países y enviados a España incluso a través de las Embajadas, tienen como finalidad la de promocionar a sus compatriotas. Así resulta que el compositor español, además de no estar informado, desde el punto de vista económico, carece de toda protección. Yo me dedico a una profesión tan digna como cualquier otra pero que realmente no sirve para nada. Ahora bien, gracias al arte el hombre es el hombre, si no sería un animal”.

Crostobal Halffter se examinó en el Conservatorio de Madrid pero estudió la composición con Conrado del Campo. Premio extraordinario en armonía y composición Internacional de Juventudes Musicales (UNESCO). Muchas de sus obras han sido encargadas por las entidades internacionales de más prestigio.

En el proceso de su evolución musical se han mantenido una serie de constantes entre las que cabe destacar el concepto de la forma y el gusto por la sonoridad. El lenguaje le preocupa menos; ha utilizado varios hasta llegar al actual que también puede ser un paso para llegar a otros, porque no tiene todavía ni la edad física ni mental de estancarse.

“Lo que si mantendré siempre es el gusto porque la obra esté formalmente terminada, y aunque sea aleatoria, que tenga una forma clara, que tenga un principio y un fin, un porqué, una justificación formal. En cuanto a la sonoridad —quiero insistir mucho en esto—, cada instrumento, cada complejo tímbrico debe de estar perfectamente justificado dentro de esa sonoridad y buscándole el matiz oportuno. Es decir, como compositor a mi me interesa mucho que ese oboe que he puesto suene a oboe. Si lo toca una flauta ya no es lo mismo”.

Cristobal Halffter es categórico y consecuente. No está entre sus proyectos hacer concesiones a la galería ni tampoco pretende “épater le bourgeois”. No ignora que toda excursión por el terreno del arte experimental tiene sus riesgos. Sabe muy bien qué es lo que quiere y por qué camino va. Al hablar de su último estreno en España “Fibonacci”, dice...

“Esa obra no se puede tocar con otro instrumento que no sea la flauta. Y más todavía, con ese flautista”.

—Eso es limitarlo ¿no?

“Si pero es que al escribir esa obra no solo piensas en esa flauta y en ese flautista, piensas en la orquesta de cuerda que lleva y en los 2 instrumentos de percusión. Y hasta piensas en la sala. Ese es el ideal, pero no lo puedes lograr lógicamente. Además, con esa manía que les ha entrado ahora

de hacer los conciertos al aire libre, donde no hay condiciones acústicas, donde se pierden en el aire montones de sonidos...”

—Tu música es aleatoria muchas veces, pero aleatoria de una manera un poco especial. Tú mismo lo confiesas.

“El intérprete tiene que hacer lo que yo quiera. Puedo dejar libertad de tiempo, estructurar de una manera u otra, pero con la sonoridad que yo quiero, con el timbre que yo quiero”.

—El público el melómano incluido, y tal vez hasta el profesional en muchos casos, se pregunta si la música aleatoria no es una tabla de salvación en este naufragio de teorías estéticas. Tú qué opinas Cristobal, ¿hay crisis o nó en la música?

“Hay crisis en los compositores pero no en la música. La historia de la música es la historia de las obras creadas por hombres y puede haber ciertas tendencias que están en crisis, pero yo creo en el ser humano y como pienso que es capaz de sobrepasar estas crisis, estoy seguro de que dentro de nada estaremos ante otro panorama. Lo que también creo es que muchas veces las crisis las provocan personas que no comprenden la actual creación. Entonces es fácil decir “la música está en crisis porque yo no entiendo nada”. Existen nuevas tendencias, como es la utilización de instrumentos electrónicos (y con esto no quiero decir la guitarra eléctrica por ejemplo), pero si el sintetizador de sonido o el transformador no sólo del timbre del sonido sino de la fuente sonora que yo utilizo en mi última obra estrenada hace poco en Alemania”.

—Imagino que es una tarea ardua encontrar los medios propicios para establecer comunicación con el oyente, sobre todo si éste tiende a rechazar a priori cualquier experiencia nueva que se le presente. ¿Hasta qué punto es necesario un laboratorio? Porque algunas páginas musicales se nos presentan como el resultado de ecuaciones interesantes o caprichosas para el que las resuelve, pero la inmensa mayoría del público las acepta, no sin cierto desdén, como producto de laboratorio.

“Pues mira, el laboratorio ideal debe de estar formado por dos elementos: el elemento puramente técnico, es decir las personas que están al servicio de la transmisión de sonido, investigando todo lo que concierne a éste y los compositores, investigadores a su vez que tienen todas las instalaciones a su disposición y son en definitiva quienes aportan las ideas en el aspecto musical. En España no existe nada de esto, a excepción de algunos laboratorios particulares, como es el de Alea por ejemplo. La Comisaría de la Música o en su lugar cualquier otra entidad estatal, debieran dedicar parte de su presupuesto a la investigación. Claro, es menos lucido que organizar Festivales, Decenas y Semanas de Música, pero es necesario para poder estar al día”.

—Estamos de acuerdo. Cada época, cada ambiente cultural, debe crear los procedimientos de transmisión musical con arreglo a las nuevas técnicas. Y a nivel de individuo, de comunidad, plantearse seriamente las posibilidades de una educación musical. Tú que has sido Director del Conservatorio de Madrid, que ganaste la cátedra de Composición y que tienes una formación musical mucho más amplia que la mera posesión de los medios técnicos ¿qué dices al respecto?

"Hay dos aspectos fundamentales en la educación musical. Uno la educación del pueblo, de la gente, es decir una educación de la sensibilidad a través de las artes, de la música, de la pintura, de la literatura... No se trata en este caso de aprender solfeo sino de adquirir una sensibilidad auditiva. Y luego está la otra educación, la específica del músico, del profesional. En cuanto a la primera es prácticamente nula porque a los niños no se les enseña música en los colegios y cuando se les enseña suele ser solfeo y una serie de cosas que no tienen ningún interés. Por el contrario la enseñanza que recibe el profesional es escasa porque en el Conservatorio hay una serie de materias que no se dan y que son fundamentales. Falta, como si dijéramos, poner el broche final en todo. En piano, por ejemplo, salvo muy "muy" honrosas excepciones que saben como se toca el piano actualmente, no hay un auténtico conocimiento de este instrumento. En composición, hoy en día se estudia, que diría yo... hasta Liszt. Wagner debe ser el último. El dodecafonismo no se estudia, y si se tiene en cuenta que los abuelos espirituales de los niños que ahora van al Conservatorio son los que hicieron el dodecafonismo... Tú me dirás a qué esperan. Por otra parte en una ciudad como Madrid, de tres millones y medio de habitantes, tendría que haber 8 o 10 Conservatorios para niños que llegasen hasta un grado; y luego una Facultad de Música en donde se hiciese un examen de ingreso igual que se hace en la Escuela de Caminos, pongo por caso. De ahí saldrían los verdaderos profesionales".

—Todos sabemos que la eficacia de la crítica hoy en día es muy relativa. Por lo que hemos hablado anteriormente respecto a la educación musical deducimos que lo más importante para el individuo es fortalecer su intuición, su sensibilidad, mediante audiciones de éstas o aquellas obras acompañadas de una información precisa. La comprensión espontánea de una obra de arte —ya lo decía Salazar— es un fenómeno mucho más profundo y más íntimo. Pero... ¿qué opinas tú de la crítica?

"Lo primero que hay que plantearse es qué función tiene. Debe de ser una información lo más completa posible de cómo está construida una obra, su forma y lo que quiere decir o representar. En suma, una crítica formativa, no valorativa, tanto de obras, como de intérpretes, que es precisamente lo que yo echo de menos. No me interesa si el director, o el solista, se desmelenó, sino cómo construyó ese primer tiempo y porqué. Claro que para hacerlo así falta una parte importantísima que es la formación técnica. Yo creo que no se debiera de hacer nunca crítica de algo en lo que se ha fracasado. Creo que la crítica es más que un asilo porque así, desgraciadamente puede hacerse mucho daño. Otra cosa que se dá mucho en España es ser crítico y parte, lo cual es muy peligroso. Imagínate tú que cualquiera que sea la razón por la que este señor está relacionado con lo que está sucediendo, su crítica, favorable o adversa, puede significar en España, la carrera del criticado. Naturalmente que un crítico, como todo ser humano, se puede equivocar. Y es disculpable también su confusión. Yo estoy leyendo ahora un libro editado en 1953 de un crítico que estará encantado de que nadie le conozca, porque mantiene una postura completamente contraria a la que tiene ahora y desde luego será feliz si ese libro desaparece".

—Todos sabemos poco o mucho de la vida de Manuel de Falla, de su música, de su talla artística, de su personalidad. Y naturalmente de su españolismo, no de pandereta, que quizá sea la razón más profunda de su universalidad. ¿Qué influencia ha tenido en los compositores españoles posteriores?

“Ha influido mucho como ejemplo de integridad, de persona, de músico serio. Y sobre todo ha servido de punto de partida para nosotros porque se puede hacer una música profundamente española sin ningún tema andaluz, ningún tema español. El todavía los tiene, pero es que era mucho pedirle. Desde “Los amores de la Inés” que es una zarzuela, hasta el concierto de clavecín es tal paso, tal evolución, que no se le puede pedir más. Entonces si Falla llegó hasta aquí, nosotros partimos de aquí para seguir adelante. Y ese es el tronco. Nosotros lo que hacemos es prescindir del elemento popular, pero seguimos haciendo música española. Yo concretamente creo que mi música es muy española”.

Cristobal Halffter es un músico de hoy, un compositor de nuestro tiempo. Su postura ante los problemas actuales de la música es, en cierto modo, tranquilizadora. Es un hombre optimista que sigue adelante porque sabe, entre otras cosas, que no se puede retroceder. Sus preocupaciones musicales y extramusicales le hacen hablar con énfasis de su lucha diaria, de sus deberes, de su españolismo a ultranza y de la orfandad que en el ámbito musical ha sentido no solo él, sino los demás compositores de su generación.

Es necesaria una cierta perspectiva histórica para poder juzgar los experimentos que se están haciendo en el campo del arte. Pero no seamos demasiado injustos ni demasiado incómodos al pretender asignar a la historia el papel de juez que, a su debido tiempo e inapelablemente, dictará sentencia. Esto sucederá por añadidura. Mientras tantos músicos y melómanos deberíamos estar más atentos, abrir bien los oídos, reconocer el esfuerzo y la valentía de nuestros compositores para descubrir por nosotros mismos el espíritu y la belleza de la música de nuestro tiempo.



FORO DE LA JUVENTUD

Por CESAR F.

DE LA MUSICA POP EN MEXICO.—Desde que comenzó el hombre a raciocinar sobre la tierra, siempre le fue necesario un concepto musical. Este le ha acompañado siempre en su constante deambular y le es imprescindible para crearle una conciencia vasta y una visión diferente del mundo.

Frecuentemente se critica la pobre aportación de la música pop mexicana, en comparación con la de otros países. Se habla así mismo de la imposibilidad de que pueda existir en México una música de tal tipo, puesto que —se aduce— ésta no es sino una mera imitación (caricatura) de la música inglesa o estadounidense.

En las raíces del pensamiento latinoamericano existe un enorme complejo de inferioridad que frena el avance hacia un nivel cultural de pueblos hermanos europeos. Si lo rompiésemos ¿no seríamos capaces de producir, crear o aportar a nuestro tiempo —máxime en las artes— cosas tan hermosas como las europeas, o aun mejores? Sin embargo, nadie piensa que para la efectividad de un progreso en este campo sea imprescindible una promoción adecuada que apoye el incontenible movimiento juvenil evolutivo de la música pop latinoamericana. Este tipo de música está legando al mundo transformaciones en el orden social y en el de su propio campo musical.

Por lo tanto, es realmente injusto que no se medite en la imprescindible necesidad que tiene la juventud de escuchar este tipo de música. Sin medios adecuados resulta imposible su realización.

No hay rock en México. Nunca ha poseído bases bien cimentadas aquí. Los festivales de antaño se vuelven más infrecuentes y rara vez se sabe de algún lugar donde pueda sucederse una audición. Las compañías de radio, televisión y discos se empecinan en poner trabas a nuestros jóvenes valores para la difusión de su propia música, que si de acuerdo con algunas respetables personas carece de un nivel internacional, sería factible que lo lograra, siempre que se le permitiese progresar debidamente.

Si persistimos en las condiciones actuales, siempre habrá malos músicos conocidos y posiblemente buenos músicos ignorados que nunca lograrán sus perspectivas.

Si se concediera un poco de atención al problema de promotores y autoridades competentes, sería factible la producción del enfoque deseado en México para el mundo.

Ahora bien, quisiera decir que si existen parques y medios de diversión para niños, así como centros nocturnos, cabarets y otros tipos de lugares para adultos, ¿por qué no crear centros de difusión, donde puedan reunirse jóvenes identificables como gente positiva y progresista para el país, a la que le sea posible escuchar, disfrutar y apoyar su música? Después de todo, esta música posee un colorido muy especial de la época, que refleja la inquietud y la solidaridad del pensamiento actual.

JAZZ Y ROCK



I I

Por ALETHES

Es interesante la genealogía del rock que ofrece José Agustín: "...en un principio fueron Leabdelly y Woody Guthrie y Muddy Waters y Billie Holiday y Bessie Smith y Ellington y Gillespie y Monk y Modern Jazz Quartet quienes empezaban a emparentarse con Ravel y Stravinsky y Varese y así vino Ray Charles y llegó Elvis Presley al lado de Chuck Berry..." y Buddy Holy hasta Bob Dylan.

Si el BLUES era, como vimos en el capítulo anterior, el canto y grito de los negros, nos referíamos a los esclavos del campo que se hallaban lejos o fuera del cristianismo y el ESPIRITUAL, la forma más refinada y religiosa deriva de los protestantes Bautistas y Metodistas que influían en los esclavos que vivían más cerca de las encomiendas de los blancos sureños.

MORTON y HANDY, el autor de SAN LOUIS BLUES fueron los padres del blues urbano; la madre lo fue Ma. Rainey de quien también hablamos. Si el HILLBILLY era la música campirana de los sureños o de los vaqueros del oeste, el rock es Hillbilly posterior, más ritmo y blues: RHYTHM & BLUES de los años cincuenta con Ray Charles, Sam Cooke, The Coasters y otros más. En los sesentas se empezó a utilizar el vocablo SOUL para significar la música de la gente de color. SOUL quiere decir "alma" y en esta música se muestra la ansiedad, la alegría y la tristeza. Todos los sentimientos de ese pueblo extraordinario que poco a poco con los demás discriminados va ocupando un lugar prominente en los Estados Unidos.

En 1962 nació el TWIST, de una composición así titulada. En español la palabra quiere decir enroscarse, envolverse, torcerse. El autor de la obra y del ritmo fue HANK BALLARD y su mejor intérprete, CHUBBY CHECKER.

En este marco aparecieron los BEATLES, nacidos de la entraña de la música negra y también del "country", del "blues", "rock" de Elvis Presley y Chuck Berry, así como con "rhythm & blues" nació la primera onda rocanrolera de los Beatles. Escucho estos ritmos y enseguida las primeras grabaciones de los genios de Liverpool con Tony Sheridan: "Cry for a shadow" de Harrison-Lennon, su primera composición y grabación. Estas primeras grabaciones suenan a Chuck Berry, a Elvis y a Billy Halley, otro de los padres del rocanrol. Si en los setentas llegaron los Beatles a la cumbre de las cuatro personas más populares entre la juventud mundial fue porque causaron una revolución no sólo musical, ya que su sonido era diferente y personal, sino también ideológica, mental, en plan de superar lo que se creía perfecto y en su lugar colocar lo natural, lo anticonvencional, la protesta y la disidencia.

Recordando algo de su historia diremos que en 61 se presentaban los Beatles en un "jazz —cum rock— club" de Hamburgo. Su atuendo, botas de vaquero, blue jeans (pantalones azules de tela cruzada), chamarras de cuero y peinado a la moda norteamericana. Tony Sheridan, cantante de rock, actuaba como solista y tocaba como solista con el acompañamiento de los Beatles. Lennon era primera voz, director y guitarra de acompañamiento, Harrison, requinto eléctrico, Mac Cartney, bajo eléctrico; Pete Best, baterista y Stuart Sutcliffe, el Beatle que murió trágicamente en Hamburgo. Después se trasladaron a Liverpool y actuaron en un club llamado "La Caverna" con el nombre de "Quarry Men". Sheridan se quedó en Hamburgo. Al regresar a Alemania fueron contratados por el mismo "Top Ten Club" donde actuaba Sheridan. Al terminar el contrato de éste, pasó al "Star Club" pero ya con la sustitución del baterista por Richard Starkley, Ringo. Por tercera vez se unió a ellos Sheridan.

El director de orquesta, el alemán Bert Kaempfer los oyó y contrató para grabar en la marca Polydor.

Enseguida comenzaron la interpretación y traducción originales de 165 de sus más famosas canciones, sin pretender un orden cronológico:

GOODNIGHT (Lennon Mac Cartney).—Sinfonía arrulladora y mayestática con magnífica orquestación que antecede al canto de Paul y a los coros: "Es ya la hora de decir buenas noches... El sol apaga su luz"... Los estribillos insisten: "Buenas Noches", que descanses... Sueña algo dulce para mí, sueña algo dulce para tí... Cierra los ojos y yo cerraré los míos"... El mensaje beatlico es universal y humanista: "Buenas noches para todo el mundo... Para todo el mundo en todas partes..." Los Beatles hacen la historia de su tiempo y se proyectarán hacia el futuro.

MOTHER NATURE'S SON (Lennon Mac Cartney).—Música "country" o campirana, tranquila, sedante. La letra muestra una filosofía hedonista dentro de la escuela del Epicureismo griego y posteriormente romano, con Lucrecio y Horacio: "Sentado a la orilla del arroyo de la montaña veo el nacimiento de sus aguas y escucho la bella resonancia musical cuando se desilza". Horacio dijo: "Ya recostado bajo el verde arbusto, ya reclinando la cabeza cerca de las aguas que corren mansamente".

"Hijo de la Madre Naturaleza, me hallarías en mi prado". "Hay ciertas opiniones de que esta canción es melancólica. Para mi gusto es de alegría tranquila... "Todo el día me entretengo sentado cantando canciones para todos. Nadie soportaría escuchar canciones tristes todo el día". Canta Lennon.

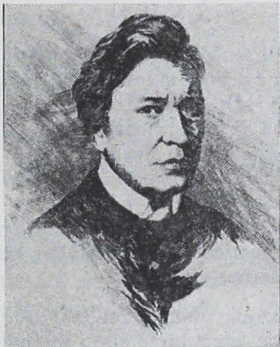
ALL YOU NEED IS LOVE (Lennon Mac Cartney) Disco de Oro de 1967.

José Agustín dice de esta canción: "Por su sencillísimo pero vital lenguaje se ha vuelto casi un himno. Además constituye el estreno mundial de una pieza ante 650 mil escuchas gracias al programa "OUR WORLD transmitido internacionalmente por Early Bird. Contó con la presencia de Marianne Faithful, Mick Jagger y otros músicos quienes palmean y llevan carteles con una sola palabra: AMOR en varios idiomas. En los coros el cuarteto se adelanta al tiempo y los canta en un tono más alto al de la instrumentación. Es la pieza de las referencias: se abre con la Marsellesa, desenvuelve la tonada que canta John y después de la última repetición del estribillo se desata un alud de sonidos que incluye famosas melodías".

Interpretemos a Lennon: "No existe algo de lo que puedas realizar que no pueda ser hecho". ¿Metafísica de Lennon?: puede efectuarse todo lo que se puede realizar. No es un pleonasma ni un absurdo; como no lo es el principio de la identidad aristotélica: "lo que es, es", "Lo que no es, no es", forma de identificación de la substancia' de lo permanente debajo de los accidentes mutables, Dialéctica, no estatismo, como lo ha sido la interpretación escolástica del Estagirita. "Nada de lo que puedes cantar que no pueda ser cantado". El sentido es ontológico. No se confunde éticamente el ser con el deber ser. Asimismo "no hay alguien a quien puedas salvar que no pueda ser salvado". Salvación beatífica por medio del amor.

"Nada puedes hacer, excepto aprender cómo ser tú con el tiempo"... "Aprender cómo debemos conducirnos". Pero esto que es lo más difícil resulta fácil en la filosofía de los genios de Liverpool: "es fácil... todo lo que necesitas es amor". La crítica positiva dice: Con "All you Need is Love", los Beatles dieron al mundo entero una lección de amor y la juventud tiene ahora un himno con el que rige su existencia, basado en lo que dicen en su canción... "paz, coexistencia pacífica, hermandad..." Al Harrison y Ringo, o Paul y Linda,

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



FERUCCIO BUSONI

SOBRE LA TECNICA DE LAS OCTAVAS

No obstante que el papel que desempeña la técnica de las octavas en la escuela moderna de piano es muy prominente, y pese a la existencia de varios métodos y ejemplos, poco se ha dicho o enseñado hasta ahora respecto a la manera de tocar las octavas. Se considera apropiado, por tanto, presentar algunas consideraciones sobre los puntos más importantes. Helos aquí:

1.—*Posición de la mano.* El dorso de la mano y las primeras articulaciones de los dedos deben formar un plano casi horizontal, con una leve inclinación a partir del puño. Los tres dedos de un medio, casi nunca empleados, deben mantenerse en un grupo suelto, con las yemas hacia adentro, para evitar el roce desagradable sobre las teclas concomitantes. El puño deberá moverse con perfecta soltura e independencia, pero es preciso mantener el pulgar y el meñique a una distancia correcta para el ataque y en posición adecuada.

2.—*Los movimientos* son tres:

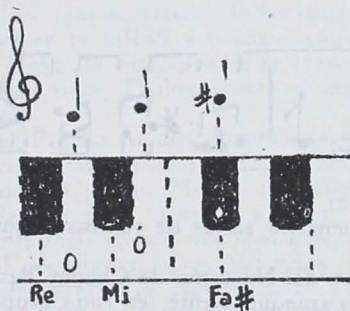
a) Para atacar la tecla, deberá emplearse un movimiento descendente, rápido y decidido del puño. Sobre este punto se desea especificar que tal rebote de la mano debe ser *involuntario*, efectuado únicamente por medio de la elasticidad de ésta y la acción de las teclas combinadas (lo expresado se aplica principalmente a las octavas destacadas, pero el principio expuesto concierne igualmente a las formas de *portamentos* ligados).

b) El segundo movimiento es el del brazo. Su función consiste en acompañar a la mano oblicua y horizontalmente, conduciéndola a los sitios donde deba efectuarse el ataque descendente. Esto hace posible el ataque vertical de las teclas, exactamente en el centro de éstas. El movimiento del brazo —principalmente del antebrazo— deberá ser también perfectamente suelto y libre.

c) El tercer movimiento es el del regreso del puño para llevar la mano hacia la derecha o hacia la izquierda, mientras el brazo permanece tranquilo: también se refiere al paso leve de las teclas negras a las blancas, y viceversa.

El primero ocurre cuando la distancia entre las teclas concernientes no es lo suficientemente amplia para requerir un cambio en la posición del brazo, como sucede en apoyaturas, trinos, o figuraciones en torno a un sonido central, como por ejemplo:

Al pasar de teclas blancas a teclas negras, la mano debe efectuar el ataque a partir del extremo inferior de las teclas, gradualmente hacia el centro. Por ejemplo la ejecución de las octavas siguientes podrían representarse así:

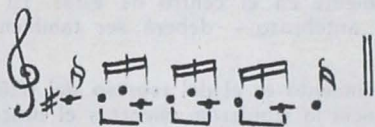


En tales casos se observará otra regla: el puño permanecerá a *la misma* altura cuando ataque las teclas blancas y las negras; como resultado, el descenso de la mano es menor en las últimas.

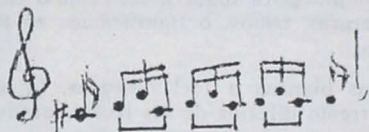
Ante todo, sin embargo, el ejecutante deberá buscar la forma de obtener igualdad de tono y ritmo en su ataque, así como *pareja intensidad de sonido en ambas notas de la octava*.

Finalmente, una de las cosas más importantes para aprender a tocar octavas es:

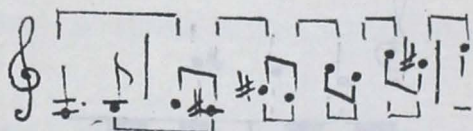
3.—El Fraseo, o sea el agrupamiento de los sonidos de un pasaje musical con a) los motivos musicales, b) la posición de las notas en el teclado, y c) con el cambio de dirección. Sin embargo, esos agrupamientos deberían ser audibles sólo al ejecutante, formando en la ejecución pública un factor mental y no un factor físico.



Tomados así, cada grupo requiere tan sólo un simple movimiento lateral ascendente y las sencillas segundas sucesivas se retienen.



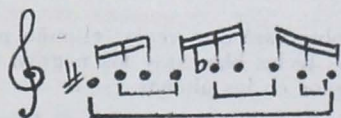
El siguiente fraseo, por el contrario, requiere un doble movimiento de la mano y muestra una segunda ascendente, seguida de un salto descendente de tercera.



En el anterior pasaje:

El fraseo superior muestra saltos de cuartas y quintas, y el inferior de segundas sucesivas.

El ejemplo que sigue, del Nocturno de Chopin, debe frasearse de manera que la mano permanezca tranquilamente, en cada grupo, sobre el mismo sonido:



Mientras que el siguiente pasaje:



PUEDE SER EJECUTADO de acuerdo con el fraseo dado, resbaldando suavemente la mano del primer al segundo sonidos de cada grupo, de la tecla negra a la blanca.



ALICIA URRETA

Fechas

Datos biográficos y obras

- Nace en el puerto de Veracruz y se traslada a la ciudad de México desde tierna edad.
- 1948 Inicia sus estudios de piano con el maestro Joaquín Amparán y los prosigue durante seis años.
- 1950 Primer Premio en el Concurso Bach de México.
- 1952 Ingresa al Conservatorio Nacional de Música. Armonía con Rodolfo Halffter; Conjuntos Instrumentales son Sandor Roth; otras materias con Hernández Moncada y León Mariscal.
- 1950 Durante dos años consecutivos gana Primeros Premios de Piano en el Conservatorio.
- 1957 Es contratada como pianista de la Orquesta Sinfónica Nacional. Solista de la misma y, en años sucesivos, de las orquestas de la Universidad y Xalapa. Recitales en la URSS y Checoslovaquia.
- 1964 Solista con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Harvard, E.U.
- 1965 Música incidental para "Diálogo entre el Amor y un Viejo", de Rodríguez de Costa.
- 1967 Gana el Primer Premio en el Concurso de Música para Cine Experimental de México, con la música para la película "El Idolo de los Origenes" de Enrique Carrión. Música incidental para "La Gatomaquia" de Lope de Vega y para "Leonce y Lena" de Bücher. Durante este año y el siguiente toma cursos con Jean-Etienne Marie.
- 1968 Música para el documental "Dos Mil Años de Deportes del Turismo". Música incidental para "Los Novios de la Torre Eiffel", de Jean Cocteau y "Marat Sade" de Peter Weiss. Música para la película "La Higiene de los Dolores y los Placeres", de Héctor Azar.
- 1969 Música concreta "Rallenti", estrenada en París, donde es invitada por el Gobierno Francés para visitar las instalaciones del Centro de Investigaciones de la Música Electroacústica", que dirige Pierre Schaeffer.
- Música incidental para "Narda, o el Verano", de Juan Ibáñez.
- 1970 "Salmodia" para piano. Música para la película "La Muerte Viviente del Deudo", de Juan Ibáñez.
- 1970 Toma parte en el Concurso de Piano de Orense, España. Premio de la Unión de Cronistas de Teatro y Música.
- 1972 Ofrece recitales de música mexicana en España y Francia. "De Natura Mortis, o la Verdadera Historia de Caperucita Roja", para voces, instrumentos y cinta magnetofónica, es estrenada en el Festival de Orleans, Francia. Este año se estrenará en México su ópera "Romance de Doña Balada", sobre un libreto propio, basado en la obra de Balzac. Prepara la música incidental para el drama "El Tuerto es Rey" de Carlos Fuentes.

Salmédia

Alicia Urreata - 70

Handwritten musical score for Salmédia by Alicia Urreata. The score is written on multiple staves and includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into sections marked with numbers in boxes: 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like ppp, p, mf, f, etc. There are also some handwritten annotations and a signature 'A' at the bottom right.

This is a handwritten musical score for piano, consisting of several systems of staves. The notation includes various dynamics and performance instructions:

- System 1:** Features a series of chords with upward-pointing arrows above them. Dynamics include *ff* and *f*. A *ped.* instruction is present at the end of the system.
- System 2:** Shows a sequence of chords and notes. Dynamics include *sf* and *f*. A *ped.* instruction is at the end.
- System 3:** Contains a series of chords. Dynamics include *ppp* and *f*. A *ped.* instruction is at the end.
- System 4:** Features a series of chords. Dynamics include *ppp* and *f*. A *ped.* instruction is at the end.
- System 5:** Shows a series of chords. Dynamics include *ppp* and *f*. A *ped.* instruction is at the end.
- System 6:** Contains a series of chords. Dynamics include *ppp* and *f*. A *ped.* instruction is at the end.
- System 7:** Shows a series of chords. Dynamics include *ppp* and *f*. A *ped.* instruction is at the end.
- System 8:** Features a series of chords. Dynamics include *ppp* and *f*. A *ped.* instruction is at the end.
- System 9:** Shows a series of chords. Dynamics include *ppp* and *f*. A *ped.* instruction is at the end.
- System 10:** Contains a series of chords. Dynamics include *ppp* and *f*. A *ped.* instruction is at the end.
- System 11:** Shows a series of chords. Dynamics include *ppp* and *f*. A *ped.* instruction is at the end.
- System 12:** Features a series of chords. Dynamics include *ppp* and *f*. A *ped.* instruction is at the end.
- System 13:** Shows a series of chords. Dynamics include *ppp* and *f*. A *ped.* instruction is at the end.
- System 14:** Contains a series of chords. Dynamics include *ppp* and *f*. A *ped.* instruction is at the end.
- System 15:** Shows a series of chords. Dynamics include *ppp* and *f*. A *ped.* instruction is at the end.
- System 16:** Features a series of chords. Dynamics include *ppp* and *f*. A *ped.* instruction is at the end.
- System 17:** Shows a series of chords. Dynamics include *ppp* and *f*. A *ped.* instruction is at the end.
- System 18:** Contains a series of chords. Dynamics include *ppp* and *f*. A *ped.* instruction is at the end.
- System 19:** Shows a series of chords. Dynamics include *ppp* and *f*. A *ped.* instruction is at the end.
- System 20:** Features a series of chords. Dynamics include *ppp* and *f*. A *ped.* instruction is at the end.



LA MUJER MEXICANA

en la música

ALICIA URRETA

((Aunque parezca redundante, Alicia Urreta debe aparecer hoy en esta revista con ficha doble. La primera, porque Alicia pertenece, por derecho propio, al grupo de compositores mexicanos contemporáneos. La que sigue, en virtud de ser una de las mujeres mexicanas más destacadas en el campo de la música de su país. La Redacción).

No sabemos la fecha del nacimiento de Alicia Urreta, pero es una mujer muy joven aún. Ella pertenece a la generación de María Teresa Castrillón, Gildardo Mojica, Oralia Domínguez, Margarita González, etc.

Ignoramos por qué razón el Estado de Veracruz le ha dado siempre al país un buen número de artistas, sobre todo en campos de la literatura, la poesía y la música. Alicia Urreta nació en el puerto jarocho, pero desde muy niña la trajeron sus padres a la ciudad de México, por lo que no habla con el característico acento veracruzano. Sus facultades musicales se revelaron desde siempre y fue dedicada a este arte desde muy temprana edad. Aunque se pensaba que iba a consagrarse totalmente al piano, tuvo la suerte de que Rodolfo Halffter le abriera, en el Conservatorio, las vías de otros sistemas musicales que no fueran los normalmente enseñados en el plantel. La estética y las técnicas que venían gestándose en el mundo desde antes de la Segunda Guerra Mundial, pero que en México no eran conocidas hasta que Halffter las introdujo aquí, hicieron impacto en el ánimo de Alicia y la llevaron a convertir en una destacada intérprete de música contemporánea, primero, y luego —ya bastante más tarde— en una inquieta compositora, a quien comenzaron a buscar los dramaturgos y los directores de escena y cine como eficaz creadora de música incidental para teatro y música para películas. Esto no fue todo: ella sigue sintiendo la necesidad de expresarse musicalmente y elige ahora temas que se presten para la escena lírica moderna, aunque no desdén las enseñanzas de la antigua. Su "De Natura Mortis", subtitulada "o la verdadera historia de Caperucita Roja", fue estrenada en el Festival de Orleans, Francia, este año, un poco antes de que se escenifique aquí su ópera "Romance de Doña Balada" ("Me enamoré de la obra de Balzac desde pequeña, cuando mi madre me prohibía esa clase de lecturas"). Ella misma confeccionó el libreto, confiada en su excelente memoria y en su

(Pasa a la pág. 32)

Revista de Revistas Musicales

MELOS.—En su número de Enero-Febrero, MELOS solicitó de 16 autores sus opiniones acerca de esta cuestión:

¿Tiene la música contemporánea absoluta necesidad de festivales?

ANDRES BRINNER se declaró en favor de los festivales y dijo, entre otras cosas, que si éstos tenían que desaparecer, por la fuerza de las circunstancias, esperaba que el de Donaueschingen quedara en pie.

GERHARD BRUNNER estuvo en contra de la prolijidad de festivales y lamentó la ausencia de suficiente música original en ellos.

HERBERT EIMER contestó ampliamente a la pregunta. Expresó que, aun en el caso de que fuesen liquidados los festivales, tendrían por fuerza que reanudarse algún día, a través de la revolución social, una revolución que no siguiese la línea de Moscú, sino más bien la preconizada en Venecia, cuando se declaró allá: "la música debe tener una función relacionada con la lucha de clases". Piensa que lo peor de los festivales estriba en el hecho de que, al cabo de veinte años de influjo de la juventud en la nueva música (1950), como individualidad creadora, la generación siguiente no recibiera beneficios aparentes; pero, después de rememorar otros nacidos en 1925 y compositores del pasado, llegó a la conclusión de que el trabajo de los jóvenes nacidos en 1925 no obtendría su verdadero significado sino hasta allá por 1980, 1990.

EVERETT HELM piensa que ya dejaron los festivales de música contemporánea de tener tanta importancia como en otros tiempos y cree que en el futuro la denominación "festival" será reemplazada por "Laboratorio".

HEINZ W. KOCH cree que el Festival de Donaueschingen es aun necesario, porque se realiza por tradición, durante el asoleado otoño; en las tardes se come y se bebe bien; hay comunidad de ideas; todos los asistentes son camaradas que cuidan amorosamente de la música contemporánea, cosa que no ocurre de Royan, o Graz, ni en París ni en Venecia, por ejemplo, Koch desea que continúen los festivales, pero no como se realizan actualmente, sino con sesiones de improvisación, actividad de música electrónica viva, expansión de conciertos escenificados, más internacionalismo, etc.

Para HANSJOERG PAULI los festivales hacen por la música, lo que las ferias por el comercio: casi nada.

DIETER SCHORR piensa que la música nueva se vería más favorecida por medio de una continuidad, que mostrando sus últimos productos. Mientras la televisión, las estaciones de radio, el cine, hagan escuchar música contemporánea, los festivales salen sobrando —dijo.

Nos falta espacio para transcribir algunas opiniones de los demás compositores y musicólogos inquiridos, pero, en general, la mayoría convino en que, tal como se realizan actualmente en Europa, los Festivales de música

contemporánea no cumplen una función positiva. Uno de ellos adujo que quizá fuesen necesarios en aquellas partes del mundo donde la música de nuestros días está muy atrasada. Y así lo creemos nosotros.

MUSICA SOVIETICA.—Según informes en el último Boletín recibido de la Unión de Compositores Soviéticos, la Revista MUSICA SOVIETICA muestra en su número 7 una reseña de los actos con que se conmemoró en Moscú el 80º aniversario del nacimiento de Prokofiev. En uno de los conciertos verificados, se ejecutó por primera vez allí el Cuarto Concierto para Piano y Orquesta del compositor homenajeado, que es para la mano izquierda y nunca ha sido escuchado en México.

DOWN BEAT.—Todo buen periodista reconoce el valor del diálogo entre gente de una misma disciplina intelectual o artística. No es, pues, de extrañar que *Harvey Siders*, uno de los redactores de la revista norteamericana *down beat* (dedicada al jazz, blues y rock) se vanaglorie de haber podido reunir a cinco de los más conspicuos compositores de música para películas, telenovelas, etc. de los E.U. *Benny Carter*, *Quincy Jones*, *Henry Mancini*, *Lalo Schiffrin* y *Pat Williams* accedieron a conversar entre ellos, guiados por el sagaz Siders, quien iba derecho a sus miras y no admitía respuestas ambiguas. Así, por ejemplo, cuando a esta primera pregunta suya: "¿Qué diferencia hay entre componer para películas y componer para la TV?", Quincy Jones contestó abruptamente: "¡Ninguna, hombre!", el entrevistador exclamó: "O.K. entonces hemos terminado, señores. Muchas gracias". Q.J. reaccionó inmediatamente al darse cuenta de que se hallaba ante una persona versada en su asunto y de allí en adelante todos se interesaron por dialogar entre sí. Q.J. aclaró que la principal diferencia (en lo solicitado) era de carácter monetario; pero aquello de las interrupciones frecuentes contaba grandemente. H.M. añadió que las orquestaciones para la TV eran más densas que las de las películas y siguieron todos hablando larga e interesantemente sobre este asunto, que parece más complicado de lo que uno pudiera creer, porque la mayoría de los productores de películas no televisadas nada entienden de música y piden, con frecuencia, cosas imposibles. Los compositores de renombre no se pliegan a ciertas exigencias y entonces se producen conflictos en extremo desagradables.

Como una deferencia a los lectores de *down beat* preguntó el entrevistador si los compositores hallaban alguna diferencia, o dificultad, cuando se veían precisados a componer jazz como fondo de alguna película. Pat Williams confesó que había tenido necesidad de forzarse a sí mismo para introducirse en un terreno extraño. Q.J. demostró su admiración por quienes le habían precedido en este campo. Siders dijo que era el propio Q.J. quien les había después abierto las puertas a los compositores que se orientaban dentro de corrientes jazzísticas. H.M. trajo a colación películas como *Peter Gunn* (Pedro Pistolas) —la primera que le diera oportunidad a un compositor de escribir jazz para aquel medio. K.S. dijo que si Antonioni había tenido problemas con su película *Zabriskie Point*, era porque, en lugar de valerle de compositores experimentados en terrenos de música para películas, había contratado grupos de rock y compositores de jazz, con resultados desastrosos. H.M. recordó alguna películas con jazz, como *Un tranvía llamado deseo* y *El*

hombre del brazo de oro y aseguró que *Gunn* había sido la primera telenovela que se había valido de este medio musical. P.W. objetó que la música de "El hombre del brazo de oro" no era realmente jazz, pero para H.M. se trataba del llamado "jazz dinámico", otrora conocido como "Jazz de Nueva York" (la escuela de Leonard Bernstein).

Hablaron en seguida acerca del material temático, en los casos en que éste no fuese original del compositor que elaboraba la partitura. Todos convinieron en que les era imprescindible sujetarse al material temático proporcionado. Q.J. dijo que mientras más fuerte era el tema, más amarrado se sentía a él y puso como ejemplo ciertos episodios de "*Impossible Mission*" y *Ironsides*. Siders les preguntó si les era permitido el *leit motiv* cuando escribían música para la TV, o si se veían obligados, como en las películas, a usar un tema para cada personaje. Q.J. dijo que por su propia naturaleza, la T.V. exigía música monotemática. L.S. reveló que al adaptar la música de "*Impossible Mission*" para un album de grabaciones agrandó el número original de dos temas a uno para cada personaje, sin por esto introducirlos en la obra representada. H.M. añadió que en "Frenzy" no había escrito dos notas iguales en toda la partitura. Hitchcock asistió a esa grabación "como un Buhda".

La siguiente pregunta se refirió a si los compositores orquestaban ellos mismos sus composiciones. P.W. declaró que el "Ghost writing" (escritura de fantasmas) era cosa del pasado y que ellos se sentían obligados a asumir la responsabilidad total de sus trabajos. Por otra parte —añadió P.W.— si se valieran de orquestadores, tendrían que pagarlos ellos mismos de sus bolsillos. H.M. repuso que él mataría a un orquestador que le cambiara sus timbres orquestales.

Hablaron luego acerca de esquemas. L.S. dijo que los suyos eran tan completos como partituras en miniatura. B.C. declaró que él no necesitaba de esquemas, sino que escribía directamente su partitura. B.C. narró un interesante episodio ocurrido cuando él llamó una vez al famoso orquestador Van Cleave para que le orquestara una obra y tras ciertas discusiones de principios aquél lo despachó a freir espárragos y él tuvo que ser su propio orquestador.

Las orquestas que se usan para las telenovelas no sobrepasan los 27 músicos. Los grandes conjuntos pertenecen al pasado.

A la pregunta de si se valían de sonidos electrónicos. Contestó Q.J. que todos ellos lo hacían, como H.M. en *Arabesque*. Este dijo que para obtener un efecto de ecos se valió de un procedimiento similar al que se obtiene actualmente por medio del aparato "Moog" que puede adquirirse por la modestísima suma de \$1.98 dólares y que todo mundo usa al presente. H.M. gusta de algunos efectos electrónicos, que L.S. encuentra muy legítimos y que Q.J. considera como "otros instrumentos de la orquesta". Para B.C. "un sonido es un sonido". P.W. recordó unos efectos electrónicos magníficos, obtenidos por medio de un gong tallado con una vara triangular y el micrófono muy cercano al instrumento. Los cornistas echaban aire con sus instrumentos

y el todo se graduaba de atrás para adelante. Esto le parecía electrónico, pero diríamos que se trataba más bien de efectos de música concreta.

La pregunta final se refirió a los consejos que darían los interlocutores a estudiantes que pretendieran escribir música para películas. H.M. contestó que ellos lo habían deseado en tal forma, que se vieron obligados a saltar el charco y lanzarse hacia el oeste, porque "hay que estar donde se hacen las cosas". Para P.W. es necesario que al compositor de esta clase de música le sea más accesible la comunidad académica sin por ello preconizar la necesidad de títulos. L.S. aconsejó a los muchachos, aparte de saber su oficio, ver un gran número de películas; estar al tanto de cómo manejan los compositores sus partituras; estudiar la historia del cine; ir al teatro frecuentemente; leer muchas obras dramáticas, etc. Q.J. dijo que era muy importante tener una actitud positiva, una filosofía sana, una mente abierta y una visión equilibrada. L.S. aprobó todo esto y añadió que una obra teatral es un contrapunto audiovisual. El que hace la música aporta solamente la línea del bajo.

BOLETIN INTERAMERICANO DE MUSICA.—El número de Marzo-Junio del año pasado trae un *Homenaje a José Bernardo Alcedo*, debido a la pluma del eminente musicólogo Robert Stevenson. El homenajeado —nos informa Stevenson— ha sido, en los países latinoamericanos de habla española, el único compositor nativo que compusiera el himno nacional de su patria: Perú. Antes de entrar en materia, nos dice que Ramón Carnicer, (1789-1855) autor del himno chileno, "nunca pisó suelo chileno". Los catalanes Blas Parera y Jaime Nunó fueron autores de las músicas de los himnos nacionales de la Argentina y México. Antonio Neumane, o Neumann, nacido en Córcega, de padres alemanes, escribió el himno nacional ecuatoriano. Los himnos de Uruguay y Paraguay fueron escritos por un mismo compositor húngaro. A los italianos Vicenti y Oreste Sindici se les debieron los himnos de Bolivia y Colombia. Es por esta razón que el Perú "puede ufanarse de que su himno nacional haya sido escrito por un nativo del país.

Alcedo —continúa Stevenson— fue un compositor, "no solamente de música ligera, sino también de misas solemnes con acompañamiento de gran orquesta, así como escritor, no sólo de ensayos periodísticos, sino de eminentes tratados y director, no sólo de coros pequeños, sino también del de la Catedral de Santiago.

Dos frailes le guiaron en sus primeros pasos musicales. El mismo comenzó a enseñar la música a los 18 años. El tema básico de la *Marcha Nacional* había sido concebido originalmente para el Gloria de una de sus primeras misas, compuesta a la edad de 33 años. En 1846 fue llamado a la Catedral de Santiago de Chile como maestro de capilla. Los 18 años que sirvió allí lo acreditaron como elemento de alto valer. Entre 1851 y 1861 escribió su obra *Filosofía elemental* y en 1864 fue nombrado profesor del Seminario Conciliar de Santiago.

Alcedo pasó 40 años en Santiago y se preocupó enormemente allí por los órganos de que se disponían entonces y que describió prolijamente, dando como resultado la compra, por el cabildo, de un instrumento de 540 tubos y 10 registros, que no era lo suficientemente poderosos, por lo que indujo al

Arzobispo Valdivieso a que adquiriera otro. Stevenson describe sabrosamente todas las peripecias del nuevo órgano y del anterior, así como la forma como Alcedo sabía valerse de su competente pluma para defenderse y defender los intereses musicales de aquella entidad. Con característica prolijidad nos cuenta el autor las peripecias de la vida de Alcedo, más digno de atención musicológica de lo que hasta ahora se le ha concedido. Por fortuna en Lima se le dio su nombre al Conservatorio Nacional de este músico peruano, nacido probablemente en 1788 (según cálculos del autor) y fallecido en 1878, o sea, a la edad de 90 años.

RITMO.—Esta revista española dedica los artículos de fondo de su número 417 del pasado diciembre a la Música del Renacimiento (Rodrigo de Zayas), cuyas escuelas diversas describe, así como los instrumentos musicales característicos de cada una de ellas y lo constructores de éstos. Y José Subira recuerda a VIVES, a quien considera "uno de los más grandes compositores que la escena lírica española ha tenido en el presente siglo".

NOTAS.—Juanita de Rodríguez Gómez. Directora general de la revista musical bonaerense NOTAS, tuvo la gentileza de enviarnos dos números de su interesante publicación, cuya lectura hallamos llena de amenidad y eclecticismo. El tiempo no nos permite detallar el contenido de ninguno de los artículos de esta publicación, pero sí de felicitar a una mujer que ha sido capaz de mantener valientemente una revista de este género durante catorce años. El patrocinio que recibe de numerosos anunciantes nos hace ver, con tristeza, la diferencia que existe entre aquel medio argentino y el nuestro mexicano, donde ni siquiera las compañías disqueras consideran productivo anunciarse en una revista que no sea comercial, sino solamente cultural. Aparte de sus méritos intrínsecos, NOTAS puede permitirse ser lujosa y usar la mejor clase de papel...

HILO MUSICAL.—En el número de enero pasado de la amena revista madrileña, el popular cantante Juan Manuel Serrat, quien con sus dos giras mexicanas ha conquistado el corazón de la juventud nuestra, conversó con Ricardo Javier Barcelo sobre su trabajo y su propia personalidad. Dijo, entre otras muchas cosas: "...si escribo de una manera determinada, ello obedece a las convicciones en que estoy integrado. Yo soy capaz de trabajar con gentes de otras convicciones diferentes a las mías. La tolerancia no entraña, necesariamente, el pacto... Creo que soy el perezoso más trabajador de este país... Adoro el ocio... sin embargo, hago todo aquello que creo me corresponde hacer. Cuanto debo aportar... pero me encanta el "rien faire" y no me aburro jamás... Si tanta escasa atención se presta en nuestro país a la música de calidad... el problema no hay que buscarlo más que en la escasez de escuelas de primera enseñanza y en lo terriblemente clasista que es la universidad.

TIME.—En un antiguo número de esta revista hallamos una nota acerca de la afinación de LA orquestal. Dice el escritor que la confusión internacional sigue en apogeo: mientras la orquesta del Metropolitano de Nueva York afina su LA a 440 vibraciones por segundo, la Sinfónica de Pittsburgo lo eleva a 442, la de Nueva York, a 441.5 la de la Radio de Berlín, a 446, la de Moscú lo baja a 435. Un Comité que se reunió el año pasado en Estrasburgo (17 miem-

bros) pidió que se adoptara por todas partes la afinación internacional. En este caso ni los violinistas —dice el comentarista— ni los pianistas, ni ningún otro instrumento de cuerda o viento tendría que seguir acongojándose. Por lo que se refiere a los pianos, la fuerza de todas las cuerdas juntas, crea un peso de 20 toneladas. El Dr. Daniel W. Martin, Jefe ingeniero de la Baldwin dice que si se eleva en diez vibraciones la afinación de un piano de cola se añade otra tonelada más al peso del cordaje. Los antiguos órganos viriaban sus afinaciones de 370 a 567 vibraciones, o sea una diferencia de una quinta justa. Mozart afinaba su piano a 422, lo que significa que su Concerto K. 467 era realmente una obra en do sostenido, o re bemol, en vez de lo que consideramos Do. El standard internacional es de 440 vibraciones por segundo, pero no siempre se ajustan las orquestas a tal afinación del LA con que los oboistas tratan de afinar las orquestas.



(Viene de la pág. 26)

imaginación desbordante, y elaboró parte de la música en el Laboratorio de Música Electroacústica de Paris, con anuencia de Pierre Schaeffer. Esperamos el estreno de la obra que estaba ya programada por la Asociación Ponce, pero que no pudo ser terminada por Alicia a su debido tiempo.

En la interpretación de la música contemporánea Alicia es, con María Elena Barrientos, una de las dos pianistas insustituibles con que contamos aquí (si la joven Carmen Higuera prosigue por estos campos, podrá hacer competencia a sus mucho más experimentados colegas.) Alicia ha estrenado en México un número considerable de obras de nuestros días. Nuestros compositores jóvenes la buscan con ahinco y ella nunca rehusa complacerlos.

En campos del concertismo, ha sido varias veces solista de nuestras orquestas sinfónicas, así como de la Universidad de Harvard. Y ha ofrecido recitales, para los que sabe confeccionar sus programas con electricismo y buen gusto.

Mas Alicia es, ante todo, una pianista y una compositora de sus tiempos y como cultiva su espíritu en las disciplinas del saber, su personalidad ha adquirido un encanto muy peculiar y características sui generis no comunes a sus congéneres.

Conciertos

Por C. M.

ORQUESTAS SINFONICAS Y DE CAMARA.

SINFONICA NACIONAL (continuación).—Tras los cuatro primeros programas de la OSN, dirigidos por el Titular Luis Herrera de la Fuente, en los siguientes dos conciertos subió al podio el director italiano PIERO BELLUGI, actual titular de la Orquesta Sinfónica de la Radio-Televisión de Turín. Bellugi programó la Décima Sinfonía de Mahler, que hubiera sido estreno en México, pero a causa de los acostumbrados retrasos del Correo, no llegó la obra, y hubo de resignarse el contrariado huesped a que los músicos ejecutaran únicamente el Adagio de la obra, que era lo único con que él contaba. Ofreció, además, la "Leonora" de Beethoven y el violinista polaco KONSTANTY KULKA, una versión muy atinada del Concierto K. 218, de Mozart, habilmente acompañado por la orquesta. Terminó el acto con la Obertura de "La fuerza del Destino" de Verdi.

SEXTO PROGRAMA.—Esta vez programó Bellugi el "Concierto alla rustica" de Vivaldi. Desgraciadamente no fue reducido el conjunto sinfónico a las dimensiones tradicionales, para que pudiese escucharse el clavicímbalo (JUAN BOSCO CORRERO) en la debida forma. Ausente el anunciado Cristián Ferras como solista, fue sustituido por el propio Kulka, sin que el público fuese informado del cambio; sin embargo, ese auditorio recibió con entusiasmo al violinista polaco, quien le brindó una ejecución plausible del Concierto Op. 77 de Brahms. Fue esta una noche de *concerti*, aunque el último se lo escribió Bartok a la orquesta sola, con el pretendido lucimiento de los metales y las maderas. Bellugi demostró entonces su potencial directivo.

SEPTIMO PROGRAMA.—LUIS HERRERA DE LA FUENTE regresó al podio, e inició su programa con la "Sarabanda" de Chávez, seguida del Concierto No. 1 de Liszt, que MARIA TERESA RODRIGUEZ ejecutó como solista brillante. Para terminar se escuchó el "Requiem" de Mozart ese testamento inconcluso de la breve estancia de su autor en la para él triste tierra. Con la colaboración oportuna del coro de la Universidad del Este de Nuevo México y los solistas Guillermina Higuera, David Portilla y Ken Davis, el Titular de la OSN obtuvo una versión profundamente sentida de la obra.

OCTAVO PROGRAMA.—Dirigido por FRANCISCO SAVIN, este ofreció el atractivo de un estreno mundial de "Mezcla para Orquesta y sonidos electrónicos" de HECTOR QUINTANAR, con la que demostró una vez más el director del Laboratorio de Música Electrónica del Conservatorio, su habilidad indudable para la combinación de sonoridades diversas.

JORGE SUAREZ ejecutó diestramente el "Concierto para la Mano izquierda" de Ravel, así como la parte pianística de la "Fantasía Coral" de

Beethoven. Cerró el programa el atractivo "Requiem" de Fauré, en el que tomó parte el Coro de la Escuela Nacional de Música que dirige JESUS MEDINA, quien también preparó su preciado conjunto vocal para la obra de Beethoven (hasta aquí podemos reseñar esta temporada antes de cerrarse la edición).

FILARMONICA DE LA UNIVERSIDAD.—El cambio de locales para sus conciertos ha perjudicado al conjunto sinfónico universitario, porque la gente no va tan fácilmente al Teatro del Ferrocarrilero como al Hidalgo; es verdad que el Auditorio de Humanidades de la Ciudad Universitaria sigue viéndose los viernes repleto de juventud estudiantil, pero los conciertos dominicales del Hidalgo eran ya solicitadísimos y se habían vuelto imprescindibles. La incomodidad del "Ferrocarrilero" nos ha privado de escuchar en vivo la mayoría de los conciertos que en esta XII temporada ofrece la OFU, pero no de encender gustosamente el aparato de radio cuando se ejecutan (la música sinfónica pasa mejor por radio que por televisión). He aquí el orden de los no reseñados anteriormente, hasta cerrarse la edición (todos estos programas han sido cuádruples).

TERCER PROGRAMA.—Con el atractivo de un compositor norteamericano muy querido en México —AARON COPLAND— este programa tuvo un éxito extraordinario de prensa y público. Con una conferencia anterior —muy ilustrativa y atrayente— Copland había preparado su actuación. Por deferencia hacia su viejo amigo, Carlos Chávez, programó la Sinfonía "Antigona", que le agradecemos, por tratarse de una de las mejores obras del compositor mexicano. Y escuchamos así mismo, dos obras del apreciado huésped: su "Concierto para clarinete", con GERVASE DE PEYER como solista y tres trozos de "The tender land" (la tierna tierra). El programa contenía la "Suite" en Fa de Roussel y el "Concerto Grosso" No. 4 de Haendel.

CUARTO PROGRAMA.—El titular EDUARDO MATA, que habrá de dirigir el resto de los ocho programas de esta Temporada, programó "Sideral II" de Quintanar, "Música para metales y cuerdas" de Hindemith y el ballet completo "Dafnis y Cloé" de Ravel. La evolución de Mata sigue produciéndonos grandes esperanzas para una carrera internacional suya de prestigio.

ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO.—CUARTO CONCIERTO.—Con el Titular, ENRIQUE BATIZ en el podio, la joven orquesta programó la Obertura de "Los Maestros Cantores", el Concierto de Grieg para piano y orquesta, con ANDRES ACOSTA como solista. Andrés y Enrique no anduvieron muy acordes en el conjunto, pero uno sabe que los ensayos no son abundantes. La Séptima Sinfonía de Beethoven cerró el programa.

QUINTO CONCIERTO.—HECTOR QUINTANAR tomó la batuta y después de ofrecernos una versión muy plausible de la Obertura de "Rienzi", de Wagner y acompañarle a JOSE SANDOVAL el Concierto No. 1 de Chaikowski para piano y orquesta, no muy satisfactoriamente, nos ofreció una interpretación auténtica de sus "clásicas" y calidoscópicas "Galaxias" y buen hispanismo con la suite de "El Sombrero de Tres Picos" de de Falla.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—El entusiasmo de los jóvenes que forman este conjunto es absolutamente encomiable. Ellos siguen trabajando con ardor y quieren llevar a su orquesta hasta el límite de lo que se proponen: un conjunto de cámara permanente y valioso. Gustan de programar obras no comunes y de estrenarles otras a los compositores nacionales, como la "Sinfonía para Cuerdas" de Leonardo Velázquez, quien hace bien en mantenerse dentro de la técnica que conviene a sus intereses y temperamento. El es un compositor de sus días, aunque no vaya a la vanguardia. En el programa de esta ocasión se escucharon, además, un romántico "Nocturno" de Borodín y las "Danzas y Arias antiguas italianas" de Respighi. Se había iniciado con una suite del "Don Quijote" de Telemann que la orquesta ensayó plenamente y ejecutó con encanto.

CLAUDIO ARRAU.—Hacia largos años que no se escuchaban recitales de Arrau en México, hasta que fuera contratado por Difusión Cultural de la UNAM el año pasado para dos, de los que solamente uno se llevó a cabo. Ahora sí tuvimos el privilegio de escucharle un par de programas al gran pianista chileno, que ha llegado a la cumbre de su peregrinación pianística por todo el mundo. En su primera presentación programó tres obras de las muy grandes: la Sonata opus 27 de Beethoven, la de si menor de Liszt y el Carnaval de Schumann —obras que ya le hemos oído en el pasado pero que, después de un gran número de años, hallamos "distintas" y muy superadas. En su segundo programa Arrau interpretó las Fantasia y Sonata K. 475 y 457 de Mozart, la op. 111 de Beethoven, "Estampas" de Debussy y dos obras de Chopin.

HELMUTH RILLING.—Este gran organista alemán ofreció un concierto en el Conservatorio, cuyo órgano casi nos parecía conocer por primera vez, ya que él nos hizo escuchar los registros más notables de ese instrumento que juzgábamos chillón e insoportable. Los días 14, 16 y 17 impartió un cursillo en el propio plantel, sobre la interpretación de la música antigua, a base del pequeño libro de "corales para órgano" de J.S. Bach. El era ya conocido aquí, pues el año pasado vino como director de un famoso coro alemán, con el que nos ofreció versiones admirables de la "Pasión según San Mateo" y la "Misa en Si" de Bach.

SOCIEDAD DE CONCIERTOS DEL CONSERVATORIO.—JEAN GLASSER.—En su Quinta Temporada, esta Sociedad presentó, entre otros eventos, un concierto de la violinista norteamericana Jean Glasser, acompañada en el piano por su esposo Milton Glasser —ella graduada en el Curtis de Filadelfia y él en la Julliard de Nueva York—, ambos muy competentes artistas, quienes programaron sonatas de Haendel y Strauss y obras de de Falla, Prokofiev, Debussy y Wienawski.

En el mismo Conservatorio VLADIMIR VULMAN presentó tres conferencias sobre "Las bases y el desarrollo de la Técnica Violinística" con la autoridad que le confiere su larga experiencia y saber.

CONCIERTOS DE CAMARA.—Difusión Cultural de la UNAM organizó una serie de cinco conciertos en el Auditorio de Humanidades de la Ciudad Universitaria. Estos comenzaron el 10 de marzo pasado con un Ho-

menaje a Copland (Variaciones para piano, Sexteto para Cuarteto de Cuerda, clarinete y piano y Fantasía para Piano, con *María Teresa Rodríguez, Luz Vernova, Manuel Enriquez, Gilberto García, Sally van den Berg y Francisco Garduño*. En el siguiente programa la pianista LESLIE WRIGHT ejecutó obras de Mozart, Brahms, Chopin y Mendelssohn. El 14 del pasado abril Regina Smendzianka tocó obras de Janiewicz, Mozart, Schubert y Chopin. Los dos últimos programas serían —el primero— un recital del pianista Jean Sevilla y el último (12 de mayo) "Música electrónica en vivo, con HECTOR QUINTANAR.

SOCIEDAD DE ALUMNOS DEL CONSERVATORIO.—En un primer Ciclo, organizado por esta Sociedad, fueron presentados los alumnos becados VELIA HERNANDEZ, FRANCISCO JAVIER MONTIEL Y SERGIO DE LA GARZA —violinista y pianista, respectivamente, quienes ejecutaron obras de Bach, Haydn, Ponce, Ginastera, Gershwin, Rachmaninof y Liszt.

El siguiente recital fue un programa "Brahms", interpretado por Victor Manuel Cortés violoncellista y Martha García Renart, pianista. Victor se supera cada día y a Martha la hallamos extraordinariamente evolucionada. Las dos sonatas que ejecutaron ambos en conjunto constituyeron un programa de auténtica calidad artística.

GYORGY LIGETTI.—El famoso compositor rumano —actual residente de Alemania Occidental —vino a México para un recital-conferencia, efectuada el 23 de marzo pasado en el Auditorio del Museo Tecnológico (por ser el único local que posee aparatos reproductores de primera categoría); y para un Seminario sobre su técnica de composición musical que se iniciaría el día siguiente en el propio Museo.

INICIACION DE CURSOS EN LA ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM.—Con un concierto de la Orquesta Sinfónica Estudiantil del plantel, que dirige IVO VALENTI, abrió la Escuela sus puertas para el año lectivo 1972-73. El programa fue iniciado con la "Pavana" de Ravel y en seguida Hermilo Novelo y Raymundo Moro ejecutaron el Concierto para dos violines y orquesta en re menor de Bach. Concluyó el evento con la Sinfonía "Haffner" de Haydn. Esta es la única orquesta de su género en el país, ya que el Conservatorio —desgraciadamente— no cuenta con un conjunto de alumnos. En tiempos antiguos era obligatoria allí la práctica orquestal, bajo pena de sanciones. La Escuela universitaria puede vanagloriarse de poseer una orquesta estudiantil bastante satisfactoria.

PATRICIA MONTERO.—Al presentarse en una sala grande, como la de Bellas Artes, Patricia nos defraudó un poco, si bien consideramos la responsabilidad que significan estos compromisos. Su programa era demasiado ambiciosos y largo, para que pudiera sostener un ritmo de eficacia ascendente. Es necesario que los jóvenes que comienzan una carrera de concertismo se vayan con pies de plomo, mejor que con paso de gacela.

ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE.—La Ponce —que dirige y alienta María de los Angeles Calcáneo con pericia y constancia— inició su Temporada de este año con un concierto de Jazz realizado por

JUAN JOSE CALATAYUD. Aida del Río, Héctor Hernández y Eduardo Sánchez. Este programa fue dedicado a "Música del Cine y la Comedia" y se vio materialmente abarrotado por una juventud especial y entusiasta.

Para el Segundo programa trajo el muy competente maestro FELIPE LEDESMA su admirable Coro de Niños Cantores de Puebla, que cantaron de memoria, en estreno mexicano, una Misa de Krenek (el compositor vino a México, pero no pudo permanecer para el acontecimiento) y la Misa "sine nomine" de Antonio Lotti. La parte de órgano se debió a una cortesía de Víctor Urbán y el todo resultó en realidad muy placentero.

El tercer concierto fue igualmente coral. Esta vez el disciplinado Coro de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, que adiestra y dirige JORGE MEDINA LEAL, cantó un programa de música francesa del siglo XVI, el "Requiem" de Fauré y canciones de Brahms y Williams (acompañó en el piano Federico Ibarra), con ascendente interés y eficacia.

Siguió otro programa coral, con el coro "Sine nomine", que dirige José Antonio Avila López y le fue dedicado a la polifonía vocal del siglo XVI, de Italia, España, Holanda, Alemania, Inglaterra y Bélgica. Este coro está formado por muchachos que no estudian música y, sin embargo, cantan como si la estudiaran, gracias a la pericia de su director.

Por fin, antes de cerrar esta edición escuchamos un recital de sonatas para violoncello y piano, de Sally van den Berg y Miguel García Mora, dos artistas con larga experiencia en el noble campo de esta música, quienes ejecutaron tres sonatas: Op. 5 No. 1 de Beethoven, Op. 26 de Rodolfo Halffter y Op. 6 de Strauss.

NOTICIAS

NUEVA YORK.—INDICES DE GRAFICAS MUSICALES CONTEMPORANEAS.—La Sección Musical de la Biblioteca Pública de Nueva York, ubicada en el Lincoln Center de aquella urbe, ha lanzado un proyecto de tres años para estabilizar la notación de la música nueva, (de los últimos 20 años). El proyecto consiste en un examen de la impresionante colección de partituras de la Biblioteca, su análisis y escrutinio, por medio de conferencias y pláticas con músicos de todos los sectores de este arte. Hemos recibido un anuncio del proyecto, con la súplica de dar a conocer sus principales puntos, que podemos resumir así: 1), revelar la existencia de cualquier partitura inédita que contenga gráficas de interés. 2), comunicar la existencia de cualquier material relativo a notaciones contemporáneas y 3), enviar comentarios y sugerencias concierentes al proyecto en cuestión. Dirigirse a Mr. Kurt Stone, Index of New Musical Notation, Music Division, The New York Public Library at Lincoln Center, New York, N.Y. 10023.

LONDRES.—Se anuncia el estreno en el teatro "Roundhouse" de la capital británica, de una obra lírica del compositor mexicano JORGE DAHER, titulada "Quetzalcóatl", inspirada en leyendas aztecas. Daher parece andar buscando músicos londinenses dispuestos a estudiar los instrumentos de ascendencia indígena, de varias partes de México, que él introdujo en su partitura.

GINEBRA.—El compositor argentino ALBERTO GINASTERA y su esposa, la violoncellista AURORA NATOLA fueron objeto de un homenaje caluroso, en conexión con la OEA. Ginastera recordó, en su respuesta de agradecimiento, que él y su esposa han venido trabajando incesantemente para colaborar en la tarea de conservar y exponer el valor de la cultura de los diferentes países latinoamericanos, como aportación a la herencia común de la humanidad entera.

PEKIN.—Se estrenó en la capital china la primera ópera china contemporánea y revolucionaria, titulada "Oda al Río Dragón". La última versión del trabajo fue estrenada, tras una serie de actuaciones previas y de críticas solicitadas entre los espectadores. Se espera, pues, que permanezca en el repertorio lírico chino y no suceda como con el ballet titulado "El canto de Li Meng", que desapareció de la escena, después de haber sido sometido a la crítica popular. Este procedimiento nos parece altamente civilizado.

NUEVA YORK.—EVA MARIA ZUK, esposa de Enrique Bátiz, triunfó el mes antepasado como pianista de altos vuelos, al ofrecer un recital en el Carnegie Hall. La joven venezolana, de ascendencia polaca, ha sido receptáculo de importantes premios internacionales y es ya ampliamente conocida en México.

MEXICO.—Fue creada la "Sociedad de Amigos del Conservatorio, A.C.", por iniciativa del director del plantel, maestro SIMON TAPIA COLMAN. Uno de los fines más plausibles del organismo será el de auxiliar a las agrupaciones estudiantiles que se formen dentro del plantel, así como el de adquirir un buen número de instrumentos de aliento, para que pueda aumentar el número de estudiantes en esta rama, cuya ausencia se debe, en parte, a la carencia de medios materiales para subsanar el mal. Se propone el nuevo organismo establecer intercambios culturales con sociedades, como la "Vivaldi" italiana, cuyos resultados puedan ser fructíferos; promover conciertos fuera y dentro de la capital y sufragar los gastos que tal promoción ameriten. El Consejo Directivo de la SAG quedó formado así: Presidente: Simón Tapia Colman. Vicepresidente: Luis Ignacio Helguera. Secretario: Lic. Luis Graham. Tesorero: Contador Rogerio Casas Alatríste. Vocales: Miguel Galas, Fernando Rodríguez Miaja, Lic. Antonio López Slanes, hijo, Dr. Mariano González Ulloa. ¡Ojalá que veamos muy pronto los resultados de tan brillante promoción!

MEXICO.—Por encargo de la Orquesta Filarmónica de la Universidad se organizaron sendos concursos en el Conservatorio y la Escuela Nacional de Música de la UNAM, para la elección de un solista que actuará en la próxima temporada dominical de la OFU en el Palacio de Minería. Triunfaron en el Conservatorio la pianista Patricia Romero, el violinista Ma-

nuel Ramos y el clarinetista Alfonso Pérez; y en la Escuela universitaria el pianista Luis Mayagoitia, el violinista Raimundo Moro y la pianista Ofelia González Humana. En las pruebas finales, verificadas el 4 del mes pasado, y juzgadas por Eduardo Mata y Gerald Thachter, Director y Subdirector de la orquesta, salió triunfador.

MEXICO.—En una cena-ceremonia, que nos hizo recordar actos similares de los clubes Rotarios y Leones, fueron entregados los premios que la Unión de Cronistas de Teatro y Música entregaron a los artistas y músicos sobresalientes en 1971: ALICIA URRETA, CESAR TORT, GUILLERMINA PEREZ HIGAREDA, CARMEN SORDO SODI, LUIS BERBER, HOLDA ZEPEDA, LUIS FERNANDEZ DE CASTRO, EL CONJUNTO DE CAMARA "COLEGIUM MUSICUM BARROCUM", ENRIQUE BATIZ, Y EL GOBERNADOR DEL ESTADO DE MEXICO, Profesor HANK GONZALEZ, en las respectivas ramas de composición de vanguardia e interpretación pianística; metodología musical infantil; canto lírico; folklore; dirección coral; promoción de conciertos; comentarios periodísticos, radiofónicos y televisados; ejecución de música antigua; dirección de orquesta y mecénaje a las artes. El Gobernador recibió, además del diploma general, una medalla de oro.

SANTO DOMINGO.—La capital de esta isla fue sede del *Festival Interamericano de Música* llevando al cabo del 20 al 23 de marzo pasado, bajo la insignia de la OEA a cuyo patrocinio se unieron el Gobierno dominicano y el Festival Casals de Puerto Rico. Las donaciones recibidas fueron destinadas a formar un fondo para la creación, en Santo Domingo, de un Instituto veraniego de Música del Caribe.

ITALIA.—En esta época de festivales de música, no podía faltar uno dedicado exclusivamente al piano, como el de *Brescia*, que se efectuará del 27 de abril al 30 de mayo próximos. Esta vez están tomando parte allí los pianistas Claudio Arrau, Sviatislav Richter, Roberto Casadesus, Nikita Magaloff, Maurizio Poldoni, Pérez de Guzmán y John Tilbury.

MEXICO.—La pianista y maestra polaca REGINA SMENDZIANKA regresó a México, para impartir su *Tercer Curso de Interpretación Pianística* en el Conservatorio, del 3 al 27 del mes pasado. El curso se desarrolló esta vez a base de obras de Chopin, especialmente, pero no se objetó la inclusión de otras. Se recibieron inscripciones de otras escuelas de música y la admisión fue gratuita. Solamente participaron como ejecutantes, alumnos del séptimo año en adelante, previo examen de la señora Smendzianka.

GUADALAJARA, MEXICO.—Para conmemorar el XX aniversario de la fundación de la Escuela de Música, la Universidad de Guadalajara invitó a una serie de conciertos, efectuados en el Paraninfo de la Universidad. Los actos estuvieron a cargo de los maestros y alumnos más distinguidos del Conservatorio.

DURANGO, MEXICO.—En el Museo de artistas líricos duranguenses de esta ciudad se inauguró el mes pasado una sala dedicada a Fanny Anitúa. En dicha sala serán colocados objetos que pertenecieron a la contralto duranguña, en profusión, así como su correspondencia con grandes

personalidades nacionales e internacionales. Fanny Anitúa murió en la ciudad de México, en 1969 (4 de abril), a la edad de 81 años.

NUEVA ORLEANS.—**JOSEPH G. "SHAKEY" BONANO**, celebrado trompetista y director de jazz, falleció en esta ciudad, el 27 de marzo, a los 72 años de edad. Fue miembro del conjunto original "Dixieland Jazz Band", y más tarde de la orquesta de Jean Goldkette. Formó, además, la de "Sharkey y sus reyes de Dixieland".

MEXICO.—Los cantantes siguen siendo casi los únicos artistas mexicanos que logran una carrera internacional. **AMINTA ESPONDA**, aparte de haber ya actuado en varios teatros líricos italianos, fue llamada por la **ACADEMIA TIBERIANA** de Roma como maestra de canto. **ROBERTO BAÑUELAS** sigue cosechando triunfos en Alemania. Por lo que se refiere al teatro lírico contemporáneo y moderno, cantó en 9 representaciones de una ópera de Burckard, otras tantas en otra de Janacek y se le asignó un papel importante en "Billy Budd" de Britten, amén de sus continuas actuaciones en óperas del repertorio italiano y alemán. De **PLACIDO DOMINGO** son demasiado conocidos sus éxitos por dondequiera. El es uno de los tenores muy solicitados internacionalmente en la actualidad.

En campos de la música contemporánea **MARIA ELENA BARRIENTOS** podría ser una figura internacional como intérprete pianista, pero no le preocupa demasiado lograrlo, si para ello tiene que sacrificar su tranquilidad personal. **ALICIA URRETA** es mucho más activa en este mismo campo y acaba de ser invitada al **FESTIVAL DE ARTE CONTEMPORANEO DE ORLEANS**, Francia, donde presentó su obra **NATURALEZA MUERTA**, basada en el cuento de Caperucita, cuya parte pianística ella misma ejecutó, contando con la colaboración de un narrador y cinta magnetofónica. Allí misma ofreció un recital, con obras de Enríquez, Lavista, Halfter, de Elías y Frisch. De regreso a su país, se detuvo en los Estados Unidos, para una conferencia y un recital, todo ello realizado durante el mes de marzo pasado.

MEXICO.—El Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes dispuso que en el mes de abril pasado se efectuaran en Bellas Artes tres funciones populares de ópera, ballet y música culta, con abonos, cuyos precios fluctuaron entre 15 y 60 pesos, o sea, de 5 a 15 pesos por función. El proyecto tuvo amplia acogida.



María Bonilla

MEXICO... Homenaje a MARIA BONILLA.—Un grupo muy numeroso de alumnos y ex alumnos de María Bonilla iniciaron el mes pasado una serie de homenajes en su honor. El señor Director General del INBA, Arquitecto Luis Ortiz Macedo, asistió al acto inicial y dijo algunas palabras en loor de la labor desarrollada por la homenajeadora a través de un considerable número de años. Armando Barrios, empresario de "Conciertos Mexicanos", hizo escuchar una toma magnetofónica de la grabación que él mismo realizara con la Srita. Bonilla de "El Viaje de Invierno" de Schubert en tiempos pasados. En ella se pueden admirar las cualidades que caracterizaron a la liederista en los tiempos de oro de su carrera. Entre aquellos alumnos suyos que realmente son echura suya, sobresalen ostensiblemente Irma González y Julia Araya.

LIGETI Y GLOBOKAR EN MEXICO.—Dos distinguidos colaboradores de HETEROFONIA escribirán sendos artículos en el próximo número de esta revista, para comentar detalladamente la actuación de dos de los más famosos compositores de nuestros días, durante sus cortas visitas a nuestro país. El primero ofreció una conferencia, ilustrada con grabaciones, en el Museo de Electricidad y el segundo habló en el Conservatorio sobre la psicología del intérprete y los problemas de la improvisación contemporánea, y ofreció un concierto en el Salón de actos del Museo de Antropología.

DARMSTADT, Alemania.—Del 7 de Julio al 8 de agosto próximos se llevarán a cabo los cursos de música contemporánea en Darmstadt. Impartirán las clases de composición los compositores Kagel, Ligeti, Stockhausen, Wolff y Xenakis.

PARIS.—Una obra de MANUEL ENRIQUEZ, titulada EL Y ELLOS se estrenará el 28 de este mes de mayo en la Radio y Televisión Francesa. Actuará como solista HERMILO NOVELO (EL) y será acompañado por la Orquesta de Cámara de la RTF (ELLOS), bajo la dirección de EDUARDO MATA.

MEXICO.—Una de las primeras actividades de la Sociedad de Amigos del Conservatorio tendrá como resultado la presencia en el Conservatorio de la notable arpista española ROSA MARIA CALVO, para un Curso de perfeccionamiento arpístico en el propio plantel. La Srita. Calvo fue muy admirada aquí el año pasado, cuando vino con la Sinfónica de Madrid.

GRABACIONES

GRABACIONES DE MUSICA FOLKLORICA DEL MUSEO

NACIONAL DE ANTROPOLOGIA — 1972

El Museo Nacional de Antropología ha editado una serie de discos con los que se propone difundir la tradición popular musical del México contemporáneo, recogida por investigadores en su lugar de origen y tal como se practica usualmente. Los discos que a continuación aparecen, son de 12".

MNA-01. TESTIMONIO MUSICAL DE MEXICO. Música popular mexicana en dos secciones: indígena y tradicional mestiza. Fue grabada en diversas regiones del país.

MNA-02. DANZAS DE LA CONQUISTA: Danzas aztecas, o "Concheros"; Danzas de la Conquista, Dividida en tres secciones: música, canto y danza.

MNA-03. MUSICA HUAASTECA. Tradiciones de una de las más ricas regiones del país, en el terreno de la música popular. Hay danzas indígenas y huapangos.

MNA-04. MUSICA INDIGENA DE LOS ALTOS DE CHIAPAS. Selección de los diversos géneros musicales practicados por los indígenas en su vida ceremonial y festiva.

MNA-05. MUSICA INDIGENA DEL NOROESTE. Música de los grupos mayo y yaqui, entre los que se destaca la Danza del Venado.

MNA-06. SONES DE VERACRUZ. Tres estilos regionales de la tradición mayo del son jarocho y veracruzano.

MNA-07. MICHOACAN. Sones de la Tierra Caliente. Antología de estilos y géneros del conjunto de "arpa grande", incluyendo el virtuosismo están contenidos en un álbum de lujo, con notas explicativas y fichas de los ejemplos incluidos.

de los últimos tiempos.

MNA-08. BANDA DE TLAYACAPAN. Sones de Carnaval por esta Banda de Alientos del Edo de Morelos.

MNA-09. SONES Y GUSTOS DE LA TIERRA CALIENTE DE GUERRERO. Grupos de Ajuchitlán.

El gobierno del Estado de México, que preside el Profesor Hank González, ordenó a la firma POLYDOR la factura de dos discos pequeños de 45 RPM para divulgación popular de música semi clásica. Uno de estos (el GEM-2 1701-2295) contiene la "Farándula" ed "La Arlesiana" de Bizet, ejecutada por la Orquesta Lamoureux de Paris, bajo la dirección de Markevitch y el "Vals en La bemol" Op. 39 No. 15 de Brahms, ejecutado por la Orquesta Sinfónica de la Radio de Leipzig, dirigida por Robert Hanell. El otro disquito (GEM- 1701-2293) ofrece la "Danza de los Sables" del ballet "Gayanech" de Jachaturian, ejecutado por la Filarmónica de la Haya, bajo la dirección de Wito de Rowicki y el "Intermezzo" de Cavalleria Rusticana, por la Filarmónica de Dresde, dirigida por Kurt Masur, con Hans Otto en el órgano. Ojalá que la gente del pueblo pueda adquirir aparatos reproductores para aprovecharse de esta encomiable promoción.

FALLECIMIENTO DE CARLOS PALOMAR (JUNIUS)

El 9 de abril pasado dejó de existir el colega Carlos Palomar, quien desde largos años venía ejerciendo la crónica musical en el diario Escélsior bajo el seudónimo de JUNIUS. Carlos Palomar cursó Leyes en la Universidad de Louvaine, Bélgica, pero nunca ejerció una profesión que le era adversa. La música era su pasión y como no pudo estudiarla a fondo, quiso, sin embargo, ocuparse de ella en alguna otra

forma y eligió la crónica musical, que durante más de un cuarto de siglo desempeñó con entusiasmo y constancia ejemplares. Nunca fue agresivo al escribir, aunque de palabra expresara con frecuencia su desacuerdo con tal o tal ejecución. Sus objeciones gráficas eran siempre suaves e inocentes. Poseía una biblioteca musical considerable y leía todos sus libros. Fue dueño de una memoria inmejorable hasta sus últimos tiempos, así como de una cultura considerable, y gustaba de citar autoridades. Sus retruécanos se hicieron famosos en el medio: los traía siempre a flor de labio y los dejaba salir con oportunidad. Fue un hombre bueno y noble de corazón. Que descanse en paz...

ABSTRACTS IN ENGLISH

LETTERS.—Dear Editor: I congratulate you for your interesting magazine and wish you the best of success. Regarding the article on Avándaro, I agree with Mr. "K.D." in what concerns statistical data. But why didn't Mr. "K.D." attend the Festival himself, instead of getting information from a small book, like the Carrión-Iturbide one, that is probably hindered by the author's prejudices and lack of confidence in today's youth? His testimony is thus as empiric as the music that was played over there, but less spontaneous though—The crowd of 200.000 (not 100.000) stood for all kinds of pressures, not only from the press and REACTIONARY propaganda, but from Nature's rigors. I don't believe that a pseudo value like drugs could gather so many young people in good order and harmony. I rather believe in the fact that there is a new type of human being that hungers for the values of peace and justice and is awfully tired of a system based on censorship, inhibitions, etc.—all that under the sign of \$...—The youth in Avándaro was deceived because whenever revolutionary ideas are expressed by word of mouth, or by plastic means, they can be easy prey to demagoguery. Being abstract, music cannot be suppressed. Music does not express itself through words, but by means of soul-conditions. Perhaps the young people thought that they were going to find in Avándaro a solution to so many problems. They didn't realize that "chicano rock" does not exist. It is just a bad copy of a misunderstood music. I ask you: Will music create a revolutionary conscience in the masses? Jorge R. González, Oriente 67 No. 28-29 Col. Asturias, México 13, D. F.—P. S. Will you be so kind to explain the meaning of the word "onocracia"? Thank you.

Dear Jorge: We believe you to be one of the attendants at the Festival. We are sure that Mr "K.D." was highly upset by the way the Avándaro Festival was organized. Try to read his article carefully. There are so many honest witnesses of that event, that one does not need to have been there in order to find out the truth. "K.D." thought that drugs were probably responsible for the lack of protests against the bad music that crowd was getting. As you say, maybe good, genuine and deep music will unite people in the prosecution of ideals, so difficult to attain.

The term "onocracia" was a missprint. It should be "oncocracia". (from *oncos*=mass, volume, and *cracia*=government), but Dr. Pulido prefers the word "pletocracia" (from *pleethos*=mass of people) as being more accurate. Please do not mix it up with "plutocracia", which means "government of the rich".

FROM THE EDITORS.—Since Jesús Bal y Gay left Mexico so abruptly, we had no news from him. Now, through an interview Angel Coria made for the Madrid daily "Madrid", we learn that he is preparing the edition of a Galician song book and an essay on Manuel de Falla. As a composer he gives up neither his tonal technique, nor his impressionistic and stravinskian trends. Asked about his work in Mexico, during the 25 five years of his stay here, he just referred himself to his musical activities, but there was not a single word of remembrance of a land that opened to him the doors of friendships, as well as a way of life. He witnessed and took part in the only rich period of musicological activity Mexico has lived in its musical history, when Adolfo Salazar, Pedro Samper, Rodolfo Halffter, Mayer-Serra, himself, produced quite a number of works that enriched Mexican Bibliography. We hoped then that such immigration of distinguished Spanish musicians would lessen our music limitations. Why wasn't it so? it is difficult to answer this question.—At that time, and during the Second World War we could have welcomed here a considerable number of first rate European musicians, the way our northern neighbour did, with wonderful results. Probably our fate obliged us to remain tied up to a "nationalism" that has proved negative in a way.—It is true that Revueltas, Chávez, etc., produced then a nationalistic music much more advanced than ever before. Was that enough? We don't believe it, but let us not be absorbed by pessimistic thoughts...

AN INTERVIEW WITH CRISTOBAL HALFFTER, by MARIA ACEBES.—*In these times, when the artist's intellectual posture is considered artificial and arbitrary; when, forgetting reactionary movements in the past, one hears frequently that music is no music any more, CRISTOBAL HALFFTER (b. in Madrid, 1930) is one of the few Spanish composers known in foreign lands. His esthetical principles, his eclecticism, his technical skill have helped him to attain international prestige. He states: Eighty per cent of today's music in the Spanish market is supplied by foreign performers, recordings, tapes and composers. Why do not Spanish composers, players and manufacturers of recordings get the same chance? Let us not forget that the above specified music, being often presented through foreign embassies, means promotions for their own citizens. That is why Spanish composers lack protection. My profession is as dignified as any other, but it seems to be good for nothing. C. Halffter studied at the Conservatory of Madrid, but he took private lessons from Conrado del Campo. He got the National Prize of Music in 1953 and the International Prize of Musical Youth (UNESCO) in 1956. Many of his works have been international commands. They show steady concepts of form and sound's good taste. Language techniques do not concern him a great deal, as he does not consider himself old enough for stagnation. He proceeds: From a work I demand thorough formal construction. Regarding sound, every instrument, every complex should be perfectly*

justified. As a composer I require an oboe to be heard as an oboe; a flute as a flute.—*Halffter is categoric. He does not make concessions to anybody. He knows what he wants. In what concerns the premiere of his last "Fibonacci" he says: This work has to be played only by that specific flutist.— That constrains the work, isn't it so? Yes, but as I was writing it. I thought also about the string orchestra and the two percussion instruments, as well as about the hall. That is the ideal thing for me, but with today's mania of giving concerts in the open, the proper acoustical conditions are lacking.—You have stated in the past that the aleatoric trends in your music are very special.— Yes, the player has to do as I wish. He is free to chose time and order of performance, but he must adjust himself to my own timbric colours.—The public, the amateur and maybe the professional as well, ask themselves if aleatoric music is not a scape goat in this wreckage of esthetical theories.—Music is, has been and will always be aleatoric. The only novelty lays in the fact that certain composers do not take that trend in a negative sense, as in the past, but as something favourable. And just now, when man is searching a maximum of communication for the work of art, it could be accomplished through that technique. The fact that the so-called "aleatoric" works are interpreted differently during each performance, vivifies them much more that what happens with that kind of music, in which the interpreter's mission is less transcendental.—How do you contemplate the actual crisis in music?—There is a crisis of composers, but not of the music itself. There may be certain crisis of trends, but I have faith in man and I believe him capable of going beyond that crisis. I am sure that pretty soon we'll see a different panorama. I also believe that crisis are provoked by those who do not understand actual composition trends. It is easy to say: "Music is in crisis, because I don't understand anything". But there are new tendencies, i.e. the electronic synthesizer, or the transformer.—I imagine it is difficult to produce the proper communication means, specially if the listener tends to repel a priori any new experience. How necessary is a laboratory? Some musical score sheets are offered to us as interesting or fanciful equations, but the great majority of the listeners accept them, with a certain disdain, as laboratory products.—The ideal laboratory should be handled by two elements: the technical and the creative ones. With the exception of the ALEA laboratory, there is not another one in Spain. The Comisaría de la Música, or any other State entity should dedicate a part of its revenue to research That is certainly not as attractive for them, as the organization of festivals, musical weeks, etc., but it should be necessary. There should be ten children conservatories and a Music Faculty in Madrid.—I agree with you. Explain your point of view, please.—There are two sides to the musical education question: the popular one, and the specifically musical one — the professional one. The former is practically non existent, as music is not taught in Schools, or when it is, it is just limited to solfeggio and other uninteresting things. Regarding the latter, the professional student does not get enough instruction. In the Conservatorio there is a lack of many fundamental subjects. It is necessary, so to say, to put the final touch to everything. As far as piano is concerned, for example, with the exception of a very few, the majority does not know how to handle the instrument. In composition one gets as far as... Liszt. Wagner must be the last one. Twelve tone series are not studied. Think that the great grand fathers of children who attend the Con-*

servatory right now, are the same ones who invented dodecafonism. I think that the actual crisis is provoked by those who ignore the actual trends of composition. That is why I say that in a town like Madrid, with her three and a half million inhabitants, there should be eight or ten conservatories and a Music Faculty, where the admission should require a test comparable to the ones that are compulsory at the Roads School for instance. Then we would have real professional musicians.—*We all know that today's critic is not efficient. In order to aid musical education there should be musical auditions accompanied by precise information on certain works. Salazar said that spontaneous understanding of a work of art is a deeper and more intimate phenomena. What do you think of the critic?*—Before anything else let's put on the table the critic's function. It should be as thorough as possible information of how a work of art is built up and what it means. A formative —not valorative— judgement of the work and its interpreter. That is exactly what I miss most. I don't care if the conductor or the soloist dishevelled their hair, but how and why did they recreate that first movement the way they did. In order to do so in the right way one should certainly master the proper technique. It is not convenient to be a critic after one has failed on the subject, in which case lots of damage can be done. In Spain one sees often critics who are at the same time performers. That is very dangerous also, because for any reason whatsoever, that critic can influence considerably the career of the criticized one. I don't discard the fact that the critic can make mistakes, like any human being. And his confusions can also be excused. I am reading right now the book of a critic who published it in 1953 and holds now an altogether different criteria. I am sure he would be happy if his work could be erased from the face of the earth...

RALPH VAUGHAN WILLIAMS CENTENARY AND ENGLISH MUSIC, by FEDERICO IBARRA.—Unlike other European countries, England's contribution to Music has been unsteady in the course of history. We find in olden times a great amount of outstanding names, like Dunstable, Dowland, Morley, Bull and Purcell, which we associate with Polyphony and musical instruments like the harpsichord and the lute. But after these composers, English music falls into a long period of silence. That doesn't mean that there was no musical activity whatsoever. On the contrary: England's economical sound conditions allowed her to import foreign musicians and composers. From Haendel —a "national" glory— to Pierre Boulez —actual conductor of the B.B.C. Orchestra—, England never ceased inviting great musical values, like J.Ch. Bach (the "English" Bach) and others. Very long after the last great English composer was dead, we find two romantic names: Elgar and Delius, but neither one could be considered a genius. Not until Gustav Holst and Ralph Vaughan Williams were born, did England regain a position in the field of musical composition. Williams had the privilege of filling in his country's musical voids. That is why his music shares so many trends. He is —before anything else— a great symphonist. He baptized his seven symphonies with names such as *Ocean, London, Pastoral, Antartic*, etc. Like Schoenberg, he welcomed polyphony, together with massive and brilliant orchestrations and very sound constructions, clearly akin to classicism.—The spirit that permeates his works, makes of Vaughan Williams a national English composer. His subjects are typically British, as can be

seen by his *Fantasies on themes by Thomas Tallis and Greensleaves, The Five Tudor portraits, Poems from John Skelton, etc.*—Nationalism and Romanticism being close relatives, Vaughan William's characteristic ones are no exception. They show up in his whole music. But not being satisfied with technicalities derived from the Romantic school, he strived to be a composer of his time. He went to France and studied with Ravel, adopting Impressionism right after, as shown in his *Flos Campi, the Antarctic Symphony, the Two Piano Concerti*. Thus his music become a juxtaposition of a romantic-nationalistic feeling, impressionistic techniques and neoclassical characteristics.—Perhaps Vaughan Williams is not as original as Holst, but his importance derives from being a thorough musician, whose sound formation inspired another big English composer, like Benjamin Britten.—The two composers whose 100 years commemorates the music world this years, make us think of the condition of human genius: Scriabin, the lonely one, was ever absorbed by his researches of musical esoterism and Ralph Vaughan Williams, who was anxious —through musical tradition— to express himself as a human being.

AARON COPLAND, THE MAN, THE MUSICIAN, THE LEGEND, by ERNESTO VALENCIA M. With his characteristic charm and easiness, Aaron Copland was his own self during his recent visit to our country. He came here for the first time in 1932, by invitation of Carlos Chávez, but has returned several times. Mentioning his first visit to Mexico, he remembered the apartment he occupied then: it was so close to the "Frontón México", that he could hear the "tac" of the balls. His work "Salón México" is one of Leonard Bernstein favourite ones. He played it once in New York on two pianos with him.—When asked if he had been personally at the Salón México (a popular dance hall) he was elated to remember the very amusing place, where he went several times with friends. There could be seen a sign hanging from one wall, that warned dancers against the danger of throwing cigarette butts on the floor, lest the ladies burn their feet. He composed "Salón México" 4 years after that trip.—Asked if the social condition crisis provoked by the Vietnam War has had any influence on music, as on Literature and the Plastic Arts, he said that Music had nothing to do with material experiences and that the number of politically minted musicians was very limited. Musicians react to emotional feelings.—In what concerns his country's different ways of composing, he said that some composers still follow Schoenberg. While others imitate John Cage. Some others, like himself, continue writing in the traditional way.—Electronic music thrives best at the universities. Huge musical activity there was explained by the fact that young people refuse to accept conventional traditional music techniques. But no matter how revolutionary, it is a fact that every composer is forced to end up at the concert hall. Copland does not believe that electronic music has made industrial society human-less.—He wouldn't force young people to continue listening to Beethoven, Bach, Haendel or Mozart. Artists should be given freedom of action. In the interpretation field, electronic music is limited by its forced repetitions. Tapes cannot compete with human interpreters. He hopes that future composers will find a solution to such disadvantage. He praised Stockhausen's life procedures in connection with electronic ones.—In the realms of Mexican music Copland admires Revueltas, besides Chávez, and he is

proud to count among those Latin American composers who have studied with him, Blas Galindo, Julián Orbón, and Héctor Tosar.—He has written four books: "How to listen to Music", "New Music", "Music and Imagination" and "Copland in Music". Asked about his impressions about the concerts he conducted with the University's orchestra, he answered that his "Clarinet Concerto" was written for Beny Goodman's orchestra and "The Tender Land" for Rodgers and Hammerstein. "Inscape" (a word invented by the England poet Gerald Manley Hopkins. Coplan explained its mystical meaning) was composed in 1967, by command of the New York Philharmonic Orchestra, on occasion of its 125th Anniversary. He informed that his most recent works were a "Duet for flute and piano", "Three Latin American Sketches" for chamber orchestra and a short "Trenody" to the memory of Igor Stravinsky, for two string instruments and a flute.

YOUTH FORUM. *About pop music in Mexico*, by CESAR F. We often hear adverse comments on Mexican pop music, as well as certain arguments on its North American and European sources. We think that on the roots of Latin American thought there is an inferiority complex that destroys our chances of advancement towards a European cultural level. Should we manage to free ourselves from this complex, it would not be impossible for us to compete with success.—Nobody gives a thought to the necessity of adequate promotion, in order to aid and help the incontestable Latin American musical "avalanche" of youth in the field of "pop" music. Let's not forget that this music is transforming the world in the social, as well as in the musical realms. It is thus unjust to deprive young people of the necessary means to its proper development.—Rock has not solid foundations in Mexico. Festivals become rarer and rarer. Radio and TV work against our young values, obstructing thus their natural development. In case we don't get out from this alley we have to be content with well-known, but bad musicians, as well as with possible good, but ignored ones. Why not give proper attention to this matter? There are playing parks and grounds for children, as well as night clubs for adults. Why not promote diffusion centers, where young people could gather together to listen to each other's creations and enjoy it? After all, this kind of music mirrors our own times and unity of thought.

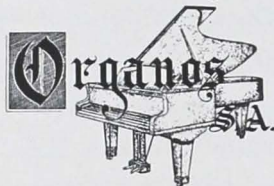
"LOS GONZALEZ"

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

"ALL IN FINE LEATHER"

Look for them at Stands 81 and 82, of the Bazaar Sábado, Plaza San Jacinto 11, San Angel, or write for information and prices to Ap. 12-808, México 12, D. F.

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



BECHSTEIN
WEINBACH
PETROF
Rösler
MELODIGRAND
Y
HAMMOND

VEERKAMP, S. A.

PALACIO DE LA MUSICA

Durango 269 Tel.: 528-59-16

Instrumentos Musicales — Cuerdas

Accesorios — Amplificadores — Micrófonos A.K.G.

Organos Electrónicos LOWREY — Pianos

Armonios — Métodos y Música Impresa en general

Acordeones HOHNER.

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

Masaryk 582 (Polanco) México 5, D. F.

CURSOS DE PERFECCIONAMIENTO

ARPA: **MARIA ROSA CALVO MANZANO**

del 25 de Junio al 15 de Julio

VIOLIN: **HENRYK SZERYNG**

MES DE SEPTIEMBRE

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MEXICO

Rivera de San Cosme 71
México, D. F.

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

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

EMILIANA DE ZUBELDIA

Cinco Estudios de acuerdo

con las teorías de Novaro

De venta en todos los repertorios de música