

SEP

SECRETARÍA DE  
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

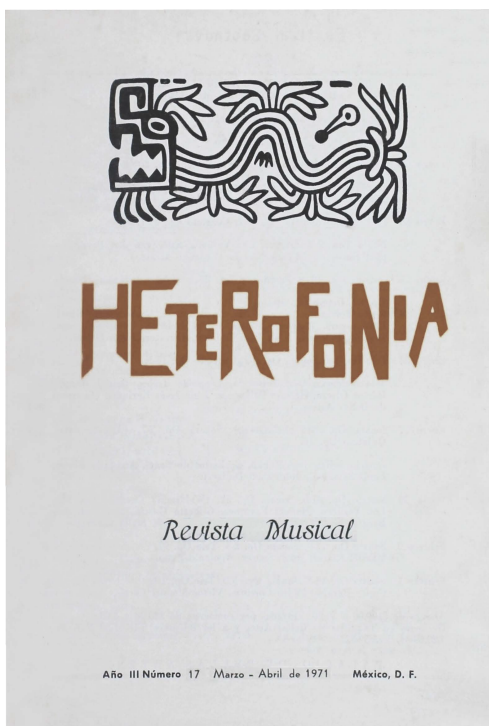


INBA



INBA  Digital

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



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

*Heterofonía* 17, México, marzo-abril de 1971

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 17, México, marzo-abril de 1971, pp. #-#



# HETEROFONIA

*Revista Musical*

Año III Número 17 Marzo - Abril de 1971

México, D. F.

# INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

## ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

### PRIMERA TEMPORADA 1971

10 Viernes, a las 20.30 hs.

10 Domingos, a las 11.45 hs.

## TEATRO DE BELLAS ARTES

Marzo 5 y 7

Obras de **Barsukof, Mozart y Schumann.**

Solista: **Badura Skoda.** Director: **Edouard van Remoortel.**

Marzo 12 y 14

Obras de **Chávez, Brahms y Sibelius.**

Solista: **Michael Rabin.** Director: **Edouard van Remoortel.**

Marzo 19 y 21

Obras de **Enríquez, Stravinski y Orff.**

Solistas: **Guillermina Higareda, Roberto Bañuelas, Coros de Madrigalistas y de la Opera.**

Director: **Herrera de la Fuente.**

Marzo 26 y 28

Obras de **Manuel de Elías, Chopin y Brahms.**

Solista: **Luz Ma. Puente.** Director: **Manuel de Elías.**

Abril 2 y 4

Obras de **Mozart, Rajmaninov y Chaicovski.**

Director: **Neeme Jarvi.**

Abril 16 y 18

Obras de **Revueltas, Barber y Dvorak.**

Solista: **Manuel Suárez.** Director: **Kennet Klein.**

Abril 23 y 25

Obras de **Haydn, Prokofiev, J.L. González y Musorgski-Ravel.**

Director: **Herrera de la fuente.**

Boletos en Taquillas de Bellas Artes, Dolores 2 (3er. piso) y

Tels.: 5-13-61-93 y 5-12-97-44.

# HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

## Directora

ESPERANZA PULIDO

## Jefe de Redacción

Ignacio Medina Alvarado

## Relaciones Públicas

Alberto Pulido Silva

## Redacción

Heriberto Frías 514,  
México 12, D. F.  
Teléfono: 5-23-48-10

## Correspondencia

Apartado 12-808,  
México 12, D. F.

## Impreso en la

"IMPRENTA IDEAL"

Fragonard No. 44  
México 19, D. F.

No. 17 Marzo-Abril

|                                                                                     |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------|----|
| ● Cartas a la Redacción                                                             | 2  |
| ● De los Editores                                                                   | 3  |
| ● GONZALO AGUIRRE BELTRAN<br>Bailes de Negros                                       | 4  |
| ● SHARON GIRARD<br>Algunas Fuentes de Música de Requiem en<br>el Nuevo Mundo        | 10 |
| ● JAN SMETERLING<br>Los 24 Preludios de Chopin                                      | 14 |
| ● ESPERANZA PULIDO<br>Técnica pianística de Tobias Matthay                          | 19 |
| ● SOPHIE CHEINER<br>Pierre Boulez, severo realizador de nuevos<br>órdenes musicales | 21 |
| ● FICHERO DE COMPOSITORES<br>MEXICANOS<br>Mario Kuri-Aldana                         | 23 |
| ● TIENTO de Emiliana de Zubeldia                                                    | 24 |
| ● CARMEN S. DE SANUDO<br>Presencia y Ausencia de Miguel Bernal<br>Jiménez           | 27 |
| ● LIBROS                                                                            | 31 |
| ● CONCIERTOS                                                                        | 33 |
| ● NOTICIAS DE MEXICO                                                                | 34 |
| ● REVISTA DE REVISTAS MUSICALES                                                     | 36 |
| ● DEL EXTRANJERO                                                                    | 40 |
| ● ABSTRACTS IN ENGLISH                                                              | 42 |

De los artículos firmados y con seudónimos,  
son responsables sus autores.

## PRECIOS DE SUSCRIPCION

### Correo ordinario

#### REPUBLICA MEXICANA

|                       |         |
|-----------------------|---------|
| Número suelto         | \$ 5.00 |
| Número atrasado       | 8.00    |
| Un año (seis números) | 30.00   |
| Correo aéreo          | 55.00   |

### EXTRANJERO

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

## CARTAS A LA REDACCION

Estimada amiga:

Nos es grato poner en su conocimiento que por acuerdo de nuestra Asamblea Extraordinaria ha sido usted elegida para recibir el Diploma de Honor que la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música concede cada año a quienes ayudan a dignificar la música en nuestro país y elevan el prestigio de México dentro del arte musical.

La ceremonia de entrega de diplomas tendrá lugar en los primeros días del mes de marzo y oportunamente le comunicaremos la fecha exacta para que usted asista a este acto.—La saludamos cordialmente.

Juan S. Garrido, Presidente  
Cutberto Pérez Juárez, Secretario  
Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música  
México, D. F.

*Aunque no lo especifica la carta anterior, la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música tuvo a bien premiar a la Directora de HETEROFONIA por el esfuerzo que ha venido realizando desde hace casi tres años, al publicar esta revista. Esperanza Pulido agradece muy sinceramente la amable distinción y puede asegurar a los apreciables colegas que esto le significará un estímulo para continuar luchando en una tarea que, por otra parte, le es muy grata.*

### A LOS EDITORES DE REVISTAS MUSICALES

Debido a nuestro nuevo método de fotocomposición para las computaciones RILM se mueve ahora mucho más rápidamente. El material editorial para el Vol. III/3 pasará a la imprenta en marzo próximo.

Por tanto, suplicamos a ustedes enviar el resto de las condensaciones de 1969 al Centro Internacional, a más tardar el 15 de febrero próximo. Desearíamos tener todos los resúmenes de 1970 para el primero de abril. Muchas gracias por su cooperación, sin la que el trabajo de RILM no sería posible.

Evelyn B. Lance  
City University of New York 33 West, 42nd St.  
Jefe de Ediciones. International RILM Center  
Nueva York, N.Y.

*Bajo los auspicios de la Sociedad Internacional de Musicología, la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales y el Consejo Norteamericano de Sociedades Científicas, la International RILM Center, de la City University of New York publica un repertorio internacional de literatura musical científica, en forma condensada. RILM ABSTRACTS es una publicación de gran valor, puesto que le permite al musicólogo un ahorro de trabajo para sus investigaciones bibliográficas. Carmen Sordo, Jefe del Dep. de Investigaciones Musicales del INBA, tuvo la amabilidad de enviar a RILM las primeras condensaciones de algunos artículos de HETEROFONIA.*

**NUEVO DIRECTOR DEL CONSERVATORIO.**—Con el ascenso del Dr. Miguel Bueno a la Dirección del Instituto Nacional de Bellas Artes, se han producido varios cambios en los puestos claves de esa dependencia de la Secretaría de Educación Pública. Así, por ejemplo, el compositor y director de orquesta Francisco Savín dejó la Dirección del Conservatorio Nacional, para ocupar la más elevada y compleja del Departamento de Música del INBA. En su lugar fue nombrado el compositor, maestro y director de coros Simón Tapia Colman, nacido en España, pero residente aquí desde el derrocamiento de la República Española; es ciudadano mexicano; desposó una señorita mexicana y todos sus hijos nacieron en México. Naturalmente que no falta quien objete la odiosa cuestión de las nacionalidades, olvidando que si los Estados Unidos han logrado ocupar un destacadísimo lugar en el campo internacional de la música, se lo deben, muy especialmente, a la cordial acogida que durante la pasada Guerra Mundial dispensaron a tantos y tan destacados músicos europeos exiliados, o fugitivos. (Naturalmente sin discriminar a los buenos elementos nacionales). Creemos que Tapia Colman posee cualidades idóneas para el puesto que se le ha confiado. Sus primeras declaraciones se refirieron a su apego al progreso y sus intenciones de no dar un solo paso hacia atrás, ¿Será posible? Dentro de las condiciones prevalecientes en el Conservatorio resulta demasiado difícil planear elevados proyectos de progreso, Mientras no se cuente con un número suficiente de escuelas de iniciación musical, dedicadas a preparar a los alumnos hasta —digamos— un tercer año de materias teóricas, solfeo e instrumentos, nada positivo podremos esperar.

Respecto a la cuestión de un Bachillerato de las Artes, conducente a la donación de maestrías en el Conservatorio y que Savín propuso a las autoridades de la Universidad Nacional Autónoma de México, ¿qué ha resultado? No creemos que los alumnos dedicados exclusivamente a la ejecución de instrumentos, o al canto, hayan menester de un bachillerato (la Secundaria es suficiente), pero sí lo demandan las profesiones de maestros, directores de orquesta y —sobre todo— musicólogos (aunque nunca ha existido en el Conservatorio una verdadera carrera de Musicología) A los compositores tampoco les vendría mal.

La Secretaría de Educación Pública se niega a conferirles categoría profesional a los egresados del Conservatorio. Es éste uno de los mayores inconvenientes que confrontan los maestros allí, puesto que se les niegan derechos para la obtención de mejoras pecuniarias. Parece absurdo no reconocerles como profesionales sus títulos obtenidos en el plantel, tras diez o más años de estudios (una carrera tan larga como la de cualquier otra profesión).

\* \* \* \*

Tocóle a Tapia Colman sustituir a Savín en un período de exámenes semestrales, con los consiguientes problemas que el nuevo sistema de pruebas implantado por éste le presentaba a su propio creador. De allí el desequilibrio

sufrido por el propio Director, los maestros, los sinodales y los alumnos. Por lo que se refiere a estos últimos es de esperarse que quienes hayan sido calificados como "ineptos", se marchen del Conservatorio para siempre, en busca de más idóneos menesteres. ¿Quién pugna en la Sociedad de Alumnos del plantel porque se les den nuevas oportunidades a estos elementos que solamente se inscriben en el Conservatorio para quitarles su tiempo a los maestros y perder el suyo propio? Únicamente los que se hallan en "apuros". Pero en esta vida siempre urgen las excepciones, sobre todo tratándose de muchachos nerviosos, de los que hay tantos en estos tiempos; mas en estos casos los reportes mensuales que el maestro le confía a su libreta de asistencias, valen más que las propias pruebas.

---



## *Baile de Negros*



Por GONZALO AGUIRRE BELTRAN

No siempre es posible demostrar con suficiente evidencia el origen de rasgos y complejos culturales que hoy son parte consustancial de los patrones de comportamiento habituales en los mexicanos o en una porción de ellos. Es bien sabido que en nuestros país concurrieron, desde los años del descubrimiento y conquista de la Tierra Firme, dos grupos de población bien identificados por participar en sistemas de vida que diferían considerablemente entre sí; los españoles y los indios. Con cierta razón, ambos grupos fueron objetivados en categorías sociales únicas.

Con la designación de españoles se comprendía, por supuesto, a los que en la actualidad componen las varias nacionalidades del Estado español —castellanos, vascos, catalanes, gallegos, etc.—; pero también a portugueses de la propia península ibérica, nórdicos de los Países Bajos, alemanes del Báltico, italianos y griegos del Mediterráneo. No obstante que hablaban lenguas que no permitían el entendimiento común y que en su modo de ser expresaban las peculiaridades que les daba una identidad nacional, todos quedaban incluidos en ámbito de la cultura occidental; compartían un estilo de vida general y representaban una etapa de civilización urbana muy semejante.

Las divergencias en la categoría social india eran, ciertamente, mayores.

En ella se ponía, tanto a las bandas recolectoras cazadoras de los semidesiertos del norte del país, cuanto a los pueblos agrícolas del centro y sur, entre los cuales algunos, como los nahuas del valle de México, los mayas del procur-rente yucateco, los zapotecas y mixtecas de Oaxaca, los totonacas de Veracruz, habían alcanzado elevados niveles de eficiencia en muy diversos aspectos de su civilización. La dispersión idiomática, que había producido más de un centenar de lenguas y un crecido guarismo de dialectos, y las formas de obtener la subsistencia ya mencionada, separaban a los componentes de esta categoría social; pero todos eran americanos, es decir, gente sentida como radicalmente distinta por sus conquistadores, especialmente en lo que concierne a civilidad y policía.

A pesar de la clara participación que desde un principio puso aparte a las dos categorías que nos ocupan, los etnólogos que en el presente estudian a las comunidades que descienden directamente de los grupos étnicos americanos, encuentran a menudo difícil la determinación de los rasgos nativos y extranjeros. En muchas de esas comunidades —si hemos de creer a los antropólogos difusionistas—, con excepción del habla y unas pocas cosas más, todos los rasgos culturales son de procedencia occidental. Según ello, la contribución que los indios actuales pueden dar a la formación de la cultura nacional es despreciable.

Otros especialistas en ciencias sociales y en humanidades, que se ocupan de investigar a grupos de población nacional, tienen dificultades parecidas cuando siguen el rastro a un elemento cultural cualquiera para descubrir su forma pristina. Desde luego, hay rasgos cuya calificación como americanos u occidentales es obvia; objetos, técnicas, alimentos, vestidos, viviendas. Pero en otros apartados de la cultura, como los ubicados en los dominios del arte, la religión y la medicina, las cosas son diametralmente opuestas. No hay seguridad alguna para definir la procedencia cultural. Por ejemplo, la creencia en el susto, tan importante en la medicina popular, bien puede proceder del pensamiento mágico cristiano sobre el *espíritu* o del concepto nahua del *tonalli*.

La dicotomía arriba establecida, con todo y las dificultades graves que a veces confronta, sólo exige la elección entre los componentes de los grandes sistemas culturales, el occidental y el americano. Un objeto o una idea sólo pueden ser españoles o indios; con ello la pesquisa queda restringida dentro de una jurisdicción relativamente reducida; la península ibérica, en un caso, la superficie patria, en el otro. A decir verdad, esta limitación tiene en cuenta la participación en la población colonial de gente distinta a la mencionada. Se sabe que México recibió inmigración negra que vino de Africa y asiática que fue introducida por el puerto de Acapulco; pero jamás se da be-ligerancia a esta gente; es juicio común que pasó sin dejar huella.

El número de asiáticos forzosamente inmigrados a Nueva España parece haber sido corto y su influencia reducida al hinterland del puerto de entrada; pero en lo que concierne al negro las cosas son indudablemente distintas. Los estudios llevados a cabo sobre el número de los que migraron al país, la proporción en cuanto a edad y sexo de los esclavos, la procedencia tribal de los mismos, su distribución geográfica en la extensión del territorio colonial, los años en que se les introdujo, el trato que se les dio y otro pormenores más, han permitido un conocimiento suficiente de este grupo racial para afirmar, sin temor a dudas, su importancia.

Aunque estos estudios representan tan sólo un punto de partida para investigaciones posteriores que les afinen y den la profundidad que requieren, el mundo académico de México se encuentra poco interesado en esta línea de pesquisas. La importancia que entre nosotros tiene el indio y lo indio nos lleva a ignorar cualquier otra contribución a la cultura nacional, a más de la occidental, y esto reza particularmente con el negro. Durante el siglo pasado y principios del presente nuestros pensadores llegaron a aceptar ideas racistas de las que excluyeron al indio, pero no al negro. La contribución cultural africana es recusada o simplemente no reconocida,

Lo que antecede coloca al afromexicanista en una posición muy particular. Si trata de calificar como africano un rasgo o un complejo cultural, presente en nuestro estilo de vida, se encuentra obligado a ofrecer una evidencia incontrovertible que muy a menudo es imposible encontrar; los paralelismos entre costumbres africanas y americanas le inducen a error y el proceso de aculturación que operó y sigue operando incansable borra los perfiles acusados de los elementos originales hasta volverlos irreconocibles. Todo lo anterior viene a cuento porque el presente trabajo pretende señalar una influencia africana en los bailes populares de México con base en la documentación colonial.

En otro lugar hemos narrado con toda minuciosidad los lugares tan diversos de donde fueron arrancados los negros por los tratantes de esclavos;<sup>1</sup> así pues, baste decir aquí que la mayoría procedió, según las épocas, de las áreas culturales de la Costa de Guinea y del Congo, según lo formula Herskovits.<sup>2</sup> La limitación geográfica cultural del territorio africano en que tuvieron su origen la mayor suma de negros significa sólo similitud de formas de vida, pero en modo alguno de comunidades de habla. Los idiomas bantús y los que permitían la comunicación entre los *verdaderos negros* eran muchos; tantos que el castellano se convirtió en la lengua franca de la esclavonía.

La diversidad de origen, junto con las condiciones de la esclavitud esencialmente destructoras de la cultura, propiciaron la integración de los africanos en la cultura de las minas, los obrajes, las plantaciones y el servicio doméstico. La ecología de las urbes y la de las explotaciones capitalistas ubicadas en el Altiplano eran distintas a las africanas; sólo en las costas tropicales del Golfo y el Pacífico los negros encontraban algo semejante a su patria; pero ni aun en este último caso pudo grupo tribal alguno recrear el estilo de vida que había dejado atrás. La destrucción de la cultura original y la adopción de la cultura enajenada del conquistador fue el destino general del negro.

Por supuesto, el negro resistió hasta donde le alcanzaron las fuerzas la demolición de todo aquello que daba significado a su vida y en no pocas ocasiones se sublevó contra el amo español o simplemente huyó a los refugios que le depararon las selvas, los desiertos o las montañas. Ni aun en este caso llegó a reconstruir su sistema cultural. Los cimarrones vivían en palenques sujetos a un orden social cuya cohesión les permitía rechazar con éxito los ataques de los colonos esclavistas; pero este orden era una reinterpretación de formas occidentales o americanas. La economía se basaba en la producción del maíz conforme a la técnica indígena y la organización política se configuraba de acuerdo con las normas que los españoles dieron a la república de indios.

No obstante todo lo dicho los negros, horros o esclavos, supieron con-

servar ciertas expresiones, que actuaron a manera de cemento para mantenerlos unidos: las expresiones estéticas. Los domingos y fiestas de guardar eran para los negros, abrumados por el diario trabajo, el tiempo libre en que la sociedad esclavócrata se veía compelida a permitirles tañer, bailar y embriagarse. Al través de estas expresiones la música, el canto y la danza africana tendían a perdurar. La excitación dionisiaca que caracteriza a muchos de los bailes africanos causó profundo recelo y grande temor a los amos.<sup>4</sup> A veces quisieron prohibir las reuniones tumultuosas; pero, ante la imposibilidad de lograrlo, se conformaron con regularlas.<sup>4</sup>

El escándalo que provocaron los bailes de negros no se limitó a los amos; se extendió a los gobernantes encargados del poder civil y a los eclesiásticos que dominaban las conciencias, al comprobar la intromisión de los esclavos en los bailes y celebraciones de los indios. Los comisionarios y familiares del Santo Oficio de la Inquisición, en las denuncias que elevaron a sus superiores, dejaron constancia de esta penetración y de la de opuesto sentido. Los negros, informan, bailan con los indios el *tumteleche*, representación de un sacrificio humano, los *patoles* en las ceremonias de imposición del nombre y los areitos destinados a los dioses indios.<sup>5</sup>

La mutua influencia de una cultura sobre otra, tuvo lugar especialmente entre la negra y la blanca. El contacto más frecuente del negro fue sin duda el que tuvo con el amo blanco. Por parte de éste hubo un esfuerzo decidido por cristianizar y ladinizar al bozal con el fin de integrarlo a la economía colonial como proletario. El esclavo, a su vez, hizo ostensibles esfuerzos por vestir sus bailes con la indumentaria occidental y la representación del culto a los santos católicos. Hace trescientos años, concursos de negros ejecutaban por las calles de las ciudades mexicanas, bailes en cortejo que bien pueden ser el antecedente de los *candombés* sudamericanos.

En efecto, de mediados del siglo XVII, cuando alcanzó su apex la inmigración negra a Nueva España, data una denuncia al Santo Oficio en la que se afirma: "fueron por las calles públicas los negros y mulatos, con toallas al hombro turibulando las imágenes en esta ciudad; abuso introducido de pocos años a esta parte en la ciudad de los Angeles".<sup>6</sup> El denunciante temía la difusión de la práctica a los indios que eran más que los negros en la jurisdicción de Puebla. En Guadalajara también se ejecutaban estos bailes en que negros y mulatos se agrupaban en *naciones*, conforme al testimonio de un clérigo: "Entre los negros y mulatos de esta tierra se han erigido unas comunidades, aunque para los Señores de la ciudad es una lícita diversión, para otros y para mí no lo es".<sup>7</sup>

Los negros, ciertamente, se habían vuelto cristianos, pero, a su vez habían infiltrado en las ceremonias religiosas un carácter festivo y secular que asustó a los sacerdotes, celosos de mantener prístina la doctrina y la liturgia tradicionales.<sup>8</sup> El 2 de diciembre de 1643 el Santo Oficio prohibió los nacimientos, conventículos, juntas y oratorios "curso de gente, bailes y chocolates".<sup>9</sup> Los españoles, negros y mulatos de la ciudad de Puebla, en contravención al edicto siguieron bailando los oratorios. En 1689 fue recordada la interdicción, sin éxito, en Oaxaca; en 1704, con resultados semejantes en Guatemala. El año de 1789, se formó un expediente en Oaxaca contra negros mulatos y españoles "sobre las deshonestidades y abusos introducidos con motivo de los coloquios que hacen en las navidades".<sup>10</sup>

Un siglo antes, el comisario del Santo Oficio en Cuernavaca había excomulgado "a todos cuantos habían asistido en San Antonio Zacatepec a la fiesta y bailes que la gente libre y esclava del Real del dicho Ingenio habían hecho a la Virgen y Mártir Santa Catalina".<sup>11</sup> Pena tan severa para los devotos católicos del mundo colonial era de suponerse que tuviera un efecto determinante en la yugulación de los bailes de negros, mas todo indica que no fue así. En realidad durante el siglo XVII hubo un estira y afloja entre prohibición y licencia, entre cantos y bailes permitidos y condenados, entre operaciones española y deliberada y negra espontánea, es decir, se produjo una interacción que vino finalmente a originar el baile y el canto mestizos, pero mestizos principalmente de español y negro.

Esta emergencia tiene lugar a fines del siglo XVII, precisamente cuando surgen en los pensadores de la época ideas de patria y nacionalidad. Los bailes, siempre acompañados por el canto, se difunden por toda la Colonia pero en lo particular por los centros de desarrollo capitalista: las ciudades de México, Puebla, Guanajuato, Morelia, Guadalajara, Pachuca y el Puerto de Veracruz. Los giros de la danza son generalmente calificados de licenciosos y la letra de las canciones de irreverentes, como en efecto lo eran. Parece como si el racionalismo de la Ilustración hubiese usado el canal de la copla para dar rienda suelta a su anticlericalismo.

En el archivo de la Inquisición numerosos expedientes, de fines del XVII, informan con amplitud respecto a la aparición sucesiva e incansable de bailes y cantares. Algunos de ellos los transcribiremos *in extenso*. En 1767 el comisario del Santo Oficio en Veracruz, decía:

Con fecha de 23 de septiembre me ordena Vuestra Señoría relaciones sobre el baile que llaman el *chuchumbé*, las circunstancias con que se bailan y informado por dos sujetos, me dicen que las coplas que remítase cantan mientras los otros bailan, o ya sea entre hombres y mujeres, o sea bailando cuatro mujeres con cuatro hombres, y que el baile es con ademanes, meneos, sarandeos, contrarios todos a la honestidad y mal ejemplo, de los que lo ven como asistentes, por mezclarse manoseos, de tramo en tramo abrazos y dar barriga con barriga, bien que también me informan que éste se baila en casas ordinarias de mulatos y gente de color quebrado, no en gente seria, ni entre hombres circunspectos y sí soldados, marineros y brosa.<sup>12</sup>

En la ciudad de México tuvo gran aceptación, por 1771, un son llamado *saranguando* que se bailaba y cantaba en las tepacherías de la capital, desde el puente de Santo Domingo hasta el de Amaya y la Pila Seca. Se decía que los cantares eran muy deshonestos y que se bailaba con tanta desenvoltura que "sirve de grande provocación para excitar la lujuria".<sup>13</sup> En 1778 causaba furor en Guanajuato el *Son de los panaderos* en que:

Van saliendo cuantos concurren al fandango, pero acompañados siempre hombre y mujer y quedándose en el puesto que les toca, bailan y cantan, formando al fin porterías de monjas, baratillos, fandangos y todo comercio y comunicación de hombres y mujeres hasta que no queda grande ni chico, y cuanta mezcla hay, sea la que fuere, que no salga a hacer algo. Se dio principio por un demonio, que ya se fue, en forma de mujer, que vino de Valladolid y dejó esta mala semilla sembrada.<sup>14</sup>

Por el mismo año de 1778 en Veracruz se bailaba el son llamado *ma-*

turranga y otros más, según una delación que en parte dice:

...por divertirme el día veinte de enero de este año entré a un baile que se tenía en el callejón que llaman la Campana, en una casa cuyo dueño no conoce, y que está poco más adelante de la entrada del dicho callejón, y en una pareja de hombre y mujer, que con otra igual había salido a bailar al son que llaman el *pan de manteca* observó entre ellos movimientos muy lascivos, torpes y provocativos... pidió tocaran la *co-secha* que el dicho Tomás salió a bailar con una mujer y empezaron a bailar con gran deshonestidad... pero hay otro baile llamado *sacamandú* el cual siempre que lo ha visto bailar le ha parecido muy deshonesto, que dicen que lo trajo un negro de La Habana, que estuvo forzado en el castillo de San Juan de Ulúa.<sup>15</sup>

Por 1784 los mulatos de las minas de Pachuca cantaban y bailaban el *pan de jarabe* y sones como el *viaje del arriero* y el *pan pirulo*.<sup>16</sup> Las coplas que acompañaban a todos estos sones fueron recogidas por los comisarios del Santo Oficio. Las que acompañan al *chuchumbé* describen la corrupción de clérigos, milites y funcionarios de la época y hacen mofa de ello. En cierta forma la crítica que hacen es muy semejante a la de los cantares de nuestros días y aun los bailes han persistido en algunos lugares sin grande modificación. El vívido relato que el comisario del Santo Oficio en Veracruz hizo del son llamado *el torito* bien podría retratar el que se baila hoy día; dice:

Tenemos la desgracia de oír entre la gente plebeya de esta ciudad y los pueblos comarcanos otro son llamado *el torito*, deducido del antiquísimo *tango*, que no he visto bailar, pero repetidas veces he oído detestar entre las personas que presenciándolo no han podido sacrificar en obsequio de la diversión los remordimientos de su conciencia, ni los sentimientos de la religión. Báilase el detestable *torito* entre un hombre y una mujer: ésta regularmente es la que sigue el ademán de torear, como el hombre el de embestir; la mujer provoca y el hombre se desordena; el hombre todo se vuelve embestir a la toreadora y la mujer toda se desconcierta o se vuelve banderillas para irritar al toro; en los movimientos de torear y en los de embestir uno y otro mutuamente se combaten, y ambos torear y embisten a los espectadores, que siendo por lo común personas tan libertinas y disolutas como los espectáculos, fomentan con gritos y dichos la desenvoltura y la liviandad de los perniciosos bailadores. Este baile, Ilustrísimo Señor, no es de aquellos que se ven de tarde en tarde, es bastante frecuente y creo que no hay concurrencia de arpa y guitarra, especialmente en las casas de campo, en las pequeñas de la ciudad y los pueblos de Medellín, Jamapa y Antigua Veracruz, en que no se vea bailar, unas veces con más otras con menos desenvoltura; pero casi siempre con demasiada disolución.<sup>17</sup>

Los documentos, citados en su parte significativa, proceden todos del Archivo General de la Nación donde están a la disposición del público lector; pero no son los únicos. En los libros de cabildos y en los archivos de las catedrales de las diócesis principales hay materiales sobre bailes de negros que esperan clasificación e interpretación. El presente trabajo intenta mostrar los antecedentes africanos de la música, el baile y el canto populares en México, pero no lo considera una investigación exhaustiva sino, todo lo contrario, el punto de partida para posteriores estudios en profundidad.

(pasa a la pág. 18)

# ALGUNAS FUENTES DE MUSICA DE REQUIEM EN EL NUEVO MUNDO

Por SHARON GIRARD

## ESTUDIO PRELIMINAR.

Con excepción de los estudios sobre el Requiem realizados por Luce<sup>1</sup>, Schaffer<sup>2</sup> y Robertson<sup>3</sup>, casi no existen ningunos otros, pese a que, desde los tiempos antiguos, hasta nuestros días, se han compuesto al rededor de mil misas *pro defunctis*. Justo es seguirles la pista cronológica a estos tesoros artísticos, pero, al mismo tiempo, precisa localizar su geografía en la Europa Central, en la Península y en el Nuevo Mundo.

Desde 1559 hallamos en la ciudad de México señales de música de Requiem ejecutada a la muerte de Carlos V. Al relatar en 1560 la vigilia de tal acontecimiento, Cervantes de Salazar menciona la ejecución policoral de Circumdederunt me, Pace mihi Domine y Venite exultemus de Morales, así como la procesión encabezada la mañana siguiente por tres órdenes religiosas provinciales, que cantaron una Misa en cinco partes con gran solemnidad y devoción.<sup>4</sup>

Otro centro de actividad litúrgica era Puebla, cuya iglesia local fue elevada desde 1550 por Carlos V a la dignidad de una Catedral comparable a la de Toledo. En 1605 el coro de Puebla alcanzó gran reputación en España y en el propio Nuevo Mundo.<sup>5</sup> Así como los documentos del Nuevo Mundo, así los antifonarios poblanos de polifonía, demuestran ciertos lazos de conexión con España y Portugal. Una de estas fuentes la provee el Antifonario No. III de Puebla, único en su género, puesto que solamente contiene misas de Requiem y Oficios<sup>6</sup>, al contrario de los de Morales, Guerrero o Juan Esquivel, quienes siempre colocaban los Requiems al final de sus colecciones<sup>7</sup>. También sorprendente el hecho de que dicho Antifonario devenga un caso aislado de supervivencia: un Requiem policoral que se inicia con la polifonía del Introito en Dona eis Domine, a 8, un Kyrie a 8, un Ofertorio a 5 y un motete (Domine secundum actum meum) a 5 voces.

En el manuscrito hay también obras de Morales, Guerrero, Padilla y Tavares: un Requiem de Guerrero a 4 (la polifonía del Introito se inicia en Dona eis); un Kyrie, Gradual, (Dona eis), Item (Absolve), Ofertorio (Libera animas), Sanctus y Benedictus. Las obras de Morales son Quoniam Deus magnus (Salmo 94) a 4 y Requiem aeternam a 4. Se atribuye a Padilla un Dies Irae a 4, en el que los versos impares aparecen en polifonía. Tavares contribuyó con un Parce Mihi a 7.

El resto es anónimo, pero posiblemente provenga de los mismos compositores. He aquí unas cuantas selecciones: Regem cui omnia vivunt a 4 (invitatorio), parce mihi a 4 (Lección I, Maitines), Hei mihi a 3 (Antifona de Vísperas), Circumdederunt me a 6 (Salmo 114) Responde mihi a 4 (Lección IV, Maitines), Domine ne in furore tuo a 4 (Salmo 37). Et erexit cornu a 4 (Cántico de Zacarías), Ne recorderis a 4 (Lección VI Responsorio, Maitines).

Indicando que una lista de las obras de Tavares y Saldanha está incluida en la primera parte del Index de la Biblioteca de Joao IV, cuyos te-

soros fueron destruidos en Lisboa por el terremoto de 1755<sup>8</sup>, Barwick especifica que poco se sabe de estos compositores.

El *Diccionario Biográfico de Músicos Portugueses* de Ernesto Vieira informa, empero, que Goncalo Mendes Saldanha nació en Lisboa, escribió villancicos y floreció en la primera mitad del siglo XVII. Fue discípulo de Duarte Lobo (1565-1646) y compuso también motetes y salmos. Barbosa Machado agrega que el Duque de Lafões poseía en su Biblioteca los "Tos" a cuatro voces de Saldanha. Vieira le dedica así mismo un parágrafo a Tavares, uno de los más notables compositores del siglo XVII, nacido en Portalegre, alumno de Antonio Ferro y más adelante Maestro de Capilla de la Catedral de Murcia y Cuenca, en cuya última ciudad murió.

Desplacémonos ahora hacia Bogotá: vale la pena detenernos un poco en el manuscrito de Manuel Blasco (1681) que contiene las obras *Regem cui omnia*, *Venite quoniam*, *Quoniam*, *Quadráginta* y *Requiem aeternam*. En Bogotá se halla también un *Requiem a 4* de Guerrero; otro de Herrera a 8, así como su *Dies Irae* (1725) y su *Oficio de Difuntos a 8* (1744); un *Requiem* de Navarro a 8 (hay una indicación en *falsete*). Este último se desarrolla así: *Requiem*, *Te Decet*, *Kyrie*, *In memoriam a 4*, *Ofertorio*, *Sancus* con *Hosanna* (no hay un *Benedictus*).<sup>9</sup>

En el Nuevo Mundo existen documentos de ejecuciones de *Requiem*s, a partir de 1559, hasta 1681, con gran actividad desarrollada desde las ciudades de México y Puebla hasta Bogotá, en la América del Sur.

En la segunda mitad del siglo XVIII declinó en Europa la producción de misas; pero no la de *Requiem*s. De acuerdo con Kretzschmar, se ejecutaban frecuentemente, sobre todo *Dies Irae* de dramáticos acentos, como, por ejemplo, una *Secuencia* de Pasterwitz, en la que emplea un trombón para el "tuba mirum" y un grotesco trémolo de coral sobre el "quantus tremor"<sup>10</sup>. Quizá el *Requiem* más notable de este siglo haya sido el de Mozart, que fue ejecutado en sitios tan alejados de Austria como Río de Janeiro<sup>11</sup>.

En el siglo XIX el *Requiem* se volvió gradualmente "funcional", ora estuviere destinado al culto religioso, al concierto, en honor de personajes conspicuos, para conmemorar algún evento, o como comisión para festivales musicales<sup>12</sup>. Como ejemplo del siglo XIX, Gilbert Chase destaca el primer *Requiem* (Op. 143) de Miguel Hilarión Eslava y Elizondo (1807-1878)<sup>13</sup>.

Familiarizados como están con la música del siglo XVIII y del XIX, Kretzschmar, Chase, Seay y otros musicólogos, pueden indicar claramente la importancia del *Requiem* durante esta era, el grado de su importancia en las obras de cada compositor y, finalmente, sus motivos de inspiración.

Considerando que la Europa Continental y la Península Ibérica produjeron tantos y tan prominentes *Requiem*s, ¿hasta qué punto fue influido el Nuevo Mundo durante el siglo pasado por aquellas Misas para los difuntos? Como se dijo antes, Kretzschmar informa de la ejecución del *Requiem* de Mozart en Río de Janeiro. Pero, ¿qué pasó con los brasileños? Hasta ahora se sabe de dos compositores: Francisco Manoel da Silva (1795-1865) y José Maurício Nunes García (1767-1830), el último de los cuales compuso un *Requiem* para la Reina María I.

Refiriéndose a la costa meridional del continente Sudamericano Carlos Raygada menciona al Compositor nativo del Himno Nacional Peruano, José

Bernardo Alcedo (1788-1878) (introdutor del Canto Gregoriano en Chile poco después de 1823), como compositor de una Misa pro defunctis para tres voces, violines, flautas, trompetas y contrabajo, cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional Peruana<sup>15</sup>. Hay una mención de la misa en "Noticias de Arequipa" de Domingo Gómez, quien la tomó de una revista de Lima.<sup>16</sup> Además del Requiem, Alcedo compuso otro Requiem antifonal, mencionado por F.C. Coronel Zagarra en el prólogo de la *Filosofía Elemental de la Música*<sup>17</sup>. El autógrafo se halla así mismo en la Biblioteca Nacional, pero se desconoce el paradero del Dies Irae de Alcedo.

Raygada investigó científicamente el paradero de obras de otros limeños: Renzo Bracesco Ratti escribió un De Profundis y Requiem a 8 (sin acompañamiento), el cual fue ejecutado en el Teatro del Popolo, por miembros del Conservatorio Real de Milán, el 27 de enero de 1921, en ocasión del vigésimo aniversario de la muerte de Giuseppe Verdi.<sup>18</sup> El 21 de junio de 1941 cantó la obra en Lima el coro del Conservatorio, bajo la dirección de Sánchez Málaga<sup>19</sup>.

El propio Raygada menciona dos ejecuciones limeñas del Requiem de Zecchini: en noviembre de 1878, el compositor italiano y director de orquesta José Cajano, dirigió en el Teatro Politeama de Lima la obra en cuestión, en memoria del rey de Italia, con la participación de todos los miembros de la compañía lírica Ugolini<sup>20</sup>. Un año después, el 29 de octubre de 1879, el propio Cajano volvió a dirigir la obra de Zecchini en la Catedral de Lima, esta vez durante los solemnes funerales en honor del Contralmirante Miguel Grau<sup>21</sup>.

Continuando con informes de Raygada, mencionaremos al violinista, compositor y director de orquesta italiano Claudio Rebagliati (nació en Noli, cerca de Génova, el 6 de octubre de 1843 y murió en Lima el 23 de diciembre de 1909), quien no solamente compuso un Requiem para solos, coro a 4 y orquesta, en memoria del coronel Francisco Bolognesi, sino también otro antifonal para coro a 4, solos y orquesta en honor de Alfonso XII, rey de España.<sup>22</sup> Otro compositor y director de orquesta peruano —José María Valle Riestra (1858), dedicó su Requiem al General Juan Antonio Pezet. Y el limeño Benjamín Castañeda (1846-1913) escribió una Marcha Fúnebre en memoria del Dr. Francisco de Paula González Vigil.<sup>23</sup> Para terminar con los compositores peruanos de Requiems, Raygada menciona a Ramón Ferrer y Soría, pianista y compositor (nacido en Lima en 1892 y muerto en París en 1919), quien dedicó su Requiem a su madre.<sup>24</sup>

Raygada comprueba que la Academia Peruana de Música (en el Convento de San Agustín) estaba interesada en adquirir música de Requiem y trataba de informar al público acerca de sus adquisiciones, cuando refiere que el 5 de septiembre de 1833 el Director comunicó públicamente la recepción de varias colecciones europeas de seria música moderna de iglesia, como salmos, vísperas, Requiems, etc.

Por otra parte, el hecho de que en Lima la tradición del Requiem continuó setenta y siete años más tarde, puede ser confirmada por la reseña de Raygada de una ejecución del Requiem de Saint Saens, cantado por 200 voces en honor del aviador peruano Jorge Chávez (muerto el 25 de octubre de 1910), combinado con fragmentos del Requiem de Valle Riestra, bajo los

auspicios de la Sociedad Filarmónica de Lima y la dirección de Federico Gerdes.<sup>26</sup>

Un especialista de la talla de Raygada ha demostrado hasta qué punto se compuso y ejecutó música de Requiem en el Nuevo Mundo durante el siglo XIX. Sería conveniente buscar evidencias en otras regiones de las Américas, con la seguridad de obtener recompensas positivas. Un estudio preliminar, como el presente, apenas ha podido aflorar las fuentes más accesibles. Es de esperarse una investigación más detallada de fuentes menos conocidas.

## N O T A S

1.—Harold Luce. "The Requiem Mass from its Plainsong beginnings to 1600", en *Dissertation Abstracts*, XIX/2 (Ann Arbor: University Microfilms Inc., 1958-59, p. 2101).

2.—R. J. Schaffer. *A Comparative Study of Seven Polyphonic Requiem Masses* (Tesis de Filosofía inédita. New York University, 1952).

3.—Alec Robertson, *Requiem Music of mourning and consolation* (London: Cassell, 1967).

4.—Francisco Cervantes de Salazar, "Túmulo Imperial". México, Antonio de Espinosa, 1560.

5.—Robert Stevenson, *Music in México: A historical Survey* (New York: Thomas & Crowell, Co. 1952), p. 91.

6.—Este es el único Antifonario de Requiems en la América Colonial, según lo expresa Steven Barwick en *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison* (Cambridge: Harvard University Press, 1957), p. 121.

7.—Para un análisis de estos Requiems, así como de los de Palestrina, Victoria y Vázquez véase *Spanish Cathedral Music of the Golden Age* de Robert Stevenson (Berkeley: University of California Press, 1961).

8.—Este Índice recoge aproximadamente a 28 compositores de música de Requiem, incluyendo a Saldanha y Tavares.

9.—Robert Stevenson, "The Bogotá Music Archive" *Journal of the American Musicological Society*, XV/3 (Otoño, 1962), pp. 292-315.

10.—Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal II: I* (Leipzig: A.G. Liebeskind 1888), p. 219.

11.—*Ibid.*, p. 224.

12.—Albert Seay, "Requiem", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart XI* (Kassel: Barenreiter, 1963), p. 297.

13.—Gilbert Chase, "Miguel Hilarión Eslava", *The Musical Quarterly*, XXIV/1 (Enero 1938). *Lira Sacro-Hispana* contiene otro Requiem de Eslava para 8 voces y orquesta.

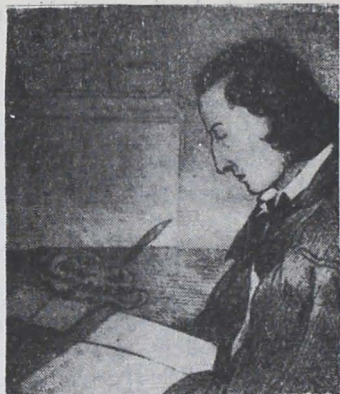
14.—Neukomm, quien escribió su Requiem en memoria de sus hermanos Josef y Michael Haydn, enseñó en Brasil, de 1816 a 1821.

15.—Carlos Raygada, "Guía Musical del Perú", *Fénix XII* (1956-57), p. 22. Este autor también menciona en la p. 21 un Gradual de Misa de Requiem de Alcedo, para 3 y 4 voces (con orquesta) y una corneta obligada.

16.—*Ibid.*, p. 21. 17.—*Ibid.* 18.—*Ibid.*, p. 65. 19.—*Ibid.* 20.—*Ibid.*, p. 75. 21.—*Ibid.* Rebagliati dirigió el Sanctus. 22.—*Ibid.*, XIV, p. 62. 23.—*Ibid.*, XIII, p. 8. 24.—*Ibid.*, p. 24. 25.—*Ibid.*, XII, p. 9-10. 26.—*Ibid.*, p. 40, 56.

# LOS 24 PRELUDIOS DE CHOPIN

Por JAN SMETERLIN



(Traducción de Pablo de Gante)

(Habiéndonos obsequiado el pianista polaco Ted Sadlowski una preciosa edición facsímil de los 24 Preludios de Chopin (Manuscrito original), editada en 1951 por Edición Polaca de Música, de Varsovia, nos place agregar esta nota al análisis que Smeterlin realiza de 18 de los preludios en cuestión. El manuscrito es propiedad de la Biblioteca Nacional de Varsovia. Fue adquirido por ésta durante la pasada Guerra Mundial; luego saqueado por los alemanes, escondido en Silesia y recuperado en el distrito de Klodz.

No es posible asegurar la fecha de composición de estos admirables trozos, pero se cree que Chopin los escribió entre 1831 y 1839. Es posible que algunos procedan de Valdemosa (como el 2 y el 4). Como quiera que sea, el compositor los reunió, los folió y los hizo remitir de Valdemosa a París, a Julien Fontana, rogándole que mandase copiar el texto. Esta copia la destinaba Chopin para Probst y el manuscrito original debía serle entregado a Pleyel, quien lo publicó el mismo año de 1839. Como la escritura de la copia de Probst se asemeja tanto a la original, Hoesik se equivocó al reproducir en su monografía de Chopin el autógrafo del Preludio No. 20, como original. Y hubo otros errores. [Éstos datos los tomamos de la nota preliminar que W. Hordynski escribió para la edición facsímil mencionada] E.P.)

(Escribió Smeterlin): En mis conciertos siempre toco los 24 Preludios en su orden original. Hoy día todavía hay numerosos músicos que prefieren ejecutar en público solamente algunos. Para mí esta obra refleja, en su conjunto, todos los aspectos del genio y de la vida de Chopin, como en un calidoscopio. En efecto, algunos de estos Preludios se enlazan entre sí y, por tanto, siempre que los escucho fragmentados (aunque constituyan unidades aisladas), me siento defraudado.

No. 1.—Este Preludio es una introducción apasionada, una especie de llamada a la vida. La línea melódica le fue confiada a la mano derecha —cada compás en crescendo, ejecutada, ora con el pulgar, ora con el meñique, de preferencia alternadamente. Destáquense, por ejemplo, los primeros cua-

tro compases de las notas agudas y continúese con la línea melódica en el pulgar, desde el quinto compás; o inviertase este orden, si se desea. No se repitan los primeros cuatro compases, como suele hacerse. Terminese con un total decrescendo, que se desvanecerá dramáticamente. Sin esperar más de lo indicado por el compositor, pásese directamente al

No. 2, donde comienza a aparecer el calidoscopio. Del entusiasmo brioso del primer Preludio, se sumerge uno, de repente, en la profunda aflicción de este pequeño poema tonal, donde una voz lastimera, con lejano acompañamiento de campanas de iglesia, presenta la eterna cuestión del "ser o no ser" (to be or not to be) y termina en devota resignación. El tiempo, alla breve, no debe ser demasiado lento. El bajo, evidentemente significativo en su discreción, acompaña a una melodía que, apareciendo llena de plenitud, se aligera y suaviza al repetirse. No se arpegie el acorde final, ni se haga una larga espera antes de pasar al

No. 3.—Aquí entramos a un mundo totalmente diferente. La ligera y dulce melodía de la mano derecha encuentra un compañero juguetero en la izquierda, con quien gira amorosamente, gorgendo con semicorcheas, hasta desvanecerse juntos en unísono. (Diríamos en octavas. E.P.) Evítese retardar los acordes finales. Deberá cantarse finamente la línea melódica de la mano derecha sin interrupción. La izquierda muy ligera y suave. Hágase de preferencia un cambio de pedal a la mitad de cada compás. Váyase luego directamente al

No. 4, un largo, pero no demasiado lento, puesto que está marcado *alla breve*. El tiempo lo da la melodía y no el bajo. Los acordes cromáticos descendentes deben moverse muy pareja y tranquilamente, sin sobresaliente evidencia. Después de la repetición del tema esta cantilena alcanza una explosión muy dramática, para sumergirse de nuevo en una total resignación. Los tres últimos compases deben ser suaves, ligados y llenos, no arpegiados, sino como si saliesen de un órgano. Por medio del pedal únanse perfectamente estos tres acordes y sígase sin interrupción al

No. 5, que es como una invención a dos voces, sin notas de relleno; sin embargo, la armonía aparece completamente bien definida. Trátase de una obra maestra de contrapunto, de movimiento muy veloz y ligero; no demasiado *legato* y con muy escaso pedal. No hay grandes climaxes, ni *ritardandi* al final.

No. 6.—Antójase una encantadora canción de un violoncello en la mano izquierda, que forma dúo con un violín durante los dos compases que siguen al sexto. Después continúa el cello cantando solo hasta el final. El acompañamiento de la mano izquierda se ejecuta en grupos de dos, sin demasiado *rubato*, pero siguiendo las inflexiones del cello.

No. 7.—Un *sketch* encantador para una mazurka, que debe tocarse con mucha sencillez. No hay que pensar en las distorsiones rítmicas introducidas por los ballets rusos, que hacen un corte después de cada segundo compás, para facilitar el ascenso de la bailarina.

No. 8.—Gran poema tonal, que exige virtuosismo del pianista. El pulgar debe ejecutar la melodía con el más expresivo *legato*, sólo imitado ocasionalmente por el meñique, ya que éste llevará la figuración con un toque ligero y transparente. Los tresillos de la mano izquierda actuarán con ligereza y discreción. El climax que se presenta al terminar la reexposición del tema

contiene un intenso dramatismo. El pulgar de la derecha tendrá que resolver el problema de cantar bellamente la coda hasta desvanecerse en los últimos acordes, de carácter organístico.

No. 9.—Una plegaria. El meñique cantará la melodía, sin rompimiento alguno, hasta alcanzar el primer gran clímax. Ora fuerte, ora piano, el sonido deberá conservar continuamente su tersura y riqueza, evitando toda aspereza. El total de este Preludio requiere una tensión concentrada.

No. 10.—La frivolidad de este Preludio, con sus cascadas de notas, alternando con dos compases, en ritmo de mazurca, releva la tensión. Este trozo debe ejecutarse con ligereza, esfumándose como una aparición.

No. 11.—Intermezzo lírico. Ejecútese sin rapidez, pero permítasele a la voz cantar con ligereza y claridad. No se presenta ningún clímax y huelga cualquier rubato emotivo.

No. 12.—Gran danza apasionada, en ritmo de mazurca. Como presenta dificultades técnicas, se perderá la musicalidad, en caso de no lograr mantener la obra a paso veloz. Siempre que ejecuto los 24 Preludios hago una pausa al terminar el 12º.

No. 13.—Nocturno. La interpretación de esta obra encantadora no presenta ningún problema, puesto que carece de climaxes. Pero es *imprescindible* mantener fluída la melodía continuamente, sin dejarse tentar por las figuraciones del acompañamiento. Cuidar los armónicos que acompañan a la melodía a su regreso, pero sólo deberán ser insinuados delicadamente. No se haga una larga pausa antes de continuar con el

No. 14.—Iniciase suavemente, no demasiado legato, a veces poco crescendo y luego disminuyendo, pero, en general, con una tendencia a aumentar constantemente la tensión y la dinámica, hasta la explosión de la figura original, que esta vez se revela casi en forma de pesado martellato. Me sentiría tentado de calificar este Preludio de abstracto, si no me chocara el término; es una muestra del genio de Chopin, en su más alto grado. En efecto: la expresión musical máxima está lograda con sólo el dibujo de una línea, octavada entre las dos manos, con lo que se crea una atmósfera siniestra y misteriosa. No se debe esperar demasiado para entrar al

No. 15.—¡Cuántas atribuciones y descripciones tontas se le han inventado a esta preciosa obra maestra! Gotas de lluvia; tormenta con truenos; Mayorca, George Sand... Naturalmente que una música romántica de este género siempre evocará escenas, asociaciones y recuerdos, pero no es debido plantarle una sola y rígida etiqueta: esto empequeñece el valor de la música, que bien puede valerse por sí misma. Yo veo en este Preludio un idilio que, pese a un interludio amenazante y más tarde dramático, no cesa de ser un idilio, aunque termine en suspiro. Pero ¡qué reacción más tempestuosa se produce inmediatamente después, con el

No. 16.—Un compás de advertencia abre las puertas del infierno; desenfrenados raudales de notas suben y bajan sobre el teclado, ligadas rítmicamente por el vehemente latigazo de un golpe ascendente del bajo. Estas figuras parecen técnicamente difíciles, pero, como están escritas con exquisito arte, caen cómodamente bajo los dedos del pianista. No se haga demasiado uso del pedal. Hay que empeñarse por conseguir transparencia en el juego y economía de fuerzas, para que la ejecución resulte virtuosa. Huelga el ritardando en los dos últimos compases.

No. 17.—Una verdadera aria de ópera. El acompañamiento se quedará en la sombra, solamente apoyando de vez en cuando el libre curso de la melodía. Si le pide usted a un vocalista italiano que le cante esta melodía, imite su técnica respiratoria, su dinámica, su rubato y su tenuto. Así no le fallará la ejecución. A mi me encanta un *sforzando* en el calderón sobre la bemol de la coda, aunque algunas ediciones no lo marquen así. Qué precioso final de este poema, con la melodía suave y vagamente dicha por la mano derecha, como una imagen que se fuese esfumando.

No. 18.—Este Preludio, que sugiere un recitativo de ópera, debe ser ejecutado libremente, pero con un ritmo perfecto. Tiene momentos de gran fuerza y dramatismo; constantes *crescendi*. Es retórico, El cuarto compás que precede al final se tocará muy lento y martellato, sin ningún *ritenuto*.

Hasta aquí Smeterlin. Si acaso terminó el análisis de los 24 Preludios, quizá se halla perdido el manuscrito, pues no apareció entre sus papeles después de su muerte. ¡Y es una lástima!

Debemos el anterior análisis de interpretación pianística a los musicólogos Macejewski y Aprahamian, quienes los incluyeron en su libro: "Karol Szymanowski and Jan Smeterlin. Correspondence and Essays". Allegro Press, 7/8 Cowcross St. London. (Traducción de Pablo de Gante).

\* \* \*

No pretendemos terminar el análisis de los 24 Preludios de Chopin, que Smeterlin dejó incompletos; pero sí recurriremos a la edición facsímil del manuscrito original de la obra, para entresacar, de los seis últimos preludios, algo que pueda interesar al lector.

No. 19.—Este trozo es un *tour de force* para cualquier pianista; un vivaz movimiento perpetuo en 3/4, con tresillos de corcheas. En el manuscrito aparecen tachadas las ligaduras que había puesto el compositor, uniendo la segunda nota de cada tresillo, con la primera del siguiente, por lo que el fraseo resultó totalmente modificado. Hay por lo menos 30 tachaduras con tinta negra, hechas a conciencia. Esto impide traslucir las primeras ideas.

No. 20.—Es el Preludio que favorecen los maestros para sus alumnos de tercer, o cuarto año de piano. En los primeros cuatro compases aparecen todos los acordes de esta especie de coral, en su posición fundamental. Al calce puso Chopin una llamada que dice: "nota para el editor de la calle (palabra ilegible) pequeña concesión hecha al señor xxx, que con frecuencia tiene razón". La "concesión" se redujo a repetir en pp los cuatro últimos compases, o sea la frase final de éste, el más corto de los preludios.

No. 21.—Este *Cantabile* —que con trabajos pudimos leer Allegretto en la tachadura superior— contiene una bella melodía de notas largas, con uno de los más interesantes acompañamientos de toda la colección, interrumpido al final del primer período por una serie de acordes cromáticos ejecutados por ambas manos, para llegar a un nuevo y más intenso período melódico que alcanza un clímax soberbio para volver al cromatismo descendente y terminar con una coda tranquila.

No. 22.—Este *Molto agitato* podría conectarse perfectamente con el anterior. La mano izquierda lleva la tormentosa y larga melodía, en octavas potentes. Chopin tenía la curiosa costumbre de marcar con números, o con letras, la cantidad de compases que deseaba repetir en sus *Da capo*. La frase

inicial se anima, antes de desembocar en un acorde disminuido sorpresivo que, tras un silencio dramático, va a dar a una cadencia perfecta final.

No. 23.—*Moderato delicatissimo*. El precioso arabesco de la mano derecha no se ve interrumpido ni por un momento, mientras la mano izquierda inquiera algo que no obtiene contestación; y vuelve a inquirirlo otras dos veces, sin resultados, hasta que decide unirse al arabesco y tomar las cosas resignadamente. ¡Cuántos borrones, hasta de una línea entera!

No. 24. Gran finale en re menor, pero extremadamente apasionado. Su ejecución les corresponde solamente a los grandes virtuosos del teclado, ya que Chopin exige allí una fuerza que él mismo no poseía. *Sempre forte* —anotó—, *Sempre fortissimo*. El papel pautado, que el tiempo ha vuelto amarillento, presenta en varios de los 24 trozos ciertas manchas, que parecen de grasa (en el No. 20 se ven en profusión). Cuando unía largas series de corcheas u otras notas de menor valor, siente uno su mano algo temblorosa; pero no siempre. Parece como si su estado de ánimo, o de salud, se revelasen allí a cada momento... E.P.

---

(viene de la pág. 9)

Por otra parte, sólo toma en cuenta la fase histórica de la pesquisa. Investigaciones sobre la música, el baile y el canto actuales en la costa del Golfo han sido emprendidas por el Instituto de Antropología de la Universidad Veracruzana. La complementareidad de ambos enfoques —el histórico y el actual— es la sustancia de los estudios etnohistóricos. Lo productividad de la aproximación dual está fuera de toda duda; al realizarse con rigor científico demostrará, con claridad y mayores razones que las que aquí se ofrecen, un aspecto cardinal de la contribución negra al acervo cultural mexicano.

## N O T A S

1 Aguirre Beltrán: *La población negra de México. Estudio etnohistórico*. México, Ed. Fuente Cultural, 1946.

2 Melville J. Herskovits: "A Preliminary Consideration of Culture Areas of Africa". *American Anthropologist*, 26, (1924): 50-63.

3 Archivo General de la Nación. Ramo: Reales Cédulas Duplicados, tomo 3, expediente 28.

4 AGN. Reales Células Duplicados; 103.93.

5 AGN. Inquisición, 303:257; 304.190; 303.39.

6 AGN. Inquisición, 586.7.

7 AGN. Inquisición, 897.374.

8 AGN. Inquisición, 612.6, 677.39.

9 AGN. Inquisición, 728.261.

10 AGN. Inquisición, 1292.18.

11 AGN. Inquisición, 661.1.

12 AGN. Inquisición, 1052.20.

13 AGN. Inquisición, 1168.19.

14 AGN. Inquisición, 1178.2.

15 AGN. Inquisición, 1178.1.

16 AGN. Inquisición, 1297.2; 1362.10.

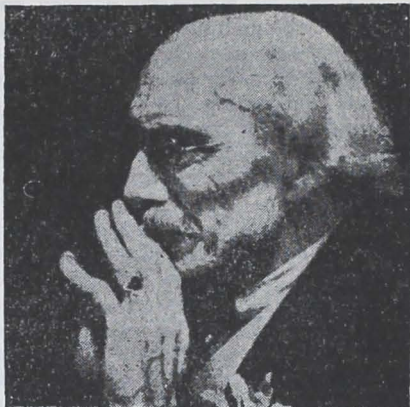
17 AGN. Inquisición, 1410.1.

Tomado de la Revista de la Universidad de México, Vol. XXV No. 2, Octubre de 1970.

## TECNICA PIANISTICA DE

# TOBIAS MATTHAY

Por ESPERANZA PULIDO



En su obra "Lo Visible e invisible de la Técnica del Piano", Matthay puso este epígrafe: "Enseñar es sólo mostrar el cómo y el cuándo. La visión es únicamente de aquel que tiene voluntad para ver. Plotino". El maestro, pues, decía el autor, debe colocar las cosas ante los ojos del alumno, valiéndose del método por él usado, sin descuidar la mente suya, ni la del alumno, mas nunca le permitirá convertirse en un autómatas. En efecto, el maestro ayudará al alumno con estímulos, mas es el alumno quien debe esforzarse por aprender; naturalmente, hay maestros y maestros: el eficiente estimulará desde las primeras lecciones al alumno, mostrándole cómo debe "pensar" y no solamente "hacer".

Decía Matthay que la única forma de concentrarse en la música, durante la ejecución, era a través de la resistencia de las teclas, pues, aunque parezca paradójico, para tocar musicalmente es necesario prestar atención a la mecánica del instrumento. Al violinista le sería imposible dar un apropiado rendimiento musical, sin preocuparse por la presión de su arco y la actuación muscular de su mano y brazo izquierdos; ni al cantante, sin el control de su tórax. Al través de estos factores, el artista se pone en íntimo contacto con la música misma, que constituye la meta de sus estudios.

Para hacer comprender esta premisa, Matthay establecía un paralelo entre la música y la pintura. Ambas obedecen a la progresión y al movimiento. El pintor, o el dibujante —decía— ejercen un movimiento sobre la tela, en el acto de mover el pincel, o el lápiz, al realizar una pintura o un dibujo; y otro movimiento en el acto de contemplar lo que van produciendo. En música el movimiento se efectúa sobre una superficie de tiempo, en vez de sobre una tela. Nuestra tela es el tiempo en el que vamos haciendo progresar nuestro cuadro musical por medio del apropiado movimiento de nuestros músculos. A diferencia del movimiento que le permite al pintor ir contemplando su obra en el proceso de su creación, el ejecutante musical apronta su oído para que vaya escuchando su interpretación simultáneamente con el movimiento del tiempo y de sus músculos.

Como los martinetes parecen golpear la cuerda siempre que se les induce a acción, no faltó en el pasado quien pensara (sobre todo en Alemania) que el movimiento de los dedos, al actuar sobre las teclas, era como el de un pequeño martinete, o prolongación del verdadero, en lo que estaban totalmente equivocados. El dedo nunca golpea la tecla y cuando lo hace comete una falta de lesa sonido musical. El movimiento del dedo solamente se produce después de su contacto con la tecla y, por tanto, no puede ser de golpe, sino de hundimiento, tanto más rápido, cuanto mas fuerte sea la dinámica requerida.

Sumir una tecla despacio, o aprisa, requiere la misma cantidad de fuerza, pero al mover la tecla rápidamente, como el total del trabajo se concentra en un menor espacio de tiempo, nuestros músculos sienten la tensión con mayor severidad. Esta clase de hundimientos de las teclas, rápidos o lentos, va creando el "sentido de la tecla" que, con el tiempo y la práctica, llega a convertirse en automático. ¡Pobre del pianista si tuviera que estar pensando continuamente en la cantidad de fuerza que requiere durante la interpretación de una obra. Si la tiene dominada desde todos sus ángulos, lo demás le será dado por añadidura.

En realidad —dice Matthey— "no existen normas musculares; se trata de normas mentales" —normas diríamos— que la mente va almacenando poco a poco, en el transcurso de la vida del ejecutante-intérprete, hasta colaborar con el artista en silencio absoluto, actuando siempre *entre bastidores*, para no interferir con la verdadera recreación, que debe ser el fin último de toda interpretación musical.

Recordemos que cada parte de nuestros miembros superiores posee un par de músculos: el que actúa para un movimiento cualquiera y el que permite que ese movimiento se mantenga en la posición deseada; pero siempre que permitamos la producción de reacciones musculares opuestas, resultará el engarrotamiento como consecuencia. Una vez producido este engarrotamiento solamente la mente es capaz de destruirlo, obligando a los músculos a recuperar sus funciones propias. Todo esto se dice fácilmente, pero es el maestro quien tiene que indicar al alumno la forma de evitar dichos conflictos para que para la ejecución de cualquier instrumento resultan desastrosos.

Para comprender las funciones de dicho par de músculos: el grande y el pequeño, recúrrase a los siguientes ejemplos:

- a) Levantar un brazo con la ayuda del músculo grande.
- b) Mantenerlo levantado, en lo cual concurre el músculo pequeño.
- c) Hundir una tecla en matiz fuerte (actúan los músculos grandes de la mano).
- d) Mantener la tecla sumida con ligereza, para lo que estamos recurriendo a los músculos pequeños de la mano. ¡Lástima que no podamos verlos con rayos X!
- e) Hagamos un movimiento rotatorio, pero no podríamos mantener esta posición sin el uso de los músculos pequeños.
- f) Hay gran diferencia entre sostener el brazo suavemente o con dureza. El brazo debe ser sostenido únicamente por sus músculos superiores débiles "no como si se tratara de arrancar un árbol de su raíz".
- g) Tóquense algunas notas de un pasaje de dedos en f, pero manteniendo la acción de los músculos fuertes (y, por ende, también de los débiles), con la mano colocada hacia abajo de la base de las teclas. Tóquese después correctamente ¡y se verá la diferencia!

- h) Tóquese un pasaje de octavas, o notas dobles con la mano baja y luego correctamente.
- i) Ejercitese un movimiento rotatorio (sin tocar) y luego aflójese para la forma correcta.

Pueden hacerse toda clase de experimentos, pero sólo quien logre dominar todos los movimientos estará siempre consciente de lo correcto y lo incorrecto.

---

## PIERRE BOULEZ (1925)

### SEVERO REALIZADOR DE NUEVOS ORDENES MUSICALES

Por SOPHIE CHEINER

Desde 1951, en el número especial de la revista CONTREPOINTS, dedicado a Juan Sebastián Bach, Boulez niega la importancia del principio "serial" generador en la obra de SCHOENBERG que, según aquél, aparece en estado embrionario. En cuanto a ALBAN BERG, este principio se manifiesta sólo de vez en cuando (como en las transmutaciones de la serie inicial de su ópera LULU). En cambio, con ANTON WEBERN se logrará por vez primera una verdadera irrupción en un nuevo espacio sonoro que engendra otras formas o morfologías musicales, renovando fundamentalmente la sintaxis del lenguaje sonoro... La revolución que provocan las nuevas concepciones de Webern es comparable al *pasaje entre el monodismo y el polifonismo*; pero, mientras que en aquel pasaje el elemento melódico sigue conservando su papel fundamental en el interior de la polifonía, en el sistema *serial* el elemento polifónico se vuelve, por primera vez, elemento de base. Nos encontramos en un UNIVERSO, cuyas LEYES ESTRUCTURALES reposan sobre las *relaciones entre polifonías*, concebidas como distribuciones bien determinadas de sonidos por el espacio sonoro *utilizable*. Y así, el nuevo modo de pensar trasciende las anteriores nociones de *vertical* y *horizontal*.

Al contrario de Schoenberg y Berg, Webern nunca intentará la *síntesis* aleatoria del lenguaje *tonal* y del principio *serial*, sino que introducirá un nuevo modo del *ente musical*. Esto nos explica el significado histórico de la obra de WEBERN y su valor intrínseco indiscutible

A través del mismo artículo se aclara que Boulez no siente ningún respeto por el pasado, ni condescendencia para con sí mismo. Rompe con el dodecafonismo; se arriesga solo por una senda nueva; y siente la necesidad de caminar por una ruta llena de escombros, para no perder *tiempo*. No admite concesiones. Compone obras que aterran al intérprete. Para ganar su vida tiene que ofrecer sus servicios como realizador de fondos musicales para el teatro *Marigny* de Jean-Louis Barrault. Tiene entonces 21 años. Su temperamento selvático agresivo, iritante, no transige casi con nadie; pero detrás de aquel anarquismo, Barrault y sus huéspedes sienten el *pudor* de un sentimentalismo secreto, controlado por una maravillosa castidad viril. Todos los miembros del teatro Barrault le amaban y con un verdadero interés seguían las respectivas etapas de su METAMORFOSIS... Aun en las obras que datan de 1946, todavía de escritura dodecafónica, se afirma ya la manera *personal* del músico. Causa sorpresas y procede por estallidos exasperantes.

Con la SEGUNDA SONATA (1948), Boulez abre una nueva página en su producción creadora de gran complejidad y de extremo refinamiento; el sistema dodecafónico se transforma en una concepción *serial*, que regirá relaciones sonoras y ritmos muy desarrollados, de acuerdo con los principios preconizados por Messiaen, revelando en sus nuevas estructuras una organización de absoluta autonomía...

En esta Segunda Sonata de Boulez todas las voces tienen igual importancia. La abolición de la pulsación regular y la preponderancia rítmica de los contrapuntos, crean un nuevo tiempo musical de una total *discontinuidad* que tan bien sabe resaltar CLAUDIO HELFFER, su intérprete, en el disco *Deutsche Grammophone Gesellschaft* que acaba de ganar el primer premio de la crítica alemana.

## OBRAS DE

### ALBERTO PULIDO SILVA

**Gramática Superior Española (2a. Edición, 1967 Editorial Diana)**  
**Etimología Greco-Latina de Español (Editorial M. Porrúa. 2a. Edición 1967).**

**Gramática Comparada Greco-Latina (Editorial Trillas, 1967).**  
**Estética (Editorial Porrúa Hnos. 1966).**

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

**Distribuidores: Porrúa Hnos. y Librería "Patria".**

**En prensa ILIADA de Homero. Traducción directa del griego.**



FICHERO DE COMPOSITORES  
MEXICANOS MENORES DE 45  
AÑOS.

MARIO KURI-ALDANA

Fecha

Datos biográficos y obras

- 1931 Nació en Tampico, Tamps., el 15 de agosto.
- 1950 Bachillerato de Humanidades, Derecho y Filosofía de la Universidad Autónoma.
- 1952 Ingreso a la Escuela Nac. de Música de la UNAM. Estudios con Rodolfo Halffter y Luis Herrera de la Fuente.
- 1957 Curso de Dirección de orquesta con Markevich y Giordano.
- 1960 *Los Cuatro Bacabs* (doble orquesta de alientos) Encargo de la Amer. Wind Symph. de Pittsburg, USA. Primer Premio de Composición de la E.N.M. de la UNAM.
- 1962 *Máscaras*, Concierto p<sup>a</sup> marimba y orquesta. Encargo de la misma orquesta.
- 1963 BECA del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Inst. Torcuato di Tella, Buenos Aires, Argentina.
- 1964 *Este, Ese y Aquel* (voz e instr.) Agrupación Música Viva de Buenos Aires. *Tres Silvestres* (viol., viola y arpa) Est. Trío Carfi de Buenos Aires.—Investigaciones folklóricas en Brasil y Perú. Conferencias. Dirige un concierto en Lima.
- 1965 Maestro de Armonía y Contrapunto en la Esc. Nac. de Música.—*Puentes*, encargo del Comité Internacional de la Música, México.
- 1966 *Amarillo era el color de la Esperanza*. Oratorio profano. Encargo de la Casa del Lago, UNAM.—*Presencias*. Encargo para el 1er. Festival de la Danza, Ballet Contemp. *Nana Limón Limonero*, dos canciones. Encargo de Conciertos de México, A.C.—*Concierto para nueve instrumentos*. Difusión Cultural de la UNAM.
- 1967 Sinfonía (cuerdas). Encargo de la Orquesta Sinfónica de la Universidad.
- 1968 Cursillo con Stockhausen en el Conservatorio. Con beca del British Council, estudia Folklore en Inglaterra y Escocia.
- 1969 *In Memoriam* (baritono, coro y banda). Encargo de Promoción Int. de la Cultura.—Dirige la American Wind Symphony como director huésped y enseña instrumentación. Otras obras: *Primer Canto para Cernuda*, *Estas Cuatro* (canciones). Ed. Arg. de Mús. *Cantares para una niña muerta*, Ricordi, B. Aires. *Cantares*, Flauta, Clarinete y piano. Ed. Música Rara, Londres. *Candelaria*, (quinteto de alientos). Ed. Musica Rara, Londres. *Tres Piezas*. Ed. Méx. de Música, México. Primera y Segunda Sinfonías. *Yanalté*, *Concertino* para Piano y Orquesta, etc.

A los lectores de "Heterofonía"

# Tiento Emiliana de Zubeldia

De acuerdo con la teoría de Augusto Novaro

M.  $\text{♩} = 132$

*P molto legato*

*M. F*

*P*

*cresc*

*F staccato, con ritmo preciso*

*Ped.*

*Ped.*

*Ped.*

# ANÁLISIS DEL TIENTO

Por EMILIANA DE ZUBELDIA

Esta pequeña pieza intitulada "Tiento", está formada con la misma raíz de la anterior (véase "Heterofonía" No. 15). Contiene las escalas simples desarrolladas en posiciones de un dibujo trazado anteriormente y se desarrollan alternando fundamentales y recíprocas sus triadas, cuya generatriz de fundamental a recíproco es la cuarta aumentada. (Ejemplo: SOL-DO SOS-TENIDO).

Primera frase: Siguiendo el dibujo trazado y alternando recíproca y fundamentalmente las escalas, entrega una gráfica de pequeñas sinuosidades que terminan en un reposo que por medio del pedal enlaza a la frase primera del segundo dibujo, idéntico al primero, pero de recíproco a fundamental, algo más fuerte, terminando con un fundamental, a diferencia del primero que termina con un recíproco.

Tercera frase: El mismo dibujo, pero a la inversa, de recíproco a fundamental, tipo desarrollo con dos miembros de frase con sus puntos de apoyo y un dibujo ascendente para terminar en fundamental con otro descanso. Inmediatamente viene la repetición del primer grupo y sigue el dibujo de la tercera frase que conduce al final.

Notas al adjunto desarrollo: Se preguntará de dónde se extraen los sonidos de las otras voces; pues bien: siguiendo el orden de los armónicos superiores o inferiores y también se encuentran en el camino de las posiciones regulares de cada triada.

No son necesarias líneas divisorias, ni tampoco el pedal que sólo está indicado para enlazar cada sección.

# TRES PIEZAS

## orquesta de cuerdas y oboe

II

(fragmento)

Mario Kuri-Aldana

Adagio cantabile

Oboe

Violines I

Violines II

Violas

Violoncelos

Contrabajos

Ob

Vl1º

Vl2º

Vlas

Vc

Cb

A



## Presencia y Ausencia de MIGUEL BERNAL JIMENEZ

Por MA. del CARMEN S. de SAÑUDO

*Si no hubiera muerto prematuramente, Miguel Bernal Jiménez andaría ahora por sus 61 años de edad. Su amiga, la escritora michoacana Carmen S. de Sañudo, tuvo la gentileza de enviarnos el siguiente emotivo artículo, revelador de los valores humanos y artísticos del distinguido compositor moreliano, a quien conoció íntimamente, La Redacción.*

Evoco una mañana luminosa en Morelia. Mayo de 1933. Encaminamos nuestros pasos hacia la Catedral. Hemos de escuchar en el grandioso templo algo digno de su prestigio secular: un concierto de Órgano de un joven artista que, tras rigurosas disciplinas en la eterna Roma, hoy, de regreso a su patria chica, ofrece a la sociedad moreliana.

Este fue nuestro primer encuentro con quien nos había de ligar una amistad entrañable, fecunda en bienes, única, inolvidable, inpercedera. Es una gran dulzura evocar ese momento.

Aventajada estatura. Fino de facciones. Espaciosa la frente —traía a la memoria aquella frente beethoveniana (la bóveda de la armonía). Contemplativa la mirada, a veces grave, siempre bondadosa. Pálida la tez. No contaría por aquellos felices días más de 23 o 25 años de edad. Era un bello joven, con la dignidad de un gran señor.

Dueño de una inteligencia superior, que más tarde transmutábase en genio, desde sus primeras palabras su talento resplandecía; sin embargo, cuántas veces pude comprobar que jamás "componía" el momento para hacer gala de aquel don. No conocimos persona más empeñada que él en pasar inadvertido. Si como artista fue grande, como hombre Miguel fue de rango superior. Y por todos sus dones y por la generosidad y bonhomía con que supo, a su paso, derramarlos, era bienamado de todos aquellos que tuvimos el privilegio de rodearlo.

Creo que en algún lugar del mundo fue alguna vez erigido un monumento a un hombre extraordinario: ¿Platón, Sócrates, Alejandro? Y al pie de su efigie una leyenda que decía: "He aquí un hombre, a quien ni los malos osaron atacar". ¿No podría adjudicarse tal frase a Miguel?

Mi esposo y yo no pudimos escapar a la simpatía que todo él irradiaba, y así, a las pocas semanas de aquel primer encuentro, era ya Miguel el mejor y discretísimo amigo de la familia. Nos visitaba con frecuencia; nos hablaba de su madre, de sus hermanas (de una belleza excepcional), de sus estudios, etc., etc. Algunas veces parecía distraído, pero a medida que nos fue

dado conocerle más y observarle, llegamos a comprender que aquello que nosotros juzgábamos distracción no era sino una mirada adentro de sí mismo, una introspección, quizá momentánea, pero en ocasiones frecuente

Prosigo por el camino de mis recuerdos y lo veo una noche, llegando a nuestra casa, lleno de animación. Su palabra fácil y persuasiva nos dijo de un proyecto para el que requería la ayuda y el respaldo de todos sus buenos amigos. Era imperiosamente necesario para él, hijo de Morelia, que en su amada tierra se pugnara por elevar el nivel artístico musical y para lograrlo trataba de reunir un grupo de amigos aficionados a tal arte, para que le respaldaran en su intento de presentar en la ciudad a los mejores exponentes, a los más prestigiados del mundo musical del momento. Así nació, por iniciativa de Miguel Bernal Jiménez, la Sociedad "Amigos de la Música". Aquel acontecimiento trascendió, al grado de que ciudades como Guadalajara y Monterrey emprendieran, acto continuo y para honra de las mismas, la fundación de sociedades similares a la nuestra. Por espacio de varios años Morelia pudo disfrutar el privilegio de ser visitada, a invitación de "Amigos de la Música", por artistas de superior categoría: Manuel M. Ponce (admirador de su joven colega), el Cuarteto Clásico Nacional; la notable liederista María Bonilla; el admirable dúo de pianistas formado por Ramón y Aurora Serratos; la cantante rusa Sonia Verbitzki; los célebres pianistas italianos Scionti, etc., etc.

El dinamismo de Miguel fue puesto a prueba. Su entusiasmo jamás decaía. Fue en tal época cuando, llevando por su tendencia hacia altas investigaciones, se dio a la búsqueda minuciosa del Archivo Musical del Convento de Santa Rosa, que, según su intuición, contendría tesoros de belleza y que, en efecto, existían, en espera de manos dignas de sacarlos de su sueño de siglos. La música descubierta realizó el milagro de conquistar aún a los más reacios críticos, respecto a su valor intrínseco. "MORELIA COLONIAL" se tituló el magno concierto en el que se dio a conocer la música descubierta por Miguel. Noche de gala, noche en la que el organista-compositor recibió la más entusiasta y delirante ovación que unánimemente se le tributó en elogio y reconocimiento por el logro de su revelador hallazgo; y "Amigos de la Música" compartió el aplauso, por haber asumido el patrocinio para tan trascendental labor. Y, si al cabo de tres años, "Amigos de la Música" no pudo subsistir, pudiera atribuirse tal cosa a factores adversos, imposibles de evitar. Pero Miguel había ya sentado un precedente.

Una tarde Miguel, agitado como colegial sorprendido *in fraganti*, alterando calificaciones indeseables, llegó a mí: "Traigo por aquí unos versos, Carmela. Ya usted adivinará para quién son. Léalos, por favor; pero ya sabe que yo soy músico, no poeta".

—Bueno, Miguel. Alteraremos aquel famoso refrán: "De médico, poeta y loco, todos tenemos un poco" y diremos: "De músico, poeta y loco, a usted le falta lo loco".

—Pues ¡quién sabe! Ya ve: me atrevo con versos. ¿No será eso la locura que usted dice faltarme?

"Un verso me pediste, amada mía..." Cuando terminé de leer el poema, me había conmovido. Un poco turbado, al verme, exclamó Miguel, indeciso:

—A X le pareció de estilo beckeriano.

—Pues a mí me parece auténticamente "bernaliano".

¿Fue a raíz del nacimiento de su primer hijo cuando Miguel estrenó

su ópera "Tata Vasco"? Durante el retiro en aquel rincón amable —Pátzcuaro—, a la vera del legendario lago —cielo, árboles, serranía pintando el agua de fantásticos arco-iris, donde Miguel y Kitty, su esposa, (y receptáculo del poema aludido), hubieron de refugiarse para plasmar, él, como orfebre maravilloso, la santa figura de aquel varón que floreció en excelsitudes, y Kitty, lejos del "mundanal ruido", acunando amorosa al hijo recién traído a la vida, fue el hada, cuyo poder mágico —ternura, abnegación y talento— ayudó a su esposo a conseguir el triunfo. A los 33 años de edad, Miguel era ya una avasalladora realidad.

Miguel, cuyo ideal destino —como perfecto católico que fue— era llegar a la posesión beatífica de Dios, y al cumplimiento de ese fin orientaba sus esfuerzos, pero para quien la Vida —en el aspecto humano— significaba también —en sus más nobles acepciones— cambio, transformación, actividad creadora; cuyo comprensivo y fino espíritu estaba siempre alerta, dispuesto a plasmar en bellas formas sus inquietudes y emociones; Miguel que en tantas ocasiones me dio la impresión (¡qué doloroso es hoy verificarlo!) de poseer un ardiente anhelo de aprehender toda la Belleza, todo el Bien de un mundo que se le escapaba, ... acogió sin reservas, con animación inigualada, con entusiasmo extraordinario, la tentadora proposición de fundar un conservatorio. E incansablemente se dio a la tarea (agobiadora) para la que se había comprometido. Pero ¡ay! aunque respaldado por la ayuda material y moral de todos sus amigos y demás simpatizadores del proyecto, qué serie de impedimentos (controversias, discrepancias de criterio), qué larga lista de dificultades (adquisición y adaptación del edificio; distribución adecuada de las aulas); cuántas insospechadas desavenencias y rivalidades entre presuntos profesores de la naciente institución, tuvo Miguel que superar. ¡Sólo el despliegue de su tacto y ecuanimidad pudo ganar la reñida batalla!

Al fin, tras agotadoras jornadas, él, la Sra. Gómez, en su carácter de iniciadora del proyecto y los demás amigos entusiastas del mismo vimos, sin disimulo torpes, sino con manifiesta satisfacción y orgullo, cómo, en abril de 1945, logrados nuestros propósitos, se erguía triunfante, nuestro Conservatorio. Tanto más amado cuanto más abrumadora su realización.

Un acontecimiento de tal envergadura no podía pasar inadvertido y hoy, como en el ayer de Tata Vasco, afluyeron de la capital los elementos representativos del Arte, de la Cultura y de la Política de nuestro país. Las palabras de la inauguración, a cargo del filósofo, Don Antonio Caso, hicieron vibrar al auditorio y a nosotros, pioneros del Conservatorio. Tan brillante disertación realizó el don de resarcirnos de toda fatiga anterior.

Como todas las instituciones donde se anhela crear Belleza, en las que el lucro, con su más repugnante prosaísmo, no tiene asiento, vegetan —duro es confesarlo— en la más paupérrima situación, quisimos, en la medida posible a nuestros medios, preservar a nuestro Conservatorio de aquel angustioso futuro. Por tal motivo recurrimos a las personas amigas, cuya influencia en el medio artístico e intelectual de la ciudad de México era bien conocida y les expusimos el caso, solicitando su apoyo y ayuda. Fue Don Ignacio Medina y Alvarado (Jefe de Redacción de esta revista), excelente, cultísimo, magnánimo amigo nuestro, quien, con gran acierto y diligencia, se puso en contacto con Don Carlos Pellicer, destacado poeta y en aquella época Director del INBA. Logró el señor Medina que dicha persona asignara una valiosa dotación al Conservatorio, con lo que éste pudo hacer frente a las mu-

chas exigencias que en su periodo de labores tuvo que afrontar. No fue desoída tampoco nuestra petición, con el mismo objeto, al Gobierno del Estado de Michoacán, regido entonces por el Lic. José Ma. Mendoza Pardo. Y si de la opulenta capital llegó una ayuda generosa, nuestra provincia, por mediación de su Gobernador, hizo también gala de una muy digna contribución.

Enseñanza de Piano, garantizada por el prestigio del distinguido maestro Don Ignacio Mier Arriaga, artista emérito y gran amigo; enseñanza vocal, Violín, Historia y Apreciación de la Música, Francés, Literatura, Ballet. Este último produjo gran sensación en nuestro medio. Una verdadera expectación. Era la primera vez que en la historia de la vieja ciudad se enseñaba danza seria, formal. No sólo como artista, poseedor de una larga experiencia sino con el más puro desinterés de amigo. Sergio Franco se entregó con diligencia, vehementemente, a la amable tarea de transformar el grupo de damitas que en el curso se inscribieron, en gráciles bailarinas clásicas.

Expresé que aquella leyenda "He aquí un hombre a quien ni los malos osaron atacar", podría adjudicarse a Miguel Bernal Jiménez, ¡Ah! Quizá mis sentimientos de admiración honda y leal para el mismo se dejaron arrebatar por el entusiasmo.

La envidia de un hombre superior, la intriga, trabajando sin descanso; el fariseísmo en acecho; las artimañas de la calumnia, consecuencia del resentimiento de aquellas personas que, por sus antecedentes de vida, no habían logrado inmiscuirse en nuestras actividades; todo ello dio su fruto. Y, a los dos años escasos de brillante labor, el Conservatorio de las Rosas tuvo que clausurar sus aulas. Miguel, aun cuando en su yo íntimo experimentara el latigazo de la injusticia, el ácido de la incomprensión, la agitación de la rebeldía, él, católico de fe honda y sincera, se inclinó humilde ante órdenes superiores.

Rebeldía sí, irresistible, profunda, subjetiva. ¿No es acaso la rebeldía "la generosa inadaptación a las cosas imperfectas de la vida? Mas nunca un comentario amargo. Nunca una expresión airada. Y, ante esta rebeldía callada, que tanto acrecentó su estructura moral, guardemos el más inefable silencio. Esto acontecía en el año de 1947.

Cuántas veces, como paréntesis confortante a las bregas por la vida, Kitty y Miguel, siempre insuperables anfitriones, reunían en su hogar a amigos íntimos, además de las personas destacadas que, rumbo hacia otras metas, detenían su paso en aquella bella y noble Morelia: Gutierre Tibón, el Lic. Don José Vasconcelos, Don Alfonso Junco, Rafael Heliodoro Valle, José Mojica, el pianista García Mora, Manuel Arriola Adame, crítico de la ciudad de Guadalajara y cuántos más... Fue entonces cuando, en la penumbra del salón, escuchamos, recogidos, excelentes grabaciones de Miguel: el "Cuarteto Virreinal", la Sinfonía "México", la "Berceuse de los Pastorcillos", etc. Técnica avanzada: audaces en sus formas, unas; conservadores otras. Vigor, Siempre inspiración y sensibilidad. Había llegado Miguel a la feliz etapa de su madurez, como hombre y como artista.

Poco después el viaje a Europa de los dos esposos. Iba "Tata Vasco" a España (el más auténtico logro de este esclarecido hijo de la antigua Valladolid). Al término de aquel viaje que tanto contribuyó a enriquecer, aun más, el acervo artístico y cultural de Miguel, Morelia los recibió como años antes los había despedido: con los brazos en cruz para estrecharlos.

La importancia, la categoría y mérito indiscutible de su producción musical; su digna carrera artística, por aquellos años en su cúspide; su curriculum vitae, en suma, habían trascendido y sido valorados más allá de los fronteras de la patria. De la nación vecina llegó al apremiante llamado. La ilustre Universidad de Loyola, en la ciudad de Nueva Orleans, lo requería. Y para aquellos nuevos derroteros, cuyos horizontes de múltiples posibilidades, hacían presentir horas luminosas, salió Miguel, en unión de los suyos, el verano de 1952.

Un día, un disfrute de vacaciones a sus improbables trabajos, quiso visitar de nuevo a su patria. Morelia y León, ávidas, recibieron la visita del maestro que, generoso y magnánimo, accedió a sustentar conferencias sobre su arte, en colegios y seminarios donde habían transcurrido parte de su infancia y primera juventud. Llegó Miguel a su tierra, trayendo como bagaje y regalo espiritual los múltiples galardones que por su labor había cosechado.

Y aquí, en su amado suelo, cuando por gestiones oficiales y trámites corridos por amigos y admiradores, se entreveía la posibilidad de que Miguel retornara a su patria que le reclamaba; cuando quizá estaba por iniciarse la etapa más fecunda, bella y trascendental de su carrera... un día deslumbrante de julio de 1956, nos trajo la fatídica noticia.

Me sentí invadida por un frío glacial, tan penetrante como mi pena. Volamos mi esposo y yo al lado de Kitty. La inhumación de Miguel se había llevado a cabo la víspera de nuestra llegada. Y Kitty, ella, su "rosa blanca", su "agua dulce de la clara fuente", era hoy la efigie del Dolor...

---

## LIBROS

ELOISA CARVALHO DE BAQUEIRO. *Tradiciones, Folklore, Música y Músicos de Campeche*. Publicaciones del Gobierno del Estado de Campeche. Campeche, 1970. 141 páginas.—Desde que murió Jerónimo Baqueiro Fóster, su viuda, la musicóloga, maestra y crítico musical, Eloisa Carvalho, se ha dedicado a publicar lo que dejara inédito su esposo y a escribir obras de su propio peculio. La que encabeza estas líneas le fue encomendada a la autora por el Gobernador del Estado de Campeche "con el propósito de dar a conocer aspectos fundamentales enraizados en la tradición y el folklore" de aquel Estado de la República Mexicana, muy poco explotado aún. Eloísa se propuso, pues, abrir una brecha que espera ver transitada por otros investigadores; pero mientras México no cuente con una verdadera carrera de Musicología, basada en estrictas normas científicas e históricas, es difícil que ella encuentre en nuestro medio quien la secunde. Eloísa abordó el asunto con pericia y conocimiento de causa, puesto que fue durante largos años fiel colaboradora de su esposo. Partiendo de los habitantes mayas prehispánicos de aquel Estado, tocó puntos relacionados con su gran cultura, valiéndose de una extensa y rica Bibliografía (ella heredó una de las mejores bibliotecas y hemerotecas musicales que hay en México —si no la mejor), entre la que, para asuntos culturales prehispánicos, nada como la *Relación de las Cosas de Yucatán*, de aquel paradójico Fray Diego de Landa—Atila y expositor, todo en uno. Al mencionar las pocas melodías pentafónicas que han conservado los actuales mayas, nos sorprendió el informe de que

Baqueiro Fóster hubiera sido el descubridor de los XTOLES, aunque —aclara la autora— ya desde 1841 había sido escuchada por el explorador John L. Stephens, con su danza correspondiente, que es de cintas, o listones.

La segunda parte de la obra está dedicada a la influencia de la música occidental en Campeche y el folklore resultante. "El *fandango* —dice— baile tradicional de Andalucía... dio origen a los *huapangos*, que tomaron carta de naturalización en aquellas tierras meridionales, así como el fandango, convertido en jarabes, toritos, peteneras, rondeñas, etc. El propio fandango español originó en Campeche y Yucatán las *jaranas*, bailes y canciones obligadas de cada *vaquería*.—Punto seguido entra la autora en terrenos del Carnaval campechano, antes de referirse a la música profesional, a partir del siglo XIX y La Canción Popular de Campeche, con los textos de un buen número de ejemplares. En fin, se trata de un libro ameno e interesante.

HUGO DE GRIAL. MUSICOS MEXICANOS.—Tercera Edición. Editorial Diana. México, D. F. 275 páginas.—No tenemos el gusto de conocer a Hugo de Grial, pero han caído a nuestras manos, por primera vez, sus pequeñas biografías de músicos mexicanos de los siglos XVIII al XX. Hojeando el libro nos damos cuenta de que el autor metió allí a una porción de gente que no ha aportado nada especial a la música de nuestro país, así como a otros que, realmente, no le hacen honor a la misma, mezclados en conubio con las figuras —no todas, ni mucho menos—, de aquellos que sí merecen ocupar lugares de distinción entre los músicos de México. No porque un señor haya dirigido una banda militar y otro compuesto marchas, valcecitos y shottisches va a considerárseles músicos prominentes, dignos de ser biografiados. Claro que no nos referimos a una marcha como *Zacatecas*, ni a un vals como *Sobre las Olas*, cuyos autores —compositores de una sola obra relevante— sí son dignos de los honores acordados. Quizá hubiera hecho bien el señor Grial si hubiera pensado en dividir su obra en dos partes: una dedicada a los compositores de música erudita y otra a los de música popular, ya que por lo menos un 80% de sus pequeñas biografías ofrecen interés. Y, además, no nos explicamos la omisión de los jóvenes compositores contemporáneos, puesto que esta última edición de la obra debería ponerse al día.

DR. DIETER KERNER.—KRANKHEITEN GROSSER MUSIKER. Con estas notas terminamos la revisión muy somera de la obra dedicada por el Dr. Kerner a las enfermedades de los grandes músicos. Dvorak y Verdi murieron a consecuencia de descompensaciones cardíacas. Weber y Paganini de tuberculosis. Aunque sin asegurarlo cree el autor que este último sufrió, además, de una sífilis avanzada, así como también Smetana. Wagner y Bruckner terminaron enfermos del corazón. A Puccini su laringe le privó de la vida. Los casos clínicos de los otros músicos estudiados por el Dr. Kerner ya los revisamos con mayor amplitud en anteriores números de HETEROFONIA.

# Conciertos

**ORQUESTA SINFONICA DE GUANAJUATO.**—Fiel a sus principios José Rodríguez Frausto, Fundador y Director de la OSG ofreció el año pasado 69 conciertos en la capital y principales ciudades de su Estado natal, así como de Querétaro, Michoacán, Aguascalientes, Nuevo León, San Luis Potosí, México y Guerrero. Puesto que se trataba del Bicentenario de Beethoven, la OSG dedicó íntegramente sus programas del año al compositor homenajead, ejecutando sus 9 sinfonías, los 5 conciertos para piano, el de violín, más todas las oberturas.

**ORQUESTA BARSHAI.**—Rudolf Barshai dio su nombre al conjunto soviético de 28 notables solistas de cámara que, bajo su hábil dirección, realizaron una gira por varios países de América. En México ofrecieron un buen número de conciertos, con gran éxito artístico; porque se trata de una orquesta de finisimas cualidades: sonoridades nobles, dominio técnico; fraseo impecable; unidad de ataques que la hacían parecer un solo y vasto instrumento, etc. Lástima que un país que produce semejantes músicos condene al ostracismo a otros mayores aún, como Rostropovich, por atreverse a defender a un literato amordazado. C.M.

**PLACIDO DOMINGO.**—Su pundonor le obligó a terminar un concierto, en condiciones físicas precarias. Se dio al público como si no hubiera estado padeciendo por el cambio súbito de altura y una cantidad increíble de trabajo. Y escuchamos una voz admirable y a un músico de primera, acompañado por la Orquesta Sinfónica de la Universidad, dirigida por Eduardo Mata. Once arias de ópera no son cualquier memez. Tras inhalaciones de oxígeno, Domingo las terminó todas y sus oyentes lo ovacionaron largamente. Una semana antes le habíamos escuchado en Forth Worth, Texas, un Rodolfo (La Bohemia) incomparable. Esto ocurrió a las 14.30 hs. y Plácido pidió en el Convention Center que le llevaran un televisor a su camerino para ver lo que pudiera de su propia persona, cantando la parte del tenor de la Misa Solemne de Beethoven en Roma dos días antes. La soprano mexicana Gilda Cruz fue la Mimí de aquella ocasión y salió avante con brillantez. Leslie Frick.

**SAMUEL B. ZARATE.**—Largamente ausente de su país (casi todos nuestros buenos elementos se marchan de aquí en pos de mejores oportunidades y ambientes), el distinguido violinista mexicano Samuel Zárate ofreció un recital, con la colaboración de la pianista Laura Sosa. Zárate formó su programa con obras clásicas y románticas, demostrando plenamente que no ha perdido su tiempo en los Estados Unidos, donde vive y trabaja.

**COLLEGIUM MUSICUM.**—Así denominó el joven Mauricio Pascal Cuéllar (alumno de la Escuela Nacional de Música de la UNAM), un conjunto que formó en su propia escuela, para ejecutar música de los siglos XVI al XVIII y con el que ya ha hecho varias presentaciones públicas reveladoras de su talento y sentido de organización,

**CONCIERTOS EN LA CASA RICORDI.**—En el joven Fernando Ballestrini tiene la Casa Ricordi de México un elemento de extraordinario valor. Poseedor de un espíritu generoso y avanzado, ha ideado la forma de convertir el relativamente pequeño recinto del negocio en nocturna sala de conciertos, donde ofreció una serie de seis, encomendados a sendos recitalistas y pequeños conjuntos instrumentales, que llenaron su cometido a satisfacción. El éxito de la empresa dará lugar a su futura ampliación.

**ORQUESTAS SINFONICAS MAYORES.**—Las orquestas sinfónicas Nacionales y de la Universidad han ya lanzado a la publicidad los programas de sus primeras temporadas del año; pero al cerrar esta edición todavía no se efectuaba el concierto inicial de ninguno de los dos conjuntos. La universitaria ya programó todas sus actividades del año.

**CORO DE LA UNIVERSIDAD DE TULANE.**—El Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales presentó a este notable conjunto coral norteamericano, bajo la dirección de John M. Kuypers y un programa de obras de los siglos XVI, XVII, XVIII y XX.

**CUARTETO DE SOLISTAS.**—Procedentes de la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México, Carlos Esteva, Miguel Bernal M., Apolonio Arias y Manuel de la Flor ofrecieron un programa Bach, Haydn, Locatelli y Vivaldi en el Museo Nacional de Historia.

**MARIA TERESA RODRIGUEZ.**—Cerró sus numerosas actuaciones de 1970 con las opus 31 No. 2, 109, 13 y 17 de Beethoven, e inició el nuevo año con música francesa. Ella es la más activa de los pianistas mexicanos. C.M.

## *Noticias de México*

**VIVIAN FINE.**—Tuvimos el gusto de recibir la visita de la compositora norteamericana Vivian Fine, de quien nos ocuparemos más extensamente en el próximo número de HETEROFONIA. Ella es actualmente maestra de composición en el Bennington College de Vermont, USA. y persona de finas e interesantes cualidades.

**NUEVO EDIFICIO DE LA SACM.**—La Sociedad de Autores y Compositores inauguró el 5 de enero pasado su nuevo y flamante local. El Presidente de la República develó la placa conmemorativa. El nuevo edificio fue construido en el barrio de Xoco allá, por Coyoacán, en medio de una zona arbolada y dentro de su predio hay un pequeño bosque de fresnos y encinos. La SACM fue fundada en 1946, como Asociación Civil, por Manuel M. Ponce, Miguel Lerdo de Tejada, Esparza Oteo, Talavera y Tata Nacho. Pronto aumentó el número de socios, hasta alcanzar el número de cincuenta, entre compositores de música erudita y música popular. Actualmente es un organismo de gran pujanza y riqueza artística y pecuniaria potencial para sus miembros.

**FRANCISCO SAVIN.**—Como nuevo Director del Dep. de Música del INBA, Francisco Savín se propone dar gran impulso a la música contemporánea —“conciencia de nuestro tiempo”, según expresión suya propia. El forma parte del grupo de compositores menores de 45 años, que presenta características valiosas. Esperamos un buen sexenio para la música mexicana del momento, si las cosas marchan como lo deseamos.

**SOCIEDAD DE MUSICA CONTEMPORANEA.**—El mes pasado quedó formalmente constituida la nueva *Sociedad de Música Contemporánea*, con su Mesa Directiva integrada por Héctor Quintanar, Manuel Enríquez (gozando actualmente de una beca Guggenheim), José Luis González, Mario Lavista, Clemente Sanabria, Eduardo Mata, Francisco Savín, Manuel de Elías, Fernando Lozano, Alicia Urreta, Armando Lavalle, Marta Cuéllar y David Negrete. Entre sus principales objetivos estos músicos señalaron la difusión de la música contemporánea, fundación de una revista musical, grabaciones comerciales, conferencias, pedidos de obras a compositores mexicanos, (colaboración de *Ediciones Mexicanas de Música*) y establecimiento de relaciones con sociedades internacionales similares. La SMC iniciará este mes sus conciertos, para los que tienen el proyecto de invitar a Stockhausen, Cage, etc., así como a Andrew Lewin Richter, ex-instructor del Laboratorio Electrónico de la Universidad de Columbia.

**CASA DEL LAGO.**—El Arq. Benjamín Villanueva, nuevo Director de la Casa del Lago, está reestructurando los programas culturales de su dependencia. Se trata de conferirles mayores matices populares, como la organización de ferias, espectáculos artísticos en todas las poblaciones importantes de la República, bibliotecas ambulantes, etc. EL INBA colaborará estrechamente con la Casa del Lago, según lo indicó el Dr. Miguel Bueno.

**RADIO UNIVERSIDAD.**—Bajo la dirección de Julio Estrada, Radio Universidad ofreció un Festival de Música Contemporánea, llevando a cabo durante varias semanas, a las 11 de la noche. Se escucharon grabaciones de los más avanzados compositores internacionales, entrevistas y comentarios. No siempre tuvimos la posibilidad de escuchar por lo menos una parte de estos programas, pero nos tocó la charla de Ramón Mier con Julio. Este habló del "determinismo de Xenakis y el indeterminismo de Cage". Respecto al lenguaje musical dijo que no existía ningún criterio para unificar los signos actuales de escritura (lo cual es verdad). Aseguró que en estos momentos los Estados Unidos eran el país más avanzado en la música; que sus aportaciones resultaban menos comprensibles que las de los europeos, quienes después se aprovechaban de ellas. Y que en México los compositores sólo cometían los "pecadillos" (textual) de la música nueva. No concordamos con estos tres últimos puntos. Creemos que la actual escuela polaca de composición, por ejemplo, nada les ha hurtado a los norteamericanos. Y nadie puede negar sus valor. Por su parte, los jóvenes mexicanos luchan por superarse.

**ROBERTO BAÑUELAS.**—El notable barítono mexicano recibió en Alemania un contrato de dos años, como cantante de ópera. También en Barcelona tuvieron mucho éxito sus gestiones.

**SONIA VERBITZKI.**—Hace un año y medio falleció en París y no nos habíamos enterado aquí. Ella fue una distinguida soprano rusa que vivió largos años entre nosotros, cantó primeras audiciones de canciones de compositores mexicanos contemporáneos y enseñó en el Conservatorio. En el próximo número publicaremos un artículo sobre ella, que nos enviará Salvador Moreno.

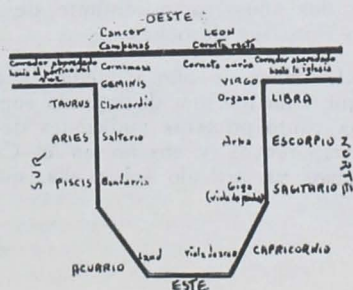
LOUIS SALOMONS.—El gran fagotista holandés vivió y trabajó entre nosotros durante largos años. Nunca sufrió accidentes automovilísticos, o de tráfico, en el maremagnum callejero mexicano, pero había de morir en Amsterdam (donde vacacionaba), atropellado por un automovilista. Era aun joven y un destacado músico e instrumentista...

**EL INBA** ha anunciado que durante Abril próximo, la Orquesta Sinfónica Nacional dará una serie de conciertos en escuelas y otros centros de enseñanza. Los domingos se llevarán a cabo en Chapultepec.

## Revista de Revistas Musicales

**LE COURRIER MUSICAL DE FRANCE.**—En el número 31, Carl de Nys reseña el descubrimiento de Roger Cotte (ayudante de Chailly en la Sorbona) de un **ZODIACO MUSICAL, EN LA CRIPTA DE UNA COLEGIATA**. Se cree que fue pintada por un discípulo de Simón Martini, llamado Simón Memmi, o quizá por algún naturalista francés de la escuela italiana. En 1959-60 el Dep. de Monumentos Históricos le encomendó a Marcel Nicaud la restauración de estos frescos, que llaman especialmente la atención del músico por la precisión con que los ángeles músicos tocan sus diversos instrumentos, así como por los cuatro temas gregorianos anotados. Tras pormenorizados estudios, el señor Cotte especificó no solamente los instrumentos y signos musicales del mural, sino también el número de los músicos, correspondiente a los signos del Zodiaco, según su orientación en la Noche Buena. El autor describe someramente todo el fresco, cuya restauración ha suscitado gran interés turístico, no solamente por sí mismo, sino en virtud de haberse ofrecido el año pasado un concierto con los instrumentos del "Zodiaco musical" en la propia colegiata. Se eligió al "Grupo de Instrumentos Antiguos de París", bajo la dirección del propio señor Cotte y la presentación del autor del artículo con la asistencia interesada de toda la prensa y la realización de una pequeña grabación en la que se añadió la Misa *Gaudemus* de Josquin des Prez.

A continuación ofrecemos, traducido al español, el croquis del mural, tal como lo publica la revista:



Después de entregar las anteriores notas a la imprenta, recibimos el número 32 del *Courrier Musical de France*, dedicado en su mayoría a Boucourechliev, que en la próxima edición de HETEROFONIA comentaremos.

**MELOS.—MUSICA ELECTRONICA.** en el número 11 del año pasado Josef Tal informa acerca de la "Música Electrónica en la Universidad de Jerusalem", cuyo Laboratorio comenzó a recibir subvenciones desde 1960, en virtud de lo cual le ha sido posible desarrollar su programa de trabajo desde varios ángulos. Del Canadá recibieron allí el obsequio de una grabadora URC de varios canales que, en combinación con un sintetizador Moog y la última adquisición de un Buchla, un ARP, matrices de secuencias, con sus servicios de computadoras que tanto facilitan la tarea del compositor, etc., constituyen parte del material de trabajo del Laboratorio.

El autor pronostica que a fines de la presente década el compositor podrá disponer de un instrumento electrónico práctico. De acuerdo con sus predicciones, para entonces dejarán de existir los laboratorios actuales, con sus resultados técnicos frecuentemente eventuales y sus programas de trabajo constituidos en privilegios de unos cuantos. En este cercano futuro el compositor estudiará la técnica sólomente como un medio hacia un objetivo previamente formulado por los diversos sintetizadores. Mientras tanto —agrega— Los laboratorios electrónicos de universidades y otras instituciones seguirán valiéndose de preferentes técnicas de composición, aunque también de proyectos y realizaciones de investigación en terrenos de tantos problemas. Así, por ejemplo, en el de la Universidad de Jerusalem se han emprendido desde hace dos años investigaciones musicológicas. Por medios electrónicos se localiza allí la interpretación exacta y detallada de la música oriental, para lo cual se construyó un "melógrafo" que, combinado con otros aparatos, ha resultado un valioso medio para el análisis etnomusicológico (y también de la propia música electrónica), de los microintervalos y aun de problemas psicológicos de percepción auditiva.

Se proyecta allí un sistema generalizado de notación para la música electrónica y se induce a los "lutiers" a construir nuevos instrumentos musicales, propios para agudizar la percepción auditiva. Dice Tal que hacia fines de este siglo el oído humano habrá sufrido una gran transformación, así como mucha mayor percepción rítmica. El ruido y el timbre serán conocidos a través de signos semánticos.

Respecto a la música electrónica, la Universidad de Jerusalem enseña a los estudiantes del Laboratorio la teoría y práctica de la manipulación técnica de los instrumentos y se les orienta para la composición por medios electrónicos. Por lo que se refiere al lado social, se preocupan allí por intensificar las audiciones de música electrónica y su comprensión en las escuelas públicas, medios militares, etc.

**MUSIQUE EN JEU.**—Madame Dominique Jameux, Directora de esta nueva revista musical francesa y la compositora Betsy Jolas, tuvieron la gentileza de enviarnos el número inicial de tan importante publicación, que estará dedicada exclusivamente a la música contemporánea. Tenemos entendido que se publicarán cuatro números al año, por trimestres. Este primero contiene artículos de Dieter Schnebel, Francis Muller, Betsy Jolas, Dominique Bosseur, Morton Feldman, Eckard Rahn, Henri Pousseur, Ianis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Vinko Globokar, Heinz-Klaus Metzger, Jean-Francois

Hirsch. Mas un curriculum de Boulez y crónicas de conciertos, festivales, grabaciones y bibliografía. Hay una página editorial ("Un editorial es tan fastidioso para quien lo redacta, como para quien lo lee" — dice el editoralista); sin embargo, era necesario darnos a conocer los objetivos de la publicación que —podemos decir con lastimero orgullo— se asemejan —toda proporción guardada— a los formulados modestamente por HETEROFONIA en sus comienzos. Con la sola diferencia que MUSIQUE EN JEU parece estar editada y subvencionada por la poderosa editorial SEUIL de París, mientras que HETEROFONIA sólo ha contado durante sus ya casi tres años de existencia, con los escasos recursos pecuniarios personales de su fundadora y editora. Bienvenida, pues, en el mundo internacional de la música contemporánea la fastosa MUSIQUE EN JEU, cuyo formato es el de un libro de 144 páginas, más los anuncios *hor text* que llenan otras once. Como sabemos que la nuevamente fundada en México Sociedad de Música Contemporánea tiene entre sus proyectos el de publicar una revista musical, esperamos sus editores examinen cuidadosamente MUSIQUE EN JEU, porque es diferente y extremadamente atractiva. En el próximo número de HETEROFONIA reseñaremos algunos de sus principales artículos.

HUNGARIAN MUSIC NEWS.—El número 4 de estas cuatro hojas de gran fomento, consagradas a la música húngara cada trimestre, está dedicado casi íntegramente a Bartok, cuyo 25º aniversario de su muerte fue conmemorado el año pasado, con exposiciones, conciertos sinfónicos y de cámara, resurrección de obras escénicas. (El Castillo de Barba Azul, El Príncipe de Madera y El Mandarín Milagroso), concursos corales, etc. El 25 de este mes de marzo, Bartok cumpliría 90 años de edad, si la muerte no le hubiera llegado "prematamente", porque aunque contando con 64, se hallaba aún en la plenitud de su genio creador. Fue uno de los escasos compositores de su calibre que en estos tiempos mueren en la miseria. Y en los Estados Unidos (cosa más rara aún), porque allí no suelen padecer necesidades los genios). *Editio Musica* de Budapest ha publicado 11 partituras de música sinfónica e instrumental, y la *Hungaraton* reeditó cuatro de sus grabaciones, realizadas con orquestas y músicos húngaros. En uno de los artículos (*Compromise or Synthesis*), János Kárpáti debate las opiniones de Leibowitz y Boulez respecto a la "inconsistencia" dodecafónica de Bartok, quien prefirió recurrir al folklore para dirigirse al pueblo. Bartok —dice Kárpáti— siempre observó atentamente lo que estaba sucediendo en el mundo de la música europea. Y si en 1970 se dejó influir por Schoenberg, 10 años después le siguió los pasos a Stravinsky. Ambos maestros constituyeron dos polos de atracción y la grandeza de Bartok reside justamente en haberse colocado en el centro de ambos, no en actitud de compromiso, sino para sintetizar dos posiciones que le eran igualmente valiosas. De allí nació el tercer polo: la ideología del folklore concluye el articulista, con cuyo criterio coincidimos.

SLOVAK MUSIC.—En el tercer Simposio Internacional de Nueva Música, celebrado anualmente en Esmolenice, (Eslovaquia), Milan Adamciak se presentó un "happening", en el que, para el proyecto de música espacial, titulado *Dislocación II*, los músicos lo tocaron sobre un tablero de ajedrez, moviéndose de acuerdo con instrucciones recibidas por los jugadores de damas

de un cuarto vecino. Al final de los varios eventos musicales pudo establecerse una especie de confrontación de dos ideologías diferentes: la de Mauricio Kagel y el Conjunto de Nueva Música de Colonia y el de los compositores eslovacos, quienes no abandonan conceptos tradicionales.

**REVISTA MUSICAL CHILENA.**—Recibimos un número extraordinario de la importante publicación chilena. Se trata de una investigación sobre "El Romancero Chileno" llevada a cabo por los folkloristas Raquel Barrios y Manuel Dannerman, de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, quienes realizaron su trabajo a conciencia, de acuerdo con normas científicas. Comparando los romances y corridos chilenos con los corridos mexicanos, encuentra una marcada diferencia ambiental, tanto desde el punto de vista de los textos como de la música. Los chilenos nos parecen más grandiosos y más hijos legítimos del Romance español. En México adquirieron la cachaza y la picardía del mestizo. Lástima que nos falte espacio para proporcionarle al lector más detalles sobre tan interesante trabajo.

**HILO MUSICAL.**—Oportunísimamente recibimos por primera vez el número de febrero de esta interesante revista española, editada por Comercial de Servicios Electrónicos de Madrid. Planea por campos de la radio y televisión y nos producen envidia las programaciones musicales que allá se ofrecen. Entreverados con su propaganda artística y comercial, hallamos jugosos artículos en ramas eclécticas de la música. ¡Ojalá que México se prestara para una publicación similar!

## **EMILIANA DE ZUBELDIA**

**Cinco Estudios de acuerdo**

**con las teorías de Novaro**

**De venta en todos los repertorios de música**

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

## DEL EXTRANJERO

### ACTUALIDAD MUSICAL MADRILEÑA

Por PEDRO MACHADO CASTRO

*Pedro Machado Castro nació en La Habana. Es ciudadano español. En 1950 se graduó de Bachiller en Letras y Profesor de Música. Estudió Dirección Coral y Estética e Historia de la Música. Fundó las Juventudes Musicales de La Habana. Su trabajo "La Música en Cuba" le valió un importante Premio Nacional. En 1961 colaboró en Alemania con la Radio de Hamburgo y de Munich y como técnico de música clásica con la firma TELDEC de grabaciones. En Madrid ha colaborado con muy importantes organismos. Es corresponsal de "La Voz" de Alemania y escribe para la revista "Ritmo". Nos sentimos muy honrados y agradecidos de contarle entre nuestros colaboradores. La Redacción,*

Con signos muy positivos finalizó el año 1970 y comenzó el 1971 en el sector musical madrileño. Resumamos en pocas palabras lo ocurrido en diciembre pasado, que merece recordarse, pues el gran cellista soviético Mstislav Rostropovich, con la Orq. Nacional de España, dirigida por Efrem Kurtz, nos brindó una versión del Concierto de Dvorak que levantó un aplauso de casi 10 minutos. Por esos mismos días Lorin Mazel actuó con la Orq. Sinf. de la Radio y Televisión Española con un programa que incluía obras de Beethoven, Mozart y Chaikovsky. El éxito de Mazel también ha sido "legendario". Por otra parte, el gran violinista Henryk Szeryng ofreció en tres sesiones memorables las Sonatas de Beethoven, con la colaboración del pianista español José Tordecillas, quien estuvo a la altura del gran maestro del violín.

En el terreno discográfico la D.G.G. presentó en España la integral de la obra de Beethoven: 12 álbumes que contienen 76 discos, con ventas sin precedentes en España. Enero comenzó con buen signo: Montserrat Caballé cantó en Madrid dos "Normas", en versión de concierto, con la Sinfónica de la RTVE, dirigida magistralmente por Enrique García Asencio, obteniendo un gran éxito (El pianista Weissenberg también ha actuado con esta orquesta). La Nacional presentó en enero el Requiem Alemán de Brahms, con Burgos en el podio, Gundula Jonawitz, Joan Shriley Quirk y el gran coro (200 miembros) de la New Philharmonia de Londres, dirigido por Wilhelm Pitz. La Janowitz también ofreció un recital de lieder impresionante. Anja Siloja, la joven berlina, cantó bajo la dirección de C. von Dohnanyi el ciclo *Matilde Wesendonk* de Wagner. Otto Kamu también ha actuado con la Nacional, lo mismo que los célebres Istvan Kertesz y el japonés Akeo Watanabe. Otro de los sucesos más destacados fue el recital del pianista Wilhelm Kempf, quien aún conserva el más absoluto dominio del teclado.

TEATRO REAL DE MADRID.—Para los pocos que aun no lo saben, Madrid cuenta, desde hace poco más de 4 años, con la más hermosa sala de conciertos de Europa. El antiguo Teatro Real de la Opera ha sido transformado en una moderna sala, con capacidad para casi 2,000 espectadores. Llamen la atención el personal —por su respeto y educación—, así como las severas leyes que rigen allí, donde una vez comenzada una obra, no entra nadie a la sala, trátase de quien se trate. Su intendente, D. Manuel Palacios, ha sido varias veces objeto del homenaje y simpatía de estudiantes y público. El teatro posee hasta una azafata experta en diomas y cada año edita un calendario ilustrado, con admirables fotos del gran artista húngaro Juan Gyenes, fotógrafo oficial del teatro. En esta sala ofrece sus triples conciertos la Orquesta Nacional de España (viernes y sábados, a las 19.15 y domingos, a las 11.30); y la Orquesta Sinfónica de la RTVE sus dobles de los sábados, a las 23 hs. y los domingos, a las 19.15. Televisión Española filma los conciertos de ambas orquestas, los que cada domingo son ofrecidos en diferido. Radio Nacional ofrece directamente los conciertos de la Sinfónica de la RTVE; por cierto, esta orquesta tiene el propósito de realizar una gira, durante los meses de octubre y noviembre próximos, en los Estados Unidos, México y Puerto Rico. Por su parte, la Nacional se desplazará en el verano hacia la América del Sur.

Poco se sabe de la temporada de ópera de Madrid; sin embargo; se asegura que el tenor Plácido Domingo, que el pasado año obtuvo un gran triunfo en *La Gioconda*, volverá esta primavera para cantar *Andrea Chenier*. Ya se ha contratado para el año próximo a Montserrat Caballé, Plácido Domingo, Fiorenza Cosoto y Ruggiero Raimondi para cantar el Requiem de Verdi con Mazel al piano.

En el campo de la discografía sólo se destaca el primer lanzamiento de discos clásicos de la C.B.S. española, bajo la dirección de Tomás Muñoz —por gran tiempo ligado a la industria mexicana del disco—, en los que predominan las grabaciones de Bernstein, accionista principal de esta empresa norteamericana. Tales discos eran previamente distribuidos por Discophon.

No queremos pasar por alto, antes de cerrar esta nuestra primera colaboración para HETEROFONIA un hecho notable: han llegado a Madrid 132 pianos, una tercera parte para concierto y los otros verticales, para ser entregados a organismos musicales, gratuitamente. El autor de esta "operación pianos", el inteligente y activo pianista y actual subcomisario general de música de la Dir. Gen. de Bellas Artes, ha recibido la más calurosa felicitación por esta iniciativa sin precedente en España. Don Antonio Iglesias merece por ello la admiración y el respeto de toda la clase musical. Los instrumentos fueron adquiridos en Alemania y el Japón y han venido a resolver problemas de las sociedades filarmónicas de provincia.

## ABSTRACTS IN ENGLISH

FROM THE EDITORS.—NEW DIRECTOR OF THE CONSERVATORY.—Dr. Miguel Bueno, new Director of the Fine Arts Institute, has appointed Francisco Savín —former Director of the Conservatory of Music— as Chief of his Music Department (a higher and more complex position). Savín was replaced by Simón Tapia Colman, Spanis-born composer and teacher. Tapia Colman, who has lived here since 1934, is a Mexican citizen. He married a Mexican girl and all his children were born in Mexico. The irrelevant nationalistic observations against the appointment of a Spanish-born musician disregard the development of music in the United States, where the welcome accorded European-born musicians was of great importance in the development of American musical life. Tapia Colman is perfectly suited for his new position and we hope he will further develop Savín's achievements. His first public statements revealed ideas of progress in every respect. He will have to work hard, as the Conservatory needs a complete overhauling. Unless a series of primary schools of music will be created here, the Conservatory cannot attain high standards. As for the College of the Arts question, proposed by Savín, to the University of Mexico's authorities, nothing has come out so far. And yet, the Conservatory should be able to offer Master degrees. College is required —we think— for the careers of music teachers, orchestra directors and musicologists. Maybe the composers would also derive great profit from the study of History of Art and Philosophy, Esthetics, etc. As far as Musicology is concerned, there has never been such department at the Conservatory. One of Tapia Colman's most difficult tasks will have to do with the Ministry of Education's refusal to recognize the professional status of music teachers.

SOME NEW SOURCES OF REQUIEM MUSIC, by SHARON GIRARD. (*Los Angeles born, Miss Girard studied at the University of Los Angeles with a State scholarship, and later on at Salzburg's Mozarteum, with Paumgarten and others. UCLA has given her a substantial grant to continue her studies on Latin American Music. The present paper is part of the dissertation she is preparing for a doctor's degree*).—An estimated thousand Missae pro defunctis have been composed in the whole world. These treasures can also be traced in the Americas. Cervantes Salazar informs us of the obsequies of Charles V in Mexico City, when music of mourning and consolation was sung, as early as 1559. Puebla was another center for liturgical activity. Puebla Choirbook III is unique in that it shows only Requiem Masses and Office music. A polychoral Requiem by Goncalo Mendes Saldanha contained in this book is the only music known to survive. Also included in the manuscript are works of Morales, Guerrero, Padilla, Esquivel, and Tavares, as well as anonymous Matins, Antiphons, Psalms, etc. Barwick writes that little is known of the composers Saldanha and Tavares, but Er-

nesto Viera's Portuguese Dictionary states that Mendes Saldanha flourished in the first part of the 17th century, and mentions Tavares as one of the most noted Portuguese composers of the 17th century.

Turning attention as far south as Bogotá, the 1681 manuscript of Manuel Blasco is worth noting. Bogotá also preserves a Guerrero Requiem a 4; Herrera's Requiem a 8, Navarro's Requiem a 8, etc. Requiem activity in Colonial New World has been documented as early as 1559 and as late as 1681. In the second part of the 18th century there was a decline of Mass writing in Europe, but the Requiem was not affected (Mozart's Requiem being perhaps the most important one. It was performed as far away as Rio de Janeiro.) In the 19th century Requiems became more and more functional. Gilbert Chase considers the first Requiem of Hilarion Eslava (1807-1878) to be an outstanding work. To what extent was the 19th century New World influenced by European *Missa pro defunctis*? Two Brazilian Requiem composers are known: Manuel da Silva and José Mauricio Nunes Garcia. The latter wrote a Requiem for Queen Maria I.

Carlos Raygada cites José Bernardo Alcedo (composer of the Peruvian National Anthem, who introduced Gregorian Chant in Chile) as composer of a *Missa pro defunctis*, whose manuscript belongs to the Peruvian National Library. Raygada mentions other limeños: Renzo Retti, who wrote a *De Profundis* and Requiem a 8 for the 20th anniversary of Verdi's death; two Lima performances of the Zecchini Requiem in Nov. 1878 in Lima's Teatro Politeama and in the Lima Cathedral; Claudio Rabagliati's two Requiems for solos, choros a 4 and orchestra, in memory of Colonel Bolognesi and King Alfonso XII; José María Valle-Riestra, who dedicated his Requiem to General Pezet, while Ramón Ferrer y Soria dedicated his to his mother.—The Peruvian Academy of Music was interested in 1833 in acquiring Requiem music in Europe. Seventy seven years later Lima still had a history of Requiem performances, as confirmed by Raygada's account of Saint-Saens Requiem sung by 200 voices, in honor of the Peruvian aviator Jorge Chávez, who died in 1910. Raygada has demonstrated the extent to which the Requiem was composed and performed in one area of the 19th century New World. It would be worthwhile to trace similar developments in other regions of the Americas.

**NEGRO DANCES OF MEXICO**, by Gonzalo Aguirre Beltrán.—It has not always been easy to determine Mexican traits and behaviour. It is well known that during Colonial times there were two different and perfectly-defined groups of population: "Spaniards" meant Castilians, Basques, Catalonians, Galicians, etc., but also Portuguese, Dutch, Baltic Germans, Italians and Mediterranean Greeks, but in spite of their different languages, they had the same nationality and shared similar life conditions. Among indians there were greater categories: hunters in the North and peasants in the central and southern regions; among the latter the Mayans, Zapotecs, Mixtecs, Totonacs had reached high civilization levels in the past. Their different languages and dialects divided them, but, according to the conqueror's standards all of them were Americans, i.e. "different" people.

Modern ethnologists find it hard to isolate native and foreign traits. They believe most characteristics to be occidental and claim that actual indigenous

contribution to cultural formations is nil. Other specialists find similar problems when trying to identify the essence of any cultural element. There are, of course, certain American and Occidental obvious objects, foods, garments, houses, etc., but these have nothing to do with religion, art and medicine. "Fright", for instance, may derive either from Christian spiritual beliefs, or from the Nahuatl *tonalli*.

Such dictomy demands choice; thus an object can only be American or Occidental: the Iberian Peninsula on one side and the National soil on the other, with all its variants. It is known that Mexico got its Negro and Asian immigration through Acapulco, but it is also believed that this immigration did not leave any trace of its presence over here. Asian slaves seem to have been few, but not negroes. Statistics concerning the latter forced immigration allow us enough data to determine its obvious importance. My researches offer just a point of depart for further ones. Mexican scholars are, unfortunately, little interested in this field. The importance of aboriginal characteristics prevents them from studying Negro groups in detail. In the past our scholars were sometimes prone to discriminate negroes, whose cultural contributions they ignored. The Afro-Mexicanist finds himself in a peculiar position: similarities between African and American traits often induce errors; the acculturation process erases original profiles. As a result of our research in Colonial documents we try in this paper to show African influences in the popular dances of Mexico.

In our book "La población Negra de México", we have informed at length about the several regions Negro slaves came from. According to Herskowitz they came mostly from the coasts of Guinea and from the Congo. Thus a similarity in their ways of life, but not of languages. So many were the latter that Spanish became the current language of the slaves. Such condition propitiated Negro integration in mines and plantations. Only in the Gulf and the Pacific coasts did the Negro find himself more or less at home, but he could not get back his former ways of life. Destruction of his culture by the Spaniards was his fate. He often protested to no avail. Those who took refuge in the wilderness, were able to repel the slave traffickers, but in their independent life they adopted however Western and American systems.

In spite of all their troubles both, slaves as well as "cimarrones", managed to preserve certain traits, leading to maintain their unity. Every Sunday they were allowed to play, sing, dance and get drunk; but the Spaniards were scared. Soon scandal reached the Inquisition office. According to a document, "the negroes dance the *tumteleche* with the indians. This dance represents a human sacrifice. They also dance *patoles* and *areitos*". Through mutual influence whites tried to occidentalize negroes and negroes made an effort to put western touches into their own dances. 300 years ago negroes paraded Mexican streets, dancing something that did perhaps foster the South American *candombés*. The Santo Oficio feared this infiltration, particularly in Puebla, where indians were plentiful. On December 2, 1643 the Santo Oficio prohibited birth ceremonies, meetings, speeches, "gatherings of people, dance and "*chocolates*", but in Puebla Spaniards, indians and mulattoes continued performing their usual ceremonies. And so in Oaxaca and Guatemala. In 1789 these ceremonies demanded a special file. One century before the Santo Oficio had ex-com-

municated in Cuernavaca every attendant to the Santa Catalina's day celebration. During the 17th century such dances and songs were allowed a certain flexibility, which favored the final settlement of the metise (Spanish and Negro) dance and song. This was accomplished at the end of the 18th century, when petriotical ideas began to flourish. Such dances and songs spread out, specially in capitalistic centers, like Mexico City, Puebla, Guanajuato, Guadaluajara, Pachuca and Veracruz. Irreverant and lascivious as they were, these dances and songs seemed to fit current anticlericalism.

This Era offers testimonies galore in the Santo Oficio's archives, as the Veracruz Commissary of 1767, regarding the dance *chuchumbé*: "It is performed by couples, some dancing and others singing... with motions contrary to morals... with handlings, with bellies against bellies. But I was told that this dance is performed only by negroes and mulatoes".

In Mexico City the *saranguandino* was warmly accepted in 1771. It seemed that the lyrics were dishonest and that it was performed to incite sexuality. In 1778 the *Son de los panaderos* (the baker's song) was famous. It was introduced over there by a she-devil and incited "commerce" among grown-ups and youngsters. The same year the *maturranga* was danced in Veracruz, as well as the *pan de manteca* (lard's bread), the *cosecha* (harvest), the *sacamandú* and the *torito* (little bull) — all lascivious dances. The torito was a son of the tango.

The author refers the readers to the Archivo General de la Nación in Mexico City, which was his information source. He does not claim to have exhausted the subject. According to him, the Anthropoloigcal Institute of the University of Veracruz has been doing research in the fields of music, song and dance of the above-mentioned type.

**CHOPIN'S 24 PRELUDES.** By Jan Smeterlin. Translated by Pablo de Gante. (*From the facsimil edition in our possession — a gift of the Polish pianist Ted Sadlowski—, we are pleased to ad this note to Smeterlin's analysis of the first 18 preludes. The original manuscript belongs to the National Library of Varsovia. It is impossible to determine dates and places, but it is believed that Chopin wrote the pieces between 1831 and 1839 at different places. He sent the manuscript from Valdemosa to Paris, and addressed it to Julien Fontana, with the recommendation that he should have a copy made for Probst. The original manuscript went to Played, who printed the collection in 1839. Due to Probst's perfect copy, some mistakes have been made by certain Chopin's biographers. E.P.*).

Smeterlin used to play in concerts the whole series of Preludes. Feeling that Chopin was perfectly portrayed in these collection, he opposed their fragmentation.

No. 1.—A passionate introduction, like o call to life. The melodic line falls in the thumb, or in the top notes — preferably alternating. Go straight into No. 2, where Chopin's Kaleidoscope appears. One plunges instantly into deep sorrow. The bass should not be loud, but full. The cantilena is a plaintive voice. De not wait long before

No. 3.—A different world altogether. A light and sweet melody finds a playful partner in the left hand, twirling and cajoling. No *ritenuto* in the final chords. Go right into

No. 4.—This *Largo* (*alla breve*) should not be too slow. The tempo must be guided by the song. The chromatical descending chords should not be too prominent. There is a dramatic outburst that sinks back into complete resignation. After the fermata, go directly into

No. 5, like a two-part Invention. No filling notes, yet the harmony is completely and fully defined. No *rit.* at the end.

No. 6.—Like a lovely cantilena of a cello in the bass. The accompaniment in the right hand appears in groups of two. No great *ritenuti*.

No. 7.—A charming sketch for a mazurka, to be played very simply. Forget the rhythmical distortions of the Russian ballets, that make a fermata every second bar in order to facilitate the ballerina's lift.

No. 8.—It is a great tone-poem, very demanding for the pianist. The melody must be played expressively legato with the thumb. The right hand's figuration has to be transparent. The accompanying triplets rather light.

No. 9.—a Prayer. Never drop the thread of the cantilena in the little finger, until you get over the first climax. The tone must be always full and rich.

No. 10.—Comes as a splendid relief, with those two bars of cascading-down runs alternating with two bars of pulsating mazurka rhythms. It must vanish like an apparition.

No. 11.—A lyrical intermezzo. Do not play it fast; let the voice sing lightly and clear.

No. 12.—A great passionate dance in mazurka rhythm. Musically it will fall to pieces, unless you hold it together by its fast-beating rhythm. I always make a small intermission after No. 12.

No. 13, is a Nocturne, without interpretation problems. Keep the melody flowing and the bass low, Attention must be given to the overtones when the melody returns, but they should be delicately hinted at. Join this Prelude into

No. 14.—Should the word not sound ugly, I would almost call this piece "abstract". The maximum musical expression is achieved here by a figure played in unison by both hands. A sinister and mystic atmosphere is thus created. Do not wait long before entering

No. 15.—"Rain drops", "thunderstorms", "Mallorca", "George Sand" and what not has been invented for this ravishing masterpiece... I see this Prelude as an idyl that ends in a sigh. But a tempestuous reaction sets in afterwards with

No. 16.—One bar of warning and the gates of Hell are opened! The wildest cascades of runs go up and down, rhythmically held together by the whip of an upbeat in the bass. Economise your strength, but it must still be a virtuosic performance. No *rit.* in the last 2 chords.

No. 17 is a true operatic aria. Ask an Italian vocalist to sing this melody for you. Follow his breathing, dynamics, etc. If you imitate him on the piano you cannot go wrong. Some editions do not have a flat organ point in the coda, but it makes a lovely ending, with the melody softly played, like a vanishing picture.

No. 18 seems an opera recitativo — free, yet rhythmical and at times rhetorical, strong, and dramatic. No rit. at the end. . .

Whether Smeterling finished or not his work, no further manuscripts were found among his papers. These analysis were included by Macejewski and Aprahamian in their book on Szimanowski and Smeterlin.

*(We do not pretend to finish this analysis ourselves, but we would like to draw from the facsimil manuscript something that may interest the reader. Thus:*

No. 19 is a tour de force for any pianist. The first phrasing thought by Chopin was erased by himself. There are at least 30 black ink heavy erasures in this piece.

No. 20.—At the end of this Prelude, so favored by piano teachers, wrote the composer: "Note for the editors a little concession for Mr. xxx, who often is right". This "concession" is seen as a repetition of the second phrase at the end of the piece.

No. 21.—Chopin erased the world Allegretto and replaced it for cantabile. It is a beautiful melody of long notes and a very interesting accompaniment, interrupted, at the first period's end by a series of chromatic descending chords, played by both hands together. Afterwards a second and more intense melodic period reaches a superb climax, and gets over again into another similar chromatism, to end by a peaceful coda.

No. 22.—One could very well connect this Molto agitato with the former Prelude. The left hand plays a stormy and long melody with heavy octaves. Chopin had the curious habit of marking either with characters or with letters the number of empty beats he wanted Da Capo. The initial phrase gets warmer and warmer, and after a dramatic rest it lands into a surprisingly diminished chord.

No. 23.—Moderato delicatissimo. There is a continuous and precious arabesque in the right hand, while the left seems to ask three times something to no avail, until it accepts its fate and joins the arabesque. There are many erasures in this Prelude!

No. 24.—Grand Finale in D minor. It is extremely passionate and only real virtuoso players can convey its meaning with the strength demanded by the composer (who lacked it) He wrote twice sempre forte sempre fortissimo. Chopin's music paper—that time has turned yellow — shows many greasy-like stains (specially No. 20). When we find long series of notes joined together, we can at times detect a shaky hand. Through these clues it seems as though we could be able to determine Chopin's health and mind conditions at the creation's moments. . . E.P.)

PRESENCE AND ABSENCE OF MIGUEL BERNAL JIMENEZ, by Ma. del Carmen S. de Sañudo. Miguel Bernal Jiménez, who died in his prime, was one of Mexico's foremost composers and organists. The author admired and befriended him since his youth. In May 1933, upon his returning to Mexico, after his scholarship years in Rome, Bernal Jiménez gave an organ recital at Morelia's Cathedral. The author met him then and a close friendship was established between Mrs. Sañudo, her husband and the musician, who was a handsome young man of 23 or 25 years of age, and possessed a very high degree of musical talent and human sympathy. The author soon found out his inner qualities, that attracted love and affection. He frequently talked about his mother and his exceptionally beautiful sisters, but he often introverted himself, fixedly staring into his personal and intimate world.

Eager to elevate the cultural level of his home town, he gathered a group of friends and amateurs to found the "Society of Friends of Music", dedicated to organize concerts, with the most noted Mexican artists. Due to intrigues and jealousies, this society lasted only three years, but not before it had organized a huge concert to present the very important findings of Bernal Jiménez in the musical Archives of Santa Rosa's Convent.

Miguel married a very beautiful girl. Kitty was for him a source of inspiration and love. The author thinks that soon after their first son was born, the composer wrote one of his principal works: the opera titled "Tata Vasco", written on the shores of Patzcuaro's lake, where the famous Vasco de Quiroga protected and taught crafts to the indians. 33 years old Bernal Jiménez was already an outstanding composer. "Tata Vasco" had a successful performance in Spain.

His next accomplishment created Morelia's "Conservatory of Las Rosas", he founded together with a group of lovers of music. Piano, Violin, Voice, Literature, History and Appreciation of Music, Classical Ballet were taught at the new institution, inaugurated with pomp and the assistance of noted personalities from Mexico City. Funds were provided in Mexico's Capital through the good offices of Ignacio Medina Alvarado (Assistant Editor of this magazine) and from Michoacán's Governor as well.

But no luck for Bernal Jiménez! New local intrigues and calumnies killed the new Conservatory on its cradle. Silently, B.J. rebelled, to no avail. He found consolation composing beautiful works that were heard in recording versions at his home. He invited local friends and outside visitors, who enjoyed listening to his "Cuarteto Virreinal", Sinfonía "México", "Berceuse de los Pastorcitos", etc., composed in a modern language, at times advanced, at times traditional.

He was finally called from New Orleans' Loyola University to teach Music there. In 1956, when Mexico was offering him a good position, so that he may return to his own Country, he died suddenly, just as he was entering his most trascendental period as a composer.

## **CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA**

**Presidente Masaryk 582, Polanco**

**Tel. 5-20-10-22**

**Curso pianístico de la pianista polaca**

**REGINA SMENDZIANKA**

**del 22 de febrero al 15 de abril**

**Inscripciones abiertas.**

## **ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MEXICO**

**Rivera de San Cosme 71**

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

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

**INICIACION DE CURSOS: PRIMERO DE MARZO.**

## **"LOS GONZALEZ"**

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

### **"ALL IN FINE LEATHER"**

**Look for them at Stands 81 and 82, of the Bazaar Sábado,  
Plaza San Jacinto 11, San Angel, or write for information  
and prices to Arturo 106, San Angel Inn, México 20, D. F.**

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



BECHSTEIN  
WEINBACH  
PETROF  
*Rösler*  
MELODIGRAND  
Y  
HAMMOND

## CASA RICORDI

COLABORANDO CON LA SOCIEDAD DE ALUMNOS  
DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA  
ANUNCIA E INVITA A  
LA SEGUNDA TEMPORADA DE LOS CONVIVIM  
MUSICALES  
LOS DIAS JUEVES 4, 11, 18 y 25 DE MARZO  
A PARTIR DE LAS 20.30 HORAS.  
CASA DE MUSICA RICORDI  
AL SERVICIO DE LA CULTURA MUSICAL MEXICANA.  
PASEO DE LA REFORMA 481-A Tel.: 5-25-57-22  
(Frente al Edificio del Seguro Social)