

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA



INBA



INBA  digital

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 36, México, mayo-junio de 1974

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 36, México, mayo-junio de 1974, pp. #-#



heterofonía

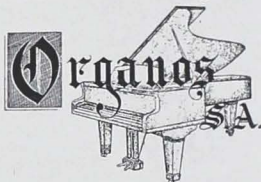
36

REVISTA
MUSICAL

MAYO - JUNIO 1974
volumen VII no. 3

méxico,d.f.

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



BECHSTEIN
WEINBACH
PETROF
Rösler
MELODIGRAND
Y
HAMMOND

VEERKAMP, S. A.

PALACIO DE LA MUSICA

Durango 269 Tel.: 528-59-16

Instrumentos Musicales — Cuerdas

Accesorios — Amplificadores — Micrófonos A.K.G.

Organos Electrónicos LOWREY — Pianos

Armonios — Métodos y Música Impresa en general

Acordeones HOHNER.

HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

Directora

ESPERANZA PULIDO

Subdirector y Jefe de

Redacción

Manuel Medina y 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.

Mayo-Junio de 1974. Vol. VII N° 3 (36)

● Cartas a la Redacción	
● De los Editores	5
● MAURICE LE VAHR Inobservada Omisión	6
● ESPERANZA PULIDO Alentador Futuro para la Escuela de Música de la UNAM (Entrevista con Martínez Galnares)	9
● ESPERANZA PULIDO Música Popular en México	12
● ROBERT STEVENSON El "Carmen" Reivindicado	17
● CARMEN SORDO SODI La "Metamúsica" de Brian Ferneyhough	20
● MARIA ROSA CALVO MANZANO El Arpa	22
● LIBROS	24
● GRABACIONES	25
● CONCIERTOS	26
● REVISTA DE REVISTAS	37
● NOTICIAS	37
● ABSTRACTS IN ENGLISH	40

Los autores son responsables de sus opiniones

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto	8.00
Un año (seis números)	50.00
Número atrasado	10.00
Correo aéreo	55.00

EXTRANJERO

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

CARTAS A LA REDACCION

Directora de "Heterofonía":

En el volumen VII, no. 2, Sección Cartas a la Redacción, de la Revista que Ud. dirige, se menciona que estoy trabajando en la Tablatura para Guitarra de la Biblioteca Nacional. Habiéndose Ud. tomado la molestia de escribirle al Dr. Robert Stevenson, colaborador de su revista, con el objeto de recabar más datos acerca de esta tablatura, me considero en la obligación de hacer algunas aclaraciones al respecto.

En la carta que Ud. publica, el Dr. Stevenson menciona lo siguiente: "Esta tablatura ha sido ya analizada en mi obra *Music in Mexico a Historical Survey* (New York, Thomas Y. Crowell, 1952; 1971) en las páginas 162-163; y aún con más detalles y más extensamente, en *Music in Aztec & Inca Territory* (University of California Press, 1968)".

Al leer, en la primera publicación citada, lo referente a la tablatura, he encontrado las siguientes equivocaciones: El Dr. Stevenson cataloga el manuscrito como una "Tablatura de Vihuela", mas no de guitarra, lo que es bastante improbable, ya que la última publicación de los vihuelistas apareció en España en 1576 dejando de usarse la vihuela en Europa hacia la primera mitad del siglo XVII. Al ser esta tablatura para un instrumento con cinco órdenes y de afinación muy distinta a la vihuela, que tiene seis y al fecharla el Dr. Stevenson aproximadamente en 1740, es muy difícil que en esa época existiera una vihuela con tales características.

También menciona como pertenecientes a la Tablatura de la Biblioteca Nacional, una serie de danzas que no rfigurán en ésta, tales como: "jota", "fandango", "folias españolas", "folias italianas", "cotillón", "tarantella" y "seguidillas", así como "cumbias o cantos negros" y un "zarambeques".

La afinación que él da para esta particular vihuela de mano, como él la llama, es también errónea, así como los movimientos de la Sonata de Samuel Trent, ya que él menciona cuatro: "preludio, largo, giga y allegro" y en realidad son tres: preludio, largo y giga allegro.

En la segunda publicación citada por el Dr. Stevenson, encontramos un panorama más amplio. Aquí se refiere, por primera vez, a la parte para violín del manuscrito y ya no sostiene, como en su libro anterior, que la tablatura sea para vihuela, sino que menciona: "Cuarenta y dos hojas cifradas para guitarra", pero sin especificar qué tipo de guitarra, dato de capital importancia para la comprensión de esta tablatura.

A continuación, da una lista de los diferentes trozos contenidos en el manuscrito; pero, sin embargo, algunos nombres están mal copiados e ignora

algunas de las piezas que no tienen título y vuelve a caer en el mismo error del libro anterior, al ponerle cuatro movimientos a la Sonata de Samuel Trent.

Finalmente, para terminar la sección de su libro referente al "área azteca", el Dr. Stevenson nos presenta una transcripción de la primera pieza de la tablatura: el Pasacalle Selecto en re menor. En esta versión, realizada a la octava alta de la tesitura real de la guitarra, hay una serie de intervalos y acordes harto extraños para la época, tales como: séptimas y novenas en el movimiento melódico, tanto del bajo como de la voz superior, octavas paralelas y un acorde construido a base de quintas, además de una falta de lógica en la conducción de las voces. Todo esto viene a ser el resultado del empleo, por partes del Dr. Stevenson, de una afinación equivocada, pues la afinación actual es solamente una de las varias entonces empleadas. Como Ud. recordará, trato ampliamente este tipo de problemas, en la tesis que escribí en 1972 para obtener la Maestría.

Aprovecho la ocasión para comunicarle que proyecto realizar un recital con algunas de las piezas más interesantes del Manuscrito, pues considero que el trabajo de gabinete en le Musicología, debe ser corroborado por la realización sonora, para no caer en un academicismo frío y estéril, y además, erróneo.

La saluda atentamente

Miguel Alcázar
Hamburgo 27
México 6, D. F.

Pensamos dos veces antes de publicar esta carta, puesto que su Autor envió una copia de la misma a "Excélsior", a sabiendas de que este diario matutino publicaría, o comentaría antes que "Heterofonía", a la que le fue remitido el original. Francamente, no comprendemos la ética del procedimiento; sin embargo, como "Excélsior" solamente comentó una parte de dicha misiva, escrita, por otra parte, con sensatez, por un musicólogo culto, para rebatir algunos puntos dudosos de otro musicólogo archi-culto, caímos en la tentación de abrir una posibilidad al esclarecimiento científico de un asunto de interés musical histórico. El auge actual de la guitarra amerita que supliquemos al Dr. Stevenson proseguir esta polémica, anticipando nuestro agradecimiento a amobs posibles corresponsales. La Redacción.

RECTIFICACION

El musicólogo Robert Stevenson nos envió copia de una carta que le escribiera al Señor Miguel Alcázar. Puesto que el asunto se refiere a la misiva que publicamos arriba, consideramos de elemental cortesía dar a conocer la del Dr. Stevenson. Esta respuesta es un ejemplo de modestia (¡rara virtud!) y profesionalismo científico. La Redacción.

Estimado señor Alcázar: En efecto cometí un error al describir la tablatura de la Biblioteca Nacional, en mi obra *Music in Mexico* de hace 20 años.

La segunda edición (popular) de este libro (1971) se hizo fuera de mi control. Consciente, desde hace mucho tiempo, de tales errores, tuve empeño de corregirlos en mi obra de 1968. (Se refiere a *Music in Aztec and Inca Territory*. La R.) Para juzgar acerca de su sistema de transcripción de dicha tablatura necesitaría ver sus transcripciones. ¿Dónde puedo encontrarlas? Por lo que se refiere al contenido de esta tablatura de la Biblioteca Nacional, mi responsabilidad se limita a la información que doy en mi obra de 1968. Le felicito por ocuparse del sinigual pasado musical de México. Anticipo el placer de leer sus obras, tan pronto como salgan a la luz pública. Atentamente, Robert Stevenson, cc: Esperanza Pulido.

Estimada colega:

Mil gracias por sus envíos de "Heterofonía" que he recibido con sumo interés y me han dado una buena visión de lo que pasa en música por esas zonas. Lamentablemente no tengo ninguna publicación puramente musical para retribuirle y en compensación he pensado que le resultaría interesante leer el Suplemento de Fin de Año que publicamos en "El País", como síntesis de todo lo acontecido en 1973 en cine, teatro, música, ballet. Estos dos últimos rubros son los que están a mi cargo. También le agrego adjunta la traducción castellana de nuestros estatutos provisionales que pulimos conjuntamente con Valenti Ferro.—Las gestiones para futuras reuniones de nuestra Asociación [se refiere a la Asociación Interamericana de Críticos de Música se han visto hasta ahora obstaculizadas por el problema monetario de pasajes y estadías. Las posibilidades en Brasil o Puerto Rico han quedado, por ese motivo, prácticamente descartadas, o postergadas. Seguimos estudiando otras posibilidades.—Con saludos cordiales para los otros colegas mexicanos, va el recuerdo amistoso de

Washington Roldán
Secretario de la Asociación Interamericana
de Críticos de Música
Montevideo, Uruguay.

Gracias al colega Washington Roldán por sus envíos, que apreciamos en todo su valer. Ojalá que todos los que nos ocupamos de la Música en los países de este Continente Americano estuviésemos en continuo contacto, pese a las enormes distancias que nos separan, sirviendo de pretexto para un aislamiento nocivo. Nosotros hemos estado enviando "Heterofonía" a cada uno de los colegas que conocimos en Washington cuando fuera fundada nuestra Asociación; pero solamente del señor Valente Ferro recibimos su interesante "Buenos Aires Musical", para informarnos de lo que pasa en la Argentina. Por tal motivo, apreciamos doblemente el Suplemento, que tuvo usted a bien enviarnos y que nos da una idea clara de la vida musical en tierra uruguaya. La Redacción.

De los Editores

La labor que realiza la Srita. Carrillo Flores, como Representante Cultural del Gobierno Mexicano en Nueva York, no es de largos alcances; funge, al mismo tiempo, como Presidenta efectiva y no honoraria, de las Juventudes Musicales de México; cuyas actividades, llevadas al cabo por sus jóvenes colaboradores, dejan de cumplir con la misión que a este Organismo Mundial le asignaron sus fundadores, en Bélgica y en Francia: la educación musical, no profesional, de la masa juvenil. Esta es una actividad demandante de tiempo completo y dedicación altruista que debería evadir los honores y provecho personales. Cuando René Nicolý fundó las Juventudes Musicales Francesas abandonó su importante puesto en la Casa de Música Durand & Cia. para darse, en cuerpo y alma, a un trabajo que él consideró demasiado importante. Quizá tendría en mente algún provecho personal futuro; pero, por lo pronto, se entregó a la tarea, como le consta a quien esto escribe, logrando resultados positivos a largo plazo.

En México, la Directora de HETEROFONIA trató, hace un cuarto de siglo, de realizar una labor semejante a la de Nicolý; pero, inepta para cualquiera clase de organización de material humano y carente de ayuda económica, solamente logró introducir la idea en su patria. Luis Sandi le sucedió en la tarea; pero Sandi era Jefe del Departamento de Música, otra labor de tiempo completo, y tampoco tuvo el éxito debido en la empresa.

Ahora bien: Dolores Carrillo Flores (Lolita, como le llaman todos), posee un gran talento organizador y sería la persona ideal para llevar a cabo en México una verdadera y noble actividad de Juventudes Musicales que beneficiara permanentemente al País; pero, para ello, necesitaría desprenderse del atractivo de los viajes, los honores, el oropel... Lo que ella hace solamente les es útil a unos cuantos artistas en forma relampagueante: un viaje a Nueva York, o un viaje a México, en el caso de jóvenes extranjeros, con los gastos pagados, para ofrecer un concierto en el Carnegie Concert Hall, que después se convierte en propaganda de Carnegie Hall, a secas; o en Bellas Artes. Si el artista tiene gran éxito, quizá algunas nuevas presentaciones, a lo mejor, un viajecito europeo, para actuar en pueblos donde las JMF se mueven activamente.

Aquí, en México, conciertos en la Sala de la Paz, a donde asisten, en ocasiones, solamente veinte o treinta personas, porque se trata de "presentaciones" y no de promociones verdaderamente culturales, de atractivo comunal. Los intercambios famosos con jóvenes concertistas (por lo general, pianistas) extranjeros, no han dejado huella alguna.

Como Lolita Carrillo Flores sí cuenta con los recursos pecuniarios indispensables para cualquier empresa importante y posee, además, contactos e influencias oficiales suficientes y, aquí en México, imprescindibles para el

éxito, le deberíamos suplicar todos que regrese a su Patria y le entregue su corazón a *Juventudes Musicales de México* con el entusiasmo y el afán que ella sabe poner en sus empresas.

Por otra parte, si este no fuera su ideal, allí está la obra de su padre, en la que ella cree con absoluta sinceridad y para la que cuenta con los recursos oficiales necesarios a una promoción internacional importante: empresa de tiempo completo, ésta también.

INOBSERVADA OMISION

por MAURICE LE VAHR

Por poco que nos descuidemos, hasta los hechos históricos más recientes y documentados pueden advenir complicados con los encajes de la Leyenda o las blondas del Mito. Empero, si la narración que aquí viene nos llega incontaminada, entonces resulta que...

Hasta bien entrado el Siglo XIX se dió cuenta el Gobierno Francés de que, en el conjunto de normas derivables de su Sistema Métrico Decimal, creado por la Asamblea Constituyente del 1790, había una laguna: faltaba una norma de afinación. Y procedió a crearla. Al efecto, nombró una comisión integrada por varios físicos y un músico; el músico fué Héctor Berlioz; dictaminaron que la norma sería el sonido que emitiese un diapasón, vibrando a la frecuencia de 435 vibraciones simples por segundo, al ser percutido, y que la nota así producida sería el LA que se escribe en el 2º espacio dentro de la llave de SOL en 2ª línea. A los físicos lo mismo les daba que fuese ésta la frecuencia u otra cualquiera; no así al músico, quien, dotado de oído analítico, previó lo que ganarían sus composiciones al ser ejecutadas por orquestas más "brillantes". Así, lo que hasta entonces había sido resultado de un acuerdo tácito, quedó en calidad de norma oficial.

Muchos países adoptaron el Sistema Métrico Decimal. Incapaces de adoptar cuanto no hayan producido ellos mismos, los países nórdicos rechazaron la adopción de este Sistema. Hasta los días corrientes, o sea, a casi dos siglos de su creación, se muestran decididos a adoptarlo. Y esto, por exigencias de su ingreso al Mercado Común Europeo. Pronto veremos su actitud respecto de la norma francesa de afinación. Porque es de sorprender que muy pocos de los países que se adhirieron al empleo del Sistema Métrico Decimal tempranamente, también mostraron descuido o desdén respecto de la norma de afinación, que complementaba el Sistema antedicho.

La República Mexicana, por ejemplo, adoptó aquél y lo hizo obligatorio por Decreto del Ejecutivo de 19 de Junio de 1895. Aquel Decreto expresaba: "Que el Congreso de la Unión ha tenido a bien decretar lo siguiente : "... etc., etc.; mas, del examen del contexto no se saca en claro si el proyecto de ley partió del Ejecutivo o del propio Congreso. Lo que, en cambio, resulta clarísimo es que en este País no existe norma alguna de afinación oficial ni particular: aquí cada cual afina como mejor le parece. ¡Y del caos resultante nadie parece sentirse lastimado! Los afinadores de pianos utilizan el diapason norteamericano, que viene en la frecuencia de 440 vibraciones simples por segundo, arguyendo que éstos son los que corrientemente se encuentran en el mercado... ¿Y las orquestas? Aquí aparece con mayor relieve el problema.

Cualquiera que sea la norma adoptada, en nuestras orquestas se percibe que, cuando en el decurso de cualquiera obra, sobreviene un acorde de sólo "maderas" y "latones", la imprecisión del acorde es desoladora en cuanto a su afinación se refiere y enorme la cantidad de pulsaciones (ondas de choque) que se produce. Ello, como resultado de que los instrumentos señalados no son fabricados en este País; de que cada ejecutante trabaja con el instrumento que trajo de su país de origen, y de que en esos varios países la longitud de los tubos sonoros es "cortada" a las dimensiones correspondientes a la norma particular nacional. Heterogeneidad instrumental, en suma. Vienen, también, asociadas las rutinas profesionales; a saber: el oboe emite el LA para obtener la afinación de la masa de las "cuerdas"; pero no queda de acuerdo con los demás instrumentos de aliento sino *aproximadamente*. Las arpas, si las hay, ya vienen afinadas cuando el estibador las coloca en el tablado o en el foso, independientemente del LA que emitirá el oboe. Y nadie toma en cuenta a un instrumento de afinación fija, como lo es la "celesta", o el "campanólogo", si acaso le toca intervenir. En conclusión, por causa de la heterogeneidad instrumental y por obra de las costumbres rutinarias, la afinación de las orquestas mexicanas resulta, prácticamente, imposible.

En mala hora reciente Chávez Ramírez Carlos fué investido de poderío burocrático, para cuyo ejercicio tuvo sobrada habilidad, y de facultades directoriales, para las que carece de aptitudes. Porque, en justicia, no puede afirmarse que es un mal director de orquestas; tampoco puede postularse que es bueno; sencillamente, Chávez Ramírez *no es director* de orquestas. Ni podrá serlo jamás, por causa de la nativa rudeza de su oído: sordo fué en lo pasado y aún más tendrá de serlo en lo futuro. Esta condición bien se la conocen los músicos, que durante un cuarto de siglo tuvieron que sufrirlo encaramado en el pupitre. Nuevamente habilitado, empezó por quejarse de que a nuestras orquestas les "faltaba conjunto". ¡Cuán tardíamente lo advirtió! Y tuvo la avilantez de acusar de ello a los músicos... Éstos respondieron en manera tan adecuada, que le orillaron a una honorable renuncia. ¡En buena hora! Seguirá, en su domicilio, componiendo. En antes, y por largo cuarto de siglo, nada hizo por procurar que la Orquesta Sinfónica de México adquiriese "con-

junto"; no se cuidó de que, por las esferas oficiales, donde era escuchado, atendido y subvencionado, se elaborase un proyecto de ley tendiente a la creación de una norma de afinación: condición *sine qua non* es posible el apetecido "conjunto". Ni siquiera intentó que, tan sólo en el seno de la OMS, quedase eliminada aquella inconveniente heterogeneidad instrumental. Ciertamente, el hacer o intentar todo esto supone la posesión de oído analítico, del cual carece él. No hay que pedir peras al olmo; pero tampoco admitamos que el olmo siga molestándonos con sus ramalazos. (O "ramirazos" en este caso).

Sorprende, además, que el problema que nos preocupa jamás haya sido tratado en ninguno de los congresos de Música y Musicología efectuado en la República Mexicana, que han sido varios. Y esto conduce a pensar que tampoco a los congresistas les ofende este estado de cosas y que también en ellos la costumbre se hizo ley.

Claro que resultaría preferible que todos los países de la América Española se pusieran de acuerdo para suscribir la adopción de una sola norma de afinación. De esta manera, ante mercado tan vasto, a los fabricantes de instrumentos les tendría cuenta "cortar" los tubos sonoros de dimensiones determinadas siempre. Valdría la pena: el mercado es vasto.

¿Que cómo tendría de ser la norma que se adoptase, en caso de ser adoptada una oficial y, por lo mismo, fija?

El piano constantemente y la orquesta, con frecuencia no rara, véense obligados al acompañamiento de la voz humana. Y la laringe humana es instrumento que no entiende de modas ni convenciones. A ésta, hay que darle todas las facilidades posibles, por consecuencia. Entonces, la futura norma mexicana y, posiblemente, hispano-americana, convendría que fuese de una frecuencia todavía inferior a la norma francesa, que no se internacionalizó; es decir, que quedase por debajo de las 435 vibraciones simples por segundo.

Además de las ventajas que tenemos observadas, algunas otras más se derivarían de la resolución del problema tratado; a las cuales el Articulista se referirá en un futuro quizás no lejano.





"Mascarones" el bello edificio colonial que ocupa la Escuela.

ALENTADOR FUTURO PARA LA ESCUELA DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD

Por ESPERANZA PULIDO

Entrevista con Francisco Martínez Galnares

EP.—Sabedora de lo que estás planeando para el inmediato futuro de la Escuela que diriges, HETEROFONIA desea obtener información de primera mano. Tú eres, quizá, el único egresado de esta Escuela con una carrera universitaria humanística en tu haber. Recuerdo perfectamente tu tesis profesional, presentada en este recinto, donde realizaste tus estudios musicales, y puedo decirte que sigo admirando la seriedad profesional con que la elaboraste. Desde que recibiste esta Dirección de manos del maestro Filiberto Ramírez, quien te precedió en inquietudes por el mejoramiento definitivo del Plantel, has trabajado arduamente, hasta terminar la elaboración de un plan de trabajo verdaderamente alentador. Tú y tus colaboradores necesitaron un año para terminar la elaboración del nuevo proyecto, ya finiquitado; por lo que te suplico explicármelo, para provecho de los lectores de esta Revista.

Martínez Galnares.—El Centro de Extensión Universitaria de Iniciación Musical comprende tres niveles; NIVEL INICIAL: con un número variable de semestres; éste es paralelo a pre-primaria y primaria; el límite de edad para ser admitido está comprendido entre los 6 y los 12 años.

EL NIVEL MEDIO BASICO —6 semestres— es paralelo a la Secundaria; con un límite de edad para la admisión, de 11 a 15 años.

El NIVEL SUPERIOR es paralelo al Bachillerato (Escuela Nacional Preparatoria, Colegio de Ciencias y Humanidades, Colegio de Bachilleres). No hay límite de edades topes. Desde los 16 o 18 años, todo aspirante, que reúna los requisitos especificados, puede ser admitido.

EP.—Hablábamos del futuro; pero creo haber entendido que ya está en marcha el programa.

MG.—Efectivamente; aunque apenas comenzamos a atornillarlos.

EP.—¿Cómo funciona la cuestión de admisiones a los diversos niveles de enseñanza? Te veo rodeado de carpetas y hasta temo estarte distrayendo de un escudriño que parece estás realizando con el maestro Rosa. No quisiera...

MG.—De ninguna manera. Deseo mostrarte las pruebas que hemos elaborado para cada nivel, así como algunos de los resultados obtenidos ya en diversos exámenes de admisión. Debo decirte que el número de solicitudes recibidas sobrepasa enormemente el cupo de la Escuela, por lo que nos hemos visto en aprietos para la selección de candidatos. Debes saber que, solamente en el Nivel Superior, tenemos más de 500 solicitudes de bachilleres de diversas especialidades.

EP.—¿Seguimos hablando del Centro de Extensión Universitaria de Iniciación Musical, o sea, como su nombre lo indica, una Sección separada, hasta cierto punto, de la Escuela de Música, propiamente dicha, a la que solamente pueden ingresar aquellos alumnos que, habiendo terminado el Bachillerato y el Nivel Medio Superior, pasen las pruebas de Concurso de Selección?

MG.—Así es, en efecto; pero con anterioridad al Concurso de Selección se originaron dos planes de Orientación Vocacional, para los niveles Medio Básico y Medio Superior, con el objeto de señalar al estudiante la importancia de la Música en la educación del individuo y en el desarrollo de su personalidad, o sea, la necesidad de cultivar su capacidad personal por medio de un adiestramiento adecuado a su talento, aptitudes y constitución física. El maestro que realiza estas orientaciones debe explicar al alumno, amén de otras consideraciones fundamentales, la necesidad de poseer el instrumento seleccionado porque las exigencias del curso así lo requieren, así como el considerable tiempo que necesita dedicar al estudio. Esta primera etapa de selección tuvo una duración de una semana y puedo decirte que los asistentes se mostraron muy interesados. Después realizamos los pruebas de admisión, propiamente dichas.

EP.—¿Qué promedio hubo en las pruebas de admisión y cuántos alumnos fueron examinados en cada nivel?

MG.—En el Nivel Primaria pasaron las pruebas 306 niños y solamente 81 fueron rechazados; pero no por falta absoluta de disposiciones, sino en virtud de la grande carencia de cupo que padecemos. Tú te das cuenta de lo reducido de nuestro ámbito.

En el Nivel Secundaria, de 175 solicitantes, solamente 80 fueron aceptados: por la misma limitación de nuestro local.

En el Nivel Preparatoria examinamos a 555 muchachos, de los cuales fueron aceptados 97. Como te decía antes, los había de todas las carreras, que algunos se muestran dispuestos a abandonar en favor de la de la Música; pero otros, la mayoría, desean aplicar la Música a sus carreras. Por ejemplo, los que estudian Física, etc.

EP.—Pasando ahora a dominios de la Escuela, adonde llega el estudiante perfectamente equipado con los conocimientos adquiridos en su adiestramiento de Iniciación Musical, y habiendo ojeado los programas de estudios que me proporcionaste, ¿quién va a enseñar aquí ciertas materias que necesitan maestros muy especializados?

MG.—El muchacho estudiante se va a integrar a la Universidad: donde recibirá todas las materias que no se dan en la Escuela.

EP.—¿Qué instrumentos tuvieron prioridad en la elección de los futuros estudiantes?

MG.—En el Nivel Superior, el piano recibió 35 solicitudes; el violín 23; la guitarra 15; el acordeón y las percusiones, 7 cada uno y la flauta dulce, 5. En el Nivel Primaria hubo 42 solicitudes para el Sistema Tort y 48 para el Sistema Holandés de rítmica corporal e Iniciación a la práctica.

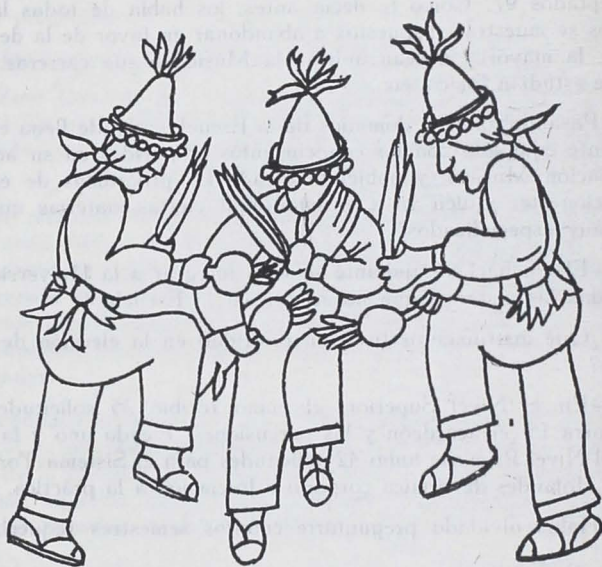
EP.—Había olvidado preguntarte cuántos semestres requerirá el Nivel Superior.

MG.—Ocho semestres.

EP.—El muchacho que desea emprender una carrera de Compositor ¿qué requerimientos necesita?

MG.—Agudeza y desarrollo del sentido auditivo; imaginación para crear una idea musical; perseverancia para desarrollar su trabajo en forma lógica y equilibrada; originalidad; sensibilidad innata, notablemente apta para la creación musical; atracción hacia las Bellas Artes y la Literatura en general.

EP.—Mis más fervientes deseos para que estos planes introduzcan a México en el recto camino de la profesionalidad musical, tal como se practica en Europa y los Estados Unidos. Estoy segura de que el Conservatorio no se quedará a la zaga: si llegáramos a tener, pronto, dos instituciones verdaderamente profesionales de enseñanza musical, podría la Escuela que presides vanagloriarse de poseer la prioridad de iniciativa y de ser responsable de que la Universidad confiera licenciatura en Música; por lo que la Escuela de Música podrá, entonces, ser llamada una Facultad de la Universidad con toda propiedad.



MUSICA POPULAR DE MEXICO

Por ESPERANZA PULIDO

Como es lógico y comprensible, los españoles, una vez terminada la subyugación material de los indígenas del Valle de México, comenzaron a edificar nuevas ciudades sobre los restos de las destruidas por ellos; o bien en sitios vírgenes, elegidos en virtud de condiciones topográficas y climatéricas apetecibles. Grandes cantidades de gente, procedente de Andalucía, Castilla, Extremadura, Aragón —y uno que otro vasco— iban poblando aquellas ciudades a las que llevaban, con sus personas, el atavismo de sus manes seculares, cobijando con amplio manto todo un mundo de tradiciones y costumbres que el transplante había de ir transformando y desfigurando poco a poco: porque los elementos étnicos, a donde se volcaban, poseían, también, raíces viejas y no fácilmente putrescibles.

El pueblo español del siglo XVI ya *cantaba jondo*. Uno de los bienes que le había heredado el Arabe, antes de marcharse definitivamente de aquel país, al que adoraba, tomó la forma de melodías propiamente orientales, cuajadas de melismas, o una mezcla que sólo la gracia natural andaluza, esa "ri-silla secular" como dice Ortega y Gasset, que se le mete a uno hasta la mé-

dula de los huesos, podía haber creado en forma de *perteneras*, *zapateado*, *bolero*, *fandango*, *malagueña*, etc. y que llegó a México con el sector andaluz de la emigración. Los vascos extrajeron el *zorrico* de sus patrios lares; el aragonés sus cantares más sobrios y el castellano sus *romances*. El oído musical del indígena, primero, y, años adelante, el agudo instinto del mestizo, pronto asimilaron los nuevos ritmos. El suelo, el aire, el azul firmamento, el sol, la luna, las flores y los ojos de las mestizas —ya más grandes y expresivos— se encargaron del resto.

Un estudio comparativo de los ritmos populares españoles originales con los de sus versiones mexicanas, es asunto de folcloristas especializados. Báste-me establecer un paralelo entre la *jota andaluza* y el *jarabe tapatío*. Al bailar el primero, la graciosa pareja de sevillanos eleva los brazos para tocar las castañuelas, o simplemente para acompañar el característico movimiento del cuerpo; el mexicano, en cambio, baja los brazos y los coloca por detrás de su cuerpo, mientras ella toma con sus dos manos la amplia falda, para efectuar los movimientos ondulantes de su persona. La jota se mantiene ternaria en todo su trayecto: en el jarabe alternan los ritmos ternarios con los de dos tiempos. He aquí otro ejemplo palpable: el *zorrico vasco*, originalmente construido en ritmo de cinco unidades constantes, pasa en Michoacán (uno de los estados de la República ricos en folclore), a convertirse en una melodía en la que alternan los pasajes binarios con los ternarios, para producir el *son michoacano*; pero no constantemenee, por lo que el *zorrico* pierde su característica peculiar. Y así otras músicas.

Al iniciar su vida independiente, México ya posee sus canciones populares de carácter inconfundible, así como sus ritmos bailables, que se conservan con los nombres de *canelo*, *tusa*, *guanábana*, *manola*, *ahualulco*, *jarabes diversos* y *cientos más*.

Desgraciadamente la influencia italiana operística de los siglos XVIII y, especialmente, del XIX, habría de "meter su cuchara", como decimos los mexicanos en lenguaje vernáculo, aún en los dominios del pueblo. Dijo Manuel M. Ponce que en 1742 el Administrador del Hospital y Contador Honorario del Real Tribunal de Cuentas, contrató en Cádiz, con anuencia de Su Majestad, a algunos músicos italianos para los batallones de Marina y como profesores de flauta, violín y oboe. Y que seguramente aquellos artistas llevarían algunos cantos de su país; los que, a través de nuestras propias inspiraciones, dejaron en las canciones mexicanas de ciertos sectores de la República (en aquel entonces Virreino), las huellas del italianismo que en ellas se descubre". Y así es de creerse, porque en toda la región del Bajío la canción popular, o sea aquélla de compositor anónimo, se muestra, en ocasiones, demasiado dulzona, aunque suela, a veces, disimular la sacarina con un dejo de tristeza peculiarmente mexicano; pero, en realidad, la influencia italiana fue más pujante en la "música culta" de México.

El *Corrido*, directo descendiente del *Romance español*, conservó mejor sus características originales. Es favorito del pueblo mexicano, como lo fue el

Romance del español de siglos pasados, porque se presta a la relación de historias de amor, de celos, de odios y miserias, así como también de sucesos épicos. En México, los *corridos de la Revolución*, época rica en melodías populares, de las mejores que poseemos, se hicieron famosas y se cantaron por toda la República. De aquella época (1910-1918) proceden *corridos* destinados a cada uno de los caudillos y guerrilleros; así como también canciones de la soldadesca, tan bellas como "Cielito Lindo", "La Adelita" y "La Valentina". Sabido es que la mujer del soldado indígena nunca lo abandonaba; la sufrida *soldadera* iba detrás de la tropa, son el crío a sus espaldas; a veces daba a luz en el camino, y, apenas cortado el cordón umbilical por alguna compañera, proseguía la marcha de inmediato, tan cargada de peso como antes. Por las noches, siempre que lo permitían las circunstancias, salían a relucir guitarras que desgajaban acordes para acompañar las voces planas de los hombres, que aliviaban las tristezas cantando canciones de la lejana tierra, o entonaban los nuevos *sones*, que iban surgiendo sin saberse de dónde, ni cómo. Eran canciones blancas, de amores tiernos, o *corridos* sarcásticos o crueles, dedicados a algún milite indeseado.

Manuel M. Ponce fue responsable de que la canción del Bajío invadiera todo el País y provocó un movimiento folclorista, saludable, entre los compositores de música popular. Entre los primeros secuaces de Ponce sobresalieron Esparza Otero, Tata Nacho y otros que, como Guty Cárdenas, en Mérida, le conservaron su dignidad a la melodía popular, así como su pureza rítmica, en el caso de música bailable. Entre las canciones más famosas de Ponce están la "Estrellita", universalmente conocida, "Qué lejos ando", "A la orilla de un palmar", "Marchita el Alma" y docenas más.

Naturalmente que las dos invasiones extranjeras, ocurridas en la segunda mitad del siglo pasado, fueron objeto de represalias populares, materializadas en forma de *corridos* y *coplas*. Primero la invasión norteamericana que encontró calaboracionistas en las personas de mujeres de la *vida alegre*; en quienes descargó el pueblo su disgusto por medio de coplas mordaces. Llamaban a aquellas damas "las Margaritas". Desgraciadamente, no he encontrado por ningún lado la música de las siguientes coplas:

Ay amigos, les voy a contar
lo que ha pasado en esta ciudad:
llegaron los yanquis, me arriesqué a apedrear,
y a la pasadita tan-da-rin darán.
Ya las Margaritas hablan en inglés;
les dicen ¿me quieres?, y responden "Yes;
mi entiende de monis, mucho güeno está",
y a la pasadita tan-da-rin darán, etc.

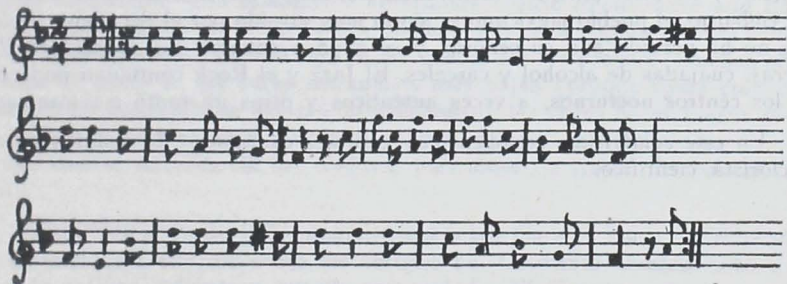
Los *corridos* de asesinatos y muertes son corrientes. Entre estos últimos es notable el de Conchita Álvarez, (quien estuvo de suerte, porque "de diez tiros que le dieron no más dos eran de muerte"). Y el de "Juan Charrasquea-

do", y el de "Dos horas de balazos", etc., etc. En ciertos pueblos de México se establecen diálogos cantados, e improvisados sobre la melodía de algún *corrido* cualquiera, que suelen terminar en riñas sangrientas. En otras ocasiones, solamente muestran el ingenio y la destreza poética de los interlocutores cantantes. En Mérida son famosos las *bombas*.

En segundo lugar tuvimos en México aquella aventura franco-austríaca, por desgracia solicitada por los conservadores mexicanos. Es cierto que, gracias a ella, comemos en México excelente pan francés, porque los hombres pasan, pero los comestibles se quedan. Cuando la Emperatriz Carlota, esposa del desventurado Maximiliano de Habsburgo, fue a Europa para abogar por una causa perdida, Riva Palacio escribió unas *coplas*, a vuela pluma, que pronto habían de ser puestas en música por algún rapsoda anónimo. Decían así:

Alegre marinero con voz pausada canta
Y el ancla ya levanta con extraño rumor.
La nave va en los mares, botando cual pelota:
Adiós, mamá Carlota; adiós mi tierno amor.
Acábanse en Palacio tertulias, juegos, bailes;
Agítanse los frailes en fuerza de dolor.
La chusma de las cruces, gritando se alborota:
Adiós, mamá Carlota; adiós, mi tierno amor.
Y en tanto los chinacos, que ya cantan victoria,
Guardando tu memoria, sin miedo ni rencor,
Dicen, mientras el viento tu embarcación azota:
Adiós mamá Carlota; adiós mi tierno amor.

He aquí la melodía



La influencia de los negros en la música popular mexicana fue más fuerte de lo que generalmente se cree. *Gonzalo Aguirre Beltrán* ha investigado con pericia en este campo folclórico (Véase *Heterofonía* de Marzo-Abril 1971, p. 4). Ya desde tiempos de la Inquisición eran denunciados a este Tribunal la intrusión negra del *tumteleche* y los *patoles* en las ceremonias de los indígenas. En el siglo XVIII se bailaba en las minas de Pachuca el *pan de jarabe*, el *pan pirulo*, el *chuchumbé* y otros. La gran afluencia de negros en Cuba, nos permitió poseer una gran variedad de danzas y danzones —las primeras, “mexicanizadas” por compositores como Elorduy, Jordá, Enriquez y otros muchos, puesto que la *danza* halló terreno muy propicio aquí desde el siglo pasado. Es evidente que en las costas de Campeche, Veracruz, Tamaulipas y las Huastecas proliferaron músicas negras a granel. En Veracruz ha sido muy notable la influencia de aquellos ritmos, el más reciente de los cuales es la *Bamba*, que algunos folcloristas consideraron como “son de huapango”, pero que, en realidad, no está aún bien investigada.

Como los *chansonniers* de París, que no se muerden la lengua para censurar en sus canciones a los políticos que se dedican a medrar, así entre nosotros, tanto el Pueblo, como los escritores y compositores populares, hacen versos y escriben música dedicada a la sátira política, en ocasiones cruel y sangrienta. En México han florecido entre otros, los Soto, padre e hijo; no se explica cómo no terminaron sus vidas en las mazmorras inmundas de aquellos tiempos. El caso es que, entre nosotros, algunos de los políticos atacados (siempre que no sea el Sr. Presidente de la República) suelen, o solían divertirse la mar y eran constantes asíduos al Teatro Lírico, donde despotricaban contra ellos los Soto y otros.

Desde la Segunda Guerra Mundial, pero, especialmente, desde los últimos 10 años, la música popular comenzó a dar virajes extraordinarios; hasta el extremo de hacerse irreconocible en los países más acá de la Cortina de Hierro, entre los que están colocados, naturalmente, todos los de América. En Inglaterra los Beatles comenzaron la revolución, que en los Estados Unidos provocó el *Rock* y en otros países —incluyendo México— las *Canciones de Protesta*; sin embargo, el pueblo mexicano se sintió muy atraído por el decadente *Bolero*, que no ha perdido aún su señorío, y se negó a enterrar sus *Canciones Rancheras*, cuajadas de alcohol y cárceles. El Jazz y el Rock continúan poderosos en los centros nocturnos, a veces auténticos y otras un tanto mexicanizados.

En este somerísimo resumen, hay enormes cantidades de asuntos para el folclorista científico.

EL "CARMEN" REIVINDICADO

Por ROBERT STEVENSON

No habiendo nunca tenido en sus manos el Libro de Coros N° 2 del Convento del Carmen, sino solamente una copia del microfilm realizado el 21 de agosto de 1950 por George T. Smisor, de la Biblioteca Benjamín Franklin de la ciudad de México, para la Biblioteca del Congreso, el Sr. Eliyan A. Scheifer percibe en esta copia solamente la mano de obra de un solo copista "profesional" (NOTES [Diciembre, 1973], 240).

Por lo menos dos copistas "profesionales" colaboraron en la copia de El Carmen. Aunque superficialmente se parezcan ambas escrituras, es posible diferenciarlas, si se comparan las claves de Sol y tres mensuras en la Misa de Lunas *fa re do fa sol la a* 5 pág. 111-136) y la politextual *Ave María Stella* de Victoria que precede a aquélla, en las páginas 78-107. Por lo que concierne a que "las partes principales de los volúmenes 2 y 3 del Newberry" fueron obra del copista del Carmen que escribió la página 56¹, un recuento de las entradas muestra al mencionado copista del Carmen como ineludiblemente responsable, en el Newberry 2, ("de las lamentaciones de jueves y viernes santo"), de no más de 20, contra, por lo menos, 102 entradas atribuidas a otros copistas en el Newberry 3 ("I Coro de la Salbe y salmos de ocho de *do ju* llenas") por no más de 35 contra, por lo menos, 101 entradas.

Pero aun admitiendo que todas y cada una de las notas del Carmen y los Newberrys 2 y 3 hubieran sido copiadas por un solo copista, tal descubrimiento no probaría que los tres libros de coros fuesen destinados a un solo establecimiento eclesiástico. Durante la Colonia, los servicios de cualquier copista competente eran sumamente apreciados (véase *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, páginas 3-4; en la página 233 del número de Diciembre de 1973 de NOTES se lee que en los Newberrys "muchas obras carecen de texto en las voces masculinas más bajas (porque como eran cantadas en un convento de monjas, probablemente las voces bajas fueron reemplazadas por instrumentos). Schleifer ignora, empero, las implicaciones de los textos, casi invariables, de las tesituras masculinas, a través de todo el Carmen².

Hasta diciembre de 1973 ningún exégeta del Carmen había considerado a los Carmelitas Delcalzos como los coristas del Convento aludido, sino a un coro de nativos, adjunto a aquella comunidad. (El Convento del Carmen se halla actualmente convertido en el Museo del Carmen, en Villa Obregón, D. F.). Una literatura demasiado prolija sobre este asunto³ muestra que desde las Misiones Franciscanas de California, hasta los reductos paraguayos de

los Jesuitas, la música polifónica, cantada en iglesias mediante, o cualesquiera otros misioneros, les era confiadas a coros de indios conversos, más bien que a coros de clérigos.

Por lo que se refiere a la historia de la práctica musical entre los Carmelitas Descalzos, Schleifer desconoce la tesis del carmelita descalzo Livino del Niño Jesús, presentada en la Escuela Pontificia de Música Sacra, de la cual el *Tesoro Sacro Musical* presentó un resumen en su número de Septiembre-Octubre de 1959 (pág. 99-103). Por consiguiente, se necesitaría otro artículo para corregir aquella absoleta hipótesis publicada en el mencionado número de NOTAS (pág. 236-237).

En suma, Teresa de Avila sólo admitía el canto llano para su Orden. Ni siquiera el Gregoriano entraba allí. No hasta después de 1685 comenzó éste a ser cantado por Carmelitas Descalzos españoles: los italianos necesitaron más tiempo para introducirlo en sus conventos. Al regreso de esta orden a España, en 1868, tras 30 años de exilio, iban los frailes influenciados por los italianos, cuyo *Ordinarium* de 1635 prohibía explícitamente todo lo que no fuera canto llano, en cualquiera ocasión⁴.

Ni los reglamentos de Santa Teresa, ni aún las Constituciones de Alcalá ("vpaturam, o upaturam" significa "hacer garganta"), explicaban lo que les era permitido a los coros de los indígenas que oficiaban dentro de los precintos religiosos en días de fiesta, u otras ocasiones solemnes del México Barroco; muy especialmente desde el momento que el potentado fundador y mecenas que le compró a un cacique indio el terreno y dejó fondos para la edificación del Convento en cuestión, especificó claramente en su testamento del 11 de mayo de 1597 que debería, por cierto, cantarse polifonía allí⁵. Este testamento, publicado íntegramente hace 60 años, pero ignorado por Schleifer, lleva adjunta una "misa cantada, con su (canto de) órgano en noviembre 30, que era el onomástico del fundador-mecenas Andrés (Zar de Sorogaistoa) de Mondragón, de la ciudad de México". Entre otras, estipulaba la de celebrar misas conmemorativas, por él mismo, su mujer Elvira Gutiérrez, y sus descendientes, las cuales deberían ser cantadas "con toda la solemnidad posible"⁶.

El arquitecto que planeó y supervisó la construcción del suntuoso edificio fue Andrés de Segura de la Alcuña⁷, "quizá el más famoso del siglo XVII en México". Nacido cerca de Cádiz, en 1577, tomó los hábitos de los Carmelitas Descalzos en Puebla, en 1598, después de un naufragio del que escapó milagrosamente. Entonces fue conocido como Fray Andrés de San Miguel (murió en 1644). En el terreno comprado a Don Felipe de Guzmán (Iztolinque, o Iztolinqui) el Cacique indígena, señor de Coyoacán, se puso la primera piedra del nuevo convento el 29 de junio de 1615⁸; tras dos años de intensos trabajos quedó terminada y ocupada la construcción. En el transcurso de cerca de una década, nuevos donativos hicieron del Convento del Carmen un emporio del México Colonial en el siglo XVII; y de su capilla, un verdadero centro donde se podía escuchar, en días especiales, las misas de Victoria y Guerrero, contenidas en el Libro de Coros del Carmen, objeto de esta discusión.

Schleifer cita a Hegal (debería ser Hogal), como el impresor, cuyos folios aparecen bajo las páginas finales de los libros 4, 5 y 6. Educado en Sevilla, Joseph Bernardo de Hogal, emigró a la ciudad de México en 1720, donde trabajó como impresor de 1721 hasta su muerte, acaecida en 1741. Fue el primero en México, desde 1604, en imprimir un libro con notaciones musicales. Para asegurarse de la corrección de dichas notaciones, consultó con Manuel de Zumaya⁹, el Maestro de Capilla de la Catedral de México, de 1715 a 1738¹⁰, quien es el último compositor representado en las series de los Newberrys. No obstante que las láminas impresas por la imprenta de Hogal pudieron haberse usado con la misma eficacia para encuadernar libros de coros en un convento de monjas en Puebla, Oaxaca, Guadalajara, o Valladolid (Morelia)¹¹, las fechas del Hogal prueban, por lo menos, que las actuales encuadernaciones de los Newberrys 4, 5 y 6 fueron hechas después de 1720¹².

Además de los numerosos lapsos anotados, los rayos de la "nueva luz", en NOTES de Diciembre 1973, se opacaron con otros gazapos que incluyen 1964 (232.7), en vez de 1946; Pérez por Pérez; de la Barca por Calderón de la Barca; Frederico por Federico (236.21); Alfredo por Alfaro (234.14, 234.16, 236.21); Roberdo por Robredo y Fischer por Fisher. Puesto que el material de Fisher le permitió a Schleifer confeccionar su nota 18 al calce, la falta de ortografía no le hace honor. El autor, cuyo nombre completo está incorrectamente escrito tres veces (231-232), le proporcionó a Schleifer más datos de los que él mismo admite.

NOTAS

1. El facsímil, en la p. 239 de NOTES 30/2 proviene del microfilm LC. Compárese la posición de la grapa en la parte inferior del margen izquierdo.
2. Jesús Bal y Gay, *Tesoro de la Música Polifónica en México*, México, INBA, 1952 [1953], p. 228.
3. Véase Gabriel Saldívar, *Historia de la Música en México* (Epoca precortesiana y Colonial, México, D. F.) págs. 88-89, 314 (especialmente el último ítem); y mis obras *Music in Mexico, A Historical Survey* (N.Y. Thos & Crowell, 1952) págs. 59-67; *The Music of Peru, Aboriginal and Viceroyal Epochs* (Washington, Pan Am. Un., 1960), págs. 43-52; *European Music in 16th Century Guatemala, Musical Quarterly*, L/3 (Julio 1964), 345-352; *Music in Aztec and Inca Territory* (Berkeley/Los Angeles, 1968) págs. 151, 172, 198, 199, 203, 204, 277-288.
4. Pese a que el *Ritual Carmelitano*, impreso en Madrid y mencionado en la última nota al calce, N° 25 de NOTES (Dic. 1973), en la que hasta debería leerse esta, ya no tiene valor en lo referente al Canto Llano de las Congregaciones Españolas, solamente hasta 1907 "permitieron" las Congregaciones Italianas y Españolas, unidas en un Cónclave General, el uso del Canto Gregoriano (seis años después lo declararon obligatorio). Durante las tres décadas transcurridas después de la Segunda Guerra Mundial, algunos frailes carmelitas descalzos se han apartado en tal forma de los decretos musicales de Santa Teresa, que hasta han compuesto, ellos mismos, música litúrgica a varias voces, con acompañamiento de órgano. Para una lista bibliográfica de tales obras, véase la sección "Música" del *Archivum Bibliographicum Carmelitanum*, editado serialmente en Roma (1956-1968, vol. 1-10).
5. Francisco Fernández del Castillo, *Apuntes para la Historia de San Angel, San Jacinto Tenatitla y sus Alrededores*, México. Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, 1913, p. 58.
6. *Ibid.* p. 57.

7. Manuel Toussaint, **Fray Andrés de San Miguel, Arquitecto de la Nueva España**, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, IV/13 (1945), p. 13.
8. Esta es la misma fecha consignada en la nota 5 de los Anales, V, Cuarta Epoca (1927). Schleifer se equivoca al dar 1613 como fecha. La larga demora para iniciar la construcción del edificio, no dependió tanto de la oposición de los Dominicos (que ya tenían un monasterio en San Jacinto Tenanitla, como de la búsqueda de un arquitecto.
9. José Toribio Medina, **La Imprenta en México (1539-1821)**, VIII Santiago: en casa del Autor, (1911), págs. 398, 402.
10. Confiado en la validez de un absoleto artículo de Grove, Schleifer cita 1732 como fecha última. Véase "The Americas", XXI 1/2 (Octubre, 1964) para corregir dicha fecha por la de 1738, pág. 133 MGG, XIV (1968), pág. 1424.
11. El Convento de monjas de la Santísima Trinidad de Puebla, proporcionó 12 de los 17 villancicos publicados en **Christmas Music from Baroque Mexico**, (Berkeley/Los Angeles. Imprenta de la Universidad de California, 1974). Por tanto, el Convento de la Encarnación, de la Ciudad de México, no era el único en todo el País que poseyera "medios y suficiente cultura para mantener música polifónica en sus servicios religiosos". Thomas Gaze, el célebre Inspector Dominicano que llegó a México el 3 de octubre de 1625, escribió que, entre las familias acomodadas, se suscitaban discusiones para decidir "qué convento de monjas ofrecía la mejor enseñanza musical". A Gaze le pareció tan exquisita la música en dichos conventos que escribió: "No temo asegurar que las iglesias atraían a la gente más por el deleite de la música que por el servicio de Dios". Cuando Gaze estuvo en la Capital, la población de ésta constaba de más de 35,000 españoles, 80,000 indígenas y 50,000 negros y mulatos, o sea, dos tercios de la población de Londres, en 1603.

LA "METAMUSICA" DE BRIAN FERNEYHOUGH

Por CARMEN SORDO SODI

Como se dijo en el pasado número de esta revista, la Jefe del Departamento de Investigaciones Musicales del INBAL, Carmen Sordo Sodi, fue invitada para tomar parte en el Simposio de Música Folclórica de la América Latina, que se celebró como parte del Festival anual de Música Contemporánea en Royan, Francia; pero, al terminar su misión se dedicó a entrevistar a algunos de los compositores que presentaron música en el Festival: como a Sylvano Bussotti, quien no cree que la Música Contemporánea esté en crisis, como lo prueba la enorme cantidad de ediciones de partituras nuevas. La entrevista, que reproducimos ahora, le fue concedida a Carmen Sordo por el compositor inglés Ferneyhough, cuya Misa Brevis tuvo gran acogida en el Festival.



Brian

Ferneyhough

Las obras del compositor inglés Brian Ferneyhough, nacido en 1943, han sido consideradas por la crítica europea como excelentes, pero también, como imposibles de ejecutar, por varios intérpretes importantes. Jamás habían sido interpretadas en Francia las creaciones de Ferneyhough, más que a través de la radio y por medio de grabaciones: nunca en vivo. Pero el Festival de Arte Contemporáneo de Royan hizo posible el estreno mundial de tres de sus obras, mismas que elogió la crítica francesa, calificándolas de excelentes, en especial la *Missa Brevis*, escrita para tres grupos idénticos de solistas vocales, a *Capella*; cada uno de ellos integrado por una soprano, una contralto, un tenor y un bajo que constantemente agitaban su diapason para poder afinar el intervalo correcto.

El día del estreno, la *Missa Brevis* tuvo una acogida tal, que el público asistente no abandonó la sala hasta lograr que la obra se repitiera ¡dos veces más! Acosado por la crítica y por los admiradores, Ferneyhough se consagró como autor de la mejor obra del Festival y concedió una entrevista.

—¿Por qué dicen que sus obras son imposibles de ejecutar?

—Ya ha visto usted que eso es un mito, se han escuchado ya aquí tres de ellas. El problema con el que tropezamos algunos compositores estriba en que concebimos las obras para ser interpretadas por virtuosos, no por solistas de mala calidad. Algo así como lo que hicieron Liszt o Chopin: sus obras requieren virtuosismo; así son las mías.

—¿Cuándo escribió la *Missa Brevis*?

—En 1969, durante mis trabajos de adaptación y extensión de métodos cíclicos de composición que me enfrentaron al dilema de escoger entre el sistema verbal y el sistema instrumental. Me decidí por el primero; por la cantidad de recursos que ofrece la voz; lo considero además, más humano.

—¿Cómo clasificaría usted su *Missa Brevis*?

—Bueno, es muy sencilla su clasificación, puesto que es la primera *música litúrgica* concreta que ha dado la historia de la composición musical. Quiero aclarar que escogí una Misa con textos en latín, no por razones de tipo religioso, sino por razones históricas. Luché por hacer desaparecer en ella el estado de relación simbólica que se establece, casi matemática o tradicionalmente, entre los diferentes estados del espíritu y un texto dado; trabajé, pues, a un nivel metaverbal.

¿Metafísica, Ferneyhough?

—Sí, eso es; no se ría; usted pregunta en broma y yo le contesto muy seriamente, casi con enojo, pues lo que he tratado de hacer, lo que he hecho, es eso que podría o debería llamarse *Matemúsica*. En la *Missa Brevis* utilicé el mismo esquema de ideas antifónicas (me refiero a anti-sonido y no a nada que tenga relación a las antífonas, pues, por tratarse de texto litúrgico, muchas veces los críticos se confunden) que el que había ya empleado para mi obra *Epicycle*; pero en la *Missa Brevis* fui un poco más lejos...

—¡Oh! Si se trata de hacer *Matemúsica* ¡nunca se irá demasiado lejos!

EL ARPA

COMENTARIOS DE MARIA-ROSA CALVO-MANZANO

La influencia que ejercen las Cruzadas en la Europa medieval, llegó a cambiar el curso de nuestra Historia, adoptando Occidente muchas de las artes y costumbres de Oriente. Un Continente unido bajo una misma ideología, centra su esfuerzo en una conquista más espiritual que material. La recuperación de "Los Santos Lugares", es un símbolo que enardece los más íntimos sentimientos del pueblo, Europa canta a una las victorias y las derrotas de sus batallas y por todas partes aparecen valerosos luchadores que ponen toda su fe al servicio de una difícil empresa con la esperanza de que un esfuerzo más definitivo, proporcionará la ambicionada victoria.

El arpa, que desde antes de nuestra "era" hace su entrada triunfal por el Norte de Europa, pronto se extiende por todo el Continente a través de las conquistas normandas y se populariza con tal fuerza, que se convierte en instrumento indispensable de trovadores. Su armoniosa sonoridad es la resonancia a propósito para acompañar las sensibles letras que relatan el curso de "Las Cruzadas", o la crítica severa sobre el comercio que se está aprovechando, con esta circunstancia, para establecer factorías en Oriente y el feudalismo que saquea y usurpa territorios.

Los "Niños de Cloyes" cantan, ilusionados, bajo la promesa de ser conducidos a pie sobre el mar. Muchas de estas trovas de las Cruzadas, o tonadas pastoriles, amatorias y épicas dieron lugar a la creación de obras importantes en el Renacimiento, que tomaban los temas populares como base para elaborar una complicada trama polifónico-instrumental.

Francia es un país de una larga e interesante tradición arpística. No hay que olvidar, sin embargo, que es paso obligado entre España y Flandes y que algunos puntos de su geografía estuvieron íntimamente vinculados a reinos hispanos: con lo cual no pudo evitar las constantes influencias extranjeras. A pesar de esto, Francia supo, en muchas ocasiones, perfeccionar de manera admirable los impulsos externos que adoptaba. Si España aportó datos importantes, en el Renacimiento, en torno a un arpa más perfeccionada en el modelo cromático, Francia supo continuar, con tesón, la conquista hacia un sistema más definitivo. Primero con un modelo manual de patillas y, más tarde, con un sistema elemental de pedales, preparó el camino al pedal de doble movimiento, construido en París en 1811, por S. Erard, que se aceptó como la máxima perfección para el arpa. Con este paso se acababan de resolver los

problemas de modulaciones, al tener la posibilidad de las tres alternaciones, para cada sonido natural, a través de siete pedales que corresponden a cada nota de la escala y que alternan, a su vez, todas las octavas del arpa.

Sin embargo, no contentos todavía los franceses con este reciente invento, a finales del XIX, construyen otro sistema de arpa cromática, con dos filas de cuerdas, recordando un poco el teclado del piano y que creen está más en consonancia con las exigencias armónicas del momento. Pero este modelo no era más que una copia, muy ampliada y perfeccionada, del arpa del XVI española y pronto cayó en desuso por lo complicado de su técnica, abandonándose rápidamente para continuar usando el pedal de doble movimiento, para el que está escrita la mayor y más importante literatura del arpa, salvando un pequeño lapso de tiempo que dedica su producción al arpa cromática y que coincide con el repertorio más interesante que el impresionismo dedica a este instrumento. Otro importante bache se encuentra, del XVII a principios del XIX, en el que, con tanta búsqueda del arpa definitiva, los compositores se van retrayendo y solo escriben para el arpa contados arpistas, verdaderos entusiastas de su instrumento.

Un MADERMAN, fué entre varias generaciones, el de los más afamados artesanos que fabrican arpas. No pocas son las aportaciones que ellos harían en torno al doble sistema de pedales. Moralmente encuentran compensados sus esfuerzos con el nacimiento de Francisco-José (Paris, 1773), el más importante arpista de toda su generación, famoso concertista y compositor especializado en la literatura de su instrumento, revolucionando en su momento la técnica por la manera brillante y virtuosa de su escritura, inconcebible y casi impracticable para sus coetáneos. Creador de la Oficial Escuela Francesa del Arpa de Paris, en donde es catedrático del Conservatorio de Paris entre 1825 y 1835, año en que muere, fué F. *Godefroid* uno de los más fieles seguidores de la técnica de su maestro, Naderman, si bien le aportó una serie de elementos virtuosísticos que daban una brillante apariencia a su mecánica. Gran romántico, impregnó sus obras de una tremenda fuerza apasionada que siempre estaba servida por una potente técnica. Gran concertista, tuvo la oportunidad de presentar el Arpa de Erard, con quién había trabajado muy íntimamente en busca del perfeccionamiento del instrumento, en una exposición de Viena de mediados de siglo, con lo que le abrió las puertas del mercado mundial. Consciente de la importancia del acto, compuso un repertorio especial para esta ocasión: en el que intentó poner de manifiesto toda la riqueza de posibilidades del arpa recién estrenada.

Pero no todos los compositores que han escrito para arpa han sido arpistas, *Saint-Saens* y *Pierné* han hecho aportaciones composicionales con algunas brillantes obras.

Otro catedrático del Conservatorio de Paris, M. *Tournier* (1879-1951) es el definitivo renovador de la técnica francesa, de cuya escuela han salido los más famosos arpistas del momento. Su alta Pedagogía se ve completada por

su interesante aportación como compositor, de brillante tratamiento técnico y fina musicalidad, que no olvida la gran enseñanza que ha tenido en el campo de la Composición. Conocedor de los secretos instrumentales, consigue un gran partido en todas sus obras. Precisamente, sería su mujer la única maestra oficial que ha habido en Francia del Arpa cromática, ocupándose de la cátedra al crearse esta enseñanza en el Conservatorio de Paris, —la única existente junto con la del Conservatorio de Bruselas— y ambas clausuradas a los pocos años de iniciarse.

LIBROS

JERONIMO BAQUEIRO FOSTER, *Curso Completo de Solfeo*. A varios años del fallecimiento de Jenónimo Baqueiro Foster, la *Ricordi Americana*, S. A. acaba de editar el segundo tomo del Curso Completo de Solfeo, que desde en vida del Autor encontró un gran éxito en las escuelas de música. No importa en qué obra francesa haya sido inspirada; ésta se ajusta a todos los requerimientos del estudiante de música porque, al revés del "Solfeo de los Solfeos" de Danhausser y Lemoine, que predominaba en nuestros tiempos de estudiantes, inicia el estudio con un detallado conocimiento de la rítmica y la métrica, seguido de esquemas apropiados de ritmos tomados de obras antiguas y modernas que el muchacho tiene que dilucidar y someter a un escrutinio prolijo. Esta primera parte va seguida de ejercicios de lectura para su estudio en todas las claves; porque, si bien es cierto que ya casi son abolidas las claves de do y fa en tercera línea, aún en las partituras orquestales, el músico que las domina todas tiene mayor facilidad para la orquestación y el transporte de tonalidades.

Viene en seguida una segunda parte de rítmica y que precede a esquemas rítmicos de algunas músicas populares y otras de compositores barrocos y románticos. Termina la obra con rítmica y métrica cada vez más compleja, así como lectura melódica complicada y con intervalos de entonación difícil tan necesaria hoy día; sobre todo para los cantantes solistas y coristas de obras contemporáneas.

En suma, quien haya dominado métodos de esta naturaleza, aparentemente áridos y aburridos, puede considerarse en posesión de una base muy sólida para la práctica de la profesión musical, ora se trate de compositores o intérpretes. Claro está que muchos han llegado a la meta, por otros medios más amenos; pero nunca está de más sujetarse a una disciplina tan rigurosa en tratándose del difícil y complicado estudio consciente y profundo de la Música.

GRABACIONES



MANUEL M. PONCE.—Obras para piano, interpretadas por JOSE KAHAN. Secretaría de Gobernación, México, D. F.—Con motivo del vigésimo quinto aniversario de la muerte de Manuel M. Ponce, la Secretaría de Gobernación de México pidió al pianista José Kahan que grabara un disco dedicado, exclusivamente, a obras del Compositor mexicano homenajeado. José Kahan escogió su programa con muy buen acierto y en la primera cara del acetato imprimió una "Metamorfosis de Concierto" que, de su siempre querida "Estrellita", hiciera el Maestro en sus últimos años. El arreglo resultó feliz y el intérprete supo imprimirle un encanto muy peculiar. El "Preludio y Fuga para la mano izquierda" es una obra del repertorio usual de Kahan, que gusta de ejecutar con gran destreza de su mano zurda. La "Mazurka alla spagnuola", una de las 27 piezas de su género, compuestas por Ponce, resultó una de aquellas que no conocíamos, porque hay mucha música de Ponce para piano, entre lo mejor, que es muy difícil de conseguir. La conocida "Gavota", fue, desde sus comienzas, obra favorita en los salones de aquellos tiempos: su espontaneidad y fina armonización le han preservado su buena acogida hasta el presente. Las "Cuatro Danzas Mexicanas", provienen, lejanamente, de músicas negras y se hallan entre las mejor logradas obras que escribiera Ponce para el piano. No es fácil interpretarlas con interés: Kahan les halló el "ángel" (sobre todo a las dos primeras) y las ejecutó con el ritmo peculiar a este género y el indispensable virtuosismo.

La segunda cara del disco comienza con el popular "Intermezzo": casi no hay pianista mexicano que no lo haya ejecutado en alguna época de su carrera. Para mi gusto, los rubati estuvieron demasiado exagerados en esta ocasión. Las "Cuatro Piezas Bitonales" me parecieron extraordinarias. Ponce las escribió en 1929, antes de cambiar definitivamente su estilo por última vez; y, sin embargo, ya contienen un cierto modernismo, en verdad placentero e ingenioso. Pienso que es la obra más atractiva y valiosa de todas las escogidas por José Kahan; quien la interpretó en forma ejemplar, tanto por la sobriedad y redondez del fraseo, como por la intención emotiva y la perfección de lectura. Fue un deleite escuchársela en esta grabación. La "Arrulladora" y el "Scherzino Mexicano", las tocó el pianista con intención dualística y se llevaron bien el par de trozos. Por fin, la "Balada Mexicana", otra de las piezas de Ponce que todo pianista mexicano ha tenido, o tiene, en su repertorio, fue ejecutada por Kahan en forma admirable. Puedo decir que, de todas las versiones que he escuchado (incluyendo la mía propia), es aquélla que, indudablemente, hubiera complacido a su Autor.



Luz Ma. Puentes

Sara Dolujanova.



Conciertos

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL.—En los meses de marzo y abril pasados la OSN ofreció los últimos cinco programas dobles de su primera Temporada del año en curso. Los días 8 y 10 de marzo dirigió José Serebrier el segundo de un par de programas, con Miguel García Mora como solista del Concierto para Piano y Orquesta de José Rolón, que le hemos escuchado varias veces, siempre correcto y eficiente. El resto fue Beethoven, Strauss y Kodaly. Sebrier no acabó de interesarnos como director. A la siguiente semana vino un Señor de la batuta: Anshel Brusilov, en quien la experiencia y el saber son patentes. Con movimientos sobrios y precisos les dirigió a los músicos obras de Berlioz, Carrillo, Strauss y Wagner y le acompañó a Luz Maria Puentes las Variaciones sobre un tema de Paganini, de Rachmaninov. La "competencia" (!) de un hijo pianista, del calibre de Jorge Federico Osorio, probablemente induce en la madre (destacada pianista, por sus propios méritos) un deseo de superarse cada día más.

El día 22 nos brindaron Brusilow y la OSN una inolvidable versión de la Sinfonía No. 40 de Mozart. Casi no podíamos creer que la Orquesta fuese capaz de semejantes refinamientos, tanto por la perfección de los principios y finales de frases, como por la dinámica perfectamente graduada. Si el instrumental del conjunto fuera de más pareja calidad, hubiera podido juntarse que se trataba de una orquesta de primerísima categoría; porque la Segunda Sinfonía de Brahms, con que terminó el concierto, resultó, asimismo, de mucha altura. *Radu Adulescu* ejecutó el bello Concierto de Saint-Saens para violoncello y orquesta.

La siguiente semana nos deparó una sorpresa: el eminente compositor polaco *Krzysztof Penderecki* (pronúnciese *Penderesqui*) estaba en México, para escuchar el estreno mexicano de su famosa *Pasión según San Lucas*, cuya ejecución iba a adelantarse una semana respecto de lo anunciado. El maestro Fernando Alva había estado ensayando la obra arduamente en el Conservatorio porque "su" Coro era uno de los elegidos. Vinieron expresamente el Director polaco *Jerzy Katlewicz* y el baritono *Andresej Hiolski*, polacos ambos. Los otros solistas eran *Rosa Rimoch* e *Ignacio Martínez*. Fue narrador el presbítero *Xavier González*. El Coro de Madrigalistas, el Coro de Bellas Artes y el Coro de Niños del Conservatorio, que también dirige el Maestro Alva, complementaron el elenco. Los maestros *Jesús Macías* y *Rufino Montero* son titulares de los otros dos coros; siendo el segundo el que asumió la responsabilidad de los cuatro conjuntos vocales. *Alicia Urreta* actuó como coordinadora de los solistas, quienes desempeñaron sus comisiones convincentemente. La Orquesta y los coros también complacieron al Autor de la impresionante y difícil obra. Al término de ésta, el público volcó su entusiasmo y ovacionó largamente a Penderecki. No creemos que solamente por cortesía haya él expresado después su contento por los resultados de la ejecución, que a nosotros nos pareció muy feliz. Siempre hemos pensado que Penderecki es uno de los más grandes compositores del siglo XX, porque, no satisfecho con experimentar, se entrega al Arte y realmente hace Música. Su obra quedará en los anales de la Historia.

El último par de programas de la Temporada recibió en el podio a *Francisco Savín*, quien tuvo como solista del Concierto para Violín y Orquesta de *Manuel M. Ponce* a *Hermilo Novelo* y dirigió fogosamente la Obertura de "Semiramis" de Rossini y la poco escuchada Tercera Sinfonía de Saint-Saens. Supo sacar partido de una orquesta que recibió en muy buenas condiciones y Hermilo le hizo honor a la obra de Ponce, que ya ha ejecutado varias veces en Europa.

ORQUESTA CLASICA DE MEXICO.—Fundada a fines del año pasado por *Carlos Esteva*, esta orquesta llamada "clásica", pero que realmente pertenece al dominio de las de "cámara", por su reducido personal e instrumentos usados, organizó, del 4 al 18 de marzo pasado, un curso de perfeccionamiento vocal de lied, ópera y oratorio, impartido por la notabilísima mezzosoprano soviética *Sara Dolujanova* en el Museo de San Carlos. Y el día 27 del

propio mes ofreció un memorable concierto en el Cine Metropolitan, en el que fueron solistas la propia Dolujanova y la crotalista y bailarina *Pilar Rioja*, que es, así mismo, una artista de primera línea. La técnica vocal de la cantante, su fraseo, musicalidad y emotividad hicieron de cada lied una cátedra de música pura y estrictamente profesional. Por su parte, *Pilar Rioja* ha perfeccionado hasta altos límites el arte del ritmo, en combinación con el fraseo de las obras barrocas y clásicas (especialmente las primeras) que sus castañuelas mágicas (la *magia* del trabajo arduo) acentúan hasta en eus mínimos detalles.

CONCIERTOS EN EL CONSERVATORIO.—El plantel ha proseguido su saludable costumbre de presentar conciertos de artistas profesionales casi todos los miércoles, o conciertos de los estudiantes más avanzados y talentosos. En el mes de marzo fueron escuchados: *Eliseo Martínez* en un recital de órgano y la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional de Música que, en manos del maestro *Jorge Delezé* va mejorando paulatinamente. El 27 del mismo mes ejecutó la Obertura de *El Barbero de Sevilla* de Rossini, el *Huapango* de Moncayo y le acompañó a *Miguel Moreno*, un violinista muy joven, en ascenso, el Concierto de Mendelssohn. La Academia de la Opera, que dirige el maestro *Armando Montiel Olvera*, presentó un programa de arias de óperas, en el que tomaron parte los mejores elementos vocales que se preparan para esta carrera. El grupo "Quanta" de improvisación de efectos electrocaústicos. La Academia de Opera del Conservatorio Nacional de Música representó *Bastiano y Bastiana* de Mozart, una opereta alemana que compuso en 1768, a la edad de 12 años y se presentó en el teatro privado del Dr. Mesmer (quizá el hipnotizador, según Pitts Sanborns). *Bastiana* fue *Maryclair Roth*, una soprano de voz bastante "mozartiana", pero desprovista —para la escena— de gracia natural. El tenor *Raúl Carreño* personificó al galán con mejor galanura y Colás, (*Enrique Gómez Galán*) el mago, demostró talento cómico. El último concierto programado, antes de cerrarse esta edición, estuvo a cargo del guitarrista *Sergio Castillo*, quien ejecutó estimuladamente un ambicioso programa de obras de Haendel, Frescobaldi, Bach, Paganini, Fernando Sor y Manuel M. Ponce. Este muchacho estudió dos años en la Academia de Música de Viena y ganó una beca para un Curso en Santiago de Compostela. *Guillermina Pérez Higareda*, *Marina Argelia* y *Francisco Araiza*, con *Francisco Núñez* al piano, ofrecieron un programa de arias y lieder.

ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE.—Los conciertos que hasta estos momentos ha ofrecido la AMMMP probaron ampliamente su valer. Bajo la dirección del notable maestro *Felipe Ledezma* y con *Victor Urbán* al órgano, el Coro de los *Niños Cantores de Puebla* abrió plaza brillantemente, con un *Stabat Mater* de Pergolesi muy en su punto y Siete Obras de Schubert, bellamente cantadas. A la semana siguiente el presbítero *Xavier González* —un músico de buena cepa— presentó al Coro de la Basílica de

Guadalupe, que cantó polifonía clásica, cantos gregorianos y la Misa del Papa Marcello. Fue un programa difícil para el auditorio, pero muy bien cantado. Vino luego el Coro *Convivium Musicum* que, bajo la dirección del eminente director Luis Berber, con Manuel Zacarías al órgano, ofreció una admirable versión del *Requiem* de Mozart que dejó espléndido recuerdo en los oídos y la sensibilidad de muchos oyentes. Por fin, en este festival de coros, el último fue el del notable director *Jorge Medina Leal*, quien tuvo como colaboradores a los pianistas *Carmen Betancourt* y *Federico Ibarra* y al organista *Ignacio Aceves*. El Coro de la Escuela Nacional de Música de la UNAM cantó, pues, con el entusiasmo y ardor que lo caracteriza, obras de Monteverdi, Brahms (los "Liebeslieder" Op. 52, acompañados por el dúo de pianistas), Bartok, Michael Querol y el "Pregón para una Pascua Pobre" de Rodolfo Halffter, que es una bella obra entre las últimas del compositor hispano-mexicano, llena de las características peculiares del Autor. Siguió un recital de órgano de *Manuel Zacarías* que no nos fue dado escuchar, y después *Víctor Urbán* interpretó, como él sabe, cuatro Quintetos del Padre Antonio Soler, acompañados por la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México. Estas obras se ejecutaban por primera vez en México y revelaron, una vez más, la vena musical barroca y clásica de este secuz de Scarlatti y Haydn.—El *Conjunto Barroco* integrado por *Brenda Sakofsky*, *Gys de Graaf*, *Bárbara Klessa*, *Leopoldo Téllez*, *Emma Gómez* y *Michael O'Donovan*, siguió en turno, con un programa dedicado a Juan Sebastián Bach y sus hijos Carlos Felipe, Juan Cristóbal Federico y Juan Cristián, en el que no todas las obras habían sido suficientemente ensayadas; sin embargo, la Sonata en si menor de Juan Sebastián y el Trío en La Mayor de Carlos Felipe, recibieron una concertación precisa. Antes de cerrar esta edición escuchamos al notable clavecinista *Enrique Aracil*, en un programa de compositores barrocos de los siglos XVI y XVII, entre los que predominaron Frescobaldi y Domenico Scarlatti. Aracil ya consolidó su prestigio como primer clavecinista de México. Posee, además, una gran cultura. Y esto se siente en sus ejecuciones.

ASOCIACION PIANISTICA MEXICANA.—Este nuevo organismo, que con tanto entusiasmo trabaja para que todos los pianistas concertistas de México, de reconocido profesionalismo, se unan para beneficio de esa comunidad, organizó una primera serie de dos conciertos en el Teatro de la Unidad Independencia. Tomaron parte en estos eventos *Manuel de la Flor*, *Coral Messina*, *Carlos Barajas*, *José Luis Cházaro*, *José Luis Arcaraz*, *Gloria Carmona*, *Emilio Lluís*, *Jorge Suárez*, *Paolo Mello*, *Héctor Barajas*, *Alicia Urreta* y *María Teresa Rodríguez*, quien cerró el ciclo el 29 del mes pasado. Ojalá que la Asociación pueda conseguir un local más accesible para sus próximas series de conciertos; sin embargo, tenemos noticias de que ésta primera, tuvo, por lo general, afluencia de oyentes, puesto que los ejecutantes eran, la mayoría, bien conocidos en los medios de la música profesional.

JUVENTUDES MUSICALES.—Organizó una Primera Temporada de Conciertos en el Teatro de la Paz. El 4 de marzo tocó la pianista peruana

Lily Rosay de Sas un programa Bach, Rachmaninov, Scriabin, Liszt, Chopin, Ravel y Beethoven. Siguieron, por orden los flautistas *Manuel Acuña* y *Miguel Aranceta* y el pianista *Enrique Mendieta* (Haendel, Purcell, Mozart y Beethoven, Cimarosa, Vidal y Fauré); *Orquesta de Armónica y Flautas Barrocas*; la pianista *Ninfa Calvario* en un programa de obras mexicanas de Serratos, F. Ramírez Franco, Manuel M. Ponce y José Rolón; la *Orquesta de Cámara Juvenil* que dirige *Carlos Esteva*; *Kurt Groenewold*, con obras de Bach, Haydn, Mozart, Ponce, Mendelssohn, Liszt.

HORACIO GUTIERREZ.—El primer pianista cubano que vino a México, desde el año pasado, después de la Revolución de Fidel Castro, regresó ahora enormemente evolucionado. Nos hubiera bastado escucharle la Fantasia Op. 17 de Schumann; pero, aparte la Sonata No. 2 de Beethoven y dos trozos de la Suite Iberia de Albéniz, "con todos sus bemoles y sostenidos", nos brindó la Sexta Sonata de Prokofiev, ejecutada magistralmente. Como se la habíamos escuchado a Jorge Federico Osorio hace poco tiempo, fue posible establecer saludables comparaciones. Si bien es cierto que Horacio, en virtud de su físico imponente, posee más fuerza que Jorge Federico, el sonido de éste es más brillante, aunque parezca paradójico. Esto depende de las escuelas pianísticas de ambos, que les confieren distintos "toques" y no sabríamos decir cuál versión de la "Sexta" nos pareció más convincente: ambas fueron recreaciones; cada cual con rasgos personales de los intérpretes.—Volviendo a la Fantasia de Schumann, Horacio ha llegado a entenderla en toda su extensión. Como el Romanticismo del Autor no es acaramelado, conferirle nobleza significa estar en lo justo. Al tiempo lento de la obra suelen algunos pianistas meterle grandes dosis de sacarina, lo cual es injusto. Horacio es un joven de refinada sensibilidad y lo entiende así.

DUO DE BIELFELD.—Presentado por el Instituto Goethe, este dúo de pianista (Heidi Kommerell) y violoncellista (Fritz Kommenrell), ofreció un programa formado por la Sonata Op. 65 de Chopin, el Adagio y Allegro Op. 70 de Schumann y la Sonata en La mayor de César Frenck, en un arreglo para el noble instrumento baritono, que la hace sonar muy bellamente.

ORQUESTA DE CAMARA MCGILL.—El notable conjunto canadiense se presentó en México para deleite de un auditorio refinado.

INGEBORG SCHMIDT tocó el Concierto de Haydn en Re mayor con la **ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO** sin ajustarse estrictamente al estilo haydiano, pese a poseer una técnica y una musicalidad magníficas. En este programa se escuchó una versión muy loable del Concierto para dos Violines y Orquesta de Vivaldi, que Miguel Bernal y Bárbara Klessa ejecutaron cuidadosa y bellamente.

LA OFRENDA MUSICAL.—Renaissance Musical, A.C. (en Francés no se escribe Renacimiento con dos enes y una ese) presentó la *Ofrenda Musical* de Juan Sebastián Bach en el Alcázar del Castillo de Chapultepec, completa, en 13 secciones, que escribió el Compositor para aquellos instru-

mentos que se usaban en la Corte de Postdam y que esperamos hayan podido ser reproducidos en esta ocasión. Unos funerales nos privaron de asistir.

ORQUESTA DE CAMARA "MUSICA VIVA", A.C.—Este conjunto, que dirige el maestro Francisco Gil, ofreció dos conciertos en su acostumbrado "recinto", que lo es la Iglesia del Espíritu Santo. El Director siempre forma sus programas con lo más selecto de la música barroca: Bach, Buxtehude, Telemann, Alejandro Scarlatti y uno que otro contemporáneo, como Burkhard, compositor suizo, de quien se escucharon un "Salmo" y unas "Variaciones para Organo".

CLELIA MERTENS.—Esta arpista argentina se mostró como grande experta en su arte, con un programa de prueba; que ejecutó, acompañada por la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México, y la colaboración del flautista Héctor Jaramillo y el Clarinetista Francisco Garduño.

JOSE ITURBI.—Regresó el pianista español a México después de algunos años, con sus mismas cualidades y sus mismos defectos. Entre las primeras un Haydn claro y diáfano. Entre las segundas, preferiríamos no escucharle música de Chopin.

GRACIELA QUESNEL.—La maestra Claire Jordan Svecenski presentó a su alumna Graciela Quesnel, una jovencita muy bien preparada, quien ejecutó un difícil programa que hace esperar de ella excelentes resultados futuros.

NIKOLAIS DANCE THEATRE.—Alwin Nikolais y Murray Louis establecieron una Escuela de Danza Moderna en Nueva York (el segundo era alumno del primero, y su principal bailarín). Ambos tenían sus propias compañías de Ballet, pero presentaban parecidas coreografías. Según Clive Barnes, del New York Times, comparten aún el mismo estudio y mantienen relaciones increíblemente amistosas; pero en su última presentación en el Teatro Liceo de Nueva York, presentaron durante dos semanas su compañía separadamente. Y así vino a México. Lástima que no haya presentado aquí "Cross-Fade", ni "Scrolls" que, de acuerdo con el crítico en cuestión, constituyeron el mayor éxito allá; sin embargo, es tan original Nikolais, que cualquiera de sus coreografías revela su vena de variados matices; ora graciosos, ora cómicos y siempre peculiarmente productos de su genio, como cuando va haciendo pasar la Carpa ("Tent") por una variedad infinita de objetos y situaciones, o en "Noumenon" donde produce los más extraños efectos al meter a tres bailarines en sacos que parecen hechos de chicle. No usa música, propiamente, sino solamente ritmos, o efectos sonoros grabados. Los efectos luminosos son uno de los más geniales aciertos de estas coreografías; por su medio los bailarines adquieren dualidad de personalidades. Fue mayor el número de asistentes que gozaron del espectáculo que el de aquéllos que lo juzgaron como "antiballet". E.P.

BALLET CLASICO DEL TEATRO COLON.—Presentado por la Daniel, este cuerpo de Ballet del Teatro Colón de Buenos Aires presentó sola-

mente dos novedades para México: "Variaciones Concertantes", sobre música de Ginastera y "El Niño Brujo", con música de Jack Carter. Trátase de un grupo bien disciplinado y diestro.

BALLET UKRANIANO DE KIEV.—En colaboración con el INBAL, la Daniel ofreció una Temporada bastante larga de funciones de este famoso Ballet Ukraniano de Kiev en el Auditorio Nacional. Sus características son la juventud, la belleza y la disciplina férrea. Sus 100 componentes fueron enviados por la URSS por el mundo, como un gesto de propaganda amistosa.

Jorge Federico Osorio, quien triunfó en Rhode Island en una competencia pianística, obteniendo el 1er. Pre-



mio (50,000 pesos) y algunos contratos. Tomaron parte en el evento 22 jóvenes pianistas.

Revista de Revistas

REVISTA MUSICAL CHILENA.—Esta importante publicación dedica más de la mitad de su número correspondiente al segundo semestre del año pasado al folclore y las actividades musicales locales; pero vemos, además, un interesante artículo de *Luis Merino Montero* sobre el "Fluir y refluir de la poesía y Neruda en la Música Chilena". No olvida el autor que el gran poeta chileno rindió homenajes a varios músicos latinoamericanos: a *Revueñas*, en *Tercera Residencia*, a *Acario Cotapos* (chileno ya fallecido), en *Plenos Poderes* y a *Roberto Falabella Correa* "el día de sus funerales".—Merino Montero no se detiene en la música popular inspirada por la poesía del bardo y solamente repasa al rededor de 46 obras de música culta, compuestas sobre poemas de Neruda: canciones, cantatas, coros, conjuntos instrumentales, con voces cantantes y recitaciones. Música escrita en todos los estilos, desde los tradicionales hasta el aleatorio, como *Quehaceres*, de Hernan Ramírez, en cuya parte final los ejecutantes (piano, percusión y clarinete) "derivan el ritmo de la lectura del poema *Bodas*, un procedimiento conocido como 'control prosódico' por Gustavo Becerra, maestro de Hernán Ramírez".

La famosa folclorista *Maria Ester Grebe*, ocupa la mitad de la revista con una elaboradísima monografía dedicada al *kultrún mapuche*, un instrumento de percusión de esta raza indígena chilena, ya estudiado —superficialmente— por otros autores. La monografía de la Srta. Grebe abarca pues, por primera vez, todos los ángulos del curioso instrumento de percusión; necesitó seis años de observaciones y estudios *in situ* y realizó su trabajo *con amore*. Es curioso que el kultrún esté siempre en manos de mujeres (*machis*), sus ejecutantes, y que éstas lo afinen "por medio del calentamiento de su membrana, para lograr una mayor tensión de ésta y, en consecuencia, un sonido de mayor resonancia". En terrenos extra musicales, el kultrún es "el microcosmos simbólico de la *machi* y de la cultura mapuche".

El otro artículo folclórico procede de *George List*, quien se lo dedicó al "Conjunto de Gaitas de Colombia: la herencia de tres culturas" —conjuntos cuya gradual desaparición lamenta el Autor, por tratarse de instrumentos musicales que procedieron del contubernio de españoles, indígenas y negros: en estos conjuntos, las dos gaitas, "con acompañamiento de maracas, representan la herencia aborígen americana. Los dos tambores... representan la contribución africana. El lenguaje y la forma poética de los textos son de origen hispánico".

BUENOS AIRES MUSICAL.—Acabamos de recibir el número de diciembre 1973-enero 1974 de esta publicación bimestral argentina, que edita y dirige Enzo Valenti Ferro. Por ella nos informamos de que la Asociación Interamericana de Críticos de Música, a cuya fundación fuera amablemente invitada "Heterofonía", el pasado mayo, está preparando su primer Congreso General en el transcurso del presente año. Han sido nombrados delegados en los diversos países latinoamericanos que enviaron representantes a Washington, los propios representantes. Entre nosotros retendrá la comisión el compañero Raúl Cosío, Tesorero del Organismo. Hasta ahora no ha sido informada esta Revista de ninguno de los acuerdos tomados por la Asociación, lo que hacemos constar para que no se nos tache de falta de interés.

Pero, después de escrito el párrafo anterior, recibimos un comunicado del Sr. Washing-Roldán, Secretario de la AICM, crítico musical de "El País" de Montevideo, y una muy amable carta suya que publicamos en la sección correspondiente, con nuestro agradecimiento.

Por el propio número de "Buenos Aires Musical", que reseñamos, nos damos cuenta de la crisis por la que atraviesa actualmente el *Teatro Colón*: dice el anónimo informante que por primera vez en muchos años, nada se sabe relativamente a la temporada de teatro lírico en éste, el primer Teatro de Ópera de la América Latina. Parece tratarse de una crisis general en todo el Continente Americano(Norte, Centro y Sur), por lo que precisaría estudiar las causas y sus soluciones. Aún el *Metropolitano* de Nueva York atraviesa por grandes dificultades. De acuerdo con una noticia de la revista "Time" (25 de febrero), las dificultades del "Met" se refieren más bien al material humano que administra, o provee los fondos: tras 22 años de la férrea mano del Direc-

tor General Rudolf Bing, su sucesor, Goeren Gentele, procedente del Real Teatro de la Opera de Estocolmo, murió en un accidente automovilístico solamente 18 días después de tomar posesión de su cargo; pero antes de fallecer había nombrado a Rafael Kubelik "primer Director Musical" en la historia del Organismo; sin embargo, presionaron al músico checoslovaco para que renunciara poco tiempo después, debido, sin duda, a sus compromisos europeos, que lo obligaron a resolver los del Met Neoyorkino por teléfono. Por lo que se refiere a las finanzas, la temporada pasada arrojó un déficit de 7,800,000 dólares, de los cuales sólo se pudieron recuperar 5. En la próxima temporada se disminuirán las actividades cuatro o seis semanas. Los principales cantantes (Stutherland, Nilsson, Pavarotti) y Karl Boehm están considerando la posibilidad de abandonar el Met, o reducir sus compromisos; sin embargo, el nuevo empresario general, Schuyler Chapin, anda ya buscando un director musical por mar y tierra.

● RITMO (Madrid).—Esta revista madrileña dedica la mayor parte de su número especial de fin del año pasado, al piano, en sus diversos aspectos. Nicholas Koch-Martin, que colabora en tantas revistas internacionales (sin olvidar a *Heterofonia*), inició los artículos de fondo con "Un poco de Historia del Piano"; sólo que nuestro estimable colega confundió el clavicimballo con el piano —dos instrumentos disímolos, puesto que uno es de punteo y el otro de percusión. Nosotros ejecutamos las obras de los clavecinistas en el piano, porque nos place y lo consideramos justo; pero no suenan igual que en el instrumento para el que fueron escritas.

● Entre los artículos restantes nos interesaron los de *Leopoldo Querol*, sobre las "Modalidades de la escritura del Piano"; el de la famosa pianista portuguesa *Helena Costa*, acerca de *La mujer pianista*: ella no olvidó a casi ninguna de las grandes intérpretes de los siglos XIX y XX. Y decimos "casi", porque, entre otras, se le escaparon dos coolsales artistas; Myra Hess y Guiomar Novaes, por mencionar solamente dos de las más notables. *Antonio Iglesias* abordó *Dos aspectos de una problemática pianística* con autoridad y *Ramón Barce* los del *Piano en la Música actual*, que ya son "harina de otro costal". Y, finalmente, *Manuel Chapa* escribió el más extenso de los artículos, para dilucidar las búsquedas, de un nuevo lenguaje pianístico, a partir de Ravel, Debussy, Scriabon, Schoenberg, Ives. Al autor de las "Cinco piezas para piano" le dedica la mayor parte de su estudio, por considerarlo, pese a la brevedad de su obra para el instrumento en cuestión, como "uno de los compositores clave dentro de nuestro siglo".

● REVISTA DE REVISTAS (México).—Esta vieja revista mexicana, hija de "Excelsior", ha sufrido una mejoría en su contenido. Un artículo que *José Antonio Alcaraz* le dedica a *Bela Bartok* en el No. 93 es digno de la mejor revista exclusivamente musical. En realidad le hizo honor a "Revista de Revistas" el publicarlo. Bartok fue un compositor pero también un incomprendido, no sólo por sus contemporáneos, sino por aquéllos que, casi 30 años después de su muerte, no han tenido suficiente interés para penetrar en la mé-

dula de su obra. Alcaraz sí lo entiende, como lo entendió Boulez, mencionado por el Autor, quien coloca al compositor húngaro en un "mano a mano", con Stravinski y Schoenberg, los otros dos "grandes de la primera mitad de este siglo. "... Puede observarse en Schoenberg, Stravinski y Bartok una cierta afinidad de actitudes: renovación del lenguaje musical, mediante el uso de nuevas técnicas, que en cada caso constituyen un hallazgo individual y la consecuente transformación de las respectivas directrices estéticas". Tras el escudriño de la influencia campesina en la obra de Bartok y lo que las intensas búsquedas de éste le reportaron mundialmente a su país, Alcaraz abordará someramente el análisis de la música del autor de *El mandarín maravilloso*, para los ensayos de quienes los soliciten, de manera que no se tenga que incurrir en gastos de alquiler; pero lo más importante de todo, le parece la formación, por medios diversos, de un público lo suficientemente numeroso para satisfacer las demandas de auditorio de los nuevos compositores.

CONTEMPORARY MUSIC NEWSLETTER.—Joelle Wallach Crane y David Hollister comentan una serie de cuatro recitales ofrecidos por la pianista Marie-Francoise Bucquet, en el Tully Hall bajo el título de "La Música para Piano del Siglo XX". Estos "Conciertos Bucquet" incluyeron obras de Schoenberg, Xenakis, Boulez, Stockhausen, Bussotti, Webern, Berg, Stravinski, Bartok, Debussy, Jolas, Cage, Ives, Satie, Takemitsu y... Liszt. De éste ofreció una "sorpresa", sin mencionar la obra (que resultó las Variaciones sobre la Marsellesa, ni al autor). Los críticos encontraron muy defectuosas muchas de las ejecuciones de la joven pianista y la trataron con bastante dureza (ojalá que para su propio futuro provecho, puesto que parece ser bastante joven).

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD.—En el volumen XXVIII, Nos. 4 y 5 (doble) de esta excelente publicación, dependiente de la Universidad Nacional Autónoma de México, fue publicado un artículo que Julio Estrada le dedica —In Memoriam— a Bruno Maderna, fallecido el año pasado, en el mes de noviembre, a la edad de 53 años. Fue él, nos dice Estrada, quien fundó, con Berio, en 1955, "el *Estudio de la Fonología de la Radiodifusión Italiana* que sería, junto con los laboratorios de Alemania, Bélgica, Holanda y Francia, uno de los más importantes centros de investigación y experimentación musicales. Allí crearía Berio *Momenti* y *Omaggio a Joyce*; Nono su *Contrapunto Dialettico alla mente*; Cage la versión italiana de *Fontana Mix* y el propio Maderna su *Continuo*, así como la parte electroacústica de sus *Serenatas II y IV*". Una de las características de Maderna, el compositor, dice Estrada, consiste en la inconfundibilidad de su música, pese al hecho de conservar características tonales que, por otra parte, presentan un "aspecto atonal" —paradoja que "se resuelve a través de la conservación de una tonalidad central, a la cual se añaden sonidos ajenos a la misma". Aun en su música electroacústica se perciben rasgos semejantes. Cree el Autor que en *Atmósferas* de Ligeti y *Stimmung* de Stockhausen aparece patentemente la influencia de Maderna. Como director de orquesta los músicos se sentían fascinados por él. "Siempre que he pensado en Maderna —expresa Estrada— me ha surgido inmediata-

mente la imagen de Silvestre Revueltas... Nunca conocí a Revueltas, pero en Maderna, su música, su modo de dirigir y su forma de ser, coincidían con lo que había escuchado acerca de aquél." En realidad, Italia perdió a uno de sus más grandes músicos creadores e intérpretes, desaparecido en la flor de su edad.

NOTICIAS DE MEXICO

PRIMER ENCUENTRO LATINOAMERICANO DE ORGANISTAS EN MORELIA.—Del 10 al 18 de este mes de Mayo se llevará a cabo en Morelia, Michoacán, el *Festival de Organo* que se celebra allá cada año, con el aditamento de un *Encuentro de Organistas Latinoamericanos*, que se verificará del 16 al 18 del propio mes y para el que se espera una asistencia considerable. *Heterofonía* reseñará el acontecimiento en su próximo número. Se planea, dentro de este evento, la creación de una *Asociación Latinoamericana de Organistas*, en la que se promoverán relaciones con los de Estados Unidos y el Canadá.

CONSEJO NACIONAL DE MUSICA.—Las *Agrupaciones Musicales Especializadas*, que encabeza Clemente Zanabria, se unieron a algunos directores de la UNAM para presentarle al Presidente de la República un proyecto para la fundación definitiva del tan traído y llevado *Consejo Nacional de Música* que hasta ahora ha existido sólo de nombre, aunque su Consejo Directivo Provisional haya hecho todo lo posible por darle vida y animación. El Presidente Echeverría acordó prestarle su apoyo, esta vez basándose en un plan concreto que le fue presentado por los universitarios. Deseamos que el proyecto prolifere entre la familia de los músicos quienes últimamente han dado algunas pruebas de abandonar su apatía habitual en beneficio de la comunidad: lo cual puede palpase en varios sectores de la profesión.

VICTOR URBAN estrenó en la Profesa el órgano "Yubal", manufacturado en Aguascalientes por el sacerdote *Gustavo Elizalde*. El instrumento cuenta con dos manuales, un pedalero de dos y media octavas, y un par de gabinetes de sonido, dos cajas de expresión, catorce combinaciones ajustables y en extremo prácticas para el organista.

HIMNO OBRERO.—*Carmen Molina* compuso un Himno Obrero que la Sinfónica del Sindicato Unico de Trabajadores de la Música, fundada por *Antonio Rubio*, grabó, para ser distribuido en las 350 Delegaciones del Sindicato, así como en las centrales obreras. La dirección del disco estuvo a cargo de *Jorge Ortega*, quien la realizó con los coros de los *Hermanos Zavala*.

CARMEN SORDO SODI fue invitada por el Gobierno de Francia para participar en el 11º *Festival de Música Contemporánea* de la ciudad de Royan, que se efectuó del 23 de marzo al 3 de abril. La Jefe del Dep. de Investigaciones

Musicales del INBAL tomó parte en un Simposium sobre Música Tradicional de la América Latina.

LA UNION DE CRITICOS DE TEATRO Y MUSICA entregó el 16 de marzo pasado los diplomas, correspondientes al año de 1973, a las personas e instituciones que juzgó merecedoras de la presea. Estas fueron: el pianista *José Kahan*; el Ing. *Alberto Uribe Valencia*; el presbítero *Javier González*; el barítono *Gustavo Escudero*; la soprano *Gilda Cruz*; el violinista *Daniel Burgos*; el *Quinteto de Metales de México*; el dúo de guitarristas *Costero-Beltrán* y la bailarina e investigadora *Pimpo de Aguirre*. El acto se efectuó en el Salón de los Candiles del Hotel del Prado, ante una concurrencia numerosa.

RENATA TEBALDI no vendrá a México, como lo había anunciado la Asociación "Carlo Morelli". Para cancelar su contrato envió un certificado de su médico. Lo malo es que no canceló los 2,000 dólares de anticipo que se le habían pagado. Parece que en su lugar vendrá *Corelli*, otro famoso cantante italiano, a quien se le exigió un examen médico antes de cualquier anticipo.

LA UNION DE ORGANISTAS organizó un Festival de Organo en aquellas iglesias metropolitanas poseedoras de órganos tubululares en buenas condiciones. El primer concierto estuvo a cargo del destacado *Victor Urbán*, a quien seguirán por orden *Roberto Oropeza*, *Felipe Ramírez*, *Héctor Guzmán*, *Hermilo Hernández*, *Javier Hernández*, *Pedro de la Rosa*. En nuestro país el órgano ha entrado en un período de gran auge.

VICTOR URBAN declinó su reelección como Presidente de la Unión Nacional de Organistas, por estar convencido de la Conveniencia de relevos en las directivas de cualquier organismo.

PENDERECKI.—En una entrevista que se le hizo al afamado compositor Penderecki durante su corta estancia en México dijo que "La computadora significa la simplificación del trabajo, pero nada más. Y eso es un peligro; es reducir la música a las dimensiones de pianola". Agregó que esta declaración no debía interpretarse como si él estuviera en contra de la música electrónica; pero que ésta se halla, actualmente, en un período de decadencia. El cree, más bien, en la "electrónica viva", o sea una adaptación electroacústica a los sonidos de los instrumentos tradicionales, produciendo así una ampliación sonora. Relató el Compositor, que, hasta 1956, en Polonia solamente eran conocidos Stravinski y Bartok y que su contacto inicial con la música occidental había sido en 1958, a través de Luigi Nono, el primer vanguardista que llegó a Polonia, quien le obsequió sus propias partituras, así como otras de Boulez y Webern. Antes de esto se pasaba la vida escribiendo fugas; lo cual, asegura, fue muy provechoso para su carrera. Alabó grandemente a Stockhausen, como a compositor que "siempre propone algo nuevo" y aclaró que la decadencia señalada por él en terrenos de la música electrónica" es atribuible a las máquinas y no a las personas". Ahora se halla componiendo un "Magnifi-

cat", para ser estrenado en el Festival Internacional de Salzburgo y una ópera bufa, sobre textos de Jarry Uboroy. Declaró que el elemento cómico era esencial para él, porque hay actualmente muy poco sentido del humor. El quiere que su música sea una mezcla de humor, virtuosismo y religiosidad. "La tragedia y el humor van siempre juntos, no se pueden separar". El último gran compositor es Stravinski, "en virtud de su sentido del humor".

NOTICIAS DEL EXTRANJERO

FERNANDO LOZANO.—De acuerdo con una noticia enviada de Viena por la Agencia EFE, el Director Mexicano de Orquesta, *Fernando Lozano*, obtuvo un positivo éxito en la Opera del Estado de Viena por su dirección de "Tosca". Este éxito fue tanto más halagador para el maestro Lozano, cuanto que no pudo ensayar, ni una sola vez, con el elenco y la orquesta reunidos y se enfrentó a la Filarmónica de Viena de buenas a primeras. Agrega la EFE que la crítica le fue muy favorable al Maestro mexicano.

TABLETAS DE RAS SHAMRA. Tras de 5 años de estudios, Anne Kilner, maestra de Asiriología en la Universidad de Berkley, California, acaba de terminar la interpretación de unas tabletas de barro, excavadas de la ciudad de Ras Shamra, cuya civilización floreció hace más de 3,000 años A.C. Se trata, en escritura cuneiforme, de la notación y el texto de una melodía. Estos descubrimientos son de capital importancia, porque vienen a revolucionar la historia de la música occidental, que, de acuerdo con aquéllas, tendría su cuna en el Oriente Medio y no en Grecia, como se creía. Se encuentra una breve melodía monofónica, de carácter amoroso y melancólico.

S. HUOK, el famoso empresario neoyorkino, falleció durante la semana del 11 de marzo pasado. A su sepelio asistió Amalia Hernández: porque Hurok fue el empresario que llevó su *Ballet Folklórico de México* por todo el mundo y le dio relevancia. Solomon Isaievich Hurok, nacido en Rusia en 1888, era considerado como un empresario modelo.

"EL MURCIELAGO" DE STRAUSS.—El 5 de abril pasado se conmemoró el centenario del estreno de la célebre opereta "El Murciélago", de *Strauss*, en el *Theater an der Wien* de la capital austriaca. En su tiempo, este estreno resultó casi un fracaso. El temido crítico *Hanslick*, calificó la obra de "popourri de motivos de valsés y polcas"; pero, desde que recibiera una grande aclamación en Hamburgo, entró a la Opera de Viena con decidido éxito, convirtiéndose, desde entonces, en la tradicional función de San Silvestre, en la *Staatsoper* de aquella hermosa ciudad.

ROBERT STOLZ.—El genial compositor vienés de canciones, cumplió 90 años en 1970; aún ahora, a sus 94 primaveras, sigue trabajando activamente. Permaneció soltero hasta los 66 años, cuando decidió casarse con Yvonne Louise Ulrich, con quien ha vivido feliz hasta la fecha.—Stolz acaba de recibir el Premio del Disco de la *Academia Charles Cross*, por el conjunto de grabaciones tituladas EPOCA DE ORO DE LA MUSICA VIENESA:

20 discos con obras de los Strauss, Lanner, von Suppé, Ziehrer, Lehár, Kálman, Fall y algunas canciones de Stolz, Cinco de estos discos están dedicadas a Johann Strauss.

ABSTRACTS IN ENGLISH

FROM THE EDITORS.—The work of Miss Carrillo Flores as cultural attaché of the Mexican Government in New York City is not far-reaching. She is, at the same time, President of the **Mexican Music Youth** in Mexico City, an organization demanding of whole dedication. Over here, unfortunately, the JMM doesn't comply with its original aims: non professional education for the youth; teaching young people to listen to good music. One of its founders: René Nicoly, of France gave up his good job in Paris to devote himself entirely to the new task, and he did wonders.—**HETEROFONIA's** Editor-in-Chief tried 25 years ago to introduce the movement in Mexico. Helpless to organize any human conglomeration and lacking economical support, she delegated her duties —without succes— to the Chief of the Fine Arts Music Departament. But should Miss Carrillo give up so much traveling and honors, she would be the ideal person for that noble cause. As it is, she organizes concerts for a few Mexican young artists, that amount to some dollars and a nice trip with expenses paid. But just once, as a rule. Or perhaps a little tour in Europe, to play for Musical Youths in some small towns.—In Mexico? Concerts —some very mediocre— in a small hall, with usually scarce young and adult assistance. Seldom a foreign concert player as exchange. If organizing a real Youth's far-reaching movement doesn't attract Miss Carrillo, why doesn't she devote her entire self to promote her father's music (Don Julian Carrillo) and sonido 13 all over the world? She counts with wonderful official influences and she could get enough subsidies for the task.

AN UNOBSERVED OMISSION, by MAURICE LE VAHR.—This article deals with the lack of a standard pitch for tuning our symphonic orchestras. The author goes back to 1790, when the French Government, adopted a standard pitch for musical instruments, as part of the Metrical Decimal System. A commission of several physicians and one single musician (Hector Berlioz) who were appointed to the task, determined that an "A" (second space of the pentagram) of 435 vibrations to the second, would be the standard for the pitch fork. Excepting the Nordic peoples, with the Metrical System most countries adopted the standard pitch as well.—On June 19, 1895, by order of the President of Mexico, the Country joined with them; but most probable the Congress did not pass the Eexecutive's order, as the orchestras don't comply with the standard pitch regulations: each one tunes at will. The Country does not manufacture wind instruments; each foreign player contracted by ours orchestras brings his or her own instrument, which was manufactured in compliance to each country's pitch standard. Perfect tuning is therefore impossible for our orchestras.—It is the oboe player who gives his colleagues the tuning sign, but only the strings are able to catch his "A". The tuning of the winds is approximative; when placed on the concert stage the harps have been tuned beforehand, and nobody cares for the celesta or the bells. **Carlos Chávez**, who conducted and managed the Orquesta Sinfónica de México during 25 years did not do anything —his ears not been refined— to acquire wind instruments of a standard pitch for the orchestra. The problem has not been dealt with at any Mexican Music Congress either.—It should be advisable that every Latin American country would adopt the same pitch standard, so that builders of instruments could be encouraged to standardize the pipes.—The human voice been devoided of tuning problems, its own troubles could be lessened by lowering the pitch to 425 vibrations to the second. In a coming article the author shall deal with further advantages of that procedure.

POPULAR MUSIC IN MEXICO, by ESPERANZA PULIDO.—After the Spaniards subdued the aboriginals of Mexico, with the building of towns the new immigration

brought their popular songs and dances from their different provinces: **peteneras**, **zapateados**, **jotas**, **boleros**, **fandangos**, etc., from Andalusia; the Castilian **Romance**; the **Zorzico** from the Basque region. HETEROFONIA's Editor compares the Andalusian jota to the Mexican jarabe—the former in 3 beats all trough and the latter with alternations of 3 and 4 measures. The Zorzico is built with 5 beats, while the "son" from Michoacan contains passages of 3 and 2 beats.—After Mexico's Independence from Spain, the Country had already its own popular music, which was quite different from its Spanish mother.—Unfortunately during the 18th and 19th centuries there was a strong Italian influence that affected the vernacular music as well. In all the Central parts of Mexico, where **Manuel M. Ponce** collected popular melodies, these were extremely sweet; but the Corrido preserved some of the original Spanish characteristics all over the Country. The Revolution produced some of Mexico's best melodies, like **Cielito Lindo**, **Adelita**, etc. Manuel M. Ponce had many followers in composers like **Esparza Oteo**, **Tata Nacho**, **Fernández Esperón**, etc. In Yucatán there was, prominently, **Guty Cárdenas**, who wrote very fine melodies. The Negro influence was quite strong in the coasts of Mexico. From the time of the Inquisition dances like the **tumteleche** and **patoles** were prohibited. Besides the **danzas** and **danzones**, the 18th century had **pan de jarabe**, **pan de pirulo**, **chuchumbé**, etc. In Veracruz the **bamba**, that is considered as a "son" de **huapango** by some.—After the Second World War, popular music began a revolution all over the world. It was started by the Beatles in England. The USA had rock and other countries **Protest Music**; Vernacular Mexicans, however, were very much attracted by the decadent **bolero** and could not part from their **canciones rancheras**; but Jazz and Rock are still rampant in night clubs of all categories.

CARMEN REVINDICATED, by **ROBERT STEVENSON**.—In this article, Mr. Stevenson refutes a paper of Sliyahu A. Scheifer on the Carmen Choir book, which appeared in NOTES 30/2 (December 1973, 240). Never having seen Carmen No. 21 in the flesh, but just a microfilm copy, Mr. Schleifer describes the handiwork of only one "professional" scribe. Mr. Stevenson proves that at least 2 "professional" scribes collaborated in copying Carmen, the best one being also responsible for good many openings in the Newberry manuscripts, wich does not prove all 3 choirbooks to have been destined for use in the same ecclesiastical place.—Having echoed that in the Newberrys many works lack text in the lower male parts, Schleifer ignores the implications thorough Carmen. In every Mission, polyphonic music was enthruisted to converted Indians.—So far as musical usage among Discalced Carmelites, Schleifer overlooks fresh information. Teresa de Avila herself opted for only monotone singing, but nothing touched on what was permitted Indian choirs on feast deys. The Carmen friary, which was built by the famous architect Andrés de Segura Alcuña (from Cadiz, Spain) became the cynosure of 17th Century Mexico. In the chapel Masses of Victoria and Guerrero (contained in the Carmen) were heard.—The are many spelling lapses in Mr. Schleifer's article. Mr. Stevenson wonders how could the writer misspell Fisher's name (he wrote "Fischer" three times). This author suplied Schleifer with far more data than is acknowledged.

INTERVIEW WITH FRANCISCO MARTINEZ GALNARES, DEAN OF THE UNIVERSITY'S MUSIC SCHOOL, by **ESPERANZA PULIDO**.—Mr. Martinez Galnares and his collaborators have elaborated a plan of musical training that will revolutionize the world of professional music in Mexico. He has devised three levels of preparatory studies, in connection with the Center of University Extension of Musical Initiation: Initiation Level for Elementary School students, from 6 to 12 years of age. High School Level, for High School students of 11 to 15 years of age. College Level for College Students, from 15 or -6 years old and over.—Although the plan was put to work since last year, not until now does it show any results. Before the admission tests, the appliers for the two last levels were complied to attend a one week's period of Vocational Advise. Out of 306 children for the Elementary Level, 81 passed the tests. In the High School Level were admitted 80 out of 175. 555 students applied for the College Level, but only 92 were admitted —just the very best, as the School building is rather small.—In the future, in order to be admitted to the School of Music proper, a student must have completed the required program for the three specified levels, i.e. at least 18 or 20 semesters of fundamental training. The University will grant Master degrees in Music, through its Music School, that will thus become a real Faculty of the Alma Mater.

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

Masaryk 582 (Polanco)

EL INBAL Y EL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA invitan a la conmemoración del 25º Aniversario de la inauguración de su Edificio.

Miércoles, 8 de mayo de 1974, a las 18.30 en el Auditorio del Plantel: Orquesta Sinfónica del Conservatorio (Director: **Delezé**). Coro del Conservatorio (Director: **Alberto Alva**). **Irma González**, soprano. Obras de **Moncayo** (Huapango), **Revueltas** (Cinco canciones para niños y dos profanas) y **Galindo** (A la Patria). Entrada libre.

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM CENTRO DE INICIACION MUSICAL

Rivera de San Cosme 71 Tels: 535-03-44 y 535-03-42

CENTRO DE EXTENSION UNIVERSITARIA
INICIACION MUSICAL

tres niveles paralelos a los estudios de Primaria, Secundaria, y
Bachillerato

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM
ESTUDIOS A NIVEL DE LICENCIATURA

SAN COSME 71 EDIFICIO MASCARONES México, D. F.

DIFUSIO

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

MES DE MAYO

SALA DE ESPECTACULOS

Día 3 a las 21:00 Hrs. LES LUTHIERS

Día 4 a las 17:30 Hrs. LES LUTHIERS

Día 5 a las 17:00 Hrs. LES LUTHIERS

ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO

Día 4 a las 20:30 Hrs. Dir. Enrique Bátiz. Sol. Rasma Lielmane. Obras de Wagner, Beethoven y Chaikowsky.

Día 11 a las 20:30 Hrs. Dir. Stanislav Wislocky. Sol. Andrés Wasowsky. Obras de Beethoven, Mozart y Szalowsky.

Día 18 a las 20:30 Hrs. Dir. Stanilav Wislocky. Obras de Schubert, Revueltas y Shostakovitch.

Día 25 a las 20:30 Hrs. Dir. Kenneth Klein. Sol. Ma. Luisa Lizárraga.
Obras de Smetana, Revueltas, Strauss y Berlioz.

Día 12 a las 12:00 Hrs. **CORO DEL COLEGIO ALEMAN.**

Día 16 a las 21:00 Hrs. **ORQUESTA DE CAMARA McGILS.**

Días 17, 20, 21, 23 y 24 a las 21:00 Hrs. **Joan Manuel Serrat.**

Días 18 y 25 a las 18:00 Hrs. Joan Manuel Serrat.

Días 19 y 26 a las 17:00 Hrs. Joan Manuel Serrat.

Día 26 a las 12:00 Hrs. **ORQUESTA SINFONICA NACIONAL**

Boletos en Taquillas.