

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* 51, México, noviembre-diciembre de 1976

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 51, México, noviembre-diciembre de 1976, pp. #-#



# heterofonía

51

revista  
musical

Nov.-Dic. 1976

volúmen IX no. 6

méxico, d.f.

# T A L E A

Revista de Musicología  
publicada por el Dep. de  
Difusión Musical de la  
Universidad Autónoma de México  
No. 2-3 de venta en las Librerías  
universitarias  
Jefe de Redacción: José Antonio Alcaraz

# HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

**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.

## SUMARIO

Nov-Dic. de 1976. Vol. IX No. 6.

- Cartas ..... 2
- Editorial ..... 4
- Stella Contreras ..... 5
- JUAN JOSE ESCORZA  
Sobre la influencia arabigo-andaluza en  
las Cantigas del Rey  
Alfonso X el Sabio (II) ..... 6
- MARIO KURI-ALDANA  
Los jóvenes compositores mexicanos ... 11
- MARK FOGELQUIST  
Crítica al libro "Popular Music in Mexico"  
de Claes af Geijerstam ..... 15
- LAN ADOMIAN en conversación con  
Esperanza Pulido ..... 18
- REVISTA DE REVISTAS ..... 20
- E.P.  
Para JOSE YVES LIMANTOUR ..... 23
- Compositores Mexicanos jóvenes  
MARIO LAVISTA ..... 24
- PEDRO MACHADO CASTRO  
Festival en Berlín ..... 26
- CONCIERTOS ..... 30
- NOTICIAS ..... 35
- FESTIVAL DE BAYREUTH ..... 38
- GRABACIONES ..... 39
- Dos Poemas de Eusebio Ruvalcaba .... 40
- NESTOR ECHEVARRIA  
La música en Buenos Aires ..... 41
- Digest in English ..... 44

Los autores son responsables de sus opiniones.

## PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto .....	13.00
Un año (seis números) .....	80.00
Número atrasado .....	15.00
Correo aéreo .....	100.00

EXTRANJERO

Un año .....	Dls. 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.	

## CARTAS

Lamento comunicarle que la edición del Diccionario de Músicos Mexicanos, proyectada por la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México no se llevará a cabo ya que, a pesar de nuestros esfuerzos por obtener la mayor información posible, sólo 29 personas contestaron a la encuesta. Atentamente,

ESTEBAN MALLEUS

UNAM. Dirección General de Difusión Cultural.  
Departamento de Música  
México 20, D. F.

La historia se repite continuamente. Por lo general los músicos se lamentan de falta de interés proveniente de personas que deberían ocuparse de ellos; pero una especie de abulia les impide enviar los datos que se les solicitan para la más exacta información biográfica y bibliográfica. Aquí en "Heterofonía", nos vimos obligados a suspender las fichas de los "Compositores menores de 45 años", por la misma causa. Pero seguiremos insistiendo. Querida amiga:

Nunca dejo pasar ninguna oportunidad que se me presenta para escuchar música mexicana. El fin de la semana pasada, justamente en el corazón del barrio mexicano-americano, en el Parque Lincoln de Los Angeles, llamado ahora Plaza de la Raza, escuché a la Sinfónica del Barrio (excelentes músicos anglos, judíos, italianos, orientales y unos cuantos mexicano-americanos). Tocarón los "Sones de Mariachi" de Galindo y el "Huapango" de Moncayo, además de una obra de un compositor peruano contemporáneo y algunos vales de Strauss. El auditorio se mostró muy entusiasmado y el programa fue repetido, para otro grupo, con entrada libre. Si me es posible escribiré un artículo acerca de los esfuerzos realizados aquí en favor de la música culta de México para los mexicanos, a través de las actividades de mi clase en la Plaza de la Raza, al que añadiría un programa sobre la Emisora KUSK-FM de la Universidad de California del Sur y su programa de música latinoamericana todos los jueves por la noche. El joven locutor no sabe nada de México ni de la música mexicana. Y, sin embargo, dirige este programa radiofónico. Preguntó algo sobre la música de México. Yo tenía ganas de decirle que se comprara un boleto para México y recorriera allá toda la República durante 10 años, como lo he hecho yo. ¡Etos fraudes me ponen furioso!—Estuve también en un concierto de música contemporánea en la que un violinista tocó una obra de Manuel Enriquez, con acom-

pañamiento de piano. Después hablé con el violinista y no me pudo decir dónde había adquirido aquella partitura; pero pude ver que se trataba de una copia fotostática. La obra pide cualquier cosa que no sea arcadas: punteo, golpes, glisados, armónicos, "conversación" con el pianista, quien se hallaba muy ocupado, rascando de arriba a abajo las cuerdas del piano, jugando con el pedal; pero, por lo menos, Enriquez se hallaba incluido entre otros compositores internacionales. El violinista no lo conocía, ni sabía que vivía en París. Compré un boleto de 3 dólares, sólo para escuchar la obra de Enrique —obra difícil, muy del siglo XXI—, como muchos otros de los esfuerzos musicales de compositores que están tratando de obtener nuevas sonoridades (o diversas formas de producirlas) de los instrumentos musicales.—Asistí también a otro concierto, para escuchar una obra que le fue comisionada a Carlos Chávez.—Hablando de compositores mexicanos, creo que Rubén Valencia Cortés, del Conservatorio de las Rosas de Morelia, es un héroe musical incomprendido. Parece increíble que, fuera de Morelia, sea casi desconocido. Sus dos canciones, grabadas en el disco de la UNAM, son magníficas. Puedo decirle que se trata de un compositor de la vanguardia. Su *Resurrección* es excepcionalmente bella. Conozco muy bien a Rubén. ¿Es conocido de usted?

Raymond López  
1521 Oneonta Knoll  
South Pasadena, California

Esperamos con eutsiasmo el comentario que menciona el estimado amigo Raymond López, así como cualquier otro artículo que tenga a bien enviarnos; con nuestras gracias anticipadas. Desgraciadamente no conocemos a Rubén Valencia, pero trataremos de buscarlo.

Estimada Esperanza:

Quiero por medio de ésta felicitarte por la maravillosa labor que vienes haciendo al difundir la revista "Heterofonía", así como por la preocupación de que los artículos que se publican en ella sean de la mejor calidad.—Aprovecho esta oportunidad para saludarte afectuosamente y reiterarte mi alta opinión sobre esta gran labor.

Enrique Bátiz Campbell  
Director de la Orquesta Sinfónica  
del Estado de México.

*Mil gracias, estimado Enrique.*

Ruego a usted renovar mi suscripción a HETEROFONIA. Envío 2 dólares extra para que me haga el favor de enviarme el número 51 por correo aéreo, tan pronto como aparezca. Estoy de verdad ansioso de recibirlo lo más pronto posible, en virtud de los comentarios acerca del libro "Música Popular en México".—Casos como éste indican cuán importante es la revista publicada por usted.

Dam Malmstroem  
Praesgardsgatan 19 B  
752 30 Upsala, SUECIA

Mil gracias, señor Malmstroem, por su estimulante frase final.

## EDITORIAL

Es verdad que el Conservatorio Nacional de Música ha sido desde hace mucho tiempo la Cenicienta de las instituciones dependientes del INBA; pero esta vez las cosas se pasaron de la raya. En período de vacaciones, sin previa consulta con las autoridades del plantel, los terrenos de éste (propiedad de la Nación) fueron afectados en dos mil metros cuadrados para construir la Embajada de Cuba. En el reparto perecieron la escuela de danza y la piscina de los muchachos. Al regresar éstos a clases, el edificio de la Embajada estaba casi concluido.

La familia conservatoriana aguantó la parada. Poco antes se le había asegurado al Director del plantel, maestro Víctor Urbán, que ya estaba concedido el subsidio presidencial solicitado por él con anterioridad; pero pasaban los días y los meses, y... nada.

Menos de un mes después de la apertura de clases, por los días de asueto de las fiestas patrias, se presentaron algunos albañiles con intenciones de levantar una nueva barda en terrenos del Conservatorio; pero esta vez los estudiantes diligentes, que aprovechaban su tiempo trabajando dentro del plantel, ahuyentaron a los albañiles, evitando así una nueva depredación. Entonces se levantó una ola de indignación entre maestros, alumnos y personal administrativo. Todos a una protestaron enérgicamente y se declararon en huelga, al percatarse de que el INBA trataba de chantagearlos, amenazando privarlos del subsidio, si se negaban a conceder el otro tramo de terreno solicitado por la Embajada para estacionamiento de sus vehículos.

En asambleas plenarias decidieron permanecer firmes hasta la resolución de sus problemas. Sería la suya una huelga pacífica — musical, por decirlo así, puesto que darían conciertos en las calles y fuera de los edificios importantes. Ya para entonces se había devaluado la moneda mexicana. No era posible, pues, conservar la petición de subsidio en los mismos términos. Se decidió ampliarla en diez millones y mantener incólumes las otras solicitudes, en lo relativo a tiempo completo para un buen número de maestros, puesto que se trataba de una escuela profesional. Se aducía que si había habido millones de los todavía no depreciados pesos para orquestas extranjeras, el Conservatorio, donde se formaban la mayoría de los músicos mexicanos, debía contar con toda clase de estímulos. Todo esto independientemente de la decisión unánime de no dejarse quitar ni un milímetro más de terreno (Ya se había solicitado, con anterioridad, la construcción de una escuela de iniciación musical) Y se añadió la petición de independizarse del INBA.

Sabido es que, hasta ahora, el Conservatorio no puede disponer ni de las cuotas de inscripción de su alumnado. El INBA le provee lo indispensable, por medio de partidas indefinidas. Sin fondos suficientes, no hay Conservatorio que pueda convertirse en una escuela de Altos Estudios Musicales. Compete, pues, al Estado proveer lo necesario para la apropiada formación de la mayoría de los músicos indispensables al país, de manera que no nos veamos obligados a importar una cantidad exorbitante de músicos de fuera, a los que las autoridades ni siquiera imponen la obligación, como parte de sus contratos, de impartir algunas horas de enseñanza de sus instrumentos respectivos en el Conservatorio y la Escuela de Música de la UNAM.

Esperamos todavía que las autoridades competentes, a partir del señor Presidente de la República, decidan conceder a nuestro Conservatorio la importancia que debería ameritar la escuela máxima de enseñanzas musicales del país.

\* \* \* \*

Ya cerrada esta edición podemos apenas añadir un *Exultate Jubilate!* por el triunfo de la "huelga musical" del Conservatorio que, a despecho de críticas mal fundadas, logró sus objetivos, sin más protestas audibles en las vías públicas, que las de los sonidos musicales producidos por estudiantes y maestros del plantel. Felicitaciones al Director del Conservatorio, maestro Víctor Urbán, por la forma tan acertada como dirigió el movimiento y a los estudiantes que, con su efectiva Mesa Directiva de la Sociedad de Alumnos del Conservatorio, a la cabeza, lograron la unión apretada de todo el plantel y el éxito final. El Secretario de Educación Pública, Ing. Bravo Ahuja, fue el instrumento final para la aprobación definitiva de lo más fundamental del pliego petitorio, anteriormente aprobado por el Presidente de la República, Lic. Luis Echeverría.

Y, habiendo obtenido su independencia del INBA, el Conservatorio tiene ahora la obligación de encaminar todos sus esfuerzos a convertir la institución en un verdadero centro de alta educación musical, desechando muchos de los anteriores obstáculos técnicos que han impedido hasta ahora su supremacía en este campo.



Stella  
Contreras

Aacaba de morir, en la flor de su edad, una de las mujeres más inteligentes y lúcidas de México: Stella Contreras.

Hija única de un matrimonio pudiente, recibió una educación refinada, que le fue dado dirigir ella misma por las disciplinas de su elección. Al prin-

cipio, la instrucción literaria y humanística. Después, la música y ya más tarde, las lenguas vivas y muertas. Para la Música, su viveza infantil, el talento específico de su adolescencia y un maestro apto, la hicieron pianista de altas calificaciones. Más que por el virtuosismo externo, se dejó penetrar por la esencia trascendental de la música, con plenitud asombrosa. Una vez terminados sus estudios, nada escapaba a su comprensión. Todo lo analizaba con claridad cristalina y lo resolvía con lógica y sabiduría. Sus alumnos— aquellos pocos que en su madurez tuvieron la suerte de recibir sus enseñanzas— son testimonio de la luminosidad con que los guiaba (Sergio Peña es una muestra). Dificilmente podría encontrarse, entre nosotros, otra mente musical de hombre o mujer mejor dotada que la suya.

¡Cuántas lenguas conoció y habló Stella! No a medias, como suele suceder, sino bien digeridas. En la suya propia le fluía la palabra, elegante y justa. Bastóle una corta permanencia en Brasil para familiarizarse con el portugués; le oí hablar un inglés, un francés, un alemán, un italiano impecables. Conoció tan bien el ruso, que Borowski —entre otros— se admiraba al conversar con ella. Con su marido solía departir en húngaro. No hace muchos años aprendió el latín, en cuyas declinaciones hallaba gran placer y diversión. Y en los últimos tiempos estudió el chino, con una cantidad considerable de sus complicados idiogramas. Quizá ignore algún dato, pero los mencionados son auténticos.

Tal acervo de conocimientos lingüísticos revela una inteligencia de máxima capacidad y una memoria asombrosa. No era una políglota cualquiera. Gustaba de ahondar en la esencia de cada idioma, sin descuidar la fonética. Lo que asombra es que nunca vivió en países extranjeros.

Otra de sus características era su agilidad mental para la conversación. Tenía la respuesta a flor de labio. Humorística, sarcástica o irónica, divertía grandemente, sin acaparar la conversación.

Stella fue, pues, una mujer de excepción. ¿Por qué tuvo que dejar la vida, cuando permanece aquí tanta gente absurda? E.P.

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

Por JUAN JOSE ESCORZA

### II

#### *EL influjo andalusí en Italia*

La estrofa zejelesca en Italia la encontramos principalmente en los laudarios. En el laudario de Fra Jacopone da Todí<sup>33</sup>, escrito en Umbría en la primera mitad del siglo XIII, cincuenta y dos de las ciento dos composiciones que lo forman, tiene forma zejelesca.

Es interesante este dato, pues si se piensa que el religioso franciscano emplearía los metros más en boga en su tierra, se comprende la popularidad de esta estrofa<sup>84</sup>.

A principios del siglo XIV, el laudario de Pisa ofrece igual predominio que la estrofa zejelesca. Durante el siglo XIV, el XV y parte del XVI, se cultiva nuestra estrofa de manera abundante, sobre todo en pequeñas formas como la frótola y los cantos carnavalescos.

Las laudas que tienen forma de zéjel, la usan según la variante cuarta (Vid. pág. 13). Véase el siguiente ejemplo perteneciente al Laudatorio di Cortona<sup>85</sup>:

Glo - ri - an - cie - lo e pa - ce 'n ter - ra, na t'è 'l no - stro sal - va - to - re.  
 Na - t'è Cri - sto glo - ri - o - so, l' al - to Dio ma - ra - vel - li - o - so;  
 fac - t'è hom de - si - de - ro - so lo be - ni - guo cre - a - to - re.

Gloria 'n cielo e pace 'n terra  
 nat'e 'l nostro salvatore.

Nat'e Cristo glorioso  
 l'alto Dio maravellioso;  
 fact'e hom desideroso  
 lo benigno creatore  
 De la vergene sovrana,  
 lucente stella Diana,  
 de li erranti tramontana,  
 puer nato de la fiore.  
 Pace 'n terra sia cantata,  
 gloria 'n cielo desiderata;  
 la doncella consecrata  
 parturit'a 'l salvatore.

.....  
 ..... etc.

Los ejemplos italianos, aunque tardíos con respecto a Francia y España, son testimonios muy valiosos de la influencia andalusí en la Europa cristiana.

#### *El influjo andalusí en España*

La estrofa propia del zéjel se usó mucho en España, lo mismo en la poesía cortesana que en la popular.

Si bien es posible hallar ejemplos de influencia andalusí en los cancioneros gallegos portugueses, al analizar las poesías contenidas en esas colecciones se encuentra que sólo 60 de las 1600 poesías de los dos cancioneros más antiguos tienen forma de zéjel<sup>86</sup>. Esto puede deberse a que las colecciones

referidas son recopilaciones tardías, realizadas con ejemplos de una lírica, que al igual que la lírica provenzal, abandonaría los modelos iniciales arábigo andaluces. Posiblemente si conservásemos alguna parte de la lírica gallego portuguesa más temprana, encontraríamos significativas semejanzas formales y de contenido con la poesía de Andalucía.

De las 60 cantigas mencionadas, la mayoría son cantigas d' escarnho. Con menos frecuencia se hallan cantigas d' amor y aún es posible encontrar varias d' amigo.

Por el lado popular las muestras son más abundantes. Entre ellas la célebre 'Avelaneiras Froridas' ha llegado hasta nosotros en dos redacciones del siglo XIII, una del clérigo Airas Nunes y otra del juglar Joan Zorro.

En castellano encontramos seis ejemplos compuestos por estrofas zejelescas en el Libro de Buen Amor del Arcipreste de Hita. No faltan en las poesías de tipo tradicional usadas por los dramaturgos y comediógrafos españoles del Siglo de Oro. Hay una gran cantidad de villancicos, estribotes, serranillas, etc. en los cancioneros polifónicos de los siglos XV y XVI que muestran claramente su procedencia arábica. Como ejemplo puede servir el villancico de las tres morillas<sup>37</sup>.

Tres mo-ri-llas me ra-mo-ran en Ja-en; A-ax̄y Fa-ti-māy Ma-ri-en. Tres mo-  
y ha-lla-ban-las co-gi-das

ri-llas tan ga-rridas i-ban á co-ger o-li-vas.

Tres morillas me enamoran  
en Jaén:  
Axa, Fátima y Marién.  
Tres morillas tan garridas  
iban a coger olivas  
y fallábanlas cogidas en Jaén:  
Axa, Fátima y Marién.  
Y hallábanlas cogidas,  
y tornaban desmadas  
y los colores perdidas en Jaén:  
Axa, Fátima y Marién.  
Tres morillas tan lozanas  
iban a coger manzanas  
y cogidas las fallaban en Jaén:

Axa, Fátima y Marién.  
Díjeles: ¡Quien sois, señoras,  
de mi vida robadoras?  
—Cristianas, que éramos moras en Jaén:  
Axa, Fátima y Marién. . . . etc.

Este villancico procede de una antiquísima canción oriental del siglo IX, que contaba una procaz anécdota de harén, de la que era protagonista el califa. Harún ar Raxid, y que comenzaba: "Tres muchachas me dominan. . . ." La aventura, popularizada por la famosa cantora Oraib, tuvo una gran difusión en el mundo islámico, y en España fué transformada su letra y reducida su forma a la del zéjel.

Cuando fué recogido en el Cancionero de Palacio, la forma se hallaba algo alterada; una parte del estribillo se había confundido con la vuelta, a la vez que se fundía con el verso tercero de mudanza, formando con éste una sola frase musical<sup>38</sup>.

#### *Ocasión y modo del influjo andalusí en la Romanía*

La forma de trístico monorrímo con vuelta unisonante y estribillo en la lírica de los pueblos europeos, y que hallamos de manera abundantísima en las Cantigas de Santa María, procede, como lo hemos señalado, de un influjo andalusí. Menéndez Pidal ha señalado varias razones que abogan en favor de la procedencia árabe<sup>39</sup>:

##### 1. Precedencia en el tiempo.

La muwassaha y el zéjel florecen entre los árabes andaluces desde finales del siglo IX, en todo el siglo X y siguientes; y, desde la primera mitad del XI, son imitados en Oriente, en tanto que la primera poesía de esta forma que se conserva, aparece en las poesías de Guillerme IX (1071-1127), quien escribe hacia los primeros años del siglo XII.

##### 2. Analogía en el uso de las formas zejelescas.

La forma pura del trístico con vuelta unisonante y sus variantes y desarrollos, son comunes a la literatura árabe y a los romances, prueba de irrefutable parentesco. El uso de la forma dentro de la romanía disminuye en frecuencia a medida que se cultiva en regiones más alejadas de Andalucía, por lo tanto, esta región podría ser considerada como foco de irradiación.

3. La irradiación de la forma estrófica zejelesca sobre España y la Europa cristiana, sería un hecho concorde con la irradiación de otros productos culturales de la España musulmana, poseedora entonces de una cultura muy superior a la del resto del continente.

#### *La forma zejelesca en las Cantigas de Santa María*

Si bien los cancioneros que contienen la lírica gallego-portuguesa no muestran claramente el influjo andalusí, la excepción es el Cancionero Mariano del Rey Alfonso X. En dicho cancionero, el 83% de las 420 composiciones que contiene, están formadas por estrofas zejelescas.

Este hecho nos hace pensar en la situación de las Cantigas de Santa María dentro de la lírica peninsular. Habitualmente se ha considerado a las Cantigas como parte de la tradición de la escuela lírica gallego portuguesa,

y como ésta, basada en modelos provenzales. Se ha llegado a pensar que las Cantigas de loor eran simples catigas d' amigo tornadas 'a lo divino'<sup>40</sup>, lo que, definitivamente, nos parece incorrecto.

Las Cantigas solamente son gallego-portuguesas por su lengua, pero por sus elementos formales, por el tratamiento de sus asuntos, por algunos elementos musicales, por el procedimiento en el copiado e ilustración de los códices que conservamos, por la arqueología de los mismos, etc., parecen ser castellanas con un fuerte influjo musulmán<sup>41</sup>.

La forma del 83% de las cantigas mencionadas es la siguiente: Se componen de un estribillo inicial seguido de varias coplas, cada una formada de dos partes. La primera parte, la mudanza con melodía y rima diferentes a la del estribillo, en ocasiones repite literalmente o utiliza libremente la melodía del estribillo. La segunda parte, la vuelta, vuelve a la melodía y rimas del estribillo, después se repite el estribillo.

En general el estribillo es un dístico pareado octosilabo, aunque es frecuente encontrar estribillos con otra disposición estrófica y con versos de menor medida y combinaciones con versos de pie quebrado.

La estrofa consta de cuatro versos: un trístico monorrimo y un verso de vuelta. El trístico, de rima diferente en cada estrofa y la vuelta con rima unisonante a través de toda la composición.

En las Cantigas el estribillo se repite invariablemente después de cada estrofa, a diferencia de formas tan cercanas a ellas como las laudes o el villancico<sup>42</sup>.

Las Cantigas siguientes ejemplificarán lo dicho anteriormente:

#### Anglés Cantiga LII

R Mui gran de-reit' é das bestias o-be-de-cer a San-ta Ma-ri-a de que Deus quis na-cer. E d'est' un mi-ra-gre, se Deus m'an-par, mui fre-mo-so vos quer o-ra con-tar que qui-so mui grand' a Gro-ri-o-sa mos-trar: oy-de mi-o, se ou-ça-des pra-zer.

Esquema métrico

Esquema melódico

	A	Mui gran dereit' é das bestias obedecer	a	
Estribillo	A	a Santa Maria de que Deus quis nacer	b	Estribillo
	B	Ed' est' un miragre, se Deus m'anparar,	b'	
Copla	B	muy fremoso uos quer ora contar	b'	Mudanzas
	B	que quiso mui grand' a Grioriosa mostrar:	a	
Vuelta	A	oyde-mi-o, se oucades prazer.	b'	Vuelta
		Mui gran deerit' é das bestias obedecer		
		..... etc.		

Valmar, Cantiga LII.

Anglés, Cantiga

	A	Alegría, alegría	a	
Estribillo	A	facamos iá todauia	b	Estribillo
	B	Muy grand' alegría fazer	c	
Copla	B	deuemos; ca Deus quis morrer	c	Mudanzas
	B	por nós et a morte vencer	a	
Vuelta	A	morrendo, que nos unecia.	b	Vuelta
		Alegría, Alegría		
		..... etc.		

Valmar, Cantiga

En ambos ejemplos, el estribillo es un dístico pareado después del cual sigue la estrofa compuesta de un trístico monorrímo y el verso de vuelta con la rima del estribillo.

En cuanto a la estructura melódica, puede observarse que el estribillo se compone de dos frases, mientras que la estrofa se compone de una sola frase, utilizada para cantar los dos primeros versos del trístico. Para el tercer verso y la vuelta métrica, se utilizan las frases del estribillo.

(Continuará)

## LOS JOVENES COMPOSITORES MEXICANOS (II)

Por MARIO KURI ALDANA

ARMANDO LAVALLE, destacado atrilista de nuestra (?) Orquesta Sinfónica Nacional, es el discípulo espiritual de Silvestre Revueltas, de quien heredó el carácter sarcástico y burlón, que se transparenta en buena parte de su obra musical. Sus comentarios suelen ser jocosos y joviales, como lo fueran los de su maestro (nuestro MAESTRO). Así nos dice, en los comentarios a su TRIO (con acompañamiento de batería): "Esta magnífica obra no trata de ser experimental, sino se basa en los procedimientos normales, aunque tratados con un lenguaje contemporáneo. Consta de cuatro partes: en la primera presenta el compositor diálogos instrumentales en forma libre, sin caer en el sistema aleatorio. La segunda expone una música sincopada para ser bailada por algún individuo carente de las extremidades inferiores. La tercera recrea los efectos secretos propios de cada instrumento. La cuarta es un ejemplo claro de la escuela puntillista ante la experiencia estética de la música mexicana".

El 15 de julio de 1969 se estrenó el TRIO de Armando Lavalle, quien dirigió el conjunto integrado por Gysbertus de Graaf —oboe y corno inglés—, Louis Salomons —fagot—, Sally Van den Berg —chelo— y Joaquín Palencia —batería—.

Recordamos haber escuchado en una misma noche el Concierto para viola de Bartok y el CONCIERTO PARA VIOLA y Orquesta de Cuerdas de Lavalle. Ante aquella piedra de toque, estoy convencido que este Concierto demostró ser uno de los mejores logros de la nueva música mexicana; su autor ha escrito, además, numerosas obras para orquesta sinfónica, conjuntos de cámara, solistas y coro.

En la actualidad es maestro de la Escuela Superior de Música en la Ciudad de México.

Dentro de la serie música Nueva, de la colección Voz Viva de México, la Universidad patrocinó varios discos dedicados íntegramente a la música mexicana; destaca entre ellos el segundo interpretado por un notable pianista alemán-tepozteco: Muench. Hemos escuchado ahí las VARIACIONES SOBRE UNA CANCIÓN FRANCESA de Joaquín Gutiérrez Heras, compositor nacido en Tehuacán, Puebla, en 1927. Sus composiciones, según sus propias palabras, se caracterizan casi siempre por una "Voluntaria falta de complejidad". Muchas de sus obras, si no por la intención ni por sus procedimientos, sí por su espíritu —según la crítica casi unánime— reflejan una pureza melódica que recuerda la de las obras vocales e instrumentales del Ars Nova y del Renacimiento. Las VARIACIONES de Gutiérrez Heras conforman una obra sin concesiones ni efectos fáciles, consolidando un estilo cuyas características principales parecen ser la sencillez y la sinceridad, música para ser escuchada entre amigos, en el antiguo y agradable concepto de la música de cámara.

En este mismo estilo está escrita su SONATA SIMPLE para flauta y piano (Ediciones Mexicanas de Música), aunque en los CAZADORES, poema sinfónico, y en la música de fondo para la película de la Olimpiada de México, los tintes dramáticos son realzados con singular maestría.

Continuador natural de los estilos de Pablo Moncayo y su maestro Blas Galindo, *Leonardo Velázquez* es uno de los compositores que ofrecen mayores esperanzas para la joven música mexicana. Vamos a dedicar algunas palabras a la música de este compositor oaxaqueño, nacido el 6 de noviembre de 1935, quien estudió en el Conservatorio Nacional de México, habiendo hecho posteriormente estudios de composición y dirección de orquesta en el Conservatorio de los Angeles, California.

Contemporáneas de su Suite para orquesta, estrenada en el Conservatorio Nacional en 1951, son las SIETE PIEZAS BREVES para piano, en cuyo delicado pentafonismo no deja de advertirse la saludable influencia de su Maestro Blas Galindo, así como un don melódico innato que ya desde entonces lo haría destacar de manera sobresaliente entre los compositores de su generación.

Todavía en sus tiempos de estudiante Velázquez compuso una Obertura, también para orquesta, así como una DANZA Y TRES BAGATELAS para piano, en las cuales ya aparece más claramente —especialmente en la danza— una de las características más definidas en la música de este compositor: un espíritu festivo combinado singularmente con una despreocupada elegancia.

Aunque desde sus primeras obras Velázquez demostró una bien definida vocación nacionalista, esta quedó claramente establecida con el estreno de su ballet GORGONIO ESPARZA, que tuvo lugar en el Palacio de Be-

llas Artes en 1956. Por esa misma época comenzó Velázquez a escribir para la voz humana, siendo su primera tentativa el ciclo LAS CANCIONES DE NATACHA para soprano y piano. Más tarde fué seducido —como tantos otros— por la poesía de Federico García Lorca, a dos de cuyos poemas les puso música.

Si el espíritu festivo, a veces burlesco y malicioso, de Leonardo Velázquez, se vió plasmado de lleno en su espléndida partitura "EL BRAZO FUERTE" —Ediciones Mexicanas de Música—, sus viajes a los Estados Unidos le sirvieron para compenetrarse de la expresión musical más genuina de ese País: el Jazz. Y de esta manera no niega sus anteriores búsquedas y logros: por el contrario, los afirma. Su decidido interés por el folklore nacional se enriquece con el contacto de otros ritmos folklóricos, y su vena ligera encuentra una fácil expresión en la sincopa del Jazz, en el contratiempo sui-générés de los maravillosos músicos negros de Nueva Orleans. Así es como en 1959, en uno de los conciertos del grupo "Nueva Música de México", estrena sus VARIACIONES PARA CLARINETE Y PIANO, en las cuales se siente claramente la omnipresencia del "blues" y se consolida el estilo elegante y claro de Leonardo Velázquez.

Pero, al igual que Gutiérrez Heras, su estilo también se proyecta en lo dramático cuando compose su poema sinfónico CUAUHTEMOC (ediciones Peters), una de las obras mexicanas que han sido más tocadas en el extranjero.

Del compositor poblano César Tort, amigo y compañero nuestro desde hace algunos años —al igual que todos los demás aquí reseñados— sabemos de su personalidad se vierte en dos actividades aparentemente diversas pero que, viéndolo bien, son concomitantes: la composición en sí y la educación musical, principalmente de los niños. No podríamos afirmar que alguna de las dos cosas le entusiasma más que la otra y, en este aspecto, mantiene un paralelo con grandes compositores que han sido —a la vez— notables por sus aportaciones a la educación musical; nos referimos —entre otros— a Zoltan Kodaly, Bela Bartok y Carl Orff.

En lo que respecta a su obra de compositor ha realizado varias partituras para orquesta sinfónica y música de cámara, demostrando en ellas una gran fuerza rítmica y un colorido instrumental muy atractivo. De él hemos escuchado ESTIRPES, poema sinfónico estrenado en los conciertos del grupo Nueva Música de México en 1958; varias obras para piano y, más recientemente, su CANTATA A MORELOS, con la Orquesta Sinfónica Nacional, en 1969. Actualmente está dedicado a reformar la enseñanza para niños, siendo su meta lograr la aplicación de sus métodos de enseñanza (basados en la lírica infantil mexicana) en todo el país.

Está finalizando la composición de una obra coral basada en textos bíblicos, a la cual piensa intitular IMPRECACIONES.

Uno de los representantes más destacados de la nueva generación de compositores mexicanos es Manuel Enriquez, quien hizo sus estudios de violín con el maestro Ignacio Camarena, en Guadalajara, y los de composición con el maestro Miguel Bernal Jiménez en Morelia. Durante seis años fué violín concertino de la Sinfónica de Guadalajara y, gracias a una beca del Departamento de Estado de los Estados Unidos, realizó estudios de perfeccionamiento en la Escuela Julliard de Nueva York.

Radicando en la ciudad de México, Enriquez fué jefe de la sección de

segundos violinistas de la orquesta Sinfónica Nacional. Como otras obras suyas, la OBERTURA LIRICA fué escrita por encargo especial del Patronato de la Orquesta Sinfónica Nacional y del maestro Herrera de la Fuente para ser estrenada en la temporada de conciertos de 1963. La idea primordial del compositor fué realizar una estructura transparente, con una elaboración clara y horizontal, es decir, con predominio del aspecto melódico y de contrapunto simple.

Habiendo sido merecedor de la beca Guggenheim en 1971 tuvo oportunidad de aumentar su ya abundante catálogo de obras. Así su CONCIERTO PARA PIANO —de impresionantes sonoridades— fué estrenado ese mismo año con Alicia Urreta como solista de la Orquesta Sinfónica Nacional.

FRANCISCO SAVIN, después de terminar sus estudios musicales en México, se trasladó a Praga, Checoslovaquia, donde se especializó en composición y dirección de Orquesta. A su regreso a México continuó sus estudios de composición con el maestro Rodolfo Halffter. Desde entonces ha sido sucesivamente sub-director de la Orquesta Sinfónica Nacional, Titular de la Orquesta Sinfónica de Jalapa y director del Conservatorio Nacional; así como jefe del Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Dentro de una producción no muy abundante destacan sus TRES LIRICAS SOBRE TEXTOS INDIGENAS, que establecen una continuidad a partir de las "Canciones en Náhuatl" de Salvador Moreno y constituyen un paso más en los intentos de integrar nuestro poético pasado indígena con el presente. Están escritas para contralto y pequeño conjunto instrumental, en cuyas voces el pentafonismo estricto de Carlos Chávez y Salvador Moreno se ve continuado dentro de una variada técnica musical; no obstante lo cual, Savin ha conservado en su obra un primitivo aire autóctono.

La carrera musical de HECTOR QUINTANAR ha sido sui-géneris: Después de algunos años de tocar el corno en bandas militares y el piano en danzoneras, estudió con Carlos Chávez en el Taller de Composición del Conservatorio Nacional. Buen orquestador de procedimientos de "vanguardia", ha escrito varias obras sinfónicas y de cámara hasta que recientemente abordó los procedimientos electrónicos. A esta última fase pertenece su obra SIDERAL, para cinta magnetofónica. En esta composición, Quintanar logra una atractiva atmósfera musical y se destaca como pionero mexicano para el aprovechamiento de la técnica electrónica en la música. Actualmente está encargado del Laboratorio de Música electrónica y es jefe del taller de Composición.

MANUEL JORGE DE ELIAS, en un tiempo sub-director de la Orquesta Sinfónica Nacional, después de algunos trabajos dentro de las formas y procedimientos tradicionales, ha demostrado una natural disposición para la música electrónica. Hace tiempo presentó en el Conservatorio Nacional una composición para sintetizador que llamó la atención por su moderada sencillez, habiendo logrado momentos de verdadero lirismo. Sin una actitud extremista, nos parece que su vocación por la nueva técnica musical está bien orientada y ofrece esperanzas de nuevos y personales descubrimientos, algunos de los cuales ya se han dejado escuchar en su más reciente música para orquesta sinfónica.

En la imposibilidad de mencionar a todos los nuevos compositores de México, algunos porque han dejado de componer (RAUL COSIO, EDUARDO MA-

TA), otros porque apenas empiezan a hacerlo (MARIO LAVISTA, FEDERICO IBARRA), pido disculpas si alguno, con los debidos merecimientos, se me quedó en la Olivetti. Creo, sin embargo, haber mencionado la labor de los que han realizado un trabajo más constante de composición musical.

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

Por MARK FOGELQUIST

(II y último)

P. 26. "La selección melódica parece ser relativamente limitada, pese a que, algunas veces, se mezclan ingeniosamente las canciones mexicana y las internacionales de éxito". La selección melódica es enorme. Cada grupo ordinario conoce generalmente de 1,500 a 2,000 canciones, y es elegida por los parroquianos en la mayoría de los casos de empleo. "El mariachi turista es una especie de "rocola". Ponga una moneda y escuche la canción de su preferencia". El mariachi turista no existe. El autor pasó probablemente algunas horas en la Plaza Garibaldi de la ciudad de México y vio que los turistas contrataban a algunos mariachis. Sin embargo, esos mismos grupos probablemente habían tocado aquella semana en la parranda de algunos rancheros en la capital, para alguna juerga, o serenata, o fiesta privada, etc. No conozco ningún mariachi que trabaje exclusivamente para turistas, sencillamente, porque los turistas no gastan más en música de mariachi que los propios mexicanos; y sólo representan para los grupos una pequeña fuente de ingresos. Por lo que se refiere a "poner una moneda y "escoger su canción preferida", no se trata de una moneda. La tasa corriente en México es ahora de 20 a 30 pesos por canción, dependiendo del tamaño y calidad del grupo. Y no se regatea, porque se trata de una cuota fija por cada canción y no una propina.

"Los diferentes grupos suenan todos poco más o menos igual. Usan los mismos dibujos en las canciones respectivas y exactamente el mismo estilo de ejecución... ¿Por qué todos los miriachis de trompetas usan precisamente los mismos arreglos, no solamente en la capital, sino por todo el país? Probablemente porque las melodías y los elementos de estilo son aprendidos de oído y son recibidos así de grupo en grupo". Esta información es ridícula y carece de cualquier sentido común. Justamente porque los mariachis tocan de oído, no hay dos grupos que lo hagan exactamente igual, aún en el caso de arreglos comunes, que no siguen. Hay docenas de arreglos de canciones de éxito y la mayor parte de los grupos mejores (aun los que nunca graban discos) se enorgullecen de sus arreglos particulares. Aparentemente el autor nunca se tomó la molestia de pasar más de una media hora escuchando a los peores mariachis de la capital. "Los mariachis de turistas sólo pueden tocar repeticio-

nes impersonales de ciertos clichés; sin embargo, conservan vivo el interés por medio de su sonido característico, la mezcla de fanfares y trompetas, los rasguños de los violines y el vital tañido de las guitarras". Falso. Repito que no existe el mariachi de turistas. Los mariachis no tocan nunca en forma de cliché impersonal (Quizá así le pareció al autor, que no tenía la menor idea de lo que estaba sucediendo). Para los mexicanos, aquéllo que les impulsa a gastar sumas astronómicas en música de mariachi, es la ejecución intensa y espontánea en la tradición del conjunto. Y las guitarras nunca son tañidas: para el mariachi la guitarra es un instrumento exclusivamente para acordes. "La línea melódica, que se mueve en terceras paralelas, es tomada por el guitarrista, después del preludio instrumental". Esta descripción atañe sólo a un reducido número de entre los numerosos del repertorio de mariachi. Muchas piezas son solamente instrumentales. La mayor parte de las canciones son cantadas por un solista (que puede ejecutar cualquier instrumento en el conjunto y no sólo la guitarra).

P. 27. "Cornelius Reyna", debería decir Cornelio Reyna.

P. 28. "Debido a las uniones sindicales, algunos grupos (marimbas) están formados por músicos de diferentes partes. . . (no hermanos). ¿De dónde proviene la relación entre uniones sindicales y la composición de grupos con miembros de diversos orígenes?"

P. 30. "... los corridos emparentados con el romance español pasan por música folklórica y cambian continuamente a través del proceso de tradición oral". Esta afirmación es positiva, contradice directamente la que aparece en la p. 26 respecto a que el proceso de tradición oral en el mariachi es algo así como inoperante.

P. 31. "Los corridos se cantan frecuentemente en terceras y sextas paralelas. Cuando se trata de tres voces, dos de ellas cantan al unísono, o en octavas paralelas". ¿De qué tradición regional, o de qué tipo de conjunto habla el autor? Vuelve a la carga con sus generalizaciones que pueden ser aplicadas sólo a áreas y conjuntos restringidos.

P. 32. "... Lucha Reyes. Estas cantantes actúan en radio, televisión y películas". Lucha Reyes murió hace por lo menos 20 años.

P. 33. "Conchas de amarillo", por Conchas de armadillo.

P. 55. "Boleros ranchero son sencillamente canciones rancheras, con una tendencia ligera hacia el ritmo de bolero, revelado en el acompañamiento de mariachi". El ritmo de bolero no es una tendencia. Es una forma definida en compás de 4/4, en el que la vihuela y la guitarra conservan un movimiento continuo de corcheas, mientras el guitarrón se escucha en el primero, tercero y cuarto tiempos de cada compás. "Camos's" por Campos'.

P. 61. "Mercadeo de", por Mercado de.

P. 62. "Audiomúsica informó que la canción ranchera "Sombras", grabada en un disco sencillo por Javier Solís, a mediados de los sesentas, tuvo una venta de 200,000 ejemplares en un año. Sin embargo la lista de SACM de las diez mejores melodías nativas de 1963 a 1968 no la incluye. Considerando que los clientes potenciales son, en su mayoría, ciudadanos entre los que predomina el elemento joven, no apto para consumir el género ranchero, aquellas cifras parecen muy improbables". Ante todo, "Sombras" no es una canción ranchera. Es un bolero por excelencia. Segundo, aunque se tratara de

una canción ranchera, pudo fácilmente venderse 200,000 ejemplares en un año. Geijerstam subestima continuamente el impacto de la música ranchera (probablemente porque su principal informante es director de una orquesta de swing y está altamente interesado en rebajar la importancia de la música ranchera), y no obstante, señala en su estadística de artistas populares, el lugar dominante que ocupan los cantantes de ranchero. La mayor parte de los géneros incluidos en el capítulo sobre formas de danzas y casi todos los cantantes y orquestas de la generación de Agustín Lara incluidos en sus cortas biografías, revelan un impacto menor que el de los artistas de música ranchera. En realidad, el principal objetivo del estudio no es la música popular de México, esto es, la música del pueblo, sino la música de la ciudad de México y las clases medias urbanas.

Volviendo a "Sombras", en mi investigación sobre mariachis, en Tijuana y Los Angeles, esta canción fue una de las cinco más frecuentemente solicitada en cada uno de los grupos investigados.

P. 63. "En México muy pocos cantantes han logrado despertar un entusiasmo real de sus auditorios cuando actúan 'en vivo'. Esto puede aplicarse especialmente a cantantes masculinos y femeninos que casi siempre sobre actúan". Esta afirmación es tan increíble, que no admite discusión. Es evidente que Geijerstam nunca ha escuchado cantar a un cantante famoso de canciones rancheras, ni hablado con alguien que sí los ha escuchado. En México los cantantes de ranchero suelen provocar tal entusiasmo, que tienen que ser protegidos por la policía para que no los molesten en los escenarios. El 1º de marzo de 1976 vi a Vicente Fernández cantando en Veracruz y provocó tal furor, que se vió obligado a cantar 18 canciones como *encores* y abandonó el auditorio en una limousine custodiada, con una multitud de admiradores ruidosos que lo seguían.

P. 66. "La mexicanidad consiste principalmente en el modo de interpretación (voces, partes, instrumentales, taconeos, palmadas, gritos, etc. y peculiaridades fonéticas) El ambiente... la composición de la banda de mariachis, la técnica especial de los violines y guitarras, con sus bajos sincopados sostenidos, la sonoridad hiriente de las trompetas (adición reciente) y la manera como los latones del pueblo tocan ligeramente desafinados". Este párrafo pudiera condensarse en la siguiente forma: La música mexicana es música ranchera. En otras palabras: cada punto citado como parte de la mexicanidad le conviene a la música ranchera. En caso de veracidad, por qué razón se trata tan despectivamente al mariachi? ¿por qué el Mariachi Vargas, la fuerza individual más importante en el desarrollo de la música ranchera durante los últimos 40 años es despachado con una sola frase desorientadora? ¿Por que se le concede tanta importancia a la orquesta de swing y al idioma pop internacional en México? En el cómputo final, aun Garrido, el informante más parcial del autor, admite el significado de la música ranchera. El autor nunca siguió esta norma directa que debía haber adoptado en su trabajo.

P. 67. "Gorrioncillo, pecho amarillo... Esta no es una canción ranchera típica, pero contiene ciertos aspectos que se derivan claramente de la canción ranchera..." "Gorrioncillo, pecho amarillo", es una ranchera clásica. Ninguna otra canción ranchera podría tipificar mejor este género.

P. 69. "Todos los ejecutantes de marimba son miembros de un sindicato mexicano de músicos. Los trabajos proveídos por las Uniones garantizan

a los músicos un salario fijo". Pese a que la mayoría de los músicos son miembros de uno de los sindicatos oficiales, las uniones son principalmente una forma de cobrar cuotas a los músicos. Solamente un reducido número de músicos obtiene contratos con salarios fijos garantizados. Aun grupos tan famosos como el Mariachi Nuevo Tecalitlán, carece de contratos y trabaja a base de canciones pagadas por los parroquianos.

P. 70. "Los indigentes que viven las áreas urbanas y rurales prefieren las canciones nativas, como corridos y rancheras, mientras que las clases media y alta han perdido hasta un cierto punto sus tradiciones culturales. El tratar de averiguar la razón de estas razones aparentes puede desorientar. Una posible explicación podría encontrarse en la estructura musical "sencilla" de las canciones rancheras y los corridos, pero podría ponerse un énfasis mayor en los textos locales un tanto crudos y en el sentimiento "mexicano". Este fenómeno presenta una larga historia, no solamente en México, donde las clases media y alta han siempre tratado de seguir modas internacionales, sino en todos los países subdesarrollados. La música nativa se asocia con el atraso tecnológico.

Sumario: Claes af Geijerstam no tuvo por qué escribir un libro sobre la música mexicana popular. No se ha escrito lo suficiente acerca de los últimos desarrollos, para que tuviera sentido una investigación bibliográfica, por lo menos. Como Geijerstam lo sabía, se tuvo que apoyar fuertemente en informantes. Pero sin bases suficientes, una selección de informantes está sujeta a considerables peligros y dificultades materiales de prejuicios; sin embargo, aun por medio de los datos proporcionados al autor por sus informantes, el estudio pudo haber sido considerablemente mejor, en caso de que Geijerstam se hubiera dado cuenta de sus implicaciones. (Fin).



## LAN ADOMIAN EN CONVERSACION CON ESPERANZA PULIDO

*—Al enterarme de la concesión de una beca Guggenheim para usted tuve el deseo de visitarlo. Me parece tratarse de un caso insólito, en virtud del límite de edad que esta Fundación establece para sus becarios.*

*—En efecto. Puedo casi asegurarle que yo soy el primer hombre de 70 años que va a gozar de tal privilegio. Para mis proyectos futuros esta oportunidad, así como los dos premios que gané el año pasado, son de gran significado.*

*—¿Fue difícil para usted conseguir esta beca?*

—No. Lo único que hice fue mandar a la Fundación ejemplares de lo más importante de diez años de mi producción, o sea, de 1965 a 1975. Dada la circunstancia de mi edad, yo mismo no podía creerlo cuando recibí esta carta (*y me mostró la confirmación de su beca, con recomendaciones especiales para la fácil marcha de sus gestiones profesionales*).

—*Veo por esta misiva que el pasado julio (y estamos a mediados de agosto), comenzó usted a usufructuar de su privilegio, el cual abarcará un año completo. ¿Se puede saber algo acerca de sus planes de trabajo?*

—La composición de una ópera.

—*¿Sobre qué temática?*

—Sobre una vivencia latinoamericana. No le digo más, porque me parece inoportuno adelantar los acontecimientos. Creo que se debe esperar el momento oportuno para develarlos. Le prometo que usted será la primera a quien se los revele.

—*Muchas gracias, Lan; pero ¿puedo preguntarle si su libreto se relacionará con algún país latinoamericano específicamente?*

—Si se empeña usted le diré que se trata de un asunto global. Es un hecho que los latinoamericanos (*porque él se considera de este Hemisferio*) acaparamos cada día más y más el interés mundial, no en forma de exotismos, sino como vivencias en sus propios derechos. Y yo, puesto que soy un compositor latinoamericano, no puedo, ni me interesa, sustraerme a este hecho, puesto que lo estoy viviendo.

—*¿Tampoco desea usted revelar el nombre de su libretista? Supongo que será un texto en español.*

—Ya lo sabrá usted. Claro está. El español es una lengua hablada por más de 300.000.000 de gente.

(*Hasta en los Estados Unidos se le considera ahora la segunda lengua principal*).

—*Supongo que sus planes le obligarán a viajar...*

—*Naturalmente, pero no demasiado. La primera etapa de mi viaje será el Columbia Princeton Complex de Nueva York, en cuyo Laboratorio Electrónico realizaré investigaciones y trabajos preparatorios. Después iré probablemente a París y a Alemania, para regresar en noviembre y ya no moverme de aquí. La ayuda de la beca me viene de perlas para poder desplazarme y estar en diversos lugares. Sin ella me sería imposible hacer esta ópera.*

—*Por lo que se refiere a la escritura, piensa usted valerse de varias técnicas, a la manera de Berg, por ejemplo?*

—Pienso que va a ser una obra posberguiana, pero todavía no lo sé. Mi primera ópera —“La Mascherata”—, sobre una novela de Alberto Moravia, es, en parte, posberguiana y en parte no. Vivimos en una época de sincretismo, que llega a veces a convertirse en hibridez, porque podemos disponer de una gran cantidad de fuentes, antes inexistentes. No debemos olvidar que éstos son tiempos de “violenta transición” lo que nos deja poco para ocuparnos de la pureza de estilos y de medios.

—*¿Qué le queda, entonces, al compositor de nuestros días?*

—Sus propias vivencias, adquiridas a través de las experiencias ajenas y su trabajo árduo.

—¿Hasta dónde llega su interés por la música electrónica?

—Algunos piensan que precisa comenzar a estudiarla desde edad temprana y otros arguyen que nunca llega a dominarse. Un 99% de quienes componen por su medio, sólo se han servido de un pequeño repertorio de sonidos. En una conversación con Schaeffer aquí en México, me dijo textualmente: "Les jeunes gens font un son de pipi. Ils le passent par le haut et ils croient que c'est de la musique" (Los jóvenes elaboran un sonido de pipi. Elevan sus frecuencias y creen que hacen música). A mí me gustaría aprender de la electrónica solamente lo que crea necesario para mi composición.

—Creo que este sincretismo sui generis le ha sido muy benéfico a su carrera de compositor.

—Un muchacho le preguntó una vez a Prokoffiev si el medio tono que le metía a la tríada lo hacía antes de componer, o mientras estaba componiendo... Lo viejo no ha muerto y de lo nuevo, no todo es necesariamente joven. El quid del asunto reside en la integración de todo aquello que pueda servirle a uno para los fines de su obra.

—Esto indica que su material orquestal será muy vasto.

—No descartaré nada de lo que pueda serme útil.

—En el pasado advertí aquí una cierta hostilidad hacia la obra de usted. Afortunadamente yo no me dejé influir, sino al contrario: creía que la hostilización es, con frecuencia, un signo de valor del hostilizado.

—Ahora nada puede afectarme ya. Si gané en los concursos es porque tengo obra. Estoy preparado para unos seis u ocho concursos orquestales, porque muchas de mis cosas no se han estrenado aún. Algunos compositores hablan demasiado, pero carecen de obra. Me he convencido de que algo que escribí en 1966 puede ganar un premio en 1975. Aparte de la ópera tengo proyectadas varias cosas de concierto, que requerirán, por lo menos, tres años de trabajo.

## Revista de Revistas

MELOS.—En el número de Julio-Agosto pasados, Susanna Grossmann-Vendrey se refiere a la cuestión del Bicentenario de Bayreuth que viene a completar oportunamente nuestras informaciones procedentes de otras fuentes. Escrito uno o dos meses antes de la puesta en escena de la Tetralogía con que se conmemoró el evento, la autora se llenó de indignación al leer sendos artículos en las revistas alemanas "Spiegel" y "Pardon", redactados con acentos en el escándalo y lo sensacional, sin relación con el lado cultural de la empresa. La segunda basó sus informes en la homosexualidad de algunos miembros de la familia Wagner.

Sin embargo, en la propia revista otro escritor analizó a Bayreuth desde aspectos estéticos y políticos, independientemente de la familia Wagner. Dice la escritora Grossmann que su colega consideró a Bayreuth desde dos ángulos: la relación entre la obra de Wagner y su receptividad por el público

y los servicios prestados por la institución "Bayreuth". En el primer aspecto pulsa la categoría estética y psicológica de cada una de las obras de Wagner y sus implicaciones en el público y el momento político de sus representaciones. Respecto al segundo recalca la ilusión de Wagner al crear su teatro en Bayreuth, como en un sitio ideal para la producción de sus obras. Planeó unificar la música, la escena y el movimiento en una especie de "segunda naturaleza".

El pesimismo de los últimos años de Wagner, es frecuentemente presentado por la historia como esclarecimiento del desarrollo de Bayreuth, cuyo Teatro presentó dos posibilidades: Teatro Nacional subvencionado, o Teatro financiado por capital privado. Desde el principio Wagner pensó en ambas posibilidades. Los primeros festivales fueron realizados con capital privado (especialmente de Luis II), pero con enormes pérdidas. Luego se pensó en otros patrocinadores y el Teatro pasó por diversas fases económicas, que, después de la muerte de Wagner, Cosima no era siempre capaz de enfrentar. Concuerda la autora con el hecho de que Bayreuth no ha sido capaz de ajustarse a la historia de su propia existencia y postulados; se pregunta qué se hará en el futuro y piensa que Bayreuth nunca dejará de estar imbuido en la política.

LE COURRIER MUSICAL DE FRANCE.— El último número recibido explica lo que es el IRCAM y su funcionamiento. En 1969 Pompidou pensó en construir un Centro de Arte Contemporáneo en el sitio ocupado anteriormente por el mercado de verduras y el Marais, que contuviera, además, una Biblioteca de información enciclopédica y un Instituto de Investigación Acústico-Musical ya conocido por sus iniciales IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique), que se instalará en un edificio subterráneo, con autonomía propia. Para su funcionamiento fue llamado Pierre Boulez, quien ha declarado que los objetivos del Instituto consistirán en "Resolver, por medio de un trabajo de equipo, los problemas de la creación musical que ya no obedecen a soluciones individuales". A aquellos que piensan en la posibilidad de una grave mecanización de la música, Boulez les asegura que nunca podrá el compositor ser reemplazado por el sabio, ni el músico se someterá jamás al hombre de ciencia. Para sus objetivos Boulez ha llamado como colaboradores a Nicolás Snowman, Vinko Globokar, Luciano Berio, Gérald Bennett, Jean Claude Risset, Michael Decoust. "No se trata de "colonizar" —asegura Boulez—, sino de integrar el mayor número de informaciones a nuestros métodos occidentales. El público tendrá participación en el nuevo tipo de recepción, entrando así en el juego, siguiendo el proceso de elaboración de una obra desde su concepción; pero también conociendo a fondo las realizaciones obtenidas por las investigaciones. Pierre Boulez desea que el centro sea internacional. Una Unidad Móvil asegurará la difusión de todos los trabajos del IRCAM que abarcarán progresivamente dominios de la lingüística, la psicología, sociología, arquitectura y etnología. Para iniciar sus actividades del IRCAM no esperó a que su edificio fuese terminado. Dio sus primeros pasos en el Teatro de Orsey, en 1974 y luego se trasladó a Angeres, Grenoble, Bruselas, y últimamente a Metz en el cuadro de los Encuentros Internacionales de Música Contemporánea. Pierre Boulez no puede contener su entusiasmo.

REVISTA MUSICAL CHILENA.— Sumamente interesante hallamos el

No. 134 (Abril-Septiembre) de esta gran revista chilena. Cada uno de sus artículos merece detenida lectura a partir de *Rumbos de la investigación sobre música colonial latinoamericana*, de Robert Stevenson que publicamos en un número anterior de Heterofonía. Después la Dra. Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera (folklorista venezolano distinguido que estuviera el año pasado en México), escribieron una crítica a los cancioneros establecidos por Carlos Vega, con una tentativa de reestructuración seguida de transcripciones de cantos chilenos, hondureños, peruanos, argentinos, guatemaltecos, venezolanos, paraguayos, puertorriqueños, brasileños, dominicanos, bolivianos, ecuatorianos, panameños, costarricenses, nicaragüenses, mexicanos.—La Dra. María Luisa Muñoz escribe un bien pensado artículo sobre *La educación Musical en Latinoamérica*. El Dr. Stanley Sadie revisa la América Latina en el nuevo Grove, para el que un gran número de las entradas son de la pluma de Robert Stevenson. De José Vicente Asuar es *La segunda generación de música electrónica*, con pertinentes ilustraciones. Y nuestro Corresponsal en Buenos Aires, Néstor Echeverría produce un artículo titulado *El Instituto Interamericano de Educación Musical* que comentamos en seguida.

“Sin una base educacional seria y extendida hacia todas las clases sociales no puede haber presente ni futuro en la evolución hacia el amor y comprensión a la música. Cuando, en 1856 se creó el Consejo Interamericano de Música (CIDEM), se decidió convocar periódicamente reuniones para discutir problemas de la enseñanza musical. En 1960 el CIDEM convocó a la primera conferencia llevada a cabo en Puerto Rico y en la que se recomendó la creación del Instituto Interamericano de Educación Musical. En esta Conferencia se designó a Cora Bindhoff, de Chile, para que emprendiera la capacitación de maestros a escala continental. El Presidente del CIDEM propuso en 1962 la creación del mencionado Instituto, bajo la tuición de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Univ. de Chile. Se firmó un convenio entre la Universidad de Chile y la OEA en 1966. El INTEM inició la preparación académica de especialistas de la educación musical; así como para prestar asistencia técnica y adiestramiento a gobiernos, individuos e instituciones que lo solicitaran. Entre el 63 y el 76 el INTEM ha recibido un total de 169 becarios para perfeccionamiento en dos niveles. En 1975 se dictó un Curso de Planteamiento de la Educación. El INTEM ha recibido becarios de 18 países de la América Latina. Desde 1972 el INTEM ha realizado labor extensional y organizó el Primer Seminario de Educación Musical, danza y teatro de la Facultad de Música. Los becarios del INTEM también practican la docencia. Varios profesores han visitado a Chile para evaluar las realizaciones logradas y se han llevado a cabo una gran cantidad de actividades relativas a asistencia técnica, misiones de desarrollo institucional, creación de asociaciones de egresados del INTEM, etc.

**BUENOS AIRES MUSICAL.**—En una nota sobre “Los apuntes secretos de Cosina Wagner”, hija de Franz Liszt y esposa, primero de Hans von Bülow y después de Richard Wagner, nota proveniente de nuestro colaborador Nicolas Koch-Martin, se corrigieron varios errores que se les escaparon, tanto al Sr. Martin como a los correctores de pruebas de B.A.M. Helos aquí: 1) Winifred Wagner nació en 1897. No tiene, pues 80 años, aunque está próxima a tenerlos. Tampoco es “hija de Sigfrido, sino esposa de Sigfrido y nuera, por lo tanto del compositor. II) Sigfrido Wagner no murió hacia

1920, sino el 4 de agosto de 1930. Su madre, Cosima, había fallecido el 1º de abril del mismo año. III) Ricardo Wagner y Cosima Liszt se casaron el 25 de agosto de 1870. Un año antes, el 6 de julio de 1869 había nacido Sigfrido, el tercer hijo de Wagner y Cósima. IV) En uno de los párrafos finales se hace incomprensible el texto por omisión y empastelamiento tipográfico. A partir de "Friedlind Wagner, enfant terrible de la familia", debe leerse así: "Friedlin Wagner, enfant terrible de la familia, que en los años 50 fue expulsado de Bayreuth después de haber escrito un libro al que tituló "Noche sobre Bayreuth" —más tarde recordado—, y por último, Verena, otra hija de Sigfrido, que vive con su marido, de apellido Laffrentz en Nueva York (El mencionado libro de Fridlind Wagner fue editado en versión inglesa bajo el título de "Heritage of Fire").

## PARA JOSE YVES LIMANTOUR

Jor ESPERANZA PULIDO

Siempre que las cualidades humanas de los amigos sean nobles, uno siente en la carne sus penas y sus alegrías. Esta vez las penas se han ensañado con José Yves Limantour, por fortuna sin doblegar su espíritu. Va saliendo poco a poco del marasma físico en que se halla y anhelamos que pronto pueda volver a entregarse a una obra que tiene pendiente consigo mismo: la extraordinaria tragedia titulada "La Muerte de Aquiles", con la que se reveló poeta y dramaturgo genial. Siendo trilingüe como lo es, casi de nacimiento, la escribió en inglés y en español simultáneamente; pero bien pudo haberla escrito también en francés. Antes de enfermarse había terminado por completo la versión inglesa. A la española le hacen falta solamente los últimos toques para que pueda competir con su shakespeariana compañera. Es imperativo que pronto recupere Limantour todo el vigor que le caracterizaba hace apenas algunos meses, cuando se le veía exultante en el ejercicio de su inesperado y sorprendente despertar al mundo de la poesía, en el que versificaba con pasmosa falicidad.

Mientras esperamos con paciencia, recordemos que José Yves Limantour fue, antes que nada, un músico. Era —y es— un músico innato, de aquellos para quienes nuestro arte no tiene lugares recónditos. Parece como si en vez de que él se ofreciera a la música, ésta se le entregaba espontáneamente. En otra forma no hubiera podido, por ejemplo, penetrar el espíritu de Revueltas ran inauditamente. Nadie, como él, le ha comprendido en igual forma. Es, así, una desgracia que durante los años en que se dedicó de lleno a la dirección de orquesta, haya encontrado tantos obstáculos para divulgar la obra total del compositor duranguense, que murió en el momento mismo cuando el hombre comienza a sentir, con toda su fuerza, el privilegio de ser artista. Pepe —como le llamamos con cariño sus amigos— pudo ser aquel que revelara la quintaesencia de la música de Revueltas. Si regresara algún día a su antigua profesión, todavía podríamos tener esperanzas de escuchar toda la obra del compositor, (si su destino no se ensañara, hiriéndole casi a diario, hubiera alcanzado cumbres insospechadas). (Pasa a la pág. 42).

# COMPOSITORES MEXICANOS JOVENES

## SU OBRA DE DIEZ

Año	Título	Dotación
1966	MONOLOGO (textos de "El Diario de un Loco" de Nicolás Gogol.	Baritono, flauta, vibráfono y contrabajo.
	DOS CANCIONES (textos de "Salamandra" de Octavio Paz).	mezzo-soprano y piano (o clavecín).
1967	CINCO PIEZAS	Cuarteto de cuerdas tradicional.
1968	DIVERTIMIENTO	Flauta, Oboe, clarinete, fagot, corno, 5 wood blocks y 3 radios de onda corta.
	HOMENAJE A SAMUEL BECKETT	3 coros mixtos o cappella (24 cantantes).
1969	DIACRONIA	Cuarteto de cuerdas (tradicional).
	KRONOS	15 relojes despertadores, como mínimo.
	ESPACES TROP HABITES	Tape Music.
1970	PIEZA PARA UNA PIANISTA Y UN PIANO	Piano
	GAME	1, 2, 3 o 4 flautas.
1971	ALME	Música electrónica.
	CONTINUO	Orquesta (metales, percusiones, 2 pianos y cuerdas).
1972	CONTRAPUNTO	Música electrónica.
1973	DIAFONIA	2 pianos y percusiones (1 ejecutante).
	JUDEA	Música electrónica.

# MARIO LAVISTA

## AÑOS (1966-1976)

Lugar, intérpretes y fecha del estreno	Especificaciones
Sala Manuel M. Ponce. 2º Festival Música Contemporánea, Junio 1966. Armando Lavalle, director. Roberto Bañuelas, barítono.	Encargo del INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES.
Casa del Lago (UNAM). Octubre 1966. Margarita González, mezzo. Ma. Elena Barrientos, clavecín.	Encargo del Departamento de Música de la UNAM. Ediciones Méx. de Mus. 1967.
5º Festival de Música Nueva. Santos, Brasil. Oct. 1969. Cuarteto Haydn.	
"Semanas de Música Contemporánea de Orleans", Febrero 1972, Ensemble de Musique Contemporaine de Paris. Dir. K. Simonovic.	Encargo del Dep. de Música de la UNAM.
Ciudad Universitaria de Paris. Junio 1969. Cuarteto del Conservatorio de Paris.	Grabación discos "PROA" (Burgos, Pérez Medina, Valenti, J. Enríquez). Ed. Peer S.O. New York, 1975.
Conservatorio Nacional de Música de México, Feb. 1970. Conjunto dirigido por el autor.	
"Grand Palais de Paris". Sept. Oct. 1970.	Encargo del "Grand Palais". Obra realizada en el Estudio de Mús. Exp. de la Schola Cantorum de Paris.
Sala Manuel M. Ponce. Julio 1970. Alicia Urreta.	Ed. por Ediciones Mexicanas de Música (1972). Grab. Voz Viva de México (UNAM) por Alicia Urreta. Cor. de Gloria Contreras, est. en la UNAM 1975.
Jornadas de Arte Contemporáneo, CNM. Nov. 1970. Gildardo Mojica.	Grab. Vox Viva de México, por Gildardo Mojica y Rubén Islas.
Auditorio del CNM. Oct. 1971.	Realizada en el Lab. de Mús. Elec. del CNM. de México.
Palacio de Bellas Artes. Orq. Sinf. Nac. Dir. Herrera de la Fuente. Dic. 1971.	Encargo de la OSN de Méx. Alquiler de material y part. en Ed. Méx. de Música (1972).
Tokio, 1972. N.H.K.	Realizada en el Lab. de Mús. Elec. de la Radiotelevisión japonesa (N.H.K.)
Foro de la Juventud del Polyforum Cult. Siqueiros. Marzo 1974. Alicia Urreta.	
Cineteca Nacional. Agosto 1974.	Música para la película de corto metraje "Judea, Semana Santa entre los Coras". Dir. Nicolás Echeverría.

- |      |   |   |
|------|---|---|
| 1973 | CLUSTER<br>DOS CADENCIAS PARA EL 1º y<br>3r. MOV. DEL CONCIERTO en Mi<br>bemol de MOZART. | Piano.  |
| 1974 | ANTIFONA  | Flauta, 2 fagots, y 2 grupos de per-<br>cusiones.   |
|      | DIALOGOS  | Violín y Piano.                                     |
| 1975 | PIEZA PARA DOS PIANISTAS Y<br>UN PIANO  | Piano.  |
| 1976 | QUOTATIONS  | Cello y piano.                                      |
|      | LYHANNH<br>TRIO   | Orquesta Sinfónica.<br>Violín, Cello y 7'30" Piano. |



Werner Henze

## FESTIVAL DE BERLIN

Por PEDRO MACHADO DE CASTRO

(nuestro Corresponsal en Madrid)

Este año de 1976 el XXVI Festival de Música de Berlín, ha servido para conmemorar el bicentenario de los Estados Unidos de Norteamérica, además de otras actividades musicales y teatrales, contando para ello con diversas orquestas extranjeras invitadas, ciclos de ballet y danza moderna, de música de cámara, además de los programas operísticos que diariamente ofrece la Ópera Alemana de Berlín.

Nuestra llegada a la antigua capital alemana coincidió con el concierto de la Orquesta de París bajo la dirección de Daniel Barenboim. Se inició el mismo con la interpretación de la Sinfonía en Re menor de César Franck, en una versión dominada por los fuertes contrastes entre los pp y los ff y unos

- Fac. de Filosofía (UNAM) Oct. 1973 Kit-  
zia Weiss. Grabada en Voz Viva de Méx. (UNAM)  
por Alicia Urreta.
- Foro de la Juventud del Polyforum Cult.  
Siqueiros. Feb. 1975. Dir. José Serebrier. Encargo del Dep. de Mús. de la UNAM.  
Ed. Peer. S. O. New York, 1975.
- Sala Benjamín Franklin. Dic. 1975. Manuel  
Enríquez y Jorge Velazco. Grabada en Voz Viva de Méx. (UNAM)  
por los mismos. Ediciones Méx. de  
Mús. 1976.
- Sala Manuel M. Ponce. Abril, 1975. Car-  
men Betancourt y Federico Ibarra.

Encargo de la UNAM.

Encargo de la UNAM.

Encargo de la UNAM.

"tempi" llevados con una intención quizás demasiado personal, lo que era fácilmente advertible en el "allegro non troppo" del primer movimiento. En la segunda parte del programa figuraban "La tumba de Couperin", y la segunda suite de "Dafnis y Cloe" de M. Ravel. Quizás lo más feliz de esta segunda parte fuese la lectura que de "La tumba" realizó Barenboim, ya que en "Dafnis" cayó nuevamente en el uso y abuso de los forte/pianos.

El resultado total del concierto fue positivo, pues la Orquesta de París nos demostró ser un instrumento excelente, no así las versiones del joven director, quien parece lograr sus mayores éxitos en el piano. Esperamos que en otra oportunidad el joven Barenboim nos fascine desde el podio como otras veces lo ha logrado desde el teclado.

La primera representación operística que nos tocó escuchar este año, fue el "Don Carlos" de Verdi, con un reparto encabezado por Fanco Tagliavini como don Carlos, Annabelle Bernard como Isabel de Valois, Harald Stamm como Felipe II y Brigitte Fasspaender como la princesa de Eboli. La estrella de la noche fue la mezzosoprano Brigitte Fassbaender. La producción escénica resultó muy lograda, así como la parte musical a cargo de la Orquesta de la Opera Alemana de Berlín que dirigida por el joven director español Miguel Angel Gómez Martínez, fue junto con la Fassbaender, lo más aplaudido de la noche.

"LOS CUENTOS DE HOFFMANN", ópera fantástica con un prólogo, tres actos, y un epílogo, se presta mucho para la imaginación y fantasía de un buen director de escena. Así ha sucedido con la versión que acabamos de escuchar en Berlín dirigida musicalmente por Hans Zanotelli. Se utilizaron en esta producción todos los modernos recursos del Teatro de la Ópera Alemana de Berlín como lo es el escenario giratorio, y la posibilidad de una doble representación en un escenario dentro de otro escenario, dando oportunidad de presentar en uno de ellos a los sueños y la ficción y en otro a la realidad. Fueron las estrellas de esta representación, la soprano de coloratura Brenda Jackson en el papel de Olympia, Vera Little-Augustithis en el de Julietta y no tan brillante Erika Koth en el de Antonia y Helga Wiesniewska en el papel de Niklaus, sobresaliendo también Peter Lagger en el papel de Crespel y Sieglinde que cantaba la voz de la madre de Antonia. En la producción, además de un insólito colorido, se utilizaron proyecciones durante la barcarola, obteniéndose un singular realismo.

"*Wir erreichen den Fluss*" ("*Encontramos el río*").—Entre los atractivos de este XXVI Festival de Berlín se encontraba el estreno alemán de la ópera "Encontramos el río" del compositor alemán Hans Werner Henze, argumento de Edward Bond y dirección musical de Christopher Kenne. Con motivo del cincuenta cumpleaños de Henze, este año, además de esta ópera, Henze ha dirigido dos conciertos diferentes, al frente de la Filarmónica Berlinesa dedicados enteramente a sus propias obras. Como todos saben, en los últimos quince años, Henze se ha dedicado a politizar su música, deseando con esta realizar y promocionar ideas izquierdistas. En su nueva ópera "Encontramos el río" estrenada este mismo año en Londres, intervienen más de 55 cantantes en el reparto, con una producción escénica insólita. La orquesta la divide en tres partes: una a derecha atrás del escenario; otra en la parte derecha anterior y el resto en el foso. El director dirige desde una caja de madera. En el escenario se veían sacos de arena, instrumentos bélicos y más de treinta y cinco instrumentos de percusión, algunos ideados y fabricados especialmente para esta representación. Como curiosidad, señalaremos que un solo percusionista tenía a su cargo todos estos instrumentos, viéndose obligado a dar largas carreras, para poder hacerlos sonar al mismo tiempo. El argumento plantea lo sucedido en un imaginario imperio a un general que luego de cometer diversos crímenes, se arrepiente de ellos e ingresa en un manicomio donde los de uno y otro bando procuran atraerle. Terminan dejándole ciego y más tarde asesinándole.

William Murray interpretó tan difícil papel. Como casi siempre sucede al final de esta representación hubo en el público división de opiniones, aunque en nuestro criterio la obra tiene momentos de singular belleza dramática e incluso la música en los momentos musicales "a cappella" logra frases de gran belleza.

La conocida ópera de Verdi, "La Traviata", sirvió esta vez para darnos a conocer la bellísima voz de la soprano italiana Adriana Maliponte quien no sólo lució sus talentos vocales extraordinarios, sino también excelentes facultades histrionicas. Franco Tagliavini cantó el papel de Alfredo y Robert Kerns el de Germont. El ballet y el coro admirables, muy buena la producción, y la Orquesta dirigida por Miguel Angel Gómez Martínez volvió a alcanzar el más alto nivel que se podía presumir. Esta vez los más sonoros aplausos de la noche fueron para la Maliponte y Gómez Martínez.

### "LA FLAUTA MAGICA"

Con el teatro lleno hasta los topes se presentó la penúltima y simbólica ópera mozartiana con un reparto excelente. La dirección musical estuvo a cargo de Heinrich Hollreiser, debiéndose la producción al antiguo intendente en la Ópera berlinesa Gustav Rudolf Sellner. Se destacaron en esta representación el bajo Gengt Rundgren (Sarastro), Donald Grobe (Tamino), Karin Ott Barry McDaniel (Papageno) y Carol Malone (Papagena). La veterana Erika Koth cantó la Pamina aunque por su voz y su figura no da ciertamente el papel de la hija de la Reina de la noche. El cambio de las diversas escenas transcurrió de forma rapidísima gracias al moderno equipo técnico con que cuenta este teatro.

### "BORIS GUDONOV"

La gran ópera de Mussorqski, con instrumentación de Dimitri Shostakovitch, se presentó en la Ópera berlinesa en la voz de uno de sus máximos intérpretes: Martti Talvela quien como se sabe utiliza en esta producción uno de los trajes más costosos que se recuerda en la historia de la ópera berlinesa. Escénicamente conquistó estruendosas ovaciones, compartidas por la soprano Helga Wisniewska, Eva Randova (Marina) y Willian Wu (falso Demetrio). La orquesta y Coro, conducidos en forma admirable por Ger Albrecht, lograron redondear una de las representaciones más logradas dentro de las que figuraron en el programa del Festival de este año.

Antes de partir de Berlín asistimos al concierto ofrecido por la Orquesta Filarmónica de Berlín con su titular, von Karajan, al frente, figurado en el programa "Un Réquiem alemán" de Brahms. Actuó el Coro de la Sociedad Amigos de la Música de Viena y los solistas Ileana Cotrubas, soprano y José Van Dam barítono. En los momentos sinfónico-corales, la Filarmónica berlinesa y el Coro vienes lograron los momentos más extraordinarios de la interpretación.

## CONCIERTOS

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL.—Primer programa de la Temporada de Otoño: Manuel de Falla: *El Amor Brujo*. Concierto de Grieg para Piano y Orquesta. Octava Sinfona de Dvorak, Op. 88. Director, Uri Segal. Solista, Guadalupe Parrondo.

Segundo Programa: Beethoven: Concierto para Piano y Orq. Bruckner: Sinfonía No. 5. Director, Uri Segal, Solista Malcom Frager.

Tercer Programa: Manuel de Falla, Homenaje. Kabalewski, Concierto para Cello y Orquesta. Schumann, Sinfonía No. 2 en Do mayor. Director Jacques Bodmer. Solista, Myung Wha-Chung.

Cuarto Programa: Manuel de Falla, Noches en los Jardines de España. Chopin, Andante Spianato y Gran Polonesa, Brahms, Sinfonía No. 2 Op. 73. Director Erich Bergel, Solista, Cristina Ortiz. Esta orquesta continúa acéfala en su directriz titular.

ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO.—Primer Programa: Arias de óperas de Mozart y Verdi. Director: Fernando Lozano. Solistas Guillermo Sarabia, Guillermina Higuera y Cristina Ortega.

Segundo Programa: Arias: "Sonoralia". Revueltas, "Colorines". Saint-Sains, Havanesa para Violín y Orquesta. Chaikovski, Sinfonía No. 4. Director: Virgilio Valle. Solista Fernando Mino.

Tercer Programa. Verdi, "La Fuerza del Destino. Jachaturian, "Concierto para Violín y Orquesta. Mozart, Sinfonía No. 40. Revueltas, Caminos. Moncayo, "Huapango". Director, Virgilio Valle. Solista, Carlos Castrejón.

Cuarto Programa: Homenaje a Revueltas. "Colorines", "Siete Canciones", "Alcancías", "Ventanas". Director, Virgilio Valle. Soprano, Margarita González.

Quinto Programa: Mozart, Obertura de "Titus", Bartok, Concierto No. 3 para Piano y Orquesta, Mahler, Quinta Sinfonía. Director: Enrique Bätiz. Pianista, Gyorgy Sandor.

Con excepción del primero de estos programas, los restantes fueron realizados en los Estados de México, Coahuila, Zacatecas, Durango, Aguascalientes, Jalisco, El último fue repetido en el Alcázar del Castillo de Chapultepec.

ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNIVERSIDAD. Primer programa: Bloch, Scherzo Fantástico, Wagner, Preludios 1 y 23 de "Lohengrin". Música del Viernes Santo de "Parsifal". Obertura de "Tanhauser". Director: Jacques Bodmer. Solista, Araceli Ricalde.

Segundo Programa: Enríquez, "Ritual". Enríquez, "Concierto para Violín y Orquesta. Director, Jacques Bodmer. Solista: Manuel Enríquez.

Tercer Programa: Liszt, "Preludios". Jachaturian, Fragmentos de "Gay-né". Quintanar, Dos Movimientos Sinfónicos. Ginastera, Danzas del Ballet "Estancias". Director, Héctor Quintanar.

Tercer Programa: Verdi, Obertura de "Nabucco". Mendelssohn, Concierto No. 1 en sol menor. Quintanar, "Fábula" (Coros y Oratorio). Director, Héctor Quintanar. Pianista, Miguel García Mora.

AMERICAN SYMPHONY ORCHESTRA. Beethoven, Obertura Leonora No. III. Mendelssohn, Sinfonía No. 4 ("Italiana"), Revueltas, "Homenaje a García Lorca". Mussorgsky-Ravel, "Cuadros de una Exposición".

Segundo Programa: Wagner, Preludio y Muerte de Amor de "Tristán e Isolda". Copland, "Salón México". Liszt, Segundo Concierto para Piano y Orquesta. Beethoven, Cuarta Sinfonía. Director: Enrique Bátiz. Solista, Sandor. Este programa fue repetido en el Auditorio Nacional y en Toluca.

ORQUESTA SINFONICA DE XALAPA. Ravel, Rapsodia Española. Ravel, Concierto en Sol mayor para Piano y Orquesta. Franck, Sinfonía en re menor. Director: Luis Herrera de la Fuente. Solista, Guadalupe Parrondo.

ORQUESTA SINFONICA DE GUADALAJARA. Ofreció dos programas en San Antonio, Texas, E.U. Primer Programa: Wagner Obertura "Los Maestros Cantores". Milhaud, Concierto para percusiones y pequeña orquesta, Ravel, Segunda Suite de "Dafnis y Cloé". Blas Galindo, "Sones de Mariachi". Moncayo, "Huapango". Director, Kenneth Klein. Percusionista, Felipe Espinoza.

En Guadalajara, Jal.: Beethoven, Obertura de "Fidelio" y Tercera Sinfonía. Kodaly, Suite de "Hary Janos". Director, Lazzlo Gati. Otros dos conciertos con partes del programa de San Antonio, Texas, dirigidos por Kenneth Klein.

Segundo Programa: Obertura de "El Corsario" de Berlioz y arias de óperas de Bellini, Boito, Catalani, Wagner, Giordano y Puccini. Director Kenneth Klein. Solista, Gilda Cruz.

Hubo profusión de conciertos instrumentales (grupos y solistas), del Quintero Clásico de alientos, de Manuel Enríquez y Luisa Durón; Icilio Bredo y María Teresa Duplat; Gloria Carmona, pianista; Orquesta de Cámara "Metropolitana"; Juan José Calatayud (Jazz); Karl Sokotsky (trompetista); Quinteto de Metales de la Orquesta Sinfónica Nacional; Percusionistas de México; Carmen Betancourt y Federico Ibarra (dúo de pianistas); Enrique Aracil, clavecinista; Christoph Back, pianista; The Great Guitars (Byrd, Kessel y Herbells); Guillermo Villegas (Música del Cuerpo); Luis Humber-

to Ramos y Eduardo Marní (clarinete y piano). Thirzah Bendokas (cellista). Dave Brubeck y su grupo de Jazz; Sociedad de Autores y Compositores: dos conciertos en los que resaltaron obras de Halffter y Tapia Colman; Del-fino Madrigal (órgano); María Teresa Castrillón (pianista); Guadalupe Parrondo (piano)). Eleanor Shubin y Edison Quintana (violin y piano); Camerata de México. Presentación de Carolyn Kimbal, soprano Jan Holmquist, piano, Brenda Sakovsky, flauta y Carl Sakovsky, trompeta.

QUADRIVIUM de José Antonio Alcaez.—Escribir sobre un programa que no se ha escuchado embarca riesgos; pero cuando los informantes rezuman sinceridad y cultura aquellos se minimizan. La obra se estrenó en el Teatro del Tercer Piso, de la Biblioteca Benjamín Franklin. Fue escrita por su autor para la cantante guatemalteca Alba Zatz, a quien le debe varias participaciones, tanto en obras propias como en las que dirigió para "Micrópera" que él fundara. Tomaron parte ahora en el acto los instrumentistas Federico Ibarra, Carmen Betancourt, Thusnelda Nieto; José Luis Estrada, Ismael Campos y Mario Lavista. Se ofrecieron dos versiones de la obra: la primera, dirigida por Federico Ibarra y la segunda por el propio autor. En las Notas al Programa, Alcaez especifica las funciones de su producción: estimular la subjetividad "aleatoria" de los ejecutantes, partiendo de un principio enunciado por él mismo: "La voz humana es el más rico, bello y perfecto de los instrumentos o transposiciones" (por transposiciones él entiende elementos de interrelación musical). Estos y la voz humana le proporcionaron sus propios motivos de exploración: someter los instrumentos a la acción estimulante o nulificante de la voz humana. De acuerdo con nuestros informantes, José Antonio logró plenamente sus objetivos. "Produjo efectos sonoros de alucinante efectividad" —dijo uno. "Nada agresivo, ni sonoramente ofensivo ocurrió allí. El autor recurrió a una gama espectral, resuelta en coloridos fantásticos" —expresó el otro. (Recibimos el anuncio del acto seis días después de su realización.

ALIRIO DIAZ.—Presentado por el Estudio de Arte Guitarrístico, A.C., el gran guitarrista venezolano tocó música antigua y música de carácter popular, con su habitual virtuosismo. En la primera parte, una suite de Francisco Corbetta (La guitarra real), "Andante y Allegro" de Sor. Y después, obras de Rodrigo, Sainz de la Maza; para terminar con tonadas, meregues, canciones, cuecas, etc. de la América Latina.

CLAUDIO ARRAU.—En su único recital, Arrau escogió tres sonatas de Beethoven: opus 109, y 59 y la opus 5 de Brahms — programa carac-

terístico de sus últimos tiempos, en los que rehuye obras de menor envergadura. En verdad, obras como la "Appassionata" se antojan "cansadas" y demandantes de 50 años de reposo; pero la 109 se escucha siempre con deleite, porque pocos pianistas la tocan. En cambio, la en fa menor de Brahms resulta demasiado pesada entre las obras de su gran autor, quien hechiza empero con aquellas que escribió en series. Podríamos haberle oído a Arrau con más deleite "Gaspard de la Nuit" de Ravel, o aquellos de los Preludios de Debussy que decía con tanto encanto. O aun la Sonata de Liszt, o la Fantasía de Shumann... C.M.

JORGE SUAREZ.—¡Lástima que la Pinacoteca tenga tan pésima acústica! (Parece que no costaría demasiado mejorarla. ¿Por qué no hacerlo, puesto que se trata de un lugar simpático para conciertos?) El recital de Jorge —dedicado a Chopin— no le lució justa y debidamente. La Sonata en si bemol menor, dos preludios, dos baladas, dos Scherzi son como para exigir un medio adecuado de parte del artista que es Jorge, y el cuidado con que prepara sus recitales. Es necesario que repita ese programa ¿podría ser en la Sala de Bellas Artes? C.M.

GERHARDT MUENCH. — Muench, compositor contemporáneo, es también pianista contemporáneo. Así lo ha demostrado en diversas ocasiones, y vuelve a hacerlo ahora, afreciendo un programa exclusivo: Primera Sonata de Hindemith; Serenata en La de Stravinsky; Fantasía Op. 28 de Scriabin; Sonata de Eduardo Mata. *Caracteres* de Pousseur; su propio Homenaje a Henri Bosco; *La Oropéndola*, del "Catálogo de los Pájaros" de Messiaen y una Pieza aleatoria No. 11 de Stockhausen. Muench ejecuta las obras de sus colegas con la autoridad que le confiere su carácter de compositor y maestro. C.M.

CAMERATA DE MEXICO.—Este nuevo grupo instrumental de 10 músicos norteamericanos y dos mexicanos, ofreció un concierto de música del siglo XX en la Franklin. "Ciudad Tranquila" de Copland; "Suite campesina húngara" de Bartok; Música de cámara de Barber, sobre textos de Joyce, con la soprano Carolina Kimball; "Tres Cantos de Navidad" de Frank Martin y un "Credo" de John Barnes Chance.

CANTAR Y TAÑER.—En contraste, este conjunto está formado por músicos mexicanos, con Benjamín Juárez Echenique a la cabeza. A ellos les interesa casi únicamente la música de la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco —entre el que exploran el Barroco mexicano. En su última presentación: música anónima y de cancioneros antiguos de la inspirada por la obra de Cervantes (J. Aráñez, Luis de Milán, Alfonso de Mudarra, Rodrigo de Martínez, Cancionero de Medinaceli y otros). Mas obras religiosas de Tomás de Santa María, Tomás Luis de Victoria y otros; y profanas de Josquin des Pres, Maneiro, Marenzio, etc. Ignacio Clapes e Imelda Rivera fueron los cantantes invitados. C.M.

ORQUESTA METROPOLITANA DE CAMARA.—Trece jóvenes músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional formaron una orquesta de cuerdas que parece sonar muy bien, según noticias. Dirigidos por *Armando Lavalle*, debutaron con música de Vivaldi, Corelli y un "Adagio" del propio Lavalle. Siguen proliferando las orquestas; pero ignora uno cómo se sostienen... C.M.

A partir de este número el gran pianista uruguayo Jorge Noli colaborará en la crítica musical de conciertos. Nuestra revista le da la bienvenida con beneplácito y le desea una larga estancia entre nosotros.

## CONCIERTOS

Por JORGE NOLI



*Jorge Noli*

AMERICAN SIMPHONY.—El nuevo capricho de Enrique Bätz, la American Symphony, se presentó en el Palacio de Bellas Artes.

Esta demostró ser una orquesta excelente, sobre todo por su sección de cuerdas. El programa incluyó el Preludio y Muerte de Amor de Isolda de Wagner, en donde la orquesta lució la calidad de sus cuerdas, precisamente, pese a que Bätz dio una versión un tanto ilógica y poco natural desde el punto de vista del fraseo.

En el Concierto No. 2 de Liszt actuó como solista Giorgy Sandor. La presentación de este pianista nos desilusionó profundamente, ya que Sandor no demostró estar a la altura de su fama. A su edad, parece un pianista con posibilidades, pero no un verdadero profesional: muchos pasajes poco claros y golpeados, a veces; sonido duro y un fraseo no siempre artístico. Se basa en grandes posibilidades naturales y en una preparación que alguna vez parece haber tenido; pero esto no basta para mantenerse en el primer plano que pretende.

SINFONICA NACIONAL.—Se presentó nuestra primera orquesta, —a pesar de lo que puedan decir todos sus detractores—, con un director, del que

habíamos oído grandes elogios durante nuestra ya remota permanencia en Rumanía, su país natal: Eric Bergel.

Más que un gran director, demostró ser un gran músico. Su técnica surge naturalmente de su expresión y se convierte en un medio más, no en un fin. Sus gestos son de una eficacia expresiva tremenda. Hacía mucho tiempo que no oíamos una tal versión de la 2a. Sinfonía de Brahms, expuesta con una gran lógica natural y un impulso interior notables.

El concierto llevó como solista a la brasileña Cristina Ortiz, tocando "Noches en los Jardines de España" de Manuel de Falla y el "Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante" de Chopin... Cristina Ortiz es una pianista de fina sensibilidad y que demostró poseer cualidades estimables, pero su sonido y sus posibilidades nos parecen muy limitados. Su escuela pianística deja mucho que desear, desde el pretendido vibrato (?), hasta la autoeliminación del uso del antebrazo, lo que le coarta sus posibilidades sonoras. El fraseo de la Gran Polonesa obedecía algunas veces, más al cuidado técnico (exceso de pasajes más lentos de lo debido), que a la lógica musical. En cuanto a Bergel habrá que oirlo en el futuro.

SINFONICA NACIONAL.—Esta vez se presentó con la OSN el joven director URI SEGAL, incluyendo como solista al laureado pianista MALCOLM FRAGER, interpretando el Primer Concierto de Beethoven, con el que demostró ser un artista de primera magnitud. Nosotros ya lo conocíamos a través de grabaciones, especialmente de conciertos de Mozart, e indudablemente que ese tipo de música, que no requiere un pianísimo espectacular, le va de maravilla. Fino, sensible con unos dedos muy buenos y una gran musicalidad, aunque no un gran sonido, que en este Concierto no se echó de menos, este pianista demostró sus grandes virtudes que pronto lo habrán de colocar en un sitio de mayor preferencia. Uri Segal lo acompañó impecablemente y fue un digno director para tan gran músico.

El programa incluyó también la Obertura "Benvenuto Cellini", de Berlioz y la 3a. Sinfonía de Brahms, a través de la cual el director demostró poseer todo lo necesario para coolcarse pronto en un primer plano mundial.

## NOTICIAS

ROSA MARIA CALVO.—La afamada arpista hispana ofreció sendos cursillos de su instrumento en el Conservatorio y en la Escuela de Música de la UNAM. En el Conservatorio asistieron 13 muchachos y en la Escuela aumentó la asistencia también.—Después de terminar su sactividades en México, Rosa María salió para Paraguay, donde, además del cursillo, ofreció 3 conferencias sobre el origen del arpa india en el Renacimiento Español, con tal éxito que, como consecuencia, fue formada una Sociedad de Arpis-

tas, con la propia conferencia como Presidenta. Y la obsequiaron con tres arpas paraguayas. Ofreció, además, tres conciertos y se le instó para que regresara el año entrante.—Después, en Buenos Aires, donde abundan los buenos arpistas, fue ovacionada con enorme entusiasmo al cabo de su recital. También allí se le pidió regresara el año entrante para un concierto en el Teatro Colón. Rosa María Calvo advierte en su carta, que a *María de los Angeles Calcáneo* le debe su "lanzamiento" en este Continente Latinoamericano; pero Angelita nada hubiera podido hacer sin la alta categoría artística de la arpista, quien posee una técnica desampañante.

**RECLUSORIO DE ORIENTE.**—Así se llama ahora un sustituto de la antigua cárcel de Lecumberri. Los 300 internos, apenas trasladados allí, asistieron a la inauguración, que fuera llevada a cabo con un par de conciertos, con cantantes de ópera y bailarines de danzas populares. Se pretende ahora iniciar a los reclusos en el conocimiento de la música y otras formas de cultura adecuadas, en vez de los antiguos y terribles métodos penales. Se trata de rehabilitarlos y no de castigarlos sin esperanzas de redención para ellos. Se halla situado en la Calzada México-Tulyehualco y fue construido en una superficie de 16 hectáreas, con instalaciones modernas y apropiadas.

**BANDA DE MARINA.**—A este organismo le fue otorgado el Primer Premio en el Concurso de Bandas organizado por la Secretaría de la Defensa. La dirige el capitán de corbeta Miguel Angel Guerrero. El 2º y 3r. lugares fueron obtenidos por la Banda de Música del Ejército, dirigida por el mayor Guadalupe Mojica y la Banda de la Segunda Guardia de Infantería, bajo la dirección del capitán Joel García Sánchez. Obra obligatoria era la Obertura de "Las Grutas de Fingal" de Mendelssohn, y otra de libre elección. La Banda de Marina presentó una transcripción de la Toccata y Fuga en re menor de Bach.

**SOCIEDAD TLAMATINIME.**—Bajo esta rúbrica funciona ya una sociedad de gente muy joven, dedicada a la expansión de la buena música, por medio de conciertos didácticos, preparados por la profesora María Antonieta Lozano. La S.T. presenta sus conciertos los sábados, en el Teatro Reforma. Hay allí creaturas tan jóvenes como de 7 años. Los mayores (17 años) explican las obras que van a ser escuchadas y el auditorio reacciona en la forma esperada, porque los ejecutantes llevan las obras muy bien ensayadas. Labor en verdad encomiable y digna de ejemplo.

**NUEVA SALA DE CONCIERTOS.**—La Universidad Nacional Autónoma de México está construyendo una nueva y "única" Sala de Conciertos en terrenos de la Ciudad Universitaria. Jorge Velasco, uno de los supervisores de la construcción, piensa que será más fácil llegar hasta allá, que hasta Bellas Artes, por el menor congestionamiento de vehículos; pero pensamos que no, ciertamente, para aquéllos que carezcan de automóviles. De cualquier modo, una vez que las nuevas instalaciones sean inauguradas, y los melómanos se acoumbren a contar con un sitio digno de la música y sus escuchas, esperamos se dirigirán gustosos hasta allá, por los mejores medios de

transporte a sus alcances. Se dice que la nueva Sala contará con una caja de resonancia oculta, para su buena acústica. Y se está pensando en toda clase de comunidades para los artistas actuantes. ¡Enhorabuena!

**SOCIEDAD MEXICANA DE EDUCACION MUSICAL.**—Con miras de seriedad absoluta fue fundada en el *Instituto Artene* que en esta ciudad dirige *César Tort* la Sociedad Mexicana de Educación Musical, cuyos objetivos principales pueden resumirse así: 1: Intercambios para la resolución de problemas educacionales en México. 2: Difusión e impulso a la educación musical. 3: vínculos con organismos afines. 4: realización de eventos diversos en esta ciudad y en la provincia para el estudio de los problemas relacionados con la educación musical. 5: realización de un evento periódico internacional para el conocimiento de lo hecho en México y otros países y el intercambio de experiencias. 6: promoción de eventos nacionales e internacionales, como conferencias, cursos, seminarios sobre todo lo concerniente a la pedagogía musical infantil. 7: Edición de un boletín periódico de información sobre las actividades de la Sociedad, con amplia difusión en medios similares.

Podrán considerarse socios fundadores todos aquellos que, aparte de quienes suscribieron la escritura constitutiva de la Sociedad, se adhieran a la misma, en el término de seis meses, a partir del primero de octubre del 1976. Quedó constituida la Mesa Directiva, que trabajará de inmediato, para la buena marcha de sus objetivos. En esta revista informaremos ampliamente sobre las actividades de la S.M.E.M.



## FESTIVAL DE BAYREUTH

FESTIVAL DE BAYREUTH.—Wieland Wagner, el difunto nieto del famoso Richar no alcanzó a testimoniar los ziquizapes que desencadenaría su modernismo escénico de las obras de su ilustre abuelo. El otro nieto —Wolfgang— ha respetado los designios de su hermano en este Centenario del estreno del teatro construido por Wagner para fines exclusivos de representación de sus obras. Si no fuese así, ¿cómo habría sido posible que dos artistas franceses de la vanguardia —Boulez y Chéreau— fuesen los encargados de las direcciones musicales y escénica del "Anillo de los Nibelungos"? Esto provocó, y sigue provocando, polémicas bilaterales entre los tradicionalistas, que como *Montana Lang*, invocan, para sus aserciones, opiniones de filósofos de la talla de Nietzsche (recuérdese que éste convirtió su amor inicial hacia la obra de Wagner en odio mortal); y los vanguardistas jóvenes, quienes gozaron la modernización del "Anillo" y su "socialización".

Pepe Limantour asistió al evento y tomó parte en la "claque" vanguardista. Si bien no aprobababa todas las "boutades" de Chéreau (Por ejemplo, le pareció ridícula la solución que les dio el joven escenógrafo a los gigantes Fasolt y Fafner —este último personificado por el bajo Bengt—, quien pese a que era ya de por sí un gigantón de 120 kilos fue colocado sobre los hombros de un levantador de pesas, al igual que su compañero. Ni le pareció bien que Sigfrido sacara de la forja una espada que parecía un palillo de dientes, mientras Mome celebraba su triunfo con una bacínica de peltre a guisa de casco; y quizá la mansión de Hundig haya sido demasiado lujosa; y no atinada la personalidad de Brunhilda quien, pese a la pérdida de su divinidad, aparece armada al lado de Wotan, a quien Chéreau presenta joven. Pero Pepe halló de su agrado la dirección de Boulez, en la mayoría de las escenas. Se arguye que el ex-Director de la Filarmónica de Nueva York no ha sido nunca un wagneriano; pero se olvida —añade Pepe— que, para llegar a Schoenberg y a Berg tuvo, por fuerza, que pasar intensivamente por Wagner. Por otra parte, siendo el sólido músico que es, puede comprender cualquier música, no importa de qué compositor. Y tiene por tanto derecho, como cualquier compositor expeditado, de avivar cierta música del cercano pasado para su más grata y comprensible audición entre los neófitos.

¿Cuál de los dos bandos está en lo justo? Si los musicólogos nos convencieran con argumentos sólidos —ora de una, ora de otra parte— les daríamos la razón... Mientras tanto, quienes no asistimos al evento, nos colocamos al lado de la gente afín a nuestro pensamiento, sin olvidar que Wagner decía al referirse a su propia obra: "Mi música es un pantano de horrores y de sublimidades". Y se estaba refiriendo al "Oro del Rhin"... E.P.

## GRABACIONES

SILVESTRE REVUELTAS. *Sensemaya, Redes, Itinerarios, Caminos*. Orquesta London New Philharmonic. Director, *Eduardo Mata*. RCA Víctor CSI - 1 Estéreo.—Como lo indicamos en el número anterior, volvemos ahora sobre esta importante grabación de música de Revueltas, ejecutada por un gran conjunto inglés, bajo la dirección de Mata, director mexicano; esta combinación rindió buenos —en Sensemaya y Caminos— hasta excelentes resultados.

Ni siquiera cuando escuchamos Sensemaya en vivo, en Bellas Artes, con el mismo conjunto y el propio director, nos produjo tal impresión de plenitud. En la grabación logró Mata que los británicos sintieran el espíritu de esa música, como si fueran de por aquí y él mismo comprendió hasta la médula su carácter sombrío y trágico que, en general, no le es peculiar a la música de Revueltas.

*Redes* — obra en la que también existe la tragedia del cadáver que conducen los pescadores en su barca, pecó un poco de premura en los pasajes más sombríos y de menor ansiedad donde lo revela la partitura.

En cambio (*Caminos*, 1934) —dedicada "a Angela"— obra que contiene algunas de las páginas más intensas y dramáticas de Revueltas— se escucha una versión auténtica en el espíritu y, casi en la letra. Aunque Mata respetó la partitura en la mayoría de sus detalles, hacia el final hace un corte de siete compases (quizá faltaban en su copia); y próximo a la conclusión introduce un acelerando que no es original del compositor. Todo el resto es espléndido.

Ignoramos por qué suprimió Mata a los coros femeninos de *Itinerarios*. Revueltas los usó a la manera de "Sirenas" de Debussy. Por razones desconocidas el compositor no terminó esta obra; pero Kleiber lo hizo, poniéndole punto final con un acorde perfecto no afín al estilo en que el compositor solía usarlos. Mata no desechó este final; pero apresuró la parte lenta, quizá con intenciones específicas.

En fin, se trata de una valiosa cassette de obras de nuestro gran compositor que debemos agradecer. E.P.

## Dos Poemas Inéditos de Eusebio Ruvalcaba

### *Higinio Ruvalcaba*

Una mezcla  
de azul y rojo  
se enroscó en las cuerdas  
de tu violín  
Cuando lo sonabas  
el cielo —con las nubes—  
se unificaba en una cinta  
angosta como el diapasón del instru-

(mento

y se precipitaba  
en musical caída  
hasta verse reflejado  
en la madera barnizada.  
Cuando lo sonabas  
el mar  
se volvía un punto líquido  
cuyo contenido  
era toda la sal de los océanos  
y viajando a  
la velocidad de una nota  
staccata  
se desparramaba en los tímpanos  
de cada escucha  
Cuando lo sonabas  
se estrellaban las esferas cósmicas  
y como mil cráteres del espacio  
lanzaban el fuego prometeico  
con la longitud de un crepúsculo  
sobre tus dedos pequeños  
que entonces  
sacaban chispas  
como longevos pedernales  
Cuando lo sonabas

tu sangre abandonaba sus arterias  
y en un torrente incontenible  
bañaba la figura  
de todo el auditorio  
para regresar a  
sus respectivos ríos  
bailando al ritmo de un scherzo.

### *El cellista*

Del cello  
ahora cuando sonaba  
brotaban quejidos  
entre las cuerdas y el arco  
Sesenta  
o tal vez setenta años  
había sido tocado por las  
manos diestras y geniales  
del artista  
pero hoy  
las falangas decrepitas  
las falanges decrepitas y marchitas  
se detenían  
con lentitud y torpeza  
en el diapasón  
Bach, Schubert y Beethoven  
habían salido de esa  
vieja combinación de barniz, madera  
y tripas de gato  
Esta vez, en cambio,  
salía el artista  
disuelto  
en un andante de lágrimas:  
la artritis.

# La Música en Buenos Aires

Por NESTOR ECHEVARRIA

Nuestro Corresponsal en la Argentina

El ballet tuvo su acontecimiento. Volvió la sempiterna atracción de la gran "étoile". Hace muchos años vino por aquí la Pavlova; más adelante la célebre Alicia Alonso; hace menos tiempo deslumbraron Margot Fonteyn y Rudolf Nureyev juntos; esta vez, era el turno de Maía Plissetskaia. Ya en plena veteranía llegaba por primera vez a estas tierras la sucesora en su patria —según se ha considerado— de Galina Ulanova. Desde que descendió en el aeropuerto fue objeto de agasajos y demostraciones de efusividad por parte del público aficionado a la danza, que es abundante por estos lares.

La bailarina visitante exhibió una vasta gama de recursos, impecable precisión de pasos y movimientos, que se manifiestan en técnicas personales, como una curvatura de espada tan suya que responde, en la jerga de la danza, a la denominada "souplesse Plissetskaia". Admirable resultó también el depurado "port de brass", que maneja con expresividad personalísima. Todo ello pudo advertirse desde el primer contacto, interpretando "El lago de los cisnes", de Chaikovsky. En otra actuación posterior, también en el Colón, incluyó el "pas de deux" de "El cisne negro" chaikovskiano, "La rosa malade", sobre música de Mahler y coreografía de Roland Petit y una versión coreográfica propia sobre "La muerte del cisne", de Saint-Saens, logrando confirmar —y reafirmar, si cabe— tan altos méritos aquilatados en muchos años de labor dancística.

Compartió estos éxitos de la bailarina rusa su "partenaire", también debutante en Buenos Aires, el joven bailarín Valery Kovtun, primer solista del teatro Académico de ópera y ballet de la ciudad de Kiew. A despecho de verse un tanto perjudicado (y en cierto modo también ella) por la coreografía de Jack Carter, cuya estilística difiere de las versiones soviéticas del "Lago de los cisnes" que presentan más atención al lucimiento y la exhibición de virtudes de los solistas, el visitante exhibió noble línea en todo momento. Se despacharon más los dos en el segundo programa (con los bailes a dúo antes citados) y en una breve serie de funciones populares, ofrecidas en un estadio cubierto para exhibiciones deportivas, evidencia esta del interés requerido a todo nivel.

(Viene de la pág. 23).

Dejemos también a Revueltas, por el momento, y sigamos recordando aquellos tiempos, cuando Limontour nos mostraba continuamente su ardoroso amor por la música buena de todas las épocas. Como su padre le prohibiera, desde la niñez, estudiar cualquier instrumento musical, se enseñó a leer partituras desde muy temprana edad, sólo con los ojos y la inteligencia. Así, cuando, a despecho de su progenitor se apuntó en Cambridge a una serie de conferencias dadas por Weingartner sobre las nueve sinfonías de Beethoven, pudo seguir con facilidad el curso de aquella música que tanto le apasionaba; pero la carencia de conocimientos pianísticos le fue más tarde molesta, porque ese maravilloso instrumento puede darle al director efectos sonoros de la orquesta, que su imaginación y sus oídos convierten en reales. En varias ocasiones recuerdo a Pepe luchando contra un teclado hostil, al que fue venciendo poco a poco, hasta doblegarlo a sus necesidades; pero, una vez en el podio, frente a su orquesta y a sus músicos, se dejaba arrastrar por el colorido instrumental y la magia de la música. A un oído tan fiel como el suyo, era imposible engañarle. Siempre exigía su verdad y, con movimientos enérgicos, imponía su voluntad.

Así comenzó a manejar a la orquesta sinfónica de Xalapa, que a su llegada a la capital del Estado de Veracruz era un pobre, un miserable conjunto. Pocos meses después, los músicos no se reconocían a sí mismos. Supo Limantour guiarlos, y darse a respetar por ellos en el terreno musical y en el terreno humano, porque sus exigencias nunca sobrepasaban los límites del convencimiento amable.

Es imperativo que Pepe Limantour recupere su salud y vuelva a ser el hombre enérgico y el artista entusiasta de antaño. Sus amigos lo necesitamos...



**JORNADAS CASALS.**—La orquesta que formó Eduardo Mata para este evento resultó en realidad, de superior calidad. El acto fue inaugurado el 16 de octubre, bajo la dirección del propio Mata, con la Sinfonía cuarta de Mahler y el Concierto para violín y orquesta de Brahms, con Isaac Stern, violinista norteamericano que causa furor dondequiera que se presenta, por su dominio perfecto de todos los aspectos violinísticos e interpretativos (de la música). Las Jornadas continuaron el 20 con Schneider al podio y los solistas Horszowski en el Concierto en fa menor de Bach (excelente) y el propio Stern como ejecutante impecable del Concierto K. 216 de Mozart. En seguida Istomin, Stern y Rose —pianista, violinista y cellista— ofrecieron tres tríos (Stern nunca se hubiera adaptado a mediocridades como "partners"). Y vino después el director rumano *Sergio Comissiona* para dirigirle a la orquesta la Sinfonía "Haffner" de Mozart y al pianista *Claude Frank* el Concierto K. 503 del mismo autor y a Jess Thomas varias partes de Sigfrido y Los Maestros Cantores de Wagner, para terminar con la Obertura del mismo. El gran director hindú Zubin Mehta se presentó, punto seguido, con la Obertura de "Egmont" de Beethoven, y como estupendo acompañante de la prominente soprano *Gilda Cruz*, en seis arias de Verdi y Bellini, para terminar con la Sinfonía No. 2 de Brahms en una versión soberana. Al cerrar estas notas estaban las Jornadas en la segunda presentación del Cuarteto Guarneri —primero con cuartetos de Mozart, Bartók y Beethoven y luego con otros de Beethoven, Stravinski, Hugo Wolf y Schubert. El conjunto posee altas calificaciones.

**OBITO.**—El maestro PEDRO SANJUAN, que fuera fundador de la Orquesta Sinfónica de la Habana, acaba de morir en Washington, a la edad de 89 años. Aunque nacido en España, se trasladó a Cuba desde 1920. Cuatro posee altas calificaciones. E.P.

**CRISTOBAL HALFFTER.**—Su "Elegía a la muerte de tres poetas españoles" fue estrenada recientemente en Alemania. Actualmente se halla en proceso de componer otra partitura para el Festival de Donaueschingen de 1977.

**PRIMEROS PASOS EN EL CONSERVATORIO.**—Uno de los primeros pasos que dará el plantel después de su triunfo es la reorganización total de la Orquesta del Conservatorio, bajo la éjida de *Francisco Savin*. Con la adquisición de nuevo instrumental, se están seleccionando los mejores alumnos de los diversos instrumentos, hasta reunir un número de 80, que gozarán de prestaciones económicas, de manera que puedan dedicar suficiente tiempo a los ensayos, así como a la clase de dirección orquestal, aquellos que reunan las condiciones necesarias para ello. Los conciertos sinfónicos del renovado conjunto vendrán por añadidura a su debido tiempo. Lo importante es que se formen atrilistas de óptima calidad. Y tal cosa es imposible sin la debida práctica, y una disciplina férrea que deberá ser impuesta por Savin. Este es el único Conservatorio del mundo que les paga a los estudiantes por enseñarlos a convertirse en atrilistas.

## DIGEST IN ENGLISH

JUAN JOSE ESCORZA, *On the Arabian Andalusian influence on King Alfonso X Saint Mary's Cantigas* (II). ITALY.—The zejelesca poetry appears in Italy mainly in the *Laudarios*: Fra Jacopone da Todi's and Pisa's (13th, 14th, 16th and part of 17th centuries). The laudos contain certain of the zejel forms. Even during their late existence, the Italian laudos are valuable witnesses to Andalusian influence on Christian Europe.—SPAIN.—The zejel's strophe was widely used in Spain. But spite Andalusian influence in this field, only 60 among 1600 poems contained in the two most ancient collections have the zejel form. Had we preserved some of the earliest Galician poetry, further Andalusian influence could be found. Among the 60 Galician-Portuguese Cantigas, most of them are Cantigas d'Escarnho. Some are Cantigas d'Amor and Cantigas d'Amigo.—On the popular field the examples are richer: i.e. the noted 'Avelaneiras Floridas'.—On the Castilian field, Arcipreste de Hita's *Libro del Buen Amor* contains 6 zejelesca strophes, and so do other poetical works of tradicional writers from the Spanish Golden Century and 16th and 17th centuries Song Books that show evident Arabian influence. See "Tres Morillas" on page 8. Later on this very old Oriental song from the 9th century became a zejel in Spain. The Palacio Song Book somewhat altered that famous song's form. Tristich monorhythm of European popular songs (so prolific in Santa Maria's Cantigas) comes from Arabia, as has been ascertained by Menéndez Pidal, who thinks it came first and shows a certain analogy in the use of zejel's form and irradiation of strophic zejelesca in Spain and Christian Europe, which would be akin to other products of Arabian Spain, whose culture was, at the time, superior to the rest of Europe's.—Santa Maria's Cantigas are the only Galician-Portuguese examples of Andalusian influence. As much as 83% of its 420 compositions are written in zejel strophes. This fact induces considerations about the place the Cantigas occupy in peninsular poetry. They have been so far considered as part of Galician-Portuguese poetry, which is based on Provenzal models. We don't agree at all. The Cantigas are Galician-Portuguese only on account

of semantic considerations. The form of the above-mentioned 83% Cantigas is as follows: incitial refrain, followed by several couplets, each one being divided into two sections: a) different rime and melody from the original refrain. b) back to the latter and finally to the original refrain. The refrain is generally a distich of eight syllables, by pairs, but a different strophic placing is not infrequent. The strophe contains four verses: a monorhythmic tristich and another line to turn back. In the Cantigas the refrain always appears after each strophe (see examples in the original Spanish article). Regarding the melodic form, the refrain contains two phrases, while the strophe has just one, which serves the purpose of singing the two first verses of the tristich. The third verse uses the refrain's phrases. (To continue).

MARIO KURI ALDANA. *The Young Mexican Composers* (II and last).—ARMANDO LAVALLE is a distinguished viola player of our symphony orchestras. He is a spiritual pupil of *Revueñas*, from whom he inherited his sarcastic spirit. In his TRIO he wrote that his work doesn't pretend to be original, but just normal in a contemporary idiom. His CONCERTO FOR VIOLA could be considered as one of Mexico's best contemporary musical works. He teaches now at the Escuela Superior de Música of this city.—JOAQUIN GUTIERREZ HERAS. According to his own words, his music is characterized by a "voluntary lack of complexity". Many of his works convey pure melodic lines that evoke vocal music from the Renaissance and Ars Nouveau. His VARIACIONES confirm his aiming at a lack of complications. And so does his SONATA SIMPLE and CAZADORES.—LEONARDO VELAZQUEZ is a follower of his teachers *Pablo Moncayo* and *Blas Galindo's* styles. He is one of Mexico's best hopes. In his early youth he wrote pieces like a SUITE for orchestra and SEVEN SHORT PIECES for piano (the latter in a pentaphonic vein). And a DANZA and TRES BAGATELAS for piano. In the Bagatelas he begins to discover his festive character and elegance. He has always shown a well defined nationalistic trend, but his ballet GORGONIO ESPARZA was the first clear sign of it (1956). He wrote then LAS CANCIONES DE NATACHA, for soprano, and some other songs. His trips to the USA familiarized him with Jazz. He reached a first climax with his EL BRAZO FUERTE, but Jazz allowed him to intermix its rhythms with Mexican folklore, as can be seen in this VARIACIONES FOR CLARINET AND PIANO (1959), in which some blues appear side by side with his Mexican characteristics. But he can also be dramatic. His CUAUHTEMOC is one of Mexico's symphonic music best known in some foreign countries.—CESAR TORT's actual activities are twofold: composition and children's musical education. His contributions on this field are similar to Zoltan Kodaly's Bela Bartok's and Carl Orff's. He has written several scores for symphonic and chamber music, with strong rhythmic strength and attractive instrumental color. We are acquainted with his musical poem ESTIRPES, several piano pieces and his more recent CANTATA A MORELOS (1967). He is working now on a choral composition based on Biblical texts and called IMPRECACIONES, but he devotes most of his time to the reform of children's musical education, with the University of Mexico's patronage.—MANUEL ENRIQUEZ was during six years concertmaster of Guadalajara's Symphony Orchestra. Thanks to a scholarship from the USA Department of State, he was able to attend New York City's

Julliard School of Music. Back in Mexico, he joined the town's Symphony Orchestra as first second violin. He was then commissioned a work (OBER-TURA LIRICA), in which he aimed at transparency in melody and counterpoint. His 1971 Guggenheim's grant allowed him to enlarge his already rich catalog of works. On the same year *Alicia Urreta* offered the premiere of his CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA with the National Symphony Orchestra. He lives now in Paris, where he continues writing music in the most contemporary manner.—FRANCISCO SAVIN, after finishing his studies in Mexico's Conservatory, went to Praga, where he continued his career under Rodolfo Halffter and wrote a number of valuable works. Since then he has been Conductor of the National Symphony Orchestra and Xalapa's Symphony Orchestra, Director of Mexico City's Conservatory and and Xalapa's Symphony Orchestra, Director of Mexico City's Conservatory and Chief of the fine Arts Music Department. His production is not overabundant, but rich in color. His TRES LIRICAS SOBRE TEXTOS INDIGENAS for contralto and small orchestra follow up SALVADOR MORENO's *Songs in Nahuatl*. In spite of a strict pentatonism, Savin preserved in his work a primitive Indian atmosphere.—HECTOR QUINTANAR's musical career is *sui generis*. He studied with *Carlos Chávez* at the latter's Composition Workshop. He is a good orchestrator in the field of contemporary music and has written several symphonic and chamber works, as well as electronic music, with SIDERAL as a departing point. He is a pioneer in Mexico's electronic music. He is now Director of the University of Mexico's Difusión Cultural and conductor of the same UNA's Orquesta Filarmónica. He directs the Laboratory of Electronic Music.—MANUEL JORGE DE ELIAS was during some time assistant Conductor of the National Orchestra. Not long ago he presented a piece for the synthesizer that proved his researches on that field, for which he has a special talent.—I hope to have mentioned all the young active Mexican composers. Some of them, like RAUL COSIO and EDUARDO MATA\* have stopped composing and the youngest ones, i.e. MARIO LAVISTA and FEDERICO IBARRA, just begin to expand their talents.

LAN ADOMIAN WITH E. P. —E.P. asked Lan Adomian how had he been able to get a Guggenheim grant, as he had surpassed the age limit imposed by the famous institution. Being 70 years old he was surprised himself. He had only to send copies of the principal part of ten years production (from 1965 to 1975). He showed E.P. the granting answer that made him so happy. Asked how he intended to profit from his grant, he said he was already planning an opera on a Latin American subject. The whole of Latin America would be evolved in the process. Being a Mexican citizen he is aware of the whole Latin American Continent's problems which are now monopolizing the world's attention. Spanish, nowadays spoken by three thousand millions of people, the libretto shall be written in our language.

He won't travel extensively, but he is going to New York City's Columbia Princeton Complex and its Electronic Laboratory, and afterwards to France and Germany, before coming back to Mexico to stay put, up to the moment of finishing his task. Asked about the musical language of his future work he said it will be postbergian. In these times of syncretism we can handle a great amount of sources. We have no time for purity of styles. Through his own strenuous work and the experience of others the composer owns his particular means of life. Electronic music interests Adomian only so far as it serves his specific purposes. I told him that his *sui generis* syncretism had been a positive fact in his career. I thought that he would profit very much from his rich ways of orchestrating. He said he would use every useful material. In the past there has been a certain hostility against him. He said that now nothing could affect him any more, as he has enough manuscripts and unheard music for six or seven composition contests. He found out that something he wrote in 1965 could win a prize in 1975. Once the opera will be finished, he plans to write several concert pieces that will demand at least three years work.



Sigi Weissenberg, quien se presentó con la Orquesta Sinfónica del Estado de México como solista del Cuarto Concierto de Beethoven, que interpretó con intensa poesía y la técnica singular que le ha caracterizado siempre.

# HETEROFONIA

Ofrece colecciones completas de esta revista (salvo tres números agotados), que comprenden los años de 1968 a 1976, a un precio atractivo.

Llame usted al Teléfono  
523-48-10, o escriba a

Heriberto Frías 514  
México 12 D. F.

## **CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA**

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

### **CONCIERTOS Y CONFERENCIAS**

10 de Noviembre, a las 18.30      IRMA ALFONSO, pianista

9, 11 y 16 de Noviembre, a las 18.30      CONFERENCIAS DE

CLEMENTE SANABRIA

24 de Noviembre, a las 18.30      TRIO DE MEXICO

AUDITORIO SILVESTRE REVUELTAS

## **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.**

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