

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 32, México, septiembre-octubre de 1973

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 32, México, septiembre-octubre de 1973, pp. #-#



heterofonía

32

**REVISTA
MUSICAL**

SEP. - OCTUBRE 1973
volumen VI no. 2

méxico,d.f.

ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNAM

EDUARDO MATA, director titular

Viernes a las 19.30 hrs. AUDITORIO "**JUSTO SIERRA**" DE HUMANIDADES

Octubre 5, 19 y 26/Noviembre 9, 16, 23 y 30.

Domingos a las 12. hrs. **TEATRO HIDALGO**

Octubre 1, 14,* 21 y 28/Noviembre 11, 18 y 25/Diciembre 2

Directores: **EDUARDO MATA**, director titular; **LJUBOMIR ROMANSKY**, **ISAAK KARABTCHEVSKY**, **FERNANDO AVILA**, **ARMANDO ZAYAS**, **ABEL EISENBERG Y ENRIQUE BATIZ**, directores huéspedes.

Solistas: **EVA MARIA ZUK**, **SEQUEIRA COSTA**, **JORGE SUAREZ**, **MANUEL DELAFLOR**, pianistas; **JOHN CORIGLIANO**, violinista; **DELFINA AMBROZIAK**, **MA. LUISA SALINAS**, sopranos; **DORA DE LA PEÑA**, mezzo; **EDUARDO ANGULO**, tenor; **JOHN WEST**, bajo; **NARCISO YEPES**, guitarrista; **CORO HAZAMIR**, **CORO DE LA ESCUELA NACIONAL DE MUSICA**.

Viernes:

Admisión: \$ 10.00

Estudiantes \$ 5.00

Abono a 8 conciertos

Público \$ 70.00

Estudiantes \$ 35.00

(Este abono incluye el concierto del domingo 14 de octubre en Bellas Artes)

Domingos:

Admisión \$ 15.00

Estudiantes: \$ 7.00

Abono a 8 conciertos

Público \$ 105.00

Estudiantes: \$ 42.00

* Domingo 14 de octubre a las 12. hrs.

PALACIO DE BELLAS ARTES

Admisión: de \$ 5.00 a \$ 30.00

Venta de abonos:

CASA RICORDI, Paseo de la Reforma 481, Tel. 553-75-06

DISCOTECA PRO/MUSICA, Conjunto Aristos, Insurgentes Sur 421

10° PISO TORRE DE LA RECTORIA, C.U. Tel. 548-65-00 ext. 553 y 123.

HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

Directora
ESPERANZA PULIDO

Subdirector
L. Manuel Medina y A.

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.



BIBLIOTECA
DE LAS ARTES

Septiembre-Octubre de 1973. Vol. VI. No. 32.

● EDITORIAL	2
● ESPERANZA PULIDO Pensamiento Filosófico-Musical de Theodor Adorno (III)	3
● RUDOLF M. BREITHAUPT Franz Liszt, fundador de la moderna escuela de pianismo	6
● HETEROFONIA ENTREVISTA A MAURICE LE VHAR	9
● JORGE VELAZCO El Pianista y los Maestros	12
● MANUEL MEDINA Y ALVARADO Inauguración del Teatro Nacional de la República Dominicana	15
● FORO DE LA JUVENTUD El Grupo Cultural "Silvestre Revueltas"	18
● SELVIO CARRIZOSA Entrevista con Oscar Ghiglia	22
● REVISTA DE REVISTAS MUSICALES	27
● CONCIERTOS	30
● GRABACIONES	37
● NOTICIAS DE MEXICO	38
● OPERA	40
● NOTICIAS DEL EXTRANJERO	41
● DIGEST IN ENGLISH	43

Los autores son responsables de sus opiniones

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

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

EXTRANJERO

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

BIBLIOTECA



CENIDIM

E D I T O R I A L

EL CONGRESO NACIONAL EXTRAORDINARIO DE MUSICA

Suele pensarse que los congresos de Música que se realizan en México nunca cumplen sus cometidos: una vez terminados, se archivan las ponencias y nadie vuelve a acordarse de las resoluciones que con entusiasmo y ahinco se habían formulado durante las sesiones de trabajo. Pero en éste que acaba de cumplirse aquí, del 20 al 23 del pasado agosto, se hizo evidente una mayor seriedad: un mayor número de músicos profesionales, de varias regiones del País, tomó parte activa en las resoluciones finales. Se presentaron cosa de 40 ponencias, varias, entre ellas, de sobrada importancia. Solamente en dos casos hubo rechazo.

Por otra parte, un día antes de la clausura del Congreso quedó finiquitado un asunto que puede ser de gran trascendencia: fundóse el tan traído y llevado *Consejo Nacional de la Música*, cuya constitución le había sido encomendada no hace demasiado tiempo, por el Presidente Echeverría, al maestro Carlos Chávez, provocando una tempestad, no dentro de un vaso de agua, sino sobre una multitud de músicos de todas las categorías. Por fin se asentaron un poco las cosas; se calmaron los ánimos; el proyecto del "Consejo" tomó rumbos más democráticos y se iniciaron discusiones en torno a la forma de llevarlo a cabo, sin menoscabo de intereses comunitarios. El 22 de agosto se procedió, durante la sesión plenaria de aquella tarde, a elegir a doce músicos que habrían de regir los destinos del Consejo. Estos son: Presidente, Clemente Zanabria (de la O.S.N.). Vicepresidente, *Raúl Ladrón de Guevara* (Director de la Escuela de Bellas Artes de la Univ. de Veracruz), Secretario, *Manuel Enríquez*, Director del Conservatorio de esta Ciudad. Consejeros de Difusión Cultural: *Raúl Cosío* (crítico de "Excelsior") y *Eduardo Laorca*. Consejeros de Actividades Profesionales: *Alicia Urreta* (de la O.S.N.) y *Fausto de Andrés de Aguirre*. Consejeros de la Educación: *Domingo Lobato* (Director de la Esc. de Música de la Universidad de Guadalajara) y Rogelio Barba Zavala, Jefe de la Sección de Música del INBA. Coordinadora: *Carmen Sordo*, Jefe de Investigaciones Musicales del INBA.

Tenemos entendido (aunque sin confirmarse el dato antes de que se cerrara esta edición) que los miembros de este Cuerpo Directivo recibirán sueldos muy substanciosos (algo así como \$10,000 pesos mensuales); por lo que la Patria, y todos nosotros, tenemos obligación de demandarles un trabajo árduo e ininterrumpido, para que de una vez por todas se sienten en el país

las bases conducentes a un desarrollo musical de gran envergadura. Que tales bases sean de una solidez capaz de resistir los cañonazos de renovaciones de sexenios presidenciales, o los de los propios cambios de mesas directivas. Que se establezcan leyes que ningún nuevo presidente o secretario del Consejo sean capaces de modificar a su arbitrio, o capricho. ¿Será posible? ¿Podrá México alcanzar en los próximos años una mayoría musical de edad que salga de la condición de palabrería hueca y malinchismos nefastos? Pronto podrá verse, porque cierto sector de los músicos mexicanos está decidido a exigir que el Consejo Nacional de la Música le tenga constantemente informado de sus actividades y no quedará satisfecho hasta saber que la política no va a intervenir en forma alguna para impedir que las cosas marchen viento en popa en el primordial capítulo de la educación musical del pueblo; en este caso representada por aquella que reciba la niñez en todas las escuelas primarias oficiales y privadas. La labor que hagamos ahora solamente podrá arrojar frutos plenos y jugosos cuando esta generación, que comienza ahora, entre en la adolescencia. El tiempo transcurre tan veloz, que quizá aún los viejos podamos testimoniarlo; pero, por lo pronto, quédenos la satisfacción de contribuir con exhortos, sugerencias, críticas constructivas y buena voluntad.

El Consejo Nacional de la Música será como la permanente del Congreso recién celebrado; porque de él nació y de sus jugos habrá de alimentarse durante los primeros años de sus gestiones. ¡Adelante, pues!

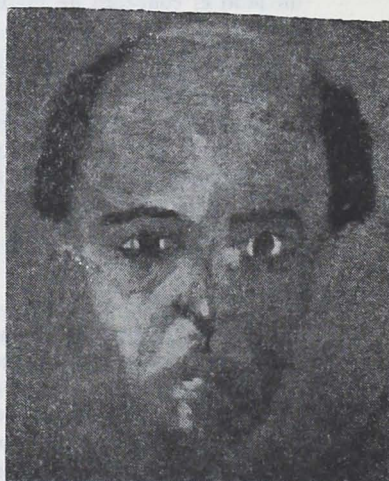


SCRIABIN

PENSAMIENTO FILOSOFICO MUSICAL DE THEODORE ADORNO

Por
ESPERANZA PULIDO

III



¡AUTORETRATO DE SCHOENBERG

Dice Adorno que las objeciones tontas de los profanos contra la monotonía de la música son, en parte, justificadas. Cuando el compositor rechaza largamente los contrastes brutales entre agudo y grave, fuerte y piano, apa-

rece una cierta monotonía, puesto que la diferencia solamente adquiere potencia cuando se distingue de algo implícitamente ofrecido. Por tal motivo, considera que Beethoven y Mozart consiguieron sus más grandes victorias por medio de la modulación, que les permitió evitar los contrastes como meros contrastes. Esta conquista se vio comprometida durante la época del Romanticismo, cuando los temas andaban siempre a grandes distancias entre sí, amenazando "descomponer la forma en episodios". Schoenberg salvó el contraste valiéndose del expediente vienés de tema principal, grupo, o puente modulador y tema o grupo segundo (como en su Cuarto Cuarteto); pero sin ajustarse ya al conjunto de la construcción armónica, como en los casos de Beethoven y Mozart. Por tal motivo, hoy día se recurre a los contrastes de la grosera materialidad sonora. El hecho de que termine el matiz "en acto de violencia" le parece a Adorno sintomático de las mutaciones históricas que sobrevienen en detrimento de todas las categorías de la individualidad.

Al intentarse el restablecimiento de la tonalidad, o su sustitución por otro sistema de relaciones —como en el caso de Scriabin— tales intentos continuaron encadenados a aquella misma subjetividad disociada que trataron de dominar. El retorno a la tonalidad sería como si Stravinski jugara con la tonalidad. Esquemas, como los de Scriabin, producen solamente "una gris monotonía", por estar limitados a tipos de acordes con carácter de dominante —armónica. Al excluir la forma de variaciones, el dodecafonismo hace a un lado el concepto de matiz y también en este sentido se libera del subjetivismo.

Esta "gris monotonía" de que habla Adorno, al referirse a los esquemas armónicos de Scriabin, nos place a quienes le admiramos. Su "acorde místico", formado a base de seis cuartas, tal como aparece en su "Prometeo", la Séptima Sonata, Op. 64, etc., fue muy novedoso en 1910 y sigue produciéndonos un sentimiento de modernismo ingenioso. Quizá lo que a un oído germano suena monótono, a nosotros los latinos, nos parece grato y flyuyente.

X O X O X O X

Adorno llama "ley de la armonía complementaria" a la dimensión vertical de la Música dodecafónica. En esta clase de armonía cada acorde contiene sus sonidos particulares como momentos autónomos, pero sin perder sus diferencias, cual acontece en el caso de la armonía autónoma. El oído se empeña en pedirle a cada sonido del complejo aquéllos otros de la escala cromática que no aparecen en el mismo complejo. Al usar los doce sonidos en el acorde final de "Lulú", Alban Berg afirma su genio: toda la dinámica se detiene en este acorde, sin resolverse.

"La ley de la armonía complementaria implica el fin del tiempo en la música", continúa Adorno. La falta de historicidad del fenómeno musical fue, quizá, dictado por la terrible fijación de la sociedad en las actuales formas de hegemonía", que anuncian el fin de la sociedad antagonística.

Los sonidos de la armonía complementaria quedan paralizados por la diferencia de los elementos horizontales y verticales. Como en la armonía tradicional, todos los problemas armónicos dependen de la conducción de las partes; tal y como acontece en el Contrapunto, cuyos problemas dependen de las exigencias de la armonía. Es pueril pensar que la armonía no cuenta en la conducción de las partes contrapuntísticas. "Si alguien deseara elaborar esquemas de la armonía dodecafónica, el inicio del Preludio de "Tristán" podría representarse de manera probablemente más sencilla que sobre la base de las funciones armónicas de *la menor*.

En una de sus más famosas obras dodecafónicas (primer movimiento del Tercer Cuarteto), se sirvió Schoenberg del principio del *ostinato*, que en esta obra estableció un nexo entre acorde y acorde.

Respecto a la atonalidad libre, que puso fin a la armonía consonante, Adorno considera que el dodecafonismo restauró la consonancia (recuérdese que Schoenberg odiaba que se llamara "atonal" a su música). La disonancia solamente podía producirse en el dodecafonismo, si entraba en tensión con la consonancia; pero no se piense, por ello, que hubo herencia de antiguas consonancias: los acordes se articularon entre sí, conservando la independencia de sus sonidos individuales, por lo que mantuvieron la imagen histórica de la disonancia. En el tema del tiempo lento del mencionado Tercer Cuarteto de Schoenberg, la proximidad de disonancias y consonancias no parece impura.

Es indebido, pues, atribuir la decadencia de la armonía a una falta de conciencia armónica; la fuerza de gravitación de la dodecafonía debe atribuirse a la sonoridad instrumental; porque la construcción total de la música permite una instrumentación constructiva insospechada. Asegura el Autor que las elaboraciones de Bach, realizadas por Schoenberg y Webern (con sus relaciones estrictas de timbres), habrían sido imposibles sin la técnica dodecafónica. Por otra parte, la *claridad instrumental* formulada por Mahler, sólo se explica por las experiencias dodecafónicas. "La técnica dodecafónica absorbe toda la riqueza de la estructura de composición y la traduce en estructura tímbrica".

Si se estudian detenidamente estas dos últimas frases de Adorno, podrá comprenderse una importante parte de la esencia del dodecafonismo como sistema de creación musical. Y más aún cuando se piensa que el autor considera al Contrapunto como el verdadero beneficiario de dicho sistema. Con toda razón piensa Adorno que el pensamiento contrapuntístico supera al armónico homófono. Y aunque respete a la armonía, no por ello deja de asignarle a cada hecho musical simultáneo su sentido particular. El dodecafonismo es contrapuntístico por naturaleza, en virtud de la universalidad de la relación serial. "El retorno de Bach a la polifonía anterior —y precisamente sus fugas más avanzadas desde el punto de vista de la construcción... se acercan a la *ricercata*" (nombre de varias formas instrumentales de los siglos XVI y XVII) "y las partes polifónicas del último Beethoven, constitu-

yen los testimonios más significativos de dicha experiencia". Pero aún va más allá Adorno al atribuirle al dodecafonismo la creación —por primera vez desde fines del Medievo— que cristalizó un estilo polifónico auténtico. "Y no sólo eliminó la simbiosis puramente exterior entre esquemas polifónicos y pensamiento armónico, sino también la impureza propia... Schoenberg, al no imponer ya al material la organización polifónica, sino al derivarla del material mismo, ha demostrado que era el representante de la tendencia más recóndita de la música".

El tiempo transcurrido entre la aparición de la obra de Adorno y las actuales tendencias de la Música, ha venido a demostrar que el dodecafonismo, y su concomitante serialidad, han seguido desarrollándose dentro de parámetros ideados por Webern; otros, pensados por los compositores jóvenes de la actualidad.

(continuará)



FRANZ LISZT FUNDADOR DE LA MODERNA ESCUELA DE PIANISMO

Por RUDOLF M. BREITHAUPT

En el número de Septiembre de 1911, de la vieja revista musical norteamericana THE ETUDE, nos fue señalado un artículo del pedagogo y musicólogo alemán Rudolf M. Breithaupt, escrito con motivo del Centenario del nacimiento de Liszt. Fue tomado de la revista alemana Die Musik y traducido por C.M. Hook.

Rudolf M. Breithaupt (1873-1945) nació en Brunswick y estudió en el Conservatorio de Leipzig. En 1918 fue nombrado Maestro de piano en el Conservatorio Stern de Berlín. Al mismo tiempo comenzó a distinguirse como musicógrafo de acendradas cualidades literarias y escribió varios artículos para revistas musicales. El que aparece aquí fue traducido por primera vez al

castellano por E.P. Lo publicamos considerando que, pese a su edad, no ha perdido vigencia, porque el buen pianismo contemporáneo se vale aún de ciertas características de la escuela lisztiana, aunque con frecuencia se empeña en maltratar al instrumento. (La Redacción).

Una línea dinámica audaz; construcciones instrumentales grandiosas; inextinguible capacidad de agotamiento de todas las posibilidades del instrumento; maravillosa imitación del órgano; efectos de timbales y trombones; más el máximo de originalidad, fueron los cualidades que distinguieron la inigualable técnica pianística de Franz Liszt.

PASAJES DE CINCO DEDOS DE LISZT.—No se trata, ciertamente, de ejercicios musculares compulsivos de cinco dedos, sino de una forma de expresión, por medio de cadencias tan brillantes para el instrumento, que parece como si irradiasen centelleos que sugieren el paso de un cometa instrumental; y, sin embargo, estas cadencias están muy lejos de ser solamente pasajes de bravura: son puramente introductorias e intermedias, o finales —una especie de base para los contrastes artísticos o instrumentales que aparecen generalmente como una introducción, precedida de acompasados, tranquilos y amplios pasajes; luminosas cascadas, tintinear de argentadas campanas en el registro alto; o aparecen así como en la ejecución de temas y sus variaciones, al resolverse en graciosos y murmurantes pasajes de velocidad, o en disminuciones y ornamentaciones. Estas maravillosas cadencias suelen, también, formar conexiones cromáticas entre pasajes individuales, moviéndose rápidamente, de un lado a otro, a manera de eslabones de oro, o hilos de perlas. En movimientos de *martellato*, o *non legato*, sirven como un medio para el desarrollo de temas heroicos.

En la técnica lisztiana de escalas, todos los arpeggios deben ser considerados dentro de un espíritu de avanzado virtuosismo y expresión y no solamente como simple materia técnica. Libres ya de la rigidez del mecanismo instrumental que les confirió Czerny, han adquirido perfiles, carácter y grandeza. Como medios de ejecución, dejaron de ser arabescos y meros estudios. El orgullo y la nobleza de un espíritu resplandeciente y firmemente ideal habla por ellas. Son un medio de expresión espiritual, de identificación potencial; sirven para recibir y abrigar las pasiones y tensiones del alma. Un arpeggio de Liszt es como el caer de los pliegues de un manto real. Cuando imita al arpa adquiere inimitable gracejo y delicadeza. Liszt ha acompañado, frecuentemente, estos arpeggios con terceras y sextas; sin embargo, no por ello les confiere pesantez, sino, al contrario, les presta apoyo.

ELABORACION DE PASAJES Y ARPEGGIOS.—Todo pasaje, arpeggio y similares, contiene en sí algo saliente, sutil y destacado. Son de naturaleza esquelética, y rechazan a los dedos y la mano en la medida de su extensión o delicadeza. Con objeto de conferirle tranquilidad y seguridad a la mano, Liszt les añadió el mencionado apoyo, en forma de terceras y sextas, proveyendo así a los pasajes esqueléticos de carne y sangre, para su mayor

plenitud. Por su brillantez, los pasajes y escalas de Liszt parecen haber surgido de golpe. No son angulosos, —como prados angostos y llenos de escuadras—, de manera que manos y dedos torpes pudieran tropezarse a cada momento y tampoco giran continuamente en torno a sí mismos. Una vía libre y los amplios medios del espíritu moderno se ponen de manifiesto. Son evitados los pasajes mezquinos, desdenables, que regresan sobre sí mismos o se desquebrajan en el camino. Cualquier pasaje de Liszt fluye directo, como un ancho y noble río, sublimemente consciente de su definición *con grandeza*. En cualquier punto de estas escalas y pasajes hallamos típicos rasgos lisztianos que, más tarde, en los poemas sinfónicos del Compositor se desarrollarían dentro de un estilo marcado por el amplio ritmo, la curva libre y fluyente y la maestría del diseño.

Del insuperable instinto de Liszt por el diseño, nacieron sus magníficas líneas de acordes y octavas, presentadas siempre en un vasto panorama, rico en forma y sonido. En esta técnica de octavas Liszt incorporó todas las fuerzas elementales y salvajes que residían en su sér. Su técnica constituye, aún ahora, el más alto y definitivo criterio de virtuosismo. Se sabe que, después de escuchar a Paganini (1831), Liszt regresó a su instrumento con indescriptible entusiasmo, a sumergirse en privados y pacientes estudios y abandonando, por algún tiempo, su vida concertística. Solamente su madre fue testigo silencioso de su incansable labor y su ilimitada resistencia. Originalmente influido por Paganini, el Liszt de los violinistas, y sus mágicas arcadas, la locura del saltillo sobre las cuerdas, en los Caprichos, la estupenda imitación de la flauta en *La Campanella* — Liszt desarrolló la inspiración recibida, a una escala de magnificencia colosal y valiente que quita el aliento aún ahora, en esta edad que no peca de aturdida. Presentó entonces una carrera salvaje de escalas diatónicas y cromáticas, ascendentes y descendentes, en forma de acorde perfecto o tetracorde y un relampagueante zig-zag de un extremo al otro del teclado. Tonantes figuras alternan con pasajes cromáticos apasionados; en la *melée* entran grandiosos *bassi ostinati*; formas de *glissandi* caracolean de arriba abajo; hasta que las espléndidas ondas sonoras finales parecen anunciar la resurrección de alguna divinidad oceánica. En este terreno Liszt demostró sus mayores atrevimientos, al proveer sus manuscritos con acompañamientos de impetuosamente agitados pasajes de octavas (como en *su Orage, Totentanz, Mazeppa, Sexta Rapsodia*, etc.)

EL FUERTE EN LISZT.—Liszt fue especialmente magistral en dos aspectos: comprendió, mejor que nadie, antes que él, la capacidad de clímax dinámicos de su instrumento y le fue íntimamente familiar la manera de elaborar los contrastes bien definidos; supo cómo construir y ensambalar; fue un Maestro de maestros en el arte de distribuir adecuadamente las luces y las sombras. Va gradualmente ensanchando el dominio de las fuerzas que controla, hasta que la acción se convierte en un torbellino que mueve confusamente todas las formas juntas y las sobrepuja en su carrera tempestuosa.

Para expresarlo en términos prácticos, viene primero el tema acompa-

sado, digno, ora a una sola voz, ora a cuatro voces de trombones; después, la exposición; las ondas cromáticas (juego de cinco dedos), intensificadas a la luz de escalas y arpegios, ampliados por medio de fuertes octavas transitorias, hasta alcanzar un climax. Sigue una recapitulación del tema con magníficas armonías y amplio acompañamiento de acordes y arpegios. Y después el gran "finale": digno desarrollo de todas las formas, finalmente coronado por acordes y octavas.

(continuará)

HETEROFONIA ENTREVISTA A MAURICE LE VAHR AL RECIBIRLO EN SU CUERPO DE REDACCION

Maurice Le Vahr es un musicólogo y crítico musical mexicano, a quien la vida llevó por otros rumbos del saber desde hace casi tres décadas. Ejerció originalmente sus actividades musicales periodísticas en "Revista de Revistas" y otras publicaciones. Fundó y dirigió la revista "Contrapunto"; escribió artículos musicológicos, etc. La Segunda Guerra Mundial interrumpió un inicio de colaboraciones que le había solicitado la famosa "Revue Musical" de París. Le Vahr pertenece al escaso número de críticos musicales severos e independientes, a quienes no les arredran las amenazas. Y como él es el único responsable de sus opiniones, nunca las emite sin pleno conocimiento de causa y la más estricta honorabilidad, para poder responder de ellas en cualquier emergencia. HETEROFONIA se siente muy honrada de haber logrado sus colaboraciones. Lo entrevista ahora, como preámbulo a sus próximos artículos musicológicos y su ingreso a la Redacción de esta Revista.

—¿Qué motivó su retiro de la Crítica Musical?—

—Lo motivó la necesidad de ausentarme de la Ciudad de México. Creí que mi ausencia sería larga, acaso definitiva; pero me equivoqué. Varias veces me he equivocado en este particular. Al salir, había yo procedido no a "dar mis naves de través", sino a incinerar totalmente mis derrengadas piraguas.—

—¿Cuánto hace de esto?—

—Hace veinte y siete años. ¡El lapso de una generación! Quienes me recuerden todavía, tienen de ser afortunados supervivientes de la inevitable marejada.—

—¿Vivías entonces en contacto estrecho con el ambiente musical de México?—

—En efecto, así fué. Desde pequeño tomé contacto con el acontecer musical de esta Ciudad. Era el año de 1919 y acababan de traerme. Desde entonces me dispuse a no perder detalle alguno. Además, procuré unir aquel acontecer, del cual era yo testigo directo, con el pasado inmediato. Puedes, pues, afirmar que te encuentras ante un testimonio algo más que semi-secular. Por lo mismo, no me molesta tu minuciosidad cronológica.—

—Desde esta larga distancia en tiempo ¿notas aquí alguna evolución favorable a la Música?—

—Claro es que sí. Hoy los oyentes de Música forman una masa enorme. Nos consta que hay público suficiente para atender a 2 conciertos sinfónicos que se producen al mismo tiempo. Y, además de los oyentes, catemos la cantidad de jóvenes de uno y otro sexos que practican la guitarra, sea ésta tradicional o eléctrica. No olvides a los grupos que suenan la flauta barroca ni a los de canto coral. Los pianos son más malos hoy que nunca; como que son productos de máquino-factura antes que resultados de buena artesanía; sin embargo de lo cual hay más de 3 casas vendedoras que sostienen roles cuantiosos de egresos y, no obstante, siguen subsistiendo: no será, sin duda, porque sus ingresos resultan exiguos. En sus libros de contabilidad debe de figurar la estadística de consumo; estadística que convendría consultar... Entre 1924 y 1929, cuando hacíamos el Bachillerato, puedo afirmar que los universitarios que apetecían y buscaban la gran Música podíamos ser contados con los dedos de una mano. Entre aquéllos contaba mi recordado colega y amigo Rafael Barros Sierra. ¡Pobrecillo! Ni siquiera por un año pudo disfrutar la beca que ganó para estudiar en Madrid: pronto regresó a morir...—

—¿Y a qué atribuyes el fenómeno que señalas?—

—En este desarrollo de la afición por oír y hacer, han tenido parte el "cine" sonoro, la radio-difusión y, últimamente, la tele-visión; sin olvidar al mercado de discos fonográficos, que fué primero en Derecho por haberlo sido en tiempo, ni las cintas magnetofónicas, de introducción reciente.—

—En el terreno de los compositores mexicanos del inmediato pasado ¿a quiénes achacas influencias positivas y a quiénes negativas?—

—Todos aquellos compositores que, además de esta actividad, practicaron la enseñanza, algo dejaron. Aún perdura por Jalisco algo de la enseñanza que dejó José Rolón en lapso largo de labor didáctica y, por Michoacán, mucho, todavía, de lo que laboraron, en lapso desdichadamente corto, Miguel Bernal Jiménez y Romano Piccutti. De aquí hay que mencionar, pues que es imperativo, al meritísimo Manuel M. Ponce. Como valor positivo del presente señalo a D. Pedro Michaca, Señor de todo mi respeto, en quien veo al único tratadista potencial de la Ciencia y la Técnica de la Armonía que puede dejar obra trascendente entre nosotros. No faltaron quienes hicieron labor negativa. He aquí dos casos destacados: Julián Carrillo y Carlos Chávez Ramírez. Al primero decíanle "El Gran Caimán" porque, antes que a la Música, amaba el dinero y se lo procuraba por medios increíblemente desvergonzados; también era impostor y tuvo una peculiar habilidad para que los altos círculos oficiales aceptaran fácilmente sus imposturas. Chávez Ramírez "taponó" el desarrollo de la Música en México durante un cuarto de siglo, porque solamente se preocupó por Chávez Ramírez. Si algo hubiere de valioso en su obra de compositor, otros, que no él mismo, tendrán de revelarlo; pues que, en cuanto director de orquestas, comprobada tenemos su ineptitud: arribaba de un pupitre no se conocieron orejas más rudas que las suyas.—

—Si conoces bien la obra de los compositores mexicanos de la última generación ¿qué piensas de ellos en general y en algunos casos particulares?—

—Es natural que no conozca la de todos, sino la de unos pocos. De quien más obras tengo escuchadas es de Manuel Enríquez. De los demás, de esos pocos, me atrajo mucho "Vitales" de Jorge Manuel de Elías. Y pareceme que la influencia que motivó tal obra es la de Antón Webern, ilustre representante de la Escuela Vienesa, a quien admiro sobremedida; pero, aunque esto es cierto y también aquello de que "el que a buen árbol se arriba buena sombra le cobija", la sombra de Webern es peligrosísima.—

—¿Cómo consideras el actual ambiente musical de México?—

—Con grande simpatía por cuanto lleva de superioridad sobre aquél que prevalecía en nuestra mocedad.—

—¿Qué remedios propondrías?—

—Remedios no; no propondría yo remedios sino recursos para sostenerlo e impulsarlo más y más arriba. Y buen recurso sería el de que los jóvenes, antes que escuchar, "hagan" más Música. Y que en las escuelas secundarias ya no se enseñen materias que sólo dan pie a la pedantería verbal, sino a "hacer Música", como voy diciendo, sea ella vocal o instrumental.—

—¿Consideras al "mexicano medio" musical o anti-musical?—

—El mexicano de cualquier nivel nunca fué musical. Empero, la Juventud Mexicana de ahora comienza a serlo por obra de varios factores que sería largo analizar.—

—Yo pienso que, para que el Conservatorio Nacional de Música de México pueda cumplir plenamente su función, debería adquirir autonomía y una subvención conveniente. ¿Estás de acuerdo? Si no lo estás, dí tus razones.—

—Estoy de acuerdo en que el Conservatorio debería disponer de una subvención adecuada; ello es imperativo. Por lo restante, no veo claro el para qué de esta pretendida autonomía. Tampoco discierno: autonomía respecto de qué o quién.—

—Independientemente de lo que tú piensas, yo creo que el ambiente musical de México es de una pobreza angustiosa. No tenemos suficientes contactos con los más grandes intérpretes. Y se ha llegado a considerar la música viva como innecesaria, puesto que se puede disponer de excelentes grabaciones. ¿Qué opinas?—

—Pides mi opinión; pero advierte que previamente la inhibiste con afirmaciones categóricas de parte tuya. ¡Y hay tanto que decir sobre esto!—

—¿Es México un país de innovadores musicales a ultranza?—

—Las innovaciones advienen siempre como resultado del esfuerzo individual; nunca como productos de un apetito colectivo. Los pueblos todos, en cuanto masa, tienden a ser conservadores. La masa de este País no tiene por qué ser una excepción. Y aquí el único innovador musical, que yo sepa (labor individual, por supuesto) fué Augusto Novaro. Y lo sabes mejor que yo.

EL PIANISTA Y LOS MAESTROS

Por JORGE VELAZCO

El interesante artículo de Jorge Velazco, cuya 1ª parte publicamos ahora, es la ponencia presentada por él en el reciente Congreso de Música. Su destacada importancia en nuestro raquítico medio de la pedagogía pianística no recibió la atención debida. Nos complace darlo a conocer a nuestros lectores.

La Redacción.

Tocar el piano es una de las actividades más complejas que se conocen. Los problemas neurofisiológicos y psicológicos que plantea suelen conspirar en contra de un claro conocimiento de la ejecución pianística en virtud del desconocimiento, por parte del pianista y profesores, del sutil y complicado mecanismo del cuerpo humano, que se agrava notablemente por la ausencia, en neurofisiólogos y médicos, de sólidos conocimientos artísticos.

Esta necesidad de hallar una intersección favorable en dos campos del conocimiento que no suelen ser cultivados al unísono ha condicionado algunas labores de equipo y serios intentos (1) de sistematizar los conocimientos adquiridos, por un enfoque serio y decidido para conocer la realidad del acto de tocar el piano.

Existe, además, un sistema para enseñar a tocar que se puede basar en los escasos, pero trascendentales principios generales que se han descubierto y que son comunes al acto general de aprendizaje con una proyección especializada sobre el piano.

¿Es posible enseñar a tocar el piano? Hay miles de criterios y miles de métodos para lograrlo. En el caótico mundo de la enseñanza pianística, hay posiciones contradictorias, palabras mágicas, sistemas vagos y toda una parafernalia que muestra claramente cómo cada profesor cuenta con un modo secreto, el único y verdadero, que permite a qué discípulos obtener una maestría incomparable en sus instrumentos.

Pero todo aquel que haya estudiado el piano con cierta profundidad, sabe que, en general, solo hay ciertos principios básicos que cada estudiante debe desarrollar y adaptar a su personalidad y características anatómicas.

Son muy contados los profesores que conjugan la posesión de una visión correcta para la enseñanza y la suerte de tener preclaros talentos pianísticos. Neuhaus es un buen ejemplo de esta situación. La mayor parte de la enseñanza está vinculada al chamanismo, a términos incomprensibles o contradictorios tales como "caída libre", "peso del brazo para tocar sin intervención de los dedos", "relajamiento absoluto", etc.

Por otro lado, tenemos la aplastante evidencia de escuelas norteamericanas de música que son capaces de producir cientos de pianistas de gran técnica por año. La mayor parte de las veces, no son grandes artistas pero el hecho de que sean capaces de tocar correctamente cualquier obra de la literatura escrita para el instrumento en casi 300 años revela que el sistema generalizado en Norteamérica, tiene algunos puntos claves. También permite ver que la técnica pianística es un mundo de soluciones personales, en el que cada pianista debe hallar sus respuestas propias a las preguntas clave y sus soluciones individuales a los problemas técnicos, de acuerdo a la forma y tamaño de sus manos, a su complexión física y, lo más importante, a su constitución mental.

En efecto, la única base común a todos los estudiantes es la mente y la intervención de la inteligencia y de la corteza cerebral permite el desarrollo de la actividad motora por medio de la comprensión musical. Ha sido señalada (2) la importancia de la mente en el trabajo técnico del piano y no será nunca enfatizada suficientemente, pues es el eje y la base de solución de la ejecución pianística.

La enseñanza del piano debe proceder, a la vez que principia a entrenar a un alumno, sobre una base histórica (que infortunadamente, no cabe en este trabajo), pues muchas ideas falsas que se concibieron en el pasado, a veces hace más de dos siglos, se han colado a ciertos sistemas de enseñanza que se aplican actualmente.

Parece ser que hay una rutina general, referida a principios generales que se aplican a soluciones concretas y personales, que tiene su pivote en el trabajo mental y que ha sido comprendida intuitivamente por todos los grandes pianistas. Aún del anecdotario del piano (3) se puede colegir el hecho de que los grandes ejecutantes han sido personas de inteligencia excepcional, que han utilizado su mente para basar su técnica. Esto permite mostrar al estudiante un camino general y proporcionarle las sólidas bases de una técnica adecuada.

En el pasado, y aún hoy en día, escalofriantes errores se han cometido en el intento de enseñar el piano. Riemann recomendó que se siguieran las instrucciones de Rameau (quien tal vez jamás vió un piano y escribió siempre para otra clase de instrumentos de teclado); Kullak era partidario de un sistema de estudio basado en la repetición mecánica y extralógica de pasajes calcados del profesor; Clementi creía que la base era el movimiento de los

dedos y la inmovilidad absoluta del resto del cuerpo; Hummel prohibía el uso del brazo; Czerny era fanático de la gimnasia mecánica y de la separación entre música y técnica; Hanon quería que cada dedo tuviera una habilidad exactamente igual; todas estas escuelas, coronadas por la de Czerny, llevaron al cultivo de la técnica en sí, desvinculada de la música y del arte y, además, muy limitada en velocidad y fuerza.

Pero ya en el siglo XIX, algunas mentes privilegiadas principiaron a notar la importancia de la concentración (hubo quien recomendaba ejercitar los dedos leyendo un libro para no aburrirse), de las posiciones de la mano y sus cambios, de la escucha cuidadosa y atenta para lograr el control de resultados, y, en general, del trabajo de la mente para tocar el piano.

Ludwig Deppe avanzó mucho al entrenar el oído de sus alumnos, a pesar de la gran confusión de sus ideas (4). Después apareció la escuela de los anatomistas quienes, basados en la fisiología del sistema músculo esquelético y con una comprensión superficial de su estructura anatómica, trajeron al piano una serie de conceptos elusivos sobre el peso del brazo y la relajación. Los conceptos no eran malos y, de suyo, sus bases son aplicables pero se retorció su comprensión hasta hacerlos incomprensibles, culminando en Tobías Matthay, con su escuela de la relajación y su caos ideológico (5).

(Continuará)

NOTAS

- (1) Cfr. George Kochevitsky, *The Art of Piano Playing*, Illinois, cp. 1967, pp. 21 y 22.
- (2) Cfr. Karl Leimer, *La moderna ejecución pianística*, Trad. Roberto J. Carmona, Buenos Aires, cp. 1950, pp. 14 y 37.
- (3) Hay abundante material a este respecto en el libro de Harold G. Schoenberg, *The Great Pianists*, New York, 1963.
- (4) La obra principal de Ludwig Deppe es "*Armleiden der Klavierspieler*", publicada en el *Deutsche Musiker Zeitung*, 1885 p. 325.
- (5) Es preciso leer el libro de Tobías Matthay, *The Act of Touch*, Londres, 1903.

INAUGURACION DEL TEATRO NACIONAL DE LA REPUBLICA DOMINICANA

Por MANUEL MEDINA Y ALVARADO

Acomodando a las circunstancias las mismas palabras del Proto-evangelista (San Mateo, Cap. XVI, vers. 11), podremos postular: "Porque siempre tendréis pobres con vosotros, mas a Balaguer no siempre le tendréis". Esto, no para escarnecer a los pobres, que los redactores de esta Revista lo son en grado superlativo, sino para salir al paso de quienes censuran al gobierno de Joaquín Balaguer el haber construido, en Santo Domingo, su Gran Teatro Nacional. Y, así, opinamos que el tratar de sofocar los hechos de la Cultura con el pretexto de la pobreza popular es demagogia de la más barata. El remediar las necesidades de las clases desheredadas debe de ser tarea permanente de los gobiernos de todo el Mundo y nadie nos ha dicho que el de la República Dominicana haya incurrido en descuidos sobre el particular.

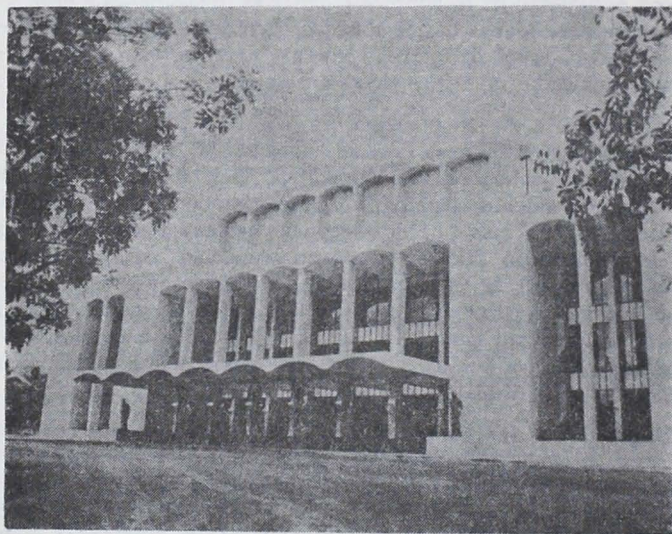
En el día de su Fiesta Nacional de este año (16 de Agosto), la República Dominicana estrenó su Teatro Nacional. HETEROFONIA estuvo presente en el acto inaugural. Es un edificio bien ubicado y hermoso. Presenta ventajas de muchos géneros y ofrece cómodo asiento a 1 600 espectadores. Empero, aún más que su elegancia, belleza y comodidad, que son notorias, hay un rasgo solamente notorio a quienes posean buenos oídos: la acústica excepcional de que está dotado. Es, desde nuestro punto de apreciación, lo que importa más. De esto fué encargada la misma Compañía que se anotó tan sonoro (por mudo) fracaso en el Lincoln Center de Nueva York y que, habiendo aprendido de sus fracasos anteriores, aquí hizo una labor plausible. ¡Se sacó la espina!

La Orquesta que fungirá en el Teatro, y entendemos que por modo permanente, está formada por elementos de comprobada capacidad, que fueron cuidadosamente escogidos aún saliéndose del marco puramente nacional. Los directores de planta Manuel Simó y Carlos Piantini, y el "violín concertino", son, sin embargo, dominicanos. Este es un violinista de cualidades espléndidas, cuyo patronímico es Gimbernard. Hay que ponerle atención porque dará mucho que hablar. Es de desearse que el magnífico conjunto que es esta Orquesta, disponga siempre del suficiente número de ensayos: para que sus directores puedan imponerle el criterio interpretativo que en cada caso convenga.

El Teatro Nacional Dominicano ya es, pues, una realidad. El Compositor y Dramaturgo dominicanos tienen ya una tribuna donde expresarse. Cuantioso debió de ser el costo de su construcción. Pero fué gasto que se hizo una sola vez en la Historia Dominicana y sus frutos serán permanentes. El paso del tiempo puede incrementar la excelencia de las orquestas; pero, con seguridad, deteriora los edificios. Por tanto, habrá que subvenir a entram-

bas exigencias. Por fortuna, y para que no todo recaiga sobre la economía del Pueblo Dominicano, de alguna manera habrá que hacer para interesar en ello a otras Naciones. Para comenzar, podrían ser ellas las 17 que están asomadas al Mar Caribe, Santo Domingo queda en la encrucijada de casi todas las rutas de América y resulta el punto conveniente para que allí se den las manos aquellas 17 naciones antillanas en un fácilmente posible "Festival Anual del Caribe"; festival cuya publicidad puede hacerse a nivel mundial.

Las responsabilidades de la Administración, a cargo de Dña. Aída Bonnelly de Díaz, de aquel nuevo Teatro son grandes y pinchosas. Córrese el riesgo de hacer de él una especie de "club" reservado a una pequeña minoría bien vestida, elegante y alardeadora de poliglottismo (falso en su mayoría); de despreciar la Lengua Nacional y, así, marginar al Pueblo, cuya cultura, en cuentas finales, es lo que importa más. Y esto sí que no es demagogia.



EL TEATRO NACIONAL DE SANTO DOMINGO

HETEROFONIA tuvo el honor de ser invitada a la inauguración de este espléndido Teatro Nacional de la República Dominicana. Imposibilitada de asistir por enfermedad, nuestra Directora delegó el privilegio en el Subdirector, Manuel Medina y Alvarado, quien de ahora en adelante ocupará este puesto en nuestra Mesa de Redacción. Nos complace grandemente que AIDA BONELLY DE DIAZ haya sido nombrada Directora General del Teatro. Habiendo tenido la oportunidad de conocerla recientemente en Washington, con motivo de la Primera Conferencia Interamericana de Críticos de Música, pudimos darnos cuenta de su grata y dinámica personalidad, así como de una

simpatía muy humana que emana de su persona: por lo que estamos seguros de que su gestión será de muy saludables efectos para la cultura musical de su país, como se lo auguramos y deseamos de todo corazón. Por otra parte, HETEROFONIA agradece sinceramente a las autoridades dominicanas las grandes atenciones de que fue objeto nuestro Enviado.

El Festival Artístico con que se inauguró el Teatro se está realizando todavía y será clausurado el 29 de septiembre próximo con cuatro obras presentadas por la Compañía del Teatro Español, como colaboración del gobierno de España. Aparte del gran concierto inaugural del 16 de agosto pasado, hubo otros varios de la propia Orquesta Sinfónica Nacional. Siguieron un recital de FRANCISCO AYBAR (pianista), el BALLET HARKNESS de Nueva York, con tres funciones, la ORQUESTA DE CAMARA DE LONDRES, la CORAL FILARMONICA DE CARACAS (un concierto), la MISA DE REQUIEM DE VERDI, con el coro anterior y la Sinfónica Nacional, la Compañía de TEATRO DE BELLAS ARTES, con dos funciones; un nuevo concierto de la SINFONICA NACIONAL, con *Ruggiero Ricci* como solista; un recital de piano de IVETTE HERNANDEZ; LA TRAVIATA de Verdi; el conjunto de cámara ARS NOVA; recital de piano de RAMON DIAZ y otro de canto del tenor A. INCHAUSTEGUI, la soprano IVONNE HAZA DE BISONO y el pianista VICENTE GRISOLIA.

Según estadísticas recibidas, el Foro del Teatro Nacional de Santo Domingo es uno de los más vastos del Mundo: tiene 19.50 mts. de altura, 22 de fondo y 24 de ancho. En el próximo número daremos otros importantes datos de tan magnífico Teatro.



Foro de la Juventud

EL GRUPO CULTURAL "SILVESTRE REVUELTAS, A.C."

Un grupo formado por estudiantes del Conservatorio Nacional de Música y de otras escuelas de Música, cuya misión consiste en ayudar a elevar, en cuanto lo permitan sus posibilidades, el nivel musical de México, presenta la siguiente ponencia, la que, tenemos la seguridad, será tomada en cuenta, sobre todo porque aborda problemas que, por sutileza, es probable que no mencionen la mayoría de los congresistas; pero esto no quiere decir que, por el hecho de ser sutiles, no sean importantes; sino más bien todo lo contrario: son problemas por mucho tiempo arraigados a nuestras costumbres cotidianas, y esto es lo peligroso; pues cuando alguien nos menciona los citados problemas, automáticamente contestamos con una reacción de indiferencia y asumimos una actitud de "estamos en México, y, por lo tanto, nosotros no podemos hacer nada para cambiar la caótica situación existente". Esto es una actitud escapista, también desgraciadamente muy arraigada entre nosotros los mexicanos, y tenemos que RESPONSABILIZARNOS; o sea, tenemos que adquirir *Conciencia Histórica* y no vivir de los desechos, que nos lega una sociedad sub-desarrollada y corrupta, de sus propios pecados. ¿A quiénes corresponde cambiar el camino torcido, que por ignorancia, hemos llevado durante siglos de constantes atavismos culturales? Pues la respuesta, por muy obvia que nos parezca es: "A nosotros, que somos quienes estamos VIVOS AQUI Y AHORA, y que podemos cambiarlo". Por esto les pedimos que no caigan en los mismos vicios y adopten una actitud RECEPTIVA; o sea, que asimilen la planteación del problema; méditenlo, discútanlo y tomen decisiones, pensando en el progreso común de nuestra Sociedad.

EL GRUPO CULTURAL "SILVESTRE REVUELTAS", A.C., PRESENTA LA SIGUIENTE PONENCIA

H. COMISION ORGANIZADORA DEL CONGRESO NACIONAL
DE MUSICA,

H. CONGRESO NACIONAL DE MUSICA,

Es bien sabido que las leyes que rigen a un grupo humano organizado, son las de la Oferta y la Demanda. Respecto de un determinado producto pueden o no existir ambas; pero siempre guardan un perfecto equilibrio; cuando éste se rompe, se registran pérdidas, ya sea en uno o en otro aspecto, en detrimento, a la larga, de los intereses comunes del citado grupo humano.

El producto que nos interesa es la Música; por lo que nos referiremos al desequilibrio que existe en México respecto a la Oferta y la Demanda

en Música; proponiendo, así mismo, soluciones para que se discutan y se pongan en práctica.

Ahora bien, sobra decir que existen muchas y variadas obras maestras de Música, y que existen grabaciones, orquestas, solistas, grupos de cámara, compositores, directores, cantantes, musicólogos, etc., etc. Entonces, existe la Oferta. Pero lo malo es que el grueso de la gente, las Masas, no lo saben; por lo tanto no existe la Demanda.

En realidad, la Música en México, es propiedad privada de una selecta élite formada por los mismos músicos, estudiantes de Música y uno que otro conocedor. ¿Es ésto justo? ¡Por un lado los músicos no tienen a quien tocarle, y por otro, nuestro pueblo está privado del conocimiento y goce de la Gran Música! Esta situación es gravísima en todos sus aspectos, y nunca se podrá decir que México ha salido del sub-desarrollo mientras no se resuelva. Si nos esperamos, cruzados de brazos, a que de la nada surja la Demanda de Música, ¿saben cuándo va a surgir? ¡¡Nunca!! Entonces, tenemos que crearla.

Para esto debemos ver de qué elementos disponemos, y también, cuáles podemos crear; y utilizarlos intensamente, sin ceder, en ningún momento, y hacer esto sinceramente, con amor, sin incurrir en politiquerías, ni demagogías que nada más pueden truncar la labor.

Nos hemos dado cuenta de una serie de carencias y situaciones sumamente negativas que contribuyen a este déficit de Demanda Musical, y son: ENTRE OTRAS, las siguientes:

I.—Vivimos en la época de la acortación de las distancias, de la Publicidad, de la Radio y la Televisión; los cuales, desgraciadamente, son utilizados para vender detergentes, refrescos, falsos "Idolos Juveniles" y Pseudo-"Música Popular", mas bien de Consumo, amparados por las mercenarias compañías grabadoras, que no hacen sino desvirtuar el gusto estético-musical del Pueblo.

II.—Puesto que la U.N.A.M. y el Politécnico tienen, respectivamente, una estación de Radio y una de Televisión, el Conservatorio Nacional de Música, siendo la "Universidad de la Música" en México, no cuenta con una estación de Radio.

III.—El Sistema de Transporte Colectivo (Metro) es utilizado diariamente por alrededor de *Dos Millones* de personas. Este sistema dispone de un equipo general de sonido en el cual siempre se escucha Música de Consumo, la que penetra consciente o inconscientemente en el cerebro de los Dos Millones de personas que usan el Metro, degenerando sensiblemente su sentido Estético-Musical.

IV.—Así como existen Sociedades encargadas de la Promoción de la Música, que trabajan con gran amor hacia ella y presentan espectáculos de

PRIMERISIMA CATEGORIA a precios accesibles a todos, o, como en el caso del Conservatorio, GRATIS, existen otras que cobran de \$100.00 a \$200.00 el boleto/concierto (como, por ejemplo, la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México); por lo que los únicos que escuchan estos conciertos son los mismos miembros de los patronatos que mantienen a las citadas sociedades.

V.—No existe una ley que permita a los estudiantes de Música entrar a CUALQUIER concierto libremente, con la sola presentación de su credencial. (Se supone que un estudiante, o estudia o trabaja para pagar \$100.00 por un boleto).

VI.—Muy pocos estudiantes de Música tocan regularmente en recitales, siendo que muchos de ellos están capacitados para hacerlo.

VII.—Existen ciertos monopolios como "Seleccionados del Reader's Digest", y "La Torre de los Discos de Oro", entre otros, los cuales envían a todos los hogares mexicanos unos panfletos publicitarios que contribuyen también a la desorientación del Pueblo en cuanto a Música se refiere. Sin más comentarios, anexamos una copia fotostática de uno de estos panfletos, para que lo consideren Uds. y, se tomen las medidas pertinentes.

.....)O(.....

Han sido expuestos los problemas, y proponemos las siguientes

S O L U C I O N E S

I.—Siendo que los medios de Difusión no están en buenas manos, lo ideal sería la NACIONALIZACION de las estaciones de Radio (por lo menos) y ponerlas en manos de gente *apta* y bien intencionada, teniendo cuidado de que no caiga en los vicios burocráticos de los que adolece "Radio Educación"; la cual, si sigue como va, no pasará de ser una simple "posibilidad". Entonces, ésta, (la Nacionalización de la Radio) es una solución. ¿Es posible? Según tenemos entendido, la concesión que les otorga el Gobierno a las estaciones de Radio está ya vencida; por lo tanto, el Gobierno nada más las tiene que controlar. En caso de que esto fuera posible, se debe, entonces, obligar por LEY a que cada estación transmita por lo menos de un 25% a un 50% de Música Buena (Esta cantidad según criterio de este H. Congreso.) Esto, sí creemos que sea muy posible.

II.—La Concesión al Conservatorio de una Estación de Radio (Tanto frecuencia como equipo). Esta estación la utilizarían tanto maestros como alumnos del Conservatorio, y su finalidad principal sería la difusión de la Música Buena. Esta solución no es imposible y sí ayudaría mucho.

III.—Proponemos también, que el 100% del tiempo en que se utiliza el sonido del Metro, se toque pura Música Buena, para que el cerebro de dos millones de personas la asimile, consciente o inconscientemente.

IV.—Las Sociedades de Conciertos, que cobran \$100.00 y \$200.00 por

boleto, deben cambiar su sistema organizativo, y ofrecer, si quieren, sus conciertos de \$100.00 y \$200.00; pero también presentar los mismos gratis.

V.—La creación de una Ley que permita a los estudiantes de Música entrar a CUALQUIER CONCIERTO libremente, con la sola presentación de su credencial.

VI.—Organizar conciertos regulares de los estudiantes de Música, en Escuelas y Universidades. Esto sería doblemente benéfico, pues, por un lado se difundiría la Música, y por otro, los noveles concertistas se fogearían.

VII.—Que se imponga un control, tanto al material comercial, como publicitario de los citados monopolios disqueros, para evitar catástrofes como la que anexamos en una copia fotostática.

VIII.—Que en el Palacio de Bellas Artes se presenten espectáculos sólo de PRIMERISIMA CATEGORIA Y CALIDAD. Pues de no hacerlo así, (o sea cuando presentan a los Serrats, Mercedes Sosas, y demás cantantes populacheros) contribuyen a la mala apreciación de valores del Pueblo. (Además, en esas condiciones, nuestro Máximo Foro merecería el Título de "Teatro Blanquito").

Agradecemos, de antemano, la atención que sirvan prestar Uds. a esta breve ponencia, exhortándolos, al mismo tiempo, a que mediten sobre lo anterior y nos ayuden a remediar este tremendo déficit de Demanda Musical; el cual nos orilla, inexorablemente, a las "fugas de cerebros".

Atentamente:

GRUPO CULTURAL "SILVESTRE REVUELTAS", A.C., Un grupo formado por estudiantes del Conservatorio Nacional de Música, y otras escuelas de Música.

LA COMISION

JORGE RENE GONZALEZ
MARCO ANTONIO ANGUIANO
ROBERTO PORTILLO ZENNAITER

LA PROPAGANDA DEL READER'S DIGEST

EL ALBUM DE MAYOR VENTA EN EUROPA

Nos enorgullecemos en presentar en México el álbum más comentado en el mundo de la música... y el de mayor venta en Europa. Son las obras de Bach, Handel y otros grandes maestros, pero en arreglos populares. Por ejemplo: *Sherezada* de Rismky-Korsakov, completa, en una formidable batalla entre una orquesta sinfónica y una orquesta de Jazz, tocando al mismo tiempo. También la *Sinfonía* 40 de Mozart para bailar, y la *Sonata Patética*

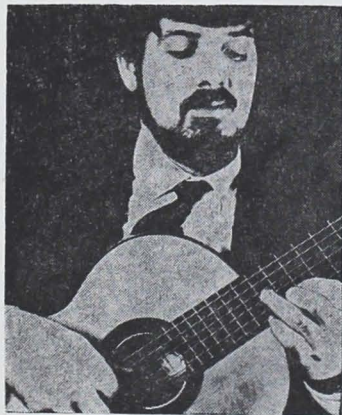
de Beethoven al son de guitarras eléctricas. Y así, la *Serenata* de Schubert, la *Barcarola* de Offenbach, la *Canción de Cuna* de Brahms y las *Sinfonías* 7 y 8 de Beethoven, convertidas en suaves baladas, en rítmicos rocks y en refulgente blues modernos. Si quiere un álbum de música para llamar la atención en sus fiestas y para que todo el mundo hable de él, le recomendamos *Clásicos en Pop*. Con esta colección Usted recibe como Disco de Premio, *Los Grandes Exitos de Tom Jones*.

Estimado amigo:

Seleccione el álbum o los álbumes que Usted desee. Recuerde que son colecciones exclusivas que no están a la venta en ninguna parte. Usted las recibe por correo, directamente desde la Torre de los Discos de Oro. Por favor, no mande dinero ahora: pague al recibir sus discos a precio justo: menos de \$35.00 cada LJ.

Reciba un saludo de su amiga,
Lalita Sánchez

P.D. Aproveche: cada álbum, lleva un Disco Extra de Premio *diferente* y la preciosa Guía de Apreciación "Melodía Inmortal"... le encantará!



ENTREVISTA CON OSCAR GHIGLIA

Por SELVIO CARRIZOSA

Escuché por primera vez a Oscar Ghiglia en el primer disco que grabó para la firma Angel, al que han sucedido varios más, siempre en curva ascendente de calidad musical. Posteriormente, en 1968, tuve el primer contacto personal con este soberbio guitarrista italiano; durante el Curso al que asistimos juntos ante la genial personalidad del Maestro Andrés Segovia y su joven y talentoso colaborador, José To-

más, Profesor Titular de Guitarra en el Conservatorio de Alicante; dicho evento se realizó en Santiago de Compostela. Después del Curso nos dirigimos a Orense, una pequeña ciudad cercana a Santiago, donde, bajo el auspicio de las Sociedades Filarmónicas de Galicia y el Conservatorio de la Ciudad, se realiza anualmente el Concurso de Orense, que este año se refirió a la Guitarra. En este concurso destacaron dos ejecutantes: Carlos Barbosa-Lima (que hace poco nos visitara), y Oscar Ghiglia, a quien le fuera otorgado el segundo lugar, pues el jurado —presidido por Segovia— declaró desierto el primero. Concertista muy solicitado, Ghiglia se encuentra constantemente en el Arte, recorriendo el mundo; principalmente Europa, Australia, Japón, Canadá y los Estados Unidos; no así el resto de América, que, dados los altos honorarios de Ghiglia y el bajo presupuesto con que normalmente se cuenta, poco se puede hacer; sin embargo, la Sociedad Civil Palacio de la Guitarra, que desde hace tiempo viene organizando en México eventos guitarrísticos de alto nivel, presentaría a Oscar Ghiglia el 29 de agosto pasado en el Polyforum Siqueiros.

S.C.—¿Dónde estudiaste?

O.G.—Me inicié en la guitarra popular acompañando mi canto —tendría yo 13 años—; en seguida mi padre me presentó a un cercano amigo suyo que toca la guitarra y de él aprendí algo de música; luego continué solo algún tiempo. Debo aclararte que en la familia siempre ha habido Arte, pues mi padre es pintor y mi madre pianista, y en la familia siempre ha habido violinistas, cellistas y aún directores. Recuerdo que mi madre nos ponía a cantar mientras ella nos acompañaba al piano, y durante la guerra, en los bombardeos, cantábamos fuerte para no sentir tanto miedo y disimular el ruido de las bombas y la gente escapando a los refugios —tendría yo 5 años— ¡Cantábamos muy fuerte!

En 1956 se incluyó la Cátedra de Guitarra en el Conservatorio de Santa Cecilia de Roma e ingresé de inmediato para realizar la carrera; que me tomó 8 años; pero desde el tercero tuve oportunidad de ir a Siena, donde conocí a Alirio Díaz, el fantástico guitarrista venezolano y mi primera sorpresa fue el bello sonido de este artista; me impresionó tanto, que pasé todo un año corrigiendo lo que yo creía que era un buen sonido. Volví al año siguiente: esta vez impartió el Curso el Maestro Segovia, que apenas se fijó en mí; pero esto no me desanimó; el año siguiente no solo se fijó en mí sino que me felicitó por el estudio realizado y mis compañeros me aplaudieron.

En aquella ocasión fui condiscípulo de John Williams y de Emilita, la esposa de Segovia; luego seguí asistiendo a las enseñanzas de Segovia, ya fuera en Siena, en Santiago o en Berkeley, California.

S.C.—¿En qué concursos has participado?

O.G.—En 62 tenía que participar en el Concurso de París; pero me

rompí un brazo; así que volví el siguiente año y obtuve el primer premio; el año 1961 participé en el Concurso de Orense, donde me fue otorgado el tercer lugar (el primero fue para José Tomás y el segundo para José Luis González, radicado ahora en Australia). En 1963 obtuve el premio del mejor alumno del Curso de Segovia y en 1968, cuando te conocí, gané el segundo lugar; habiéndose declarado desierto el primero, como has de recordar.

S.C.—Por supuesto; aunque a mi modesto entender bien habrías podido obtener el primero. ¿Cuántos años hace que te dedicas profesionalmente al Concertismo?

O.G.—Aproximadamente diez años.

S.C.—Y, por supuesto, también dedicas parte de tu tiempo a la enseñanza.

O.G.—Así es; por algún tiempo di Cursos en diferentes Universidades de los Estados Unidos: Hollywood, Utah, Kansas, San Luis y otras; pero era demasiado complicado, por lo que, desde hace 5 años, he concentrado mi trabajo en el verano al Festival de Aspen, en las montañas Rocosas de Colorado, en los Estados Unidos, donde se reúnen músicos de las más importantes escuelas musicales del país, como la Julliard de Nueva York, en donde también impartí enseñanzas.

S.C.—¿Has estado en los países socialistas?

O.G.—Sólo en Polonia: es como ir a otro planeta, no obstante que, aunque nosotros pensamos que no tienen libertad y su vida es muy estrecha, ellos piensan lo contrario y creen que así están bien; lamentablemente para la guitarra, hay poco ambiente debido a que las ediciones que reciben son escasas, pues provienen de otros países socialistas como Rusia, donde casi no se editan obras de guitarra; tampoco tienen guitarras buenas ni aún cuerdas; pero sí hay mucho entusiasmo.

S.C.—¿Cómo encuentras el concertismo como profesión en el mundo?

O.G.—Creo que está muy bien; aunque casi es un problema social que los gobiernos tienen que posponer a otros, que son más inmediatos, no obstante que el Arte es una necesidad creciente de los pueblos; en algunos lugares todavía es un lujo. La guitarra, en particular, es muy noble, pues reúne públicos de los más disímiles: desde jóvenes hasta viejos y de todas las formas de pensar y sentir; desde curiosos hasta gente muy convencida y conocedora; cosa diferente en otros instrumentos, que tienen auditorios peligrosamente homogéneos. En Tokio, por ejemplo, hay tres mil personas entre aficionados y profesionales de la guitarra, por lo que los conciertos son muy frecuentes; en Londres llega a haber un concierto diario de guitarra.

S.C.—¿Cómo sueles formular tus programas?

O.G.—Siempre incluyo grandes formas, aunque pienso que la guitarra debe abordar no sólo las obras que le son propias sino también aquéllas que

suenan bien en ella; desde la música antigua (los laudistas, los vihuelistas), la música barroca (Bach, Frescobaldi, etc.); luego abordo los tradicionales —Moreno-Torroba, Tansman, Ponce, Villalobos, Turina, etc.— y, por último, a los avanzados como Poulenc, O'Hanna y otros jóvenes que están descollando en la composición; pues la guitarra suena bien en cualquier estilo, aún en los muy diversos de lo contemporáneo.

S.C.—Efectivamente, no hay más que oír las obras de música nueva como el "Cimarrón" de Henze, "La Espiral eterna" y el "Elogio de la Danza" de Leo Brower, las obras de Busoti, las de Burkhart y tantas más, en las que la guitarra se revela como fuente inmensa de recursos idiofónicos para el compositor revolucionario. Y dínos: ¿cómo estudias tus obras?

O.G.—Dice Wanda Landowska: "Si todos supieran estudiar, todos serían geniales"; y es verdad, hay que poner todo de sí mismo para estudiar; anteponer a todo el respeto al compositor, aunque en el momento del Concierto la música brota de una fuente que es común al Ejecutante y al Compositor. Segovia dice: "El compositor tiene antenas que captan las bellezas del cielo; mas una vez terminada su obra, que aleje sus manos de ella". Yo pienso que si la obra es contrapuntística deben trabajarse las voces por separado (yo copio la música en tantos pentagramas como voces tenga) a fin de tener una idea completa de la obra, posponiendo el aspecto técnico.

S.C.—O sea que, una vez adquirido el concepto musical de una obra, el problema de dedos pasa a segundo término, pues la necesidad musical encamina a la resolución, tarde o temprano, del aspecto mecánico.

O.G.—Efectivamente, el entendimiento de las voces, en su carácter individual y en su relación recíproca, nos lleva al pleno conocimiento de la música en estudio y esto debe hacerse fuera del instrumento, con los conocimientos adquiridos en el Conservatorio, utilizando posteriormente el instrumento para reproducir lo aprendido; de otro modo tu interpretación puede resultar aburrida; un pintor reproduce un paisaje de acuerdo con su capacidad artística y su estilo, no de acuerdo con una fotografía que cualquier aficionado podría realizar.

S.C.—Dice Aarón Copland que tocar una obra sin conocerla profundamente no pasaría de un delecto sonoro.

O.G.—Así es; además, me he referido al Contrapunto, porque éste está presente en toda obra, aunque a veces escasamente, y las partes homofónicas serán más fáciles de entender con tus conocimientos de Armonía.

S.C.—¿Qué métodos, maestros y escuelas recuerdas como importantes?

O.G.—Aguado, Sor y Carulli tienen obras didácticas muy interesantes por la graduación ascendente de sus métodos y por la música amable que usan; pero actualmente es Emilio Pujol quien mejor resuelve la técnica; sus cuatro libros son lo mejor que conozco: Pujol buscó inquisitivamente en los métodos de otros instrumentos las semejanzas con la guitarra: del violín, el cello,

el arpa y aún el piano; la gran capacidad de Pujol, sumada a su pasión por el instrumento, logró esta obra tan significativa; ahora corresponde a la inteligencia de los maestros reencontrar lo hallado; pues a veces los ejercicios parecen estériles, pero todos ellos tienen un gran contenido.

En cuanto a maestros y escuelas, no tengo más que recordar a José Tomás, como maestro y como toda una escuela; es el único que ha dado resultados tangibles y constantes: su capacidad de comunicación, su formación musical, el desarrollo que ha logrado en su técnica y el dominio general que tiene sobre la música de la guitarra, desde los vihuelistas, a los que conoce minuciosamente, hasta los más contemporáneos, lo convierten en el más importante baluarte de la guitarra actual; sus cursos están siempre abarrotados de profesores de conservatorios, de guitarristas concertistas y aún de alumnos de grado avanzado, y a todos atiende con afabilidad. De Segovia no puedo decir lo mismo, porque su edad le impide, como antes, dedicar tiempo a la enseñanza, de la que resultamos tantos guitarristas. Julian Bream podría ser otro buen Gran Maestro, pero casi no hace actividad didáctica; John Williams no está interesado en enseñar, porque dice que no es posible comunicar talento a otra persona; pero yo creo que no es talento lo que comunicas, sino conocimientos, ¿tú que piensas?

S.C.—Yo creo que el talento lo tienes o no; pero si lo tienes, un maestro o una serie de maestros puede enseñarte a utilizarlo. Y Oscar Ghiglia, el Maestro ¿qué nos comenta?

O.G.—Que he tenido muchos alumnos, algunos muy buenos; en la última temporada presenté al joven Elliot Fisk, de Nueva York, que tiene un talento asombroso y conmovió a todos los músicos; una chica de Minneapolis, Sharon Espin, también impresionó mucho y hay varios más, muy jóvenes todos: los jóvenes de hoy parecen nacer con facilidad para la guitarra.

S.C.—¿A qué debemos el gusto de tu visita a México?

O.G.—Después de una larga gira (afortunadamente) de conciertos, estoy de paso hacia Tahití para pasar una corta temporada de descanso y luego continuar mi actividad de verano con mi Curso de Aspen y más adelante en el de Brescia, Italia, donde recibiré a dos de tus alumnos, que ahora están con Tomás. Me ha dado mucho gusto ver que en México hay más Arte del que suponía, y un amistoso calor muy especial (como en Italia). Además he firmado un contrato para actuar el día 29 de agosto en el Polyforum con el patrocinio de Palacio de la Guitarra; tengo pensado un programa con obras de Dowland, Bach, Villa-Lobos y otros, además de dos obras de Manuel Ponce que me gustan mucho: la Sonata III y la Sonatina Meridional; siempre me gusta incluir a Ponce por su valor musical y porque a la guitarra le dedicó la mayor, y creo que la mejor, parte de su obra. Segovia lo quiere mucho.

S.C.—Te agradezco mucho tus palabras y a nombre de los guitarristas mexicanos te extiendo la perenne bienvenida con el deseo de que la utilices con mucha frecuencia.

O.G.—Muchas gracias y hasta pronto.

Revista de Revistas Musicales

MELOS.—Teníamos relegada la reseña de un artículo de Andreas von Imhoff, aparecido en el primer número de este año (la importante revista alemana es bimestral actualmente): *Warum Zimmermann in seinen letzten drei Klavierwerken fuer zwei Klaviere schrieb*. (Por qué escribió Zimmermann para dos pianos en sus dos últimas obras).

Tras referirse brevemente a la afición que, desde hace 2 siglos, han sentido los compositores hacia la doble combinación pianística, a partir de los ingleses y sin omitir la "Mantra" de Stockhausen en los tiempos actuales, entra el Autor en la órbita de Zimmermann y sus tres últimas obras para dos pianos: "Perspectivas", para un ballet imaginario, compuesto en 1955/56; "Diálogo", concierto para 2 teclados y gran orquesta (1960/65) y "Monólogo" para dos teclados, arreglados del "Diálogo" de 1960/64. El Compositor ya había escrito anteriormente un "Capricho" para cuatro manos sobre un teclado (1947). "Enchiriden" I y II (1949-52) y "Configuraciones" (1954) son 3 obras para 2 pianos. En "Perspectivas" Zimmermann siguió la línea de Boulez en sus "Estructuras" I y II para 2 teclados: proporciones matemáticas de los 4 parámetros de altura, duración, intensidad y timbre; pero aquél se valió, también, de series dodecafónicas, atribuciones de grupos tonales, expresión dinámica, percusiones y pedalizaciones. Esta obra les fue dedicada a los pianistas Hans Schroetter y Carl Seemann, en ocasión del X aniversario de los cursos veraniegos de Darmstadt. Los hermanos Alfonso y Aloys Kontarsky estrenaron la obra. Más adelante su Autor le agregó una segunda parte, en colaboración con el famoso dúo alemán.

El "Diálogo" fue terminado por Zimmermann el 5 de septiembre de 1960. El Compositor tuvo, desde luego, el deseo de arreglar su concierto para 2 pianos en exclusiva. Cada par de ejecutantes se veía obligado a leer una "particella" de tres metros de longitud; lo cual probó su ineficacia desde el punto de vista psicológico. Especificó el Autor que todos los instrumentos de la orquesta eran tan solistas como ambos pianistas y que los "solos" de los pianos debían coordinarse con la orquesta. El diálogo no se realiza entre el oyente y los ejecutantes, ni entre ambos pianistas: todos pueden dialogar alternativamente. En este sentido Zimmermann, como Ligeti, no usa grupos instrumentales, sino que le escribe a cada instrumento su parte privada. La obra le fue dedicada a los hermanos Kontarsky. Alfonso le sugirió al Compositor que, hacia el final del concierto, les escribiera una cadencia a los dos pianos, para darle a la Obra un verdadero carácter de concierto. Así lo hizo Zimmermann y se apuntó la ocurrencia de citar allí el himno "Veni creator spiritu", de "Jeux" de Debussy y, un poco, del Concierto K. 467, en Do mayor de Mozart. Y hay otras novedades. La obra es de tales dimensiones y complejidades, (solamente la sección de percusiones requiere 16 instrumentos), que el Compositor creyó que no se tocaría casi nunca; por lo que decidió arreglarla para

2 pianos (1960/64) y se la dedicó a los increíbles hermanos Kontarsky, agregando: "Homenaje a Debussy".

Por último, en "Monólogo" cada uno de los 2 pianistas monologa por medio de citas diversas: en la segunda parte hay citas del coral "Wachet auf" y de las "Serenatas Aleluyas de un alma que añora el cielo" de Messiaen. En la tercera parte, de "Nuestro Padre, en el reino de los cielos" y "Plegaria de Cristo al elevarse hacia su Padre" del propio Messiaen. En la cuarta parte, de los "Fuegos de Artificio" de Debussy y la Sonata Op. 106 de Beethoven. En la quinta parte, de los propios "Fuegos de Artificio" y "Alleluya serena de un alma", mencionadas, así como del canto gregoriano "Veni creator spiritu" y el mencionado Concierto de Mozart; y un "Boogie-Woogie" de los propios "Diálogos" del Autor.

LE COURRIER MUSICAL DE FRANCE.—Antes de comentar el artículo referente a la restauración del órgano de la Catedral de Mans, Francia, aparecido en el número 39 de Le Courrier Musical de France, hemos de informar lo que piensa el Episcopado de México acerca de los órganos de la Catedral de esta Capital Mexicana, que actualmente se hallan en estado de destrucción.

Dice el Episcopado Mexicano que dichos órganos son irreparables; pero francamente, HETEROFONIA tiene más confianza en el Smithsonian Institute de Washington. Uno de los técnicos del Dep. de Instrumentos Antiguos declaró que los dos instrumentos de la Catedral de México eran perfectamente reparables (ellos los inspeccionaron). ¿Qué mueve al cardenal Miranda a tal oposición? Seguramente no se trata de carencia de fondos, y, por tanto, sería justo solicitar a estas Autoridades eclesiásticas que, antes de declarar totalmente caducos e irreparables los otrora magníficos órganos del siglo XVIII, enviaran a algún emisario a la ciudad francesa de Mans, para que se enterara de la forma como se ha reparado el órgano viejísimo de aquella ciudad (construido en 1528), restaurado totalmente en 1734, y después puesto en manos de varios organeros como Lair, los hermanos Claude y en 1872 en las de Jacques Verreyt, Director de la Casa Merklin. En el siglo XX, ya vuelto a deteriorarse el instrumento, el famoso organero Víctor González planteó la forma de volver a ponerlo en servicio. Este planteamiento sirvió de base a la casa Gloton Debierre para efectuar la reparación en 1933; pero, por razones diversas, no se llevó a cabo el proyecto y hasta 1957 pudo, por fin, iniciarse el trabajo.

A petición de varios organistas, se pensó en una transformación completa, pero sin desechar el material usable. Se llamó al organero Pierre Cheron del propio Mans; pero, por razones desconocidas, no pudo éste tampoco llevar a cabo el proyecto, hasta que, finalmente, la casa Beuchet-Debierre se hizo cargo de la parte mecánica y los establecimientos Danion-González de toda la parte sonora.

Desde el punto de vista sonoro, George Danion se interesó por conservar

los registros viejos y por realizar una rearmonización completa de éstos, según la estética neoclásica prevista por su abuelo Víctor González. Y proporcionó nuevos registros, como "chamades" de gran órgano, forniture de recitado, cuarto del eco, etc.

Beuchet-Debierre acudió a la registración electro-neumática. (El autor del artículo, Michel Louvet, hubiera preferido la electricidad pura, en razón de los problemas de ruido. No le pareció prudente la tirada de notas a la vez mecánica y eléctrica, como es el caso allí.)

Desde el punto de vista musical parece que el órgano de Mans es espléndido, según pudo comprobarse el día de su inauguración, hace ya poco más de un año: las anches son admirables de claridad; los fondos, cálidos, redondos, sin excesos y las mixturas lucen brillantez. Por lo que se refiere a las cornetas, (las del gran órgano y las del eco) parece difícil conseguir algo mejor.

REVISTA MUSICAL CHILENA.—De mensual que era, la importante revista musical chilena se convirtió en semestral; lo que lamentamos mucho. El último número recibido le fue dedicado, en su totalidad, al compositor chileno GUSTAVO BECERRA SCHMIDT, cuyos méritos son indiscutibles. Tiene 48 años. Realizó sus estudios en su ciudad natal y en la Universidad de Chile, donde se especializó en Composición. Desde 1950 ejerce la enseñanza, la investigación y la composición. De 1953 a 1956 viajó por la Europa Occidental, donde escribió su Primera Sinfonía, un "Intermedio" para orquesta, el Tercer Cuarteto de Cuerdas y tres obras menores para instrumentos de viento. Es miembro de la Academia de Bellas Artes de Chile y hace dos años recibió el Premio Nacional del Arte de la Música. El propio Becerra escribió el año pasado un ensayo de "Autodeterminación de la postura de artista frente a su mundo y su arte y frente a una época dada", que ha sido reproducido en el número en cuestión de la revista chilena y ofrece gran interés.

RITMO.—En el número 429 de esta revista madrileña leímos una reseña del Simposio Internacional sobre la problemática actual de la "Grafía Musical", celebrado en Roma hace unos meses (a su debido tiempo dimos la noticia escueta; pero como las revistas europeas tardan meses en llegar aquí, no habíamos recibido noticias concretas sobre el acontecimiento). Las conclusiones del Simposio fueron poco satisfactorias, pues un campo en el que cada compositor usa su propia grafía (¡y hay tantos compositores y pseudocompositores!) ofrece muy peliagudos problemas. Comenta Jesús Villa Rojo, autor de la reseña: "El compositor cree que, valerse de los medios ya utilizados en otras épocas, limita su labor creativa; por ello procura marginarse, en lo posible, de todo cuanto represente tendencias, movimientos encasillados en determinados momentos históricos". Claro está que en el Simposio solamente se presentaron los sistemas utilizados en los últimos tiempos por algunos de los compositores más famosos. Se propuso que todos los compositores se sirvieran de signos comunes, o sea de los sistemas gráficos que han probado su

eficacia. El grupo, muy numeroso, de los más jóvenes se unió para apoyar las pretensiones originales de control individual de grafías. Se descuidó la parte del intérprete, cuya actuación es factor indispensable y principal para la ejecución de las obras. "No estudiar los sistemas de gráfica, según las apetencias a obtener en los resultados de la interpretación, es dejar a un lado el sentido básico que justifica la creación musical", comentó el joven compositor-cronista.

Un buen número de compositores latinoamericanos estuvo presente en este Simposio.

CONCIERTOS

ORQUESTA DE CAMARA DE LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA, CONCIERTO A LOS MAESTROS

Por ALBERTO PULIDO SILVA

El sábado 21 de julio se efectuó en Bellas Artes un Concierto dedicado a los Maestros, bajo la dirección del ya consagrado director Uberto Zanolli. Comenzó con el arreglo de Zanolli del Preludio VIII del Clave bien Temperado de Juan Sebastián Bach. Nos pareció bien realizado y ejecutado con la maestría a que nos tienen acostumbrados los solistas, acoplados en un extracto de sinfónica, que, como los extractos de perfume francés, fue magnífico.

En la segunda ejecución escuchamos el estreno en México del Segundo Concierto para Corno en mi bemol mayor de Mozart K-417. Ronald Applegate nos deleitó con una interpretación más técnica que emotiva.

El climax llegó a su máximo grado en la Primera Sinfonía de Beethoven. Lo que decíamos al principio se cumplió a la perfección en esta interpretación, de la que oímos verdaderamente un extracto de la obra sinfónica. Con treinta elementos, se llenaron las necesidades requeridas y los músicos se lucieron sin anonimato, como sucede en la orquesta completa, de la que sólo un oído educado puede apreciar separadamente al conjunto de instrumentos afines: violines, violas, cornos, fagotes, etc.

En la segunda parte del concierto escuchamos a Betty Fabila cantar con respeto y unción el Ave María de la Primera Escena del acto IV de la ópera Otelo. La magnífica soprano ya recuperó plenamente el aplomo y maestría de sus actuaciones de hace algunos años, pero con la experiencia y seguridad más completas.

Terminó el concierto con la Suite "Los Pájaros" de Respighi. Los músicos ejecutaron esta obra, propia para el lucimiento, con gran brillantez descriptiva y magnífica acogida de parte del público, que los hizo bisar.

La Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional Preparatoria ha cumplido, además, una función pedagógica en la serie de conciertos que viene realizando en los distintos planteles de la misma. En la Preparatoria número cinco, me tocó escuchar a la orquesta, ante el silencio, compostura y comunión de los alumnos que llenaron el auditorio de la escuela, ocupando todos los asientos y los espacios en el suelo y escaleras. Se han dado 16 conciertos en los diferentes planteles que forman la E.N.P. Solamente en el mes de julio las actividades fueron impresionantes: un recital de Hermilo Novelo, doce conciertos en las Escuelas, dedicados al alumnado y el del Magisterio de que hablamos antes.

El Consejo Técnico de la E.N.P., aprobó por unanimidad la renovación del contrato del eminente chelista de la Orquesta, Sally van den Berg. En esta forma el Consejo mencionado ha dado nuevamente un absoluto y entusiasta respaldo a la labor artístico-pedagógica que viene desarrollando el creador de la Orquesta, Lic. Moisés Hurtado González, Director General de la Escuela Nacional Preparatoria.

SINFONICA NACIONAL.—Contrariamente a las previsiones generales, la Orquesta Sinfónica Nacional trató arduamente de superarse en la primera temporada que siguió a su gran crisis.

Con frecuencia hemos escuchado en los últimos tiempos que no hay orquestas malas ni buenas, sino solamente orquestas que tocan bien, o mal, de acuerdo con quien las dirija. Esto no es del todo exacto: en tiempos pretéritos, cuando la Orquesta Sinfónica de la Universidad era muy deficiente, ningún director huésped lograba mejorarla en el término de 2 o 4 ensayos. Mejor, debiera decirse: No hay orquesta mala que se resista a subir de categoría cuando se sujeta a una disciplina larga y bien guiada. Ciertamente es que no basta que una orquesta esté formada por músicos profesionales para que adquiera cualidades de excelencia: condición indispensable se le pide a la óptima y pareja calidad de los instrumentos, cosa que nunca les ha sido dado a nuestros conjuntos sinfónicos, en los que, quizá junto a algún Guarnerius, importado con su dueño y todo, campean instrumentos de cuerda y aliento de calidad problemática; sin embargo, tomando en consideración los reparos, la Orquesta Sinfónica Nacional puso de su parte todo su empeño para dar un mentís a quienes la juzgaron irredimible, en caso de no sujetarse a una casi total renovación.

De los 5 directores huéspedes que la tomaron bajo su égida, solamente el primero resultó inoperante. Ciertamente es que, aún desde el punto de vista psicológico, a Gika Zdravkovith tocóle la peor parte: una orquesta en crisis y plagada de problemas y pobre en soluciones viables. No sería, pues, justo, juzgar con severidad a este Director, aunque, quizá, él no fuese el indicado para enfrentarse a tan precarias circunstancias con fruto.

Vino después Vaclav Smetacek, excelente músico y sér humano extraordinario. ¡Cuánto bien hizole a la Orquesta! Con él recuperaron los músicos su vapuleada dignidad y se sintieron también capaces de recuperar el tiempo perdido...

Siguió el maestro francés Maurice Suzan que, tras de partir plaza con una "Lucia de Lammermoor" que más bien pecó de esa escasez de ensayos que padecemos perennemente, se enfrentó a la O.S.N. Suzan no desechó las experiencias de sus colegas antecesores sino, por lo contrario, las puso a buen recaudo, sostenido por su autoridad irrefutable de atrilista y director.

Por último Gerhard Samuel pudo cerrar brillantemente la Temporada, gracias a la participación gloriosa de Henryk Szeryng, que está en el apogeo de su carrera artística y, desde el punto de vista musical y violinístico, colma las más estrictas exigencias. Samuel y la O.S.N. no solamente se pusieron a tono con Szeryng, sino que también dieron relieve a los estupendos efectos de la Obra de Manuel Enríquez y la proyectaron vehementemente al auditorio.

La determinación de presentar una obra mexicana en cada programa es encomiable desde todo punto de vista. E.P.

ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNIVERSIDAD.—Como, afortunadamente, esta Orquesta no ha sufrido crisis alguna por los últimos tiempos, sus temporadas siguen desarrollándose sin tropiezos, como no sea la necesidad forzosa de ofrecer sus conciertos dominicales al aire libre en el bello patio del antiguo Colegio de las Vizcaínas, en detrimento de la buena acústica.

Puesto que Eduardo Mata ha colocado a este conjunto a la cabeza de las orquestas sinfónicas mexicanas, descontando el hecho de la dispareja calidad de los instrumentos, que es defecto común de todas, sólo nos resta señalar la eficiencia de directores huéspedes como Fiedler, en ésta su última temporada. El viejo y distinguido director norteamericano, que años ha nos visitó trayéndonos la Orquesta de Washington, de la que fue titular, esta vez tuvo la fortuna de contar con un solista como Antonio Janigro cuyas excelencias como violoncellista y director de orquesta de cámara, no necesita comentarios.

Eduardo



Mata

El entusiasmo que Eduardo Mata, Director Titular de la Orquesta Sinfónica de la Universidad, ha sabido suscitar entre los aficionados a la música sinfónica y, muy especialmente, a la juventud, es patente en estos conciertos. El dirigió los tres últimos programas de la Temporada de Primavera. En el penúltimo, CARLOS BARAJAS, fue solista de las Variaciones Sinfónicas de César Franck que interpretó con un sentido justo de las cualidades que caracterizan la música de Franck, o sea, el de la espiritualidad acendrada. La orquesta y Mata se pusieron a tono con la interpretación del pianista, quien, por otra parte, tuvo que luchar con un instrumento no apto para esta clase de música.

En el programa final de la temporada, DANIEL BURGOS, el excelente concertino de la orquesta, fue un solista brillante de los "Aires Gitanos" de Sarasate. E.P.

ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO.—Esta es la "incansable orquesta" del país. Tras una actividad, casi continua, por varias regiones de México, la OSEM anuncia ya su próxima Temporada de 10 sábados y 10 domingos en la ciudad de México, bajo las direcciones de su titular ENRIQUE BATIZ y cuatro directores huéspedes. Los primeros conciertos se llevarán a cabo en Bellas Artes y los siguientes en el Castillo de Chapultepec.

ORQUESTA SINFONICA DE HOLANDA.—Bajo la dirección de DAVID ZINMAN GOLDBERG el conjunto holandés vino a México, demostrando sus cualidades un poco disparejas, pero no mediocres por lo que al conjunto se refiere; pero no podríamos situar esta orquesta a un nivel muy elevado. C.M.

ORQUESTA SINFONICA DE WASHAT DEL NORTE.—Habiendo visitado alguna vez la Penitenciaría de Cuernavaca, sabemos que se trata de una institución modelo en su género: las flores de los prados, la limpieza de los talleres de trabajo y el atuendo de los presos impresionan favorablemente al visitante. Invitada por el Gobernador de Morelos, la juvenil orquesta en cuestión les ofreció a los encarcelados una audición de obras de Beethoven, Copland y, como era natural, algo conocido por ellos, como "Amor sin Barreras". Se trataba de una orquesta formada por adolescentes de 14 a 18 años, tan bien adiestrada y los chicos tan competentes instrumentistas, que daban la impresión de profesionalismo. Los presos escucharon con evidente interés y gusto el obsequio musical del Gobernador.

EL IMPONDERABLE HENRYK SZERYNG

Seguirle un paso cualquiera a Henryk Szeryng es vivir una experiencia sumamente interesante y divertida. Su último viaje a México —su tierra adoptiva desde hace tres décadas— efectuado con motivo del curso anual que imparte en el Conservatorio y un par de conciertos como solista de la OSN, fue sensacional. Apenas descendió del avión, un enjambre de alumnos, amigos y admiradores le dio la bienvenida en la Sala de Recepciones del Aero-

puerto Internacional. Lolita Carrillo, en viaje especial desde Nueva York; los alumnos nacionales y extranjeros que tomarían el Curso; saludos y comentarios relámpagos de Szeryng en cinco idiomas; bocas abiertas que no pudieron casi ni iniciar la respuesta a alguna pregunta del Maestro, porque éste hablaba con otra persona en simulacro de diálogo vertiginoso; una cara como un sol, sonriente y expresiva; una mirada lejana...

Dos llamadas telefónicas del antiguo amigo (a cuya dulce y ya difunta Madre conocí en París) nos pusieron finalmente en contacto: "Anda a mi concierto y búscame en el Intermedio. Tengo muchos deseos de verte".

Hubiera dejado, no mi descanso cuernavaquense, sino un viaje a China por escuchar a Henryk, tras un largo receso en nuestras comunicaciones recíprocas. La noche del viernes estuve en Bellas Artes.

El gran artista inició el programa como solista del Concierto en Do mayor de Bach para Violín y Orquesta, cuyas frases le fluían como si fueran propias. Los temas y los contrapuntos se escuchaban perfectamente coordinados con la trama orquestal y el ritmo inmanente no perdía su fluidez con el fraseo perfecto. Sería imposible pedir más exacta afinación y más nobles sonoridades. La dinámica bachiana admite matices que rechazan los clavicémbalos. Szeryng la graduó en la medida justa y les dio a los acentos dinámicos y agógicos sus verdaderas dimensiones.

Después, una versión muy especial del Concierto de Beethoven. Y digo *especial*, porque, tratándose de una obra tan favorecida por todos los violinistas del mundo, se escucha con frecuencia; pero Szeryng la hizo "diferente". Su ejecución le iba llevando a uno por planos sonoros dentro de los que se escuchaba lo que solamente se oye cuando un recreador sube al escenario. Szeryng está ya en la cúspide de sus poderes interpretativos, que son superlativos.

En el Intermedio, el esperado saludo. Un abrazo efusivo y de él: "¿Te acuerdas de la señora X, en París?" Iba a contertarle que "no", pero me faltó tiempo para abrir la boca. La Embajadora de Polonia estaba a la vista... Ya no resultó oportuno ni siquiera un "Adiós, Henryk", pero desde estas páginas se despide afectuosamente de él, hasta el año entrante, su amiga que tanto lo admira, E.P.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—Habiendo superado su crisis económica, la dinámica Orquesta de Cámara de la Ciudad de México ha seguido adelante con sus nutridas actividades. Aquellos que la acusan de cobrar muy altos precios de entrada, deben ignorar que el conjunto ofrece gratuitamente más de 80 conciertos populares al año, en diferentes delegaciones y plazas públicas. Y como no cuenta con subvenciones oficiales, su sostenimiento debe por fuerza depender de patrocinios privados y venta de boletos. Por otra parte, algunos de los artistas de primer orden que ha presentado (como Janigro y próximamente Fournier), demandan emolu-

mentos muy elevados que tienen que salir de alguna parte, so pena de que la orquesta entre en quiebra, cosa que sería muy lamentable, tratándose de jóvenes tan entusiastas, que ya están procurando elevar el nivel artístico de su conjunto.

ERIC LANDERER.—El bien conocido pianista checoslovaco-venezolano Eric Landerer está nuevamente en México, para ofrecer una serie de recitales aquí y en la provincia. Por la categoría artística y técnica que ha alcanzado este artista, debería estar ya colocado entre los mejores pianistas extranjeros; pero su modestia no le permite autobombos de ninguna especie. Su recital de la Casa del Lago fue extraordinario y el programa, espléndido: "Preludio, Arioso y Fughetta" de Honegger (delicioso); Suite Napolitana de Poulenc (divertida y alegre), tres trozos de las "Saudades do Brasil" de Milhaud excelentemente interpretadas y el estreno de una obra contemporánea de *Charles Chaynes*: "Substances convergentes", que Landerer recreó en forma admirable. El compositor francés quiso que en cada una de las cuatro partes que componen su obra, un mismo intervalo las terminara, para dar así la impresión de una continuidad sonora. Encuentro que el tercer trozo —*Reflet*— es el más original e interesante, por su contenido expresivo y en el último hay un ritmo fascinante, que Landerer hizo sentir en toda su fuerza.

CUARTETO AEOLIAN.—Patrocinado por el Consejo Británico de Relaciones Culturales, el Cuarteto Aeolian presentó aquí un gustado programa con obras de Haydn, Britten y Ravel.

CAMERATA ACADEMICA DE SALZBURGO.—La Asociación Daniel trajo a este famoso conjunto de cámara austriaco para tres programas en Bellas Artes, cuyo recinto es demasiado vasto para esta clase de música, que no cuenta en México con suficientes adeptos como para llenarlo. Tocarón predominantemente obras de Mozart. En el último programa actuó como solista del K. 449 en Mi bemol mayor nuestro ya consagrado JORGE FEDERICO OSORIO, quien, dirigido por MICHAEL HOETZEL, titular del conjunto, ofreció frutos succulentos de su magnífico talento. En los anteriores programas, el concertino CARLOS VILLA ejecutó espléndidamente la parte solista del Concierto en Re mayor de Mozart y el oboísta OTTO WINTER el en Sol mayor del propio compositor salzburgués. C.M.

GRUPO QUANTA.—Este grupo, formado por cuatro entusiastas y "avanzados" muchachos, se combinó con el grupo de bailarines denominado "Expansión Siete" para ofrecer cinco sesiones de un espectáculo en su mayoría improvisado, en el que también intervinieron poetas, fotógrafos, un escritor y un escenógrafo. Resultados: improvisaciones coreográficas, sin música, mas con palabras poéticas; improvisaciones musicales del Quanta, con instrumentos microtonales de Carrillo; combinación del Quanta y Expansión Siete para improvisaciones no exentas de preparación previa; en fin, búsquedas y experimentos logrados con más o menos éxito.

MANUEL Y JORGE SUAREZ.—Inusitada ha sido este año la activi-

dad concertística de los hermanos Suárez (violinista y pianista): 37 conciertos en el término de un mes, el último de los cuales se llevaría a cabo el 17 de agosto pasado en Bellas Artes.

JOSE SANDOVAL.—Este joven pianista regiomontano no ha podido lucir plenamente su arte, como hubiera sido justo, tratándose de un pianista que ha sabido aprovechar plenamente las oportunidades recibidas para su perfeccionamiento en los Estados Unidos y Europa. Su última presentación, llevada a cabo en la Casa de la Paz (Juventudes Musicales) lo vio luchando con un instrumento ya caduco e impropio para el programa romántico que escogió, a base de un buen número de estudios de Chopin y la Sonata de Liszt.

Por otra parte, el público brilló por su ausencia; pero, pese a tanta adversidad, José demostró milagrosamente su preparación sólida y grandes dotes naturales. C.M.



JORGE FEDERICO OSORIO.—El joven y ya consagrado pianista mexicano ofreció un recital en la Sala Chopin, para una masa rebotante de público ansioso de escucharlo. Sus cualidades sobresalientes resaltan porque, poseyendo una técnica perfecta en todas sus facetas, puede expresar con libre impulso lo que la música le sugiere. Bernard Flavigny le guió certeramente por los caminos de la interpretación de la música francesa —que no son fáciles de recorrer. Es un placer escucharle a Jorge obras de Debussy y Ravel; pero también en la música germana va dando saltos cada vez mas perceptibles. E.P.

RENZO BUJA Y FRANCO ANGELLERI son —organista y pianista— dos artistas italianos de buena cepa. Sus presentaciones en México dejaron grato recuerdo.

THE MODERN JAZZ QUARTET.—La Daniel presentó a este notable grupo de músicos norteamericanos que se dedican al jazz de concierto. Sus componentes son todos músicos largamente fogueados en disciplinas jazzísticas, no fáciles de dominar. Entre ellos está el tan afamado John Lewis, arreglista y pianista. El programa que les escuchamos produjo euforia entre el numeroso auditorio. C.M.

GRABACIONES

Héctor Quintanar, ILAPSO, dirigida por el autor.—*Manuel Enríquez*, CONCIERTO PARA 8, dirigido por el autor.—*Mario Lavista*, DIACRONIA, cuarteto para cuerdas.—*Leonardo Velázquez*, CUARTETO PARA INSTRUMENTOS DE ARCO. Ejecutantes: Daniel Burgos, Arturo Pérez Medina, Ivo Valenti, Jesús Enríquez, David Jiménez, Michael O'Dovan, Felipe León, Daniel Ibarra, Clemente Sanabria, Javier Sánchez C.—SOCIEDAD DE MUSICA CONTEMPORANEA, A.C. Edición PROA, Vol. I.—La SMC ha lanzado al mercado un primer disco de excelente calidad musical y técnica.

El lado A se inicia con *Ilapso* de Héctor Quintanar. El ambiente de esta obra, si no es de éxtasis, como dice la cubierta, sí produce una sensación de tranquilidad y paz por medio de una casi continua homofonía, cuya disonancia es tan grata que no disturba a los armónicos, como en ciertas obras cacofónicas. Fue escrita por encargo de "Musika Nova Ensemble" y estrenada por el mismo grupo, bajo la dirección de Ernst Hubert-Contwig.

El *Concierto para 8* de Manuel Enríquez se caracteriza por un espíritu festivo que a ratos parece cómico, cual acontece en la primera parte de la obra. El segundo mov. —Pianissimo— no abandona el ambiente jactancioso, pese a su tiempo lento y sonoridades suaves. En este movimiento se dicen cosas muy ingeniosas que uno quisiera escuchar repetidamente. El tema del último tiempo —Rondo— lo dan unas notas destacadas repetidas, que no tienen necesidad de presentarse varias veces en su versión original, cual acontece en el rondo clásico. El gran finale lo provee la percusión. El mismo grupo que encargó la obra de Quintanar, le pidió la suya a Enríquez, en 1969, cuando fue estrenada en Roma, bajo la dirección de Hubert-Contwig.

Diacronia de Mario Lavista es para Cuarteto de Cuerdas. El autor quiso, quizá, que su obra fuera una sucesión de formas, no sujetas a escalafón alguno, en cuanto a tiempo. La escribió en un solo movimiento continuo, pensando sólo en lo que sus ideas musicales podían sugerirles a los intérpretes y, por medio de ellos, a los auditores. En tanto que una de éstos, puedo decir que la obra me impresionó por su ambiente un poco ultraterreno, proveniente de seres de otros mundos que trataran de hacerse comprender de los terrícolas, quienes, a ratos, contestaran en forma también extraña. Esto es solamente la impresión inicial de una auditora, quien quizá cambiara de opinión en una

segunda audición. Mario la escribió en París, en 1969, y la estrenó el mismo año en la Ciudad Universitaria de la capital francesa, habiendo sido ejecutada por el Cuarteto de cuerdas del Conservatorio de París.

Por último el *Cuarteto para instrumentos de Arco* de Leonardo Velázquez cerró magníficamente el grupo de cuatro obras. Podría decir que este Cuarteto de Velázquez es el mejor trabajado, desde el punto de vista de una forma, no clásica, sino estilizada. El tema y cinco variaciones del primer movimiento es serial y está desarrollado de acuerdo con procedimientos dodecafónicos de los mejores. El segundo tiempo me parece el más ingenioso, por la forma como va enlazando los sonidos en superposiciones tímbricas muy bien logradas. El último es una Fuga brevísima, casi relampagueante, de sujeto dodecafónico y muy bien elaboradas —aunque breves— respuestas, strette, etc.

Me complació extraordinariamente la aparición de esta grabación de la Sociedad Mexicana de Música Contemporánea, y ojalá que pronto escuchemos otra. E.P.

Noticias de México

ORQUESTA SINFONICA DEL NOROESTE.—Se están dando los pasos conducentes para que esta Orquesta, fundada hace diez años en Jalapa, por Luis Jiménez Caballero, no deje de existir, ni de ejercer su actividad, como hasta ahora; pero sin las condiciones económicas precarias que la han agobiado en los últimos tiempos.

FELIPE VILLANUEVA.—La SACM conmemoró el LXXX Aniversario de la Muerte de Felipe Villanueva (1852-1893), autor del famoso *Vals Poético*.

EDUCACION MUSICAL PARA MAESTROS FORANEOS.—En el Conservatorio se efectuó un cursillo de doce días para maestros foráneos de música. Coordinado por la Maestra Carmen Méndez Alonso, los maestros Humberto González Ceniceros y Felipe Mora García, aprobaron problemas de audición musical, enseñanza, creación e improvisación. Al terminarse estos cursillos se presentó una prueba práctica; terminando con la audición de un coro a cuatro voces, dirigido por el maestro Felipe Ledezma. Rogelio Barba, Jefe de la Sección de Música dle IMBAL, entregó a los 200 asistentes un diploma. Los maestros decidieron formar un Círculo Armónico de Maestros de Educación Musical, al Servicio de los Estados y Territorios, cuya sigla será CAMEMSET.

MANUEL SUAREZ.—Tras un año de trabajos, frente a la Orquesta

Sinfónica de THUNDERBAY, Canadá y como premio legítimo ganado en un Concurso, Manuel Suárez regresó a su patria para continuar una lucha que a veces resulta titánica e inútil en nuestro hostil medio. Un talento tan destacado como el suyo, debería ser valorado en su justo precio, para que Manuel no decida irse definitivamente con su música a otra parte, como acontece con la mayoría de nuestros verdaderos valores.

CURSO DE INTERPRETACION VIOLINISTICA DE HENRYK SZERYNG EN EL CONSERVATORIO.—Estos cursos anuales, que Szeryng viene impartiendo en el Conservatorio, desde hace algunos años, han ya probado su gran eficacia. Por fortuna no sólo los jóvenes violinistas mexicanos aprecian el hecho de que uno de los más grandes virtuosos de todos los tiempos les comunique secretos de su arte, sino también jóvenes violinistas del extranjero vienen a México para aprovecharse de tan rara oportunidad. A cada alumno le dedica el Maestro más de hora y media en apreciables consejos teóricos y prácticos. Esta labor de SZERYNG, en pro de su patria adoptiva es inapreciable.

Szeryng tuvo este año actividades inusitadas aquí. Aparte del curso en cuestión, su actuación con la OSM, sin cobrar emolumentos, un recital acompañado por Luz María Puente; regresará a fines de este año para tomar parte en el primer "Festival de Puerto Vallarta", promovido por él mismo. Es probable que ofrezca allí un recital acompañado por Jorge Suárez y hay perspectivas de que la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México y la Orquesta Sinfónica de Guadalajara sean organismos actuantes del Festival.

SISTEMA TORT.—En la Casa del Lago, que dirige muy adecuadamente el Arq. Benjamín Villanueva, se iniciaron unos cursos de enseñanza musical para niños, de acuerdo con el Sistema "Tort", cuya eficacia ha sido ya comprobada. Estos cursos serán dirigidos por la maestra Ana Lan.

CONCURSO MANUEL M. PONCE.—El Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura en colaboración con la Sociedad de Autores y Compositores y el Seminario de Cultura Mexicana, ha organizado un concurso MANUEL M. PONCE, para pianistas, violinistas y guitarristas. La prueba eliminatoria se efectuará del 20 al 25 de septiembre próximo. La prueba final será realizada los días 27 y 28 del propio septiembre. Habrá un primer premio de \$10,000.00 en efectivo para cada categoría y un contrato para actuar como solista de la Orquesta Sinfónica Nacional, en la temporada de Otoño de 1973, con honorarios de \$5,000.00. Cada uno de los triunfadores del segundo lugar recibirá un premio de \$5,000.00 en efectivo.

Para informes, dirigirse al Departamento de Difusión Cultural del INBAL.

CONCLUSIONES IMPORTANTES DEL CONGRESO.—De acuerdo con las principales ponencias presentadas, se tomaron acuerdos conducentes a: 1), la elaboración de un plan nacional de educación musical; 2), creación de un centro de información y documentación musicales. 3), Firmes con-

sideraciones acerca del Método Tort de Enseñanza Musical Infantil, así como los proyectos presentados por Jorge Velasco, Jesús Benítez, Higinio Velázquez, Francisco Hernández Rincón y la Unión Nacional de Organistas. 4), Creación de centros regionales de música. 5), Apoyo oficial para los concertistas y grupos sinfónicos y de cámara. 6), Promover una Bienal de Música exclusivamente mexicana y un Festival anual permanente de Órgano que podría efectuarse en el Conservatorio, cuyas condiciones acústicas superan a las del Auditorio Nacional. 7), Apoyo a las radiodifusoras oficiales. 8), Reglamentación de la música ambiental. Largo sería enumerar todas las proposiciones.

En el propio Congreso de Música, El Lic. Rodríguez Frausto, Director de la Orquesta Sinfónica de Guanajuato, arguyó en su Ponencia que solamente los ejecutantes de instrumentos de cuerda podían ser directores de orquesta. Tronó contra los pianistas que osaban entrarle al toro; sin embargo, Bruno Walter, Beecham, y Mitropoulos eran pianistas; así mismo: Stokowski y Jean Kumps, pianistas y organistas. Entre nosotros, Eduardo Mata es pianista. ¿Puede un violinista, o un violonchelista leer partituras tan fácilmente como un pianista?

JUAN JOSE OSORIO Y VENUS REY, líderes de los dos sindicatos de músicos, se unieron amistosamente para presentar una Ponencia común, puesto que los problemas de ambas agrupaciones son los mismos. Osorio y Rey tocaron puntos referentes a cuestiones de oficio y envergadura social.

O P E R A

En esta corta Temporada de Ópera, organizada por el INBAL hubo de todo: bueno malo y regular. La LUCIA original no logró abandonar la mediocridad. TOSCA adoleció de defectos, algunos tan graves como que Milarkos, el Director que fuera traído aquí para enderezar entuertos, y sólo logró torcerlos más, increpó al público por sus protestas justificadas; sin embargo, la Galvany salvó la situación. En LA TRAVIATA, que también dirigió Milarkos, Guillermina Higuera fue la heroína. Curiosamente el REQUIEM de Verdi sustituyó otra de las funciones, en forma de concierto. Allí Irma González demostró su magnífica escuela de canto y su arte bien fundamentado. Ya desde entonces, el maestro Alfredo Slipigni, director italiano joven que sabe lo que trae entre manos, sacó adelante la Temporada con decoro. Después, a la semana siguiente él mismo dirigió espléndidamente CAVALLERIA RUSTICANA (Hidalguía campirana) y PAGLIACCI (Payasos). Por fin, la temporada fue clausurada con una versión concertística del ALEXANDER NEVSKI de Prokofiev y la CARMINA BURANA de Orff (del tríptico formado por esa obra, con TRIONFI y CATULLI CARMINA). La primera es obra muy gustada de los públicos aficionados en general y en esta ocasión no hubiera podido desmentirse tal aserción; sin embargo, se esperaban versiones escénicas de ambas obras, pero parece no haberse visto defraudado el auditorio, porque todo mundo puso empeño en ejecutarlas con entusiasmo.

En resumidas cuentas, Milarkos fue el punto más gris de la Temporada.

NOTICIAS DEL EXTRANJERO

KRZYSTOF PENDERECKI.—Su primera Sinfonía fue estrenada el verano pasado por la Orquesta Sinfónica de Londres, en la Catedral de Peterborough, Inglaterra. Dirigió el propio compositor. Algunas semanas después se estrenaría en Londres y sería realizada una grabación de la obra, bajo la dirección del propio compositor polaco, quien está actualmente dirigiendo obras suyas en varias ciudades europeas. El próximo 20 de septiembre dirigirá en Copenhague sus "Partita", "De natura sonoris II" y "Canticum Salomonis".

HANS WERNER HENZE.—Su "Jungen Lord" (Joven Señor) tuvo varias bien logradas representaciones este año en Munich, Nueva York y Salzburgo.

GYORGY LIGETI.—El mes pasado dictó Ligeti algunas conferencias sobre su obra en la Universidad de Toronto, Canadá. En el Festival de Tanglewood, N.Y., realizaría un curso de 2 semanas. El próximo septiembre estará en la Academia Chigiana de Siena, para un programa de sus obras, que dirigirá Cerha al frente del grupo "Die Reihe". El Musikprotokol de Graz estrenará en este año "Clocks and Clouds" (Relojes y nubes) de Ligeti.

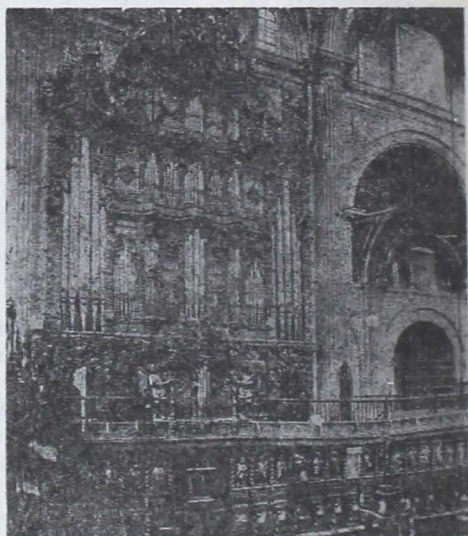
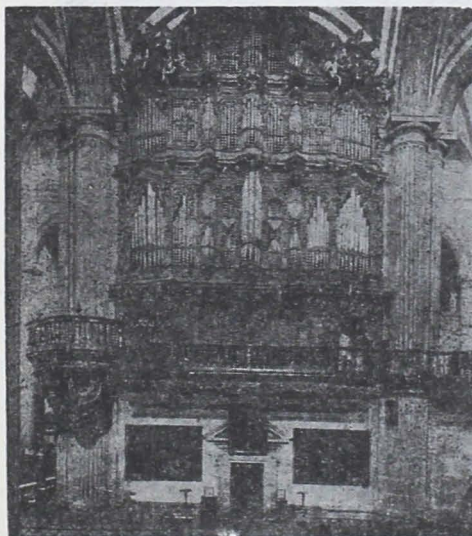
CARL ORFF.—La Opera de Holanda escenificará en su próxima temporada "Tanz der Sproeder" (Danza de la Gazmoña) de Orff.

BERND ALOIS ZIMMERMANN.—Su ópera "Los Soldados" será representada por la Opera de Württemberg en el otoño próximo.

TOMAS MARCO.—El compositor español, conocido en México, acaba de componer su primer Concierto para Violín y Orquesta.

OBITOS DIFERIDOS.—Nos pasaron desapercibidos los fallecimientos de dos grandes musicólogos, alemán y vienés: Herbert Eimert y Erick Apostel. El primero dejó de existir a la edad de 72 años y el segundo a los 75. A Eimert le debe mucho la música contemporánea, por su "Aprendizaje de la tonalidad" (1942), "Técnica de los doce sonidos", la publicación de "Die Reihe", en colaboración con Stockhausen, etc. Apostel le dedicó a Schoenberg su principal obra.

SALVADOR MORENO.—Nuestro compatriota fue recientemente nombrado miembro de número de la Academia de San Fernando de Madrid. Compositor, pianista, investigador, escritor, pintor (¿y qué más?) es uno de los mexicanos que mayor prestigio han dado a nuestra Patria en el extranjero. Fue merecedor indiscutible del honor recibido.



HETEROFONIA se une a la Unión Mexicana de Organistas en su lucha por lograr la reparación de los dos órganos de la Catedral de México y felicita a todos los ejecutantes que se niegan a prestar sus servicios en dicha iglesia.

**Ponga usted la zona postal en toda su correspondencia.
Siembre un árbol.**

DIGEST IN ENGLISH

FROM THE EDITORS.—THE NATIONAL CONGRESS OF MUSIC.—It was been said that none of the previous Mexican Congresses of Music has ever served its purposes; but the one that took place in Mexico City from the 20 to the 23 of last August was different. Almost 40 papers were read and widely discussed by some of the important Mexican musicians that attended the Congress from this town and the provinces. One of the Congress' principal aims was the constitution of that *National Council of Music*. President Echeverría had recommended to Carlos Chávez not long ago. The great crisis Mexican musical life suffered then is well known, and consequently the idea of the "Council" went to sleep for a while, as Mexican musicians wanted it on a more democratical basis.—So, one day previous to the Congress' end, the General Assembly of the Congress voted for the National Council's governing board: thirteen officers were elected for a period of four years. We understand that they are going to get very substantial wages. Mexican musicians are thus ready (so we hope) to demand from them hard work and plenty of information regarding their activities and accomplishments. We all want to demand —once for ever— very sound basis for a real musical education that, beginning from the primary school, will prove its worth when the actual children get to be teen agers. We all wish that the Council's statutes shall not allow any changes that neither every six years, when we elect new Presidents of the Republic, nor every four years, with the renewal of the Council's governing board, will cause disturbances.—The actual one is going to start working on the basis of the most important papers presented at the Congress.

THEODOR ADORNO'S MUSIC-PHILOSOPHICAL THOUGHT, by *Esperanza Pulido* (III).—Says Adorno that the difference between forte and piano, low and high gets strong meaning only when appearing after something previously heard. That's why Mozart and Beethoven won their greatest victories through modulation. This conquest decayed during the Romantic period, as the themes were then widely apart from each other and became mere episodes.—Schoenberg saved the contrasts by adopting the Viennese expedient of a principal theme, a modulating bridge and a second theme (as in his fourth Quartet), but leaving out the harmonic classical construction. But today there is a violence of sound, that reveals historical mutations versus individuality. When Scriabin tried to substitute tonality by other system of relations, his experiments could not avoid subjectivity. The limitation of harmonic dominant in Scriabin's sketches produces a "gray monotony".—When avoiding variations, twelve-tone technique also avoids subjectivity.—What Adorno considers Scriabin's "gray monotony" the composer's admirers love it. His "mystic chord", which contains 6 fourths (Prometheus, 7th piano Sonata, etc.) was a great novelty in 1910, but even today it gives the impression of a clever modernism, that influenced the following generation. Maybe Latin ears are different!—Adorno calls "Law of complementary harmony" the vertical condition of twelve-tone music. Unlike self-sufficient harmony, each chord has its particular tones, but without losing its differences. The ear demands from each complex tone, those he misses in the chromatic scale. When he used the twelve tones together, in the final chord of "Lulu", Alban Berg confirmed his genius.—"The law of complementary harmony means the end of time in music". Lack of historicity was probably dictated by today's society's conditions that announce the end of antagonistic trends.—Horizontal and vertical elements paralyze the sounds of contemporary harmony. Every problem depends from the parts' conduction. It is naive to think that harmony does not count in counterpoint. In one of his most famous 12-tone works (1st mov. of the Third Quartet), Schoenberg used the *ostinato*, joining thus chord to chord. As far as free assonance is concerned (the end of harmony), Adorno considers twelve-tone technique as a saver of consonance. In dodecaphonism dissonance can only be produced when it clashes with consonance, but chords preserve their individual tones in chaining successions, and thus they preserve dissonance's historical image.—Gravitation's power is provided by instrumental colour. Schoenberg and Webern's arrangements of Bach's music would not have been possible without twelve-tone technique — so claims Adorno, as well as Mahler's instrumental transparency.—Had anybody thought about that? Thoroughly analyzing Adorno's 2 last sentences it is easy to understand the essence of twelve-tone as a technical system. And more so when Adorno

considers counterpoint as the true beneficiary of the system. Counterpoint ideas certainly can go beyond homophonic ideas, but Adorno assigns each musical fact its due place. He says that Bach's return to ancient polyphony and Beethoven's last polyphonic constructions are witness to such experiences. He even goes further when ascribing 12-tone technique a genuine polyphonic style.—When Schoenberg ascribes his material the responsibility for the polyphonic waving —without demanding the latter to derive from the former— he shows his most representative tendencies. Adorno's foretellings have already come true in many aspects: the further development of all kinds of parameters, for instance; history's slow, but firm presence, etc.

FRANZ LISZT, FOUNDER OF MODERN PIANO PLAYING, by RUDOLF M. BREITHAUPT.—*The following article was brought to our attention by a friend, who found it in the September 1911 issue of the old magazine THE ETUDE.—Rudolf Breithaupt (1873-1945) was a German pianist, teacher and musicologist. He taught piano at the Stern Conservatory of Berlin and wrote several articles for musical magazines. The Editors.—*Liszt's ever matchless techniques was distinguished by its rhythmical outline, grand instrumental construction, marvellous imitation of the organ and other instruments and originality. His five finger work is a matter of expression and not an empty display. It is a setting for artistic or instrumental contrasts, that appears as introduction, after broad and calm passages, to fall into lightning cascades, or the silver bell work of the treble. It also appears in themes and variations, when falling into purling runs, or forming chromatic connections between individual passages.—In Liszt's technique every scale and arpeggio belongs to virtuosity, as means of expression. They are no longer mere etudes, Czerny's fashion. A fiercely, ideal spirit pours out from them. They are means for the intensification of power.—When a Liszt's arpeggio takes the harplike shape, its grace is inimitable. Although he fills these arpeggios with thirds and sixths, he does not weigh them down. All long, continuous passage work, arpeggios, etc., have in themselves something thin, detached, skeleton like and repellent to the hand —the latter in proportion to their length and thinness.—The added thirds and sixths were intended to give the hand support and thinness. Liszt's scales and passages seem sketched in a single stroke. A broad way of the modern spirit makes itself manifest. A Liszt passage flows like a noble river. In these scales and runs there are typical traits of the composer-pianist, who later on, in his poems, he developed them into a style, which marked itself by a broad rhythm.

(To be continued)

HETEROFONIA INTERVIEWS MAURICE LE VAHR.—*Mr. Le Vahr is a Mexican musicologist and music critic, who long ago founded here a musical magazine called "Contrapunto". He had previously been music critic for "Revista de Revistas" and a chain of Mexican papers. He wrote a few articles for Buenos Aires' "Caras y Caretas". The Second World's War prevented the beginning of his collaborations for the Parisian "Revue Musicale".—He was known as a critic of punctillious, aggressive, stern and very honest nature.—From now on HETEROFONIA shall be proud to count on him as a new and very valuable collaborator on musicological matters, as well as for his joining HETEROFONIA's Staff (The Editors).*

The principal points in Mr. Le Vahr's interview with HETEROFONIA are as follows: 27 years ago he retired "temporarily" from musical activities. He had previously lived in close contact with Mexico City's musical life. He went then back to 1919, when he was brought here from his native State, as a very young child. Even at that age he was very eager to assimilate anything musical that came his way.—Asked about the musical changes he notices, he finds young people very much advanced in comparison of those of his time. Nowadays there are groups galore of youngster that play the guitar, the recorder, etc. Pianos are worse than ever: they ceased being an artcraft to become machine products.—During his College period (1924 to 1929), he could count with one hand's fingers those of his co-students who looked after Music. He attributes today's youth's interest in Music to the new electronic means: radio, TV, recordings, etc.—Asked about Mexican composers of the past and present he mentioned José Rolón, Manuel M. Ponce, Miguel Bernal Jiménez, Romano Piccutti. Among today's pedagogues he pointed out Pedro Michaca as the only potential theorist in Harmony's science and techniques. He thought that Julián Carrillo and Carlos Chávez did not comply with their respective missions: Chávez plugged Mexican musical development during 25 years and Carrillo was an impostor.—About Mexican contemporary composers, Manuel Enriquez is the best known to him.

INTERVIEW WITH THE GUITAR CONCERT PLAYER OSCAR GHIGLIA, by *Silvio Carrizosa*.—I got my first contact with Ghiglia through his excellent recordings for ANGEL. Afterwards we took certain courses together.—At the Crense Contest he got the Second Prize —the First one having been unjustly retained, to my advise—. In 1963 he won the First prize at the Paris' Contest. In 1968 he was the best student at the Segovia's courses.—Asked about his musical education, he informed to having been born into a very musical family. During the Spanish Civil War (he was 5 years old), his mother used to make all her children sing very loud together,

mean to belittle poor people (HETEROFONIA is extremely poor), but we would like to stop those who blame *Joaquín Balaguer*, for having built in so that they should not hear the bombardments. After growing up he studied in Rome's Santa Cecilia's Conservatory and with Segovia in Siena, where he met Alirio Díaz and John Williams. In due time he began teaching in several North American universities. His concert career began when he was 10 years old. He has played in Poland, where he found out that the guitar was not a popular instrument, as it is elsewhere. In Japan, for instance, there are at least 3000 guitar amateurs and players. In England there is a daily guitar concert.—He thinks Mexicans a very sensitive and friendly people. He gave a memorable recital at the Polyforum Siqueiros.

YOUTHSS FORUM.—One of the papers we are publishing now from the ones read at the recent Congress of Music is the one presented by the Conservatory student's group "Silvestre Revueltas", which was the only active youthful group at the Congress (The Editors). JORGE RENE GONZALEZ, MARCO ANTONIO ANGUIANO and ROBERT PORTILLO ZENNAITER offered the following points: Any organized community depends from the laws of offer and demand. In Mexico neither is working properly. It doesn't mean though that Mexico lacks any good music "offer", but so few people are aware of it, that "demand" is practically inexistent. Musicians lack listeners and consequently people lack good music. In order to help, we are proposing the following conclusions (These conclusions refer to the propositions read at the beginning of the paper). 1) Naturalization of the radio-broadcasting stations. They should be conducted by intelligent and very idealistic people. Should that be impossible, we could be contented with at least 25% of the stations broadcastings devoted to good music.—2) For the purpose of good music's diffusion, the Conservatory of Music should have its own Radio Station.—3) The "Metro" should give only good music through its loud speakers. The whole day long one listens right now over there to very poor "programs".—(For reasons of incomplete information, we leave out number 4). 5—Music students should be allowed to attend any concerts upon presentation of their student cards.—7) On the field of recording there should be strict commercial and publicity's control. Thus propaganda like certain letter sent by the *Reader's Digest* to every Mexican home could be avoided.—8) The Palace of Fine Arts should be strictly devoted to first class musical spectacles.—The group "Silvestre Revueltas" would appreciate any attention given to their demands.

THE NATIONAL THEATRE OF SANTO DOMINGO, by MANUEL MEDINA Y ALVARADO.—*Kindly invited to the inauguration of Santo Domingo's National Theatre, HETEROFONIA's second Editor went there in representation of our magazine. In the following article he gives now an account of that impressive event* (The Editors).—Adapting to this situation the words of St. Matthew (Chapt. XXVI, xers. II), we could say: "Because you will always have poor people, but you won't have Balaguer for ever". We don't

Santo Domingo a great National Theatre. It is plain demagoguery to muffle culture under the excuse of popular poverty. The governments all over the world are obliged to look after the disinherited classes. Nobody told us that the actual Dominican government does neglect this fundamental chapter of its duties.— On her National Day Aug. 16), the Dominican Republic inaugurated her National Theatre. HETEROFONIA was present at this important event. The building is very well located and beautiful. It can harbor 1.600 listeners. But best of all are her exceptional good acoustics. The same concern that took charge of New York's Lincoln Center acoustics, with such poor results, reversed over here its proceedings with excellent ones.—The Symphony Orchestra will probably belong permanently to the Theatre. It is made up of very good elements, which were chosen from national and foreign musicians, but the two conductors.—MANUEL SIMO and CARLOS PIANTINI— as well as the Concertmaster JACINTO GIMBERNARD, are Dominicans. The latter is a violinist of splendid talents. The world will hear about him, no doubt. It would be desirable that the conductors will obtain enough number of rehearsals, in order to get the best of results.—The Dominican Theatre is thus a reality. Its very high cost has been made but once, but its fruits shall be permanent. Time is often good to orchestras, but cruel to buildings. Both things need thus attention. Something could be done to interest the countries that look into the Caribbean Ocean, so that they would organize an annual Festival in such strategical place, with international publicity.—Doña *Aida Bonelly de Diaz* was appointed first Director of the National Theatre. She is an exceptionally dynamic person, who will certainly successfully sort her difficult and huge lot. She won't allow the Theater to be converted in to a sort of "Club" for a minority of well dressed society. The average Dominicans should plentifully enjoy its cultural activities. That would certainly be no demagoguery.

VEERKAMP, S. A.

PALACIO DE LA MUSICA

Durango 269 Tel.: 528-59-16

Instrumentos Musicales — Cuerdas

Accesorios — Amplificadores — Micrófonos A.K.G.

Organos Electrónicos LOWREY — Pianos

Armonios — Métodos y Música Impresa en general

Acordeones HOHNER.

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

Presidente Masaryk 582 (Polanco), México, D. F. Tel: 520-10-13

12 de Septiembre, a las 19 hs.

Concierto de Música Electrónica

"Cuauhtémoc" Antonio Mastrogiovanni (Estreno)

"Tres Imitativos" Raúl Pavón (Estreno)

"Contrapunto" Mario Lavista

"Laser I" Manuel Enríquez

AUDITORIO DEL CONSERVATORIO

rhin 27 46-08-11
Pianos 46-08-12



BECHSTEIN

WEINBACH

PETROF

Rösler

MELODIGRAND

Y
HAMMOND



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

CASTILLO DE CHAPULTEPEC

Confirmado: Próximamente

PIERRE FOURNIER

eminente violoncellista francés, como Director y Solista.

CASTILLO DE CHAPULTEPEC

5 y 7 de Septiembre. Concierto de la OCCM

Solistas: Barbara Klessa y Leopoldo Téllez. Director: Miguel Bernal

18 de Septiembre, en la SALA CHOPIN (21 hs.)

Quinteto de César Franck. Canciones y Arias Francesas

LUCERO PRADO VIEYRA

Boletos en Tehuantepec 257-4°-piso. Tel. ~~553-75-06~~ y 553-74-51

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

Rivera de San Cosme 71

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

CARRERAS UNIVERSITARIAS —Nivel licenciatura—:

INSTRUMENTOS, CANTO, COMPOSICION, DIRECCION DE
ORQUESTA

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