

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA



INBA



INBA  digital

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 28, México, enero-febrero de 1973

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 28, México, enero-febrero de 1973, pp. #-#

The cover features a large, abstract composition. On the left, a series of parallel, slightly curved gold lines of varying thicknesses extend from the top to the bottom, creating a sense of movement. To the right of these lines is a large, solid gold shape that resembles a stylized, organic form, possibly a letter 'R' or a musical instrument component. The background is a light, off-white color.

heterofonía

28

**REVISTA
MUSICAL**

ENERO - FEB. 1973
VOLUMEN V

méxico,d.f.

1973

HETEROFONIA

Desea a sus suscriptores, anunciantes, lectores y amigos en general un año menos desastroso que el anterior.

Que esta pobre tierra no siga siendo un planeta maldito.

Que los poderes mundiales apacigüen sus ambiciones en contra de los destituídos. Que hombres y mujeres buenos e inteligentes rijan a las naciones.

Que "EL RESPETO AL DERECHO AJENO" no siga siendo solo una de tantas frases históricas sin sentido.

QUE LA MUSICA EN MEXICO HALLE POR FIN
UN CAUCE SALUDABLE,

son los anhelos fervientes de
LA DIRECTORA

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.

Enero-Febrero de 1973. Vol. V. Noñ 28.

S U M A R I O

	pag.
Cartas a la Redacción	2
De los Editores	4
● PEDRO MICHACA VALENZUELA La Pentaфонía basada en la escala 5ª de la serie de los armónicos	5
● DAN MALSTROEM Evolución de la Música en un país subdesarrollado	9
● ESPERANZA PULIDO André Gide y la Música de Chopin	10
● ISABEL FARFAN CANO Entrevista con Manuel Enríquez	18
● JOSE ANTONIO ALCARAZ Cómo hacer crítica musical	20
● FEDERICO IBARRA GROTH Resumen de las actividades musicales del año	23
● JORGE RENE GONZALEZ Foro de la Juventud	26
● LIBROS	27
● CM Y LESLIE FRICK Conciertos	28
● Revista de Revistas Musicales	31
● Noticias	34
● MARIA DE LOS ANGELES CALCANEIO Desde Madrid	40
● GRABACIONES	42
● MA. DEL CARMEN S. DE SAÑUDO El Arte es Inmortal	43
● Abstracts in English	44

Los autores son responsables de sus opiniones

P R E C I O S D E S U S C R I P C I O N

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

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

EXTRANJERO

Un año	Dls. 7.00
Número suelto	" 1.25
Número atrasado	" 1.50
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

NUESTROS COMPOSITORES EN FRANCIA

Querida amiga:

Mil gracias por el envío regular de su revista que une con tan buen gusto el pasado con el presente y que ha sabido establecer una comunicación entre los amigos de México y la vida musical de ese maravilloso país.

Le debo a usted miles de excusas: me siento moralmente casi su corresponsal parisiense y, sin embargo, he fallado al no enviarle noticias de algunas cosillas susceptibles de interesar a sus lectores. Como Director Artístico de las "Semanas de Música Contemporánea" de Orleans, el año pasado las dediqué a la "Música de la América Latina", tan desconocida aquí. En 13 conciertos hubo 18 primeras audiciones mundiales; 13 primeras audiciones en Francia darán a usted una idea de la empresa. En el transcurso de estas manifestaciones fueron escuchadas las siguientes obras mexicanas: *Preludio* y cuartetos de Carrillo; *De Natura Mortis* de Alicia Urreta; y obras de Enriquez, Frisch, Halffter, Mario Lavista, de Elías y Quintanar; en un recital de Alicia Urreta se escucharon la *Ambivalencia* de Manuel Enríquez, *Divertimento* de Mario Lavista y *Lapso* de Quintanar, con el Conjunto de Música Contemporánea de París, dirigido por Simonovic.

Creo que un tal manojo de obras en una serie de conciertos, es lo suficientemente raro para atraer la atención de usted y le suplico una vez más excusar mi tardanza en comunicárselo con más oportunidad.

He aquí algunos extractos de la crítica:

"M. Enríquez y F. Quintanar, virtuosos mexicanos de la escritura post-serial, se valieron excelentemente de los recursos de 7 instrumentos con percusión (cuerdas, maderas y metales). Los microelementos que constituyen el material de sus obras fueron organizados en una polifonía rica y compleja, en la que cada instrumento participó con sus características propias. Se trataba de una música muy poco "latina", sin duda, pero en la que el elemento dionisiaco envuelto en la materia sonora, produjo una energía contenida" ("Le Monde", Ane Rey).

"... México, Tres periodos de su historia reciente evocados por J.E. Marie... De Quintanar... Lapso... Ambiente misterioso... Cantos sordos y fundidos, desgarrados por el breve rumor de un instrumento solitario... El ambiente se intensifica, para preparar otras apariciones..." (Martine Gadiou, Lettres Francaises).

"... *Nature Mortis*"... presentó en el escenario a Alicia Urreta, pianista y a Irene Jarsky, soprano. Esta obra... por su lado poético y el puramente musical, habría captado el interés de no importa quién. Para mí fueron quince minutos de felicidad". "Republique du Centre". Querida amiga, creo haber reparado mi falta, por lo que se refiere a usted; pero quizá estoy todavía en deuda con los compositores. Me agradaría sobremedida que fuese HETEROFONIA la que les transmitiese su "servicio de prensa". Muy amistosamente.

Jean Etienne Marie, Presidente del
Centro Internacional de Investigaciones
Musicales. París, Francia.

Muy estimado amigo:

Agradezco de corazón al distinguido compositor e investigador francés sus interesantes informes, concernientes a nuestros compatriotas. Es verdad que ya tenía noticias de los acontecimientos a que se refiere nuestro amable "corresponsal", pero viniendo directamente de su pluma adquieren mayor relieve. Ojalá le fuese factible seguir comunicándonos todo lo de interés en terrenos de la música contemporánea francesa. Por lo que se refiere a la mexicana, apreciamos sinceramente lo que hace usted en beneficio de nuestros compositores. Deseándole un 1973 muy fructífero, le envía un saludo amistoso, Esperanza Pulido.

OMISION INVOLUNTARIA

Muy estimada amiga:

Debido al corto lapso de tiempo que me fue concedido para redactar mi conferencia "Presencia de Francia en la música mexicana", cometí un imperdonable olvido, al omitir a mi querido amigo y compañero del Seminario de Cultura Mexicana, maestro Aurelio Fuentes, quien estudió en la "Ecole Supérieure de Musique", en París (1929-31). Allí se graduó como violinista, con Diploma y Medalla de "Primer Premio" en Solfeo. Después estudió en la Escuela Normal de Música, también en París (1932-34), con George Enesco, Jacques Thibaud y Nadia Boulanger. Fue primer violín de la orquesta de la Sorbona, por oposición (1929-31). De regreso a México ofreció varios festivales de música francesa, entre ellos, el primero dedicado aquí a Gabriel Fauré y para el cual escribiste tú misma las notas en 1944. En el primer centenario del nacimiento de Debussy, el Instituto Francés de América Latina le encargó una conferencia al respecto.

Te agradecería infinitamente si incluyeses las líneas anteriores en la sección de "Cartas a la Redacción".—Con mis saludos muy afectuosos,

Pablo Castellanos
Juárez 22. San Jerónimo
México 20, D. F.

De los Editores

Desde que comenzaron a correr rumores de que el maestro Carlos Chávez "sería recuperado" —como dice Eduardo Mata— por la música de México, un gran número de músicos mexicanos se preguntaron a sí mismos: "¿Qué hará el maestro Chávez para enderezar los entuertos? ¿Continuarán en funciones quienes iban por buen camino? ¿Será cierto que México padece una escasez de mentes musicales directivas, tan eminentes como la del maestro Chávez? ¿Es posible que el maestro Chávez conserve la suya intacta después de veinte años de receso?, etc., etc.

A la segunda de estas preguntas podríamos contestar, haciendo votos muy fervientes porque el actual Director del Conservatorio, el compositor MANUEL ENRIQUEZ, continúe sin reservas en su puesto. De él no se necesitó pronunciar la fórmula acostumbrada de "Démosle tiempo al tiempo", porque su actuación fue clara, rápida y positiva desde el primer día de su arribo al plantel. Joven, dinámico, culto y bien preparado, demostró inmediatamente poseer un talento directivo muy destacado. Si alguien dudase de esta aseveración, que se dirija a la calle de Masaryk 582, Polanco, y converse con los estudiantes y con los maestros, y también con el personal administrativo. El optimismo que se respira ahora allí no era percibido desde hacía muchos años. En estos momentos todo mundo confía en que el plantel máximo de enseñanza musical en México progrese rápidamente, porque Manuel Enríquez es de los que no hablan mucho, pero demuestran palpablemente la prontitud con que va desarrollando sus planes.

HETEROFONIA está al tanto de que el maestro Carlos Chávez retiene incólumes sus capacidades administrativas, porque, aunque parezca paradójico, el trabajo intenso conserva jóvenes a los hombres y a las mujeres y "Don Carlos" (como lo llama Raúl Cosío) ha sido siempre un incansable trabajador. Vamos, pues, a permitirnos suplicarle que conserve a aquellos elementos necesarios e indispensable, para que su labor se inicie con un gran acto de confianza humana.

La Pentafonía basada en la escala 5a. de la serie de los Armónicos

Por PEDRO MICHACA VALENZUELA

I

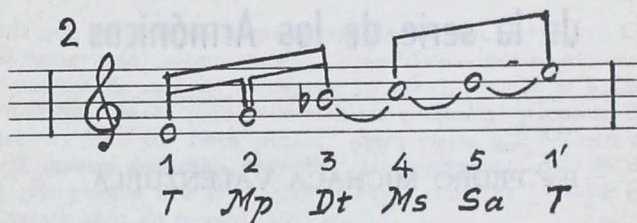
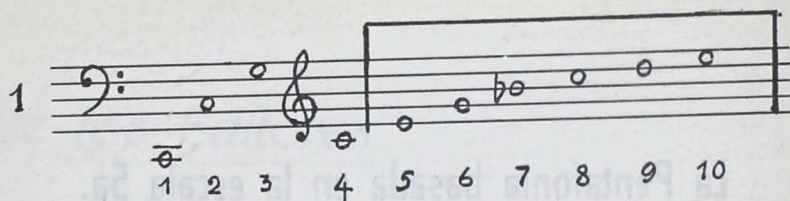
A la memoria de Don Augusto Novaro, 1893-1960), eminente investigador mexicano [físico-matemático; constructor de nuevos instrumentos musicales, conforme a sus teorías armónicas y escalísticas, dedico estos breves estudios en los que presento un desarrollo más sobre dos escalas basadas en la serie de los armónicos naturales.

Como sabemos, la pentafonía es el sistema musical basado en una escala de cinco sonidos, que puede presentar estructuras diversas, pero siempre desarrolladas en el espacio de una 8ª o duplo.

De origen muy antiguo, la escala pentáfona, probablemente empírica en un principio, (como se encuentra con frecuencia sirviendo de base intuitiva al *folklore musical* de algunos pueblos primitivos), se fue organizando posteriormente sobre bases matemáticas, como la proporcionada por el ciclo de 5as justas; y sobre ésta escala está basada la pentafonía y su concepto moderno, cuyo estudio y sistematización he presentado en mi libro "La evolución de la armonía a través del principio cíclico tonal", recientemente editado por la UNAM.

Ahora, como ampliación del citado estudio, presento un nuevo sistema pentafónico que está basado en la 5a escala armónica, según las teorías de Don Augusto Novaro.

Esta escala 5a está formada por los armónicos 5 al 10, a partir de la nota básica DO, como se ve en el ejemplo 1; y sobre ella se puede organizar un sistema pentafónico muy particular, dotado de amplias posibilidades de desarrollo técnico y musical.



(Ejemplo 1)

El ejemplo 2 presenta la escala pentáfona (5)¹ con su carácter tonal propio, dividida en dos tricordios de estructura diferente, con atribución de "funciones" tonales a cada uno de sus grados en relación con la nota inicial, que es la tónica. El primer tricordio contiene entre sus notas intervalos de 3a menor, mientras que el segundo contiene intervalos de 2a mayor, quedando ambos tricordios separados entre sí por una 2a mayor también. Los grados de esta escala pentáfona se indican con números arábigos, como en toda escala de este género, y debajo de cada grado está señalada su "función tonal" correspondiente, con las siguientes abreviaciones: *T*, (tónica); *Mp*, (Modal primaria), porque determina el *modo* menor de la escala; *Dt*, (dominante tritónica), por el intervalo de 5a disminuida que forma con la tónica; *Ms*, (modal secundaria), porque es la 3a descendente de la tónica, con la cual forma 3a mayor; y *Sa*, (sensible ascendente), porque tiende a subir a la tónica para cerrar el ciclo escalístico.

TONALIDAD PENTAFONICA (5).

Al atribuir una "función tonal" a cada uno de los cinco grados de la escala pentáfona (5), establecemos entre ellos clasificación y categorías, y así determinamos el concepto de la *tonalidad pentafónica* (5), que tiene características especiales, dada la estructura de su escala básica, pues encontramos en ella una *dominante tritónica* que es el *si bemol* (armónico 7o) a intervalo de 5a disminuida sobre la tónica;² dos "notas modales", 3a y 6a menores, y una sensible ascendente. Y como esta escala básica se puede transportar a cualquier sonido, dentro del ciclo de 5as justas, le aplicamos así a la *tonalidad*

1 Para distinguirla de otras escalas pentáfonas, señalo así ésta.

2 (sólo aproximadamente en la escala temperada)

pentafónica los "aspectos" luminicos y espacial, como diferentes tonos o "matices" de su "aspecto" formal, esencia de la organización tonal pentafónica (5).

MODALIDAD PENTAFONICA (5)

Considerada la escala pentáfona (5) dispuesta en forma descendente, se derivan de ella cuatro escalas modales que se obtienen por *relación mediata* es decir, saltando un grado; y el conjunto de las cinco escalas así relacionadas, constituye la *modalidad pentafónica* (5), como se presenta en la tabla "A". Cada uno de los 5 modos, incluyendo la escala básica, se indican, de arriba abajo, progresivamente con una vocal; y analizando la estructura de cada escala se puede observar que la correspondiente al modo central "i" tiene estructura simétrica, porque contrapuesta a sí misma en movimiento contrario se corresponden sus intervalos; y las escalas que están a su alrededor son simétricas entre sí, como se puede comprobar relacionando en dirección contraria las escalas "e" con "o", y "a" con "u", que en la tabla "A" están unidas por una grapa vertical en el margen derecho. Mas como cada una de las cinco escalas tienen estructura diferente, también hay algunas diferencias en las "funciones" tonales correspondientes como se puede observar por las abreviaciones anotadas debajo de cada grado; y que, además de las anotadas antes, señalamos aquí: *Ds* (dominante superior; *Di* (dominante inferior); y *Sd* (sensible descendente).

En la tabla "B" se presentan los cinco modos pentáfonos (5) sobre la nota *mi*, tónica fundamental, y en el conjunto modal observamos realizado

Tabla "A"

Tabla A shows five pentatonic scales in descending order. Each scale is on a single staff with notes and accidentals. Below each scale is a sequence of numbers 1 through 5 and 1', with corresponding abbreviations for tonal functions.

Scale	1	2	3	4	5	1'
T	T	Mp	Dt	Ms	Sa	T
Sd	Sd	Mp	Ds	Sa	T	
Di	T	Mp	Di	Ds	Ms	T
Ms	T	Sd	Di	Ms	Sa	T
Sa	T	Sd	Mp	Dt	Ms	T

Tabla "B"

Tabla B shows five pentatonic scales on the note 'mi' (F#). Each scale is on a single staff with notes and accidentals. Below each scale is a sequence of numbers 1 through 5 and 1', with corresponding abbreviations for tonal functions.

Scale	1	2	3	4	5	1'
T	T	Mp	Dt	Ms	Sa	T
Sd	Sd	Mp	Ds	Sa	T	
Di	T	Mp	Di	Ds	Ms	T
Ms	T	Sd	Di	Ms	Sa	T
Sa	T	Sd	Mp	Dt	Ms	T

Tabla "C"

Tabla C shows five pentatonic scales on the note 'mi' (F#). Each scale is on a single staff with notes and accidentals. Below each scale is a sequence of numbers 1 through 5 and 1', with corresponding abbreviations for tonal functions.

Scale	1	2	3	4	5	1'
T	T	Mp	Dt	Ms	Sa	T
Sd	Sd	Mp	Ds	Sa	T	
Di	T	Mp	Di	Ds	Ms	T
Ms	T	Sd	Di	Ms	Sa	T
Sa	T	Sd	Mp	Dt	Ms	T

el principio de variedad dentro de la unidad, pues por efecto de la transposición, cada *modo* se desarrolla dentro de una escala de "armónicos" diferentes y sin embargo, quedan relacionados entre sí los modos inversos "a"- "u" y "e"- "o" por su simetría estructural. Esto se puede apreciar tomando en cuenta que a la nota superior de cada *triton** corresponde al armónico 7o, y así resulta que la nota siguiente es la base de la *escala de armónicos* correspondiente a cada uno de los cinco modos (5), como se ve a continuación.

modo	armónico 7º	Escala
"a"	si bemol	DO
"e"	re	MI
"i"	sol	LA
"o"	do	RE
"u"	mi	FA sostenido

ARMONIA PENTAFONA (5)

La formación de los acordes en la pentafonía (5) se hace por *selección mediata* es decir, superponiendo los grados de cada escala en este orden: 1, 3, 5, 2 y 4. La tabla "C" presenta, para cada *modo*, los acordes de 3 sonidos con redondas, y la nota negra completa los acordes de 4 sonidos; y en ella puede advertirse la gran variedad armónica que se obtiene en el sistema pentafónico (5), pues a cada grado de cada modo corresponde un acorde diferente. Naturalmente, cada acorde se puede emplear en sus diversos "estados" o "aspectos", y en todas las *posiciones y disposiciones* posibles, conforme a las intenciones del compositor; y además, cada acorde caracteriza la "función tonal" correspondiente a cada grado, según está indicado en la tabla "B".

CADENCIAS ARMONICAS.

Conforme a la ampliación del concepto cadencial, en este sistema pentafónico (5) las cadencias armónicas se pueden clasificar en 4 órdenes:

1o, cadencia sobre el acorde de la *tónica*, precedido de un acorde de *dominante*, superior o inferior, subrayando especialmente la que corresponde a los modos "a" y "u", que se pueden llamar "*cadencias tritónicas*" por el intervalo de *triton* que la *dominante* forma con la *tónica*;

2o, cadencias sobre el acorde de *dominante*, precedido del acorde de la *tónica* o de otro grado; (sólo el modo "i" tiene dos *dominantes*: 3o y 4o grados);

3o, cadencia sobre un acorde con función de *modal* primaria o secundaria; y

4o, sobre un acorde con función de *sensible* ascendente o descendente. En todo caso, pero sobre todo en las cadencias que determinan final de frases, conviene subrayarlas por *factores agógicos* o *dinámicos*, o ambos combinados: el *factor agógico*, por nota de mayor duración o seguida de silencio, o por un *rallentando* que abarque cuando menos los acordes cadenciales; y el *factor*

* (señalada con nota negra en la tabla B)

dinámico por aumentación o disminución de intensidad sonora aplicada a los acordes cadenciales.

En cuanto a las cadencias melódicas, pueden determinarse de acuerdo con las funciones tonales de la escala, y en relación con los acordes coincidentes.

CONTRAPUNTO PENTAFONICO (5)

En las estructuras contrapuntísticas basadas en la pentafonía (5), la concertación vertical de las voces que se contraponen se harán según los intervalos contenidos en los acordes pentáfonos (5), presentados en la tabla "C" esto es: 3as y 6as mayores y menores; 4as, 5as y 8as justas; 4a aumentada y 5a disminuida; 2a mayor y 7a menor.

Dentro de estos intervalos, las voces pueden combinarse en movimiento contrario, oblicuo y directo, empleando con discreción algunos "adornos" sin llegar a falsear el carácter particular de esta pentafonía (5).

MODULACION PETAFONICA (5)

La *modulación interna*, que se realiza dentro del sistema pentafónico (5) puede ser: *modal*, cuando se pasa de un *modo* a otro sobre la misma tónica, como se presentan en la tabla "B" o en sus transposiciones, relacionando entre sí ya sea los *modos inmediatos*, los *modos inversos* "a"- "u" y "e"- "o", o en cualquier otro orden, según el propósito del compositor. La modulación será *tonal*, cuando la escala pentáfona, en cualquiera de sus *modos*, se transporte sobre otra tónica; y será *modulación tonimodal*, cuando se cambien el tono y el modo.

La *modulación externa* se realiza cuando se pasa del sistema pentafónico (5) a otro sistema musical, y puede ser *homogénea* si, por ejemplo, se realiza pasando a la pentafonía basada en la serie de cuatro 5as consecutivas, cuya sistematización está expuesta en los capítulos V y VI de mi libro citado antes; y puede ser *heterogénea*, cuando la transición tonal o modal se hace, por ejemplo, al diatonismo tradicional, con todas sus ampliaciones conceptuales, o a cualquier otro sistema escalístico o serial.

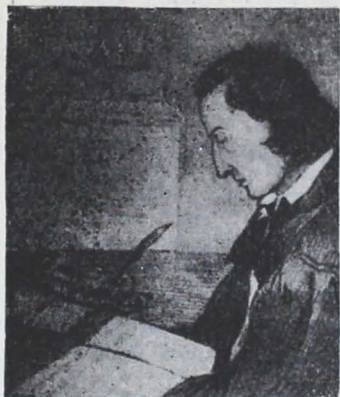
En todos los casos, el *mecanismo modulador* consistirá en transformar la escala pentáfona (5) y su armonía propia, en la escala o "serie" correspondiente al sistema musical a donde se hace la modulación, y luego definir claramente sus características tonales, modales y armónicas. Y esto significará, efectivamente, un *cambio de tonalidad*.

(continuará)

EVOLUCION DE LA MUSICA EN UN PAIS SUBDESARROLLADO

Por DAN MALSTROEM

Dan Malstroem es un joven musicólogo sueco (procedente de aquella Upsala del famoso Cancionero), quien, para doctorarse, escogió una tesis que tuviera que ver con la evolución de la música en algún país subdesarrollado (pasa a la pág. 15)



LOS ESCRITORES EN LA MUSICA

ANDRE GIDE Y LA MUSICA DE CHOPIN

I

Por ESPERANZA PULIDO

André Gide, el admirable y discutido escritor francés, ha sido de sobra comentado, auscultado y autopsiado por la crítica literaria. En Francia tienen sus ideas filosóficas casi tantos enemigos como admiradores. Pero, en su país como en el extranjero se le considera como uno de los más grandes escritores franceses de este siglo.

Y es porque Gide auna, a su extraordinaria fuerza crítica, literaria y a otras muchas grandes atribuciones, esa genial necesidad de confesarse en un lenguaje insuperable, que es una de las cualidades especiales que lo caracterizan.

Lloyd Morris lo define con esta falsa pincelada: "Inteligentísimo cínico, individualista amoral que, rechazando los convencionalismos establecidos y la ética tradicional, obra de acuerdo consigo mismo y solamente para preconizar sus intereses personales".

Ese mismo crítico considera los diversos aspectos del espíritu mesiánico de Gide como una fuerza arrolladora que se ha "infiltrado en el pensamiento de dos generaciones de europeos; doctrinas adoptadas por una gran parte del mundo moderno; filosofía diabólica, o quizá sólo contemporánea".

Este es un punto de vista sajón, que coloca al filósofo sobre el artista, sin entrar, más que superficialmente, en el mundo estético en el cual viven y se mueven todas las ideas del autor de *Paludes*.

Espíritu sagaz y crítico sensitivo, Julien Benda resume en unas cuantas líneas la personalidad del inquieto escritor francés:

"El lugar que ocupará Gide será nulo en la historia de las ideas, consideradas como visiones de la realidad; y quizá no tan importante como se cree en la historia de las grandes formas de arte; pero sobresaldrá en la de las costumbres espirituales de las diversas épocas, vistas desde el ángulo de la ornamentación. No me sorprenderá que desde este punto de vista se diga algún día: "El Siglo de Gide", como se dice el siglo de Descartes y el de Voltaire".

Una vez, econtrándose el célebre hombre en el Tirol francés, se expresó así ante un periodista de París:

"Amo los coros a varias voces, la armonía. Siento horror por los con-

formismos. Precisa combatir las ideas recibidas de antemano. Odio cualquier "menú" del espíritu a precio fijo... Creo en la virtud de los pueblos pequeños y en la de los grupos reducidos. El mundo será salvado por unos cuantos".

EL MUSICO

Esa alma inquieta y atormentada tuvo desde su juventud ideas fijas y definidas sobre los conceptos estéticos que le merecía la música. Es éste uno de los pocos aspectos en los que, una vez fijos su criterio y su afición, no volvió a mirar hacia atrás.

Un hombre que se autoconfiese continuamente, aunque sea, "quizás, por espíritu de penitencia", como Gide mismo lo dice en su autobiografía, hace fácil la tarea del investigador. Tanto en ésta, como en las páginas de su *Diario*, podemos seguir de cerca la historia de su cultura musical, hasta cierto punto unilateral.

El musicógrafo francés, Jean-Aubry ha entresacado aquella páginas del *Journal* que nos interesan y cuya consecución se haría difícil por la frecuencia con que se agotan las ediciones de esa obra. En 1945 reanudó la "Revue Musicale" sus actividades con la publicación de tres números especiales, entre los cuales fué de gran interés el titulado *André Gide y la Música* del mencionado Jean-Aubry. A este amigo de Debussy le agradeceremos siempre el servicio inapreciable que nos prestó con su ensayo crítico.

Pero antes refirámonos al proceso de la educación musical del autor de *Los Alimentos Terrestres*.

Cuando él tenía diez años comenzó su puritana madre a llevarlo, domingo tras domingo, a los Conciertos Padeloup y algo después a los del Conservatorio. Sus primeras impresiones musicales se las proporcionaron las sinfonías de Beethoven, los conciertos de Mozart y el *Desierto* de Felicien David, obra por la que Padeloup y el público de aquella época mostraban especial afición.

A los 14 años escuchó a Rubinstein, de cuyas interpretaciones guardó vivo el recuerdo de la sonata Op. 53 de Beethoven, el rondó de la Op. 80, y el *Pájaro profeta* de Schumann, obra esta última que siempre siguió oyendo por medio de esos recuerdos.

Cuenta Gide que, por aquel entonces, se aseguraba que Rubinstein era hijo natural de Beethoven, por la semejanza física extraordinaria que existía entre ambos.

Sus primeras lecciones de piano las recibió Gide a los 12 años de edad, en Rouen, en donde vivía su familia, en 1881. El señor Dorval, organista de la iglesia de Saint Ouen, de la propia ciudad, y amigo de Gounod y de Stephen Heller, fué el primer maestro del hosco adolescente.

De este primer mentor musical guardó Gide, a la vez que "un vivo agradecimiento por sus interpretaciones de Mozart y un cierto *largo* de Beethoven", no pocos motivos de exasperación por su incompreensión de las fugas de Bach y por no "detestar suficientemente la música mala, a pesar de amar

la buena, compartiendo con su amigo Gounod una monstruosa y obstinada ignorancia de César Franck, etc.

De regreso en París y después de algunos años perdidos entre enfermedades y maestros mediocres, cayó por fin el muchacho en manos del señor de la Nux.

"¡Qué pianista hubiera hecho de mi el señor de la Nux —comenta Gide— si le hubieran confiado mi instrucción más pronto!... Aunque antes me era imposible ejecutar cosa alguna de memoria, después de algunas semanas de estudio con este excelente maestro, toqué varias *fugas* de Bach, sin necesidad de recurrir al papel. Con él todo se animaba, todo se esclarecía, todo respondía a las exigencias armónicas, descomponiéndose a volviéndose a ajustar sutilmente. Tal transporte deben haber experimentado los Apóstoles cuando descendió sobre ellos el Espíritu Santo".

El señor de la Nux suplicó a la madre de Gide (ya huérfano de padre). que le dedicara de lleno al piano; pero adivinando o presintiendo el talento genial de su hijo, la inteligente señora creyó que su vástago estaba llamado a ser un creador y no un intérprete.

A pesar de ello, los cuatro años de estudio con de la Nux fueron definitivos para la formación musical del autor de *La Sinfonía Pastoral*. Por él, como por Mallarmé, guardó Gide una especie de veneración durante toda su vida.

"El señor de la Nux —relata Gide —raramente se sentaba al piano en presencia mía, como no fuera para explicar algún pasaje. En cambio, sacaba gustoso un violín que guardaba arrumbado y que decía que tocaba muy mal, a pesar de que cuando leíamos sonatas, él llevaba su parte mucho mejor que yo". (Sin duda tocaría también los cuartetos y las sinfonías de Beethoven a 4 manos, como lo hacía el niño Gide con su primo Albert).

Cuando el señor de la Nux despidió a su alumno "por no tener más que enseñarle", parece que éste dejó de tomar lecciones. De allí en adelante —como se desprende de su autobiografía y de su *Diario*— siguió estudiando solo, guiado únicamente por su intuición.

Durante su primer viaje al Africa, ya hecho un joven de 20 años, retenido en Biskra por un amago de tuberculosis, hizo que le mandaran de Argelia un buen instrumento, pues le era imposible vivir sin su música. Relata Jean-Aubry que el escritor le decía en cierta ocasión: "Entre mis rosales y mi piano, no me queda gran cosa de tiempo para trabajar". Y es que estudiaba diariamente de cuatro a seis horas.

CHOPINIANA

"Mi madre —dice Gide— tenía la música de Chopin por malsana".

Pero el hijo no compartió esta aversión, sino que, por el contrario, el entusiasmo que le produjo su primer contacto con el compositor polaco ha perdurado hasta la fecha.

En las *Notas sobre Chopin*, que André Gide publicó en la *Revue Musicale* de diciembre de 1931, se lee:

"... la música de Chopin no es (o, por lo menos, no es solamente) esa cosa profana y brillante que los ejecutantes nos ofrecen en los conciertos. ... Si reconozco en su música una inspiración y una raíz polonesas, me halaga encontrarle a esta materia prima un corte y una hechura franceses".

Estudioso de la música del autor de los primeros 24 *Preludios* para piano que se hayan escrito en serie, Gide llegó a tener una visión clara de lo que a él le parecía la justeza de la interpretación chopiniana.

Ya por entonces esta pasión que le inspiraba Chopin le había hecho asentar en su *Diario* algunas opiniones injustas y descabelladas acerca de otros compositores.

"Mientras más trabajan los pianistas por hacer conocer a Chopin, menos se le conoce. Se suele interpretar más o menos bien a Bach, a Scarlatti, a Beethoven, a Schumann, a Liszt, a Fauré. No se falsea el sentido de estos compositores por desvirtuar un poco su estilo (*sic*). Solamente Chopin puede resultar traicionado o profunda, íntima y totalmente desnaturalizado".

Quería la música de Chopin dicha casi siempre "a media voz, sin ninguna brillantez (exceptuando, evidentemente, algunos trozos atrevidos, como la mayor parte de los *Scherzos* y la *Polonesas*); sin esa cierta acostumbrada e insoportable condescendencia"; porque, como asegura en otra página: "Chopin propone, supone, insinúa, persuade, pero casi nunca afirma".

La música de su compositor preferido le era tan allegada, que, visitando una vez el Albaicín, escuchó en una ventana a un gitano que cantaba probablemente cante jondo, secundado en coro por un grupo de hombres y mujeres. "Se habría dicho —comenta en su *Diario*— un bosquejo inicial de la última *Balada* de Chopin". Y agrega: "Por escuchar de nuevo ese canto, recorrería tres Españas!"

SOBRE LA INTERPRETACION

La manera como interpretaban a Chopin la mayoría de los pianistas escuchados por Gide, lo sacaba de quicio. Después de oír a cierta señorita los *Estudios*, le comunicaba a su *Diario* "¡Y se admiran de que no me plazcan los pianistas! La alegría que me dan es nula, en comparación con la que yo mismo me proporciono con mis ejecuciones; pero al escucharlos a ellos me avergüenzo de mi juego, aunque comprendo que no me ampara la razón. Detesto el virtuosismo, pero siempre me sale al encuentro y quisiera, para despreciarlo con razón, poder primero dominarlo y estar seguro de no asemejarme al zorro de la fábula. Sé y siento, por ejemplo, que la *Barcarola* de Chopin debería tocarse más lentamente que como lo hizo la señorita X, como lo hacen todos los demás; pero para osar ejecutarla delante de alguien, necesitaría estar seguro de darle mayor velocidad si me placiera y exigiría, sobre todo, sentir al oyente convencido".

Esta obsesión de la velocidad lo persigue frecuentemente. Cree, como Beethoven, que un *allegro* demasiado *allegro* puede fácilmente oscurecer su sentido, velándose, por decirlo así, entre una maraña de notas que carecen de tiempo para explicarse. A los pianistas que buscan el efecto a expensas del texto, los compara con ciertos actores. "En el arte —dice— la sorpresa tiene valor únicamente cuando cede a la emoción; y frecuentemente sucede lo contrario".

Detesta el sentimentalismo simplón y le parece vulgaridad odiosa en tratándose de la música de su amado compositor. El bellissimo *Preludio* No. 17 le merece un estudio detallado, después de habérselo oído "estropear" a un virtuoso. ¿Por qué aumentar regularmente el movimiento a la mitad de cada compás? —se preguntaba indignado—. ¿No se sabe que esta falsa agitación ahuyenta el atractivo misterioso de la pieza? ¿Por qué no permitirle el canto que surja y se desprenda del acompañamiento? ¿Por qué reducir estas notas que acompañan a la melodía a la categoría de movimienta, y hacer resaltar la melodía apagando todas las lucés en torno suyo, como temiendo que el auditorio imbécil no la distinga suficientemente? Esta melodía-estrella, me horroriza y la juzgo de lo más contrario a la estética de Chopin. Con excepción de algunos *cantabili* a la Bellini, sostengo que en toda la extensión del teclado debe existir una homogeneidad perfecta, de manera que la parte melódica circule profundamente imbuída en la atmósfera amistosa creada por las otras voces, que suscitan un paisaje inmaterial productor de un estremecimiento constante".

"Montesquieu —dice años después a propósito del mismo *Preludio* No. 17—, habla de una lenta condensación de la savia que, coagulándose progresivamente, se vuelve opaca hasta convertirse naturalmente en tallo, del cual surge un nuevo follaje.

"Exactamente de esta manera debe formarse la melodía en el citado *Preludio*, por ejemplo. Ningún tenor entra allí en escena. La voz que canta apenas se distingue en el comienzo; permanece profundamente obligada y como flotando en este flujo regular de seis corcheas, en el que late un corazón impersonal. Sucede frecuentemente que el ejecutante, para mejor acentuar su propia emoción, cree que debe acelerar esa pulsación tranquila que, por el contrario, yo prefiero perfectamente regular.

"En las dos repeticiones de este *Preludio* y en las dos modulaciones en tonalidad con sostenidos, Chopin alcanza verdaderamente la cumbre de la gloria. Entre otras muchas, citaré de buen grado estas modulaciones como ejemplo de ese estado agudo en el que la alegría se aproxima a las lágrimas. «¡Oh corazón molesto de felicidad!», decía el Lorenzaccio de Musset.

"Hay en la obra de Chopin muchos pasajes de mayor intensidad, pero en ninguno toma la alegría un acento más vigoroso, más confiado, ni más puro. Todo se pierde si en esta modulación en mí mayor el carácter se vuelve triunfante. Veo allí una alegría incierta, llena de admiración y de sorpresa, más misteriosa aún en la repetición en fa sostenido mayor, que sigue inmediatamente después de la de mí. El corazón no puede soportar tanta felicidad: cede y, tan pronto como llega inesperadamente a la nota final —el sí—, vuelve a decaer la alegría. Este sí nada tiene de triunfal y, una vez transcurrido el crescendo del bajo, debe ser ejecutado sólo con un residuo de fuerza".

He querido traducir íntegramente esta "lección" de un maestro-artista, primero, porque revela la profundidad con que André Gide analizaba y comprendía las obras que iba asimilando, y después, por el provecho que puedan sacarle los interesados, si hubiere algunos entre los lectores.

Esta concepción estética de la música de Chopin no es, ciertamente, exclusiva de Gide. Casi todos los verdaderos estetas la han compartido; aunque, en realidad, no es largo el número, ya que la calidad de virtuoso no va forzosamente unida a la de artista.

Gide adora la música de Chopin, pero también amó a otros compositores. Si al hablar de la misión de la música en Gide se suele emplear el tiempo

pasado de los verbos, es porque el escritor le dio un adiós doloroso, a esa gran amiga: sus trabajos de novelista, crítico, traductor, dramaturgo y ensayista, no le permitieron dedicar aquellas seis o siete horas que solía robarle antaño a sus trabajos principales, y sin las cuales ninguna ejecución suya le hubiera satisfecho.

Para terminar, resumamos en una frase del autor de *Les Caves du Vatican* su sagaz conocimiento del espíritu chopiniano:

"... los virtuosos se empeñan, sobre todo, en preconizar el romanticismo de Chopin, mientras que lo que a mí me parece más admirable en él es la reducción al clasicismo de la innegable aportación romántica".

EVOLUCION...

(Viene de la pag. 9)

llado de América, Y Como México le atraía sobremanera, aprovechó su beca para pasar algún tiempo entre nosotros, en busca de material de primera mano. Al regresar a su país y terminar sus tareas, nos envió para HETEROFONIA el siguiente apunte sobre una charla que realizó en la Radio Sueca y que traducimos, en vista de las conclusiones personales de su autor, así como por considerar de interés las impresiones de un joven nórdico de los antipodas, al palpar por primera vez lo que para él parecen realidades de un medio musical totalmente distinto de aquel en que vive y se mueve. La Redacción.

Se ha dicho con frecuencia que la música es parte de la sociedad y que no puede existir como algo aislado. También se piensa que este arte refleja la sociedad dentro de la que funciona.

Al contemplar a México, un país tan diferente de Europa, uno espera encontrarse con una música y una vida musical igualmente diferentes. Esto es verdad en lo que concierne a la música folklórica (tomando el folklore en su más amplio sentido). La de México posee características que le son propias; pero ¿sucede lo mismo con su música culta?

Al explotar la Revolución, en 1910, dejó como secuela muchos años de inquietud. Una década más tarde, cuando las condiciones comenzaron a estabilizarse, surgió el nacionalismo. Los intereses socio-políticos afectaron a los pintores, escritores y músicos por igual. Los compositores mexicanos comenzaron a dirigirse a la música indígena y popular, con miras a explotarla racionalmente (antes de la Revolución ya existía un cierto nacionalismo musical conservador). Entre las obras pioneras de un nacionalismo consciente, están las "Canciones Mexicanas" de Manuel M. Ponce; pero se trataba solamente de arreglos de canciones populares, de las que se hallaba ausente el estilo "revolucionario"; eran arreglos tradicionales por lo que a la armonía y el ritmo conciernen. Mas Ponce es considerado como el iniciador. Vinieron después los otros, y con ellos un cambio real en el estilo y la vida musical de México.

Es imposible estudiar la historia de la música mexicana del siglo XX, sin ponerse en contacto con las actividades de Carlos Chávez. Nacido en 1899, ya en sus primeras piezas empleó rasgos nunca antes conocidos en la música culta de México, puesto que fueron escritas antes de 1920: se trataba de frecuentes cambios de medidas, para enriquecer las posibilidades rítmicas y métricas. Si no supiéramos que antes de 1920 Stravinsky era desconocido

en México, pensaríamos en su influencia, pero Chávez tomó de la música indígena de México aquellos rasgos rítmicos mencionados. A principios de la década de los veinte, Chávez fue a Europa por primera vez, y, al regresar a su país, trajo consigo músicas nuevas que hizo ejecutar.

De 1928 a 1950 el autor de la "Sinfonía India" dominó el panorama musical de México, no sólo como compositor, sino también como maestro y director de orquesta y organizador. (La R.) En 1928 fundó la primera orquesta sinfónica estable de México y permaneció cosa de veinte años al frente de ella. Durante ese período fue ejecutada una enorme cantidad de música contemporánea no sólo de procedencia europea, sino también la compuesta en casa. Los conciertos públicos adquirieron permanencia. Nunca antes había conocido México una tal efervescencia de actividades musicales. Si alguna vez ha experimentado una época de oro la música en México, fue ciertamente durante las décadas de 1930-1940, que pueden considerarse como "la era nacionalista". Probablemente México necesitaba de una tal era para manifestarse ostensiblemente.

No pretendo mencionar los nombres de todos aquellos compositores surgidos entonces; básteme señalar el enorme desarrollo de las actividades musicales ocurridas por aquellos tiempos, durante 25 años, a partir de 1928; la música culta de México llegó entonces a poseer ciertas características típicamente mexicanas. Hasta un cierto punto podría señalarse que tal música era un reflejo de la sociedad dentro de la que fue creada. Sus principales características pueden observarse en sus ritmos, melodías e instrumentación. Con frecuencia los compositores se inspiraban en la música popular indígena y mestiza, como era el caso de un buen número de ballets, por ejemplo, basados en las leyendas aztecas. Así como el de bastantes poemas sinfónicos, cuyos títulos se refieren a algo mexicano, ora se tratase de lugares o de acontecimientos.

Pese a que Chávez y sus colegas y contemporáneos introdujeron suficientes novedades en sus obras, no hasta 1950 comenzaron algunos compositores mexicanos a usar el dodecafonismo. Fue Rodolfo Halffter quien lo introdujo en el país. Halffter llegó a México al término de la Guerra Civil Española. Aunque nació en España, podría considerársele mexicano desde el tiempo en que comenzó a usar la técnica de los doce sonidos por primera vez, en sus "Tres piezas para orquesta de cuerdas" (1953-1954).

Desde el advenimiento del dodecafonismo en la música mexicana, ésta comenzó a desarrollarse a pasos veloces. Antes de veinte años, México pudo colocarse a la vera de los países más avanzados del mundo. No hace mucho que el Conservatorio de la ciudad de México cuenta con un laboratorio electrónico y este ejemplo pronto está cundiendo en otras ciudades y centros musicales del país.

Todo lo más importante que ha ocurrido en el mundo musical desde el advenimiento del dodecafonismo y la música electrónica, se conoce en México, donde sólo se necesitaron 20 años para el desarrollo de lo que a Europa le costó cosa de cincuenta. Este desarrollo corre parejas con el de la técnica y la industria, aunque sólo en ciertos medios mexicanos: en campos del avance social hay todavía muchísimo que hacer antes de que pueda equipársele siquiera al de los países escandinavos, por ejemplo.

Podríamos sacar la conclusión de que el desarrollo de la música mexicana ha sido afectada, en varios lados, por el desarrollo general de la sociedad. El desarrollo técnico ha influido a la vida musical, en muchos aspectos, y la mú-

sica crece paralelamente con el progreso técnico. Parece como si los compositores de la mayoría de los países del orbe terrestre sintieran la necesidad de aparejarse con el desarrollo técnico que ha invadido al mundo entero. En este respecto México no es diferente de los demás. Si uno quisiera hallar algo típicamente mexicano en la música culta que se compone hoy día en México, se decepcionaría. La música contemporánea de México no revela su condición de mexicana, así como tampoco la música sueca da la impresión de ser sueca.

Probablemente los compositores de todo el mundo trabajan y viven actualmente bajo circunstancias semejantes entre sí. Lo que se hace un día en Europa, aparece a la semana siguiente en los Estados Unidos y una semana más tarde en la América del Sur — o viceversa. Casi ninguna música de vanguardia revela regionalismos o nacionalismos. Esto depende, probablemente, de las condiciones específicas creadas por la sociedad y por los músicos profesionales. A mí me parece perfectamente claro que todos los compositores contemporáneos del mundo forman hoy día un grupo totalmente separado del resto de los mortales y temo que esta tendencia hacia el aislamiento se vuelva cada día más fuerte.

Si en terrenos de la tecnología parece que sólo los tecnólogos puedan comprenderse mutuamente, no creo que debiera suceder lo mismo en los de la música.

Hemos dicho que la música refleja a la sociedad dentro de la que se produce; por tanto, si esta sociedad presenta rasgos de aislamiento y limitación, la música tendrá que reflejarse dentro de tales rasgos. Quizá estén en lo justo quienes piensan que la evolución es necesaria, pero un desarrollo encerrado en sus propios límites no cumple con su cometido, especialmente porque le impide al inventor, o al creador, controlar sus propias creaciones, con resultados, no solamente inesperados, sino refutables. Una música que se desarrolla en un mundo muy técnico y muy aislado, tiene poquísimas posibilidades de proyectarse hacia el aficionado y mucho menos hacia el público en general. Esta tendencia es claramente percibida en Suecia y probablemente en muchos otros países. Por desgracia, parece que a México le sucede lo mismo. En cierta medida quizá sea ya demasiado tarde para poner coto a los indeseables resultados de esta evolución.

Los europeos llegaron al Nuevo Mundo para imponerle su cultura a los nativos, creyendo que la suya era la mejor de todas. Las culturas y civilizaciones indígenas fueron casi totalmente barridas, pero al final de la destrucción descubrieron los barrenderos que podrían haber aprendido mucho de ellas. Comenzó a desarrollarse un nacionalismo, en parte basado en el indigenismo; pero las cosas habían llegado a tal punto, que nada pudo detener a la "civilización occidental". Así, pues, el desarrollo técnico y el materialismo se adueñaron de todo y están gobernando la evolución de las artes, que deberían constituir la parte no materialista de la sociedad.

Me parece que los resultados son obvios. A menos de que se ponga un "hasta aquí" a tal situación, el desarrollo actual de la música continuará su paso veloz, hasta quedar completamente fuera de control y eventualmente morir por aceleración.



Entrevista con

MANUEL ENRÍQUEZ

Director del Conservatorio

Por ISABEL FARFAN CANO

En septiembre del pasado 1972, Manuel Enríquez ocupó la dirección del Conservatorio Nacional de Música. Y sorprende, cómo de inmediato, encontró una franca cooperación del alumnado. ¿Por qué ha sido así? —preguntamos a Manuel.

—Tal vez —nos dice —por la afinidad que hay en edad. Estoy cerca de las generaciones más jóvenes, y eso allana el camino. Hay más comprensión.

En efecto, Enríquez es muy joven. Viéndolo entre los alumnos, con la melena al aire, luciendo suéter y la sonrisa a flor de labio, nadie pensaría que es el "señor director" sino un estudiante. Sin embargo, Manuel es todo un carácter, un violinista exquisito y un compositor de vanguardia, cuyo nombre trasciende las fronteras patrias. Conoce a fondo los problemas del Conservatorio y quiere resolverlos.

—Desde luego —comenta— me propongo hacer una revisión de las materias más importantes, como son armonía, análisis y solfeo. Es decir, mi propósito, no es sólo actualizar los programas sino los métodos de enseñanza. O sea, ponerlos acordes con las necesidades actuales.

—¿Piensa Ud. traer del extranjero maestros para dar cursos o cursillos en el Conservatorio?

—Sí. Cuantos sean necesarios en el nivel de perfeccionamiento, tanto instrumental como en dirección de orquesta y composición.

—A propósito, ¿en qué estado se encuentran los planes para el bachillerato musical que proyectó el maestro Simón Tapia Colman? ¿Lo cree Ud. indispensable para los estudiantes de música?

—Bueno, era solamente una idea que no tenía una base lógica. Sin embargo, se está trabajando sobre un bachillerato de arte, que consiste en guiar al estudiante, desde la primaria, por el camino del arte. Como lo quería Tapia

Colman, no era necesario, porque la música requiere una educación muy específica desde temprana edad. Ahora bien, la idea del bachillerato de arte, no es precisamente mía. Proviene de la Secretaría de Educación Pública, canalizada a través de mí.

—¿Qué instrumentos musicales prefieren los estudiantes?

—En primer lugar, el piano. Luego, el violín y después la flauta. La guitarra ocupa un cuarto lugar.

—¿Y qué se podría hacer para que los alumnos estudiaran instrumentos de aliento, que tanta falta nos hacen, a fin de no seguir importando profesionistas del extranjero?

—Mire Ud., el problema se divide en dos partes. Primero, la carencia de maestros. Segundo, la carencia de alumnos, aliada a las pocas posibilidades que tienen los profesionistas de emplearse. Además, se necesitan diez años para preparar un cornista. Lo cual es un problema muy grave.

—Pero debe haber una solución —insistimos—.

—La demanda de instrumentistas sería la única fórmula. La demanda trae la competencia y la competencia la superación.

—Respecto al Taller de Composición, ¿en qué condiciones funciona actualmente?

—Tanto el Taller como las clases de Composición, trabajan de común acuerdo con los planes del Conservatorio que hemos revisado los maestros Quintanar, Lavista y yo.

—Y en el Laboratorio Electrónico, ¿se han obtenido algunos resultados prácticos?

—No, todavía no, porque apenas en septiembre del año pasado, empezamos a trabajar aquí.

—Y los compositores profesionales, ¿efectivamente aprovechan el Laboratorio Electrónico?

—Sí lo aprovechan. Por lo pronto, Quintanar, Lavista y yo. Leonardo Velázquez, Julio Estrada, en fin.

—¿Y qué planes tiene Ud. respecto a conciertos en el Conservatorio?

—Desde luego, serán con una intención completamente didáctica. En otras palabras, con solistas que tengan un valor real y con música no convencional. O sea, evitando los programas normales de los conciertos con fines comerciales. Y alternando lo nuevo con lo antiguo.

Entre las realizaciones, Manuel Enríquez nos refiere que ya quedó insituado el Coro del Conservatorio, cuyo director es Alberto Alba. También se reestructuró la carrera de dirección de orquesta. Y se abrió la de Musicología.

—He tenido proposiciones —nos dice Manuel— para establecer la clase de Guitarra Folklórica y de Composición Folklórica. Pero creo, que antes de abordar estos aspectos, me ocuparé de materias más importantes, por ejemplo, impulsar el estudio de los instrumentos de aliento, de los cuales hablábamos.

He aquí, en apretada síntesis, los planes y proyectos del más joven director que haya tenido el Conservatorio Nacional de Música. Un hombre dinámico, surjido, justamente, del almacén musical que está en sus manos.

COMO HACER CRITICA SOBRE MUSICA

Por JOSE ANTONIO ALCARAZ
(A Esperanza Pulido)

¿Cómo hacer crítica? ¿Quién la hace? ¿Con qué autoridad? ¿Hay alguien aun a quien le interese hacer crítica musical? ¿Por qué se hace? A quién va destinada?

¿Cuál es la función de la crítica? ¿Vale la pena hacerla? ¿Es la crítica musical, como el arte del que se ocupa, totalmente inútil y gratuita? ¿Cuántas especies, tipos, familias, géneros de crítica hay? ¿Podría suprimirse totalmente la crítica?

¿Qué es la crítica (un mal necesario como los gobiernos, un elefante violáceo, una plaga virulenta que ataca las cactáceas a la medianoche, un bibelot muy "chic", un evento deportivo en que la padantería es el metro para encontrar vencedores y apaleados, o una enfermedad venérea?

¿Existe todavía la crítica musical? ¿Cuáles serían los requisitos mínimos para que una crítica fuera válida, o al menos tolerable? ¿Toma en cuenta alguien a la crítica? ¿Qué es más molesto: la crítica misma o su ejercicio? Pero... ¿hubo alguna vez once mil críticos?

Interrogaciones todas estas tan apasionantes como la gramática javanesa del siglo XII o los amores juveniles de Amado Nervo. Simposio de lo no solicitado. Agresión, tanto más legítima cuanto no disimulada. Serpiente que muerde la cola de otra serpiente que muerde la cabeza de otra que muerde la cola a quien le muerde la cabeza y que a su vez muerde la cola de otra que muerde puntos suspensivos hasta el infinito. Cuchillo que nunca tuvo hoja, por carecer de mango y cuya funda no puede extraviarse al no haber sido fabricada jamás.

—Cabría, sin embargo, intentar la resolución de (o al menos reflexionar sobre) algunas de estas incógnitas.

Dar a otras la ausencia como respuesta no es exceso de optimismo, al considerarlas en un séptimo plano, dentro de un sistema de valores arbitrario y subjetivo, como todo aquel que se respeta a sí mismo y valga la pena. En recientes estadísticas se afirma que la música es la quinta industria, en monto de operaciones, en los Estados Unidos. Se entiende bien que esta clasificación comprende la música y las actividades derivadas de la misma: enseñanza, interpretación, usos diversos tales como acompañamiento de ballets, óperas, films, revistas musicales, o seudoevangelijs escénicos de la generación farmacodependiente; grabaciones, ediciones, libros sobre música, transmisiones en radio o televisión, promoción de conciertos o festivales lo mismo de rock que clásicos, revistas o periódicos que tratan temas musicales: producción, venta y distribución de todos estos productos.

Ingenieros de sonido, acomodadoras, copistas, publicistas, taquilleras, promotores, correctores de pruebas, arreglistas, agentes de relaciones públicas, vendedoras de discos, reparadores, expendedores y distribuidores de instrumentos musicales, investigadores, maestros, editores, diseñadores de posters o de portadas de discos... y críticos.

Todos ellos gravitando en torno a la música y los músicos, siendo parte activa, parasitaria, o industrializante, de un formidable aparato que produce millones de horas-música a diario.

Lógico entonces que toda esta actividad (al menos así lo quieren ciertos cánones dominantes de la mentalidad burguesa) tenga un supuesto árbitro o vocero analítico, que no exprese el pensar —cuando esto es factible— o sentir del espectador medio, sino que más bien diga a éste, para descargo de sus tensiones y problemas de conciencia, lo que debe o debería pensar acerca de un compositor, obra, interpretación, ópera, director, virtuoso o grabación.

Este canalizador-transmisor-didacta sería en el ideal de los casos, que nunca es el caso, el crítico: ser a quien muchos imaginan como una combinación entre el Jehová del Sinaí (con rayos, nubarrones y todo el aparato mítico correspondiente) con Strómboli, aquel temible titiritero que atrapó a Pinocho, obligándole a vivir en una jaula y cuyo interminable ingerir cebollas al contar cruelmente las monedas que el propio Pinocho había ganado actuando, producían a su víctima un efecto idéntico al experimentado por una señorita quedada de San Luis Potosí, cuando leía en la soledad de su virginal cámara a Manuel M. Flores. Esta imagen del artista: aprisionado, sin un centavo, mientras un parásito cruel, quien además de burlarse de él se llenaba las bolsas de oro a sus costillas, corresponde a *grosso modo*, a la imagen que un buen sector del público se forja de la crítica. Obvio decir que muchas supuestas víctimas coinciden peligrosamente.

Willi Apel en su *Harvard Dictionary of Music*, libro cuya posesión e incluso lectura, recomendaría como indispensable a los posibles y aventurados futuros profesionales de la crítica musical, reseña las primeras manifestaciones de la misma:

"Mucho antes de la era periódico, Glareanus en su "Dodekachordon" (1547) ofreció profundos análisis críticos, que vale aún la pena leer hoy en día de las obras de Josquin, Isaac y otros maestros. Cerca de doscientos años más tarde encontramos un tipo más agresivo de crítica en la 'Crítica Musical' de Mattheson, o en 'Der Cristische Musicus' (1737-40) de Scheibe..."

En estas primeras manifestaciones, es evidente por la reseña misma de Apel que Musicología y Crítica, aun no delineaban muy claramente sus respectivos campos de acción lo que hasta la fecha no acaba bien a bien de suceder. Un musicólogo se ocupa del aspecto científico de la música, su técnica de escritura, características de estilo, estética, reseña histórica, biografía de compositores o intérpretes incluso. Su lenguaje será por lo general más pulido, conciso y difícil que el de un crítico.

El crítico a su vez reseña una interpretación, obra, o grabación dadas; (en algunos casos excepcionales, la edición de una partitura) sin entrar en

detalles minuciosos, con una redacción que al quererse más fluida incurrirá en un menor rigor idiomático.

Si la musicología es analítica y compilatoria, la crítica será analítica y factual. (Se habla aquí de las manifestaciones habituales, no de un criterio ideal, o sea, lo que se supone debieran ser ambas actividades).

Seudo-hipótesis: Cabe deducir que si no simultáneamente, sí con una cierta proximidad, los conciertos públicos y la crítica impresa, aparecieron a la apreciación colectiva, constituyendo ambos un signo visible de la evolución de los tiempos.

Tanto el arte del concierto como la crítica —coloquial claro está— se ejercieron principalmente en el Renacimiento, en las cortes principescas y en las capillas reales. No es difícil imaginar los comentarios de estupor mal disimulados bajo una capa de entusiasmo aparente —el snobismo, felizmente, es tan viejo como la humanidad misma— de los nobles que en Mantua acudían a oír las creaciones del más audaz y agresivo vanguardista:

"Ogni venerdi di sera si fa música nella sala degli Specchi".

"Es en esta manera que fue presentada la obra (1) hace ya doce años, en el Palacio de mi amo, su Excelencia el ilustrísimo y Excelentísimo Señor, por actores de perfecta educación, caballeros de gusto delicado, en período de Carnaval, como pasatiempo en la velada y en presencia de toda la nobleza. Esta se conmovió tanto y fue invadida a tal grado por la compasión que estuvo a punto de verter lágrimas; y no hubo un aplauso sólo para saludar este 'canto' jamás antes visto ni oído".

Los primeros conciertos públicos, no operísticos, se llevaron a cabo en Londres en 1672, organizados por John Baniester, un violinista, y continuaron durante seis años, con un programa distinto cada tarde. Después vino Thomas Britton, quien en el tapanco de su bodega de carbón, ofreció durante treinta y seis años conciertos, uno cada semana, sin fallar jamás.

Pero la verdadera madurez de la vida de conciertos, con el público pagando y sabiendo plenamente —o *non tanto*— a lo que iban, se está de acuerdo generalmente en considerarla, la inauguración de los *Concert Spirituel* en París por André Philidor en 1725, institución que duró hasta 1971, bien después de iniciada la Revolución Francesa.

Por otra parte, el primer semanario con publicación periódica regularmente ejercitada, aparece en Estrasburgo en 1609, puesto a la venta por el impresor Johan Carolus.

Después, bajo el reinado de Luis XIV aparece en 1672, el "*Mercure Galante*" fundado y dirigido por Doneau de Vizé, que tuvo como colaborador principal a Tomás Corneille, hermano del célebre dramaturgo Pierre Corneille.

(1) Crónica del estreno (1624) de "El combate de Tancredo y Clorinda" sobre textos de Tasso, escrita por el propio Monteverdi en 1636.

Georges Weill describe al "Mercure": daba todos los meses un número con 200 páginas cuando menos. Allí se encontraba la crónica mundana y la crónica literaria, páginas teatrales, sesiones de recepciones académicas..." "... los aficionados podían también leer allí canciones con música, versitos, enigmas. A veces planteaba problemas de casuística amorosa: "¿Qué tiene más mérito ¿cazar a una coqueta o conmover a una indiferente?"

Es de suponer que en medio de estos cuic de la época, algún Neuvilleat con peluca blanca y casaca de brocado, dejaba deslizar de vez en cuando que si Mam'selle Untel, o M'Sieur Machin Choutte, tocaron primoroso el clavecín en Versalles en la Soirée de la Princesse des Couilles, o que ese adorable concierto de Vivaldi había sido requetebonito, igual que siempre, con los violines de Monsieur du Cul.

Así las cosas demos el salto hasta el desarrollo de la gran prensa burguesa del Siglo XIX y llegamos al periódico más importante que se publicaba en el París que fuera cerebro del mundo, bajo el estúpido gobierno de Luis Felipe ("el hombre con cabeza de pera"):

Bajo la dirección de Jules Janin el "Journal des Debats", provocaba verdaderas tempestades en los medios musicales a la aparición de cada número por las críticas "babilónicas, fosforescentes y ninivitas" de ese trembundo y audacérrimo compositor de vanguardia que arremetía desde sus páginas contra cuanto hubiera de convencional, estúpido o italiano (que en la época eran sinónimos) en la ópera, la música instrumental o los nuevos géneros:

Héctor Berlioz creó simultáneamente a Robert Schumann las bases para una verdadera crítica musical: agresiva, implacable, con fuertes bases en el terreno de la técnica, bien escrita y capaz de defender apasionadamente la causa de las voces nuevas.

Schumann, desde sus Neue Zeitschrift für Musik, llegó al verdadero señorio crítico, descubrió a sus compatriotas y contemporáneos toda una serie de músicos valiosos que Florestan y Eusebius, los dos personajes ideados por él (posición dialéctica muy primaria, pero notable) analizaban y patrocinaban: Chopin, Brahms, Mendelssohn, el propio Berlioz fueron beneficiarios de las actividades de este modelo de críticos.

Así, alrededor de 1830 se asentó, temporalmente, en medio de grandes controversias, el proceso evolutivo del consumo de la música, y por ende el de la reseña pública de su apreciación.

RESUMEN DE LAS ACTIVIDADES MUSICALES DEL AÑO

Por FEDERICO IBARRA GROTH

MAHLER

En el año de 1960 el mundo musical celebró el centenario de un genio, cuya música había caído en la cruel indiferencia del público, genio que había sido ridiculizado, minimizado y rechazado por expresar en sus obras una monumentalidad pasada de moda, por su romanticismo excesivo, por la duración exagerada de sus obras y por el número de intérpretes que exigía: Gustav Mahler.

Esta celebración tuvo dos finalidades; la primera fue el conocimiento directo de su música. anteriormente escuchada en muy pocas ocasiones; y la segunda, la de revalorizar esta figura que, se quiera o no, cambió la trayectoria de la música posterior a él.

En 1972 se celebró el centenario de Ralph Vaughan Williams y de Alexander Scriabin, en el cual este último tuvo que sufrir el mismo proceso de revelación y reconocimiento de su obra. Pero México tuvo la feliz ocurrencia de crear "el año de Mahler". ¿Debiéramos felicitarnos, quizá, por estar atrasados solamente doce años en el plano de los acontecimientos mundiales? Pero de todas formas la presentación de sus obras constituyó un evento digno de ser mencionado. En primer lugar me referiré al estreno de la *Quinta Sinfonía*, con la O.S.N. dirigida por Luis Herrera de la Fuente. Aunque su ejecución no fué perfecta, resultó una verdadera proeza presentar esta obra de dimensiones monstruosas y de muy difícil ejecución; *Segunda Sinfonía*, que ejecutó la Filarmónica de la U.N.A.M., bajo la dirección de Georg Sebastian, tuvo quizá mayor éxito, por ser el lenguaje de esta sinfonía más claro y por el atractivo de utilizar en el último movimiento solistas y coro; la *Cuarta Sinfonía* dirigida por Enrique Bátiz, con la S.E.M., no tuvo mayores problemas, siendo ésta una de las más accesibles sinfonías; y por último mencionaré la presentación de la *Primera Sinfonía* y de uno de los movimientos de la *Décima*, que por diversas razones no se ejecutó completa. El mayor acontecimiento musical del año quizá hubiese sido la presentación de la *Octava Sinfonía* ("De los Mil"), con la Filarmónica de la U.N.A.M., pero debido a la angustiosa y monstruosa situación por la que atraviesa uno de los más valiosos centros culturales de México, tuvo que ser suspendida.

Definitivamente, éste fué el año de Mahler en México.

MUSICA CONTEMPORANEA

La suspensión del festival de música contemporánea, que se realiza cada año en México, vino a cortar una de las posibilidades que tenía el público de enterarse de algunas de las últimas manifestaciones que se realizaban en distintos países en el campo musical. Afortunadamente el Instituto Goethe cubrió en gran parte ésta falta; los conciertos ofrecidos por Aloys Kontarsky y Siegfried Palm, pianista y violoncellista respectivamente; Vinko Globokar, trombonista y compositor; y el curso ofrecido por György Ligeti, fueron lo más importante dentro de lo que a música contemporánea se refiere. Cabría mencionar el "Wozzek" de Alban Berg, presentado en el ciclo de la ópera en el cine, también organizado por el propio Instituto; y ya que se habla de cine, la revisión de los cortometrajes de Norman Mac Laren en la Muestra Internacional, fué otro de los eventos relevantes relacionados con la música en el pasado año.

En nuestras sinfónicas se presentaron obras como el "Libro" de Witold Lutoslawsky, la "Sinfonía" de Luciano Berio y el "Capricho" para violín y orquesta¹ del ya muy dudoso talento de Krystof Penderecki¹. De los compositores mexicanos, diré que se estrenaron obras de Manuel de Elías (*Sonante N° 5*) y Héctor Quintanar (*Mezcla*, para orquesta y sonidos electrónicos), corriendo el riesgo de olvidar algún otro estreno.

1 Respetamos esta opinión muy personal de nuestro apreciado colaborador, sin compartirla. La Redacción.

De aquellos compositores que por una razón u otra se encuentran fuera del "reconocimiento público",* mencionará la obra de José Antonio Alcaraz *El Retorno Maléfico*, sobre el texto homónimo de Ramón López Velarde, y cuyo estreno se realizó ignorado casi totalmente por el público musical; esta obra, realizada por un narrador, voz cantada y un grupo instrumental, formado en su mayoría por instrumentos de juguete, fué concebida en el lenguaje denominado aleatorio y logra una particular solución a aquellos defectos en los cuales las obras concebidas en éste lenguaje casi siempre incurrían; cabe mencionar finalmente los desapercibidos estrenos del grupo universitario de composición X-1.

PROGRAMAS Y SOLISTAS

Dentro de la programación de las temporadas de orquesta sinfónica, dos novedades llamaron la atención: la inclusión de varias obras de Silvestre Revueltas, de quien pocas veces tenemos la oportunidad de escuchar su música, y la presentación de obras, que por su duración, son poco habituales en nuestra programación; una de ellas, la *Octava Sinfonía* de Bruckner, estaba llamada a ser un acontecimiento musical, pero que fracasó por la incomprensión del director de tan majestuosa obra. Aparte de éstas novedades, los conciertos programados siguieron la misma trayectoria de años anteriores.

De los solistas de fama internacional presentados dentro de dichas temporadas sobresalieron Bruno Gelber y John Ogdon, pianistas, aunque este último fue programado junto con la Novena sinfonía de Beethoven, razón por la cual pasó desapercibido tan genial intérprete; lamentamos éste suceso, pues el público, incluso, se eximía de la audición del Tercer Concierto para Piano de Bartok, por escuchar por enésima vez tan reiterada sinfonía. Otro intérprete excepcional fué el violoncellista *André Navarra*, el que aún con la defectuosa labor del director que lo acompañaba, dió al concierto de Lalo una excepcional interpretación.

Los solistas mexicanos, en general pianistas, tuvieron su raquítica oportunidad (una o dos veces al año) de ser acompañados por las orquestas de ésta ciudad. José Kahan, María Teresa Rodríguez, Jorge Federico Osorio, Luz María Puente, José Sandoval, Jorge Suárez, María Teresa Castrillón, el dúo Salvador-Serratos y otros solistas demostraron que pese a todas las dificultades, intentan crearse una carrera de concertismo en México.

OPERA

Para finalizar éste resumen, citaré el estreno en México de la ópera de Massenet "Don Quijote", sobre la cual baste decir que es un ejemplo de la ópera romántica francesa, y cuya audición resultó más grata y fresca que la repetición del reducido repertorio que se ejecuta en México. Las interpretaciones de Don Quijote y Sancho, por Richard Cross y Arturo Nieto, fueron sobresalientes.

* En su número pasado HETEROFONIA comentó este acontecimiento con bastante amplitud (La R.).

FORO DE LA JUVENTUD

CONCIERTO ESTUDIANTIL DE MUSICA DE CAMARA CON GUITARRA

Por JORGE RENE GONZALEZ G.*

El día 5 de diciembre pasado se celebró en el Conservatorio un concierto que considero importante, por dos razones: 1) Es raro escuchar en nuestro medio música de cámara con guitarra. 2) Lo más esencial es quizá el haberse demostrado que, con entusiasmo, se pueden realizar maravillas, ya que los ejecutantes, no obstante hallarse en el Ciclo Inicial, tocaron como profesionales una serie de obras de más o menos difícil ejecución.

La primera parte del programa fue interpretada por el dúo de guitarristas Federico Bañuelos y Margarita Castañón. En esta primera parte, el público gustó especialmente del Intermezzo de la ópera "Goyescas" de Granados (transcripción de Pujol), de gran aire español, así como de la Toccata de Burkhart, interpretada ésta con una clara conciencia contemporánea.

La 2ª parte del programa se caracterizó por su rica variedad y el entusiasmo que produjo. Iniciada con la Sonata en re menor para flauta y guitarra de Haendel ejecutada por Gregorio Díaz (flauta) y Mario Anguiano (guitarra), nos dimos cuenta de una difícil interpretación, felizmente lograda. Después siguió la Sonata No. 3 Op. 4 de A. Corelli, para 2 oboes, fagot, y guitarra, interpretada por Rafael Tamés y Emmanuel Ortega, Alicia Cerda y Marco Anguiano. Para cerrar con broche de oro, se unieron el dúo Bañuelos-Castañón y el guitarrista M. Anguiano para ejecutar el Rondó para tres guitarras de Paul Hindemith, que fue del agrado del público. Los guitarristas son alumnos del maestro Silvio Carrizosa.

Todo estudiante de música tiene necesidad de foguearse y si lo hace así, no solamente cimienta su formación artística, sino que puede obtener los buenos resultados que lograron estos muchachos. Por otra parte, la promoción de nuevos valores debe propiciarse, ya sea directa o indirectamente, la creación de nuevos públicos, cuya escasez, creo, es el principal problema que afronta el músico profesional en México.

Este concierto no hubiera sido posible sin el apoyo y aprobación del maestro Manuel Enríquez actual Director del Conservatorio quien, consciente de todo lo anteriormente expresado, está promoviendo una profunda reestructuración del plantel; y a quien los estudiantes le reiteramos todo nuestro apoyo y comprensión.

* Alumno de tercer año de piano.



LIBROS

MANUEL JORGE DE ELIAS

MANUEL JORGE DE ELIAS.—*Nueve Melodías Populares mexicanas* para flautas dulces, con acompañamiento opcional de percusión. Ricordi Americana S.A.E.C. Buenos Aires, 1972. El joven compositor mexicano realizó nueve arreglos muy graciosos de sendas melodías populares de México: EL DURAZNO para flauta soprano y tenor, triángulos, campanitas, crócalos y glockenspiel. Una melodía pentatónica maya para dos flautas, triángulos, crócalos, panderos, bongóes, castañuelas, claves, maracas, güiros y glockenspiel. LAS MANANITAS para tres flautas, triángulos, crócalos, claves, maracas, glockenspiel, melódicas y guitarras. EL PAYO para dos flautas, y las mismas percusiones anteriores, menos crócalos y güiros. EL GUAJITO para dos flautas, panderos, bongos, claves, maracas, güiros y guitarras. LA MANTA, para tres flautas (soprano, alto y tenor). En este arreglo entra el elemento aleatorio controlado para las percusiones, que son libres, pudiéndose repetir el trozo cuantas veces lo desee el director. El PERICO, para dos flautas y todas las percusiones, menos las melódicas. EL ARRULLO, que en el Índice aparece en primer lugar viene después de EL PAYO, nos parece el arreglo más interesante, desde el punto de vista armónico y contrapuntístico. La flauta soprano lleva la melodía; la tenor la acompaña con figuras ininterrumpidas por octavos, mientras las melódicas y guitarras forman armonías modernas y los triángulos, crócalos y glockenspiel intervienen oportunamente. Sigue después EL MOSQUITO, para tres flautas, maracas, güiro y glockenspiel. Como el Índice no aparece por orden alfabético, nosotros tampoco respetamos el orden de las piezas, pero ninguna de las nueve escapó a nuestra atención. Estamos seguros de que los niños se encantarán tocando estos arreglos tan sencillos como ingeniosos de Jorge Manuel de Elías.

MARCEL DUPRE RACONTE... Ed. Bornemann, Paris, 1972. El "Courrier Musical" nos informa acerca de esta especie de autobiografía del gran organista francés, muerto no hace mucho. Evoca el autor sus relaciones con músicos de la talla de Schweitzer, Widor, Guilmant, Paray, Fauré, Dukas, etc. y adjunta una lista —"larga y gloriosa"— de sus alumnos de órgano del Conservatorio de Paris, que obtuvieron primeros premios, así como una enumeración cronológica de sus obras.

Conciertos

Por CM Y LESLIE FRICK

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

Para la OS. resultó memorable el último de los conciertos que le dirigiera como Titular quien lo fuera durante los últimos 17 años, más o menos: LUIS HERRERA DE LA FUENTE, quien quizá no pudo prestar su rendimiento máximo, debido a sus múltiples compromisos internacionales, y se hubiera merecido una despedida cordial, a despecho de los músicos inconformes. Pero que demostró una gran capacidad de trabajo y esfuerzos de superación. Se trató del octavo programa de la Temporada, iniciado con el Primer Concierto de Bartok ejecutado por JOHN OGDON y terminado con la Novena Sinfonía de Beethoven, para la que Herrera de la Fuente puso un singular esmero (quizá presintiera ya que se trataba de su despedida). Y hubo otra despedida lamentable: la del Coro Bach, creado por la inolvidable señora Paula Bach Conrad. El Coro, fundado por ella, cantaba por última vez bajo la dirección de alguien que acababa de morir; (pero según instrucciones de la Sra. Bach, seguirá trabajando, probablemente bajo la guía de Luis Berber). Fué, pues, éste, un concierto muy especial y melancólico.

ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNIVERSIDAD.—Terminó abruptamente la Temporada de esta orquesta (véase la sección de NOTICIAS).

ORQUESTA SINFONICA DEL EDO. DE MEXICO.—Superándose continuamente, la más joven de las tres orquestas sinfónicas mayores de México, continuó y terminó su Temporada de Conciertos dentro de un clima de entusiasmo y optimismo, provenientes del entusiasmo y optimismo de su joven Director, Enrique Bátiz, quien ha correspondido con creces al esfuerzo realizado por el Gobernador del Estado de México, Hank González, para fundar y mantener el organismo con fondos del Estado. Bátiz ha dado ya los pasos necesarios para que el conjunto no muera cuando Hank González termine su período lectivo.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—Esforzados, previsores y muy competentes, Carlos Esteva y Miguel Bernal vieron durante 1972 colmadas sus ilusiones respecto al conjunto juvenil de cámara, fundado por ellos. A 120 se elevó el número de conciertos ofrecidos por la OCCM, tanto locales, como foráneos. Se destacaron, entre otros, el que dirigió Henryk Szeryng y la presentación de Nicanor Zabaleta.

ORQUESTA SINFONICA DE GUANAJUATO.—Auspiciada por el IMNAC, esta Orquesta se presentó en la Sala del Instituto bajo la dirección de su titular, José Rodríguez Frausto, quien con un tezón y fortaleza incomparables, ha mantenido vivo el organismo contra viento y marea. Ejecutaron una Sinfonía de J.C. Bach, con expresividad, la No. 4, llamada "Trágica" de Schubert y la pianista Holda Zepeda fue solista del Cuarto Concierto de Beethoven, que ejecutó con nitidez, y la musicalidad de que hace gala. Lástima

que en este conjunto se opine que no necesita México importar buenos músicos extranjeros.

INSTITUTO GOETHE.—Los conciertos promovidos en 1972 por el señor Christian Schmitt podrán ser recordados en la reseña de los mejores conciertos del año (pág. 24).

PRO MUSICA Y CULTURA, A.C.—El año que acaba de pasar fue fundado un nuevo organismo de conciertos PRO ARTE Y CULTURA, con miras a presentar únicamente programas de muy buena calidad artística según una secuela ascendente de épocas históricas de la música. (ver noticias).

ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA.—El Consejo Británico y la Asociación Daniel trajeron a este antiguo conjunto inglés, para dos conciertos bajo la dirección de John Pritchard. Ofrecieron música barroca, clásica, y un trozo operístico de Massenet, y otro de Gluck.

FESTIVAL DE MUSICA JUDIA.—Desde hace 11 años se efectúa anualmente aquí un festival de música judía, pero este año su organizador, el señor Tuvie Baiezl puso empeño en que el festival revistiera especial importancia, con la presencia de destacados artistas judíos, como Jenny Kessler, Herman Malamood, Seymour Schwartzman y entre los residentes en México, Luz Vernova, Sally van den Berg, Rosita Rimoch, Abel Eisenberg, al frente del Coro "Hazamir", etc. Aparte de cinco conciertos de muy buena calidad, hubo mesas redondas en el Instituto Mexicano Israelí.

CONCIERTOS EN EL CONSERVATORIO.—Cada miércoles se efectúa un concierto reglamentario en el plantel. El último que escuchamos allí le correspondió al destacado pianista regiomontano José Sandoval, quien ha realizado estudios muy serios en los Estados Unidos, y tiene derecho a una carrera de brillantes perspectivas. Para el presente año Manuel Enríquez, actual Director del Conservatorio, nos reserva grandes sorpresas en todos los terrenos de su jurisdicción y habrá muy buenos conciertos, con toda seguridad.

ENSAMBLE MUSICAL DE BUENOS AIRES.—Los 34 músicos que lo integran son todos de primera calidad. Por tanto ofrecieron ejecuciones interesantes, entre las que sobresalió la "Pregunta sin respuesta" del gran compositor norteamericano Charles Ives.

SEMANA CULTURAL HOLANDESA.—Con la colaboración de la Sala Chopin, la Embajada de los Países Bajos organizó una semana de actos culturales: tres conciertos y dos conferencias. Para los conciertos vinieron, acompañado por el pianista Rudolf Hansen, el bajo Lieuwe Visser y la clavicinista Anneke Wittenbo. El resto de la música fue provisto por el pianista Manuel de la Flor, y la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México, bajo la dirección de Carlos Esteva y Miguel Bernal. Con ellos actuó como solista el cornista holandés Robert Bell, quien radica en México. Obviamente, las obras de los programas eran holandesas.

EL CANAL 13 de Televisión reunió a lo más granado entre los compositores mexicanos, para anunciarles que brindaría todo su apoyo a la difusión de la música nacional y, particularmente, a la música culta. Esperamos los resultados.

BALLET.—El Ballet Folklórico de México tuvo varias actuaciones en el extranjero durante el año pasado: 105 en los E.U.; 72 en Australia; 51 en

la provincia mexicana... El Ballet Clásico 70 obtuvo éxitos en la América del Sur... Waldeen dio cursos de coreografía... vino el conjunto de Murray Louis... Job Sanders realizó una labor magnífica como maestro y coreógrafo... El Ballet Nacional de Guillermina Bravo tuvo actuaciones satisfactorias... el finado Roberto Iglesias contribuyó con coreografías valiosas... Hubo exhibiciones de cine-danza para dar a conocer las corrientes del ballet internacional y, en fin, fue un año propicio para la evolución de la danza en México.



Tercer Concierto de la Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria.

Por ALBERTO PULIDO SILVA

Este concierto de la ya consagrada Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria tuvo lugar el 15 de diciembre en la Sala de Espectáculos del Palacio de Bellas Artes. Con muy buena entrada, se reunió un nutrido grupo en el que predominaban los estudiantes. Zanolli recibió una fuerte ovación cuando salió al escenario y otros cálidos aplausos para los veinticuatro maestros. Comenzó la audición con la *MUSICA PARA DI-FUNTOS* para viola y arcos de Hindemith, teniendo como solista a Ivo Volenti. La ejecución fue solemne y sobria.

Después escuchamos las *ANTIGUAS DANZAS Y ARIAS* para laúd en transcripción para arcos. Me pareció que la *II Siciliana* y el *PASSA-CAGLIA* fueron las mejor ejecutadas. Terminó la primera parte con la actuación de *BETTY FABILA* en *TRES LIRICAS*. La de *DEBUSSY*, *Beau Soir* no estuvo a la altura e inspiración a que nos tiene acostumbrados la bella soprano. Mejoró en *E se un giorno tornasse* de Respighi y *Die Mainacht* de Brahms hizo arrancar una fuerte ovación.

El plato fuerte era sin duda la despedida de Hermilo Novelo quien parte para Checoslovaquia donde residirá durante varios años. El *Concertino* de la Orquesta tocó con una emoción y precisión magníficas. No debemos olvidar que Vivaldi es uno de los autores predilectos de la nueva juventud de la izquierda revolucionaria que es eminentemente antidrogas y cultivadora de la música clásica. Me refiero a esa parte de la juventud que se ha concientizado de las péfidas intenciones del Establecimiento que lucha por drogarla y alienarla para nulificar su fuerza decisiva como detonadora de la clase obrero-campesina, única fuente de la inminente revolución de las clases medias que no previó Marx. En el género de la música épico-descriptiva, son las *Estaciones* una de las mejores obras.

Hermilo jugó con su instrumento en una catarsis fascinante, destacando el Allegro (danza pastoril) de la Primavera, el Adagio presto (tiempo impetuoso) del Verano, los dos Allegros del Otoño (baile de aldeanos y la Danza), así como el Allegro final (hielo en las calles), en un derroche de técnica y buen gusto.



Revista de Revistas Musicales

LES CAHIERS CANADIENS DE MUSIQUE, dedican una buena parte de su número 4 a Stravinsky. Entre los numerosos artículos debidos a plumas muy competentes, nos interesó especialmente una entrevista que le hizo al famoso compositor Maryvonne Kendergi (profesora de la Facultad de Música de la Universidad de Montreal y vicepresidenta y organizadora de la Sociedad de Música Contemporánea de Quebec). Maryvonne estuvo becada en París al mismo tiempo que nuestra Directora, quien reconoció en la muchacha armenia un talento musical muy destacado. Después de terminar sus estudios en la capital francesa obtuvo un puesto en Montreal y fue ascendiendo con rapidez, hasta llegar a donde se halla ahora, realizando una labor muy destacada. Perteneció, además, al cuerpo de redactores de la Revista en cuestión. La entrevista a que nos referimos se efectuó en 1963, en Toronto. A Stravinsky le interesó sobremanera la personalidad de Maryvonne y tuvo con ella una plática larga y sabrosa, porque se trataba de una conocedora profunda de su obra y todas las preguntas que le dirigió eran sensatas. Hasta cuando le dijo: "Ayer en su conferencia de prensa dijo usted —y permítame que lo cite textualmente: 'El primer estilo de Stravinsky *Go to Hell*. Stravinsky, el ruso *Go to Hell*. Stravinsky, el clásico, *Go to Hell*' ¿por qué?" Le contestó pausadamente el interrogado: "No es realmente una cita exacta de lo que expresé. Yo dije: 'envoyons-le to Hell' porque lo que nos interesa hoy día es eso. No quiere decir que los mande al infierno; no quiero decir al infierno, sino... al diablo. Especialmente si se trata de la "Sinfonía de los porque no le pertenecen. Especialmente si se trata de la "Sinfonía de los Salmos", en la que indiqué que estaba compuesta a la gloria de Dios y que era la fórmula que reside dentro de mi ser". Y continuó largamente por ese

camino, hasta que la entrevistadora le pidió excusas por haberlo interrogado en tal forma, a lo que respondió Stravinsky: "¡En lo absoluto!" y continuó conversando en grande con su interlocutora, hasta asegurarle que estaba muy emocionado por todo lo que ella le había dicho respecto a sus obras, y prolongó su conversación más de media hora — caso inusitado en Stravinsky, como no se tratase de su querido Robert Craft, a quien le confiaba todas sus cuitas, aparte de sus intereses musicales. En fin, leímos con mucho deleite esta entrevista de Maryvonne Kendergi con el autor de "La Historia del Soldado".

LE COURRIER MUSICAL DE FRANCE.—En su número 39 (tercer trimestre de 1972), se informa acerca del homenaje que le fue rendido a Germaine Tailleferre con motivo de su 80º aniversario. Como se recordará, ella era la única mujer del *Grupo de los Seis*, que se hiciera famoso en aquellos tiempos, cuando Cocteau era todo un personaje de las letras francesas. En casa de Milhaud se reunían todos los intelectuales que gustaban de la compañía dle famoso escritor y asesor del grupo de músicos. Allí dio a conocer Germaine su Cuarteto para cuerdas. Por la misma época el *Grupo* recibió la comisión de escribir en equipo un ballet: "Los esposos de la Torre Eiffel". A la Tailleferre le correspondió "El Vals de los Despechados". Para el mismo grupo de danzantes se le pidió después a la compositora otro ballet: "El pajarero", cuya Obertura fue más tarde solicitada por Diaghilev para sus espectáculos de Londres.—A su avanzada edad continúa con sus clases de la Schola Cantorum. Como compositora le es imposible comprender la música de hoy día. Dice que bastan tres compases para identificar a Debussy, Ravel, L'auré, pero que sería difícil hacer lo mismo con una obra electrónica cualquiera. ¿Tendrá razón? Los fanáticos de Stockhausen, por ejemplo, reconocen sus obras al vuelo. . .

REVUE MUSICALE FRANCAISE.—En su número 286-287 aparece el texto de una conferencia del Dr. Claude Dorgueille, cuyo contenido puede interesar a algunos pianistas: cómo obtener y transmitir la fuerza de resistencia del instrumento. El Dr. Dorgueille continuó los experimentos iniciados por Raymond Thiberge a principios de este siglo, los cuales constituyeron una etapa en el conocimiento del mecanismo fisiológico de la ejecución de tales instrumentos; pero el conferenciante enfocó este mecanismo desde el punto de vista anatómico.

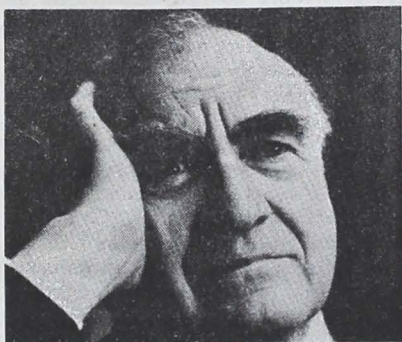
BOLETIN INTERAMERICANO DE MUSICA.—El órgano musical de la OEA dedicó su número 83 a un resumen de la labor de ésta en campos de la música, entre cuyas realizaciones cuentan las becas de folklore, los cursos de educación musical, más de un centenar de obras escritas por encargo del organismo, actuaciones de músicos jóvenes, muchos de ellos ya consagrados, etc., etc. A partir del año próximo se patrocinará una serie de conciertos a cargo de uno o dos de los más destacados concertistas de todos los países americanos. En sus 119 páginas, este Boletín hace un detallado recuento de lo ocurrido, por cuenta de la OEA, en cada uno de los países americanos, a partir de 1934, con profusión de grabados. Entre las partituras y otras publicaciones que le deben los mexicanos a la OEA están la *Segunda Sonata* de Rodolfo Halffter, el *Trio para violín, viola y violoncello* de Quintanar, la *Sinfonía Breve para Cuerdas* de Blas Galindo y arreglos a *cappella*

de canciones mexicanas, por Luis Sandi. En terrenos de la musicología fue publicado "El estado actual de la música en México", de Mayer-Serra.

MELOS.—En su número de Septiembre-Octubre nos informamos de un "Grupo de Seis" compositores jóvenes reunidos en Berlín desde 1961, para hacer y difundir música contemporánea. Se titularon entonces "Grupo de la Nueva Música, Berlín". Con Gerald Humel a la cabeza, seis de ellos se reorganizaron en 1965. Se trataba de un nuevo grupo "de los seis", sin manifiestos estéticos algunos, pues, si al principio eran casi unos fanáticos del dodecafonismo, en el que los guiaba Josef Rufers, (por largo tiempo ayudante de Schoenberg), ahora cada uno compone según sus preferencias. Es interesante conocer los nombres del resto de estos jóvenes compositores, para seguirles los pasos: ellos son Wilhelm Dieter Siebert, Erhard Groskopf, Rolf Kuhnert (el pianista del grupo), Karl Heinz Wahren y Thomas Kessler, el más joven de todos (34 años). En el grupo ha sobresalido ya luminosamente Gerald Humel con su ópera "Beatrice Cenci", cuya primera audición en 1971 obtuvo un resonante éxito en Munich. Se menciona de él, además, el ballet "Herodias". Thomas Kessler es el "electrónico" del grupo. (En el concierto inicial del 1er. grupo —una especie de "happening"— se escuchaban continuamente los dos compases de "Injurias" de Satie que, según orden expresa del compositor, debían repetirse 488 veces).

NOTICIAS MUSICALES DE PRAGA.—Su número 7 del año pasado nos informa acerca del éxito obtenido por el compositor Jan F. Fischer con su ópera *¡Oh, Mr. Frogg!*, estrenada en el Teatro Janacek de Brno. Se trata de una obra de humor gracioso e irónico de corta duración y la música se describe como llena de extraordinaria chispa, carente de romanticismo, más bien basada en un estilo declamatorio. Dice el autor que es "teatro para cantantes-actores".

SACM.—En diversos números de este órgano oficial de la Sociedad de Autores y Compositores Mexicanos, que dirige Ramón Inclán, nos informamos de que el Premio Nobel Angel Asturias tomó parte en el XVIII Congreso Mundial de Sociedades de Autores y Compositores, verificado el año pasado en la ciudad de México. En uno de los editoriales, se decía, con toda razón que "una obra de la mente no puede, en principio básico, ser considerada como una mercancía, cuya venta agota los derechos del vendedor".—Durante el Congreso se realizó un Festival "Agustín Lara".—No le fue posible asistir al Congreso al compositor español Joaquín Rodrigo, expresamente invitado.—El cancionista cubano *Bola de Nieve* (Ignacio José Villa Fernández) falleció en octubre pasado en esta ciudad.—El joven compositor y cantante hindú de música popular *Rocky Shanan* tomó parte destacada en el Festival Agustín Lara. Representando a España vino *Miguel Angel*, César Isella a la Argentina, y hubo huéspedes de otros varios países.—En su sección CON-CIERTO CRITERIO, Juan S. Garrido rememora a Gonzalo Curiel, un compositor de música popular muerto en la flor de su edad.—Fallecieron también el año pasado los compositores *Tomás Ponce Reyes* y *Alvaro Carrillo* —ambos dedicados a la música popular.—El propio Garrido ofreció en Irapuato una conferencia sobre el Corrido Mexicano.—Se anuncia una obra sobre "La auténtica vida de Juventino Rosas", autor del vals "Sobre las Olas". Su autor será Juan Alvarez Coral.—La canción "Hallazgo" de *José Sabre Marroquín* fue una de las finalistas en el Festival Agustín Lara.



NOTICIAS

El Maestro CARLOS CHAVEZ
vuelve a la brega administrativa.

HETEROFONIA le desea una
venturosa gestión.

MEXICO.—LA MAGNIFICA ORQUESTA DE CAMARA DE LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA ofreció un concierto en el que se despidió de México el distinguido violinista mexicano Hermilo Novelo, tomando la parte del solista en Las Cuatro Estaciones de Vivaldi. Permanecerá algunos años en Praga.

OBRAS DE CARRILLO EN PARIS.—La Orquesta de la ORTF, bajo la dirección de Daniel Chabrun, le acompañó al violinista Gérard Poulet un Concierto de Julián Carrillo en cuartos de tono, del que no tenemos aún noticias.

CONSEJO LATINOAMERICANO DE DIFUSION CULTURAL.—Con una conferencia-concierto de CARMEN SORDO SODI, Jefe del Dep. de Investigaciones Musicales del INBA, se inauguraron las actividades del CLADC, organismo que estará dedicado a promover espectáculos y actividades artísticas en la América Latina.

VICTOR URBAN, continúa sus grandes actividades organísticas en el país y en el extranjero. Aparte de sus obligaciones como organista titular de la iglesia de la Sagrada Familia, dará un recital en Mérida y realizará una nueva gira por Europa.

ROBERTO OROPEZA, otro de nuestros distinguidos organistas, renunció a su cátedra del Conservatorio de los Rosas de Puebla, para tomar titularmente los manuales del órgano de la iglesia de Santo Tomás Moro, en la Colonia Florida de esta ciudad.

ALFONSO VEGA NUÑEZ, otro de los más notables organistas mexicanos, realizó a fines del año pasado una gira por la América del Centro y Sur. Ha sido patrocinado por la Secretaría de Relaciones Exteriores con toda justicia. Es organista titular de la Catedral de Morelia, Director del Inst. Michoacano de Arte y ocupa otros varios importantes puestos en su ciudad natal.



DOS ORGANISTAS CONSUMADOS

Alfonso
Vega
Núñez



Víctor
Urbán

MANUEL ENRIQUEZ.—A propósito de organistas y música eclesiástica, el Director del Conservatorio planea una clase de Canto Gregoriano en el Conservatorio, el cual será impartido por el maestro Roberto Téllez.

EDUARDO MATA expresó lo siguiente, respecto al nombramiento del maestro **CARLOS CHAVEZ** como mandamás de la música en México: "La recuperación de Carlos Chávez para la música mexicana equivale al retorno de Charles de Gaulle al Gobierno de Francia. Chávez es el "microcosmos" de nuestro movimiento musical, como Charles de Gaulle fue el macrocosmos político de su país".

MARIA TERESA RODRIGUEZ.—La distinguida pianista mexicana fue invitada por Eliana Richepine, del Uruguay, para que tomara parte en el Concurso de Piano organizado por esta promotora de la vida musical uruguaya. María Teresa ofreció, además, dos recitales de música mexicana en Montevideo y uno en Buenos Aires, con obras de Chávez, Galindo y Halffter.

FRANCISCO NUÑEZ ideó un sistema especial, en colaboración con su esposa Susana Herner, para enseñar la música a los niños. Desde hace tiempo ha estado aplicando este sistema en la Sala Chopin, el cual consiste en estimular la sensibilidad infantil, enfocándola hacia varias expresiones musicales. Se introduce al niño, visual y auditivamente en el mundo de los instrumentos, dándole ocasión de que elija el que más le llame la atención desde varios puntos de vista.

FILARMONICA DE LA UNAM. En el teatro al aire libre del Parque "México", los miembros de la Filarmónica universitaria suspendieron un concierto a fines de octubre pasado, para sumarse a la huelga universitaria. Desde entonces nos hemos visto privados de las actuaciones regulares de esta magnífica orquesta, en perjuicio de los músicos y de los aficionados jóvenes, que ya acudían en masa a escucharla. Ojalá que pronto se solucionen los problemas agobiantes de nuestra máxima casa de estudios.

NUEVA MESA DIRECTIVA DE LA UNION DE CRONISTAS DE TEATRO Y MUSICA.—Por prominente mayoría de votos la nueva Mesa Directiva de la UMCTM quedó constituida en la siguiente forma: Presidente: **RAFAEL SOLANA**. Secretaria: **CARMEN TAPIA**; Tesorero:

LUIS SALCEDO LEDESMA. Relaciones Públicas: LUIS FERNANDEZ DE CASTRO. MARIO HERNANDEZ es Presidente Honorario Vitalicio. Esperamos gratas sorpresas para el futuro de la Unión.

PREMIOS DE LA UMCTM.—El la misma sesión convocada para la renovación de Mesa Directiva de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música, se pusieron a votación las candidaturas presentadas para otorgar los diplomas correspondientes a quienes según diversos criterios, los merecieron al finalizar el año de 1972. Tras acaloradas discusiones se decidió distinguir a MARIA BONILLA, como impulsora del lied en nuestro medio, a CHRISTIAN SCHMITT, Director del Instituto Goethe, por la promoción de conciertos de alta calidad artística. A FELIPE LEDESMA por su labor como director de coros infantiles (Niños Cantores de Puebla y Coros del maestro Tort.). Al grupo de LOS FOLKLORISTAS, como difusores de la música folklórica de la América Latina. A JORGE FEDERICO OSORIO, en terrenos del concertismo pianístico. A ANTONIO LOPEZ MANCERA, por su constante eficiencia como productor escenográfico en las temporadas de ópera.

CESAR TORT.—La *Asociación Internacional para la Enseñanza de la Música* (organismo alemán) invitó al compositor y pedagogo mexicano César Tort al Tercer Seminario Internacional de Investigaciones que se efectuó en una ciudad alemana. El Presidente de la AIEM informó que el Sistema Tort es digno de una discusión internacional sobre la educación musical, porque toma en cuenta la investigación histórica como una tradición cultural y está basado en un estudio profundo de ésta y de la didáctica musical. Ha sido invitado, además a un Seminario de Educación musical infantil que se efectuará este mes en Sidney, Australia.

DEL EXTRANJERO

EDUARDO MATA, Titular de la Filarmónica de la Universidad, ha sido invitado como huésped por las orquestas de Dallas, Los Angeles, Chicago, Seattle, Cincinnati, Oregon, Washington, Vancouver (Canadá), B.B.C. de Londres, Manchester, Glasgow, Gales, Liverpool y Manchester ("Halle") de Inglaterra, RTV de Paris, Sinfónica de Portugal, Filarmónicas de Berlín y Viena. Esto nos llena de satisfacción.

ENRIQUE BATIZ.—El joven Director de la Orquesta Sinfónica del Estado de México fue invitado por la Orquesta Sinfónica del Uruguay para que dirigiera un concierto destinado a obtener fondos para la reconstrucción del Teatro de Montevideo. En esta su primera actuación internacional, Bátiz obtuvo calurosa acogida de público y prensa. Después dirigió otro programa de música mexicana y se le invitó para que anualmente dirigiera una serie de conciertos con la propia orquesta. Antes de regresar a México actuó como huésped de la Orquesta Sinfónica de Costa Rica.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—Auspicada por la Asociación Daniel, este entusiasta roganismo efectuó una gira por el norte del país (Culiacán y Mexicali).

DEL EXTRANJERO

CARMEN MORAL POMAREDA.—Ella es la única mujer que ha



Dos Generaciones HALFFTER reunidas en Madrid

dirigido titularmente una orquesta sinfónica en la América Latina. Peruana de nacimiento, ha sido ya invitada como huésped de varias orquestas en la Argentina, Chile, la América del Centro, Estados Unidos. ¿Cuándo será huésped nuestra? Hay tan pocas directoras mujeres de calidad internacional, que quizá solo exista otra en el Japón y varias en Rusia.

LUPE PARRONDO.—Las mujeres peruanas se siguen distinguiendo en la música: Lupe Parrondo, pianista limeña obtuvo el Segundo Premio en el Concurso Internacional de Ginebra (el Primero fue declarado desierto). La Srita. Parrondo compartió su presea con el británico Tirimio y obtuvo, además, el "Premio Henry Chez" para el mejor pianista concursante y el "Premio Madame Marie Stepanoff-Ogankoff" para la mejor pianista laureada.

ANDRE JOLIVET recibió en París el Gran Premio Nacional de Francia para la Música.

SIMPOSIO SOBRE GRAFIA MUSICAL.—Organizado por el Instituto Italo-Latinoamericano y la OEA, este Simposio reunió en Roma a músicos de 27 países. Según noticias, el acto resultó de positivo resultado.

SAN SEBASTIAN (España). En la XXXIII Quincena Musical de San Sebastián, **MAURICE BEJART** dejó una profunda impresión con siete coreografías, entre las que se destacaron "Fleurs du Mal" de Baudelaire, con música de Debussy y "Nomos alpha" de Xenakis, de la que el magistral bailarín Víctor Ullate hizo una creación.

OPERA EN MADRID.—Hay gran animación para el X Festival de la Opera que se efectuará en la capital de España en la primavera próxima.

DANIEL HEIFETZ.—Antonio Fernández-Cid, crítico del diario madrileño ABC alaba sobremanera la actuación en Santander de ese muchacho Heifetz que ya ha venido a México para tomar parte en los cursos de Szeryng. Su recital. —escribió el crítico— "constituye la más incuestionable lección de su legitimidad artística".

**GRAN BAILARIN MEXICANO DES-
APARECIDO.** El 2 de diciembre pasado falleció en Flemington, N.J. (EUA) el notable bailarín y coreógrafo mexicano **JOSE LIMON**.

Era considerado como uno de los mejores bailarines de su tiempo. Dirigía su propia compañía de danza clásica, con la que planeaba una gira por la URSS. A principios de su carrera le entusiasmó el baile flamenco, para el que poseía gran figura y talento. Nació en Culiacán, Sinaloa, en 1908.

ALEXANDER JOLOMIC.—En Moscú se estrenaron dos óperas de Jolomic, compuestas sobre "El abrigo" y "La Calesa", dos conocidas narraciones del escritor ruso GOGOL.

BALLET DE ROCIO SAENZ Y GRISELDA ALVAREZ.—El Ballet Clásico 70, rama del Ballet Folklórico de Amalia Hernández, prepara ya el estreno de un nuevo ballet: "Poesía Erótica para la Paz" de Griselda Alvarez, con música de Rocio Sáenz y dirección escénica de Rafael López Miarнау.—Nellie Happee está en Nueva York, para contratar maestros destinados a la compañía en cuestión, de la que ella es directora.

PRIMER CURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICION GUI-TARRISTICA "MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO". La familia de este compositor, muerto hace 5 años, la *Editorial Bérben* y *Andrés Segovia* han organizado este Concurso que se cerrará el 30 de junio próximo. Para informes dirigirse a Edizioni Bérben. Vía Repudiglia 65-60100. ANCONA, Italia.

CONCURSOS INTERNACIONALES EN 1973.—GAUDEAMUS, para Intérpretes de Música Contemporánea en Holanda: Abril 25 al 1º de mayo.—Para Cantantes, en París: del 20 al 24 de mayo.—Para violoncellistas y cuartetos de cuerda, en Budapest: Sept. 15 a Oct. 1.—**MARGUERITE LONG-JACQUES THIBAUD**, para cuartetos y violinistas: del 12 al 27 de junio, en París.—**"MADAME BUTTERFLY"**: mayo, en Tokio.—**VIANA DA MOTTA**, para pianistas: Octubre, en Lisboa. **ARPA**: septiembre, en Tel Aviv.—**"ARTHUR HONEGGER"** para compositores: Otoño, en París. **CANTO**: del 10 al 20 de junio, en Río de Janeiro.—Para Directores de Orquesta: 12 y 13 de marzo, en Londres.



En la entrevista con pianistas mexicanos (Nº 27 de HETEROFONIA) apareció erróneamente la foto de Manuel Suárez (violinista) en vez de la de su hermano Jorge, que está a la vista.

JUVENTUDES MUSICALES DE MEXICO.—A última hora se recibió un boletín informativo de las próximas actividades de JMM. aquí, la provincia y los E.U. En este mes de enero se iniciarán las actividades del organismo, con un concierto en Toluca. El 13, el *Grupo de Danzas y Música en las Cortes Europeas de los siglos XVI y XVII*, comenzarán una gira bajo las direcciones respectivas de *Alan Stark* y *Jaime González*. El 16 iniciará *Alfonso Moreno*, distinguido guitarrista mexicano, una extensa gira por el país y los E.U. Su primer concierto será en colaboración con la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México; después irá a los E.U. para 6 presentaciones (Carnegie Hall de N.Y. por principio de cuentas). El grupo de Jazz "Un enfoque del presente" tendrá otra gira. Alfonso Moreno ha estado impartiendo un curso de guitarra en el Conservatorio de París.

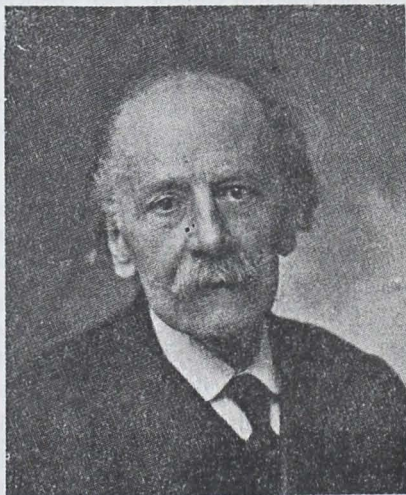
NUEVA OBRA DE RODOLFO HAFFTER.—En el próximo número de *HETEROFONIA* revisaremos un "Laberinto" de Rodolfo Haffter, dedicado a 4 obras pianísticas. Es la última publicación de Ediciones Mexicanas de Música.

GRABACION DE SZERYNG.—Sabemos que en la última grabación del violinista polaco-mexicano ejecutó éste obras de Sabre Marroquín, José Rolón, Julián Carrillo y Manuel M. Ponce.

TOMA DE POSESION DIFERIDA.—El Festival anual de Cabrillo, Texas, del que es director permanente Carlos Chávez, impidió que éste tomara posesión, el día señalado, del "programa nacional de música" que le encomendara el Presidente de la República.



André Navarra
Prominente
cellista francés



Jules Massenet, autor de la ópera
"Don Quijote"



Ma. Elena Barrientos

Desde Madrid

Por MARIA DE LOS ANGELES CALCANEIO

Vine por siete días a Barcelona, pero comencé estas notas con lo que vi y escuché en Madrid. Con la Orquesta de la RTVE, un excelente concierto dirigido por el búlgaro *L. Romansky*, con el magnífico pianista hispano *Estéban Sánchez*, cuyo historial artístico es brillantísimo. Tocó un Concierto de Saint-Saens espectacularmente, y escuchamos, además, "Metamorfosis Sinfónicas" de *Hindemith* y "Romeo y Julieta" de *Prokofiev*.

Con la misma orquesta, la actuación gloriosa de la mejor diva mundial, Doña *Montserrat Caballé*, con un programa de arias de *Verdi*, bajo la dirección del maestro *Cillario*, bien conocido en México, cuando Opera Internacional estaba en auge allá. Los coros iban adiestrados por el maestro Blancafort. Tuve la suerte de asistir a los ensayos y saludar al maestro Odón Alonso, Titular de la orquesta, y pude darme cuenta de la sabiduría de ambos conductores y su manera de trabajar. La perfección de la Caballé alcanza límites increíbles. Aquello fue una locura, pero nunca salió sola a dar las gracias: siempre exigió la presencia de Cillario. Una de sus arias fue un dúo con arpa, con *María Luisa Calvo Manzano* (quien durante dos semanas realizó una labor extraordinaria en México). Montserrat premió su labor con varios "¡Brava, brava!". A la diva le pagó el Ministerio la bonita suma de un millón de pesetas (20,000 dólares) por dos actuaciones (¡Compara con México!).

He asistido a muchos conciertos de la Orquesta Nacional. Escuché a *Eduardo del Pueyo* tocando el Primero de Beethoven bajo la dirección del polaco Witold Rosvicki. Del Pueyo está en el pináculo de su carrera. El resto del programa era música de Baird y Dvorak.

Después en otro concierto dirigió el checo *Ydenek Macal*, con *Gulda* como solista de un Concierto de Mozart, que ejecutó sin pensar en el Jazz. Macal es uno de los directores jóvenes más solicitados actualmente.

El tercer programa fue dirigido por el húngaro *Istran Kirtess*, quien fuera Director de la Sinfónica de Londres y lo será en breve de la de Barberg.

Fue solista la pianista griega *Gina Bachaner*, mujer madura que tocó con maestría otro Concierto de Mozart. Después vino la *Cuarta* de Bruckner.

Por último, bajo la dirección de su Titular *Frühbeck de Burgos*, un gran concierto, con "La Noche Buena del Diablo" de *Oscar Esplá* y "La Vida Breve" de *de Falla*, con los coros del Orfeón Donostiarra que se desplazó desde San Sebastián. En la obra de Esplá fue solista *María Orán* y el barítono *Enrique Serra*. Es una Cantata escénica, pero esta vez en forma de concierto. El maestro Esplá estuvo presente, con sus casi 90 años, convertido en un hombre físicamente maduro ¡Increíble! Se le ovacionó delirantemente. Su obra es bellísima, llena de lirismo y de poesía. Su partitura está incorporada a la Historia de la Música Española del siglo XX. En La Vida Breve cantaron como solistas *Angeles Gulin*, española de formación uruguaya desde los 12 años de edad. Al trasladarse a Europa debutó en la Ópera de Düsseldorf; y *María Orán*, *Pedro Laviren* (bien conocido en México), *Inés Rivadeneyra*, *Julián Molina*, y *Enrique Serra*. Tuvimos, además, la fascinante participación de *Lucero Tena*, crotalista formada en México. Más tarde se especializó en bailes españoles con la maestra madrileña *Emilia Díaz* y finalmente con *Carmen Amaya*. Posee un brillante estilo de primera bailarina y un riguroso virtuosismo como tañedora de castañuelas. Hay que hacer mención del laureado "cantor" de Málaga, *José Gabriel Moreno*, quien ha acompañado a la Tena en cerca de 20 recitales y en los festivales de España. Asimismo, *José Luis Rodrigo*, guitarrista del Real Conservatorio, puso un toque españolísimo a esta Vida Breve, tan lujosa y bien presentada.

Asistí a un recital extraordinario de *Claudio Arrau*, con dos sonatas (Quasi una fantasía de *Beethoven* y la de *Liszt*), más el Carnaval Op. 9 de *Schumann*. Las interpretaciones de Claudio fueron de una perfección tal que podía uno ir siguiendo los planos diversos de las obras, con un juego maravilloso de colores y una gama de combinaciones estéticas que hacían enmudecer...

Se creó la nueva Sociedad de Conciertos "Ibermúsica" en el Teatro María Guerrero. Casi ha venido a sustituir a la Daniel que cada día tiene menos actividades. Será dirigida por Aijón, un buen músico que se lanza por los difíciles e ingratos caminos del empresario; pero ya es una realidad y trabaja con los mejores artistas europeos.

En fin, oí a Dichter León Ara (canario), al Octeto de Viena, al Coro de Monjes de la Abadía de Santo Domingo de Silos, con Canto Gregoriano. Y en la Temporada de zarzuela, "La Taberna del Puerto" de *Sorozábal*, con *Angeles Chamorro* como figura principal. Y "La Historia del Soldado", actualizada en comedia musical, con casi nada de parlamentos sino sólo gran mímica de los cuatro personajes. Y una versión de "Don Juan Tenorio" que fue casi un "happening", al que dieron el título de "Don Juan, o el Amor a la Geometría". Estos sin subsidio oficial.

Funciona el Café-Teatro Beethoven, donde con frecuencia está contratada nuestra compatriota *María Elena Barrientos*. Ahora actuará ella dos semanas en un gran programa Beethoven, Brahms, Ravel. Casi todos los artistas que vienen por *Cultura Hispánica* son acompañados por María Elena; pues es la única pianista capaz de devorar las obras más difíciles en dos o tres días.

Ha sido ascendida a Pianista Directora de Concertantes de la Escuela Superior de Canto (institución sensacional, dirigida por doña Lola de Aragón), y es la única extranjera (exceptuando los maestros de idiomas) que figura en la nómina del Ministerio, el que requiere la nacionalidad hispana.

Joaquín Sámano, obtuvo por oposición la cátedra de Piano en el Real. Lo saludé y me dijo que iría a México, invitado por la Filarmónica de la Universidad.

Vine a Barcelona (desde donde estoy escribiendo estas notas) para escuchar a Maritza Alemán en *La Flauta Mágica*, en el Liceo. Fue una magnífica función de debut en la compañía de Maguncia. Cada cantante desempeñó su papel admirablemente. Maritza cantó con voz espléndida y actuación de gran técnica. El decorado sugería los escenarios. En México se los habrían comido vivos, pues viven con su tradición pegada al pellejo y nuestro "nacionalismo" se impone, porque hasta los más listos terminan en provincianos. Hoy en la noche escucharemos "Tielfland" de *D'Albert*, con libreto del escritor catalán Angel Guimera. Se estrenó hace 70 años en Praga. Con estas dos funciones termina mi visita al Liceo. Regreso pasado mañana a Madrid. Mi próxima reseña la haré en México, sobre el funcionamiento de la Escuela Superior de Canto.

GRABACIONES

COSAS ROBADAS. GEMAS EXTRAIDAS A LOS MAESTROS. *Increíble orquesta enchufada del Dr. Teleny*. Director: Zack Lawrence. RCA cuadrifonía.—Tomarle un tema prestado a cualquier compositor como lo hicieron Bach, Mozart, Brahms, etc., y construir sobre éste una obra maestra; o transcribir una obra a un medio instrumental diferente del original —mejorándola con frecuencia, según lo realizaba el Cantor— nada tiene de particular. Ahora que se acostumbra "enjazzar" (y perdónese el neologismo) a la música barroca y clásica, a la manera de Brubeck, los Swingle Singers y otros, puede uno derivar placer, escuchándola; pero desvirtuar totalmente las piezas clásicas y románticas, conocidas hasta por los perros y gatos de los grandes intérpretes, acto es para incomodar a cualquier músico profesional. El estudio sobre las teclas negras de Chopin parece una carrera desenfrenada de liebres; el famoso coral de Bach: "Jesús, alegría del anhelo humano", se enloquece de júbilo electrónico; lo mejorcito me pareció la "Marcha Turca" de la Sonata K. 331 de Mozart, en virtud de que, ya de por sí, era "música turca", como le llamaban por aquel entonces a la muy ruidosa. Y lo curioso es que ni siquiera exista la tal "outrageous" orquesta del Dr. Teleny: se trata de un conjunto eventual de músicos, reunidos por quienes hicieron el álbum, que seguramente les producirá muchos miles de dólares, tanto a ellos como a los arreglistas (mejor diríamos "desarreglistas") Ken Howard y Alan Blaikfey.

JUAN SEBASTIAN BACH. Concerto Italiano, Suite Inglesa No. 2, Suite Francesa No. 6 ALICIA DE LA ROCHA, pianista española (de la que varios de nuestros virtuosos jóvenes han tomado lecciones en Santiago de Compostela), era famosa por sus grabaciones de música española; pero creo que ésta es su primera grabación de obras de Bach, que interpreta con un gran sentido contrapuntístico, cantando cada voz, como lo exigía el compositor. Alicia comprende el ritmo bachiano, que requiere una gran exactitud, no solamente de tiempos y compases, sino de nota a nota. Fue una grata sorpresa. E.P.

EL ARTE ES INMORTAL

Por MARIA DEL CARMEN S. DE SAÑUDO

No recuerdo quién dijo que el arte constituye la expresión más alta de las naciones, siendo el artista, por lo tanto, la vanguardia de la civilización.

El afán de encontrar la perfecta expresión de belleza, se ha apoderado de todos los espíritus selectos de nuestra época, haciendo nacer nuevas escuelas, con nuevas orientaciones en literatura, música, pintura, escultura y en los demás órdenes artísticos —escuelas que señalan nuevos derroteros de verdad, nuevos caminos del espíritu que pugna por manifestarse en su integridad luminosa. Allí estuvieron los cubistas, con Picasso; los dadaístas; los naturalistas; los expresionistas, con Monet; Jorge Luis Borges, ultraísta; modernistas, con el insigne Rubén Darío; impresionistas, con Debussy y Ravel, cuya música parece hecha de manchas superpuestas de colores sonoros... y tantos y tantos otros que evidentemente marcan un período de evolución que se traduce en anhelo de perfección humana por medio del arte.

Nada más lógico, pues, que el arte sea el más alto exponente de los pueblos, porque es el signo de los elegidos; y que los artistas constituyan la vanguardia de la civilización, puesto que son los portadores de la luz y de la verdad, tras las cuales marcha ansioso nuestro mundo.

En el transcurso de los siglos, las naciones que han dejado mayor estela de gloria, no ha sido debido a sus conquistas o poderío económico o militar, sino a sus artistas y hombres de gran valer espiritual. Más valen en la Historia Jerusalén, con sus profetas; Menfis, con sus sacerdotes; Atenas, con sus escultores y filósofos; Italia, con sus poetas, que Cartago, con sus generales y su comercio; Persia, con sus escuadras y sus riquezas; Macedonia, con su Alejandro Magno. Más gloria dio a Grecia Fidias, con su Zeus Olímpico y su Atenea del Partenón, que Temístocles, con la batalla de Salamina, o Leónidas, con la de las Termópilas.

Los egrejos silenciosos de Nápoles,* Ravena, Viena, Bayreuth, y cuántos más... irradian mensajes de cósmica intensidad, que en el transcurso de los siglos venideros prevalecerán sobre las más grandes victorias bélicas libradas por la humanidad.

Deber de las naciones es, pues, impulsar el arte, porque en él estriba su mayor eternidad. Los pueblos artistas, únicamente los pueblos artistas que comprenden, apoyan, alientan y protegen a los orfebres del espíritu que en sus anhelos habitan, esos pueblos no morirán jamás.

* En Nápoles se encuentra la tumba de Virgilio; en Roma la de Dante; las de Beethoven y Mozart en Viena; la de Wagner en Bayreuth.

ABSTRACTS IN ENGLISH

PENTATONY, AS BASED ON THE 5th SCALE OF TRE NATURAL OVERTONES, by PEDRO MICHACA VALENZUELA (In *HERTEROFONIA'S* previous issue (Books section) a very important book by Professor Pedro Michaca V was reviewed: "The development of harmony through the cyclic-tonal principle", recently appeared (University Press). Prof. Michaca dealt, with insight and thorough knowledge, on all the harmonic systems, from the diatonic one, up to the twelve-tone of Schoenberg fame, with its concomitant serial derivations. The only omission we lamented in this valuable treatise, was Augusto Novaro's findings on the field of acoustics and harmony (Novaro was a very noted Mexican scientist). To make up for this omission, Prof. Michaca has sent us the article we are now condensing with pleasure. The Editors).

PENTATONY, a very old musical system, based on a five tone scale, was probably very primitive in its origins, but little by little it became organized on mathematical principles, as seen in the pentatonic scale made up by a cycle of perfect fifths. On this scale is based the modern concept of pentatony, which I have studied and organized in my recent work. I wish now to enlarge that study by presenting a new pentatonic system, which is built on the fifth harmonic scale, according to Don Augusto Novaro's theories. This scale is made up by the overtones 5 to 10 of the basic C (ex.1). It is capable of producing a very interesting pentatonic system (See the original article in Spanish). Ex. 2 shows the pentatonic scale, divided into two different trichords. Under each degree of this scale can be found its "tonal attributions", with the following abbreviations: *T* (tonic); *Mp* (modal primary) [it determines its minor mode]; *Dt* (dominant tritonic) [a diminished fifth from the tonic]; *Ms* (secondary modal) [a descending major third from the tonic] and *Sa* (a semitone that tends to go up to the tonic, in order to close the scalistic cycle).

PENTATONIC KEYS.—by giving each degree of this scale a "tonal attribution", we determine the concept of a *pentatonic key*, with a *tritonic dominant* (B flat: 7th overtone) and the other intervals placed in the above given order — Being possible to transpose this scale to any wanted key that lies between the perfect fifths cycle, we can thus apply "color" and "space", to this pentatonic key. From this pentatonic system four modal scales can be derived. These scales are obtained by skipping one degree. Table "A" shows the modal scales thus produced. The middle one, which is marked with an

"i", is symmetrical. Since each scale has a different structure, so their corresponding tonal "functions" are also different.—Table "B" shows the 5 pentatonic modes placed on an E as key note. By way of transposition, every mode develops itself within a different harmonic scale. The upper note of every tritone corresponds to the 7th overtone, and the following note becomes the foundation to the scale of overtones that corresponds to each one of the 5 modes, as seen below:

MODE	7th overtone	SCALE
"a"	B flat	C
"e"	D	E
"i"	G	A
"o"	C	D
"u"	E	F sharp

PENTATONIC HARMONY.—The pentatonic chords are made by superposing each scale's degree in the following order: 1, 3, 5, 2 and 4.—Table "C" shows with whole note values the perfect chords of each mode, and the quarter notes refer to the four-note chords. To each degree of every mode, there corresponds a different chord, whence a great harmonic variety. Every chord can be used in its different "conditions" or "aspects" and in every possible position and disposition, according to the composer's wishes.

HARMONIC CADENCES.—There are 4 orders of harmonic cadences: 1) On the *tonic*, after a *dominant* chord. The ones corresponding to chords "a" and "u" may be called tritonic cadences. 2) On the dominant chord, after a tonic, or any other degree's chord. 3) On a primary or secondary modal chord, and 4) On a "*sensible*" chord.—Concerning the melodic cadences, they may comply with the scale's tonal functions and the neighbouring chords.

PENTATONIC COUNTERPOINT.—Table "C" shows that major and minor thirds and sixths; perfect fourths, fifths and octaves, augmented fourths, diminished fifths, seconds and sevenths major and minor can be worked out according to the intervals contained in the pentatonic chords.—Within these intervals, voices can be combined in direct, contrary and oblique motions.

PENTATONIC MODULATION.—It is *modal*, when going from one mode to another, on the same tonic, as shown in Table "B", or their transpositions. It is *tonal* when any of the modal pentatonic scales will be transposed on another tonic; and it is *tonimodal* when both, tone and mode, are changed.—The outer modulation is performed when passing to another musical systems. It can also be *homogeneous*, *heterogeneous*, etc. (To be continued).

André Gide and Chopin's music, by Esperanza Pulido.—Even since early age, the tormented mind of the famous French writer conceived very fixed music ideas. We can follow the process of his musical culture through his self biography and his diaries. Jean Aubry —Gide's close friend— wrote once that Gide was 10 years old when his mother began taking him every Sunday to the Padeloup and other concerts. Beethoven symphonies and Mozart concertos, as well as the former's Sonatas Ops. 53 and 90, Schuman's "The prophet bird", etc. were his first impressions.—He had his first piano lessons

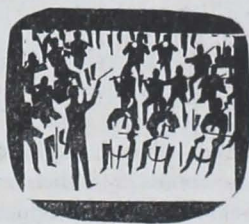
at 12, in Rouen (1881), from a Mr. Doval, who loved Beethoven, but could understand neither Bach's fugues, nor César Franck's music.—After going for a second time to Paris, he finally asked Monsieur de la Nux to give him lessons. M. de la Nux was an excellent teacher and made him play Bach's fugues by heart. He even asked Gide's mother to devote her son to music, but this intelligent woman saw clearly that her son's talents leaned elsewhere. Nevertheless, the four years under de la Nux were definitive in the future writer's musical education. After leaving his beloved teacher, Gide continued studying music by himself. On his first trip to Africa he sent to Argel for a piano and practiced from 4 to 6 hours daily.—Gide's mother disliked Chopin's music, but her son did not share that feeling. During his whole life he was a passionate lover of the Polish-French composer. In 1931 he wrote in the "Revue Musicale" that besides being Polish, Chopin's music showed French traits.—He was sure of having found the true approach to his favorite composer's interpretation. He used to say that Bach, Scarlatti, Beethoven, Fauré, etc. could be played with more or less understanding, without doing them too much harm (sic), but not Chopin.—With the exception of the Polonaises and certain Scherzi, he demanded that Chopin's music should be played softly most of the time. He was sure that Chopin was almost never too affirmative.—Most of the Polish composer's interpreters used to make him mad. Although he was aware of his own technical limitations, he derived more pleasure out of his own performances of Chopin's works. He would have liked his fingers to move with greater dexterity, but he was sure of getting deeper into that music's essence, by playing certain works somewhat slower than the *virtuosi*, whose technique he envied, however. He despised vulgar sentimentality, as well as an exaggerated *rubato*. He wanted Prelude No. 17 to be played without that faulty agitation, that lessens the mysterious charm of the piece, by not allowing the melody to gush forth from the bass. Regardless of its beautiful surroundings, he despised that melody whenever it became a *vedette*.—With the exception of certain Bellini's *cantabili*, he contented that melodies should always circulate in the midst of a friendly medium, made up by the rest of the voices to produce an immaterial landscape. Quoting Montesquieu, he added that the plants' sap must get slowly into a trunk in order to create new foliage. Gide was so fond of that particular Prelude, that he could cry from joy when playing it.—He adored Chopin, but he was not indifferent to other composers.—As soon as his literary works prevented him from practicing his usual 6 or 8 hours, he gave up music with great sorrow. Let's finish this short essay by mentioning one of Gide's sentences: "The virtuosi are keen on Chopin's romanticism, but what I admire most in the Polish composer is to have introduced classicism into the romantic traits".

IMMORTAL ART, by María del Carmen S. de Sañudo.—As art is any country's highest attribution, so are artists the avantgarde of civilization. Among our time's best talent, there is a search for a perfect way of expressing beauty, and so it has given birth to new schools. There have been cubists like Picasso; dadaists; naturalists; expressionists, like Monet; ultraists, like Borges; impressionists like Debussy and Ravel, etc. etc. Art is thus a sign of privilege. Throughout the centuries, the nation's artists have surpassed its economical or military powers. History gives more credits to Jerusalem's prophets, to

Memphis' priests, to Athen's artists, to Italy's poets, than to Cartage's generals and commerce, to Persias's richness and armada; Macedonia with Alexander the Great; Greekland got more glory out of Phidias, Zeus, Athena, than of Temistocles, the Salamina battle; or Leonides in the Thermopiles. The silent great men of Naples, Ravenna, Vienna, Bayreuth, etc., will always surpass the greatest bellic victories won by human beings. It is a duty of the nations, thus, to patronize the arts. Only those countries that take good care of their artists shall live forever.

MUSIC AND ITS DEVELOPMENT IN A SOCIALLY UNDER-DEVELOPED COUNTRY by DAN MALSTROEM. It is said that music reflects the society wherein it exists. Looking at Mexico, one expects to find over there a music life and music different from that of the European countries. It is true only as far as folk music is concerned.—After 1920 a nationalism began to develop in Mexico. The Revolution brought about a conscious nationalism. Ponce is generally considered the first composer to deal with a conscious nationalism, but as far as style is concerned, the arrangements of his popular melodies are not "revolutionary". Then came others and with them a real change in Mexico's musical style and musical life. *Carlos Chávez* was paramount to these changes. Had Stravinsky not been unknown in Mexico before 1920, one should be tempted to consider Chávez's early rhythmic-metric experiments as being influenced by the former. In 1928 and until about 1950, Chávez was number one in México's music life. During the 20 years he conducted the "*Orquesta Sinfónica de México*", he himself had founded in 1928, as the first permanent symphonic Mexican orchestra, a great amount of contemporary music (Mexican and foreign) was performed for a new music public. The 1930's and 1940's could be known as Mexico's "nationalistic era of music".—Mexico's "golden era" came about during the same time, but I won't burden the readers with names of composers and important persons of that period. I just wish to point out the enormous growth of musical activities of said period. Music composed then had certain stylistic traits, mainly in the rhythmic, melodic and instrumental treatment. The composers inspired themselves in Mexican Indian, mestizo and popular music, as seen in the ballets and symphonic poems, whose titles refer to something Mexican, be it a place or an event.—Even though Chávez and his contemporaries brought about a number of new trends into their music, it was not until the 1950's that the twelve-tone technique was introduced to Mexico by Rodolfo Halffter, who came to the country in 1938, and used that technique for the first time in his "Three pieces for string orchestra" (1953-1954).—Since then the development of Mexican music has gone at terrific speed. In less than 20 years Mexico almost caught up with the most avant-garde countries of the world.—The most important things that have occurred in the world since Schoenberg wrote his first twelve-tone pieces, took in Europe and the USA about 50 years to develop, but they have taken less than 20 years in Mexico.—It may well be compared with Mexico's general development, but this involves just a part of the country and not the entire population. Social development is still far from achieved.—It might thus be concluded that the development of Mexican music in some respects has been affected by the development of

the society as a whole. Musical development is dependant on technical progress. Most composers in the world feel that they must keep up with the technical development and in that respect Mexico is not different. Typical Mexican traits in Mexican art music of today is very scarce, if any at all. Probably all the world's composers are working and living under very similar circumstances nowadays. Little avan-garde music reveals any regionalism or nationalism. Probably it depends on the specific situation that has been created by the society and the people working within art music as professionals. To me it seems clear these people constitute a group that is fairly well separated from the rest of the world, and the tendency seems to strenghten the isolation.— In music this isolation is unnecessary.—Going back to the initial statement, one can conclude that music reflects the society wherin it exists, but when the society is "limited" and isolated, so is the music. A development that keeps up just for its own sake is of no use. The result cannot only be unexpected, but also unwanted. This kind of music stands little chance to reach the music lover and even less people in general. The trend is perfectly clear in Sweden, and Mexico seems to be following, alas. Somehow it seems too late to stop the unwanted results of development.



Ponga usted la zona postal en toda su correspondencia.

Siembre un árbol.



BECHSTEIN
WEINBACH
PETROF
Rösler
MELODIGRAND
Y
HAMMOND

VEERKAMP, S. A.

PALACIO DE LA MUSICA

Durango 269 Tel.: 528-59-16

Instrumentos Musicales — Cuerdas

Accesorios — Amplificadores — Micrófonos A.K.G.

Organos Electrónicos LOWREY — Pianos

Armonios — Métodos y Música Impresa en general

Acordeones HOHNER.



ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO, A. C.

CONCIERTO DE SU V ANIVERSARIO
400 CONCIERTOS EN 5 AÑOS DE ACTIVIDADES
DE ENERO DE 1968 A ENERO DE 1973.

PROGRAMA

CONCIERTO DE BRANDENBURGO No. 3

BACH.

CONCIERTO PARA PIANO K-414 EN LA

MOZART.

SOLISTA INVITADO: **MANUEL DELAFLORES**

CONCIERTO PARA FLAUTIN Y CUERDAS

VIVALDI.

SUITE "TLALMANALCO"

ALFONSO DE ELIAS.

SERENATA

DVORAK.

DIRECCION ARTISTICA

CARLOS ESTEVA Y MIGUEL BERNAL M.

MARTES 30 DE ENERO DE 1973 A LAS 21 HRS.

Sala de Espectáculos

PALACIO DE BELLAS ARTES

Informes y Reservaciones:

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

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

y desde tres días antes del concierto en las taquillas del Teatro de
Bellas Artes.

Socios de la O.C.C.M. con derecho a dos boletos.

TEHUANTEPEC 257 CUARTO PISO TEL. 584-35-27 APARTADO POSTAL 27-310 MEXICO 7, D. F.