

And its unorthodox composer

The unexpected music

By Joan Schnorbus

The term "music" is most often associated with a variety of instruments and/or voices coming together to produce a certain melody.

To contemporary musician-composer Pauline Oliveros, however, music, and the means to make it, are not limited to catchy tunes and the tools designed to play them. It is to this "deviation from what you might expect" that she devotes her artistic energies.

Full professor of music and director of the Center for Music Experiment at UCSD, and a Leucadia resident, Oliveros was "never interested in melodies so much as sound quality.

"I was always interested in what things sounded like mixed together," she explains while one of her recorded compositions, a combination of electronics and an excerpt from the opera "Madame Butterfly," provides the perfect background music. "There was a time," she continues, "when I worked with sound objects . . . looking for new sounds in junkyards."

Now 46, Oliveros' unorthodox approach to music, which has led to international recognition, began at the age of 16 when she started hearing things difficult to define. "I decided then that I wanted to be a composer," she says.

Although her first composition was for piano — an instrument both her mother and grandmother taught others to play — she admits to never having become an "accomplished pianist." She plays the accordion and the French horn.

Other compositions of Oliveros' early career also feature a number of musical instruments, but she quickly abandoned these tried and true methods for more extraordinary arrangements.

For example, in 1962 she received the

Gaudeamus Foundation Award in Bithoven, Holland, for best foreign work for "Sound Patterns for Mixed Chorus," an arrangement entirely made up of vocal utterances "that don't mean anything; that people throw away," such as clicking one's tongue against the roof of the mouth.

Another composition, "Time Perspectives," is merely vocal and other small sounds funneled through cardboard tubing within the walls of a bathtub.

Probably Oliveros' most notable achievement to many of her students is her pioneer status in the field of electronic music, a subject she now teaches.

"When I was working with electronic music in the early 60s, it was something mysterious," she says. "I was working with instrumentation not normally designed to make music, like equipment

sometimes used to test other electronic equipment."

After several recordings, however, Oliveros gradually phased electronics out of her work in the early 70s in favor of more subdued endeavors.

This new form of music, which is still the focal point of her efforts, involves meditation techniques of her own design.

"I began working with 'Sonic Meditations' because I was retreating," she says. "The 60s had many terrible events, like the Vietnam War and student unrest, and all those things affected my consciousness. I needed to take care of it."

Another reason for the development of these predominantly vocal arrangements was to "involve people

[Continued on A-2]

MUSIC REVIEW

'Women in Music' Concerts at IHC

Not very long ago, a woman composer qualified as a pioneer simply by being a woman in a field thought to be the exclusive domain of men. That has been changing ever so gradually during this century. Composers from Ruth Crawford to Pauline Oliveros have gained recognition by virtue of their pioneering musical contributions.

The joys and sorrows of that ongoing transition were among the subjects of a conference on "Women in Classical Music" held last weekend at Immaculate Heart College. Composers, performers, researchers and students met to share ideas and information, to offer support and, perhaps most important, to present two concerts devoted to the works of women composers. The guiding spirits for these events, organized by composer Anna Rubin, included pianist Nancy Fierro, researcher Judith Rosen and Pauline Oliveros.

The history of music by women composers seems to be neatly divided into two periods—the 20th century and everything before. For a variety of reasons, pre-20th-century works tend to have much more historical than musical interest. Societal and personal pressures too often prevented women from developing beyond the status of talented amateurs and much of the music reflects that. What exceptions there were usually occurred in the protective environment of a musical family. Clara Schumann, whose Piano Trio was performed Saturday night, certainly ranks among the best of the pre-20th-century composers.

Standout Contemporaries

Among contemporary composers no longer alive, Ruth Crawford and Grazyna Bacewicz easily stand out. Crawford (1901-1953), who also devoted much effort to important research in American folk music, created one of the landmarks of early-20th-century music with her 1931 String Quartet. She was represented on Sunday by four piano preludes that share some kinship to the early piano works of Copland but are even more direct and communicative. The striking performances were by pianist Virginia Eskin, who also has championed the music of Mrs. H. H. A. Beach.

On the evidence of her First Piano Quintet and other works (including the Second Piano Sonata recorded by Nancy Fierro), Bacewicz (1913-1969) deserves to be far better known. Like her countryman Lutoslawski, she certainly felt the influence of Bartok in her early works, but gradually incorporated that influence into a distinctly individual style. The jazzy, angular Quintet, like her other works, is strong-minded and appealing in every way; all enterprising performers should take note.

A Virtuoso Range

There was much merit in the newer works as well. Joan La Barbara has dramatically extended the possibilities of vocal technique by incorporating a seemingly infinite and virtuosic range of sounds, timbres and colors. Her "Twelvesong" (1977) combines 12 prerecorded vocal tracks with a live singer (the composer herself on Sunday afternoon) into an extraordinarily inventive tapestry of sounds. With its subtle awareness of how a listener perceives and orders sounds, "Twelvesong" is a visceral, exciting experience.

Anna Rubin's "Songs to Death" depends on an altogether different kind of singing and provides a most sympathetic setting for the powerful, sometimes devastating words of Sylvia Plath's poetry. In her "Triplex," Ruth Still took on the problems of writing an extended work for three trumpets and created a bravura work, splendidly

played Saturday by Joyce Johnson, Betty Scott and Ellen Taylor.

One problem, however, about these admirable concerts: They took place in the unfriendly, cavernlike setting of the IHC Auditorium (capacity: 712), with small audiences making the place seem even more forbidding.

—ARA GUZELIMIAN

REVIEW / MUSIC

Women's Symphony debut

THE NEW ENGLAND WOMEN'S SYMPHONY ORCHESTRA—In its debut concert, conducted by Kay Gardner and others at Sanders Theater, Cambridge, on Sunday night.

By Richard Buell
Globe Correspondent

The grievances of the past—and present—make it understandable why the New England Women's Symphony should have been established. The male-female ratio in a student orchestra at the New England Conservatory is often close to 50-50, but is nothing remotely like that in any professional orchestra you will ever encounter; what has happened en route? And worthy women composers do go unperformed. Why, for instance, don't we hear more of Dame Ethel Smyth (1858-1944), the author of many delightful books of reminiscence ("Female Pippings in Eden" and "Inordinate Affection" among them) and the composer of a grand opera that Beecham conducted at Covent Garden to great effect, namely, "The Wreckers"? Why, indeed?

For the above reasons and some others that would make up a rattling good feminist manifesto, the fledgling New England Women's Symphony (hereafter NEWS) is among us. Its principal violinist is called a "concertmaestra," its supporters are called "matrons," and its audience Sunday night was young, enthusiastic, and overwhelmingly female.

The performance of Vivian Fine's "Romantic Ode," conducted by the composer,

wasn't very promising. The piece is a leisurely, long-lined, rather melancholic adagio much of whose effect depends on the sort of secure, warm-toned string playing that the one-third professional, two-thirds student NEWS can't at present muster up. At one point Ms. Fine could be heard shouting "126!" (the bar number) to the players. However that may have been, "To Valerie Solanas and Marilyn Monroe: In Recognition of Their Desperation" (1970) by Pauline Oliveiros did receive a performance that made many points. The business at hand was spatial-atmospheric-theatrical, with three small bands of instrumentalists positioned variously about the balcony, trading coolly-voiced sustained chords that would be antiphonal, overlapping, joined, never quite predictably, with little crests in volume serving as subtle punctuation. It made for a quiet, faraway, meditative mood, one that was very considerate of one's Sunday evening biorhythms, not an ounce of agitprop in it.

The closest thing to a chestnut on the program was Mabel Daniels' "Deep Forest," which, as a child, this reviewer can remember Arthur Fiedler having conducted on the Esplanade. The performers, by now, had really gotten it together (what are the differences in efficiency, one wondered, between goal-oriented men-in-groups and women-in-groups?), and the result was "echt," idiomatic Daniels—tasteful, pastel Impressionism with real birds, real leaves, and real flowers. For that, we shyly offer one nosegay each to all concerned.

Music

The New Mexican Weekend Arts, Entertainment, Leisure

4 Friday, Oct. 1978

California composer presents

Sounds from the imagination

By ANNE HILLERMAN
The New Mexican Staff

California composer Pauline Oliveros will launch the College of Santa Fe's "Explorations in Music" series with sound from the imagination.

Oliveros, a professor of music and director of the Center of Music Experiment at the University of California at San Diego, will perform at 8 p.m. Saturday and present a workshop at 2 p.m. Sunday.

Musicians and non-musicians are welcome to attend and participate. Admission is \$3. The programs are titled "Sonic Meditations."

"Meditation means different things to different people," Oliveros said in a telephone interview from her San Diego home. "In my case, it is not religions or cultural. It is dwelling on sound, sound that comes from people's imaginations."

Sonic Meditations is also a visual experience. The avant-garde work, which will be performed by Santa Feans, is instrumented with four flat clarinets, eight crystal glasses, a large bass drum played with four different sets of mallets, and a pair of Tibetan finger cymbals. Other sounds will be provided by a solo chanter.

The participants are arranged on

cushions in the spokes of a 22 foot-mandala. The clarinet and glass players wear white, the drummers wear green and the composer gives the chanter special instructions: "Program or ask for a dream to reveal your costume. Make your costume from this dream image."

Saturday's performance is one of several Sonic Meditations Oliveros developed in her work with an ensemble of 10 women. The group met once a week to explore "meditative states of consciousness and their relationship to performance practice." She also worked with a meditative group of 20 for two hours a day for nine weeks.

The performance is considerably removed from the standard concert, and usually evokes a reaction from those who participate or observe. That reaction, Oliveros said, varies tremendously.

"Some people tell me afterwards that they really enjoyed themselves and learned something new. Others leave before it's over. They can't relate to it."

People appreciate her work the most, she said, when they open themselves to the experience.

"It is better not to have a lot of expectations," she said. "We are all trained

not to be open, and it is difficult to overcome this."

The Sunday workshop, she said, will resemble the Saturday performance and other "activities" and is suitable for musicians and non-musicians alike.

Sonic Meditations is different "in some detail" each time it is performed because of the difference in performers, but its overall focus remains the same.

"It's like watching the ocean. You can observe subtle differences. The music has that sort of organic flow."

Oliveros has been director of the Center for Music Experiment at the University of California, San Diego, for the past three years. Research at the center includes technical studies in computer music, extended performances in vocal and instrumental technique, colloquiums for the presentation of new music and archives and documentation. The visual arts, dramatic arts and computer science are also involved in its work.

Oliveros began her exploration of ritual and ceremony—events like Sonic Meditations—because of an interest in "the total act and environment of performance."

She has composed for solo player and

ensemble, for voice, for live electronic performance, for tape recorded sound and for combinations of all these elements. She created a score for choreographer Merce Cunningham which can be expanded from half an hour to an hour and a half. She composed a special work for the Aeolian Players based on a photograph of the five instrumentalists.

Writing of her work, Oliveros said, "It is common to all of these works that the musicians' actions as performers and the visual elements are as important as the sounds produced. My concert with stage behavior in its usual nature tends to disorient audiences and is intended to bring about in varying degrees a new understanding of how to listen. It is also intended to disorient the performer and break stereotyped approaches to performance, at the same time there is a desire for the individual personality of the performer to come through and take a vital role in the music."

Sonic Meditations is the first performance workshop in the College of Santa Fe music division's Explorations in Music series. The next program is Aeolian Wind Harps, Camera Obscura, Musical Sculptures with Doug Hollis. The series is partly funded through a grant from the New Mexico Arts Division.

CSF music exploration series scheduled

Chanting dancers accompanied by tuned crystal wine goblets will be featured in the College of Santa Fe's "Exploration in Music Series" workshop Oct. 21-22.

Directed by experimental composer Pauline Oliveros, the workshop series begins at 8 p.m., Saturday, in the College's Kinsella Hall with a performance of Ms. Oliveros composition. Cost of the workshop is \$3.

Open to the public, the program will be done in the "mandala" style (audience encircling the performers) and includes dancers chanting in a ritual setting with music by clarinets, drums and wine goblets. After the performance, Ms. Oliveros will be available to discuss her work.

At 2 p.m. Sunday, also open to the public, another workshop will be held in

CSF's Fogelson Library Center Southwest Annex. Ms. Oliveros will discuss her composition, "Sonic Meditations" and non-traditional music forms. Workshop participants will experience autogenetic training exercises.

Ms. Oliveros, professor of music and director of the Center for Music Experiment at the University of California, San Diego,

has studied composition in the oral tradition utilizing a variety of meditation techniques. Her research includes investigations into modes of consciousness in relation to composition and performance, electronics in music and experimental multi-media.

Interested in bringing new music to New Mexico, Marcia Mikulak, CSF music instructor, explains,

"Pauline works in sound compositions that are not passed on by traditional notation. She uses theatre, sound, electronic, acoustics, lighting, dance, visual arts and oral stimulations as an arena for abstract musical ideas. It's a blending of science and art.

"She has also become very interested in the potential of musicians and

the audience, using various audience experience techniques like 'mandala'."

Awarded the Guggenheim Fellowship in Composition (1973-74) and first place in the Stadt Musik awards (1977), Ms. Oliveros has received numerous commissions including the most recent "Rose Moon" (1977), written for the Connecticut Wesleyan College for the

Wesleyan Singers. Ms. Oliveros has been named to various prestigious musical directories, produced recordings of her own work and written articles for noted national publications. She has done experimental work in autogenetic training exercises, organic rhythms and electronic/orchestral sounds.

Ms. Oliveros received her

present appointment at the University of California in 1967.

Funding for the "Exploration in Music Series" workshop was made available through grants from the New Mexico Arts Council and the National Endowment for the Arts.

For further information about the workshop phone 982-6108.

At Both Ends of the Scale

By WILLIAM DUNNING

Two contrasting but equally interesting musical activities occupied musical attention last weekend in Santa Fe.

At the traditional end of the time scale, Jose Luis Gonzalez Uriol of Zaragoza, Spain, played two concerts—a harpsichord recital and an organ offering—under the sponsorship of the Guadalupe Historic Foundation. At the other end, the College of Santa Fe sponsored a two-session workshop in Sonic Meditations by the personable contemporary composer Pauline Oliveros. It is noteworthy that in this city so aware of its Spanish heritage, two visitors who carry that cultural background brought two such artistic experiences, and both were roundly appreciated.

The Gonzales Uriol recital in Santuario de Guadalupe traced Spanish harpsichord music, with all its folk-derived stylings, mysticism and lyric beauty, through several centuries.

The following afternoon, Sunday, the same artist sat down at the organ console in Holy Faith Episcopal Church for a program almost entirely of Spanish music, mostly by composers not familiar to us here. Gonzalez Uriol's uneasiness with the electro-pneumatic organ (electrically controlled pipes with motor-pumped air, as are most U. S. organs) showed now and then, but the glories of the music were much stronger. He joked later with friends that he still hopes to play a recital on Santa Fe's mechanical-tracker (European type) organ.

We don't have one (even the St. Francis Auditorium instrument is the electric type) and we're not likely to get one very soon. But it would be a shame not to hear this artist again, on either the organ or the more intimate harpsichord (or clavecin). Perhaps the next visit will give us longer notice for planning, so that the programs won't need

to be changed so much, and Mr. Gonzalez Uriol can enjoy Santa Fe as much as we enjoyed his brief presence.

In her workshop at CSF, Pauline Oliveros carried through with quiet personal dignity her belief that music is a part of everyday life. The Saturday night session was more of a concert, and deserves reporting here.

The major work has no written title, only a diagram of its performance by 17 local people and students. Harking back to ancient ritual traditions, it used a simple harmonic progression to involve the emotions in the experience.

A second work, fully participational, was called "Plus-Sound." (Miss Oliveros writes it with a plus-sign.) The composer explained its performance: Performer-participants, four at a time, lie in giant "plus" shapes, with their heads touching, and sing whatever note comes into their heads, then listen, and sing again. The sound rose, fell, changed, seemed to end, revived, and eventually finished—all at the will not of the composer but of the audience, because that audience was the performers, too.

There is even the implication that many modern composers—supply any name you like for an example—are no more musically professional than the average man in the street.

It is interesting indeed to compare this point of view to the baroque harpsichord period brought to gentle life by the Gonzalez Uriol recital. In that day, four centuries or so ago, virtually everyone (of the cultured class, at least) was musical enough to play chamber music after supper, as we might today play bridge or watch television. Perhaps if the involvement inspired by personalities like Pauline Oliveros can grab the human race, we can re-create—though on its own terms—a culture as rich as that now preserved in recitals like those across town last weekend by Jose Gonzalez Uriol.

September 14 - 1979

Software for People 1978

Dear Pauline:

This is the press material about the "International Festival of New Music" celebrated in Mexico City the last winter.

I apologize for sending it so late. Send my regards to Linda.

Marya

SEMANA INTERNACIONAL DE CONCIERTOS CREACION MUSICAL Y FUTURO

DOMINGO 3

SESION ELECTROACUSTICA.

- a las 12 HORAS SIENDO INVISIBLE DE DAVID ROSENBOOM (Versión realizada en concierto por el autor)
- a las 14 HORAS MUSICA CONCRETA Y ELECTROACUSTICA-HIMNOS KARLHEINZ STOCKHAUSEN
- a las 16 HORAS MUSICA POR COMPUTADORA DE CLAUDE BUISSE

(Inauguración en la cafetería)

CONCIERTOS DE LA SEMANA DE LOS 19 HORAS:

- LUNES 4** CINETISMO, VOLUMENES Y ESTRATEGIA EN MUSICA PARA METALLOS. MUSICA DE: LUDWIG WERBERG, GIOVANNI GABRIELLI, IANIS XENAKIS, JULIO ESTRADA Y PAUL HENNINGSEN. DIRECCION: PAUL HENNINGSEN, LINDA MONTANO Y JULIO ESTRADA.
- MARTES 5** EL CONTRABAJO EN LA MUSICA CONTEMPORANEA. MUSICA DE: MANUEL MACHADO, JOHN JOHNSON, JULIAN B. SCHAEFFER, BERTRAND TUPETZKY Y JULIO ESTRADA. DIRECCION: JULIO ESTRADA. CONTRABAJO: BERTRAND TUPETZKY Y JULIO ESTRADA. CLAVICIN: GONZALO GAVIRA, CLAVICIN: THUSNELDA NIETO, ACTUACION: JULIO ESTRADA. MARIACHI: MARTA AURA, MAYA RAMOS Y LUCIA PALLES, REACTIVO: JULIO ESTRADA.
- MIERCOLES 6** IMPROVISACIONES, PERCUSIONES Y MUSICA DE: JOHN CAGE, JUAN SEBASTIAN BACH, JOSE SARDIENTOS, PAULI NES OLIVEROS Y CARLOS CHAVEZ. DIRECCION: PAULI NES OLIVEROS Y CARLOS CHAVEZ.
- JUEVES 7** CUARTETO, TRIO Y DUO. MUSICA DE: JOSE SARDIENTOS, JULIO ESTRADA, MANUEL MACHADO, CARLOS CHAVEZ, JULIO ESTRADA Y GEORGE PERLE. DIRECCION: JULIO ESTRADA. VIOLIN-MANUEL MACHADO, VIOLONCELLO: POPOLO TELLEZ, CLARINETE-LUIS HUMBERTO RAMOS, PIANO-FEDERICO MARIACHI Y JULIO ESTRADA.
- VIERNES 8** TRES IDEAS DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN. MUSICA DE: KARLHEINZ STOCKHAUSEN, IANIS XENAKIS Y TERRY RILEY. DIRECTOR: JULIO ESTRADA.

PRESENTAN: FONDO NACIONAL PARA ACTIVIDADES SOCIALES, COORDINACION DE HUMANIDADES DE LA UNAM Y EL COLEGIO DE MEXICO.

EN EL COLEGIO DE MEXICO
SALA ALFONSO REYES
CAMINO AL AJUSCO No. 20
PEDREGAL SANTA TERESA

ENTRADA LIBRE

Exts.275,294, 215.

VISITE LA EXPOSICION
ICONOGRAFIA DE MUSICA CONTEMPORANEA
EN LA SALA DE EXPOSICION
DE LA LIBRERIA
DE EL COLEGIO DE MEXICO.

Se comprarán los tractores, reitera Toledo

de la primera serán fijos, los señala el Banco de México, que de comisión cobrará el diez por ciento. Si usted paga el tractor en un año paga intereses por este uso, si lo paga en dos, paga por dos. Al final el tractor le va a costar 78 mil, más diez mil, es decir, 88 por ciento del valor del mercado y todavía así se pagó al contado, por lo cual se tiene un doce por ciento de descuento; pero esto lo paga la arrendadora. Los tractores trabajarán haciendo maquila a los campesinos y el valor de ésta, una parte se aplicará a la operación y mantenimiento y la otra para abonar la deuda de la compra.

Salomón Faz, presidente de la CNPP, intervino y dijo que los campesinos podrán quedarse con los tractores cuando los paguen y que los pequeños propietarios podrán también beneficiarse con los tractores.

México va hacia la expansión: JLP

de la primera Entrevistado momentos después de inaugurar la XIX Asamblea Nacional Ordinaria de la Unión Nacional de Productores de Hortalizas, el Mandatario afirmó que se debe encontrar un equilibrio justo y proporcional entre las condiciones peculiares de la producción agrícola y la necesidad de producir alimentos.

Mas adelante dijo que la modalidad de los salarios es lo suficientemente elástica para que, sin caer en injusticias, se adentre en los sistemas de producción en el campo. "Nos sigue preocupando la necesidad de encontrar formulas que equilibren los factores de la producción y que tanto el empresario o patrón —pequeño propietario, ejidatario y comunero—, tienen que ser, cada vez más, factores de tipo social".

Acompañado por los secretarios de Turismo, Trabajo y Previsión Social y Agricultura y Recursos Hidráulicos, Guillermo Rossell de la Lama, Pedro Ojeda Paulada y Francisco Merino Rábago, respectivamente, el jefe del Ejecutivo manifestó su confianza en la rápida solución de los problemas de tenencia de la tierra y los de producción.

Finalmente dijo que cada vez se utilizan más los aspectos de infraestructura y los estímulos de producción lo que hace al proceso de superación agropecuario cada vez más sólido.

Acabó una huelga en Cd. Sahagún

Ayer a las doce horas se levantó la huelga que durante diez días sostuvieron los trabajadores de la sección 200 del Sindicato de Mineros y Metalúrgicos en la empresa Constructora Nacional de Carros de Ferrocarril.

Se otorgó a los 5 mil 500 trabajadores el trece por ciento de aumento salarial y el 50 por ciento de los salarios caídos.

La revisión fue suscita con la representación obrera por Napoleón Gómez Sarda, secretario general del citado sindicato y con la de la empresa, por el ingeniero Enrique Oliver.

▷ Hans-Peter Reinecke, director del Instituto Estatal de Musicología de Berlín

El establishment reacciona contra la música joven con métodos más racionalistas que en la Edad Media

Juan Arturo Brennan

La musicología hasta hoy, en la mayoría de los casos, ha sido una ciencia teórica, lo que es aceptable desde cierto punto de vista. Sin embargo, la musicología como ciencia no se ha involucrado con los problemas reales de la sociedad y los individuos, dijo el doctor Hans Peter Reinecke, director del Instituto Estatal de Musicología de Berlín.

Reinecke se encuentra en la ciudad de México para participar en el Seminario Internacional de Estudios de Creación Musical y Futuro que se inicia el lunes, y en una semana de conciertos que comienza mañana en El Colegio de México. Su ponencia, programada para el próximo miércoles 6 de diciembre a las 11:00 horas en la Coordinación de Humanidades de la UNAM, será sobre la música como factor emocional y racional en la dinámica de la interacción social.

El Dr. Reinecke, científico interdisciplinario cuyas especialidades abarcan la musicología, la psicología, la filosofía y la física, habló de sus puntos de vista acerca de la musicología como ciencia social en nuestros días.

"Los complejos problemas psicológicos —dijo— de las sociedades industriales, son establecidos como una exagerada racionalización de todas las ramas de la actividad humana, tanto a nivel colectivo como a nivel individual. Por ejemplo, en vez de ver a un médico como terapeuta con características humanas, vemos a la terapia, como un método cuasi-objetivo y mecánico; en vez de ver a un hombre enfermo, vemos sólo un caso clínico, una úlcera

o una neurosis. Es el mismo caso en la musicología".

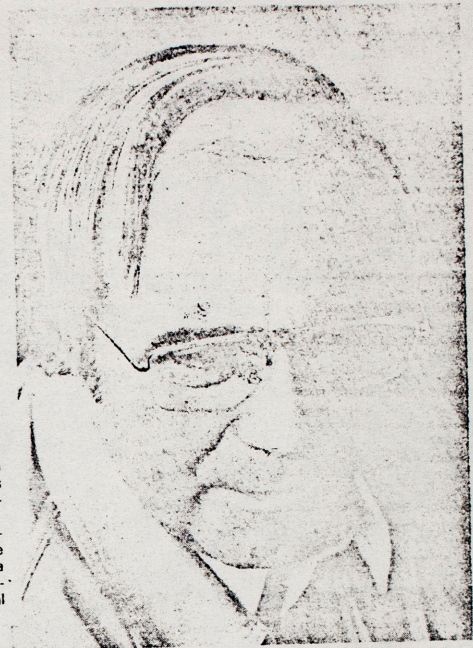
Y agregó: "Anteriormente, el Instituto Estatal de Musicología se dedicaba sólo a coleccionar bibliografías, editar obras de compositores antiguos y cosas así. Aún lo hacemos, pero desde que soy director del Instituto, mi idea ha sido aplicar el potencial humano de la institución a una investigación musicológica más orientada hacia la sociedad y hacia los individuos".

El Dr. Reinecke afirma que a partir de ese enfoque, sus estudios musicológicos han partido de problemas médicos, psiquiátricos, educacionales y sociales, particularmente aplicados a los jóvenes de hoy.

"Ese es el punto principal de mi interés: las diferencias entre dos generaciones. Mi hipótesis es que no se trata de una diferencia de edades, sino de una diferencia de actitudes ante la vida y, particularmente, ante la música".

Según el Dr. Reinecke, el pensamiento mecanicista, aunado a la tendencia a la hiper-organización de la vida del hombre, crea un sentimiento de aislamiento y vacío, particularmente entre los jóvenes, y los conduce a los movimientos de protesta, particularmente, a la llamada música de protesta.

"En general, la música corre el peligro de volverse excesivamente racionalizada, y contra este vacío emocional, se puede oponer un comportamiento musical especialmente adaptado a las condiciones sociales. Los jóvenes han comprendido esto a nivel subconsciente y están generando una interacción musical



Doctor Hans-Peter Reinecke, director del Instituto Estatal de Musicología de Berlín. (Foto: Miguel Castillo).

dentro de su propio mundo: el rock, el jazz libre, el folk y el pop". Reinecke se refirió a las paradojas del llamado *establishment* musical, afirmando que la música oficial está también racionalizada en exceso, y que la actitud socialmente aceptada en los conciertos (orden, silencio, quietud) es contraria a la naturaleza humana.

"En los eventos musicales de culturas primitivas, —dijo— del África y de otras partes, jamás se ha visto que los asistentes presencien pasivamente y en silencio el espectáculo o el rito musical que está sucediendo. En contraposición a esto, el comportamiento social hacia la música en nuestros días es una paradoja. Por ello, encontramos patrones cuasi-neuróticos de comportamiento social hacia la música, y los jóvenes protestan con su propia música, y con razón, porque necesitan esa área de libertad para su experiencia. Lo hacen para reducir la angustia causada por la racionalización, pero, paradójicamente, esa música de los jóvenes genera a su vez angustia y neurosis en la generación del *establishment*".

Para el Dr. Reinecke, la base teórica más apta para resolver estos problemas psicológicos y sociales específicamente musicales, es la teoría psicoanalítica.

"Freud, Jung y sus seguidores crearon un nuevo modelo psicológico, cuya hipótesis básica es que la interacción debe establecerse entre el terapeuta como persona y el paciente como persona, y no como una interacción entre un método terapéutico y un caso clínico".

Reinecke explicó que la represión de esos estados y actitudes dio origen a la primera racionalización de la música occidental, y sentó las bases de las reglas y las teorizaciones musicales.

"Esa misma represión en la actualidad está dando lugar a una peligrosa retroalimentación: el *establishment* está reaccionando contra la música de los jóvenes con estrategias aún más racionalistas que las de la Edad Media en vez de aportar mayores posibilidades de libertad. De esta manera, refuerzan la animosidad existente en los jóvenes y generan tensión psicológica entre las generaciones.

"Para abordar estos problemas, —agregó— hay un gran campo de acción en la musicología viva, que debe ver la música a la luz de una interacción real con la problemática humana. Y uno de los primeros pasos a dar es hacer la música contemporánea accesible a todos, porque esta música se está convirtiendo en provincia exclusiva de los especialistas en cibernética. Esto tiene un antecedente histórico muy claro en la llamada *música reservata*".

América Latina necesita de una nueva concepción política, artística y musical: Jorge Sarmientos

Rodolfo Rojas Zea

América Latina "debe emanciparse para que sus recursos naturales y económicos sean explotados en beneficio de nuestros pueblos, no de las clases minoritarias, para que haya producción científica, tecnológica, intelectual y artística y nuestros valores dejen de fugarse o de ser comprados por los países desarrollados y se queden por allá dejando a nuestros países solos", declaró ayer a este diario el compositor Jorge Sarmientos, director de la Orquesta Sinfónica de Guatemala.

Agregó que es necesaria una nueva concepción política que permita viajar como becarios a los valores intelectuales y artísticos latinoamericanos "para que regresen a luchar por su país" y "tengan el apoyo necesario, maduren, produzcan y aprovechen su talento moviéndolos internacionalmente".

Sarmientos está aquí para participar en el Seminario Internacional de estudios y Creación Musical y Futuro y en una Semana de Conciertos, que se efectuará del 4 al 8 del actual y del 3 al 8 del presente, respectivamente, en el auditorio del piso 14 de la Torre de Humanidades (ex Torre de Ciencias), en CU, y en la Sala Alfonso Reyes de El Colegio de México (Camino al Ajusco 20), de lunes a viernes a las 19:00 horas, con la salvedad de la sesión electroacústica inaugural, que será mañana domingo a las 12:00 horas.

Sarmientos, egresado de la Escuela Normal Superior de París, con estudios de dirección de orquesta con Jean Fournet, André Cluiter (en Francia) y Sergio Celebidache (en Polonia), así como con Pierre Boulez (en Basilea) en un curso que comprendió también dirección, análisis e interpretación de música contemporánea, estrenará aquí *Improvisaciones*, una obra pa-



Jorge Sarmientos, compositor y director de la Orquesta Sinfónica de Guatemala. (Fotografía de Miguel Castillo).

ra timbales y percusiones en la que el solista será su hijo Datinis Igor, quien también se encuentra en México.

Consideró en lo musical que América Latina "es un continente no explotado, de tanta riqueza que yo, por ejemplo, en todas mis etapas, desde que comencé a escribir muy joven en lo tonal, siempre me he aferrado acá".

Reconoció que tuvo una etapa en la que se interesó en grandes compositores como Stravinsky, Debussy, Ravel, Prokofiev y Shostakovich. Y dijo que cuando en Buenos Aires, en 1965, en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto

Torcuato di Tasso conoció los sistemas dodecafónico, serialismo y música aleatoria, "me metí mucho, pero más adelante, por encima del conocimiento de los nuevos lenguajes, y aunque pude trabajar con ellos, volví a reconocer mi realidad latinoamericana, que constituye la parte medular de lo que ahora presento dentro del mundo musical universal".

Expresó que "lo más importante es que Latinoamérica no se aleje de su realidad, porque está muy bien que tengamos proyectos de avanzada, como nuevas fuentes sonoras, pero está mal que se aparte de su contexto, porque tenemos una riqueza, un manantial musical que debemos explotar".

Declaró que "no debemos olvidar nuestras raíces".

Estimó que Ginastera es una excepción latinoamericana en Argentina, y dijo que en el resto de los países "podemos imaginar, inventar, crear, sin traicionarnos, una obra que nos represente universalmente".

Sarmientos exaltó, sin embargo, la importancia de la música tecnológica. "Admiro esas obras, por ejemplo, me gustan mucho las de Xenakis, Berio, Boulez, Nono etcétera. Pero hay otros compositores que se quedan enamorados de algún timbre sonoro y hasta ahí. ¿Y qué pasa?, es un producto puramente cerebral y yo creo que debemos conjugar dos acciones del sistema nervioso central, que son la inteligencia y el sentimiento. Es decir, en toda obra debe haber ambas acciones. Y claro que estas se pueden obtener en una serie de variantes: creatividad, imaginación, audacia, encuentro de sonoridades tímbricas, colorido y efectos de toda índole, pero siempre hay un mensaje y esto es innegable".

Dijo que en su música "doy toda clase de mensajes, inclusive protestas y denuncias de la miseria, la injusticia, de ese mundo que yo viví de pequeño y que conozco perfectamente".

Sarmientos, autor de *El Responso*, homenaje No. 2 in memoriam de Mario López Larraive, abogado que fue decano de la Facultad de Derecho de Guatemala, *Ofrenda y gratitud*, que le inspiró el terremoto que asoló Guatemala en 1976, *Homage I*, in memoriam de Emilio Dienales, jurista y ex canciller guatemalteco y *Música para violín y orquesta* (*Concerto*), entre otras piezas, presentará su ponencia *Raíces y futuro de la música en Guatemala y Latinoamérica*, en el Seminario Internacional de Estudios y Creación Musical y Futuro el martes próximo, a las 10:00 horas.

Correlación cerebroacústica, según David Rosenboom, en el Seminario de Música Nueva

► El neurólogo y compositor canadiense abrió la Semana de Conciertos

CREACION MUSICAL Y FUTURO

Después del concierto de música electroacústica del domingo pasado, que sirvió como preámbulo a las actividades formales, el día de ayer fue inaugurada oficialmente la serie de conferencias del Seminario Internacional de Estudios en Creación Musical y Futuro.

El evento se llevó a cabo en el auditorio de la Coordinación de Humanidades en la Ciudad Universitaria.

Julio Estrada, compositor y musicólogo mexicano, organizador del seminario, hizo la presentación de los participantes: Bertram Turetzky y Pauline Oliveros, de Estados Unidos; David Rosenboom, de Canadá; Hans Peter Reinecke, de Alemania Federal; Iannis Xenakis, de Grecia y Jorge Sarmientos, de Guatemala.

Al término de la presentación, Estrada explicó que el objeto principal del seminario y de la Semana de Conciertos, es contribuir a la expansión de los horizontes de la música contemporánea en México y a la comprensión de ella en el panorama mundial.

Se refirió también a la relación que siempre ha habido entre la Universidad y los personajes de la vida artística en México: Diego Rivera, J.C. Orozco, Manuel M. Ponce, Julián Carrillo.

Por último, expresó su deseo de que el grupo de músicos participantes en el seminario pudieran, explorando los difíciles paralelos entre sus trabajos y sus estudios, ofrecer un amplio panorama de la música de nuestro tiempo para ayudar a ver la dirección en la que se mueve la música hacia el futuro. A continuación, Joaquín Sánchez MacGregor, secretario académico de la Coordinación de Humanidades, hizo la declaración formal de inauguración del seminario, y citó un concepto de Iannis Xenakis en el sentido de que debe existir una estrecha interacción entre la naturaleza biológica del hombre y las creaciones de su inteligencia, pues de otra manera, esas creaciones corren el riesgo de perderse en el desierto de la esterilidad.

Juan Arturo Brennan

Después de la inauguración, se inició el seminario con la ponencia del profesor David Rosenboom, de la Universidad de York en Canadá, titulada *Interfase musical con el sistema nervioso humano*.

Rosenboom inició su exposición con un análisis teórico de *On being invisible*, una de sus obras más importantes. Durante este análisis, Rosenboom destacó la importancia de los procesos síncicos como modificadores de los procesos de composición en sus obras de música electroacústica. Asimismo, dio una breve explicación sobre la importancia que él da a los conceptos tiempo y espacio en relación con la percepción humana y mencionó que la investigación sincrónica es fundamental para despertar nuestro sentido fundamental de las correlaciones espaciotemporales en el campo de la percepción acústica.

Explicó que la ejecución de sus obras se basa en la acción manual del ejecutante sobre el instrumento electrónico, la acción de las señales de su cerebro sobre el sistema y la utilización de instrumentos acústicos convencionales. Además, sus sistemas constan de una computadora que procesa las entradas electrónicas de datos y las reprograma para lograr la homeostasis o equilibrio del sistema.

Como muestra, Rosenboom hizo escuchar fragmentos de una de sus obras, *Portable gold and philosophers' stones*, o sea, *Oro portátil y las piedras filosofales*.

En la parte final de su conferencia, Rosenboom habló de las bases fisiológicas de su trabajo, principalmente de los umbrales de la percepción acústica y del modo en que la computadora busca patrones definidos en las ondas cerebrales del ejecutante y, por comparación, hace posible que tales patrones puedan ser repetidos durante la composición musical. El evento terminó con un cambio de impresiones entre Rosenboom, Julio Estrada y Hector Rasgado, músico y fisiólogo del Instituto Politécnico Nacional.

Como conclusión, Rosenboom dijo ver en el futuro de la

música una expansión de la relación entre los procesos físicos y el espacio-tiempo, y una revisión a fondo de estos conceptos dentro del esquema de la música contemporánea.

Finalmente, Rosenboom contestó algunas preguntas de los asistentes, particularmente algunas de Iannis Xenakis sobre la tecnología usada en la generación de los sonidos electroacústicos de sus obras y sobre el control de tales sonidos por las ondas cerebrales.

ONDAS CEREBRALES EN CONCIERTO

Con un interesantísimo evento se inició el domingo la Semana de Conciertos del Seminario Internacional de Estudios en Creación Musical y Futuro, organizado por la Coordinación de Humanidades y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

El evento se realizó en un patio de El Colegio de México, que presentaba un aspecto verdaderamente interesante: sintetizadores, grabadoras, amplificadores, monitores de video, consolas, ecualizadores, bocinas, electrodos, micrófonos.

El evento, que comenzó desde las 12:30 del día, tuvo tres secciones. Una de ellas, fue la presentación de la grabación de la obra *Himnos*, música concreta y electroacústica de Karlheinz Stockhausen. Reproducida de una excelente grabación alemana por el sistema de sonido instalado en el patio, *Himnos* llenó el ámbito sonoro totalmente; la música viajaba de unas bocinas a otras dando una sensación casi física de su presencia.

Otra de las secciones de este evento fue la presentación de dos obras de música por computadora del compositor francés Jean Claude Risset.

Las dos obras fueron reproducidas de cinta magnetofónica. La primera, la suite para computadora *Little boy*, tiene un interesante efecto psicoacústico, por medio del cual una frecuencia ascendente interminablemente, sin llegar nunca a los límites inaudibles. La segunda obra fue *Paisajes so-*

noras enarmónicas, una exploración de las propiedades enarmónicas de los sonidos producidos por computadora y sintetizador.

Pero la parte más interesante del evento fue la denominada *Ondas cerebrales en concierto*, a cargo del profesor David Rosenboom. Valiéndose de un sintetizador Buchla 300, un amplificador, tres electrodos y el sistema de sonido, Rosenboom crea música electrónica por medio de las ondas cerebrales.

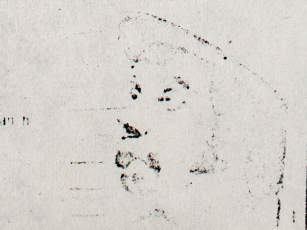
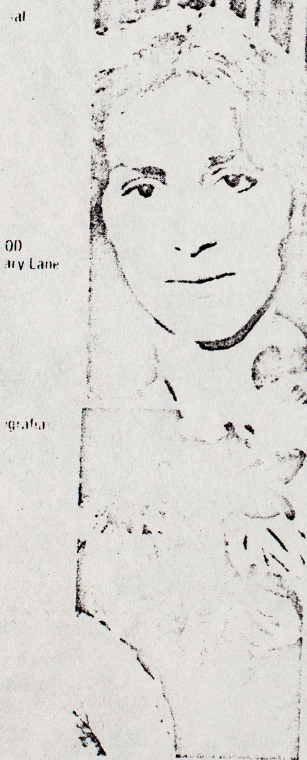
La observación de este aspecto de la creación musical es interesante, pero siendo muy difícil explicarlo o entenderlo por medio de la simple observación, le pedí a Rosenboom que me permitiera hacer una prueba (antes la había hecho con otras personas del público) de las ondas cerebrales en concierto. Rosenboom accedió y fui conectado al sintetizador. El procedimiento es el siguiente:

Se conectan electrodos en los lóbulos de las orejas y en la parte occipital del cráneo, y se fijan con una pasta especial que al principio produce un efecto de batería y da pequeñas descargas eléctricas. A continuación, Rosenboom abre, uno por uno, los tres canales que usa en el sintetizador para la prueba: un canal recibe y transforma las ondas *alpha* del cerebro, otro canal las ondas *beta* y el tercero las ondas *theta*. Finalmente, y con los ojos cerrados, el sujeto comienza a componer música con el cerebro. El propio Rosenboom afirma que no es fácil hacerlo y que se requiere entrenamiento para lograr control sobre las ondas cerebrales. Lo que sucede durante la prueba es que, paradójicamente, mientras el sujeto más trata de concentrarse en producir cambios en los sonidos del sintetizador, menos lo logra. Rosenboom aconseja relajamiento y tranquilidad, y de hecho, es en este estado en el que se consiguen los mejores resultados. Y es en esta creación cerebral en donde se aplica a la música el *biofeedback* o bio retroalimentación, elemento biológico y cibernético que Rosenboom utiliza en su trabajo.

áculo está 1. ersión en

Suadalupe Trigo y Viola.
"TACHOS DE MI BARRIO"
les.

arradine
ONARDO
978.



Filarmónica de la Ciudad de México

Interesante obra de Manuel Enríquez

Juan Arturo Brenan

El séptimo programa de la temporada de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México fue otra buena selección de obras y autores, y nos presentó a otro director preciso y enérgico.

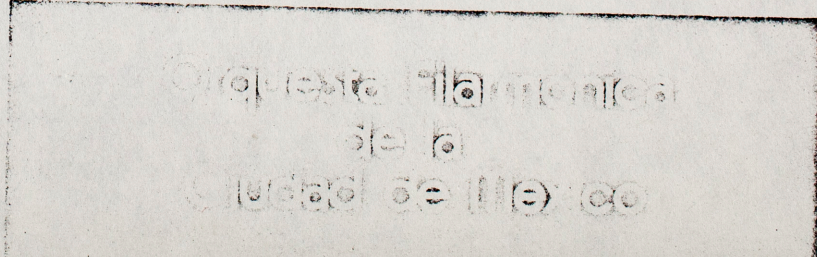
Cuando Johannes Brahms se apartaba de las cadenas que significaban las rigurosas reglas de la forma sinfónica, su escritura orquestal tomaba matices enteramente diferentes a aquellos que manejaba en sus sinfonías. Un claro ejemplo de ello es su obertura *Festival Académico*, compuesta para celebrar un doctorado *honoris causa* que le otorgara la Universidad de Breslau. Esta obertura nos muestra a un Brahms aventurero e innovador en los recursos orquestales, y contiene brillantes momentos que pocas veces están presentes en sus sinfonías. El director huésped, Theo Alcántara, logró una ejecución muy redonda de esta obra, y la orquesta tuvo momentos verdaderamente inspirados, destacando la actuación de las trompetas en los compases marciales que anuncian el final de la obra.

El violinista israelí Shmuel Ashkenasi se encargó a continuación de la parte solista del *Concierto para violín y orquesta No. 1* en Re mayor, Op. 19 de Sergei Prokofieff. La obra contiene todos los elementos característicos de la peculiar escritura de Prokofieff, y la parte solista exige por momentos verdaderas acrobacias virtuosísticas. Shmuel Ashkenasi tocó con precisión y buen volumen, faltándole sin embargo la energía y

presencia de un Eugene Fodor. Además, Ashkenasi zapateaba constantemente sobre el escenario al ritmo de la música, y provocaba la inevitable distracción. La orquesta acompañó bien al solista, que se despidió tocando una fuga de Juan Sebastián Bach.

Después se interpretó la interesante obra *Trayectorias*, de Manuel Enríquez. *Trayectorias* está escrita para maderas, metales y percusiones solamente, y contiene elementos seriales y aleatorios que le dan una amplia perspectiva de ejecución. Partitura muy vital y enérgica, *Trayectorias* fue muy bien dirigida por Theo Alcántara y la sección de alientos de la orquesta se vio como un buen conjunto, particularmente hacia el poderoso final de la obra.

Para finalizar, Theo Alcántara dirigió la *Sinfonía No. 7* en Re menor Op. 76 de Antonín Dvorak. Quizá sea esta la sinfonía de Dvorak en la que están presentes con más fuerza las raíces eslavas de su música. La obra tiene la particular riqueza melódica y el colorido orquestal típico de Dvorak, y en repetidas ocasiones, sus temas aluden a las oberturas de concierto del propio Dvorak. La ejecución fue bastante acertada en general; quizá sólo faltó un poco de vitalidad en el *scherzo*, pero en el cuarto movimiento la orquesta recuperó su buena forma. Quizá la única observación pertinente al respecto de esta interpretación es que en ciertos pasajes las cuerdas tuvieron dificultades con la homogeneidad.



▷ Iannis Xenakis

Radio, conservatorios y orquestas conspiran contra la nueva estética

▷ Comprometidos con la tradición, desdennan el mundo que habitamos

Juan Arturo Brennan/I

Iannis Xenakis, padre de la vanguardia moderna, rechazo de la ciencia y la tecnología involucradas en la música contemporánea impidan que el gran público se familiarice con ella porque "en realidad no contiene demasiados conocimientos científicos".

"El problema importante al respecto — dijo a este diario — es que las máquinas humanas que producen música (me refiero a las orquestas) y el entrenamiento que reciben en los conservatorios y las escuelas de música, están comprometidos con sus propias tradiciones y no les interesa entrar en el nuevo mundo que habitamos".

Xenakis agregó que "por esto la música contemporánea es escuchada con menor frecuencia, y porque el odio del público no está acostumbrado a percibir nuevas cosas, y no puede entonces juzgarlas. Además, la música contemporánea tiene compositores interesantes y otros que no los son. Decir música contemporánea no quiere decir que toda sea valiosa".

Xenakis, compositor, arquitecto, ingeniero, físico y filósofo, se encuentra en esta ciudad participando en el Seminario Internacional de Estudios en Creación Musical y Futuro, donde impartirá una conferencia, mañana a las 10.00 horas, sobre *Nuevas proposiciones y realizaciones en materia sonora a partir de la*

to del universo por parte del hombre. Estas cosas se enseñan en las escuelas, y sin embargo, los conceptos de la música contemporánea no son enseñados. La razón es que se dice que la música contemporánea es arte, y como tal, pertenece al pasado".

Y explicó que en el campo de la pedagogía musical se manifiesta el mismo fenómeno porque "las herramientas de la pedagogía son tradicionales y conservadoras, y en general hay una oposición a profundizar al arte, y a la música en particular".

Al ser interrogado acerca del carácter interdisciplinario que ha conjugado en su persona y obra, Xenakis expresó que "siempre estuve interesado en todas estas disciplinas — música, arquitectura, filosofía, ingeniería, cibernética — cada una independientemente, y un día descubrí que todas estaban interrelacionadas. No había, pues, una razón para no integrarlas".

"Los problemas que hallé en la composición musical — agregó — tenían su solución en otros campos. Así, me encontré por ejemplo con teorías matemáticas y físicas para resolver problemas específicos de la composición musical".

Y al particularizar acerca del acceso que tienen los compositores contemporáneos a los campos del conocimiento científico y a los equipos tecnológicos,

como "La ejecución humana también es importante, pero al mismo tiempo tenemos un desarrollo de tecnologías nuevas que invadirán los dominios del arte en diez o veinte años. Por ello, el artista y el músico deben dominarlas para que les permitan usarla. Si se utiliza, por ejemplo, una computadora para la síntesis de sonidos o para el control de luces, es necesario saber un mínimo de lo que sucede dentro del aparato. Y aun, cosas más profundas, como la filosofía y me refiero a la definición antigua de la filosofía, porque en nuestros días, la filosofía es un concepto más o menos vacío que ha sido repartido entre otras ciencias. El cuestionamiento de las ideas que el hombre usa es también básico para el desarrollo del arte, y de la tecnología y de las ciencias. Esto es inescapable. Así, tenemos a compositores, técnicos y físicos que trabajan con computadoras con fines musicales porque tienen a su alcance las computadoras y otros medios tecnológicos, pero carecen de ese cuestionamiento de las ideas básicas sobre lo que están haciendo. Son como ciegos jugando con juguetes".

Entre las obras de Xenakis, hay varias que han sido compuestas con aplicación interdisciplinaria (como sus *Polytopos* o lugares múltiples, sala de audición montada en las afueras del Centro Pompidou, en París). Acerca de este tipo de obras, Xenakis expresó que su enfoque no ha



Iannis Xenakis revisa sus notas antes de la interpretación de su obra *Linaia Agon*.



Xenakis durante un concierto de la Semana Creación Musical y Futuro.

computadora, en el Auditorio del piso 14 de la Torre Dos de Humanidades, Ilex Torre de Ciencias, Ciudad Universitaria.

Y después, al hablar acerca de si el entrenamiento musical tradicional influye decisivamente en la incapacidad del gran público para tener contacto y comprensión de la música contemporánea, Xenakis dijo:

"El entrenamiento del público está basado en lo que se escucha en la radio y en la televisión. Estos medios tienen por lo general un nivel ínfimo. Por lo general, difunden la música moderna llamada popular o ligera, y cuando difunden música de otro tipo, se concretan a la llamada música clásica. Y la razón de esto es que aquellos que dominan los medios de difusión suponen que el público es muy estúpido como para entender la música nueva. Creo que esto es un error trágico. Hay una especie de conspiración entre la radio, los conservatorios y las orquestas en contra de nuevas ideas y nuevos conceptos estéticos, y a menos que esto cambie, pasará mucho tiempo antes de que aquellos ejemplos valiosos de la música contemporánea sean aceptados. Por ejemplo, ¿cómo habría sido el conocimiento por parte del público de los avances científicos y tecnológicos de las últimas dos o tres generaciones, si no hubieran sido enseñados en las escuelas? Nadie se habría enterado de los grandes cambios que ha habido en el conocimiento

Xenakis expresó:

"Los compositores en general tienen conocimientos muy limitados, incluso en el aspecto musical y acústico, y este es su principal problema. Por supuesto, pueden continuar en el campo de la música instrumental porque supuestamente saben cómo componer música, pero aun en ese caso, la música instrumental necesita de ideas nuevas, y estas ideas nuevas tienen mucho en común con ideas de otros campos. Si los compositores no están familiarizados con esas ideas, por ejemplo teorías científicas nuevas, están condenados a ser conservadores y de estrecha visión. Esto significa que la educación de los compositores es muy limitada y debe cambiar, el cambio depende de los propios compositores. Es indispensable si quieren emplear la tecnología de hoy, deben abrir sus mentes y dimitir nuevos aspectos del conocimiento que supuestamente están fuera de la música, pero que en realidad pertenecen a ella. Para mí no hay diferencia, y las dificultades musicales están dentro y fuera de la música misma".

"No sólo las matemáticas — explicó — también las teorías físicas, biológicas y nuevas son importantes para el compositor porque son formas y estructuras, y es absolutamente necesario que el compositor esté en contacto con ellas. En el futuro de la música, los instrumentos aun serán usados, al menos en un futuro cercano

estado dirigido a componer música separadamente de los medios con los que va a lograr la interacción, sino "un enfoque global. No he tratado de interpretar elementos visuales por medio del sonido. El sonido es una percepción dirigida a los oídos, y la luz y la arquitectura están dirigidas a los ojos. Estos elementos presentan problemas diversos que, en el fondo, son muy cercanos. Luz, movimiento, arquitectura, presentan problemas comunes que concurren en un mismo sitio. Esto es natural porque el hombre y su percepción no sólo ojos u oídos, sino una configuración general cuyos elementos pueden ser considerados de forma simultánea, cada uno dentro de su marco de referencia".

En la actualidad, Iannis Xenakis está explorando un campo muy particular de la música contemporánea: la síntesis microscópica y macroscópica del sonido. "Lo microscópico, según yo lo defino, es la síntesis por computadora de sonidos de duración del rango de un millonésimo de segundo. La síntesis macroscópica trabaja con duraciones cercanas a un minuto. Y los eventos sonoros microscópicos son perceptibles por el oído humano a pesar de su cortísima duración. El manejo de estos conceptos musicales, puede hacerse a partir de una teoría general que estoy tratando de desarrollar y que se basa en proponer una entidad de cualquier clase y luego duplicarla por repetición y variación". (Continuará).

▷ Iannis Xenakis

La colectivización excesiva del hombre, peligro del arte universal contemporáneo

Juan Arturo Brennan/II y último

En cuanto a la comprensión de la música contemporánea, Xenakis afirma que si la obra es atractiva por sí misma, no es necesario conocer la forma en que fue construida.

"No hablo de una percepción puramente estética, sino de la percepción de las proporciones y la estructura. Estos aspectos pueden quedar definidos con la audición inmediata de la obra y pueden permitir la inferencia de los datos relativos a la construcción de la obra. Una vez hecho esto es posible, si existe el interés, profundizar más en las bases científicas de la construcción de la obra. Por ejemplo, cuando uno tiene el primer contacto con las obras arquitectónicas de los aztecas y los mayas, queda impresionado por las proporciones y por la estructura, de un modo inmediato, y el interés por estudiarlas más a fondo es posterior".

A partir de esta referencia a culturas antiguas, Iannis Xenakis habla de su interés en la cultura antigua y su influencia en su trabajo.

"He trabajado hasta cierto punto con la teoría musical de la Grecia antigua y con la cultura de ese tiempo, incluyendo otros campos además de la música. Fue natural para mí incluir otros aspectos del pensamiento humano, como la filosofía y las ciencias, en el dominio de la música. Este enfoque de la música permite tener acceso con mayor precisión a campos específicos de la composición. Si se intenta realizar una composición a base, por ejemplo, de permutaciones de tonos, timbres y ritmos, y no se conoce la teoría de las permutaciones, la creación es muy limitada. Por el contrario, el conocimiento de estas disciplinas conexas permite una mayor libertad de acción en la composición".

A pesar de que Xenakis trabaja principalmente en Francia, ha trabajado en otros lugares, como Japón, Alemania, Estados Unidos y ello le ha dado una visión amplia de la música contemporánea en sus distintas manifestaciones. "Creo que en este campo no existe la música nacionalista. En nuestro tiempo, el arte es universal, como la tecnología es universal, y con las ventajas que esto significa, también tiene un aspecto negativo que es el de la posible colectivización



Iannis Xenakis

excesiva del hombre. Las características locales o nacionales en la música contemporánea tienden a desaparecer, y a esto contribuyen grandemente los medios de comunicación actuales".

Sobre el posible futuro inmediato de la música contemporánea, Iannis Xenakis habla de la dificultad de hacer predicciones en el campo de la actividad humana.

"En el campo de la economía, ninguno de los grandes economistas de los sesenta previó la crisis de energéticos que ha sucedido de improviso, y como éste hay muchos ejemplos, en campos muy distintos, por lo cual creo que es muy difícil hacer predicciones. La mente del hombre es demasiado pequeña para poder comprender los fenómenos de la evolución y el cambio".

Al respecto de la música aleatoria, campo en el que ha trabajado con especial atención, Xenakis afirma que existe una confusión de términos y que la mayoría de las veces que se aplica el término *aleatorio* a una obra musical, esta aplica-

ción es errónea, porque la gran mayoría de los compositores no toman en cuenta conceptos tan importantes como la casualidad y la no-casualidad y los principios de incertidumbre enunciado por Heisenberg.

"La cuestión de lo que es aleatorio y lo que no lo es, aún no ha sido decidida en el cam-

po científico, y menos aún en el campo del arte. Porque en general, los artistas no son personas que piensan mucho. Y cuando dicen de la música que es aleatoria, en realidad casi nunca lo es. Cuando dicen que un improvisador produce música aleatoria, se equivocan porque el improvisador se conduce según su forma de ser, y la casualidad es muy fuerte, y la libertad muy poca. Creo que la libertad puede ser obtenida solo con la acción y con el pensamiento, y no hay otra forma".

Al respecto del desarrollo futuro de la música, Xenakis sostiene que dicho desarrollo dependerá de los cambios de actitud de la educación y de la capacidad del hombre de usar el arte y aprender a ser artista en un grado mayor que el que actualmente tiene.

"Cuando el desarrollo tecnológico llegue al punto en que el individuo tenga acceso, en su propia casa, a grandes computadores y sus sistemas periféricos, podrá hacer música del mismo modo que ahora escribe poesía, y la tecnología misma abrirá las puertas de la creatividad, de modo que cambiará radicalmente el enfoque de la música, y en general, de todas las artes. Pero mientras no cambien los patrones de pensamiento y no exista conocimiento profundo de las teorías, la tecnología será inútil como instrumento del cambio. Y quizá llegue el punto en que el hombre destruya la tecnología que ha creado si cree que su libertad está comprometida".

Bashevi Singer llegó a Estocolmo para el Nobel

ESTOCOLMO 6 de diciembre (AFP) -- El Premio Nobel de Literatura 1978, Isaac Bashevi Singer, declaró hoy a su llegada aquí para recibir el domingo próximo de manos del rey de Suecia el galardón, que él hubiera escogido al escritor estadounidense Henry Miller para esa distinción.

Singer reiteró a los periodistas que acogió el premio con sorpresa y que no podía dejar de pensar en escritores como Fedor Dostoiévski, que jamás disfrutaron del reconocimiento público.

El Premio Nobel señaló que el número de lectores que pudiera tener un escritor no era una garantía de calidad y aseguró que no se lamentaba de escribir en yidish, aunque ello limitara su público en su lengua.

Singer se negó a señalar preferencias entre sus libros y en respuesta a otra pregunta admitió que era vegetariano desde hacía quince años.

"No es que me preocupe mi salud, sino la de los pollos", concluyó con buen humor.

Contextos

Elogio de la pedantería

Salvador Elizondo

El otro día cuando terminé de leer la introducción que Gabriel Zaid pone a su hermoso libro *Canciones de Vidvapati* y que con mirada dedicativa me envió no pude menos que sacar la conclusión de que hasta ese momento todo lo que allí se dice yo lo ignoraba, que entraba a mi mente, por primera vez, un grupo de ideas y de datos que nunca antes habían estado en ella, era que yo era un ignorante y Zaid, por lo tanto, un pedante.

Con la misma frecuencia que escucho pronunciar la palabra pedante -- casi siempre desfilando a mi como insulto -- la digo a la persona yo mismo y la aplico a los otros, dirigiéndole automáticamente el sentido peyorativo que le atribuye el uso común, con el mismo tono mordaz y sutil. En México el vilipendio, por similitud fonética, la pedantería con la flautología y, por derivación, con la embriología. Se aplica así al descaro cargado de palabras incomprensibles que son como vacíos o negro sonido y

emitido en tono didáctico. Este sentido es también incorrecto y denota crasa ignorancia en todos aquellos que con él la emplean.

Yo creo que el mal uso de esta palabra y sobre todo la deformación de la idea que *pedante* significa es una característica de los ignorantes. Se podría formular una ley, como las leyes de la física, que expresara la función de su mal empleo. "Tanto más pedante me juzgas, cuando menos sabes de lo que hablo".

Si repliegues irónicos, esta ley expresa no solamente la torpeza del uso incorrecto sino también, en cierto modo, su significado estricto: el pedante es el que sabe lo que quiere transmitir y es, en realidad, el enseñante, el maestro. No hace falta invocar al pedante Coromines para darse cuenta de que los orígenes de esta palabra están bien incisos en el fundamento de la cultura clásica pues se expresan en la raíz

paidos de la que derivan como es bien sabido por los que conocen el libro de Werner Jaeger *Paidea, Die Formung des griechischen Menschen*, tantos conceptos asociados a los más altos ideales de la humanidad que se resumen en la concepción pedagógica que quiere que la vida sea un puro acto de enseñanza y de formación del espíritu. Así el pedante viene a ser en realidad el conservador y el transmisor del patrimonio o conjunto de nociones esenciales que caracterizan a los individuos de una especie cultural a lo largo de la niñez: el libro de texto obligatorio de una cultura.

Cuando le hablé a Gabriel Zaid para darle las gracias y felicitarlo por sus *Canciones de Vidvapati* me reímos mucho de lo que entonces era el pretexto de este artículo y me hizo, respectivamente, una confidencia de exquisita pedantería. "Vidvapati no figura ni en la *Enciclopedia Británica*".

Perlas Japonesas

Nikito Nipongo



DON Chanchito Chanchotes, presidente del PRI (Partido Revolucionario Imperial), declaró ante las cámaras de la televisión perlandesa que lo ocurrido en Copertitlan, donde se impuso al alcalde priista luego de asesinar a sus rivales y encarcelar a los partidarios de éstos, ciertamente enturbia a la transparencia de la democracia. "Todo se debe a que cerca de ese pueblo hay fabricas que arrojan demasiado humo", precisó, "por lo que ahí, en vez de una democracia transparente, lo que existe es un estado democrático, lo cual constituye una simpática variante política".

Viéndolo en frío, no está mal que se suiciden los reverendos y demás gurús que regentan diversas sectas estupidificantes.

A nadie debe extrañar que el buen rey don Juan Carlos se haya dirigido a "los ciudadanos de la ciudad de México", cuando que las propias autoridades del Departamento del Distrito Federal emplean, con la mayor tranquilidad, la palabra *capitalinos*. Esta voz concierne a una ciudad capital pero, ¿cuál es ella? Porque, obviamente, el Distrito Federal no es la capital del país. El rey habló de una *ciudad* de México, mas empleando un nombre que ya no corresponde a una realidad ubicable con exactitud. Hay que insistir: el Distrito Federal se ha quedado sin capital, otro tanto la República Mexicana, porque en rigor no existe la ciudad de México. Si existiera, podría decirse: ahí está, perfectamente delimitada, como si ocurre con la entidad denominada Distrito Federal. Dentro de su territorio hay letteros que dicen: "Termina la Delegación Tal y comienza la Delegación Cual", y, en sus confines, carteles que indican, por ejemplo: "Termina el Distrito Federal y comienza el estado de Morelos". ¿Dónde hay indicaciones de los respectivos linderos de la supuesta ciudad de México?

Las canicas deberían llamarse felices porque a los gatos les gustan más que a los perros.

LAS sobredichas autoridades del Departamento del Distrito Federal hacen como que no se dan cuenta de la aberración señalada: la de que México sea un país que carece de capital. Claro, a ellas no les conviene el establecimiento de la Ciudad de México, de una estructura bien definida, porque entonces tendrían que recortarse los tentáculos, ya que, ante todo, esa capital dependería de un *presidente municipal*, quien gozaría de una cierta autonomía en relación con el jefe del Departamento del Distrito Federal, algo así como la que pueda tener, pongamos por caso, el alcalde de Guadalajara, capital del estado de Jalisco, con el gobernador de éste... EL Distrito Federal no desaparecería, es obvio; sería dentro de su suelo donde se asentaría la Ciudad de México (de la misma manera como en tierra de Jalisco se acomoda Guadalajara), pero en primer término la autoridad de ésta resultaría su alcalde. Los señores delegados del Distrito Federal no podrían hacer nada entonces, bendito sea Dios, dentro de la Ciudad de México: las jurisdicciones para sus trafiques quedarían en el Distrito Federal, sí, pero fuera de la capital, de la Ciudad de México.

Más que generar empleos, la iniciativa privada degenera empleados.

EN avisos puestos a la entrada del templo respectivo se lee: "Un grupo de feligreses de la Iglesia de Nuestra Señora de Belem, Arcos de Belem 44, invita a usted a su visita de fin de año a Cristo Rey en el cerro del Cuavite, como acción de gracias por el año que termina. Y a los nuevos favores por el año venidero 1979, así como a la Santísima Inmaculada en Aguascalientes, y a nuestra Madre de San Juan de los Lagos y Guajuajato... HAY otra excursión a distintos centros religiosos frecuentados por gente devota: su propaganda clericalística, en la puerta del mismo templo, reza: "Un grupo de feligreses de la Iglesia de Nuestra Señora de Belem, Arcos de Belem 44, invita a usted a visitar Los Angeles, Cal.; Mazatlán, Sin.; Tijuana, B. C.; San Diego, Cal. Visitaremos Disneylandia, Knott Berry Farm, Barrio Chino, Swap Meet, Long Beach, Hollywood y puntos intermedios." (En Disneylandia, tierra del santo Walt, se veneran las imágenes de San Mickey Mouse y del beato Pato Donald, a quien tantos milagros se atribuyen. En el recolecto Hollywood la gente piadosa, pastoreada por el señor cura de la iglesia de Nuestra Señora de Belem, que es el que organiza el viajecito, podrá obtener todo tipo de indulgencias.)

Luego de edificar mansiones de millonarios, los albañiles, satisfechos del deber cumplido, se retiran a sus casachos de láminas y tablas rotas de terreflagos.

LA academia *Datamex* emplea en su publicidad un lema donde la congruencia queda transformada en charamusca: **¡TRABAJAR ES PROGRESO!** (Habría que ver qué tipo de piedras tiene en el cráneo el director de *Datamex* como para que se le ocurra tamaña atrocidad. Un verbo no es un sustantivo, de modo directo, en calidad de igualdad, de sinonimia. Cierta, un verbo, como trabajar, expresa una actividad, pero sería igualmente idiota salir con que *trabajar es actividad*. Cierta, el progreso implica el trabajo, mas ni siquiera en este caso vale la identidad *trabajo es progreso*. Otra cosa sería decir *trabajar es necesario para progresar*, principalmente si esto concierne a quien explota al trabajador.)

Más aumentos de precios, más impuestos, más empréstitos... ¡feliz Navidad!

atura peruana
los 70: Yauri J.
La literatura
Moros Yauri de 43 años de edad
publicada en el libro "Yauri J. de 70 años"

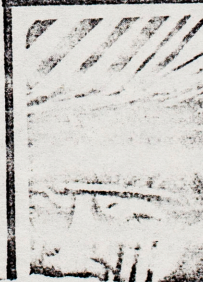
Conciertos de Creación Musical y Futuro

Contrabajo y teatro musical

Juan Arturo Brennan

El martes por la noche, en la sala Alfonso Reyes de El Colegio de México, tuvo lugar el tercer concierto de la Semana de Conciertos Creación Musical y Futuro. La primera parte del programa fue ejecutada en su totalidad por Bertram Turetzky, virtuoso del contrabajo y uno de los intérpretes más comprometidos de nuestra época. La obra *Variaciones sobre Serenity* para contrabajo y cinta fue compuesta por el propio Turetzky, y está basada en una melodía de Charles Ives. La cinta magnetofónica contiene improvisaciones libres (en 16 canales), y el solista toca los armónicos naturales de las melodías que la cinta contiene, formando una unidad armónica y melódica muy rica. Del compositor polaco Julián Bohuslav Schaeffer, Turetzky interpretó la composición *Forma libre No. 2 - Evocazioni*. Esta obra está concebida a partir de la relación directa del intérprete con su instrumento, y explora una amplísima gama de recursos de ejecución; todas las partes del instrumento y del arco son utilizadas para producir toda clase de sonidos y efectos, resultando de ello un discurso musical muy variado, y en manos de Turetzky, impresionante. De Manuel Enriquez es la obra *Conjuro* para contrabajo y cinta, que ocupó el tercer lugar del programa, y que fue compuesta especialmente para Bertram Turetzky. Como en la obra de Turetzky, el resultado de la combinación de cinta e instrumento es una unidad verdaderamente integrada y coherente. Si *Conjuro* no tiene el baqaje armónico y melódico de las *Variaciones*, posee en cambio un verdadero diálogo entre el solista y los sonidos electrónicos, diálogo que va y viene entre puntos de contraste y puntos de equilibrio y permite que ambos elementos sonoros se complementen lógicamente. Bertram Turetzky terminó su recital con la obra *Falling* de Tom Johnson. Esta obra está subtitulada: una pieza muy difícil para contrabajo solo. La razón de esta dificultad reside en que el intérprete debe leer un texto y simultáneamente ejecutar la música de la partitura. El texto verdaderamente divertido, se refiere

continuamente a la dificultad de la pieza y hace complicados y en ocasiones surrealistas juegos de palabras acerca del posible resultado de la ejecución de la pieza. Hacia el final de la obra, el texto termina y el intérprete debe improvisar el texto restante hasta que la música termina. Bertram Turetzky pasó impecablemente la prueba de tan difícil ejecución, y fue muy aplaudido por el público. La actuación de Turetzky en ese concierto confirmó no sólo el hecho de que es un intérprete consumado de su instrumento, sino también el hecho de que es un músico que realmente está comprometido con su trabajo y que verdaderamente está interesado en que su labor llegue al público. La segunda parte del programa fue ocupada por una sola obra: *Apocrito: de Russolo a Capek via Marinetti, con acceso por Mozart*, de José Antonio Alcaraz. Definida en el programa como teatro musical, *Apocrito* semeja más un *collage* que reúne actores y actrices en escena, sonidos electrónicos, piano preparado, clavecín, narrador, instrumentos de juguete y disfraces. A primera vista, este difícil espectáculo parece ser un ensayo o una alegoría sobre el futurismo; incluye además, desfiles de modas, viajes en el tiempo, cierto erotismo aséptico y algunos clichés sobre la enajenación. Entre los textos, hay uno de Julio Estrada, a quien la obra está dedicada, y que se refiere a los experimentos de Mozart en la música aleatoria. La parte musical de la obra, dispersa y en ocasiones inconexa, contiene referencias directas a Beethoven, Prokofiev, Strauss, Mozart, un *blues* lánguido y ciertos elementos de vodevil de carpa. Y allá arriba, como invitado especial al *show*, Bertram Turetzky y su contrabajo, presidiendo sobre los mortales comunes. Si bien las características peculiares de esta obra hacen difícil un análisis desde el punto de vista estrictamente musical, es un hecho que *Apocrito* encaja muy bien en el contexto de la Semana de Conciertos Creación Musical y Futuro.



CENTRO CULTURAL

TALLER SIQUEIROS

VENUS 7 JARDINES DE CUERNAVACA

**PREPARANDO EL MUSEO DEL MURALISMO
MAS IMPORTANTE DE AMERICA**

INAUGURACION

▷ Coinciden Peter Reinecke y Pauline Oliveros

Necesaria la continua interacción entre la música, su proceso creativo y el individuo

Juan Arturo Brennan

La necesidad de continua interacción entre la música, el proceso de creación musical y el individuo, fue un punto común en las ponencias de Pauline Oliveros y el Dr. Hans-Peter Reinecke, presentadas el miércoles en el Seminario Internacional de Estudios en Creación Musical y Futuro.

La primera conferencia estuvo a cargo de Pauline Oliveros, compositora estadounidense que actualmente trabaja en la Universidad de California, en San Diego. El título de su conferencia fue *Software para personas*. Cabe la aclaración de que el término *software* proviene del léxico de la cibernética y se refiere a los programas, documentos y otros tipos de información con los que trabajan las computadoras y otros sistemas de procesos de información, a diferencia del *hardware*, que se refiere al equipo tecnológico empleado en dichos procesos.

La conferencia de Oliveros se dividió en cuatro secciones; en la primera, expuso algunas consideraciones generales sobre el tema, presentando la tesis de que la gran aceleración en los procesos de cambio generados por la tecnología puede dar como resultado dos respuestas ante el cambio: la adhesión a la tradición, o la adaptación flexible a las nuevas circunstancias.

En la segunda parte de su exposición, Oliveros habló sobre su experiencia personal en el campo de la música, sus preocupaciones al respecto y su interacción con el medio. Oliveros respeta cada tipo de música dentro de su propio contexto, pero afirma que las grabaciones divorcian a la propia música de su contexto, y que por ello, ella ha tratado de absorber la música directamente de las fuentes originales que la producen. Su propia trayectoria en la composición ha abarcado varias etapas: la música tradicional, las técnicas de improvisación, la música electrónica, la música teatral (o teatro musical) y actualmente, la música meditativa. De la amalgama de su experiencia, Pauline Oliveros

ha propuesto su teoría del *software* para personas; en sus trabajos al respecto, ella toma su material de cuatro fuentes: toda la música que ha escuchado, todos los sonidos naturales (incluyendo sus sonidos interiores), todos los sonidos del mundo tecnológico, y todos los sonidos de su imaginación.

Hacia fines de los sesentas, la compositora comenzó a trabajar con lo que llama meditaciones sonoras. Este trabajo, que explicó en la tercera parte de su ponencia, se basa en la conciencia de que existe un tipo de atención global y un tipo de atención focal, que pueden ser dirigidas al interior o al exterior del individuo con todos sus sentidos.

Uno de sus intereses primordiales es la interacción de ambos tipos de atención en la producción de la música. Como ejemplo, mencionó su obra *Reflexiones* y *Generaciones Willowbrook*, que fue ejecutada el lunes pasado. En esta obra, hay un programa o *software* para el grupo generador de sonidos, programa que les obliga a cambiar constantemente de la atención focal a la global y viceversa.

Para finalizar, Pauline Oliveros realizó con los asistentes un experimento basado en control de respiración, conciencia del cuerpo y el espacio y atención global a los sonidos que es cambiada instantáneamente por la atención focal

por medio de un estímulo. Como conclusión, Pauline Oliveros habló de su visión personal sobre el futuro de la música, futuro en el que la interacción entre la inteligencia humana y las inteligencias artificiales deberá ser mayor para ayudar a expandir la conciencia a través del *feedback* entre los individuos y los sistemas cibernéticos.

Después de un intervalo, el doctor Hans-Peter Reinecke, director del Instituto Estatal de Investigaciones Musicológicas de Berlín, expuso un documento titulado *La música como factor emocional y racional en la dinámica de la interacción social*. El doctor Reinecke principió haciendo un poco de historia para apoyar su tesis de que el desarrollo de la música occidental ha estado siempre ligada a catástrofes naturales y sociales que han dado como resultado respuestas de tipo musical.

El avance de la civilización permitió desligar la música, en la cultura occidental, de los elementos de brujería y magia, y el desarrollo de la ciencia permitió asociar ciertas ramas de estudio con los sentidos humanos: la acústica con el oído, la óptica con la vista, la mecánica con el sentido kinestético. Esto permitió un enfoque más racional de muchos fenómenos humanos, y en particular, del papel de la música en la interacción humana.

Sobre el entrenamiento para la música, el doctor Reinecke sostiene que sólo podrá ser fructífero si el aprendiz se marca sus propias metas, en vez de ser forzado a realizar interminables ejercicios que lo pueden llevar incluso a un colapso. Los sistemas tradicionales de enseñanza musical dan a la música connotaciones emocionales negativas y ésta se convierte en una actividad vacía y sin sentido.

El ponente habló después sobre los experimentos que ha realizado en la materia de percepción musical en Berlín, y sobre los resultados que ha obtenido con ellos.

Como conclusión, el doctor Reinecke habló del comportamiento anónimo e impersonal de hombre moderno en sus relaciones interpersonales y mencionó que, en la juventud, estas relaciones producen estados de angustia a los que los jóvenes responden naturalmente con su propia música, que en muchos casos produce angustia en la generación anterior y ello genera reacciones represivas.

Y para finalizar, el doctor Reinecke analizó brevemente el probable futuro próximo de la música, a partir de un enfoque basado en la psicología, la sociología y la filosofía, y en general a partir de una visión más humanista de la música como factor importante en la interacción social.

Presentan hoy en El Juglar 2 libros de Salvador Elizondo y Carmen Parra

Los libros de *La grafostática u oda a Eiffel* de Salvador Elizondo, ilustrado con grabados originales de Carmen Parra y *Salvador Elizondo como proyecto de Torre Eiffel*, serán presentados hoy, a las 19:30 horas, en la librería El Juglar (Avenida Revolución 1915).

El primero contiene un poema de Elizondo ilustrado con grabados originales de Carmen Parra hechos en el taller del pintor Luis López Loza. El segundo es un "libro-sorpresa", con el mismo texto de *La grafostática* y con un retrato del escritor trazado en *blue print*, en recuerdo a la construcción de la Torre Eiffel.

Este libro viene firmado por el propio Eiffel.

También se presentará al público una exposición de 45 dibujos a pastel y tintas de Carmen Parra, que consiste en el juego visual que se establece entre un pez rojo que da vuelta, dentro de una pecera, a la Torre Eiffel, un toro y un rinoceronte.

Asimismo presentará un códice con el mismo tema en que el pez acaba devorando a la Torre Eiffel hasta quedar convertido en un fósil. La colección, fechada en París, forma parte de la muestra que realizó la artista en Sarcelles, Francia, en 1976 con el nombre de *Torre Eiffel, alimento para peces de ornamento*.

unomásuno

▷ Coinciden Peter Reinecke y Pauline Oliveros Necesaria la continua interacción entre la música, su proceso creativo y el individuo

Juan Arturo Brennan

La necesidad de continua interacción entre la música, el proceso de creación musical y el individuo, fue un punto común en las ponencias de Pauline Oliveros y el Dr. Hans Peter Reinecke, presentadas el miércoles en el Seminario Internacional de Estudios en Creación Musical y Futuro.

La primera conferencia estuvo a cargo de Pauline Oliveros, compositora estadounidense que actualmente trabaja en la Universidad de California, en San Diego. El título de su conferencia fue *Software para personas*. Cabe la aclaración de que el término *software* proviene del léxico de la cibernética y se refiere a los programas, documentos y otros tipos de información que trabajan las computadoras y otros sistemas de procesos de información, a diferencia del *hardware*, que se refiere al equipo tecnológico empleado en dichos procesos.

La conferencia de Oliveros se dividió en cuatro secciones; en la primera, expuso algunas consideraciones generales sobre el tema, presentando la tesis de que la gran aceleración en los procesos de cambio generados por la tecnología puede dar como resultado dos respuestas ante el cambio: la adhesión a la tradición o la adaptación flexible a las nuevas circunstancias.

En la segunda parte de su exposición, Oliveros habló sobre su experiencia personal en el campo de la música, sus preocupaciones al respecto y su interacción con el medio. Oliveros respeta cada tipo de música dentro de su propio contexto, pero afirma que las grabaciones divorcian a la propia música de su contexto, y que por ello, ella ha tratado de absorber la música directamente de las fuentes originales que la producen. Su propia trayectoria en la composición ha abarcado varias etapas: la música tradicional, las técnicas de improvisación, la música electrónica, la música teatral (o teatro musical) y actualmente, la música meditacional. De la amalgama de su experiencia, Pauline Oliveros

ha propuesto su teoría del *software* para personas; en sus trabajos al respecto, ella toma su material de cuatro fuentes: toda la música que ha escuchado, todos los sonidos naturales (incluyendo sus sonidos interiores), todos los sonidos del mundo tecnológico, y todos los sonidos de su imaginación. Hacia fines de los sesentas,

la compositora comenzó a trabajar con lo que llama meditaciones sonoras. Este trabajo, que explicó en la tercera parte de su ponencia, se basa en la conciencia de que existe un tipo de atención global y un tipo de atención focal, que pueden ser dirigidas al interior o al exterior del individuo con todos sus sentidos.

Uno de sus intereses primordiales es la interacción de ambos tipos de atención en la producción de la música. Como ejemplo, mencionó su obra *Reflexiones y Generaciones Willowbrook*, que fue ejecutada el lunes pasado. En esta obra, hay un programa o *software* para el grupo generador de sonidos, programa que les obliga a cambiar constantemente de la atención focal a la global y viceversa.

Para finalizar, Pauline Oliveros realizó con los asistentes un experimento basado en control de respiración, conciencia del cuerpo y el espacio y atención global a los sonidos que es cambiada instantáneamente por la atención focal

por medio de un estímulo. Como conclusión, Pauline Oliveros habló de su visión personal sobre el futuro de la interacción entre la inteligencia humana y las inteligencias artificiales; deberá ser mayor para avudar a expandir la conciencia a través del *feedback* entre los individuos y los sistemas cibernéticos.

Después de un intervalo, el doctor Hans Peter Reinecke, director del Instituto Estatal de Investigaciones Musicológicas de Berlín, expuso un documento titulado *La música como factor emocional y racional en la dinámica de la interacción social*. El doctor Reinecke principió haciendo un poco de historia para apoyar su tesis de que el desarrollo de la música occidental ha estado siempre ligada a catástrofes naturales y sociales que han dado como resultado respuestas de tipo musical.

El avance de la civilización permitió desligar la música, en la cultura occidental, de los elementos de brujería y magia, y el desarrollo de la ciencia permitió asociar ciertas ramas de estudio con los sentidos humanos: la acústica con el oído, la óptica con la vista, la mecánica con el sentido kinestético. Esto permitió un enfoque más racional de muchos fenómenos humanos, y en particular, del papel de la música en la interacción humana

Sobre el entrenamiento para la música, el doctor Reinecke sostiene que sólo podrá ser fructífero si el aprendiz se marca sus propias metas, en vez de ser forzado a realizar interminables ejercicios que lo pueden llevar incluso a un colapso. Los sistemas tradicionales de enseñanza musical dan a la música connotaciones emocionales negativas y ésta se convierte en una actividad vacía y sin sentido.

El ponente habló después sobre los experimentos que ha realizado en la materia de percepción musical en Berlín, y sobre los resultados que ha obtenido con ellos.

Como conclusión, el doctor Reinecke habló del comportamiento anónimo e impersonal de hombres modernos en sus relaciones interpersonales y mencionó que, en la juventud, estas relaciones producen estados de angustia a los que los jóvenes responden naturalmente con su propia música que en muchos casos produce angustia en la generación anterior y ello genera reacciones represivas.

Y para finalizar, el doctor Reinecke analizó brevemente el probable futuro próximo de la música, a partir de un enfoque basado en la psicología, la sociología y la filosofía, y en general a partir de una visión más humanista de la música como factor importante en la interacción social.

es del ! día con

l Pelayo
/ Elio Rubens
/ Wagner.
x LA CAMARA DEL



Semana Creación Musical y Futuro

Improvisaciones, percusiones y solistas

Con obras de John Cage, J. S. Bach, Jorge Sarmientos, Carlos Chávez y Pauline Oliveros, se llevó a cabo el tercer concierto de la Semana Creación Musical y Futuro, en la *Sala Alfonso Reyes* de El Colegio de México. Después del desconcertante teatro musical del día anterior, el programa del miércoles exhibió cosas interesantes. Se inició con *Amores*, para piano preparado y percusiones, de John Cage. Obra en cuatro movimientos, tiene la peculiar característica de que en el primero y el cuarto, sólo toca el piano, y en el segundo y tercero, solamente las percusiones, de manera que nunca hay un diálogo entre los instrumentos. Las sonoridades tanto del piano como de las percusiones están tratadas de manera que producen un efecto similar al de la música del sudeste asiático. Interpretaron Velia Nieto y miembros del grupo de percusiones *Novo Ensemble*, dirigidos por Jorge Sarmientos. A continuación, Velia y Thusnelda Nieto ejecutaron en piano a cuatro manos el *Canon B.W.V. 1077* de Juan Sebastián Bach. Nuevamente, con un sentido ecléctico de lo que significa este evento, se ha programado una obra de música tradicional, pero que se relaciona íntimamente con la música de nuestros días por el hecho de que está construida estrictamente sobre principios y relaciones numéricas. Interesante obra a la que, sin embargo, le faltó un poco de precisión en la interpretación. El *Concierto* para voz y piano de John Cage da mucha libertad a los intérpretes en cuanto al tiempo, en cuanto a la dinámica e incluso en cuanto a los instrumentos que utilizan, de manera que, según sus propias palabras, es una obra en continuo proceso de composición. La obra

fue interpretada por Velia Nieto al piano, acompañando a la voz de Mayra Mendoza, a quien le faltó un poco del rango y la intensidad que exhibe Cathy Berberian en sus particulares interpretaciones de este tipo de obras. *Improvisaciones* para cinco timbales y conjunto de percusión fue dirigida por su autor, Jorge Sarmientos, llevando como solista en los timbales a su hijo, Dafnis Iqor Sarmientos, acompañado por miembros del *Novo Ensemble*. Obra vital y energética que explora ricamente la textura de las percusiones, *Improvisaciones* fue dirigida e interpretada con fuerza y precisión. Dafnis Iqor Sarmientos mostró una buena técnica en el manejo de sus improvisaciones y en la coherencia con el resto del conjunto.

A continuación, con miembros del mismo grupo, fue interpretada la *Toccata* para percusiones de Carlos Chávez, bajo la dirección de Jorge Sarmientos. Obra ya establecida en el repertorio de las percusiones, fue bien ejecutada en cuanto a la dinámica instrumental, pero careció de precisión y de una buena labor de conjunto.

Para finalizar, Pauline Oliveros dirigió al público sus *Meditaciones sonoras para todos*. La idea es que cada individuo improvisa una nota y la canta, y después imita la nota de otro participante, alternando sucesivamente estos ciclos. Esta clase de evento es típica de la teoría de Oliveros sobre el *software* para personas. Aunque sea difícil creerlo, se obtuvieron interesantes sonoridades en las *Meditaciones* y en ciertos momentos, salvando las distancias, hubo efectos similares a los obtenidos por Gyorgy Ligeti en su música vocal. (J.A.B.)

Abrieron la exposición *El arte en la joyería* en la galería El Taller

cas y tamaños, similares a los de las civilizaciones de antaño.

Rowena Morales, a través de pedazos de reloj, marfil y otros materiales produce su obra; Arnela Belkin reproduce diversas imágenes infantiles, como castillos, medias lunas, bolsitas y muñequitas; Eduardo Dagachi moderniza a través de la plata y aleaciones diversas, objetos del pasado; Ana Marelli se introduce en la

El sonido orquestal, aún por explorarse: Jorge Sarmientos

Hoy día prevalece la idea de que sólo la música electroacústica tiene el valor que exige el momento, y las bien que únicamente el lenguaje sofisticado de la música posee interés, dijo el compositor guatemalteco Jorge Sarmientos durante su conferencia sobre Raíces y futuro de la música en Guatemala y Latinoamérica, dentro del Seminario de Estudios y Creación Musical y Futuro, que se efectuó en Ciudad Universitaria.

"Yo creo en la música semialeatoria, pero no en la aleatoria específicamente. Pienso que puede hacerse música aleatoria siempre que no se base en patrones. Porque cuando jugamos con alguna estructura aleatoria sobre algún patrón dado por el compositor, ésta resulta 'semialeatoria'", dijo.

Y mencionó que en la música contemporánea, la orquesta como medio expresivo tiene aún muchas posibilidades por explorar. Después, pasó a definir a grandes rasgos su propio trabajo en la composición y habló de una primera etapa creativa en la que su música estuvo basada en temas nacionales y latinoamericanos. En una segunda etapa, dijo, su obra refleja la influencia de compositores europeos como Stravinsky, Debussy y Ravel, y más tarde Shostakovich y Prokofiev.

Al principio, Sarmientos se refirió a los antecedentes autóctonos de la música en Latinoamérica, y al factor étnico africano que influyó en la música americana a partir de la Conquista, así como a los modelos europeos, cuya imitación prevaleció hasta fines del siglo pasado.

Mencionó también que el entrenamiento de los compositores latinoamericanos en Europa contribuyó a elevar el nivel técnico del oficio musical en el continente, y que, aunque tardamente, el nacionalismo musical europeo influyó en la toma de conciencia de los compositores latinoamericanos acerca de su propio nacionalismo musical. Particularizando sobre la música en su país, Sarmientos se refirió a la figura de Jesús Castillo, compositor y musicólogo guatemalteco, quien durante la primera mitad de este siglo rescató las raíces de la música indígena maya - quiché.

Después de una breve exploración y descripción de algunas de sus obras, Sarmientos terminó su ponencia con el siguiente concepto: "Reitero mi convicción de que una obra de arte en música debe ser reflexiva, con un claro pensamiento musical, inimitativa, con un contenido inteligible, mensaje, colorido, bien construida, sentida y sincera, dejando de lado las falsas posturas que pretenden ser de ultra vanguardia, acudiendo a recursos forzados que sólo pueden denunciar la incapacidad creativa. Cualquier trabajo que no refleje inmediatamente el don creativo no es obra de arte".

Después de una pausa, tocó el turno de exponer a Bertram Turetzky, estadounidense de origen polaco, virtuoso del contrabajo, musicólogo y un verdadero humanista de la música. La plática giró alrededor del tema *El nuevo intérprete y la música de hoy de mañana*. Inicialmente, Turetzky habló de lo que la interpretación musical significa para él y sobre el enfoque muy personal que tiene al respecto, haciendo resaltar la diferencia que existe entre un verdadero intérprete y un simple instrumentalista. Habló también de lo que considera el nuevo intérprete de la música y exploró las estrechas relaciones que existen entre el intérprete de hoy y el público, y de cómo han cambiado los parámetros tradicionales de esas relaciones.

También relacionó la labor del nuevo intérprete con las nuevas actitudes pedagógicas, filosóficas y psicológicas con respecto a la música y a los intérpretes contemporáneos. Hizo después una breve retrospectiva de lo que el intérprete ha sido, desde la época remota en que compositor e intérprete eran uno solo, hasta nuestros días, pasando por una etapa de la historia de la música en la que, en su concepto, el intérprete fue un mero lector y traductor de partituras.

Como última parte de su conversación Bertram Turetzky habló de su visión acerca del compromiso hacia la música del siglo, y de qué tal compromiso ha tenido y tiene para él y de las ramificaciones que el compromiso implica.

La sesión finalizó con un intercambio entre Julio Estrada y Jorge Sarmientos, ilustrado musicalmente con fragmentos de algunas obras del compositor guatemalteco: *Otello* (1962) (1376), *Música para un congreso* (1971) (1400) y *Homenaje* (1962).

Moscú, pero que el músico se había partido ayer...
puedo aquí porque desea radi- Unión Soviética.

Creación Musical y Futuro Cinetismo, volúmenes y estrategia

Bajo el título *Cinetismo, Volúmenes y Estrategia en Música para Metales*, se llevó a cabo el lunes por la noche el segundo de los conciertos de la Semana Internacional de Conciertos Creación Musical y Futuro en la Sala Alfonso Reyes del Colegio de México.

La primera obra interpretada fue *Sequenza V* para trombón solo, de Luciano Berio. Disociada totalmente de los conceptos tradicionales de melodía, ritmo, armonía, esta obra semeja más una acción, a veces violenta, conversación coloquial del solista con el público. Empleando toda clase de efectos en su instrumento, y utilizando continuamente la sordina y su propia voz como elementos de la interpretación, el solista Carl Christensen hizo con acierto los múltiples obstáculos que representa esta particular obra para trombón.

A continuación, y como una muestra de que la programación de estos conciertos pretende verdaderamente comunicar los antecedentes y los alcances de la música contemporánea, se ejecutó la *Canzona septimi toni* para doble coro de metales de Giovanni Gabrieli. Para aquellos que supongan que esta obra está fuera de lugar en un programa así, sería conveniente recordar que Gabrieli compuso muchas de sus obras para metales pensando en el contexto arquitectónico y el espacio sonoro en el que habrían de ser interpretadas, y que tal música es el antecedente directo, por ejemplo, de la música arquitectónica de Iannis Xenakis. La obra fue dirigida por Julio Estrada, y los instrumentistas fueron Arturo Reyes, Brian Sykora y Robert Allen, trompetas; Jesús Reyes y Bruce Roberts, cornos; Carl Christensen y Próspero Reyes, trombones; y William Kack, tuba. El conjunto ejecutó con vigor y buena técnica la música de Gabrieli.

Después, se interpretó *Linaia Agon*, o el combate entre Linos y Apolo, de Iannis Xenakis. La obra lleva como solistas a un trombón, que representa a Linos, y a un cornete y una tuba que representan a Apolo. Con un cierto carácter aleatorio, *Linaia Agon* está basada en la teoría matemática de los juegos, y según una matriz previamente establecida, puede variar el resultado del combate. El árbitro de este combate musical fue Rafael Méndez, matemático y estudiante de música de la U.N.A.M.

En el cómputo final, la victoria fue de Apolo. Después de un intermedio, Julio Estrada, quien dirigió la obra anterior, dirigió también su propio *Canto Naciente* para octeto de metales, con los mismos solistas que tocaban Gabrieli. Obra interesante por el uso de los espacios sonoros y por el hecho de que los sonidos van y vienen entre los instrumentos, colocados en las cuatro esquinas del salón. *Canto Naciente*, compuesta especialmente para la ocasión y dedicado a los que nacen y a los que prematuramente desaparecen, fue bien recibida por el público.

Para finalizar, se ejecutaron las *Reflexiones y Generaciones Willowbrook* de Pauline Oliveros, en las que seis solistas de metales se imitan mutuamente a una señal de quien dirige, y un grupo reflejante, el público, imita a su vez a los músicos dando largas notas con la voz. La dirección de esta obra totalmente aleatoria estuvo a cargo de Pauline Oliveros, Linda Montañó y Julio Estrada. U. N. A. M.

Not What We Thought Music Was



Oliveros: Come as you are

Unless music involves people, it ceases to exist, much like the sound of the falling tree in the uninhabited forest. With this idea of basic involvement, the College of Santa Fe's Music Division has arranged a weekend of workshops Oct. 21-22, with avant-garde experimental composer Pauline Oliveros.

Ms. Oliveros is known, perhaps best, for her innovative "Sonic Meditations" technique. She is part of the very contemporary school that seems to be telling us that music is not what we have always thought music was, but something more. Right or wrong, they invite us to try it on and see for ourselves.

These two workshop sessions are promised to be very much of a participation affair, and everyone is invited to be a part of them. To paraphrase an old joke, you don't have to be a musician to get a lot out of this experience—and you may, in fact, get more out of working with Oliveros if you are not a musician (in the traditional

sense) than if you are.

Best of all, the cost, thanks to a grant from the New Mexico Arts Commission, or Arts Division, is a nominal \$3 for a Saturday evening (8 p.m.) and Sunday afternoon (2 p.m.).

Next spring, musical sculptor Doug Hollis offers a similar workshop series; both are part of what Suzanne Harkins and Marcia Mikulak of CSF call "Explorations in Music." These are come-as-you-are events with no reservations or other formalities.

Oliveros is a 46-year-old Texan now heading the Center for Music Experiment of the University of California at San Diego. She views music as an all-encompassing ritual and thus an important part of the life of every human being—not a formal situation.

This whole view seems optionally to include the technical side of music that has developed over several centuries. But it is

rooted in the simple fact that for all its methods, music is basically an emotional medium. It is at this almost primitive level that Oliveros seeks to involve us all in her conception of music.

Beyond this, any description starts to border on the psychological. A brief review of the history of music, from ancient Greek ritual through American Indian religious dance and Afro-American jazz, shows that music has never been far from the most fundamental areas of human consciousness.

The clearer your understanding of the central core of music, the more (despite a classical or jazz or whatever background) you should be ready to explore new variations in the basic experience. With an open mind, you can learn almost infinitely. This Exploration in Music series offers a chance to do precisely that. You may or may not like the new territory you see, but you won't know until you visit.



Photo by Chris Cotter

COMPOSER AND FRIEND — Pauline Oliveros gets ready to sound her shell trumpet while lounging in her arboretum with a pet. The 46-year-old Leucadia woman is director of the Center for Music Entertainment at the University of

California San Diego. Probably her most notable achievement to many of her students is her work in the field of electronic music.

San Dieguito Citizen, Wednesday, June 7, 1978...A-2

Sonic meditations: Holding a note

[Continued from A-1]

without any musical skills in music of some depth."

Sonic Meditations

Sonic Meditations, basically, are made up of long tones -- picking a pitch and holding it as long as possible, which could be "beneficial in therapeutic

situations. By just holding one note, the body begins to relax. It's just like taking a deep breath, only you're using sound as well," Oliveros explains.

One of her first meditations, "Teach Yourself to Fly," aptly expresses the purpose of these verbal exercises. "This meditation simply tells you to

observe your own breathing cycle by gradually letting your vocal chords mke sound," says Oliveros. "You're not trying to sing anything in particular. You're just letting the sounds grow and fade out."

Oliveros says she has conducted these meditations with as little as six to 10 persons, and as many as 150 people. "With everyone doing it independently, the breaths and sounds moving together resemble ocean waves."

While Sonic Meditations primarily involve vocal arrangements, clapping and musical instruments may also be employed.

Oliveros' most ambitious meditation, "Rose Moon," which involves 32 people and a wide assortment of meditations performed simultaneously, has been presented throughout the United States, as well as abroad, during the past year.

Nine performances were held this year alone in Illinois, New York, Rhode Island and Connecticut Wesleyan College, where it premiered in April, 1977.

Where to next?

What musical directions Oliveros will yet pursue are uncertain, even to herself.

Right now, she says her work in Sonic Meditations is still evolving. She adds, "But it's hard to say which way things will go. Things just come up. I'll just do whatever feels natural."

Whatever that entails is anybody's guess. But there is little doubt that Oliveros will be the first one doing it.