

SEP

SECRETARÍA DE  
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA



INBA



INBA  digital

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



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

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

*Heterofonía* 50, México, septiembre-octubre de 1976

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 50, México, septiembre-octubre de 1976, pp. #-#

The cover features a large, abstract graphic on the left side. It consists of a series of vertical, slightly curved white lines of varying thicknesses, creating a sense of depth and movement. These lines are set against a solid purple background that also contains a large, irregular white shape. The overall aesthetic is modern and minimalist.

# heterofonía

50

revista  
musical

Sep.-Oct. 1976

volúmen IX no. 5

méxico, d.f.

RECIBIDO  
16/12/81 10

pianos  
Y  
organos,  
S. a.  
rhin 27



T. 546-08-11 ~ 546-08-12

**IMPORTADORES**



BECHSTEIN

BLÜTHNER

WEINBACH

PETROF

*Rösler*

*August Forster*

MELODIGRAND



Establecida en  
Milán, en 1808

**G. RICORDI & Co. INC. EN MEXICO**

- |           |   |
|-----------|---|
| CARRASCO  | CINCO MAZURKAS PARA PIANO                       |
| GALINDO   | CINCO CANCIONES A LA MADRE MUERTA               |
| MONCAYO   | TRIO PARA FLAUTA, VIOLIN Y PIANO                |
| ROLON     | DOS ESTUDIOS Y TRES DANZAS INDIGENAS PARA PIANO |
| ENRIQUEZ  | MOVIL I PARA PIANO                              |
| RUVALCABA | CUARTETO PARA CUERDAS                           |
|           | OBRAS DE HERNANDEZ Y VELAZQUEZ                  |

REPRESENTANTE EXCLUSIVO DE LAS EDICIONES DE BELLAS ARTES DEL ESTADO DE JALISCO Y EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA.

Paseo de la Reborma 481 - A, México 5, D. F. Tel. 533-75-06

# HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

CENIDIM  
DIFUSION

## SUMARIO

Sept.-Oct. de 1976. Vol. IX No. 5.

**Directora**  
ESPERANZA PULIDO

**Jefe de Redacción**  
Claudio Landeros

**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.

- Editorial ..... 2
- JUAN JOSE ESCORZA  
Sobre la influencia Arábigo-Andaluza en  
las Cantigas de Santa María del Rey  
Alfonso X el Sabio ..... 3
- MARIO KURI ALDANA  
Los Jóvenes Compositores Mexicanos .. 10
- ESPERANZA PULIDO  
Ponencia presentada en el Encuentro de  
Mujeres Universitarias y Profesionales . 14
- MARK FOGELQUIST  
Crítica al libro "Popular Music in México"  
de Claes af Geijerstam ..... 17
- Revista de Revistas ..... 21
- F.C.L.  
Un Nuevo Grupo de Percusión ..... 25
- Conciertos ..... 27
- De la Provincia ..... 33
- Noticias ..... 34
- Grabaciones ..... 38
- Digest in English ..... 42
- Pedro Michaca ..... 46
- De última hora ..... 47

Los autores son responsables de sus opiniones.

## PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto .....	10.00
Un año (seis números) .....	70.00
Número atrasado .....	12.00
Correo aéreo .....	70.00

EXTRANJERO

Un año .....	Dlrs. 8.00
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.	

CENIDIM  
DIFUSION

# Editorial

Cuando se piensa en la oportunidad que el grupo disidente de cantantes de ópera tiró por la borda, al declararle guerra sin cuartel a un gran argentino que había sido solicitado por el Instituto Nacional de Bellas Artes para desfacer los entuertos operísticos que padecemos, Enzo Valenti Ferro, ex Director del Teatro Colón de Buenos Aires, convencido de la inutilidad de sus esfuerzos, regresó a su país con sus honores incólumes, que son muchos.

Valenti Ferro trató de construir un nuevo edificio operístico mexicano, de los cimientos para arriba. Y en tal virtud debía forzosamente comenzar por traer —con la anuencia del INBA— a algún competente maestro de canto que —como Doña Lola Rodríguez Aragón, o, en su defecto, alguno de sus ya consagrados alumnos, capaz de suplirla convenientemente— arreglara ciertos defectos notorios en tantas voces espléndidas como tenemos por aquí ¡Vana ilusión! ¿Quién era Valenti Ferro para decirles a los cantantes mexicanos que sería muy conveniente procurarles el mejoramiento de sus órganos vocales?

Al iniciar su gestión en el Teatro Colón, Valenti Ferro hizo exactamente lo mismo con los cantantes argentinos. Y llamó a Doña Lola. Aunque los resultados pertenecen ya a la historia del Colón, él mismo nos ha relatado cómo diagnosticaba ella las enfermedades de las cuerdas vocales, o de la laringe, siempre que existían. Sus veredictos coincidían exactamente con los de los laringólogos de cada uno de los cantantes. Y, por ende, la curación y el alivio del interesado (con frecuencia sorprendido o ignorante de su mal). Los resultados artísticos, al cabo de seis meses de enseñanzas en la capital platense de aquella incomparable maestra, eran tan patentes, que el Teatro Colón se fue para arriba de allí en adelante.

Estamos ahora palpando los efectos de tan penosa actitud. Por capricho, soberbia, conveniencia o lo que fuere, el grupo en cuestión tuvo el atrevimiento de ofrecerles a los incautos una "Bohemia" con acompañamiento pianístico. Y, para colmo, ¡en la Sala de Espectáculos de Bellas Artes! Quizá solamente los parientes y amigos de los cantantes hayan asistido a tan absurdo espectáculo. No alcanzamos a comprender que las autoridades del INBA se hayan doblegado ante semejante capricho...

¿Cuánto tiempo más seguirá la ignorancia tratando de regir a la sabiduría? Parece que en México la Música es una pobre Cenicienta, sin esperanzas de un desenlace como el del cuento. En estos últimos tiempos hemos testimoniado desacato tras desacato contra esa pobre Música que en México tanto trabajo y fatigas experimenta para sobrevivir. De vez en cuando se vislumbran luces brillantes, que frecuentemente se convierten en fuegos fátuos, o se esconden, como avergonzados de flotar sobre el fango. O se marchan corriendo al extranjero, donde hallan más oportunidad de conservar su lustre.

Los jóvenes cantantes que deseen trabajar de verdad tienen la palabra...

# Sobre la Influencia Árábigo-Andaluza en las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso X. El Sabio

Por JUAN JOSE ESCORZA

Lejos están los tiempos en que se consideraba la vasta obra mariana de Alfonso el Sabio como una simple colección de himnos en lengua romance, y cuya música, escrita en un tipo de notación poco estudiada por la musicología de entonces, no podía apreciarse en su justa medida.

En el año de 1889 la Real Academia Española publica, por primera vez, el texto completo de la colección de las Cantigas<sup>1</sup>. No fué sino hasta 1922 cuando Julián Ribera publicó, a expensas de la misma academia, la transcripción musical de las Cantigas que contiene el Códice de Toledo<sup>2</sup>.

La transcripción de Ribera está precedida por un extenso estudio en el que considera a las Cantigas como música de naturaleza árábigo. La obra, valiosa, por ser uno de los primeros estudios sobre la música medieval andaluza, además de contener algunas intuiciones muy acertadas sobre el origen de las Cantigas, adolece de graves fallas, debidas posiblemente a la poca experiencia del orientalista en el terreno de la musicología. Esa fué la razón del rechazo de sus teorías. Las que pronto fueron descartadas.

Pensamos, sin embargo, que es útil revisar las opiniones de Ribera, puesto que, en realidad, los testimonios que existen a favor del influjo árábigo-andaluz sobre la lírica trovadoresca europea pueden ser, si no definitivos, muy convincentes.

## *La teoría árábigo-andaluza y sus impugnadores.*

Dos teorías prevalecen acerca del origen de la lírica trovadoresca: la que sostiene que la forma estrófica de las formas zejelescas (cf. más adelante), así como algunos elementos de la poesía árábigo-andaluza, influyeron en la lírica trovadoresca en general y en las Cantigas de Santa María en particular. Esta teoría, propuesta por Ribera, ha sido sostenida por A. R. Nykl<sup>3</sup> y por Don Ramón Menéndez Pidal, principalmente<sup>4</sup>.

La teoría impugnadora niega por completo el influjo árabe y hace derivar las formas poético-musicales de la lírica trovadoresca de las formas del arte litúrgico. Esta teoría ha sido sostenida, en el aspecto literario, por Rodríguez Papa<sup>5</sup>, A. Jeanroy<sup>6</sup>, C. Appel<sup>7</sup>, H. Spanke<sup>8</sup>, y en el aspecto musical por F. Gennrich<sup>9</sup> y por H. Anghés<sup>10</sup>.

## *La canción popular andaluza.*

Por los testimonios que poseemos<sup>11</sup>, se sabe que en los siglos X y XI alcanzaron gran fama las escuelas de canto cordobesas, no sólo en la región de la dominación musulmana en España, sino en Castilla y en otras regiones de Europa. Téngase en cuenta que esto sucedía en época anterior al nacimiento y desarrollo de la lírica trovadoresca provenzal.

En épocas anteriores al siglo XVI, en que comenzaron a difundirse las formas de la seguidilla y la cuarteta, la lírica española adoptó formas métricas emparentadas en mayor o menor grado con la forma zajelesca, estas formas, originarias de la región de Andalucía, fueron cultivadas no sólo por poetas andaluces, sino por poetas de todo el Islam, poetas hebreos y poetas cristianos.

#### *Noticias acerca de la juglaría arábigo-andaluza en España.*

Si bien la actividad de juglares moros en los reinos cristianos no es prueba definitiva de la influencia arábigo-andaluza sobre la música y la poesía de los pueblos románicos, es muy significativa la extensa documentación que existe sobre esa actividad. Esto nos hace pensar en el estrecho contacto entre las dos culturas y en las consecuencias que tal contacto tuviese en la composición de las Cantigas.

Desde la época del califato de Córdoba (156-1060), los juglares venidos de Arabia, Egipto, Persia y Siria tuvieron acceso entre los musulmanes de Andalucía y bajo su influjo se formaron en la España árabe, importantes escuelas de juglares, como la célebre escuela de Ubeda, famosa por sus músicos, "cantaderas" y "danzaderas"<sup>12</sup>.

Un testimonio que nos muestra la aceptación de la música musulmana en tierras cristianas, es la anécdota que cuenta el historiador cordobés Aben Hayyán acerca del rescate de las hijas de un rico mercader musulmán. El conde de Barbastro, captor de las moras en la cruzada en auxilio al rey de Aragón, rechaza todas las riquezas del rescate, pues prefería escuchar los cantos de las cautivas. Esto sucedía en 1064<sup>13</sup>.

A principios del siglo XIV, el infante Don Juan Manuel se lamenta que en las vigiliass de los santos, los fieles reunidos en los santuarios, no pasen la noche en oración sino en gran algarabía: "allí se dicen cantares et se tañen instrumentos et se fablan palabras et se ponen posturas que son todas al contrario de aquéllo para que las vigiliass fueron, ordenadas" inclusive se llevaban al templo juglares moros y judíos con gran escándalo de los espíritus verdaderamente piadosos.

Los cánones del Concilio de Valladolid, celebrado en 1322, condenan con la pena de excomunión y privación de la sepultura eclesiástica a los fieles que lleven a las vigiliass nocturnas, celebradas en los templos, a juglares moros y judíos para cantar y tañer instrumentos<sup>14</sup>. La costumbre debió estar muy difundida y arraigada para merecer la atención de los obispos castellanos.

Otra noticia la proporcionan los libros de gasto diario de Pedro III el Grande<sup>15</sup>. Siendo todavía infante de Aragón, cuando sale de Valencia hacia Toledo para visitar a su cuñado Alfonso X, lleva consigo al trovador Cerverí de Girona y en su numeroso séquito figuran seglares moros, pues en los libros de gasto se mencionan pagas "als moros trombadors et als moros juglars".

Varias muestras de la familiaridad de los cristianos con el arte lírico musulmán encontramos en la obra del Arcipreste de Hita. No sólo declara

haber compuesto muchas cantigas para cantaderas moras<sup>16</sup>, sino que se muestra conocedor de los instrumentos y enumera los que no sirven para "acompañar los cantares en arávigos":

### EN QUALES INSTRUMENTOS NON CONVIENEN LOS CANTARES DE ARAVIGO

Después fiz' muchas cántigas de danca e troteras  
Para judíos e moros para entendederas,  
E para estrumentos, comunales maneras:  
El canto, que non sabes, óyle a cantaderas.  
Cantares fiz' algunos, de los que disen los ciegos,  
E para escolares, que andan nocharniegos,  
E para otros muchos por puertas andariegos,  
Cacurros e de burlas: non cabrían en diez pliegos.  
Para los estrumentos estar byen acordados,  
A cantares algunos son más apropiados;  
De los que he provados aquí son señalados,  
En quáles estrumentos vienen mas assonados.  
Arábigos non quiere la vihuela de arco,  
Cinfonía e guitarra non son de este marco,  
Cítola e odrecillo non aman ataguyalco;  
Mas aman la taverna e sotar con vellaco.  
Albagues e bandurria, caramiello e campoña  
Non se paga del arávigos, quantos dellos Boloña:  
Como quier que por fuerca disenlo con vergoña,  
Quien lo desir fesiere, pechar deve caloña...<sup>17</sup>.

Una de las escuelas más importantes de juglares, se albergaba en las calles moras de Jávita; de allí salían los artistas moros para recorrer, no sólo el reino de Aragón, sino los de Castilla y Navarra.

En 1337 Pedro IV de Aragón tenía a sueldo a dos juglares de Játiva, tañedores de rabel y de la exabebe y todavía en 1439 varios moros y moras de Játiva fueron a Navarra para actuar en las bodas del príncipe de Viana celebradas en Olite<sup>18</sup>.

En las grandes fiestas de las ciudades españolas, donde al lado de las parroquias cristianas había sinagogas y mezquitas, concurrían juntamente los juglares de las tres religiones. Un ejemplo lo tenemos en el recibimiento solemne de Alfonso VII en Toledo, el año de 1139. Según la *Chronica Adefonsi Imperatoris*<sup>19</sup>, todo el pueblo de la ciudad, cristianos, sarracenos y judíos, salió al camino con tambores, cedras, rotas, y toda clase de músicos, cantando cada uno en su idioma, alabanzas al emperador, "unisquisque corum secundum linguam suam".

Así mismo puede recordarse el romance sefardí referente a la expulsión de los judíos de Portugal en 1497:

... Ya me salen a encontrar  
tres leyes a maravilla:  
los cristianos con sus cruces,

los moros a la morisca,  
los judíos con vihuelas  
que la ciudad se estrujía...<sup>20</sup>.

Debido a la pérdida de los libros de gasto del reinado de Alfonso X, no podemos conocer la situación de la juglaría adscrita a esa corte, pero poseemos datos muy precisos sobre la juglaría de la corte de su hijo y sucesor, Sancho IV. De manera que podemos imaginar la situación de las gentes que tuvieron que ver con la composición y ejecución de las Cantigas de Santa María.

Conocemos con todo detalle la juglaría adscrita fijamente al Palacio de Sancho IV, a partir de julio de 1293<sup>21</sup>. Cobran soldada y reciben paños para vestirse ese mes o los sucesivos: 1. El moro Fate, trompetero, y su mujer, al frente de otros cuatro trompeteros llamados Joán, Pedro, Monio y Bernalt Catalán. 2. Quince tamboreros, siete cristianos: Bernaldon, Alvaro, Johan, Martínez, Mateo, Moñarrique y Calderón; y ocho moros: Yucaf, Muca, Cale, Abdalla, Xativi, Barachelo, Hamet y Fate; 3. Dos moros saltadores y la mujer de uno de estos, el principal, llamado Cale; 4. Ismael, judío, juglar de rota y su mujer; 5. Maestre Martín, de los órganos.

Fuera de la nómina mensual figuran, a cargo de los gastos extraordinarios: Johanet y otros juglares de atamborete, que reciben dinero o ropas, e igualmente dos moros, Maómet el del añafil y Rexit del axabeba, a quienes se da paño para vestirse.

Por lo que se asienta en los libros de Sancho IV, se ve que la juglaría mora era muy empleada en las casas cristianas, y la corte del Rey Sabio no debió ser la excepción.

Los juglares de las cortes de Fernando III y Alfonso X, acompañaban a dichos monarcas en sus frecuentes viajes y campañas de reconquista; no es, pues, difícil suponer un contacto entre los músicos de la Corte Castellana, con la música de la región musulmana. Pedro da Ponte, juglar estrechamente unido a la vida de los dos monarcas, viajaba frecuentemente por tierras de Navarra, Aragón y Andalucía<sup>22</sup>.

Aún en el siglo XV no es raro encontrar testimonios que muestran la actividad de músicos musulmanes en tierras cristianas, así por ejemplo, poseemos un asiento en las actas municipales de Teruel, del 30 de agosto de 1443, haciendo constar que los regidores de la ciudad pagaron a Mahoma Chacho, moro del lugar de Fuentes, juglar, diez sueldos por "que había feto sonar con su cazamara en la feria próxima pasada"<sup>23</sup>.

Por último mencionaremos un documento pictórico. En el Códice escorialense j. b. 2 de las Cantigas de Santa María, Cantiga 120, fol. 125, dos juglares de peñola, uno moro y otro cristiano, tañen sus vihuelas, animados por el jarro de vino que se encuentra entre ellos.

#### *Las formas zejelescas, zéjel y muwassaha.*

El zéjel es una composición formada por estrofas compuestas por un trístico monorrímo, un cuarto verso, al que llamaremos "vuelta" y estribillo. La rima del estribillo se repite en el cuarto verso de la estrofa, la vuelta; esta misma rima se repite en la vuelta de cada una de las estrofas de la composición:

- A Ya meliha 'd-duya, qul; Markas (estribillo)  
 A 'ala 's ent, ya 'bni malul?  
 B Ey ana indak wagih,  
 B yatmaggag minnu wafih yuz (mudanza)  
 B tumma f' ahla ma tatih,  
 A targa 'anasak wasul,  
 A Ya meliha 'd-dunya, qul; Qufi (vuelta)  
 A 'ala 's ent, ya 'bni malul?  
 .....  
 .....  
 ..... etc.

En el ejemplo anterior de Aben Guzmán<sup>24</sup>, compuesto de diecinueve estrofas metricamente iguales, la estrofa se compone de un trístico monorrimo con rima diversa en cada estrofa, el verso de vuelta unisonante, con rima igual en todas las estrofas por llevar la rima del estribillo, puede ser considerado como una llamada a introducción al estribillo. El estribillo es el núcleo estructural de la composición.

La importancia de zéjel radica en la disposición de las rimas y de las estrofas, sin importar la medida silábica del verso.

Una forma anterior al zéjel, y probablemente origen de este, es la muwassaha, que según testimonio de historiadores arábigo-andaluces<sup>25</sup>, fué inventada por el poeta ciego de Córdoba Moccáddam ben Muáfa, activo en el emirato cordobés entre los años 88 al 912.

La disposición estrófica de la muwassaha, es la misma que la del zéjel. Generalmente se componía de seis estrofas cada una con tres versos monorrimos de rima cambiante para cada estrofa, seguidos de los versos de vuelta, que tenía la misma rima de la última vuelta llamada jarya:

- A Markaz  
 A  
 B  
 B yuz  
 B  
 A Qulf  
 A Markaz  
 A  
 C  
 C yuz  
 C  
 A Viénid la Pasca jed yo sin ellu! Jarya  
 A jóm' cãned mio corayon por ellu!

Muwashaha V. Judá Ha-Leví<sup>26</sup>

La diferencia entre la muwassaha y el zéjel radica en la lengua. La primera está escrita en árabe clásico a excepción de la jarya, la cual está escrita en lengua romance. El zéjel usaba lengua arábigo-andaluza y carece de la jarya.

*Variedades de la estrofa zejelesca.*

La forma que hemos definido anteriormente es la primitiva, pero desde muy temprano comenzaron a utilizarse diversas variantes. Todas las variedades conservan el verso unisonante en todas las estrofas de la composición, lo cual es la esencia de la forma zejelesca. Todas las variantes que mencionaremos a continuación se hallan en las Cantigas de Santa María, sin ser las únicas variantes que encontramos en la colección, ya que en ella hay multitud de formas más o menos relacionadas con el zéjel, si son las principales.

Primera variante. En vez de ser los versos todos de igual medida, se hacía más corto el verso de vuelta, casi siempre respondiendo a que el estribillo tenía sus versos desiguales. Ejemplo:

Santa María, valed' ¡ai, Sennor!  
et acorred' a voso trovador,  
que ma-lle vai.

A tan gran mal e atan gran door  
—Santa María, valed, ¡ai, Sennor!  
et sae iá, se vos en prazer for,  
do que diz '¡Ai!'

Santa María, valed' ¡ai, Sennor!  
.....

CANTIGA CCLXXIX.

Texto: Marqués de Valmar<sup>27</sup>.

De esta variante tenemos ejemplos, además de las Cantigas, en los Cancioneros gallego portugueses, en el Cancionero de Palacio y en multitud de poesías en árabe y en francés.

Segunda variante. La vuelta, en vez de constar de un solo verso, consta de dos:

Porque nos aíamos  
sempre noit' e día  
d' ela renenbranca,  
en Domas achamos  
que Santa Maria  
fez gran demostranca.

En esta cibdade que vos ei iá dita  
ouv' y hua dona de mui santa vida,  
mui fazedor d' algu' e de todo mal quita,  
rica et mui nobre et de ben comprida.

Mas, porque sabíamos  
cómo non quería  
do mundo ganbanca,

como fez digamos  
hun' albergaría  
ú fillou moranza.  
Porque nos aíamos  
.....

### CANTIGA IX

Texto: Valmar.

Tenemos ejemplos de este tipo en el Cancionero de Baena, en Juan del Encina y en rondeles, danzas y baladas francesas y provenzales.

Tercera variante. Las mudanzas tienen rimas internas que a veces se dan también en el estribillo:

A Madre do que livrou  
dos leoes Daniel,  
esa do fogo guardou  
un menynno d' Israel.  
En Beorges un judeu — ouve, que fazer sabia  
vidro, et un fillo seu — (ca él en mais non avía  
per quant end' aprendieu) — ontro'os criscaos liía  
na escol', e era greu  
a seu padre Samüel  
A Madre do que livrou  
dos leoes Daniel,  
.....

### CANTIGA IV

Texto Valmar.

Esta variante parece ser la más utilizada en las Cantigas de Santa María, en las del rey Dionís, en las del Arcipreste de Hita, en el Cancionero de Baena, lo mismo que en rondeles franceses y en los laudatorios de Pisa y en el debido a Fra Jacopone da Todi.

Cuarta variante. Otro tipo de estrofa zejelesca, usada sobre todo en las composiciones de los primeros trovadores provenzales conocidos, consiste en una cuarteta formada por un trístico monorrímo con vuelta unisonante. La diferencia con la forma original del zéjel es la falta de estribillo, pero el esencial verso unisonante en todas las estrofas, está presente en esas composiciones. Véase el siguiente ejemplo:

Pois chantar m'es pres talenz  
farai un vers, don sui dolenz:  
mais non serai obedienz  
en Peitau ni en Lemozi

### CANCION.....

II

GUILLERMO IX  
DUQUE DE AQUITANIA<sup>28</sup>

Siguen a esta primera estrofa, otras nueve completamente zejelescas. De las once poesías conservadas de Guillermo IX, cinco, que se creen escritas después de 1102<sup>29</sup>, constan de estrofas semejantes a la del zéjel.

Esta variedad la encontramos sobre todo en las obras de los primeros

trovadores como. Marcabú, Peire Vidal, Cercamón, Pairé Cardenal y otros. Si bien no encontramos ejemplos de esta variante en las Cantigas de Santa María, pues la mayor parte están basadas en el estribillo, los ejemplos que poseemos son muestra del influjo arábigo andaluz.

#### *Difusión de la estrofa zejelesca.*

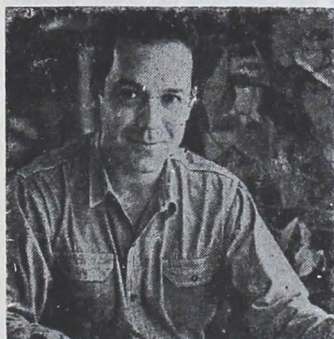
Está aceptado por la generalidad de los investigadores la difusión que la estrofa zejelesca tuvo en Oriente<sup>30</sup>. No sucede lo mismo al tratarse de su difusión por Europa.

El primer caso de utilización del sistema estrófico arábigo-andaluz son las obras de Guillermo IX. Los primeros trovadores provenzales usaron formas análogas, posteriormente, que cayeron en desuso entre los trovadores; sin embargo sobrevive aquel sistema empleado en el canto popular, lo mismo en España que en Francia e Italia, durante los siglos XIII, XIV y XV. Un caso especial son las Cantigas de Santa María, obra de poetas cultos, en las que se emplean, en pleno siglo XIII, formas estróficas procedentes de la poesía arábigo-andaluza.

#### *El influjo arábigo-andaluz en Francia.*

Hemos señalado la influencia de la estrofa zejelesca en Guillermo IX y los primeros trovadores provenzales, pero al abandonar los poetas cultos el uso de la estrofa, el canto popular la adopta. No deja de sorprender la semejanza que existe entre las danzas, rondes, pastorelas, virelais, provenzales y franceses con las canciones de Abén Guzmán y de Abén Labbana<sup>31</sup>.

(Continuará)



## LOS JOVENES COMPOSITORES MEXICANOS

Por MARIO KURI ALDANA

Los jóvenes compositores mexicanos (así se nos llama obedeciendo no tanto a la verdad cronológica como al deseo de distinguírnos del maduro racimo que encabezan los maestros Carlos Chávez, Blas Galindo y Rodolfo Halffter), estamos divididos en dos grandes grupos al parecer irreconciliables: Tradicionales y Vanguardistas. Antes que nada hay que aclarar dos cosas. Una mínima: que los nombres de los grupos no responden a ninguna verdad absoluta (hay indiscutibles atrevimientos en las obras de los tradicionales y no poca obediencia a moldes establecidos en las que los vanguardistas); y

otra medular, que la disensión es de carácter estrictamente interno (que es una manera como cualquier otra de decir que virtualmente no interesa a nadie más que a los participantes mismos y a sus allegados más cercanos). ¿Cómo es posible?, me preguntan los melómanos, a las claras no versados en nuestra realidad musical. ¿Es que falta profundidad a los principios en pugna? ¿La calidad de los participantes deja quizá algo que desear? Y yo, sosegadamente, replico que no, ni una cosa ni otra: Los principios en conflicto son, a mi modo de ver, trascendentales; y los participantes, sin excepción, no sólo competentes sino hasta más o menos destacados internacionalmente. "Entonces, —insisten los recalitrantes ¿cómo explica usted esa absoluta falta de eco, esa ausencia total de repercusión? Ante un flanqueo tan frontal, a medias irritado, procuro la fácil salida del ingenio y les digo que a últimas fechas he estado tan atrasado sufriendola que casi he olvidado intentar explicármela; y aprovechando su inicial azoro me escabullo a la francesa dejándolos, es cierto, abandonados a su suerte, pero con el firme propósito dedarles, a la primera oportunidad, tan completa respuesta como me sea posible. Y eso es precisamente lo que voy a tratar de hacer aquí y ahora.

Cuando se trata de hacer claramente perceptible un tema complejo existen, que yo sepa, dos métodos fundamentales: el filosófico y el poético. Puestos filósofo y poeta a la tarea de mostrarnos una misma cosa, el filósofo arrancará de inmediato a eliminar sistemáticamente todas las barreras que la rodean y, en juzgando terminada su labor de demolición, volteará sudoroso a decirnos "¡Ved! (aunque muy frecuentemente no veamos más que una angustiosa presencia solitaria rodeada de escombros); el poeta adoptará una línea de conducta diametralmente opuesta: mirándonos a los ojos extraerá de algún bolsillo secreto algo a primera vista irrelevante, lo colocará arriba, abajo, al lado de lo que trata de mostrarnos (ésto es, establecerá inevitablemente una serie de comparaciones sólo aparentemente arbitrarias) y luego nos dirá, más sonriente que ruborizado, "¿Veis?" (y pasa que a veces, por entre el asombro, vemos). Valga otro ejemplo, más en materia: Para mostrarnos la fuerza descomunal de un Beethoven el filósofo, maestro de Retórica, agotará su imaginación y nuestra paciencia con una interminable retahíla de elocuentes ditirambos; el poeta se concretará a hacernos escuchar un par de fragmentos de este Cuarteto o aquella Sinfonía alternándolos con trozos de Rossini o Meyerber y el asunto quedará resuelto de una vez y para todas: hasta las butacas se declararán convencidas. Para mi, por lo menos, no hay duda que la Música está estrecha e indisolublemente vinculada con la Poesía (aún si de distinto Padre, las dos son hijas de la Madre Magia) mientras que con la Filosofía la unen a lo más, por decirlo así, lazos políticos.

Con todo lo antes dicho ya nadie podrá llamarse a sorprendido por que (en tratando de mostrar el "Como y el por qué" de la campana de cristal en que a mi juicio estamos encerrados los jóvenes compositores mexicanos) empiece yo por establecer un punto de comparación tan remoto en el Tiempo y en el Espacio como Leipzig en el mil setecientos y tantos, escenario apacible de un verdaderamente sólido y envidiable cuento de hadas: Un músico, Juan Sebastián Bach, escribía su música para Dios con la bienaventurada certeza de ser escuchado por aquél a quien se dirigía, ya que su Fè le afirmaba que Dios escucha hasta nuestro más mínimo pensamiento (con cuanta más razón

tan monumentales cataratas de sonidos como los que su órgano desplazaba hacia los cielos). Pero los siglos han pasado y los humanos, músicos o no, pendemos de nuestro muy particular Tiempo como los frutos de un Arbol (diferíamos si acaso en tamaño y dulzura, pero son más nuestras semejanzas que nuestras diferencias y somos —creo yo— en última instancia intercambiables. Nosotros, músicos tradicionales o de vanguardia, hijos de un Siglo más que nada social-realista, escribimos nuestra música para los habitantes de este Mundo (no hay entre nosotros, no sé si afortunada o desgraciadamente, ningún místico; Tort y Gutiérrez-Heras, que pudieran parecerlo, no lo son), con la desconsoladora diferencia de que nuestras probabilidades de llegar a ser escuchados por aquéllos a quienes nos dirigimos son infinitamente menores que las del Anciano Maestro en su diálogo inmortal con las Alturas. Veamos por qué. En la superficie vivimos una especie de bonanza musical. Nuestra venerable Sinfónica Nacional no tiene ya ni con mucho la exclusividad de la música clásica. Flamantes organismos sinfónicos y de cámara nacen y se desarrollan con sorprendente claridad de miras y eficacia no sólo en la super-poblada capital sino también en las florecientes ciudades de nuestras provincias. Los conciertos se multiplican y las temporadas se suceden ininterrumpidas. No sería descabellado suponer, a partir de este esplendor externo, que los compositores nos afanamos día y noche tratando de cubrir la intensa demanda de obras de estreno y sin embargo, no habría nada más alejado de la verdad: Las partituras sin estrenar ocupan la mayor parte de nuestros amplios escritorios. Para cualquiera de nosotros "meter una obra" es un poco como sacarse la lotería. Para que esto sea así existen lo que se da en llamar "razones prácticas" (que no son, vistas a fondo, otra cosa que sofismas tendientes a justificar y perpetuar un sistema vicioso). Los que están en el ajo nos dicen que una obra nueva siempre entraña un riesgo y que ese riesgo es sensiblemente mayor cuando se trata de la obra de un compositor nacional ya que (y aquí invariablemente adoptan el tono desapasionado de quien dicta una cátedra psicológica) debido a la peculiar estructura anímica de nuestras gentes, es un hecho comprobado e incontrovertible que la partitura inédita del desconocido músico eslavo Borislav Razumikhin tiene infinitamente mejores probabilidades de ser recibida positivamente en nuestro medio que la también inédita del igualmente desconocido compositor nayarita Román Hernández. Para rematar la cuestión, y como incidentalmente, nos hacen saber que no hay en nuestro medio una orquesta sinfónica que no esté directa o indirectamente controlada por un consejo administrativo cuya primordial función es velar infatigablemente, no se diga ya por los pesos, sino hasta por el último de los centavos (y llevándonos a un rincón apartado, sottovoce, añaden que estos escondidos dictadores de la escena musical determinan sus simpatías y diferencias a partir de tres verdades de tipo progresivo: una, que los ensayos llevan tiempo; dos, que musicalmente hablando los minutos valen oro; y tres, que una obra nueva requiere en principio dos, tres y hasta cuatro veces más ensayos que una de las universalmente aceptadas obras de repertorio). Después de lo cual, apiadados tal vez de nuestro harto evidente desconsuelo, nos prometen mover cielo y tierra (hablar con don fulano, cenar con doña mengana) para ver de salvar tanto y tanto obstáculo infranqueable, e intentar que nuestra obra (porque de eso se trata) sea tomada en consideración y quizá, eventualmente, ejecutada. Con lo que ya se entiende que

si el milagro llega a realizarse y la obra entra en vías de ejecución el miserable autor, ébrio de agradecimiento, no se atreva a decir esta boca es mía y se concrete (de acuerdo con su carácter específico) a lamentar o mal decir, pero siempre en silencio, la insuficiencia de los ensayos, la renuencia del director a examinar detalladamente las sutilezas de la obra y la pintoresca, descorazonadora mandanga de los atrilistas de planta. La noche de estreno puede suceder que en vez de la rosa encendida en la partitura se deje oír la caída de unos pétalos entre ajados y marchitos.

Con esto bastaría, pero aún falta lo principal. Para darse cabal cuenta de la verdaderamente lastimosa condición en que nos encontramos varados los jóvenes compositores mexicanos habrá que dirigir el siguiente enunciado: Si todas las deficiencias se subsanaran radicalmente y nos fuera posible no sólo estrenar nuestras obras sino hasta repetir periódicamente las que así lo ameritaran, apenas si tendríamos acceso dentro del cálculo francamente optimista) al uno por ciento de los corazones de nuestros compatriotas. ¿De quién es la culpa? No nuestra: Lo que hacemos lo hacemos, en términos generales, lo mejor que podemos; los vicios-de-sistema los encontramos ya firmemente establecidos. ¿Y qué otra cosa sino pavorosos vicios-de-sistema podrían haber determinado una realidad indiscutible en la que el noventa y nueve por ciento de un pueblo como el mexicano (tan marcadamente fino de oído y sensible de espíritu, tan dedicadamente inclinado a lo magistral) empantana de por vida sus sentidos con canciones de mala muerte y ritmos contra hechos, meridianamente ajenos al legado luminoso de que es —sin saberlo— legítimo poseedor ya para siempre: la música ardiente y desgarrada de un Silvestre Revueltas, las sabias intuiciones tempranas de Carlos Chávez, la magia inocente de don Julián Carrillo y los esfuerzos cada vez más logrados de nosotros, los jóvenes compositores mexicanos, sus herederos y (si los Dioses nos son benignos) posibles superadores.

---

## H E T E R O F O N I A

Le ofrece colecciones de esta revista,  
que abarcan ocho años de esfuerzos  
musicógrafos, musicológicos e informativos

Llame al 523-48-10

---

# Revistas Musicales y Crítica de Música

Ponencia presentada por ESPERANZA PULIDO en el ENCUENTRO DE MUJERES UNIVERSITARIAS Y PROFESIONALES

En 1968 se me hizo inadmisibile el hecho de que México, una ciudad de 10 millones de habitantes, careciera por completo de revistas musicales serias. Claro está que entre aquellos 10 millones no habría ni siquiera un cuatro por ciento de personas verdaderamente interesadas en asuntos musicales de trascendencia; pero por algo habría que comenzar. Así, pues, eché a andar la revista que venía incubándose en mi mente desde largo tiempo atrás. Pablo Castellanos, uno de nuestros más connotados musicólogos, me sugirió el título de *Heterofonía* que acogí de inmediato. De esto hace ya ocho años y Heterofonía sigue circulando por quién sabe qué poderes ocultos.

Tres años después surgió un suplemento musical, publicado mensualmente por el diario "El Día" y dirigido, desde sus comienzos, por Fernando Díaz de Urdanivia. Esta publicación está dedicada a información musical de todo género; pero no faltan allí artículos de jóvenes músicos de la vanguardia y otros musicógrafos.

Por fin, en el presente año la Universidad Nacional Autónoma de México decidió patrocinar una revista equiparable a la antigua y desaparecida "Nuestra Música", de feliz memoria. (Durante siete años, poco más o menos [a partir de 1946] "Nuestra Música" fue una de las más valiosas publicaciones musicales que han prosperado en nuestro país). La nueva revista — "Talea" — será trimestral. Ya apareció el primer número, bajo la dirección de Mario Lavista y los próximos comenzarán a editarse con José Antonio Alcaraz a la cabeza, quien seguramente la guiará con acierto. Por fortuna, cada una de estas tres publicaciones posee una personalidad propia.

Ahora bien: ¿es realmente deseable que una ciudad populosa se preocupe por la difusión de su cultura musical, a través de una prensa especializada? Los escépticos dirán "no"; pero nosotros sabemos que la prensa musical especializada es un arsenal de comunicación valiosa, mientras vive su vida material; y un archivo de información histórica al dejar de existir.

Sí: las circunspectas revistas musicales son como organismos vivientes de constitución múltiple: varios seres humanos identificados en una sola en-

tividad: la música, a la que se entregan con ardor, ora polemícan, ora marchen en armonía.

Se dan cosas en que estas revistas practiquen el altruismo. Dígalo, si no, la antigua revista alemana "Melos". Dedicada largamente a la música de nuestros días, en exclusiva, salió de pronto al rescate de la "Neue Zeitschrift für Musik", la revista musical más vieja de la historia. Robert Schumann la había fundado, en 1832, para combatir a los filisteos de la música contemporánea, de aquel entonces. Era, pues, una revista musical de vanguardia, que logró sobrevivir más de un siglo, sin modificar sus objetivos. Por consiguiente, desde hace muchos años perdió su condición de vanguardista; pero no por ello se abstuvo "Melos" de considerarla como una verdadera colega, a la que sacaría de su crisis. "Vente para acá —debe de haberle dicho—. Fundámonos en una y sigamos adelante, cada cual con sus miras".

Así nació "Melos NZ" en 1975, con una condición ecléctica que ha sido acogida calurosamente en casi todos los círculos de la música culta.

No debemos olvidar que cuando Schumann fundó la "Nueva Revista Musical" tenía solamente 23 años. Por aquellos tiempos reinaba Rossini en la escena lírica alemana y en campos de la música sinfónica e instrumental solamente músicos conservadores tenían acceso a los escenarios y podios orquestales de Alemania. Schumann logró, pues, con su prensa musical, lo que ni siquiera su Club de los Daviditas había sido capaz de realizar con igual eficacia: infundir en el público un sentimiento de aceptación de los nuevos valores del Romanticismo. Todavía Brahms, nacido un año antes de que saliera a la luz la Nueva Revista Musical, alcanzó a usufructuar del ambiente creado por Schumann y sus secuaces. Y no digamos Chopin, Liszt, Mendelssohn y otros.

¿Cuál debe ser la misión de una revista musical seria, que no esté destinada exclusivamente a la Musicología, como el norteamericano "Musical Quaterly", por ejemplo? Según mi modesto entender, debería estimular constantemente a los nuevos valores de la música, sin por ello descuidar los auténticos del pasado (incluyendo los del muy remoto pasado). Por lo que se refiere a la primera premisa, cuán fácil es incurrir en errores, siempre que se confía la crítica de obras nuevas a gente que se permite juzgarlas sin conocimiento de causa. ¿Cómo puede nadie atreverse a opinar salomónicamente sobre una obra contemporánea, sin un previo conocimiento de la partitura? Es tanto como si un tinterillo osara defender, o condenar algún caso jurídico, desconociendo el Código Penal...

Antes de referirme concretamente a los varios aspectos de la crítica musical permítaseme añadir algunos comentarios acerca de lo precario de las condiciones económicas en que suele moverse cualquier revista cultural no subsidiada. Cuán pocas son aquéllas que cuentan, como "Melos", con el patronato de una editorial semejante a la "Schott" de Maguncia. O la importante "Revista Musical Chilena" que depende de la Universidad de Chile. Aquí, en casa, el diario "El Día" asume toda la responsabilidad financiera de "La Música en México" (título de este Suplemento Musical). Y "Talea" tendrá a la Universidad de México para vivir sin sobresaltos económicos. Pero paenas estos mecenas de revistas culturales retiran sus subsidios, se presenta casi incontinenti el colapso de la publicación protegida.

De ahí la corta vida de la mayoría de publicaciones tales. Y no solamente en campos de la música: la famosa "Revista Azul" de literatura, fundada en 1894, por Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo, sólo alcanzó dos años de vida. Después, en 1903, apareció la "Revista Moderna", dedicada al arte y a la ciencia, que logró trascender las fronteras de México. Un patrocinio particular le permitió vivir hasta 1911. La historia de la materia y el espíritu de esta revista podría servir de valioso ejemplo a todos aquellos que navegamos en mares de esta clase de publicaciones. "El Hijo Pródigo" tampoco tuvo una larga vida. La revista "La Música en México", que fundara Baqueiro Fóster en 1942, sobrevivió hasta 1946. Y hubo otras de mucho más larga vida que, como "Carnet Musical", sí estaban subvencionadas.

Creo, por tanto, que cualquier publicación cultural (especialmente en campos de la música) que nazca por generación financiera espontánea, debería revisar cuidadosamente su material y mejorar sin tregua sus objetivos, para así, cuando los editores agotaran totalmente sus recursos económicos, fuese factible la aparición de un generoso samaritano que no la dejara perecer.



La Crítica musical es la oveja negra de todas las disciplinas de la música. Me refiero ahora a la crítica de ejecuciones musicales públicas en periódicos; pero hay otras clases de crítica musical que se apartan considerablemente de la anterior: la crítica de obras musicales y la crítica histórica. La primera solamente puede ser ejercida por musicólogos profesionales, o por compositores eruditos, y otros. Actualmente es considerable el número de creadores de música que abordan asuntos de musicografía, musicología, crítica y auto-crítica. En casa lo hicieron Ponce, Revueltas y Chávez. Y entre los más jóvenes, Raúl Cosío, Gutiérrez Heras, Julio Estrada, José Antonio Alcaraz, etc. En otros países fueron y son muy eficientes Charles Ives, Busoni, Henry Cowell, Cage y otros.

Volviendo a la crítica de la prensa, ésta se presta, sobre todo en los países subdesarrollados, al engaño. Cuando Bernard Shaw comenzó a trabajar como crítico musical, Inglaterra debe de haber estado un tanto subdesarrollada en tales menesteres, porque Shaw se quejaba de que los directores de periódicos eligieran como críticos de música a gente versada en literatura y en el oficio de escribir, en lugar de personas versadas en música, pero pobres escritores. Ciertamente el crítico de prensa debería siempre saber redactar sus artículos, mas no como cualidad *sine qua non*. Entre nosotros es grato comprobar que vamos mejorando poco a poco. En estos últimos tiempos están surgiendo jóvenes musicólogos que manejan la crítica musical de prensa con autoridad y buen criterio, en todos sus aspectos.

Hace unos 15 años existía por donde quiera un consenso general relativo a lo poco satisfactorio de la crítica musical de prensa, a la que se consideraba arbitraria y poco, o nada seria, puesto que era (y suele serlo todavía) confiada a reporteros carentes de profesionalismo musical. En Estados Unidos se llevaron a cabo varios esfuerzos tendientes a elevar el nivel de esta disciplina, lo cual se logró hasta una cierta medida. Actualmente hasta en ciudades secundarias de Norteamérica suelen encontrarse críticos muy competentes y honrados. Y con mayor razón en las grandes urbes. En este

sentido el futuro se presenta halagüeño, porque varias instituciones importantes de enseñanza musical han creado ya carreras de crítico de música y musicólogo, por lo que es de esperarse que en la próxima generación se produzca una pléyade de jóvenes críticos competentes y absolutamente necesarios, para infundirle cargas de valor, vigor, y entusiasmo a esta sección periodística dejada desfallecer considerablemente por algunos directores de periódicos, que comenzaron a considerarla innecesaria, en vista de la inflación actual. En algunos periódicos importantes se ha reducido el número de críticos de música a su mínima expresión.

En México, cada periódico importante cuenta con reporteros de música, pero muy pocos con verdaderos críticos musicales. Más que en otras partes, necesitamos aquí una escuela de críticos musicales, atendida por maestros verdaderamente profesionales. El año pasado lo ensayó el Conservatorio, pero el planeamiento no estuvo a la altura del proyecto. Esta debería ser una carrera destinada únicamente a post graduados y nunca a principiantes. Entre los teóricos de la música el crítico debe ocupar el lugar que al director de orquesta le corresponde entre los prácticos: al primero le urgen conocimientos profundos de la estructura interna de la música; de todo aquello que el ojo y el oído del público profano está imposibilitado de ver y escuchar, sin un guía adecuado. El segundo tiene por fuerza que conocer hasta los más íntimos secretos internos y externos de la ejecución musical y de su interpretación, amén de otras disciplinas adyacentes. Es por esto que el buen crítico es tan indispensable en el mundo del concierto, como el buen director de orquesta.

Quienes publicamos revistas musicales serias hagamos lo posible para que la crítica musical de prensa deje de ser la oveja negra de una familia demasiado complicada y exigente.

## Crítica al Libro 'Popular Music in México' de Claes af Geijerstam, Publicado por la University of New México Press, 1976

Por MARK FOGELQUIST

El conocimiento de Geijerstam en campos de la música popular de México (especificado en las páginas iniciales) es extremadamente limitado. Como resultado el autor se apoya exageradamente en fuentes gráficas, o en informantes. Aunque el sumario histórico sea pasablemente aceptable, no contiene nada nuevo; sin embargo, el reciente pasado y las corrientes actuales se hallan tan sujetas al criterio de los informantes, que sólo proporcionan una visión falsa del asunto. Un gran número de estos informes presentados por el autor, como hechos, podrían ser rectificadas con sólo escuchar grabaciones comerciales, o ejecuciones vivas. Otros informes fueron más adelante contradecidos por los propios informantes.

Página 3.—“Era inevitable concentrar este estudio casi exclusivamente en la ciudad de México. Casi todo aquello que produce impacto emana de la capital”. Tal inevitabilidad dependía exclusivamente de que el autor no se movió de la capital. Aunque ésta sea el centro comercial de la producción musical, sus gustos y aficiones no reflejan necesariamente los del resto del país. La creencia de que las tendencias de la capital —y particularmente las de su clase media— son representativas de la música de México, es una falsa premisa que nubla toda la obra de Geijerstam.

Pág. 3.—La fe en mis informantes dependió de su educación y sus cargos y experiencia en la vida musical de México”... “Tuve absoluta fe en mis informantes. Me decidí a compilar hechos y basar resultados principalmente en sus criterios”... Se ve claro que la fe total del autor en sus informantes —especialmente dos de ellos— fue absoluta. He contado por lo menos 110 llamadas al calce, referentes a Carmen Sordo y Juan S. Garrido. Ambos fueron citados probablemente un número igual de veces en el transcurso del texto. Ahora bien: apoyarse tan pesadamente en dos individuos, no importa cuán conspicuos sean, resulta absurdo desde el punto de vista metodológico. En el caso presente la elección de los informantes empeoró la cosa. Respecto a Sordo Sodi es evidente una clara tendencia hacia el “folklore” musical y consecuentemente una actitud tendiente a anular cualquier forma comercial y falta de autenticidad. Garrido es aún peor, puesto que demuestra un interés patente en la promoción de un específico campo de música popular. Como director de una orquesta de swing y como miembro de un tinglado comercial de música, proporciona informes y puntos de vista que no representan ni siquiera la música popular de la clase media urbana. Según se desprende de la discusión en torno a la música y músicos y los géneros musicales de danza (sin mencionar las comentarios falsos acerca de la música ranchera), Garrido forma parte de una generación pasada.

P. 12.—La llamada 17 no está en el texto. Los números brincan del 16 al 18. Pág. 13 “La producción de las tonalidades indígenas... se popularizó durante las últimas décadas del siglo XIX” ¿El XVIII?

Pág. 16. “Banda de mariachis” (en todo el libro) debería decir sólo “mariachi”.

Pág. 17. “Panúco” por Pánuco, “pectrum” por plectrum. “Guitarra de golpe...” No se usa con fines melódicos. Es sólo para acordes golpeados. Difiere del requinto. No aparece en el conjunto jarocho.—“En huapango” debería decir “en el huapango”.

Pág. 18. “El siquisiri” por el siquisiri.—La guitarra de seis cuerdas no es parte del tradicional conjunto huasteco. Sólo aparece en grupos comerciales.

Pág. 19.—“Gritos de falsetto son típicos del huapango huasteco; pero van haciéndose cada vez menos comunes”. No “gritos” de falsetto, sino real canto de falsetto. Y no van desapareciendo, sino, al contrario, le son tan esenciales a ese estilo, que aun en estilizaciones comerciales del huapango huasteco, por grupos de mariachis, se incluye invariablemente el falsetto como una de las principales características del género.

“Vihuela (guitarra por lo general de ocho cuerdas colocadas en cinco cursos)”. La vihuela tiene cinco cuerdas.

"El son tradicional de Michoacán se deriva, según se cree, del *zorzo* español (¿Vasco?)...". El son michoacano tiene la misma tradición que los sones de otras regiones de México. En el repertorio corriente se encuentran ejemplos específicos también en Veracruz, la Huasteca, Jalisco y Guerrero.

"Guitarrón (guitarra baja, de cuatro o cinco cuerdas de tripa)". El guitarrón tiene seis cuerdas.

"Esta clase de conjunto es llamado mariachi, especialmente en el Estado de Jalisco". Sería más correcto decir: En Jalisco se llama mariachi a un conjunto con el mismo instrumental, pero con un estilo y repertorio diferentes.

"En general los sones (huapangos) de México..." Sólo en Veracruz y la Huasteca se pueden intercambiar los términos huapango y son; pero no en el resto de la República.

"... se podría caracterizar como variaciones extensivas sobre modelos melódicos modales". En el este de México sí; pero no en otras regiones.

Pág. 19-20. "La armonía crea frecuentemente dos planos simultáneos, que pueden ser descritos como 'tónica' y 'dominante'". Falso. Hay bien definidos cambios de acordes y no planos simultáneos. Es totalmente falso que la línea melódica sea independiente de la armonía. Tal declaración pudo haber sido hecho sólo por alguien que nunca se hubiera molestado en escuchar la música. En todas las regiones tradicionales los sones son arpeggios, acordes quebrados y figuras en escalas, claramente unidos a los acordes que los acompañan. Puesto que el son se define por su ritmo y su constitución, el anterior tratamiento resulta muy pobre.

Pág. 20.—"Durante las últimas pocas décadas, los sones han sido incorporados al repertorio de los mariachis con trompetas, cada vez con creciente frecuencia y éxito". No. La trompeta le fue añadida al conjunto, cuyo género principal ha sido el son, desde generaciones atrás. El son fue siempre considerado como la esencia de la música de mariachi, con o sin trompetas.

"Para grabaciones en los estudios, las bandas son generalmente enriquecidas con secciones completas de cuerdas y otros instrumentos ajenos a los sones tradicionales, tales como el saxofón y la marimba". Falso. En ninguna de las docenas de grabaciones de mariachis que he escuchado, tocaron saxofones, marimbas o conjuntos de cuerdas. Probablemente el autor ni siquiera escuchó nunca algunas de las innumerables grabaciones que se consiguen en cualquier almacén de discos de México.

"En estos sones modernizados, el elemento improvisación, tan importante en la música folklórica auténtica, se halla totalmente eliminado". En el oeste de México, donde el conjunto contenía dos violines que tocaban en terceras, la improvisación era casi mínima. La inhabilidad de Geijerstam para diferenciar claramente los estilos regionales son la causa de éste y muchos otros errores).

P. 21. "Los polirritmos hacen con frecuencia imposible distinguir la anácrisis del primer tiempo del compás". No es verdad. El compás de todos los sones tradicionales es claramente distinguido. Todo aquel que haya escuchado cuidadosamente la música puede separar las barras de compás.—"El guitarrista recalca los tiempos débiles del compás arañando las cuerdas con sus dedos, e inmediatamente después apagando el tono con la palma de su mano".

Esta técnica es usada únicamente en el son jarocho. El autor falla nuevamente en especificar el son tradicional al que se refiere, y aplica la característica específica de un estilo a todas las regiones.

"La bailarina (de jarabe), se viste de china poblana..." Cada región conserva su propio traje tradicional para el baile del jarabe. El de china poblana es usado exclusivamente para el *jarabe tapatio*.

P. 23. "Las valonas se asocian continuamente con Jalisco". En todos los discos que he escuchado (incluyendo los del Museo de Antropología), las valonas proceden de Michoacán.

P. 25. "Las bandas de mariachis aparecen todavía en los campos centrales de México". La vaguedad geográfica es tan vaga, que carecen de significado. "... las tierras altas de Jalisco, que han sido desde largo tiempo la patria del mariachi". No es verdad. Las tierras bajas, o sea, el área entre Cholula y la costa de Jalisco, es la patria del mariachi, como el propio autor se contradice algunas líneas más abajo, al referirse a Tecatitlán como el "centro del mariachi folklórico de Jalisco".

Stanford dice que "donde el uso (¿de la guitarra?) ha sido establecido, los violines y los guitarrones tienden a desaparecer y el conjunto queda reducido a una guitarra con un requinto..." Si interpreto correctamente, esta malaventurada frase de Stanford (nada rara en él) significa que cuando se agrega la guitarra al mariachi, el conjunto queda inmediatamente reducido a un dúo de guitarra y requinto. Por principio de cuentas, el requinto no forma parte del mariachi. Y en segundo lugar, aquello de que la guitarra reemplaza a los violines y guitarrones es totalmente absurdo. "El pueblo de Tecatitlán, del que proceden muchos mariacheros famosos, tiene la reputación de ser el centro del mariachi folklórico de Jalisco". El mariachi con trompetas ha ganado en este pueblo su popularidad. Esta clase de mariachi fue inventado allí. "Un famoso grupo comercial se autodenomina Mariachi Vargas de Tecatitlán". El Mariachi Vargas ha dado más forma a la música popular de México, que cualquier otro individuo, o grupo de los que aparecen en este estudio. Desde 1930 el grupo en cuestión ha patrocinado todas las manifestaciones más importantes de la música ranchera. En las conclusiones de Geijerstam relativas al carácter de la música popular mexicana, prácticamente cada caso mencionado puede atribuirse a la poderosa influencia del Mariachi Vargas. El hecho de que el autor despache a este conjunto (actualmente en su cuarta generación), con tan ligera declaración, revela cuán poco conoce de la música popular.

P. 25. "Quizá los conjuntos folklóricos de mariachi fueran originalmente lo mismo que los conjuntos de arpa grande". El Mariachi, el conjunto de arpa grande y varios otros conjuntos repartidos al través de toda la América Latina, pueden provenir de las orquestas de teatro importadas de España (véase el artículo de Stanford sobre el son). Sin embargo, aquella información no clarifica el hecho de que los conjuntos regionales tuvieron su origen en una fuente común.

"Se agregó una trompeta y se omitió el arpa". La trompeta no reemplaza al arpa. El guitarrón sí. El mariachi de trompetas fue creado para la radio XEW..." La trompeta entró en el mariachi antes de la fundación de la XEW, de acuerdo con Silvestre Vargas (cuyo conjunto obtuvo el primer contrato de la XEW).

P. 25. "... dos o tres violines, requinto (una guitarra ordinaria de seis cuerdas)... No. Los instrumentos tradicionales son la vihuela y la guitarra de golpe. El requinto no es una guitarra ordinaria de seis cuerdas.

(Continuará)

## REVISTA DE REVISTAS

MELOS NZ.—En el número de Mayo-Junio Carl Dalhaus, uno de los principales editores de esta revista analiza el *Manierismo*, en conexión con la Vanguardia.—El término Manierismo pasó del desprecio al prestigio. Al tratar de explicar su significado, el autor se pregunta si se trata de un estilo entre el Renacimiento y el Barroco; o de un estilo clásico de la Historia del Arte, con tendencias intercambiables; o de un fenómeno secundario de diversas épocas antiguas, con tendencias a desconocer, parodiar o, en último caso a impulsar algún estilo anterior.—Hellmut Federhofer, en su "Historia de las Ideas", al seccionar el uso de las palabras, niega al término Manierismo su derecho, en conexión con la Vanguardia del siglo XX, de la que desconfía. Aclara Dalhaus que para la evolución semántica del término se debe pensar que la Música Nueva sería conocida como "manierística" por sus adversarios antes de que el término fuese reivindicado.—La tesis de Federhofer, de negar toda conexión entre tradición y vanguardia es tan absurda por lo que se refiere a la música de Schoenberg, por ejemplo, que no admite discusión.—La relación positiva del problema de terminología resulta oscura en el caso de Federhofer, para quien el Manierismo es, por una parte, una característica de la Vanguardia; y, por otra le niega prestigio a la Música Nueva. Entonces habría que preguntar: ¿Es el Manierismo un fin, una meta hacia la que se enlazan el desarrollo, la paradoja y la evolución? ¿O un principio para el nuevo ordenamiento de materiales y categorías?

LE COURRIER MUSICAL DE FRANCE.—En el número 53 de esta revista francesa, nos ponemos en contacto con el grupo *The New Phonic Art*, formado por el argentino *Carlos R. Alsina*, los franceses *Michel Portal* y *Jean-Pierre Drouet* y el yugoslavo (nacido en Francia) *Vinko Globokar* (no desconocido en México). Dice el autor *Raymond Lyon* que el grupo es un cuarteto y no es un cuarteto, porque los propios ejecutantes aseguran que se trata de un libre juego de conjunto. Globokar propuso su formación en 1969, pero ya desde 1964 se reunían los cuatro para tocar en conjunto. Debutaron en Berlín y desde entonces han dado más de cien conciertos. Al principio solamente se interesaban por improvisar, cada cual en su propio estilo; pero luego se dieron cuenta de que la improvisación debía ser colectiva, una vez que los cuatro habían terminado por conocerse bien. Ahora tienen prueba

de la razón que los acompañaba al rehusarse a una orientación hacia la coherencia de cuatro estilos, sino "hacia la libertad de volverse a encontrar con las ideas que, a diversos grados de pujanza, se reencuentran con la nuestra. En la improvisación uno no piensa. Cuando uno piensa es ya demasiado tarde". Aconteció que cuando iban a grabar su segundo disco "en vivo", algo sucedió que hizo imposible la toma. Al día siguiente fueron citados al estudio para realizarla allí. ¿Para grabar qué? —preguntaron. "Naturalmente una improvisación". Pero no pudieron conseguir la exquisita calidad de la víspera, ante el público.

MUSICA.—En el número 56 de este Boletín de la Casa de las Américas de La Habana, Cuba, hallamos un artículo de Mario Lavista titulado "El Tiempo Musical". Ninguna obra puede ser considerada como musical, si carece de principio y final. Es indispensable la presencia de tales extremos, porque ello significa crear una forma. Es posible determinar la duración de una obra, asociando números a los sucesos, pudiendo éstos ser proporcionados en series capaces de ser contadas. Al comparar los sucesos proporcionados por el reloj es posible definir la asociación de sucesos. "La duración es el intervalo de tiempo mensurable entre un principio y un final".—Afirmando que una obra comience necesariamente con el primer sonido y termine con el último, habría que definir la función del silencio que precede al primero y último sonidos, como en la Quinta Sinfonía de Beethoven, el primer acto de *Wozzeck* de Alban Berg, etc., en las que el silencio ayuda a descifrar, sin posibilidad de error, el sonido inicial de la obra, sobre todo si el modelo métrico es definido con claridad.—Respecto a un silencio después del último sonido de la obra, casi todo lo escrito en los siglos XVII, XVIII y XIX entra allí. El silencio impide modificar el número de unidades del último compás, sin destruir las relaciones estructurales de la obra. (Ver los dos últimos compases del primer movimiento de la Sinfonía K. 201 de Mozart.) Los silencios constituyen allí elementos de articulación musical, como los sonidos.—Precisan ciertas condiciones previas a la audición para evitar que un sonido o ruido ambiental usurpen el lugar del primero o subsecuentes sonidos de la obra: un elemento que actúe como marco de la obra, puesto que se manifiesta al principio y al final de esta. La obra halla en sí misma su finalidad y se manifiesta en una dimensión temporal, cuya categoría se define como un tiempo musical con poder para generar la forma musical. La partitura es una representación gráfica de formas armónicas. Todo sistema armónico propone relaciones temporales con exigencias de actualización. Una pieza musical sólo puede concebirse en términos de un ordenamiento de acontecimientos musicales que pasan a diversas velocidades. Entre estos elementos de alteración intuímos el paso del tiempo. Al descartar el concepto de tiempo absoluto, la ciencia enseña que todo cuerpo de referencia posee su tiempo personal. No tiene, pues, sentido, referirse al tiempo de un suceso sin tomar en cuenta el cuerpo de referencia. Una obra de música es un cuerpo de referencia, el cual sólo adquiere sentido pensando en lo que le advierte el Rey de Corazones al conejo blanco, respecto a la lectura de un verso: "Comienza por el principio; continúa hasta que llegues al final; entonces detente".

En el siguiente número del mismo Boletín, Edgardo Martín escribe un detallado estudio de "Las Canciones de Caturla". Lo inicia, considerando

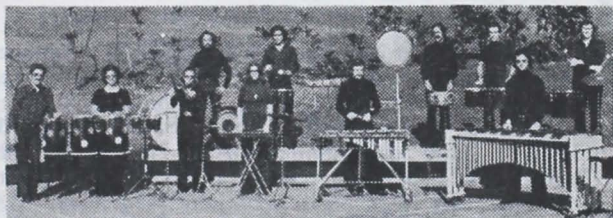
que un compositor tan entregado al frenesí del ritmo primario y a las especulaciones sonoras pudiera ser tomado como un renegado de la melodía. No es el caso. Caturla no rehuó sus posibilidades y trató la voz humana con acierto.—Sus canciones poseen características de buen sentido de la melodía cantada; como carece de rebuscamientos, su melodía puede seguirse fácilmente; las palabras se entienden por su correcta colocación prosódica; descargó su furia iconoclasta en los acompañamientos instrumentales, en los que vuelca el total de su inquietud estética; como consecuencia establece dos "estados": la línea vocal relativamente conservadora y el acompañamiento como vía de escape. En casos concretos se pueden apreciar los esfuerzos de Caturla para resolver su disyuntiva. Comparando canciones es posible encontrar la misma síntesis de estilo que en el resto de su obra.—El autor coloca en un primer grupo *Cómo te amaba mi corazón*; en el segundo *Vidita* y sus tres versiones posteriores juntas con *Mulata*. Y en la tercera *Labios queridos*, *Mari Sabel* y *Elegía del Enkiko*. En este género Caturla sigue, técnicamente, las mismas inquietudes de su juventud. A partir de la segunda canción el conflicto entre el ritmo y la métrica se va acentuando. En su segunda etapa, recurre a grafías de imposible interpretación y a la ausencia de concordia métrica, creando un "estado irracional" del ritmo, que se aleja de la rítmica primitiva de los africanos. Se deja seducir por la "rítmica prigenia". Pero deseaba también huir de la tradición occidental europea, por lo que buceó en fuentes africanas y las interpolaciones al conjuro de un rezo secreto, etc.—Todo esto le planteó la posibilidad de que la grafía tradicional no representase verazmente sus intenciones rítmicas y antimétricas.—Excluyendo las canciones de tipo "criolla" y "bolero", las de alusión africana están construidas sobre escalas defectivas, con frecuencia pentatónicas, en imitación de las melodías afroides; pero esta asociación no depende sólo de tales escalas, o del ritmo o la semántica. La dependencia no se establece sólo por el corte de la línea melódica, pues en este caso la relación sería menos obvia.—La estructura de las canciones es siempre nominalmente homófona, pero a veces se establecen tres planos sonoros entre las dos manos sobre el piano y la voz, estableciéndose una polifonía, y aún un contrapunto; pero, como en toda la música de Caturla, la "ley" general es aquí la armonía, el acorde.—Darle lógica discursiva a una música es muy difícil. Lo que no se suele entender es que en nuestra herencia cultural el hábito morfológico es normal. Caturla pudo adentrarse en la verdadera invención.—De allí en adelante Edgardo Martín pasa a analizar con minucia de detalles cada una de las canciones de los tres grupos mencionados al principio de su estudio, revelador de una mente muy bien organizada y sabia.

REVISTA MUSICAL CHILENA.—En el número 133 (Enero-Marzo de 1976, apenas recibido), viene un sustancioso artículo de María Ester Grebe relativo al "Objeto, método y técnicas de investigación en Etnomusicología: algunos problemas básicos".—En una corta Introducción considera la autora el doble aspecto de la música: contexto cultural y estructura musical como preocupación de la Etnomusicología; fusión de la Musicología y la Antropología. Pero, considerando lo incipiente de la Etnomusicología en los países latinoamericanos, la autora se propuso en su estudio examinar ciertos problemas de base y técnicas de investigación. Y entra en materia considerando que el objeto de la Etnomusicología "es la música en su percepción uni-

versal. La música docta de las culturas no europeas y la música popular, Guido Adler dijo que, en su fase temprana, la Etnomusicología se identificaba con la *musicología comparada*. Este enfoque produjo trabajos exploratorios valiosos; pero a partir de 1952 se organizó la Escuela Norteamericana de Etnomusicología, la cual recibió el legado de la Escuela de Berlín y lo proyectó en otra dirección (descripción y análisis musicales). Hoy día tales aspectos de la musicología comparada son inadecuados y absolutos. Gran parte del trabajo "es descriptivo, más que comparativo". Hoy día la Etnomusicología recurre a una gran diversidad de métodos y técnicas. Lo distintivo de aquella "reside en su orientación global frente al fenómeno sonoro, más que en la diferencia de culturas y áreas geográficas abarcadas".—Las relaciones con el Folklore son más lejanas aún. El Folklore General estudia una parte especial de la cultura. Comparte sus métodos con la Etnografía y la Etnología. Hoy día el Folklore Musical pertenece a la Etnomusicología "como amplia área de estudios". Ambas disciplinas en cuestión difieren considerablemente una de otra. El medio de acción del Folklore General es amplísimo, mientras el de la Etnomusicología es "singular y específico", con mayor número de recursos. No hay, pues, que conservar la confusión que reina en el medio latinoamericana del término *folklore*, como sustituto del Folklore Musical y Etnomusicología.—Hay que distinguir entre categorías y estratos musicales. Seeger ofrece tres grandes divisiones de la música: escrita, oral y popular híbrida. Posteriormente el propio autor distinguió cuatro clases de idioma musical: primitivo, docto, folklórico y popular. Hood hizo otra distinción que actualmente no funciona en todas partes.—Después, por medio de un cuadro sinóptico, la autora resume las características de los estratos musicales en tres grupos: docto, popular y tradicional. En un segundo cuadro, aparecen los grados intermedios entre la música tradicional y la popular.

TIME.—En el número 9 de agosto pasado, la comentarista *Martha Duffy* cuenta sus impresiones del Festival con que el Teatro wagneriano de Bayreuth celebró el centenario de su inauguración. Chorros de tinta han corrido desde 1876 para la realización de tantos ciclos de la obra de Wagner como han sido ofrecidos allí; pero este de la celebración presentó un especial cariz, de acuerdo con la comentarista: no en vano Wieland Wagner (uno de los dos hijos de Cosima y nietos de Richard) se propuso modernizar la ya estereotipada tradición de las puestas en escena, que la obra de su abuelo había impuesto durante tantos años. Muerto Wieland, su hermano Wolfgang decidió continuar la nueva tradición de su "cuate", a despecho de las protestas públicas de los conservadores. Esta vez Wolfgang ha ido más lejos, al permitirles o Boulez y a Chéreau modificar el acartonamiento germano de aquella música y de aquellas escenografías; pero la "inteligente claridad mozartiana" de Boulez y la interpretación sui generis de las "contradicciones de Wagner" por Chéreau (el director de escena) parecen haber afrancesado el total del ciclo wagneriano, lo que hizo exclamar a un viejo ejecutante de viola de la orquesta: "Boulez va a demoler a Bayreuth" y aunque no mencionó a Chéreau, el "socializante", varios entre el público lo sisearon. La Duffy no gustó de los cantantes principales, aunque alabó a varios de los secunda-

rios. Gwyneth Jones, como Brunilda, ofreció una voz deteriorada a fuerza de forzamientos. El Sigfrido de René Kollo se veía "cansado y casi virulento". En cambio, parece que McIntyre personificó espléndidamente a Wotan. Entre los jóvenes la voz de Peter Hofmann, un joven tenor "heroico" (Heldentenor) le mereció grandes elogios, aunque con las reservas de la inexperiencia escénica del tenor. En el papel de Loge se distinguió el joven norteamericano Heinz Sednik. Leímos, así mismo, algunos chismes de la familia Wagner allí presente. En fin, el panorama general del Festival no se nos presentó vivificante. Esperamos, empero, la versión de Pepe Ives Limantour, a su regreso de su viaje a Bayreuth. Es posible que no concuerde con ésta, en lo absoluto.



## UN NUEVO GRUPO DE PERCUSION

Por F. C. L.

En la Ciudad de Sao Paulo, Brasil, se formó en el marco del Conservatorio Musical "Brooklin Paulista", un grupo de ocho percusionistas de notable cohesión y técnica, dirigido por el Profesor Claudio Stephan. Este Conservatorio es entidad oficial perteneciente a la Municipalidad de esa gigantesca urbe y representa en ese sector de la capital paulista, llamado "Brooklin Paulista", una entidad sumamente dinámica, dirigida por el Profesor Sigrido Lewentel. El Grupo de Percusión se formó en 1973, presentándose en agosto de ese año en el Museu de Arte de Sao Paulo, que posee un Departamento musical sumamente activo. Al correr de lo que restó del año, la actividad del grupo fue tan sorprendente, que la Asociación de Críticos de Artes otorgó a los jóvenes el "Premio Revelación", de 1973. Este conjunto también actuó en la primera y la Segunda Bienal Internacional de Música, organizadas por el Departamento de Música de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de Sao Paulo, siendo al mismo tiempo auspiciado por muchas

organizaciones musicales del Interior del Estado de Sao Paulo y de Río de Janeiro, de suerte que rápidamente adquirió justificada fama. Posee 36 diferentes tipos de instrumentos y se dedica exclusivamente a la interpretación de música culta. Entre estos instrumentos se encuentra una sección apreciable de instrumentos de percusión folklóricos, muy particularmente de origen africano y afro-americano. No faltan la marimba ni las claves xilofónicas, ni el güiro, el arco africano (su voz popular es Berimbau, la africana Urucungo), y el *Rummelpot* (cuica), cuya introducción a las expresiones folklóricas y en los últimos decenios, en las grandes agrupaciones carnalescas, constituye todavía hoy un misterio.

El director, Claudio Stephan, es Presidente de un Grupo de Investigaciones Musicales, fundado en 1968 y posee un honroso curriculum como trombonista, pianista, percusionista y timbalista; es miembro de las tres orquestas actualmente en funcionamiento en Sao Paulo: la Sinfónica del Estado, la Filarmónica y la del Teatro Municipal. Formó también parte del *Grupo Musikantiga* como percusionista y ejecutante del trombón medieval *Sackbott*. Los demás miembros integran a su vez importantes orquestas.

Notable es el repertorio que esta gente entusiasta y altamente disciplinada ha venido formando en poco tiempo, llegando a no menos de sesenta obras del repertorio contemporáneo. Entre los brasileños figuran Almeida Prato, Aylton Escobar, Breno Blauth, Claudio Santoro, Eduardo Escalante y Oswaldo Lacerda, entre los extranjeros Alan Hovhaness, Alberto Ginastera, Bela Bartok, Carlos Chávez, Darius Milhaud, Gerald Strang, Halin El-Dabh, Igor Stravinsky, Jack McKenzie, John Cage, Jean-Marie Simonis, Jean Paul Rieunier, Judy M. Mathis, Karlheinz Stockhausen, Kasimierz Serocki, Lou Harrison, Maurice Ohana, Michael Colgrass, Paul Price, Pierre Boulez, William Kraft, Wlodzimir Kotonski, Iannis Xenakis y otros.

Tengo la impresión de que un Grupo dotado de semejante capacidad de trabajo y dedicación fervorosa necesita ser conocido. Ojalá pronto se les extienda invitaciones que no sólo servirán para admitirlo sino para estimular a los compositores dispuestos a ampliar un repertorio que ofrece innumerables posibilidades expresivas en el arte de la persecución. La dirección del conjunto es la siguiente: Prof. Claudio Stephan, Director del Grupo Percusionista, Conservatorio Musical "Brooklin Paulista", Rua Alvaro Rodrigues 66, Sao Paulo ("Brooklin Paulista"), Brasil.





## CONCIERTOS

FILARMONICA DE LAS AMERICAS.—Independientemente de sus méritos como director de orquesta, *Luis Herrera de la Fuente* tiene el de haber sido parte principal en la promoción de un acontecimiento musical interamericano. Así podemos llamar a este encuentro de músicos de toda la América. Ciento veinte músicos es un número importante. Y tratándose de una orquesta sinfónica, significa el principio de algo que puede ser muy constructivo, si logra cuajar permanentemente.

Si es verdad que la mayor parte de los profesores extranjeros procede de orquestas sinfónicas famosas (en receso durante el verano), nadie sería capaz de pronosticar resultados futuros; pero independientemente de que sólo vaya a funcionar en el verano, *existe ya*, es una entidad individual, aunque tenga el carácter de intermitente. Lo importante sería que cada año regresaran los mismos componentes; al cabo de una docena de encuentros veraniegos, estos ciento veinte músicos se sentirían tan identificados con la *Filarmónica de las Américas* como con sus orquestas permanentes. Herrera de la Fuente irradia optimismo y él debe de saber por qué.

Pienso que decidió iniciar las actividades de la orquesta con el "Requiem" de Verdi, por ser una gran música operística de popular arrastre y latino empuje. Por otra parte, la obra le indujo a contratar un coro español nutridísimo, con alarde de abundancia de divisas (debe circular mucho dinero por allí). El conjunto es magnífico. No creo que haya en el mundo muchos directores de coros que, como su Directora, Doña Lola Rodríguez Aragón, elijan las voces de un coro por afinidad de timbres en los cuatro registros. Esta cualidad brilla notablemente en la matización, que es perfecta. Por otra parte, en la Escuela de Música que también dirige Doña Lola, en Madrid, los que llevan carreras vocales tienen la obligación de adquirir una cultura musical general considerable. La actuación del conjunto justificó su reputación.



*Oralia Domínguez*



*Elizo Virsaldaze*

Entre el cuarteto de solistas: Marisa Galvany, Oralia Domínguez, Gaetano Scano y Paul Plishka, Oralia y Plishka eran muy superiores a sus colegas. Esto no lo comprendemos, porque las buenas sopranos y los buenos tenores abundan mucho más que las mezzos y los bajos. La soprano Galvany calaba en tal forma, que podía haber jalado a Oralia en los dúos; pero Oralia no se dejó arrastrar. Ella está en el apogeo de sus notables facultades vocales y artísticas. En los solos reveló su capacidad de matización, del pp al ff, sin el menor quiebre vocal; porque posee solamente un registro, como si se tratara de un clarinete en si bemol; pero, fuera de consideraciones técnicas, Oralia, en su calidad de artista, es, ante todo, "música" y canta como tal. Y lo mismo podría decirse del bajo, puesto que ambos parecen cortados por la misma tijera. Plishka no será el mejor bajo del mundo, pero seguramente uno de los más musicales si lo es. El y Oralia se acoplaban de maravilla en los dúos y él, en sus solos, se concentraba en la música que, para la *tessitura* de su voz escribió Verdi tan dramáticamente.

Herera de la Fuente conjuntó este "Requiem" con dramatismo, y sin perder de vista su calidad lírica, más que mística. La gran mayoría de los elementos a su disposición se prestaron a una ejecución casi perfecta. A reserva de escuchar a la orquesta sola la semana entrante, ya es posible valorar la destreza de sus componentes y su patente entusiasmo. "Todos para todos" ha de ser su lema. Y en ese "todos" estamos los escuchas que ansiamos música de calidad superior, ejecutada superiormente.

Con el siguiente programa, dirigido por Klaus Tennstedt, (Obertura del "Festival Académico" y Primer Concierto para Piano y Orquesta de Brahms y Quinta Sinfonía de Beethoven), ya nos fue posible valorar la calidad intrínseca del volátil conjunto (volátil, porque se esfumará dentro de cuatro semanas, para regresar el año entrante, como las golondrinas). La *Filarmónica de las Américas* es realmente una orquesta de primera calidad. Sin duda todos sus componentes pertenecen a aquella clase de músicos que consideran esencial su posesión de instrumentos de elevada categoría, porque la sonoridad

global regodea los oídos y ésta es la primera condición exigida por auditorios refinados.

**FILARMONICA DE LA UNAM.**—Los ocho programas dobles de julio y agosto tuvieron como huéspedes a Jacques Bodmer, Hans Priem-Bergrath y Eduardo Mata. El actual Titular del conjunto dirigió los dos últimos de julio y los dos primeros de agosto. Bodmer formó sus programas con obras poco escuchadas, como la Sinfonietta 2 de Villa-Lobos, el Concierto para Clarinete de Copland, Muerte y Transfiguración de Strauss y las Variaciones sobre un tema de Purcell, de Britten. Y en su siguiente programa el Llanto por Ignacio Sánchez Mejía de Ohana, en primera audición mexicana. *Francisco Garduño* tocó el Concierto de Copland. Un poco más conservador. Quintanar programó música de Chaikovski (Primer Concierto ejecutado por María Teresa Rodríguez); Holst (Los Planetas), Mozart (Concierto No. 1 para Corno, de Strauss, con Barry Tuckwell; Ballet completo Gayané, de Jachaturian. Juan José Calatayud ejecutó el K. 414 de Mozart en el piano y se escuchó "La Condenación de Fausto" de Berlioz, los "Preludios" de Liszt y "Estancia" de Ginastera. Probablemente su escasa experiencia en el campo de la dirección de orquesta, induce a Quintanar a irse con cautela.—Hans Priem-Bergrath se limitó en su primer programa a la Serenata Haffner de Mozart y a la Cuarta de Schumann. En el siguiente concierto programó, en primera audición mexicana, una Música concertante de Blacher, la Cuarta de Beethoven; la "Toccatá para percusiones" de Chávez" y las "Danzas de Galanta" de Kodaly.—Eduardo Mata no había entregado aún su programa al escribir estas notas.

**SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO.**—La orquesta de *Enrique Bátiz* terminó su Temporada décima cuarta con tres programas triples dirigidos por el propio Titular del conjunto. En el primero se escucharían "Cumbres" de Moncayo, el Primer Concierto de Sibelius para Violín y orquesta, con Hermilo Novelo como solista y la Cuarta de Chaikovski. En el siguiente, "Planos" de Revueltas, el Concierto para Violín de Brahms, con Ruggerio Ricci y "El Pájaro de Fuego" de Stravinski.—Finalmente el último de julio, la "Sinfonía India" de Chávez, el Tercer Concierto de Beethoven, con Jean Bernard Pommier como solista y la Suite "Petruchka" de Stravinsky. Bátiz va entrando con creciente insistencia en la música del siglo XX que antes no solía patrocinar. Para ello tiene talento y sólo se trata de un descuido. Ojalá que su orquesta le encargue una obra a algún compositor mexicano, como principio de cuentas.

**SINFONICA NACIONAL.**—La ex primera orquesta de México fue puesta a disposición de la Liga de Compositores de México para un Primer Concierto anual de Compositores Mexicanos, de quienes se escucharon obras de Higinio Velázquez (Sonata para Orquesta), Luis Sandi ("Il Canticò delle creature" de Luis Sandi, el "Cantar de los Vencidos" de Mario Kuri Aldana, el Concierto para Piano, Metales y Percusiones de Leonardo Velázquez (las tres últimas en estrenos mundiales) y "Tres Tiempos de Amor" de Armando Lavalle. Dirigieron Kuri-Aldana y Armando Lavalle. El primero, su propia obra y las de Velázquez y Sandi. El segundo la de Leonardo Velázquez y la de su cosecha. De estas cinco nuevas composiciones sólo podemos dar impresiones fugaces, basadas en primeras audiciones de música no conocida a

fondo. La de Higinio Velázquez contenía ritmos mexicanos a granel, tratados con una instrumentación adecuada. La de Sandi —la más afortunada a nuestro modo de escuchar— contenía efectos orquestales afortunados. Se trata de una poesía de San Francisco de Asís, que Margarita González cantó con su musacilidad acostumbrada, tras la fanfarria de las trompetas y trombones. Desgraciadamente hacia el final de la obra la orquesta tocó tan fuerte que la voz de la cantante apenas se escuchaba; pero, en general, se pudo apreciar la presencia de una música muy grata, como escrita con el corazón. (La escribió en 1971).—El trabajo de Kuri-Aldana fue comentado por Federico Falcón, en el texto de León Portilla. El compositor logró proyectar la angustia de los caídos, sobre todo cuando el trombón enuncia un canto tenebroso sobre un fondo de cuerdas. Si no fuese la mejor obra de Kuri-Aldana, por lo menos revela su personalidad característica.—De la obra de Leonardo Velázquez, con Marta García Renart como solista al piano, y metales y percusión (el piano no puede considerarse allí como solista, en la tradición clásica y romántica), sólo podría decirse que conocemos una media docena —por lo menos— de obras de este talentoso compositor— que nos han producido una impresión más honda.—Y, por fin, Armando Lavalle hizo un arreglo sinfónico de su ballet del mismo título, en el que tuvo a bien darles a los contrabajos primacía en la danza de la niñez; pero cuando entra el piano en otro lugar, casi se pierde entre el fragor de los instrumentos de aliento, cuando tocan en fortísimo. La obra, empero, no defrauda por pobreza instrumental.

DAS NEUE WERK.—Este conjunto alemán de música contemporánea, presentado por el CUC y el Instituto Goethe, ejecutó obras de Hans Eisler (Catorce formas de describir la lluvia), Webern (Canciones opus 25), Francisco Zumaqué Gómez (Xochicuicatl) y el Pierrot Lunaire de Schoenberg, cantado por la soprano Sigune von Osten. Dieter Cieciewicz dirigió los conjuntos.

NIÑOS MUSICOS DE ARTENE.—Presentado por Juventudes Musicales, el ya famoso grupo infantil formado y dirigido por César Tort, ofreció un programa que contenía dos obras nuevas y difíciles: "Pasos" e "Hilos de Oro" —de la producción del propio Tort y que los niños ejecutantes interpretaron con su característica frescura y aparente facilidad. Sólo Tort sabrá lo que le cuesta hacerlos tocar así, por medio de su excelente método de enseñanza musical para la infancia (Con excepción de la pianista, los mayores no pasan allí de 14 años). Tort compuso su Cantata Pasos sobre unos versos de F. Alday, Hilos de Oro fue planeado como acto escénico, pero no se escuchó así. Se trata de música sobre un romance anónimo de la lírica infantil mexicana que requiere un Rey, una Madre, un Representante del Rey y sus Soldados. Tanto estas dos obras, como "Tricomías" (también programadas) fueron compuestas por Tort con técnicas contemporáneas de composición. En Tricomías incurrió en el dodecafonismo; sin embargo, ni aún el coro de los más pequeños se salía de la línea, porque se trataba de niños musicales por excelencia.

VICTORIA DE LOS ANGELES.—Vino a México esta famosa cantante española que hace mucho tiempo no escuchábamos. Su programa de cuatro

partes, incluyó canciones de Vivaldi, Scarlatti, Falconeri, Schubert, Reynaldo Hahn, Salvador Moreno, Gustavino, Toldrá, Mompou, Granados y Manuel de Falla. Le acompañó Enrique Franco muy acertadamente. Esta cantante ha conservado su donaire exquisito y todavía arrastra el entusiasmo de sus auditores con la fuerza de su musicalidad y su encanto personal. Con su última parte, dedicada a compositores latinos de España y América, provocó largas ovaciones. El haber incluido una canción de Salvador Moreno (la dedicada a Cuauhtémoc) y cantado en lengua náhuatl, fue una muestra de afecto hacia el compositor y sus canciones, que ella gusta grandemente. El público se lo agradeció con sonoras ovaciones.

**MARGARITA GONZALES Y VIVIANO VALDES.**—Margarita ha salido de su anterior mutismo y nos felicitamos por ello. Sus dones musicales, su voz cálida y su modestia característica hacen de ella un caso raro en nuestro medio vocal. Cantó en la Pinacoteca un programa de obras de Salvador Moreno, en su integridad. Salvador, el refinado compositor de "lieder", tiene en su haber un gran número de melodías muy inspiradas, sobre poesías de Josefa Murillo, Luis Cernuda, Rafael Santos Torroella, Edmundo Báez, Ramón Gaya, Joao Cabral de Melo (autor del texto de su ópera "Severino") y García Lorca. Tal acervo de poesías de famosos poetas, ha producido otro acervo semejante de canciones comparables a las de Schubert, aunque no por el estilo, que en el caso de Salvador es muy personal también, sino por la elección, siempre acertada del material melódico y su acompañamiento. Margarita es la intérprete ideal de Salvador y Viviano Valdés se nos reveló como estupendo acompañante (aparte de su cada día mayor prestigio como concertista).

**ASOCIACION PONCE. HOMENAJE A MANUEL DE FALLA.**— Aunque ya había terminado su Temporada de 1967, la Ponce (Ma. de los Angeles Calcaño) no podía quedarse sin homenajear a Manuel de Falla en este Centenario de su nacimiento (1876-1976). Así, pues, armó un programa con los elementos de que pudo echar mano a última hora y obtuvo resultados muy plausibles. José Antonio Alcaraz se prestó para formar una Mesa Redonda que tituló **EL RETABLO DE MAESE FALLA**, con su acostumbrado ingenio, invitando como partícipes a Mario Lavista, Federico Ibarra, Esperanza Pulido y Eduardo Marín. La parte musical estuvo a cargo del guitarrista Mario Beltrán del Río, quien ejecutó el bello "Pour le tombeau" de Debussy con gran destreza; Dea Beltrán del Río, pianista accedió a tocar la "Fantasía Bética" que desde largo tiempo no revisaba y, sin embargo, logró proyectar una impresión global de la obra; y Margarita González, quien interpretó las "Siete Canciones" como ella sabe. Eduardo Marín la acompañó airosamente.— La Mesa Redonda estuvo cuajada de erudición, no solamente en torno a la figura de de Falla, sino de otros compositores concomitantes. Podría decirse que se trató de una Mesa Redonda para musicólogos y que el público no comprendió bien a bien una gran parte de los debates; pero, en el fondo, fue realmente interesante e instructiva para quienes hayan podido sacar conclusiones entre líneas. Fue un homenaje real al compositor, cuya postura histórica estuvo propiamente delineada. Y conste que en México solamente la *Ponce* ha homenajeadó, hasta estos momentos, al gran compositor español. *Pimpe de Aguirre* fue la primera, en terrenos del ballet.

MARIA TERESA NARANJO.—La Casa del Lago, que tan estupenda labor de difusión musical hace en un medio popular muy valioso, presentó a María Teresa Naranjo, la pianista tapatía que vive en París desde hace largos años, y donde sigue fielmente trabajando con Magda Tagliaferro —excelente maestra. Tere tocó el Preludio, Coral y Fuga de César Franck, con espíritu de íntimo misticismo. Luego una parte "Brahms" (Tres Intermezzi y una Rapsodia) haciendo gala de un estilo muy bien comprendido. Presentes estaban el fraseo sentido y la matización perfecta. Nunca tuvo que golpear el teclado para obtener sonoridades plenas, porque partía de un pianísimo que lo era de verdad. La última parte le correspondió a Albéniz y tres trozos de su "Iberia": "Evocación" (que pudo haber sido más impresionista e íntima), "El Puerto", con su fuerte ritmo bien puesto y "Corpus Christi en Sevilla", pieza de bravura en sus partes brillantes que María Teresa tocó bríosa y españolamente. E.P.

PAOLO MELLO.—Este fino pianista italo-mexicano fue presentado por Difusión Musical de la UNAM en un programa que contenía dos estrenos mexicanos: "Nocturno" Op. 31 de Sgambati y un "Preludio sobre melodías gregorianas" de Respighi. Más la Sonata Op. 27 No. 2 de Beethoven, Cuatro Piezas Fantásticas de Schumann; tres Estudios de Chopin y la Tercera Balada de este último.—Paolo Mello es un joven artista de romántico temperamento, pero no de llorón romanticismo. El suyo es noble y contenido, porque lo subordina a la música, con sus severas implicaciones de fraseo, ritmo y color. Siente la locura del "Abschwung", pero igualmente la ternura con que Schumann escribió su ¿Por qué? —pregunta que también se quedó sin respuesta, como en la obra de Ives. A la manoseada Sonata de Beethoven, llamada del Claro de Luna, le confiere Mello una vida muy peculiar, que le deduce fastidio. Y Chopin es uno de los favaritos del intérprete. Lo ha estudiado profundamente y tiene para su interpretación el *toucher* indispensable y la matización justa. E.P.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—Bajo la ya experimentada y correcta batuta de *Icilio Bredo* este conjunto ofreció un concierto que permitió escuchar a Bárbara Klessa como solista del Rondó para Violín de Schubert, obra con la que demostró su brillante calidad artística y técnica. Bredo dirigió una *Chacona* de Purcell, proyectando su majestad y finura.



Margarita  
González

## LA PROVINCIA

ORQUESTA DE CAMARA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA.—Se presentó aquí este xalapeño, bajo la dirección de su titular Rino Brunello, en un programa interesante, que contenía la Sinfonía Veneciana de Salieri, "El Boticario" de Haydn, la "Sinfonía-Obertura" de la ópera "El Héroe Chino" de Galuppi, dos "Danzas en Estilo Antiguo" de Grieg y la tercera suite de danzas y arias antiguas de Respighi. Este sería solamente el primero de cuatro conciertos del conjunto en el Bellas Artes de México, correspondiendo así a la Universidad veracruzana, que le concedió estatuto de autonomía, con nombramiento de tiempo completo para sus integrantes, quienes sólo tendrán la obligación de enseñar música de cámara en la Escuela de Música de dicha Universidad. Entre los 17 músicos que lo forman, el segundo oboísta es una creatura de 13 años, hijo del primer oboe, Roland Dufrane. El niño se llama Bernard.

NOVENA DE BEETHOVEN COREOGRAFIADA.—No todos los grandes esfuerzos son coronados por el éxito. El ballet Contemporáneo de Xalapa, cuyo director es Xavier Francis —de conocida trayectoria balletística—, quiso quizá competir con Béjart como coreógrafo de la Novena Sinfonía de Beethoven, pero careciendo de la habilidad del famoso coreógrafo belga, cuya "Novena" vimos aquí en 1968. Laszlo Gati, que es un competente director de orquesta, se puso frente a la Sinfónica de Xalapa, pero tuvo probablemente que ajustarse a condiciones rítmicas precisas que le dedujeron espontaneidad a su dirección. La coreografía pecó de monótona y los bailarines perdieron lucimiento. El Coro Southwestern Collegiate Choral, que dirige Ronald Shirley, tan pobremente colocado, como el cuarteto de solistas (Merrily Culwell, Margarita González, David Portilla y Rogelio Vargas), no tuvo el relieve debido, pese a la bondad de sus componentes.

MARIA TERESA NARANJO tocó exitosamente en Gudaalajara y otras ciudades del interior de la República. También MARIA TERESA CASTRILLON ha tenido actuaciones brillantes en Durango, con la Orquesta Sinfónica de allá.

ORQUESTA SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO.—La Temporada de 1976 de la ya veterana OSUG (24 años de vida) se desarrollaría del 8 de julio al 19 de agosto. Su Director Titular, José Rodríguez Frausto, tomaría la dirección de cuatro de los programas y los tres restantes tendrían a Jorge Velazco, Abel Eisenberg y Eduardo Charpentier (panameño) como directores huéspedes. Como solistas actuarían el violoncellista Javier Garduño (clarinete), Holda Zepeda (piano), Pablo Roberto Dieckmecke (violín). Como obras nuevas en Guanajuato, se escucharían el "Concierto para Clarinete y Pequeña Orquesta" de Busoni, "Primera Sonoralia"

de Emmanuel Arias Luna. Preludio No. 24 en si menor para orquesta de cuerdas de Bach-Stokowski, Tercer Concerto para Violín y Orquesta de Mozart, Tercera Sinfonía de Schubert, "Sevilla" de Albéniz y "Ensayo Típico" de Charpentier.

## NOTICIAS

FILIBERTO RAMIREZ.—Como un homenaje al compositor y maestro Filiberto Ramirez la Escuela de Música de la Universidad, de la que fuera Director, antes del actual, maestro Francisco Martínez Galnares, organizó una serie de tres conciertos con música del compositor homenajeado, de los que solamente nos fue posible escuchar el último, formado por un ciclo de canciones muy sentidas que la mezzo soprano *Julia Araya* dijo con arte y buen gusto. Esta obra suplió al Cuarteto para cuerdas que por alguna razón no pudo ser ejecutado. Después, la Sonata para violín y piano, ejecutada por Raymundo Moro y Ninfa Calvario —obra muy bien escrita para ambos instrumentos— de la que los intérpretes proyectaron su brillantez. Y, finalmente, la Sonata No. 1 para Piano (juvenil), ejecutada en sus tiempos extremos (Maestoso-Poco piu vivo y Rondo) por el distinguido pianista Jorge Suárez, quien tuvo que habérselas con dificultades más que regulares, cosa que realizó como él está acostumbrado: brillante y profesionalmente. Sobre todo el Rondó, demostró la presencia de un compositor que desde sus comienzos sabía colocarse en el espíritu de cada forma y proyectar, en el momento oportuno, la festividad que es propia de su carácter.—Este mismo ciclo de programas sería repetido en la Sala Chopin los días 1, 8 y 15 de agosto.

GRABACIONES DE MUSICA MEXICANA.—La Filarmónica de las Américas y cuatro orquestas extranjeras visitantes, grabarán en Bellas Artes —según informes— ocho discos con música de autores mexicanos que desde esta ciudad serán distribuidos mundialmente. Se incluirán obras de Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y José Pablo Moncayo. De Revueltas la OFA grabará "Ocho por Radio" y "El Renacuajo Paseador", obra póstuma que el compositor dejó sin terminar.

GRUPO "CANTAR Y TAÑER".—En conjunción con el grupo SEMA de España, ofreció un programa de música renacentista en el Polyforum. Anteriormente "C. y T" había cantado en el Museo de Arte Moderno un programa titulado "La Música Pintó al Caravaggio", cuando se inauguró la exposición soviética de "L'Ermitage". Trece músicos, cuyas edades fluctúan entre los 18 y los 50 años, cantan y tañen programas fuera de lo común.

ORQUESTA HAMBURGUESA.—El actual Director del Instituto Goethe, Dr. Herman Tutur, presentó en México a la Orquesta de la Radio de Hamburgo, con un programa de música moderna y contemporánea que incluía el "Pierrot Lunaire" de Schoenberg; (el "Concertxeto" de Silviano

Pischi; (argentino), "Xochicuicat!" de Francisco Zumaqué Gómez (brasileño) y "Al Muradiel" de Gerhard Muench, de México, obtuvieron, respectivamente, los tres premios del año pasado en el Concurso correspondiente. Para esta gira se eligió la obra de Zumaqué Gómez, que es un homenaje a la cultura de los náhuas. "Xochicuicat!" se basa en poesías de Netzahualcoyotl, traducidas al español.

**FESTIVAL DE PUEBLA.**—Ya comenzó a anunciarse este VIII Festival anual, que, como de costumbre, tendrá como escenarios el templo de Santo Domingo, la Catedral, el Palacio Municipal, el Teatro Principal y el Auditorio de la Reforma. Como en años anteriores habrá orquestas sinfónicas, y de cámara, coros, jazz, recitales instrumentales, exposiciones y conferencias.

**EDUARDDO MATA** dirigió en el Festival de Tanglewood la Orquesta Sinfónica de Boston, considerada como una de las "mayores" de los Estados Unidos. Se trató de un ciclo dedicado a Mozart y a Mata le tocaron dos de los últimos programas.

**FEDERICO ALVAREZ** presentó en la Sala Ponce su obra "Desolación, el Drama de un Bosque", para piano, violín, flauta, clarinete percusiones y voces. Durante el acto se proyectarían transparencias mostrando algunas regiones afectadas de la selva chiapaneca. En palabras del autor, "Desolación no pretende nada. Es sólo un testimonio de lo que sucede allá a lo lejos... donde el grito de agonía se pierde en el silencio".

**ORGANO DE SANTA PRISCA.**—Por gestiones de la Secretaría de Turismo el Instituto Nacional de Antropología e Historia está restaurando el órgano monumental de la iglesia de Santa Prisca, en Tasco. Es probable que se reinaugure el notable instrumento en este mes de septiembre.

**CENTRO DE INVESTIGACIONES MUSICALES DEL INBA.**—Con esta nueva adscripción, el antiguo Departamento de Investigaciones Musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes se mudó, de Dolores 2, a la calle de Londres No. 6, hermosa casa porfiriana, que fuera morada del constituyente José Natividad Macías, principal redactor de los Artículos 27 y 123 de la Constitución de la República Mexicana. Allí mismo se instalará el Museo de Instrumentos Musicales que CARMEN SORDO SODI, Directora del proyecto y del Centro en cuestión ha gestionado con tanto interés.

**ALBERTO DALLAL** publicó una obra suya titulada "La Danza Moderna", en la que analiza las coreografías de Guillermina Bravo y Luis Fandiño, tras desmenuzar las técnicas del Balleta Nacional de México. Aparte de este aspecto de su obra, Dallal se muestra en toda ella bien informado de la historia general del ballet moderno y sus grandes corifeos.

**ALFONSO VEGA NUÑEZ** recibió en su tierra natal, Morelia, la medalla "Generalísimo Morelos" por sus méritos musicales. El acto fue parte de la celebración del 453 aniversario de la fundación de la antigua Valladolid y coincidió con la clausura del Décimo Festival Internacional de Organo, para la que fue ofrecido un recital de la organista inglesa Guillian Weir.

**FIN DE UNA EPOCA DE PRESTIGIO INTERNACIONAL DE "EXCELSIOR".**—Con profunda pena testimoniamos la renuncia de un dis-

tinguido cuerpo de redactores de "Excelsior" y el Director JULIO SCHERER GARCIA. ¡Nuestro destino implacable...!

IRMA GONZALEZ formó parte del Jurado del Concurso de Canto que se llevó a cabo en Bruselas durante el mes de junio y en el que participaron 40 jóvenes de un gran número de países. Fue triunfador de la categoría absoluta Román Mayborada, rumano, que Irma considera una gran promesa del arte lírico. El primer lugar femenino fue declarado desierto. Nuestra distinguida soprano captó el ardor con que por allá trabajan los cantantes en su empeño de dar a todo mundo lo mejor en campos del arte lírico y "servir al arte con honradez, verdadero entusiasmo y espíritu de superación".

CONCURSO PARA DIRECTORES DE ORQUESTA JOVENES.— En el mes de octubre próximo se llevará a cabo en el Fairfield Hall, de Croydon, Inglaterra, el concierto público de un Concurso de Dirección de Orquesta para jóvenes de 20 a 28 años, con un primer premio de 5,000 libras esterlinas en calidad de beca de estudios y gastos de viaje. Habrá un Segundo Premio de 500 libras.

## II ENCUENTRO DE MUJERES UNIVERSITARIAS Y PROFESIONALES

Convocadas por el IEPES y la Federación de Universitarias de México, se reunió un considerable número de mujeres en la Unidad Independencia, bajo la coordinación de la Lic. Aurora Fernández, Presidenta de la FUM. Hubo 12 Mesas de Trabajo. La 12 fue dedicada a las Artes, bajo el tema: "Integración de las Artes en la Vida Cotidiana". Fueron presentadas 13 ponencias, entre las cuales solamente dos no giraron en torno a la Música, Presidió Carmen Sordo Sodi. He aquí los temas:

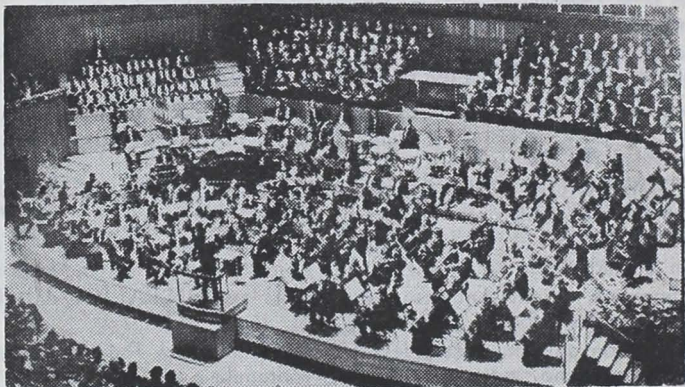
- 1.—CRISTINA ORTEGA: Género Lírico.
- 2.—ROSA MARIA RUIZ DE CHAVEZ: La Musicoterapia y su importancia en nuestro medio social.
- 3.—TELMA BOTELLO DE LASCANO: La escultura y su evolución.
- 4.—GLORIA FUENTES DE MUÑOZ: Los problemas de la pintura.
- 5.—RAQUEL BIALIK: La Etnomusicología. Un enfoque social del campo musical.
- 6.—CARMEN SORDO SODI: Las Artes en México, con base en investigaciones realizadas.
- 7.—YURIKO KURONUMA: Soluciones para la enseñanza musical en México.
- 8.—ESPERANZA PULIDO: En torno a las revistas y crítica musicales.
- 9.—Composición Musical. Ponencia a cargo de la SACM.
- 10.—DOLORES CARRILLO FLORES: La Música en nuestro medio ambiente.
- 11.—JOSE KAHAN: Consideraciones sobre la problemática de la buena música en México.
- 12.—MANUEL SUAREZ: Los problemas de la Música y el Concertismo en México.

La Mesa 12 entregó un Documento de Conclusiones, que puede resumirse así:

- 1.—Reformas a la LEY ORGANICA DEL INBA, con participación de destacados artistas.
- 2.—Cumplimiento de dicha LEY ORGANICA, referente al Consejo Nac. de las Artes.
- 3.—Creación del CENTRO REGIONAL DE DANZA MODERNA en San Luis Potosí.
- 4.—Creación de la Escuela Nacional de Musicoterapia.
- 5.—Creación de una ESCUELA DE TALENTO.
- 6.—Educación musical por TV, basada en la ESCUELA DEL TALENTO.
- 7.—Creación del CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA fuera del D.F. para atrilistas, y disminución de atrilistas extranjeros que llegan ya al 70%.
- 8.—INSTALACION DEL MUSEO NACIONAL DE INSTRUMENTOS MUSICALES en Londres 6, D.F.
- 9.—Reformas a la Ley existente para que todos los instrumentos musicales sean considerados "instrumentos de cultura", libres de impuestos.
- 10.—Elaboración de un Anteproyecto contra la CONTAMINACION VISUAL en las urbes.
- 11.—Adquisición gubernamental de los cines Politeama y Palacio Chino, para adaptarlos como teatros de Opera y Zarzuela.
- 12.—Elaboración de un anteproyecto para establecer una fábrica de instrumentos musicales de fibra de vidrio en la Cuenca del Balsas (Nacional Financiera).
- 13.—Uso de los teatros del ISSSTE y SS en toda la República, para que se ofrezcan conciertos a los asegurados, teatro, danza, exposiciones.
- 14.—Reglamentación del Servicio Social obligatorio para los egresados de cualquier carrera cursadas en Escuela oficial, o incorporada a la SEP o UNAM.
- 15.—Reformas al Reglamento vigente sobre Contaminación Ambiental por Ruido, para considerar la polución de la "música ambiental" como violación al derecho inalienable que el hombre tiene al silencio.
- 16.—Fomento de creación de Patronatos de Promoción del Arte en el Sector Privado, por medio de un estudio de la Secretaría de Ind. y Com. para exención de impuestos.
- 17.—Creación de Espectáculos de Luz y Sonido y de Artes Integradas para masas.

Nuestro Lema es: "Por cada mil habitantes un concierto, una obra de teatro, una Exposición de Artes Plásticas".

CARMEN SORDO SODI  
 Presidenta de la Mesa  
 México, D. F. 15 de junio de 1976.



## GRABACIONES

SILVESTRE REVUELTAS, *Sensemaya*, *Redes*, *Itinerarios*, *Caminos*. Orquesta London New Philharmonia, Director *Eduardo Mata*. RCA VICTOR, CSI - 1 Estereo.—Anunciada estaba, desde hace tiempo, la grabación de "toda" la obra sinfónica de Silvestre Revueltas, por la Orquesta británica, bajo la dirección de Eduardo Mata. En el concierto inicial de dicha orquesta en Bellas Artes, se puso a la venta la cassette de esta primera grabación que llega a mis alcances y me apresuré a adquirirla, pese a su alto costo. Acabando de escucharle a la LNPh "Sensemaya", resultó oportuno comparar aquella ejecución de la obra, que en el Teatro no se había revelado como un todo unificado. Habría tanto que decir sobre estas cuatro obras de Revueltas (las dos últimas se hallaban entre las preferidas del compositor); pero apenas podemos ahora hacer un huequito para meter estas líneas en el total del material del presente número de la revista, ya en proceso de impresión. Era indispensable anticipar algo de lo que la producción de esta música indujo en nuestro ánimo. El resto se dará por añadidura próximamente.

## DE ULTIMA HORA

LA OPERA. ¿Será reestructurada? Si, según optimismos de Sergio Galindo. No, según las complicaciones de su crisis actual. Los intereses creados pesan más de la cuenta.

FILARMONICA DE LAS AMERICAS.—El hecho de que cada programa de la gigantesca orquesta se haya visto rebosante de público, es indicio de que esta ciudad ansía contar con una orquesta de superior calidad. Herrera de la Fuente supo confeccionar programas propias para atraer auditorios y contratar solistas tan espectaculares como Elizo Virsaldaze y Henryk Szeryng. Pese a lo reiterativo del Concierto No. 1 de Chaikowski, Virsaldaze ofreció una versión muy especial de la obra, dentro de un fraseo espectacular. Provocó el milagro de hacérselo escuchar con interés. Por su parte, Szeryng sabe que no necesita de la ortodoxia para mantener boquiabierto a su público. Herrera de la Fuente es un hábil y buen músico.

LONDON NEW PHILHARMONIA.—Dirigido por Eduardo Mata, el primer programa de esta orquesta reveló la fina calidad del conjunto, ya escuchado aquí hace algunos años. Vino con ella la pianista griega Gina Bachauer, quien, con un concierto de Mozart nos hubiera permitido apreciar mejor sus cualidades de delicadeza que le son peculiares, y que estuvieron patentes en el segundo movimiento del Concierto No. 2 de Rachmaninoff. La Primera Sinfonía de Mahler nos permitió gozar aquellas canciones populares que con tanto arte supo manejar el compositor. Con su nueva técnica de movimientos bruscos del torso, en contratiempo, Matá obtuvo muy buenos resultados para los ritmos del *Sensemaya* de Revueltas. Dado el suave *toucher* y perfecto fraseo de la Bachauer, la orquesta debió haberle acompañado *ad hoc*.

FALLECIMIENTO DE PIATIGORSKY.—El 6 de agosto pasado falleció en Los Angeles, Calif. el afamado violoncellista Gregor Piatigorsky, a la edad de 73 años. Ruso de nacimiento, desde 1921 escapó a Polonia y luego a Berlín. Desde su debut neoyorkino en 1929, hizo de los Estados Unidos su patria adoptiva.

FESTIVAL TAPATIO.—El 3 de agosto fue iniciado el Festival Internacional de Música, en el que están participando México, Francia, Holanda, Inglaterra y Suiza con grupos sinfónicos y de cámara y algún programa de música mexicana contemporánea. Los actos terminarán el 27 de este mes de septiembre. El ciclo mexicano estará muy bien representado por compositores e intérpretes distinguidos.

GUADALUPE PARRONDO.—Todos los que la escucharon se hicieron lenguas del recital "Liszt" de esta pianista peruano-mexicana, que sigue avanzando en su arte pianístico a pasos agigantados. Conocemos de sobra su temperamento dentro de la música heroica y la música apasionadamente romántica, para la que le sobra la técnica indispensable.

NICOLAI GEDDA.—De oídas —porque no recibimos ningún anuncio o programa— sabemos que el recital de lieder que ofreció el tenor Nicolai Gedda, por invitación de la Asociación Carlo Morelli, resultó muy brillante.

ESCUELA DE MUSICA DE LA UNAM. Después de resultar reelecto a la Dirección de esta Escuela Francisco Martínez Galnares, se presentó un recital de la gran pianista soviética Eliseo Virsadalze que no alcanzamos a reseñar.

## CONSIDERACIONES FINALES EN TORNO A LA EXPLOSION ORQUESTAL MEXICANA

El adjetivo "surrealista" que le han aplicado a México algunos observadores nacionales y extranjeros de nuestras peculiares idiosincrasias, comienza a quedarse corto. Ya no se trata sólo de la política. Ahora entra la música en juego y, en particular, las orquestas sinfónicas.

No hace aún tres años que nos quejábamos de que una ciudad que les andaba pisando los talones a los diez millones de habitantes, no pudiera contar con una orquesta de óptima calidad. Antes de que se iniciara el lío de la UNAME que vino a provocar una crisis tremenda (con la imprevisión de Carlos Chávez como fondo de la cuestión) veíamos avecinarse una tormenta semejante a los ciclones que llevan nombres femeninos por obra e inspiración masculinas; en este caso, la única mujer que pesaba en el zipizape se hallaba rodeada de un buen número de varones. Entonces comenzaban los proyectos a tomar carices surrealísticos; antes de que el proyecto de marras fuese aprobado, ya funcionaban oficinas con bastantes fondos oficiales para becas y prebendas. Y proliferaron los "Artistas Mexicanos Especializados" sin ton ni son.

Pues bien: las orquestas sinfónicas mexicanas están formadas por artistas especializados, mexicanos o no, unameños o independientes, pero la mayoría a caza del mejor postor. Mata, Bátiz y Herrera de la Fuente contem-

plaron odiseas de músicos. Uno podía ver caras conocidas, hoy en la Filarmonía de la Universidad mañana en la Sinfónica del Estado de México; pasado mañana en la Sinfónica de Xalapa. Y todavía después en la Sinfónica Nacional. Era aquello un peregrinar continuo, aunque exageremos un poco. La OSN estaba acéfala; Eduardo Mata abandonaba el conjunto universitario más de la cuenta, hasta provocar murmuraciones y descontentos. Sólo Bátiz seguía consiguiendo nuevos músicos extranjeros, a despecho de las deserciones y asegurando firmemente la estabilidad de "su" orquesta una vez Hank González pasara a la historia. Herrera de la Fuente, desde su atalaya xalapeña, planeaba una empresa gigantesca que había de dejar mudos de envidia a otros sectores directivos de las instituciones sinfónicas mexicanas.

Por lo que se refiere a la Orquesta Filarmonía de las Américas, lo único que nos hacía pensar que quizá no se trataría de una empresa permanente (aparte de los gastos escalofrantes que provocaba) era el hecho de que Herrera de la Fuente no abandonara la orquesta de Xalapa al enfrentarse a tan monstruoso proyecto. Mata, por lo menos, se decidió a renunciar a la Filarmonía universitaria al aceptar la titularidad de la Orquesta Sinfónica de Phoenix, Arizona, lo cual no indica que este puesto le baste por ahora. Se rumora (por declaraciones del propio Mata) que pretende crear otra orquesta con músicos de los que él ya conoce bien y en los cuales tiene plena confianza para librarlos de las temidas y latosas oposiciones. Con ellos constituiría una orquesta para el funesto Festivals Casals, (proliferación de intereses privados). Se trataría de otra orquesta, ora itinerante, ora anual como las golondrinas.

Todo estaría muy bien si México fuera un país próspero y floreciente; pero con nuestra actual situación (más crítica de lo que quisiéramos creer), resultamos los mexicanos, no ya surrealistas, sino subversivos... ¡Ojalá nos equivoquemos! C.M.

## DIGEST IN ENGLISH

MARIO KURI-ALDANA. *The Young Mexican Composers*.—In order to distinguish us from the mature group of composers lead by Carlos Chávez, Blas Galindo and Rodolfo Halffter, we are called "young". We, young composers, are classified in two apparently rival categories: the traditionalists and the avantgardists. But that is an arbitrary classification. The *medular* one obeys to the contention's internal character. "How is it possible?", am I asked by the naive. "Is it a matter of real inferiority, or a lack of principles?" Faced by such frontal flanking I answer, somewhat annoyed, that having been so busy, suffering from the "effects", I have forgotten the implications. I'll try however to give the inquirers a better explanation. To my knowledge, there are two ways for the clarification of a complex subject: the philosophical and the poetical. I intend to adopt the latter. I know for sure that Music is closely up to Poetry (being both descendants from the same father "Magic"). Trying to explain the why and how of the crystal bell within which live the young Mexican composers, I'll think of a 17th century fairy tale: John Sebastian Bach, a musician, writing his music for God, with the certitude that God would listen to him. But we, human musicians, depend from our own particular *Time*. Whether traditionalists, or avantgardists, we write our music for the inhabitants of this world, with the sad difference, that our possibilities to be heard are infinitely inferior to father Bach's. Apparently we are faring well. Our respectable Sympony Orchestra has progressed. Other symphonic groups thrive successfully, not only in Mexico City, but in the provinces as well. There are concerts galore.—It is thus natural to think that we, composers, would get lots of commitions. But we don't. We are given "practical reasons" (alias sophismas) to justify a vicious system. We are told that every new work —especially the work of a local composer— implies lots of risks.

It is verified that the unknown score of the Slavic composer Borislav Ruzkikhin will be better accepted by our peculiar public, than the unknown score of the Nayaritan Román Fernández. To shut up our mouths they also let us know that every Mexican orchestra has a Controlling Board, whose principal duty is to take care, not only of every peso, but of the last of the orchestra's pennies. And they argue that rehearsals take time, and time is money, and every new work requires two, three, or more rehearsals than a traditional composition. Afterwards, and feigning to pity our discomfort, we are promised a lot, so that our piece will be taken into consideration and eventually played. And last, but not least, when the miracle comes, the poor composer dares not complain that his piece was not enough rehearsed and that during its preparation the conductor denied him the right to interfere in certain details. It could happen that the performing night, he will see the falling down of outworn petals, instead of the expected roses...—As if the above-said reasons would not be enough, there is the public's question. Even in the case our works would be played over and over again, only a one per cent of our countrymen would really open their hearts to us.—It isn't our fault. Generally speaking we always do our best; but our system's wrongs are tightly rooted. What else but those wrongs could originate the clogging up of Mexican people's sensitive ears with awful rhythms and songs that deprive them from getting the legitimate legacy of Revueltas, Chávez, Julián Carrillo and the gradually accomplished efforts of us, their heirs, and possible surmounters?

MARK FOGELQUIST, Comments on Glaes af Feijerstam "Popular Music in Mexico" (Albuquerque University of New Mexico Press, 1976).—Geijerstam's background in the field of Mexican popular music is extremely limited. He relies on the few written sources available, or on informants. The latter are prone to bias. The author didn't visit any place outside Mexico City. The belief that the capital middle class trends represent popular music in Mexico is false. Geijerstam had no business writing a book on popular music in Mexico. Without some background in the field, the selection of informants is subject to considerable risks. However, even with the data given the author by his informants the study could have been considerably better, had Geijerstam undertood its implications.—Mr. Fogelquist continues revising and correcting an incredible number of mistakes in Geijerstam's work. Those mistakes are so obvious, that anybody who has a sound knowledge of Mexican popular music would detect them at first sight, and condemn the book almost from A to Z.

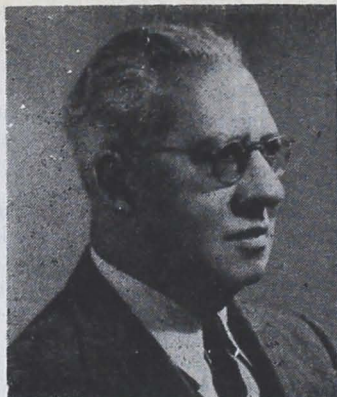
JUAN JOSE ESCORZA, *On the Arabian-Andalusian Influence on King Alfonso X Saint Mary's Cantigas*.—Not until 1922 did Julián Ribera publish a musical transcription of the Cantigas. Being one of the first books written on Andalusian Medieval Music, and in spite of its numerous errors, it doesn't lack certain merits of its own. Regarding the origin of troubador's poetry there are two theories: atrophic —"zejelesca"—s forms and forms derived from liturgical art. The former (propounded by Ribera) has been confirmed by A.R. Uykl and Menéndez Pidal. The latter by Rodríguez Lapa, A Jeanroy, C. Appel, H. Spanke and Anglés.—It is known that during the 10th and 11th centuries Cordova's singing schools had great prestige,

not only in Castille but in several European countries as well. That happened before the birth and development of Provenza troubador singing. Before the "seguidilla" and the "cuarteta" spread out during the 16th century, Spanish poetry adopted said forms. In spite of a huge documentation on Moorish juggler's activities in Christian kindoms, Islamic-Andalusian influence on Roman peoples cannot be proven. That makes us think what consequences such contact could have imposed upon the creation of the Cantigas.—Since the time of Cordova's "Califato", jugglers from Arabia, Egypt, Persia and Syria were welcomed by Andalusia's Arabians, who suffered their influence.—At the beginning of 16th century there were complaints against Christians, who spent whole nights in revelry. The Valladolid Council (1932) excommunicated those who brought to the churches Jews and jugglers to sing and play instruments. In the works of the Arcipreste de Hita we find several examples of Christian's familiarity with Arabians. In 20 verses (see the original on page 5) he gives detailed account of all musical instruments that don't suit Islam "cantares" for accompaniments.—In the Moorish streets of Java a juggler's school was established, whence Moorish artists were prepared to wander through Aragon, Castille and Navarre's kingdoms. In 1337 Pedro IV hired some jugglers from Jativa. During the Spanish towns most important events, jugglers from all three religions sang together. In 1139, during Alfonso VII impressive welcome in Toledo, Christians, Moors and Jews paraded with drums, "cedras", rotas, etc., each one singing praises to the Emperor in their own language. One can remember the Sefardi's romance, regarding Jews expulsion from Portugal (1497): "Three "marvellous" laws hinder my path: Christians with their crosses; Moorish with their "morisca" and Jews with their guitars". The loss of certain archives of Alfonso X deprives us from knowing how the jugglers fared during his Reign, but having exact data on his son Sancho IX's we can well imagine the situation of people who had something to do with the Cantigas composition and interpretation.—Beginning 1293, jugglers got salaries and clothes. The author mentions names and instruments of the hired musicians. We can thus infer that Moorish jugglers were very often hired in Christian houses. Jugglers at the service of Ferdinand III and Alphonsus XX accompanied these kings to their conquering campaigns.

\* MUSICAL MAGAZINES AND MUSICAL CRITICISM. Paper read by HETEROFONIA's editor at the June's National Meeting of University and Professional Women.—In 1968, and before, I was painfully aware of the fact that Mexico, a city of 10 million, lacked a single serious musical magazine. So I founded HETEROFONIA, whose title was suggested by the noted Mexican musicologist Pablo Castellanos.—Three years later the daily paper "El Día" asked Fernando Diaz de Urdanivia to edit a Supplement called MUSICA EN MEXICO, which is devoted to information on Mexican musical activities and carries some serious articles.—Last but not least the University of México has just started a very serious musical magazine called TALEA. Talea, a quarterly, shall be edited in the

-----  
\* This abstract was printed by mistake in "Heterofonia's last issue.

future by José Antonio Alcaraz, one of Mexico's best musicologists.—In 1946 "Nuestra Música" was a very valuable publication that lasted six profitable years.—But is it, really necessary for the musical culture of a large town to have a specialized press? When well managed, that press is a "multiple entity" with a "single view": Music and its infinite problems.—That kind of magazines are at times highly altruistic, i.e. the German MELOS. Devoted entirely to contemporary music, way back, it came out suddenly to the rescue of the "Neue Zeitschrift für Musik"—the oldest music magazine in history. Founded in 1832 by composer Robert Schumann, as an avant garde magazine, it lived over a century long, without changing its scopes. So it ceased long ago being a contemporary musical magazine; but just the same MELOS considered absorbing it, under the title of MELOS NZ.—When Schumann founded his magazine, Rossini was king in German's opera field. Symphonic music had also fallen very low But with his new publication the young composer went further than with his Davidbundler's Club. He prepared the way for Brahms and helped very much Chopin, Liszt, Mendelssohn and others.—What must then be a musical magazine's scope? A steady concern for the new and for the old, I think.—Let me add a few words in regard to non-subsidized musical magazines' economical troubles. MELOS depends from Schott. REVISTA MUSICAL CHILENA from the University of Chile. "El Día" patronizes its Supplement. TALEA has the University of Mexico for support. But the moment these "mecenases" retire their funds, their protegees die mercilessly. That's the reason most musical magazines live short lives. And so do literary magazines. The famous Mexican "Revista Azul" founded by Gutiérrez Nájera and Díaz Dufoo in 1894, lived only two years. And the "Revista Moderna" strove from 1903 to 1911.—Journalistic music criticism is the black sheep of all musical disciplines. But criticism related to Musicology shares differently. Among composers of the past, Weber, Berlioz, Liszt, Debussy Busoni, etc., wrote music criticism. In the States so did Ives, Henry Cowell, Cage, etc. Over here we have among the young generation Gutiérrez Heras, Julio Estrada, José Antonio Alcaraz.—Going back to press criticism, it lends itself to craftiness. When Bernard Shaw undertook music criticism, he complained of papers editors who gave preference to literary men with a good writing style, over musicians who didn't know how to write elegantly. — A music critic must know how to edit his articles, of course, but not as a condition *sine qua non*. Here in Mexico, we are happy to witness the rising of young, well prepared critics.—Some 15 years ago music criticism was generally considered arbitrary. In the U.S.A. critics have struggled to better their position. Nowadays even small towns use to have competent and honest critics. In this sense the future looks bright, as several universities have created seminaries for the making of young music critics. We can thus hope that the next generation will yield a good crop. Mexico's Conservatory tried two years ago classes on music criticism, but the project wasn't well rounded up.—Among those who deal with musical theory, critics should take the place the orchestra conductor has among the performers: both must deeply dig into all kinds of musical secrets.—That —I think— is the reason a good critic is as needful as competent orchestra conductors.—Those who edit serious musical magazines, should do our utmost to prevent music criticism from continue being-among us-the black sheep of the musical family.



PEDRO MICHACA (1897-1976)

El 17 de julio pasado dejó de existir PEDRO MICHACA en esta ciudad, víctima de una penosa enfermedad que lo tuvo casi postrado durante largo tiempo.

Pedro Michaca fue un distinguido teórico y pedagogo mexicano de la música, a la que le dedicó una vida de felices logros.

Estudió en el Conservatorio Nacional de esta ciudad con los maestros *Gustavo E. Campa*, y MANUEL M. PONCE, de quienes fue uno de los más distinguidos alumnos; pero en los últimos tiempos sus inquietudes le llevaron a investigar dentro del terreno de técnicas que no fueran las de su tradicional formación. Escribió un método de armonía que abarcó el dodecafonismo y otros enfoques modernos, y fue publicado por la Universidad Autónoma de México.

En el terreno humano se le conoció siempre como hombre de gran integridad moral y profesional, características que resaltaron durante el período que enseñó en el Conservatorio y dirigió la Escuela de Música de la Universidad, donde sus ex-alumnos le recuerdan con gran respeto y cariño.

Fue en realidad, uno de aquellos seres humanos que rehuyeron el boato y la especulación, porque su vida interior así se lo exigía.

Dejará un vacío entre sus discípulos y amigos...

Q.D.E.P.

## DE ULTIMA HORA

PRIMER FESTIVAL DE MUSICA EN XALAPA.—Del 15 al 29 de agosto pasado fue realizado un Festival de Música en Xalapa, Veracruz, en el que se incluyeron cursillos de piano, violín, viola, violoncello y guitarra (Oscar Trragó, Rasma Lielmane, Paul Doktor, Victor Manuel Cortés y Alfonso Moreno, como respectivos maestros).

CONGRESO en TAMPICO.—Las escuelas universitarias (no facultades) de música de México, Guanajuato, San Luis Potosí y Tamaulipas estuvieron representadas en el puerto tampiqueño para un seminario en el que se discutirían temas relacionados con la buena marcha de dichas instituciones de docencia musical.

TALLER DE LAUDERIA EN LA ESCUELA DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO.—Ahora que ya es una realidad la reelección de *Francisco Martínez Galnares* en la Dirección de esta Escuela de Música, está éste elaborando un nuevo plan de trabajo, en el que va incluido el establecimiento de un Taller de Laudería, a cargo del Arquitecto *Martín Seidl*, constructor de la mayoría de los pequeños clavicémbalos que se tocan en México. Así como la incrementación de otra clase de talleres que, como el de Piano que promovió en su clase YOLANDA MORENO, con éxito, signifiquen un avance pedagógico realmente importante. ¡Cuán grande es actualmente la responsabilidad de los directores de nuestras dos escuelas de música más conspicuas! En ellos tenemos puestas nuestras esperanzas.

CORO CAPPELLA ANTIQUA.—El maestro *Rufino Montero*, promotor y guía de este grupo de cantantes solistas, hace música con ellos. En su última presentación nos permitió apreciar sus cualidades, así como entrar en conocimiento con un ciclo de Schumann que nos era ajeno: *Spanisches Lieder Spiel* (y no Lieders Piel, como se veía en el programa de mano) que compuso Schumann sobre textos españoles traducidos al alemán. Nada (pensamos) que hubiera aumentado su gran prestigio de eminente compositor de lieder.

CUARTETO MEXICANO.—Lo forman Tomás Marín, José de Jesús Cortés, Luis Sergio Hernández y Víctor Manuel Cortés —todos muy buenos músicos y ejecutantes. Debutaron (?) en la Pinacoteca con obras de Beethoven, Bernal Jiménez y Dvorak.

GRACIELA SUAREZ.—Distinguida soprano regiomontana que ofreció un recital con la no menos sobresaliente colaboración de GERARDO GONZALEZ al piano, en verdadero plan de "duo".

SEXTO PROGRAMA DE LA FIARMONICA DE LAS AMERICAS.—La Sinfonía Fantástica de Berlioz y el Segundo Concierto de Bartok para Piano y Orquesta permitieron escuchar algo que ya suena a orquesta de primera categoría. No fue la obra de Bartok, ni su solista lo que más entusiasmará (la obra se halla entre las "cumbres" del gran compositor húngaro, pero esta ejecución de Sandor no parece haberle extraído todo su jugo). En cambio, la Sinfonía Fantástica unió a *Roberto Benzi* y a la orquesta en una orgía de sonoridades tan simbólicas como las que debe haber imaginado el mágico Berlioz. La OFA cuenta con cuerdas de gran calidad y alientos que son solistas (qué oboe, qué corno inglés, qué cornos franceses, qué trompetas!).

El conjunto, en el que menos de un 30% son mexicanos (Cuidado, LUISITA DURON, con declarar que la "mayoría" es de casa, por lo que se ve que todavía no le echabas una "ojeada" al escenario de Bellas Artes los jueves por la noche), nos reveló, por primera vez, sus posibilidades sonoras, que el futuro (?) habrá de comprobar y el presente nos ha permitido presentar, así como la competencia de Benzi como director.

JULIA ALONSO.—A los 102 años de edad... Julia Alonso anda por ahí tocando en el piano programas dedicados a Chopin. No lo supimos a tiempo. No la escuchamos, pues, pero damos por verídicas las noticias periodísticas. Trataremos de localizar sus huellas...

RADIO Y TELEVISION.—Los músicos y Técnicos *Allan Miller* y *Howard Scott* han instalado en Bellas Artes todo un equipo de consolas, micrófonos (18), grabadoras de ocho canales y otras para transmitir *in situ* los programas sinfónicos por TV y Radio. Como Miller es también director de orquesta, al tomar personalmente los mandos va leyendo las partituras para la mejor distribución sonora. Patrocinaron este proyecto la Comisión de Radiodifusión de la SEP, Televisa y Canal 13 en armonioso conjunto.

NEW PHILHARMONIA DE LONDRES.—*Eduardo Mata* dirigió los tres conciertos que este conjunto británico presentó en Bellas Artes. En el penúltimo, que nos fue imposible escuchar, tocó *María Teresa Rodríguez* el Concierto para Piano de *Carlos Chávez*. Compositor con cuya música está más identificada que ningún otro pianista nacional o extranjero. En el acto de despedida la LNPH dejó una grata impresión, tanto por sus intrínsecas cualidades, como por la disciplina de su colaboración con *Mata*. *Claudine Carlson* cantó la *Shehérézade* de Ravel, obra que *Leslie Frick* estrenó en México, bajo la dirección de Scherchen, con la Orquesta Sinfónica de Xalapa. El público no se entusiasmó con esta fina música. Las Variaciones "Enigma" de Elgar le permitieron a la orquesta un derroche de eficiencia y a *Mata* la confirmación de sus grandes dotes.

LAN ADOMIAN.—Con el valioso auxilio de una beca Guggenheim, el compositor ruso-mexicano (más mexicano que ruso), saldrá próximamente para Europa. "Heterofonía" lo entrevistó, pero no antes del cierre de esta edición. ¡Felicitaciones y buen trabajo, como siempre, Lan!

MARIA TERESA CASTRILLON.—Su recital de la Sala de Minería estuvo formado con depurado gusto: La Sonata Op. 109 de Beethoven, "Suite Bergamasque" de Debussy, II "Intermezzo" de Ponce "A lápiz" de Manuel Enriquez y la Sonata Op. 22 de Schumann —el todo ejecutado en plan de profesionalismo y musicalidad.

# CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

México 5, D. F.      Massaryk 582 (Polanco)      Tel: 520-10-13

Reestructuración de la Orquesta Sinfónica del plantel y la  
programación de conciertos de alumnos

Apertura de cursos: 2 de septiembre

## 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.

## 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.

CENIDIA  
DIFUSION

15  
DE SEPTIEMBRE

80

MILLONES DE PESOS

EN CUATRO SERIES-UNA SERIE \$ 2,000<sup>00</sup>  
VIGESIMOQUINTO \$ 80<sup>00</sup>



LOTERIA NACIONAL  
PARA LA ASISTENCIA PUBLICA

Felicidades a todos  
y vamos a celebrar  
con los ochenta  
millones de  
Loteria Nacional

