

SEP

SECRETARÍA DE  
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

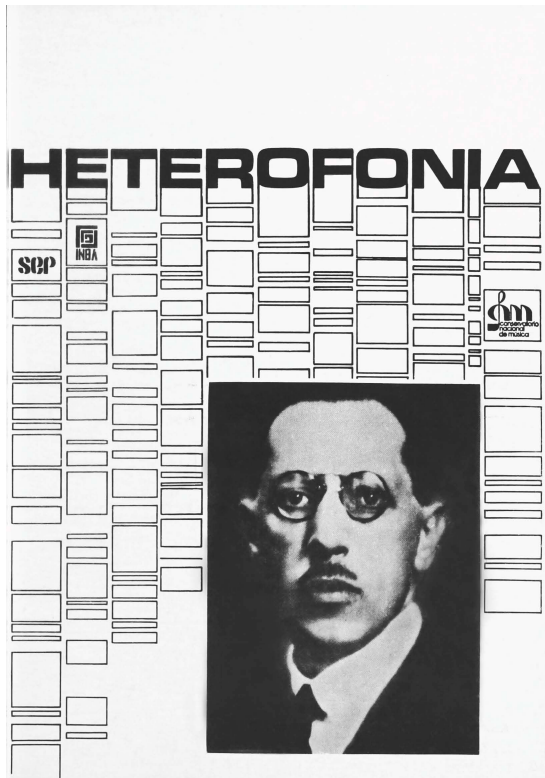


INBA



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* 78, México, julio-agosto-septiembre de 1982

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 78, México, julio-agosto-septiembre de 1982, pp. #-#

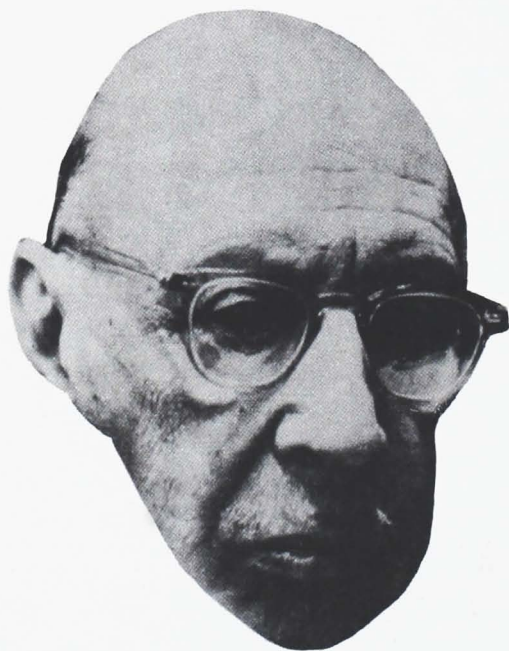
# HETEROFONIA



SEP



Centenario del Nacimiento  
de



**Igor Stravinski**

**1882-1982**

# HETEROFONIA

Revista Musical Trimestral

ORGANO DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

VOLUMEN XV No. 78, SEGUNDA EPOCA

Julio-Agosto Septiembre de 1982 / No. 3

Directora: ESPERANZA PULIDO

Jefe de Redacción: JORGE VELAZCO

COLABORAN EN ESTE NUMERO:

*Carmen Sordo Sodi - Vera Stravinsky y Robert Craft*  
*Alberto Pulido Silva - John Rockwell - Karl Bellinghausen*

Cada autor es responsable de sus opiniones.

---

## PRECIOS DE SUSCRIPCION

### REPUBLICA MEXICANA

Número Suelto ..... \$ 110.00  
Un Año (cuatro números) . \$ 400.00  
Número atrasado ..... \$ 120.00

### EXTRANJERO

Número Suelto ..... \$ 6.00 Dlls.  
Un Año ..... \$ 22.00 „  
Número Atrasado .... \$ 7.00 „

Registrado como correspondencia de Segunda Clase por la Dirección General de Correos, con fecha 28 de marzo de 1968, bajo el número 1242.

---

Instituto Nacional de Bellas Artes, Coordinación Gral. de Educación Artística  
Conservatorio Nacional de Música

Presidente Mazaryk No. 582

México 5, D. F. — Tel. 520-10-13

Correspondencia al Apdo. Postal 105-154, (11560) México, D. F.

En la portada: Igor Stravinski, foto de G. L. Manuel Freres.

# HETEROFONIA

78

Directora: *ESPERANZA PULIDO*  
Jefe de Redacción: *JORGE VELAZCO*  
Administrador: *C.P. PABLO FERNANDEZ FLORES*

## S U M A R I O

Editorial .....	3
<b>ESPERANZA PULIDO</b>	
La Mujer Mexicana en la Música .....	4
<b>CARMEN SORDO SODI</b>	
Compositoras Mexicanas de Música Comercial .....	16
<b>VERA STRAVINSKY y ROBERT CRAFT</b>	
Stravinski y la Salud Física .....	21
<b>KARL BELLINGHAUSEN</b>	
El Tesoro de los Diamantes de Vidrio .....	26
<b>ALBERTO PULIDO SILVA</b>	
Estética y Música Electrónica .....	30
<b>JOHN ROCKWELL</b>	
Conlon Nancarrow, Poeta de la Pianola .....	35
<b>KARL BELLINGHAUSEN</b>	
Dos Cantatas Desconocidas de Sumaya .....	39
<b>C r ó n i c a</b>	
<b>LIBROS</b> .....	42
<b>A. LEMMON</b>	
Conciertos: Festival Internacional Cervantino y otros .....	44
<b>REVISTA DE REVISTAS</b> .....	47
<b>NOTICIAS</b> .....	49
<b>DIGEST EN INGLES</b> .....	51
<b>El Conservatorio</b>	
<b>JESUS C. ROMERO</b>	
Historia del Conservatorio IV .....	54
<b>ACTIVIDADES DEL C.N.M.</b> .....	64

---

# EDITORIAL

---

El 17 de junio del año en curso Igor Stravinski hubiera cumplido 100 años, pero la vida no le concedió más de 89. El artículo que tradujo Jorge Velazco, Jefe de Redacción de esta revista (ver p. 21), se refiere solamente a los últimos tiempos del compositor, cuando su salud lo traía siempre inquieto y temeroso. *Heterofonía* siente no haberle dedicado un número especial, pero esto no indica olvido, ni mucho menos menosprecio de su inmenso servicio a la evolución de la música. Este año se ha escrito tanto acerca de Stravinski, que con tener presente su obra —ahora como siempre— pudimos sentirnos satisfechos.

Por otra parte, poseer su *Poétique Musicale*<sup>1</sup> y repararla de vez en cuando es refrescante. En esta obra se retrató el artista de espíritu entero. “No soy un revolucionario” expresó invocando a Maurice Ravel, el único que lo había comprendido al afirmar que la novedad de la *Consagración* no estaba en la escritura, ni en la instrumentación, ni en todo el aparato técnico de la obra, sino en la *entidad musical*. “Me han hecho revolucionario a pesar mío”, “Confieso que soy totalmente inflexible al prestigio de la revolución”,<sup>2</sup> a la que juzgó como un objeto movable que rememora una curva cerrada de la que se regresa al mismo punto. En realidad, Stravinski no fue un revolucionario subversivo, porque era auténtico y llevó a cabo sus innovaciones sin pretensiones de innovador.

Referentemente a su obra, nunca como en *Poétique* fue Stravinski tan sincero. A ella le reveló la esencia de su ser artístico, primero en su clase, como huésped de la Universidad de Harvard, y luego en el libro donde se reprodujeron las cinco sesiones que ofreció allí (para provecho de quienes no tuvimos la suerte de escucharlo).

En su segunda sesión declaró su interés por la polaridad del sonido, pero puesto que dichos polos de atracción “dejaron ya de ser el centro del sistema cerrado que constituye el sistema tonal, podemos aceptarlos, sin necesidad de plegarnos al protocolo de la tonalidad... Para mí componer equivale a poner en orden un cierto número de sonidos de acuerdo con ciertas relaciones de intervalos”;<sup>3</sup> sin embargo, solamente le importaba que los elementos sonoros constituyeran la música por el efecto de su organización, la cual presupone una acción consciente del hombre. La invención —dijo— “no es concebible fuera de su realización”.

---

<sup>1</sup> *Poétique Musicale*. J.B. Janin (novena edición), París, 1945.

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 18-19.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 59.

---

# La Mujer Mexicana

## en la Música

---

ESPERANZA PULIDO

(Ponencia leída por la autora en el II CONGRESO DE LA MUJER EN LA MUSICA celebrado en Los Angeles, California, del primero al cuatro de marzo de 1982).

Con el fin de comprender el muy lento proceso de integración de la mujer mexicana a la música y a otros campos intelectuales, debemos precisar dos hechos por lo menos: cierta clase de atavismo y un indebido trato por parte del hombre. Estos dos factores han oprimido a la mujer en el transcurso de varios siglos. Dentro de la terminología moderna son conocidos como *malinchismo* y *machismo*. Trataré de explicar ambos brevemente.

La Malinche era una joven indígena de la costa mexicana, a quien Hernán Cortés secuestró y retuvo a su lado como intérprete; ella pudo aprender el español en breve tiempo. La Malinche ayudó al conquistador, especialmente en sus primeras conversaciones con los aztecas, y se enamoró de él servilmente.

En nuestros tiempos *malinchismo* significa un complejo de inferioridad, siempre que un mexicano confronta a un extranjero en asuntos importantes. Es especialmente obvio en el caso de una muchacha que consiente los requerimientos de su amo como presunto amante.

*Machismo* significa la dictadura del hombre mexicano en su propio hogar, como así también la de aquel que se jacta de poder masculino para atraer a la mujer. Ambos de estos rasgos se mantienen aún dentro de ciertos grupos indígenas y mestizos, aunque no tanto entre las clases media e intelectual.

Hasta no hace mucho tiempo, aquellas raras mujeres que se atrevieron a reclamar su libertad, con el pretexto de ampliar su saber musical, debieron decidirse a luchar contra sus padres y parientes que insistían en coartar sus verdaderas ambiciones.

¿Por qué la historia de México de comienzos de siglo XX sólo recuerda a una mujer mexicana como la auténtica gran intelectual y maravillosa artista? Sor Juana Inés de la Cruz fue una poeta de excepcional calidad y una mujer de vasta cultura, que pudo conversar en igualdad de términos con los más sabios hombres de su tiempo acerca de temas filosóficos y teológicos. Pero, ¡cómo debió pelear por ganar su derecho al saber!

Quizás no necesite ahondar demasiado en su posible importancia dentro del campo de la música; sin embargo, en su caso, aun aquellas menos conocidas actividades merecen mención. Con el propósito de serles útil a sus compañeras de convento, estudió música ella sola, apoyándose en significativos libros teóricos escritos por ciertos autores, como el italiano Cerone. Por sugerencia de la esposa del Virrey, la Condesa de Paredes, comenzó a escribir un tratado musical que luego nadie logró hallar. Sor Juana incluyó en uno de sus poemas publicados los siguientes versos:

Y empecé a hacer un tratado  
para ver si reducía  
a mayor facilidad  
las reglas que andan escritas.  
En él, si mal no recuerdo,  
me parece que decía  
que es una línea espiral,  
no un círculo la armonía;  
y por razón de la forma  
revuelta sobre sí misma,  
la titulé caracol  
porque esta revuelta hacía.

Me divierte pensar que Sor Juana haya visto la armonía girando en torno a sí misma a manera de un caracol; después de todo esto no se halla lejos de la posibilidad; pero la importancia de estos versos consiste en revelarnos que la "Décima Musa" escribió realmente el tratado en cuestión.

¡Cómo me hubiera gustado decirles a ustedes algo acerca de la mujer mexicana en la música durante la época precolombina! Pero existen muy pocas evidencias acerca de este tema; sin embargo, de acuerdo con Bernardino de Sahagún en su *Historia de las cosas de la Nueva España*, podemos saber que los jóvenes y las muchachas aztecas estudiaban música a fondo en escuelas especializadas, donde solamente los jóvenes eran enseñados en el arte de ejecutar instrumentos musicales. Las muchachas, en cambio, aprendían a cantar y danzar.

Desde el descubrimiento de América por Colón, hasta la conquista de México por Cortés, pasaron solamente veintiocho años, pero recordando que Colón estuvo en Santo Domingo, en el mar Caribe, mientras que Cortés y sus soldados desembarcaron en Veracruz y se internaron hasta llegar a Tenochtitlán —hoy México— a lomo de caballo y a pie. Todo era novedad para ellos: el sonido de los tambores aztecas (huéhuetl y teponaztli), que les parecieron "infernales" a sus oídos, y más tarde las hermosas danzas que ellos vieron y compararon con "lo mejor de España". Sahagún describió las danzas detalladamente y escribió una *Psalmodia Christiana* conteniendo textos que él adaptó a la música azteca. La *Psalmodia* se conserva (la Biblioteca Huntington de esta ciudad posee una copia); no así la música.

No existen dudas acerca de las condiciones sociales en el México colonial. La mujer, por ejemplo, no poseía libertad ni derecho para cantar o bailar en público, como lo hacían las aborígenes anteriormente. Es de esperar que una exhaustiva investigación etnológica nos permita en el futuro conocer algo más acerca de la música colonial y —ante todo— sobre la música precolonial mexicana. Yo, por mi parte, no deseo hablar sin pleno conocimiento de causa.

## EL PERIODO COLONIAL

Si ya he mencionado antes a Sor Juana Inés de la Cruz, una maravillosa mujer del periodo colonial, fue solamente porque ella representó una excepción.

Una de las virtudes de los conquistadores fue su integración con los indígenas. Existían, por supuesto, cierta clase de criollos que no deseaban mezclarse con los aborígenes, pero algunos lo hicieron y esta fue la raíz de la nueva raza. Las mujeres se adaptaron fácilmente a sus nuevas obligaciones: a su esposo y a la maternidad. La nueva religión exigía sumisión.

Las monjas gozaban de ciertos privilegios. Maestros de Capilla eran requeridos para los servicios religiosos, pero los hombres no fueron admitidos en los conventos de mujeres. Fue necesario crear escuelas de música para las muchachas que se sentían inclinadas a encerrarse en la vida conventual; éstas debían contribuir con su dote. Aquellas que demostraban poseer talento musical, pero carecían de medios económicos, recibían instrucción, a fin de poder servir como maestras de capilla. En tales casos eran no solamente admitidas sin dote, sino también cálidamente acogidas. Los nombres de algunas de ellas aparecen en antiguos archivos.

¿Qué otro tipo de música era posible detectar en la mujer de la época colonial? Grandes ciudades, como México, Guadalajara, Puebla, Oaxaca, Morelia, etc., contaban con un cancionero folklórico español que poco a poco fue asimilado y transformado por la siempre creciente población. Pero en las más apartadas regiones indígenas, las antiguas tonadas aborígenes prevalecieron: unas pocas de ellas han sido transmitidas de generación en generación.

En las grandes ciudades solamente unas cuantas mujeres privilegiadas podían disfrutar de ciertos espectáculos, como por ejemplo, de las óperas enviadas desde España. Hacia fines del siglo XVIII *Il Fanatico Burlato* de Cimarosa fue escuchado en la ciudad de México, pero la gente se sentía más atraída por las zarzuelas y las tonadilleras (cantadoras populares) como por ejemplo, Felipa Mercado (La Gata). Ciudades de la categoría de Morelia poseían escuelas de música para muchachas. En los archivos de Las Rositas, el compositor mexicano Miguel Bernal Jiménez realizó muy interesantes descubrimientos acerca de la música clásica enseñada ahí. A través de un estudio muy detenido de dichos documentos, es posible deducir que solamente las muchachas provenientes de familias ricas eran admitidas (con muy pocas excepciones).

## MEXICO INDEPENDIENTE

La guerra de independencia de México comenzó en 1810, pero el país necesitó alrededor de once años para terminarla. Se dice en México que la Conquista fue lograda por los indígenas y la Independencia por los españoles. ¿Cómo es esto? Pues los indios tlaxcaltecas, quienes fueron subyugados por el Imperio Azteca, ayudaron a Cortés a pelear contra sus enemigos. Y tres siglos más tarde, muchos españoles criollos se unieron a los insurgentes.

Durante algunos años la música permaneció estancada; pero en 1827, el famoso cantante y empresario español Manuel García (1805-1906) trajo su troupe a la ciudad de México para actuar durante una temporada de ópera. Este fue el comienzo de una larga serie de temporadas, llevadas a cabo por diferentes compañías, la mayoría italianas. Durante el siglo XIX la ópera italiana prevaleció en casi todo el mundo, y México no fue la excepción. Por lo contrario, México fue un campo muy fértil para esta manifestación.

Durante los tres años del Imperio de Maximiliano (1864-1867), las escuelas privadas de música enseñaban canto. Por esa época, México tuvo su más grande cantante: Angela Peralta, nacida en 1845. Su padre recibió un subsidio para llevar a su hija a Italia, donde estudió canto con el muy conocido maestro Lamperti. La Peralta cantó en algunos de los más importantes teatros de ópera de Italia, España y Rusia. De regreso a México recibió una cálida bienvenida. Durante la corta vida del Imperio, Maximiliano permitió a la Peralta colaborar en el estreno de *Ildegonda* del compositor mexicano Mellesio Morales. Ella dirigía entonces su propia compañía que administraba con mucho éxito al realizar giras dentro del país. En el curso de una de estas *tours*, se encontró en Mazatlán con una epidemia de fiebre amarilla que acabó con su vida y la de algunos miembros de su compañía. Esto ocurrió en 1883, cuando contaba 38 años de edad. Entre sus talentos cabe señalar su inclinación a la composición. Escribió un *Album de Angela Peralta*, cuyas veinte piezas comprenden canciones, valsos, mazurkas, danzas y fantasías para piano, recargadas de arpegios y adornos que eran muy gustados por las *amateurs* de aquellos tiempos.

El Conservatorio Nacional de Música fue fundado en 1866 por un grupo de entusiastas músicos. Uno de los mejores productos de aquellas primeras generaciones de estudiantes fue Carlos J. Meneses, quien llegó a ser notable pianista, así como también director de orquesta y docente. Fue responsable de la formación de gran cantidad de mujeres pianistas (sólo Ana María Charles muy notable) y de la cultura pianística que aun perdura entre nosotros.

## EPOCA MODERNA Y CONTEMPORANEA

Meneses murió en 1826. Sus mejores alumnas fueron Alba Herrera y Ogazón (1885-1931) y Ana Ma. Charles. Considero injusto que ningún diccionario mexicano o enciclopedia de la música las mencione. En su juventud

Alba llegó a ser una brillante pianista. Junto con Julián Carrillo (el músico mexicano famoso por su Sonido Trece), interpretó, quizás por primera vez en México, las *Sonatas* completas de Beethoven para violín y piano. Pero siendo atraída mucho más por la musicología, se convirtió en una de las primeras historiadoras y críticos musicales de México. Entre sus libros se cuentan: *El arte musical en México*, *Puntos de Vista*, *Una Historia de la Música*, la traducción del libro de Josef Hofmann *La interpretación del piano* y otros más. En un primer momento sus opiniones acerca de la música moderna fueron muy estrechas, pero más tarde escribió excelentes artículos sobre Schoenberg, Prokofiev, Ravel, etc. Sus juicios acerca de algunos temas musicales mexicanos de su tiempo son aún válidos.

Muchas jóvenes comenzaron estudios vocales con los excelentes maestros que había en México. Varios roles operísticos les fueron rápidamente ofrecidos, así como también el reconocimiento internacional.

Después de Angela Peralta, Fanny Anitúa (contralto, 1887-1968) fue la siguiente cantante cálidamente acogida en el extranjero, así como la primera mexicana en cantar en la Scala de Milán, el papel de Erda de *Sigfrido*. Se presentó frecuentemente en representaciones operísticas como *Safo* de Gounod, *Orfeo* de Gluck, *Sanson* y *Dalila* de Saint Saens, etc. En ocasión de celebrarse el Centenario del nacimiento de Rossini (1792-1868) en Pesaro, Italia, Fanny Anitúa fue acogida como la mejor contralto de Italia en aquel momento.

En 1901 Soledad Goyzueta fue valiosa protagonista en el estreno de la ópera *Atzimba* de Ricardo Castro.

Después de Fanny Anitúa le siguieron varias buenas cantantes de ópera, tales como María Luisa Escobar, Consuelo Escobar, María Romero, María Teresa Santillán, Josefina Aguilar, etc. En el caso de María Romero, una hermosa voz y gran musicalidad, su familia le prohibió continuar con una carrera internacional que tanto mereció.

En el campo del Lied, María Bonilla no ha sido superada en México por ninguna otra cantante. Después de obtener su Diploma en el Conservatorio Nacional, viajó a Alemania con sus padres, quienes nunca se apartaban de ella. Luego de obtener en Berlín otro título, regresó a México para enseñar en el Conservatorio y ofrecer recitales de su especialidad. Sus más brillantes alumnas son Irma González y Julia Araya. Lupe Medina de Ortega fue otra cantante de lied de sobresalientes méritos. Se destacó excepcionalmente dentro de la música contemporánea. Durante los mejores años de la Orquesta Sinfónica de México, estando Carlos Chávez a su frente, fue llamada en innumerables oportunidades para interpretar el repertorio de música moderna.

Actualmente contamos con estupendas cantantes mexicanas (México ha sido un país de buenas voces); Irma González y Oralia Domínguez son los ases de su generación. Irma es el típico caso de una voz excelentemente adiestrada. Parece que cantara mejor ahora que hace treinta años. Sigue siendo muy apta *prima donna*, pero se destacan especialmente sus intervenciones en cantatas y música sinfónica moderna de concierto. Oralia pasó varios años en

Europa, donde era muy solicitada. Su actuación en *El Amor Brujo* de Manuel de Falla y otras obras de la misma categoría fueron memorables. Yo fui testigo de sus grandes éxitos en París. Irma y Oralia son músicos de alma y arte. María Luisa Rangel se ha dedicado especialmente a la música vocal mexicana culta que canta con pericia.

Rosa Rimoch es otro ejemplo de impecable adiestramiento vocal. Luego de una brillante carrera en la ópera nacional y en la internacional, ofrece ahora *Lieder* y canciones mexicanas con gran destreza.

Margarita González — formidable en la música de todos los tiempos y todos los estilos— ganó en París el Primer Premio en un concurso dedicado al “mejor cantante extranjero de canciones francesas” (su dicción francesa resultó impecable). Junto a Lupe Pérez Arias, soprano de voz cristalina y gran musicalidad, formaba un dueto que ofrecía hermosos recitales. Maritza Alemán obtuvo destacados éxitos en Alemania como cantante de ópera durante varios años, interpretando papeles principales en varios teatros germanos. Guillermina Higareda abandonó su carrera de pianista por la de cantante de ópera y concierto. Lo menos que se puede decir de ella es que actualmente no tiene rival en terrenos de la música y posee una de las más bellas voces de soprano. Hilda Cruz continúa incrementando su prestigio internacional y nacional como estupenda cantante operística; pero también en música de concierto. Marta Ornelas y Hortensia Cervantes son competentes sopranos, pero no han proseguido sus carreras, porque Marta se casó con el famoso tenor Plácido Domingo y Hortensia con el distinguido barítono mexicano Roberto Bañuelas, conocido internacionalmente. Otras tantas cantantes jóvenes están desarrollando sus carreras en la Opera Nacional de México: Margarita Pruneda, Estrella Ramírez, Martha Félix y otras son ya realidades.

## DESTACADAS PIANISTAS

Como dije antes, el piano tiene en México innumerables adeptos (en el Conservatorio y en la Escuela de Música de la Universidad, el cuerpo docente de maestros de piano es muy superior en número al de cualquier otra materia).

A comienzos de la década de los treinta, la más destacada pianista fue Angélica Morales. El gobierno mexicano la envió a Alemania, cuando era considerada una niña prodigio, a fin de que pudiera realizar ahí su perfeccionamiento. En su caso, su madre sacrificó su vida en beneficio del futuro de su hija. Angélica fue aceptada en la Hochschule für Musik de Berlín para estudiar con Egon Petri, quien luego de varios años la convirtió en una destacadísima concertista. Siendo aún muy joven, interpretó, en cuatro sesiones, los 48 *Preludios y Fugas* de *El Clave bien Temperado* de J. S. Bach e hizo su presentación con las orquestas de Berlín y Dresden. Más tarde viajó a Viena para continuar estudios con Emil von Sauer, uno de los últimos discípulos de Liszt, con quien luego se casó. Después de la muerte de Sauer, Angélica continuó viviendo y realizando giras en calidad de concertista en el Viejo

Continente, hasta que le fue ofrecido un cargo como maestra y concertista residente de la Universidad de Kansas. Fue allí que interpretó un programa Liszt en un piano que perteneció al gran pianista y compositor húngaro. Últimamente grabó un disco dedicado a Liszt en la ciudad de México, a donde ella regresa de vez en cuando para presentarse en recitales y conciertos con orquestas mexicanas. Y en E.U. acaba de terminar la grabación de *El Clave bien Temperado* de Bach, para Orion Master Recordings, en siete discos.

A la generación de Angélica Morales pertenece Esperanza Cruz. Ella fue becada por el gobierno de Veracruz para estudiar en Europa. En París se dirigió a Isidore Philipp y posteriormente viajó a Berlín para continuar estudios con Petri y Borowski. Contrajo matrimonio con el gran filósofo mexicano José Vasconcelos y al deceso de éste se trasladó a la ciudad de Nueva York donde fincó su residencia. Su extraordinario talento ameritaba una carrera brillantísima que no ha llegado a su ápice.

María Teresa Rodríguez es el verdadero ejemplo de perseverancia, gran esfuerzo y *élan*, todo ello aunado a una excepcional talento. Borowski, su último maestro, la consideró un verdadero prodigio y Carlos Chávez como la mejor intérprete de su obra pianística. Luego de la desaparición de Chávez le fue encomendada la tarea de grabar la producción íntegra de dicho compositor para el piano, tarea que lleva a cabo actualmente en la ciudad de México bajo el patrocinio de la Secretaría de Educación Pública. Algunos años atrás, cuando debía realizarse en México el estreno mexicano de *Turangalila* de Oliver Messiaen, el pianista francés que iba a interpretar la compleja parte del piano resultó enfermo. Con sólo un día de anticipación le fue notificada la propuesta a María Teresa, quien logró ejecutarla a la perfección. Es ella una de las escasas mexicanas que caminan hacia sus logros, sin permitir que nada ni nadie interfiera en su marcha. Ahora, en plena madurez, pueden esperarse de ella nuevos y maravillosos logros.

Un poco más joven, Luz María Puente es otra de las artistas cuya delicadeza y brillantes interpretaciones son un placer para los oídos. Su joven hijo, Jorge Federico Osorio, está considerado como uno de los mejores pianistas mexicanos de su generación.

María Elena Barrientos vive actualmente en España, gozando ahí de una alta y bien ganada reputación como inigualable ejecutante e intérprete de la música pianística contemporánea. Casi siempre que hay necesidad de talento en aquellos dominios, la buscan a ella. Actualmente se desempeña como pianista acompañante en la Escuela de Altos Estudios Vocales de Madrid. Probablemente México la haya perdido para siempre, así como hemos dejado ir a una gran número de nuestros mejores músicos.

Guadalupe Parrondo nació de un matrimonio mexicano-peruano. Estudió en París, donde adquirió una brillante técnica y musicalidad y ha vivido en México por muchos años. Durante el presente régimen presidencial la señora de López Portillo, esposa del actual Presidente de México, le brindó su apoyo, otorgándole varias oportunidades para presentarse con la Orquesta Filarmó-

nica de la Ciudad de México. Fue una de las solistas que viajaron junto a esta orquesta, actuando el año pasado en Los Angeles y Washington.

Carmela Castillo Betancourt posee un talento innato para la música. Luego de finalizar sus estudios en México, se convirtió en una verdadera virtuosa. Se casó con el distinguido violinista Higinio Ruvalcaba, con quien ofreció un buen número de conciertos de música de cámara. En los últimos años se ha presentado como impecable pianista acompañante.

Stella Contreras, uno de las más brillantes y ecléticos talentos de México, fue pianista y maestra de muy alta calidad. Desgraciadamente falleció hace dos años en la cúspide de su carrera.

María Teresa Castrillón estudió en Viena, actuando en varios países europeos con éxito. Ultimamente se ha presentado varias veces en dúo con Demus.

Luisa Durón cambió el piano por el clavicémbalo. Estudió este instrumento en Holanda y al regresar a México comenzó a enseñarlo en el Conservatorio, despertando inusitado entusiasmo en un buen número de alumnos. Ella es obligada ejecutante del clave en importantes eventos de música barroca. Emma Gómez también enseña el clavicémbalo en el Conservatorio.

## MUJERES EXTRANJERAS EN LA MUSICA DE MEXICO

Paula Bach Conrad, alemana de nacimiento, ejerció su actividad en México hace más de 40 años, formando por primera vez coros mixtos de adultos que alcanzaron renombre. Con ellos participaba en innumerables conciertos que requerían intervención coral.

Actualmente desempeña ese mismo trabajo, con igual provecho, Erika Kubascek, graduada en la Academia Musical de Viena en la especialidad de dirección orquestal y coral. Lleva una actividad muy grande en la ciudad de México, donde su grupo participa en toda clase de conciertos corales de alta categoría. Estableció y dirige con éxito una Academia de estudios musicales.

Cabe incluir aquí a Josefina Alvarez Ierena, por ser, con la señora Kubascek, la otra mujer directora de orquesta y coros que tiene la ciudad de México y haber trabajado desde muy joven en el Colegio Alemán (Emiliana de Zumbeldia es la tercera, pero ella ejerce su actividad directriz en Hermosillo). En el Colegio Alemán, la mexicana Josefina Alvarez Ierena formaba coros inestables, como Emiliana, por la necesidad de renovarlos con cada generación de estudiantes, pero últimamente ha logrado permanencia con antiguos alumnos y coristas foráneos, con quienes ha recorrido varios países europeos, obteniendo halagadores triunfos.

Yuriko Kuronuma, violinista japonesa, luego de graduarse en Praga, ganó el Primer Premio en el Concurso para música contemporánea violinística celebrado en aquella ciudad en 1960. Más tarde estudió con Henryk Szeryng y ofreció conciertos en México y en el extranjero. En los últimos tiempos fundó en la ciudad de México una Academia de violín para la infancia. Ha adquirido

gran fama, debido a su magnífico sistema pedagógico de enseñanza violinística. Por medio de interesar a los padres de sus alumnos, obtiene resultados sobresalientes. Muchos de ellos aprenden gustosamente el violín, junto con sus hijos, lo cual redunda en provecho de ambos.

## COMPOSITORAS MODERNAS Y CONTEMPORANEAS

Nosotros los mexicanos deberíamos considerar el fin de la Guerra Civil Española (1938) y el de la Segunda Guerra Mundial (1945), como el comienzo de una nueva era para México. ¿Por qué? Por haber tenido la responsabilidad de abrir nuestras puertas y nuestros corazones a la galaxia de casi todos los mejores compositores, musicólogos y músicos de España.

Como hablamos de mujeres, tuvimos la fortuna de brindarles nuestra bienvenida a las compositoras Emiliana de Zubeldia, María Teresa Prieto y Rosa Bal y Gay.

Emiliana de Zubeldia llegó a México siendo ya una compositora acabada. Había realizado sus estudios en París, con Vincent d'Indy y Désiré Pacques en la composición y Blanche Selva en el piano. Recién llegada a nuestro país decidió estudiar las teorías de Augusto Novaro, el gran investigador de la acústica, e inventor de nuevos instrumentos musicales, el cual permanece aún desconocido. A partir de este conocimiento, Emiliana compuso casi la totalidad de su obra mexicana (sin perder el sabor español), basándose en el referido sistema. A raíz de la muerte de Novaro, aceptó un cargo en la Universidad de Hermosillo (Sonora), para organizar ahí una escuela de música donde ha impartido enseñanza a miles de jóvenes, así como conocimientos musicales a principiantes, por medio de significativos programas radiales y conferencias de apreciación musical. También ha formado un coro que ella misma dirige. Su producción abarca varias sinfonías, cuartetos, conciertos y toda clase de música de cámara, así como abundantes canciones, sonatas para violín, para viola y piano, una Misa y obras corales a granel.

María Teresa Prieto falleció hace dos meses. Nacida para la música, comenzó sus estudios a muy temprana edad. Poco tiempo después de su llegada a México, decidió continuar su carrera con compositores como Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, Rodolfo Halffter, Darius Milhaud (con este último en el Mills College). Al frente de la Orquesta Sinfónica de México, Carlos Chávez estrenó un buen número de sus obras. Recuerdo muy bien su *Suite Modal*, *Sinfonía Breve*, *Sinfonía Asturiana*, *Chichen Itzá*, etc. Prefirió el procedimiento sinfónico a otros medios, aunque su vasto conocimiento le permitió abordar otros géneros con igual éxito.

A pesar de que estas dos mujeres nacieron en España, vivieron la mayor parte de su vida y compusieron (Emiliana sigue componiendo) gran parte de su producción en México.

Por comprensibles razones, el ingreso de las mujeres mexicanas al campo de la composición es bastante reciente. Sin embargo, ellas comienzan a dar

signos de querer emular a los hombres en esta tarea de creación. Entre los compositores he oído alguna vez comentarios de este tipo: "Las mujeres jamás podrán igualar a los compositores" ¿Por qué no? Si se les otorgan las mismas condiciones y oportunidades, ellas son capaces de demostrar excelentes condiciones para la creación musical. Hace menos de un año, pude comprobar inusitados resultados en Rumania, donde fui invitada a participar en el Festival Conmemorativo del Centenario de Enesco. Gran cantidad de compositoras, musicólogas e intérpretes tomaron destacada parte en el evento. Quedé tan entusiasmada e impresionada con ello, que dediqué una conferencia en el Conservatorio Nacional, para dar a conocer algo de su música.

Solamente en el campo de la música popular la mujer trascendió las fronteras de México, muy especialmente con los nombres de dos compositoras: María Grever y Consuelo Velázquez. La primera fue una exitosa compositora de música popular romántica. En 1915 viajó a los Estados Unidos, donde adoptó la ciudadanía americana. Luego de un periodo de grandes dificultades, su canción *Júrame* le otorgó la fama. La Paramount Pictures le encargó la composición de la música para muchas de sus películas. Falleció en 1951 y entre sus deseos estaba el de ser sepultada en México.

Consuelo Velázquez, cuya canción *Bésame mucho* tuvo un enorme éxito entre los soldados norteamericanos que pelearon durante la Segunda Guerra Mundial, sigue componiendo música popular (Los Beatles grabaron en 1962 esta canción en Hamburgo). Hasta hace pocos años presidió, durante dos periodos, la Sociedad de Autores y Compositores de México.

Entre las compositoras mexicanas de formación estrictamente académica se encuentra Alida Vázquez, quien obtuvo la nacionalidad norteamericana, aunque jamás ha olvidado su origen. Entre aquellas nacidas en México, es indudablemente la mejor preparada. Actualmente se encuentra finalizando su tesis doctoral para la Universidad de Columbia, donde ha estudiado desde hace dos años, logrando varias becas y premios. Está realizando estudios de música electrónica con Davidovsky y Ussachevsky. Algunas de sus principales obras, ya estrenadas en Nueva York, son: *Cuartetos para Cuerdas*, *Música para Siete Instrumentos*, *Suite para Piano*, *Modos Electrónicos* y *Sonidos de Piano*, etc.

Alicia Urreta se destaca en la música desde todos los puntos de vista. Comenzando su carrera como pianista, formó parte de la Orquesta Sinfónica Nacional durante varios años. Más adelante descubrió su talento creativo y viajó a París en busca de experiencia. Allí trabajó con Jean Etienne Marie en el Estudio de Música Electrónica de la R.T.F., y escribió un juguete lírico. Hace siete años comenzó a organizar los festivales de Música Contemporánea Mexicano-Española, con la colaboración del compositor español Cruz de Castro. El año pasado estrenó con la Orquesta Sinfónica Nacional su *Concierto para piano y orquesta*.

Martha García Renart es una joven compositora de gran talento, digna de especial consideración.

Rosa Guraieb, mucho más experimentada compositora, posee un buen número de obras que revelan talento y buen gusto.

Rocío Sanz, aunque nacida en Costa Rica, realizó toda su carrera en México, donde reside desde hace muchos años. Después de escribir diferentes tipos de obras, optó por componer música y escribir programas radiales infantiles que se transmiten semanalmente a través de Radio Universidad y Radio Educación desde hace algunos años.

Lilia Vázquez es una de las más jóvenes promesas. Estudia composición en el taller del CENIDIM y recientemente se estrenó su *Donde habita el olvido* en el último Foro Internacional de Música Nueva que organiza dicha institución. Actúa, además, como pianista y fagotista. Otra joven promesa en el campo de la composición es Marcela Rodríguez.

## MUSICOLOGAS

La mujer mexicana demuestra un creciente interés por esta ciencia musical. Leticia Varela, una de ellas, se encuentra finalizando su doctorado en Etnomusicología en Alemania.

Leonora Saavedra Moctezuma estaba trabajando exitosamente para el CENIDIM, donde editaba el *Boletín Informativo* con buenos resultados. También es oboísta destacada. Ha escrito interesantes artículos sobre este instrumento y colabora asiduamente en la revista *Pauta*.

Carmen Sordo es, realmente, nuestra más activa musicóloga. Obtuvo una Maestría de la Universidad del Sur de California y otra de la Universidad de Haifa. Durante varios años estuvo al frente del Departamento de Investigaciones Musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes. Fue la promotora de la compra de la Colección Sánchez-Garza, que contiene manuscritos de la música colonial mexicana de los siglos XVII y XVIII. También estuvo a su cargo la gestión de solicitar al Dr. Robert Stevenson de la UCLA, la transcripción de la mayor parte de los Villancicos de la mencionada colección. Esto significó para la maestra Sordo un año de esfuerzos y muy intenso trabajo. En el campo de la Etnomusicología —su especialidad— es muy destacada. Durante su permanencia en el Instituto, presentó una hermosa colección de instrumentos antiguos que ella misma recolectó. Antes de llegar a este Congreso organizó en México una exitosa exposición de partituras y objetos personales pertenecientes al compositor Manuel M. Ponce, cuyo Centenario del Natalicio celebramos este año. Actualmente elabora su Bibliografía. A estas actividades añadió conciertos con música del compositor homenajeado, conferencias y mesas redondas. Ella fue la predecesora del actual Centro de Investigación, Difusión e Investigación Musical (CENIDIM).

Dentro de la especialidad de Etnomusicología contamos con varios autodidactas, que pueden ser etnólogos voluntarios: hombres y mujeres que participan en el descubrimiento y estudio de las canciones, danzas, ritmos, costumbres, etc., del México antiguo y actual. Al no estar rigurosamente preparados, los musicólogos toman sus hallazgos con reserva, pero merecen crédito.

Hace dos años creamos en el Conservatorio la Sección de Musicología con Juan José Escorza como iniciador. Esta se halla integrada por tres mujeres y tres hombres. Las mujeres son: Clara Meierovich, una joven uruguaya que obtuvo su Licenciatura en Musicología de la Universidad de su país, María de los Angeles Chapa, joven investigadora mexicana y su servidora. Clara Meierovich se encuentra trabajando en ciertos escritos desconocidos de Carlos Chávez. También deseo mencionar los nombres de los tres jóvenes maestros: Juan José Escorza, Karl Bellinghausen y José Antonio Robles Cahero. Nos encontramos realizando nuestros máximos esfuerzos para el buen desarrollo de la Sección, sin pretensiones, por el momento, de maestrías o doctorados.

En el mundo de la musicografía es necesario mencionar a Isabel Farfán Cano, una escritora y poeta que ama la música, toca la guitarra y posee un agudo e instintivo juicio musical, siendo colaboradora de varios periódicos.

María Teresa Castrillón, además de ser una destacada pianista, practica la crítica musical con afinado criterio.

Por último, pero no por menos, deseo mencionar a María de los Angeles Calcáneo, alumna de Manuel M. Ponce, quien ha dedicado su vida a la Asociación que lleva el nombre de este compositor. Es una organización sin fines lucrativos, que comenzó sus actividades en 1948, con la cantidad de treinta pesos (actualmente menos de un dólar) y hoy día —gracias a la Srita. Calcáneo— se halla subsidiada por Bellas Artes. En virtud de sus promociones, "la Ponce" se ha convertido en la casa de los artistas mexicanos jóvenes y de los recitalistas extranjeros que vienen a México sin empresarios, ni grandes pretensiones. Ella no percibe un solo centavo por su arduo trabajo.

Espero haber dado a ustedes una idea —necesariamente rápida e incompleta— de la contribución que la mujer mexicana ha aportado a la música de su país. Pediré disculpas en México por las omisiones involuntarias.

*Traducción del Inglés de CLARA MEIEROVICH*

---

# Compositoras Mexicanas de Música Comercial

---

*CARMEN SORDO SODI.*

(Ponencia leída por la autora en el II CONGRESO DE LA MUJER EN LA MUSICA celebrado en Los Angeles del 1o. al 4 de marzo de 1982).

Por muchos años la música popular mexicana ha sido una ruta emocional común para nuestro pueblo, una manifestación especial de conducta, una puerta de escape y una excusa para la protesta. Pero ha sufrido cambios, profundos cambios durante los últimos 30 años, debido a factores políticos, sociales y económicos y, principalmente, a causa de la participación activa de la mujer en nuestra sociedad, al efectuar trabajos, obtener puestos y escalar posiciones que eran hace 15 o 20 años privilegio exclusivo del hombre. De hecho, en la actualidad, pocas son las áreas inaccesibles para la mujer. A la lucha, trabajo y superación cultural del sector femenino de las zonas urbanas, conviene añadir la influencia ejercida por los medios masivos de comunicación y así, no es difícil comprender por qué la creatividad femenina no está confinada a los guisos domésticos ni a las "canciones de cuna", sino que se ha desarrollado suficientemente para convertirse en una profesión y en una venturosa forma de vida para las mujeres que se dedican de lleno a la composición de música comercial.

En la actualidad, llega a 47 el número de compositoras que pudiéramos llamar "activas"; aunque algunas de ellas hayan ya fallecido, su música, en una o en otra forma, se mantiene en circulación. Comparando este número con el existente en 1952, o sea tan solo 7 compositoras, de las cuales solamente 2 eran ampliamente reconocidas —mi querida Maestra Esperanza Pulido ha hecho ya en su ponencia mención de ellas— nos encontramos con un considerable aumento. Sin embargo, hay más de 47 compositoras, pero su actividad es muy esporádica, o incipiente.

La música comercial mexicana ha conservado los patrones de la canción europea y también ha sufrido diferentes mutilaciones y modificaciones al través de las corrientes imperantes impuestas por la industria del sonido. A pesar de ello, no hemos perdido nuestras raíces ancestrales, no hemos hecho a un lado el sentimentalismo, ni las formas y patrones rítmico-melódicos de nuestra música tradicional, aquella que de manera consciente o inconsciente, saca a flote nuestro nacionalismo musical, para permitirnos continuar con el cultivo

de “los viejos géneros”, como el “Corrido”, la “Canción Romántica” o la “Canción Ranchera”, por mencionar algunos ejemplos.

Como resultado de la investigación que realicé para elaborar este trabajo llegué a la conclusión de que es posible clasificar a la música comercial creada por nuestras compositoras, no solamente por su género, estilo o patrones musicales, sino que también se puede clasificar al través de los factores psicológicos que la motivaron, a esos factores motrices del inconsciente que no se pueden imprimir en el acetato, a esa actitud íntima, a esa expresión de la psique de la compositora. Y esto es lo que someramente he podido analizar, gracias a la encuesta realizada:

1. La compositora continúa escribiendo a la manera del estilo tradicional mexicano, consciente de ello.
2. El estilo de la compositora es el mismo que se usaba en 1901, cuando la llamada “Canción Romántica” tuvo su nacimiento en México. No se percibe evolución.
3. La compositora utiliza una mezcla de diferentes géneros dentro del estilo de la música tradicional mexicana y se identifica plenamente con las culturas nacionales, formando parte de ellas.
4. La compositora, premeditadamente y por conveniencia, se sale del nacionalismo musical mexicano debido a las tendencias de las modas (*hits*) y a las políticas comerciales.
5. La compositora está decidida a aplicar sus composiciones a la pedagogía.
6. La compositora no es capaz de definir su personalidad musical debido a la falta de conocimientos musicales y de formación cultural.
7. La compositora es una oportunista que busca el momento socio-político para explotar, escribir o “lanzar” sus canciones, en espera de un reconocimiento social, y/o un acomodo político que redundará en un beneficio económico a la venta de sus grabaciones, o que le brindará un prestigio que la coloque en un lugar privilegiado.
8. La compositora posee un instinto nato para la composición, además de una necesidad instintiva o compulsiva de comunicarse.
9. La compositora usa sus composiciones para liberarse de sus tensiones emocionales, de sus frustraciones sexuales, utilizando siempre imágenes eróticas en forma velada o abierta. Este intento de liberación está profundamente ligado al sado-masoquismo, a la falta de realización personal y corre paralelo al “machismo”.
10. La compositora se sirve de sus canciones como protesta, con el único propósito de contribuir a un cambio político-social, o como un mensaje que contribuya a una motivación personal más elevada y a un cambio en la sociedad o en los círculos sociales donde se desenvuelve.
11. La compositora trata de liberarse de sus tensiones maritales y familiares al utilizar sus composiciones como un cambio de rutina, como un paréntesis en el que puede expresar su simpatía y adhesión a todo lo inherente a la “liberación femenina”.

12. La compositora utiliza sus canciones como máscara para cubrir su doble personalidad o su doble vida.
13. La compositora cultiva o estimula su ego a través de sus canciones obteniendo la sensación de ser el centro de su nueva religión: su propia música.

Pasaremos a brindar ahora algunos breves ejemplos. Tres ejemplos de esta última clasificación. Son las canciones de María Esther Aguirre: *A todo ponle entusiasmo y amor*, *A mí las penas no van a matarme* y *La Fiesta*. Esta última constituye uno de los muchos ejemplos que muestran la influencia del vecino país del norte. En *La Fiesta*, María Esther Aguirre tomó parte de uno de los temas más famosos de la notable compositora norteamericana Ann Ronell, si mal no recuerdo, que está comprendido en la película *Blanca Nieves*, de Walt Disney.

Cinco de los grandes éxitos internacionales de Alicia Colmenares: *En una estrella me quedaré*, *Para vivir*, la marcha-corrido *México yo te amo* y *Madre mía de Guadalupe*, cantada por Pedro Vargas en la Consagración de la Nueva Basílica de Guadalupe. Otra canción de Alicia Colmenares es *Madre, bendita seas*, que ha sido traducida a nueve idiomas y grabada en nueve países diferentes con intérpretes locales. A esta compositora bien podríamos ubicarla en las clasificaciones 8 y 3.

Como ejemplo de una personalidad musical no definida tenemos, entre muchas otras, a Irene Pintor, quien además interpreta sus propias obras. Dos de sus canciones: *Una Noche No* y *El Palomo*. La canción *Una Noche No*, fue prohibida en España por considerarla obscena y esto le dio una gran publicidad, pues se vendía en la clandestinidad exitosamente. Y mientras en España se prohibía, resulta que un domingo por la mañana que Irene Pintor se presentaba a actuar en el Jardín Central de Xochimilco, el párroco de la Parroquia de Xochimilco, a mitad de su homilía dominical, vio interrumpida su inspiración y la atención de sus feligreses con la voz de Irene Pintor que se escuchaba más que la suya debido a los altavoces cantando *Una Noche No*. El sacerdote, ágil de mente, aprovechando la letra de la canción dijo: "y así como dice esa bonita canción que estamos escuchando: *Una Noche No*, así ustedes jovencitas, señoras y señoritas que me escuchan, deberían decir lo mismo, que una noche no, ustedes exijanle a sus maridos todas las noches y las que no están casadas, no se conformen con una sola noche, exijan matrimonio, pues tienen derecho a tener todas las noches el amor santificado, bendecido por Dios y por su Iglesia..." Así la anécdota relatada por Irene Pintor. Terminada la Misa el sacerdote salió a presentarse con la intérprete, le relató lo sucedido y dice Irene que ese sacerdote es uno de sus mejores amigos.

La señora Emma Elena Valdelamer es uno de los clásicos ejemplos del romanticismo musical comercial a la francesa. Tiene un vals *Mi Amor está en París* y un internacionalmente conocido bolero *He Encontrado en tu Amor*.

Una fantástica y deliciosa oportunista musical es la Dra. Laura Gómez Llanos, la autora del actual "hit" *El Pequeño Panda de Chapultepec*, quien ha vendido desde el pasado mes de diciembre un millón y medio de discos conteniendo esta obra.

Muy talentosa y excelentemente preparada musicalmente es la pianista, maestra de educación musical y directora de coros infantiles: Carmelita Molina, la única mujer compositora que se ha dedicado por más de 20 años, a escribir primordialmente canciones para niños; constituye el ejemplo más relevante de la música aplicada a la pedagogía. Ha escrito más de 20 himnos dedicados a los héroes nacionales y a personalidades internacionales cuyas letras aluden a la vida y obra realizada por esos personajes, constituyendo un ejemplo cívico para seguir. Sus canciones poseen una acertada didáctica y filtran su amor y preocupación por la buena educación y superación personal de nuestros niños. Entre sus obras pedagógicas cabe resaltar su método *Aprender Cantando* y su libro "Ceremonias Cívicas para las Escuelas". En la primera obra mencionada aparecen. ¡*Viva el Agua y el Jabón!*, *El Semáforo* y *Vamos todos a Cantar*".

Lupita D'Alessio es quizá en estos momentos la compositora más discutida por el erotismo que vierte en sus obras; su estilo es ya muy peculiar y ampliamente aceptado, primordialmente por la juventud y el sector masculino.

Es curioso notar que muchas intérpretes que al inicio de su carrera artística no habían manifestado interés por la composición, estén ahora interesándose en ella y empezando a componer sus propias canciones.

Quisiera hacer notar que la música de nuestras más relevantes compositoras del género comercial es muy buena, ha sido muy bien aceptada en el extranjero y aún más, asimilada. Al respecto quisiera añadir un comentario sobre la canción *Bésame Mucho*, de Consuelito Velázquez, la que de tal manera se ha difundido y asimilado por el pueblo de los Estados Unidos de Norteamérica, que forma parte ya de una de las tradiciones americanas del Año Nuevo: a media noche, cuando el reloj marca la entrada, el comienzo del año nuevo, se escucha por casi todas las radiodifusoras de los Estados Unidos la melodía de *Bésame Mucho* y la tradición consiste en besar en ese momento a la persona amada.

Hemos empezado apenas a estudiar la fenomenología psicológica y social de la mujer en el ámbito de la música comercial; es de esperarse que éste y todos los estudios realizados sobre la mujer en la música, constituyan una investigación global, cuantiosa y profunda que redunde en beneficio de una mejor y más eficaz comunicación humana.

En esta ocasión el tiempo no me permite hacer referencia a cada una de las 47 compositoras, pero quiero añadir una estadística. En total, nuestras compositoras han compuesto 7975 canciones de las cuales 1255 se han editado, impreso o distribuido en alguna forma, como son las copias Xerox. En la actualidad, 62 canciones están en proceso de edición.

De las 47 compositoras, 21 han sido conocidas como intérpretes, algunas de ellas sólo en su círculo familiar y social; 24 han estudiado formalmente el

piano a un nivel bastante aceptable, sólo 2 han practicado el concertismo, entre esas 24 se encuentran las que han estudiado la guitarra, pero ninguna de ellas llegó al concertismo ni lo pretendió siquiera. 12 han estudiado o están estudiando armonía, contrapunto, instrumentación orquestal. Existe únicamente un compositor que se ha interesado por ayudar a las compositoras de música comercial impartiendoles clases de música en diversas áreas; se trata del maestro Federico Baena quien cuenta ahora con un grupo formal de 10 entusiastas compositoras: Ofelia del Valle, Carmela Carmen, Arcelia Vázquez, Cirenía Cruz Dapa, Conchita Torres del Toro, Elizabeth San Román, Susana García Ruiz, Martha Willams Dinah Vega y Anita Cervantes.

De las 47 compositoras sólo 9 han obtenido títulos profesionales de música o certificados y diplomas expedidos por el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela de Música de la Universidad o por otras escuelas de música con reconocimiento oficial.

En mi investigación, me avoqué también a interrogar a los productores y directores artísticos de varias firmas reconocidas dentro de la Industria del Sonido: Columbia, Angel, Gamma, RCA Víctor, Coro EMI, Brambila, Peerless, CBS y sus respuestas eran similares: "Preferimos trabajar con mujeres compositoras; no dan problemas" "Nos toma menos tiempo trabajar con las compositoras que con los compositores..." "No tiene importancia si la compositora es joven, vieja o se ha muerto ya, a la gente le gusta la música que componen las mujeres..." "La música de las mujeres tiene algo especial, algo diferente que gusta al público..."

Sólo me queda agradecer la gentil invitación que me fuera hecha para participar en este Congreso y felicitar a los organizadores no únicamente por su buena organización, sino por haberme permitido contribuir en alguna manera a ese capítulo tan importante de la Historia de la Música, al de "La mujer en la música".

*Tradujo CARMEN SORDO SODI  
de su propio original en inglés.*



**Carmen Sordo Sodi**

---

# Stravinski y La Salud Física

---

VERA STRAVINSKY  
y ROBERT CRAFT\*

Ernest Ansermet describió a Stravinski dedicado a sus ejercicios matutinos, si bien aportó una interpretación algo paranoide sobre un incidente:

“Durante nuestros viajes juntos, o cuando me quedaba con él en Morges, Niza o cualquier otro sitio, a menudo viviendo en la misma habitación, solíamos hacer nuestro ejercicio matinal juntos. Una vez, después de que habíamos concluido y que él había salido del cuarto con el aparente propósito de asearse, noté, que, en lugar de ello, continuaba con su gimnasia en otro cuarto — para estar seguro de tomar ventaja sobre mí. A veces, estos ejercicios terminaban con una sesión de lucha libre en la que no podía aprovechar mi mayor peso ya que él era más musculoso y más ágil que yo. La lucha se asemejaba un poco a la de un potro y un buey joven (*Entretiens sur la Musique*, Neuchatel, 1963).

Stravinski seguía haciendo ejercicio treinta años más tarde:

“...El aspecto de Stravinski no ha cambiado mucho en los diez años transcurridos desde que lo conocí. Es todavía ligero, delgado y pulcro. Las manos, algo grandes, todavía gesticulan de modo juvenil. Tal vez hay menos hileras de amarillento cabello embarradas a lo largo de su cráneo y podría haber una o dos arrugas más en su rostro, estrecho y oriental. Pero la ancha sonrisa de la gran boca es todavía la misma y los ojos castaños tras los claros anteojos de aro de hueso son tan brillantes como siempre. En el podium es perfecto para dar una impresión de austeridad. Cuando está entre amigos es tan amistoso y amigable como un perro. Si se le apura un poquito se parará de cabeza para demostrar uno de los métodos que utiliza para mantenerse en buenas condiciones físicas. ‘Una corta parada de manos’ —dice— ‘descansa la cabeza y aclara el cerebro’. Es algo que pescó de un yoga. Y no hay día que no pase sin un cuarto de hora de calistenia...” (William Kingg, *Cue*, 24 de abril de 1948).

A lo largo de toda su vida, Stravinski probó todos los regímenes sanitarios y las dietas de moda y siguió los métodos de uno u otro de los más importantes gurus de la cultura física. Nicolás Nabokov nos describe la dieta de Stravinski en 1930:

“Solía salir a comer con Louiré o Vera Arturovna de Bosset (su segunda esposa), a quienes había conocido dos años antes en los ensayos de la compañía de Diaguilev, o con otros amigos...”

---

\* Tomado de *Stravinsky in pictures and documents*, de Vera Stravinsky y Robert Craft, editorial Simon and Schuster, Nueva York, 1978, pp. 298 y ss.

“Pero a veces caminábamos hasta el restaurant ruso que estaba detrás de la iglesia rusa de la calle Daru. Bebíamos vodka y comíamos un *piroshok* y entonces Stravinski decía: ‘Ahora ordena lo que quieras. Yo estoy... a dieta y sólo puedo comer vegetales crudos’.

Así es que Stravinski explicaba al mesero:

“Tráigame un plato de papas crudas rebanadas y tomates sin sal ni pimienta, pero con medio limón y algo de aceite de oliva a un lado’. Yo ordenaba ... *Costillas Pojauski*”.

“Etravinski le decía al mesero: ‘Tráigale tres. El es grande, está hambriento y necesita comer’. Y entonces, cuando yo estaba repleto con dos costillas,

“Stravinski le decía al mesero: ‘Tráigale tres. El es grande, está hambriento asombrar a la papa cruda en mi estómago.’” (Nicolás Nabokov, *Bagazh*, ed. Atheneum, Nueva York, 1975).

Dos años más tarde, Stravinski hizo notar a C.F. Ramuz, que la dieta había cambiado:

“...Estoy en el tercer día de un régimen prescrito por mi médico ruso... en la mañana un poco de avena y media manzana; a las doce algo de puré de papas, un huevo y otra media manzana; a las seis de la tarde medio vaso de agua y a las ocho algo de puré de papas. Esto es todo en veinticuatro horas. Creo que estaría mejor si no comiera nada que sufriendo un menú como éste, pero parece que es la única manera de terminar con la colitis que he tenido desde junio” (Carta del 1º de enero de 1932).

Ramuz contestó recomendando “tabletas de calcio efervescente: la colitis es una enfermedad del espíritu”. Seis meses más tarde, al principio de julio de 1932, Stravinski tituló una fotografía suya: “Hérissy (estancia de algunos días, cuidando de la colitis) cerca de Fontainebleau”.

Cualquiera que haya sido la dieta de Stravinski el año siguiente, Ida Rubinstein le telegrafió desde París, el 10. de abril de 1933, una invitación a cenar al Hotel Carlton de Budapest:

“Querido maestro y amigo por favor déme el gran placer de venir a mi casa el próximo viernes 17 de abril con la señora Debussy y Nadia Boulanger (Punto) Cenaremos de acuerdo a su dieta...”

En julio de 1936 le escribió a Victoria Ocampo:

“Los doce días de viaje le han prestado un servicio tan malo a mis intestinos que estoy en plan de cuidarme en este momento”.

Y el dos de julio de 1937, Stravinski escribió a Ramuz desde París:

“Nos vamos al campo (cerca de Annemasse, *chateau* de Monthoux, una pensión), la familia entera... La mudanza tendrá lugar alrededor del 13 de julio. En cuanto a mí toca, tendré que observar la más severa dieta hasta septiembre, ya que han sido halladas dos úlceras, una en el estómago y otra en el intestino”...

Este “régimen” debe haber sido efectivo. René Kendyk escribió en *Gringoire*, el 22 de octubre:

“Tiene una buena digestión y lo demuestra. Acude presuroso a la Villette o a la calle Saint-Denis para tomar sus alimentos. Caracoles y parrilladas le

proporcionan la vitamina Z que requiere su inspiración... A las tres de la mañana en punto entra, con su cuello envuelto en una mascada de seda, cargando algunas botellas de champaña”.

En Santa Bárbara, California, en septiembre de 1941, Stravinski se convirtió en discípulo de Siposh, el masajista, hidroterapeuta y gimnasta húngaro, a quien sobrevivió para caer bajo la influencia del Dr. Sigfrid Knauer, una década más tarde. El Dr. Knauer preconizaba las recetas homeopáticas, un sistema de diagnóstico mediante un péndulo y creía en el rejuvenecimiento mediante la ingestión de fetos en picadillo. En Zurich, el 8 de octubre de 1961, Stravinski fue examinado por el célebre Dr. Niehans, con la intención de seguir una serie de sus tratamientos, pero el compositor decidió no efectuarlo a causa de su costo en tiempo. (\*)

Una entrevista realizada en el verano de 1931, en Voreppe (Isere), revela algunas de sus preocupaciones relacionadas con la salud:

“Demos un paseo por el parque”, dijo Stravinski, “me agrada este paisaje ligeramente salvaje. Cada mañana bebo un vaso de agua y camino en el parque. Es muy saludable. ¿Sabe usted algo de Kneipp? Me gustaría leer un libro acerca de él. Por favor consígame uno. Kneipp era un hombre extraordinario. También era sacerdote”. (\*\*)

“¿Cómo andan las cosas en Berlín? ¿Estamos oyendo siempre la misma música vieja? ¿Y cómo andan los periódicos? Siempre tienen que encasillar las cosas, mientras que yo estoy haciendo algo diferente... Esto es, desde luego, lo que los molesta... también tienen que asociarme siempre con alguien — Diaguilev, Picasso, y ahora Cocteau. Recientemente recibí un recorte de... una revista alemana en la que se dice que soy un *dependiente* de Cocteau”.

“Al entrar en la casa, fueron servidos té y pastas. ‘Nuestra cocinera es de Trieste’, dijo Stravinski, ‘y su especialidad son los dulces’. Al principiar a charlar sobre sus próximos conciertos, Stravinski no fue muy gentil en el tema de los directores, pero habló bien de Zemlinski y Hans Rosbaud. Escuchamos algunos discos de muestra de la *Sinfonía de los Salmos*” [Heinrich Strobel, en el *Boersencourier*, agosto de 1931]. “Stravinski había escrito a Strobel el 17 de agosto explicando que se vería obligado a permanecer en Grenoble y acudir a Voreppe en el tren de las 14:43 del domingo siguiente”.

Una gran parte de las cartas de Stravinski están dirigidas a médicos y boticas:

---

\* Según lo informó el pianista Oscar Levant —quien había oído la historia de Goddard Lieberson a través de la señora Stravinski— “se le informó a Stravinski que uno de los requisitos para ser aceptado como paciente era la total abstinencia de bebidas alcohólicas. ‘Adiós doctor’ fue su respuesta y rápidamente salió del consultorio” (*The Unimportance of Benig Oscar Levant*, ed. Putnam, Nueva York, 1968).

\*\* El abad Sebastian Kneipp (1821-1897). El ejemplar de Stravinski de *Das Grosse Kneippbuch* le fue obsequiado por Willy Strecker.

“Le ruego... enviarme... tres tubos de la pomada (para la nariz) número 104440... basada en la receta del Dr. F. Gaudichon...” (carta del 2 de mayo de 1932).

Y muchas de las cartas del compositor principian con quejas sobre su salud. El 15 de septiembre de 1921, por ejemplo, Stravinski escribió a Ansermet que apenas había regresado de París cuando pescó un catarro, y en otra nota al mismo corresponsal, en diciembre de 1926, el compositor dice que ha estado bastante mal por el catarro. “Me siento muy mal desde el punto de vista de los nervios”, escribe a Paichadze el 15 de julio de 1927, y a don Gelasio Caetani, el 12 de marzo de 1928, desde Niza, Stravinski dice que está cansado a causa de un catarro ligero, el cual, explica en una carta escrita el día siguiente a Paichadze, es “un catarro constipado: me preparo al viaje por el reino de los medicamentos”. El 31 de agosto de 1933, Stravinski escribe a Paichadze que ha estado en cama en los últimos tres días porque su bñlis ha envenenado sus intestinos, pero que, finalmente, una dieta y el reposo forzado lo ha purgado, a pesar de haberlo dejado débil.

Muchos de sus entrevistadores hicieron comentarios acerca de sus precauciones en contra de las corrientes de aire:

“Igor Stravinski desenrolló su bufanda tapaboca... de acre ingenio, marrullero como un zorro... (después de la entrevista) se vuelve a envolver en su bufanda, dejando tan solo su puntiaguda nariz afuera y sale murmurando: no hay calefacción aquí, no hay calefacción.” (Gustave Rey, en *L'Intransigent*, 2 de diciembre de 1927).

Stravinski lleva su gorra y su cuello está envuelto en una bufanda amarilla, vive en Niza y tiene miedo de resfriarse [en nuestro clima]. (*L'Etoile Belge*, 22 de mayo de 1930)

De hecho, Stravinski era extraordinariamente susceptible tanto a catarros como a los bacilos entéricos. Sus enfermedades abultan también los diarios de su esposa: “Nueva York, 23 de diciembre de 1940: Igor principia con un catarro”... “California. Igor tiene el principio de un catarro”... “Nueva York. Igor tiene la influenza”. A pesar de todo, el 23 de marzo de 1953, la revista *Life* lo describe acertadamente “moviéndose, a los 70 años de edad, con la elástica gracia de un jugador de *basketball* de secundaria”. El mismo artículo cita a W.H. Auden diciendo que Stravinski le había dicho: “Cada mañana rezo durante quince minutos, hago gimnasia durante quince minutos y me rasuro durante quince minutos”.

El artículo de *Life* continúa describiendo las mañanas de Stravinski, usando otras fuentes:

“Se levanta a las ocho, bebe una taza de café italiano, fuma exactamente un cigarrillo y practica gimnasia húngara especial, que incluye giros de los ojos, durante quince minutos. Entonces toma su desayuno a solas mientras lee el periódico y principia a trabajar a las 9:30. A las 11:00, llega el correo y Stravinski suspende todo para contestar de inmediato todas las cartas importantes”.

Janet Flanner escribió acerca de Stravinski en la década de 1930:

“Es un hipocondríaco que se preocupa por su salud, por la salud de su familia, por la salud de todos. ‘¿Cómo te sientes?, yo me siento muy bien’, principió en una carta a un amigo. Se mueve rápida y constantemente entre la homeopatía, la alopatía y los síntomas. Durante años ha realizado diariamente ejercicios gimnásticos ante una ventana abierta y tiene el orgullo de sus magníficos músculos... propio del pequeño macho. Cuando está completamente vestido, tiene mucha ropa puesta incluso con buen clima —bufanda hasta las orejas, polainas, sweater, chaleco de lana, bastón, encendedor, estuche de cigarros, reloj de pulsera, complicados lentes bifocales para sus míopes ojos, medallas benditas y fetiches pegados con alfileres a su ropa interior —pues es supersticioso— y sobre todo, por temor a las corrientes de aire, a menudo hasta dos abrigos, uno de pieles. Su amiga Chanel le hizo y le regaló una vez un tremendo abrigo de viaje con cachucha y cuello de piel de astracán al que se aficionó desmedidamente... en sus ensayos, lleva bufandas y un saco de piel de oveja”.\*

Aquí hay todavía otra narración sobre la salud de Stravinski durante su primera gira por los Estados Unidos.

El entrevistador fue el periodista de Cincinnati, Charles Ludwig, la época el invierno de 1925.

[Stravinski dijo que] ‘El compositor norteamericano (John Alden) Carpenter me condujo por los famosos corrales de Chicago y luego, para poner los toques finales a mi educación americana, Henry Ford me invitó, cuando estaba en Detroit, a conocer la fábrica de automóviles Ford, pero pesqué un catarro en Detroit y no pude ir...’

“Stravinski seguía sufriendo por el catarro. Llegó al auditorio Emery enuelto pesadamente en un sweater y un abrigo e incluso llevaba un gran chal para protegerse de las corrientes de aire. Estaba tan enfermo el miércoles que tuvo que permanecer en su cuarto del hotel Gibson mientras que Fritz Reiner tomó su lugar en el podio del director para el ensayo”.

“Stravinski dijo que todavía se sentía enfermo antes de tomar la batuta el jueves, y le pidió a Reiner que le detuviera su botella de medicina. Pero tan pronto como empezó la música, Stravinski olvidó su catarro por completo. Su abrigo fue arrojado a través del barandal del podio. Pronto se sintió tan acalorado que se quitó también su saco. La última vez que había hecho eso apareció un sweater rosa. En esta ocasión se trataba de un sweater de lana en forma de chaleco corto. En diez minutos más, Stravinski, bañado en sudor, envolvía una toalla alrededor de su cuello y se limpiaba repetidamente la frente con ella...”

TRADUCCION DE JORGE VELAZCO.

---

\* Entrevista realizada por Janet Flanner y publicada en *The New Yorker* el 5 de enero de 1935.

---

# El tesoro de los diamantes de vidrio

KARL BELLINGHAUSEN \*

---

En 1952 apareció el primer tomo del *Tesoro de la Música Polifónica de México*, publicación realizada por el Departamento de Música y la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes. Este libro fue la primera publicación seria de música novohispana, con fuente en el llamado Códice del Carmen, mismo que desapareció poco tiempo después de la edición de este trabajo. Julián Zúñiga realizó algunas transcripciones<sup>1</sup> del códice en cuestión, pero las publicadas son del musicólogo español Jesús Bal y Gay, las cuales fueron el resultado de años de estudios y colas burocráticas. Por falta de presupuesto, este libro, juntamente con otro de investigaciones folklóricas, estuvieron a punto de publicarse en los Estados Unidos,<sup>2</sup> o, en el peor de los casos, de archiversarse.

Este primer tomo resultó particularmente revelador, pues fue realizado por un cerebro responsable que permitió ver la alta calidad de la música polifónica que se ejecutaba en México durante los siglos XVI y XVII.

Ciertamente, a este libro se le deben hacer algunas objeciones, pues de las 26 obras que forman su contenido, no todas son de autores mexicanos; o bien, siendo europeos, no desempeñaron su labor en México. Tal es el caso, por ejemplo, de la Misa *Ave Maris Stella*, que habiendo sido calificada como anónima, al correr de los años se supo que era obra de Tomás Luis de Victoria; así como algunas obras de Francisco Guerrero, quien por aquellos años era completamente desconocido y, no obstante, fue incluido en el volumen. Sin embargo, hay en este tomo algunas composiciones de Fernando Franco

---

\* Karl Bellinghausen, joven investigador mexicano de la Sección de Musicología del Conservatorio Nacional de Música.

<sup>1</sup> Podemos decir que transcripción es la traducción de un idioma musical a otro, como, por ejemplo, la transcripción para piano solo que de algunos *lieder* de Schubert realizara Liszt; o el pasar los sonidos vivos al papel, como lo hicieron Vicente T. Mendoza en México, o Bartók en los Balkanes; por último, el traducir a notación moderna música escrita originalmente en otra escritura que ya haya caído en desuso, como la gregoriana, o la escritura blanca del Renacimiento, o la de tablatura.

<sup>2</sup> En el CENIDIM existen algunas cartas de Baltasar Samper dirigidas a diferentes universidades norteamericanas, pidiendo de favor que publicaran los trabajos musicales realizados en el INBA, porque aquí no se contaba con un presupuesto para ello.

y de un tal Francisco López, que bien pudo ser Francisco López Capillas, maestro de capilla de las catedrales de Puebla y México durante la primera mitad del siglo XVII, así como de Juan de Lienas, quien posiblemente haya nacido en la Nueva España; al igual que otras obras de autores anónimos.

Cuando se publicó este monumento de la música novohispánica, era ya de sobra conocida la existencia de vastísimos archivos diseminados por el país. Por tal razón se esperaba la posibilidad de publicar otros tomos. Así lo dio a entender Bal y Gay en sus notas introductorias.<sup>3</sup>

Hubieron de pasar casi treinta años para que saliera el segundo tomo; pero si en 1952 la erudición y la buena fe fueron las armas para luchar contra los escasos recursos y así lograr la publicación del primer tomo, en 1981 sucedió lo contrario: la abundancia de recursos impulsó a la ineptitud y a la mala fe a editar ese segundo tomo que desmerece el noble antecedente de que se ha hecho mención.<sup>4</sup>

Vayamos por partes: el contenido del II Tomo de la Música Polifónica proviene de una colección de manuscritos musicales que pertenecieron al convento de la Encarnación de la ciudad de Puebla. Al ser demolido el convento, estos manuscritos pasaron a la custodia de Don Jesús Sánchez Garza—coleccionista nato. Al morir éste, su viuda puso a la venta toda la colección de manuscritos e impresos de su marido. En 1967 el INBA los compró, por recomendación de Carmen Sordo Sodi, entonces Jefe de la Sección de Investigaciones Musicales. Al llegar a sus manos, ella procedió a catalogar el archivo y a dividirlo, pasando los impresos a la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música, mientras que los manuscritos se quedaron en la mencionada Sección de Investigaciones Musicales del INBA.

Entonces se pensó en la publicación de un segundo tomo del *Tesoro de la Música Polifónica en México* y Carmen Sordo le encomendó la tarea al Dr. Robert Stevenson, quien inmediatamente comenzó a trabajar sobre el precioso material que se había puesto en sus manos, para realizar uno de los más ambiciosos proyectos musicológicos que se hayan jamás dado en México. El trabajo se concluyó, pero nuevamente la falta de recursos económicos intervino, quizá por la proximidad de los Juegos Olímpicos y la crisis política del 68 (sin comentarios). Lo cierto es que el trabajo no pudo ser publicado entonces y permaneció estático, hasta que en 1974 fue publicado por partida doble: uno en la Universidad de California, en los Angeles y otro en Lima, Perú.<sup>5</sup> Ese mismo año, el Presidente Luis Echeverría decretó el primero de septiembre la re-creación del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM).

---

<sup>3</sup> Jesús Bal y Gay, *Tesoro de la Música Polifónica en México*. Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1952, Pág. xvii.

<sup>4</sup> Felipe Ramírez Ramírez, *Tesoro de la Música Polifónica en México, Tomo II, CENIDIM, INBA, SEP*, Septiembre de 1981, México, D. F.

<sup>5</sup> Robert Stevenson, *Christmas Music from Baroque Mexico*, University of California Press, 1974, Los Angeles, California.—*Seventeenth Century Villancicos*. Ediciones CULTURA, Lima, 1974.

En 1978 tuve la oportunidad de conocer la colección Sánchez Garza, el catálogo y los dibujos que se publicaron en el II tomo. Se me había encomendado la revisión del material, para ver si estaba completo. Fue entonces cuando propuse verbalmente que los dibujos dejados por Stevenson no se publicaran como un segundo tomo del *Tesoro*, sino que se utilizaran para la traducción del *Christmas Music from Baroque Mexico* del propio Stevenson.

Sin embargo mis palabras se las llevó el viento y en los primeros meses de 1982 salió a la luz ese trabajo, acreditándosele al maestro Felipe Ramírez Ramírez su elaboración. La aportación de este maestro al libro radica en la realización de un bajo con armonía que bien pudo haberlo hecho un estudiante de mediano aprovechamiento en un primer semestre de armonía, mientras que Stevenson realizó el bajo como la reducción al teclado de una partitura sugerida para ministriles.<sup>6</sup> En algunos de los villancicos Stevenson transportó la tonalidad original a otra que juzgó más cómoda para su ejecución vocal,<sup>7</sup> como en *Hermoso Amor que Forjas tus Flechas* de Juan García y *Vaya Vaya de Cantos y Amores* y así la dejó el maestro Ramírez. Lo único nuevo consistió en borrar las alteraciones de la denominada Música Ficta, o semitonía subintelecta, las cuales eran alteraciones de algunas notas de adorno que no se indicaban en la partitura, pero que se realizaban, y que en la transcripción moderna se indican con la alteración sobre la nota y no delante de ella. Además, los dibujos aquí publicados son los mismos de la publicación limeña.

Por lo que se refiere a la parte musical podría hablarse de coincidencias, si así se les quiere llamar, pero en el texto de los datos biográficos de los autores que figuran en la obra son algo más que coincidencias. Sólo con verlos puede uno darse cuenta de que en la edición en cuestión fue utilizada una traducción incompleta de los textos de Stevenson, sin darle crédito.<sup>8</sup>

Al respecto, lo único que se añade es la reiteración de la existencia de un tal Joseph de Torres que según Ramírez Ramírez fue maestro de capilla de la Catedral de México, pero que, en realidad, se trata de Joseph de Torres Martínez Bravo, maestro de capilla del Rey de España, cuyas obras de corte italiano se hallan diseminadas a lo largo del antiguo Imperio español, sobre todo en Italia y América. Los datos que sostiene el maestro Ramírez Ramírez

---

<sup>6</sup> Ministriles eran los músicos que improvisaban el acompañamiento de los cantos, con base en las líneas melódicas que se escribían para las voces. La instrumentación tampoco era obligada: podía ser ejecutada por cualquier tipo de flauta, o por cuerdas; sin embargo, también era frecuente que este acompañamiento fuera realizado por un instrumento polifónico como el órgano, la vihuela o el arpa.

<sup>7</sup> En esa época se acostumbraba transportar las obras profanas o profano-religiosas, para mayor comodidad de los cantantes.

<sup>8</sup> Ver, por ejemplo, los datos de Francisco Santiago, en la página 13 del libro en cuestión y en la página 65 de *Christmas Music from Baroque Mexico* de Robert Stevenson.

se basan en la confusa información de Gabriel Saldívar en un libro publicado en 1934.<sup>9</sup>

El maestro Ramírez, además de inventar un compositor, mata a otro 25 años antes de lo que en realidad sucedió, al sostener que Manuel de Sumaya murió en 1732, cuando en realidad, dejó de existir en octubre de 1754 en la ciudad de Oaxaca.<sup>10</sup> Por otra parte, el *Diario de México* de 1736 comunica el estreno de unos villancicos del maestro criollo.

En cuanto a su introducción histórica, creo que sólo se reduce a un trabajo pro-alonialista de un estudiante de secundaria, privada y reaccionaria, de aquellas que gracias a la colonización española en este país, ya no dominan los negros indígenas y que son los blancos la "gente bonita"; sin embargo, esto se lo dejo a un historiador, para que lo exponga con más propiedad.

Como vemos, este Tomo II no es propiamente dicho la continuación del trabajo de Stevenson, según se afirma en el Prólogo, sino algo más que una fusilada, considerando que la colección Sánchez Garza tiene cerca de 300 obras y no sólo trece.

<sup>9</sup> Gabriel Saldívar, *Historia de la Música en México* SEP, México, 1934.

<sup>10</sup> Robert Stevenson, *Manuel Zumaya en Oaxaca*, en "Heterofonia" No. 64, Enero-Febrero 1979, México, D. F. Sin embargo, Jesús Estrada sostiene que Sumaya murió en abril de 1756.

## Seventeenth-Century Villancicos

from a Puebla convent archive

transcribed with optional added parts for *ministriles*

by

Robert Stevenson

Professor of Music, University of California  
Los Angeles

Lima

Ediciones "CVLTVRA"

1974

---

# Estética y Música Electrónica

---

(Continuación)

ALBERTO PULIDO SILVA

Esta vez comenzaremos el tema bajo los nombres de Schoenberg y su discípulo Webern. Dijo Serge Garrant: "Después de Webern la música será atonal, o dejará de serlo". "El músico que no haya sentido como una profunda necesidad la revolución weberniana, está condenado a hacer una obra inútil" (Pierre Boulez). Lo que hasta ayer era perfecto y con futuro, desde hoy se convierte en peso muerto o rémora. La figura de Schoenberg ha sido el motivo de lo dicho. No impone servidumbre ideológica, aunque su mundo esté tan vinculado al posromanticismo wagneriano y al expresionismo. Su genio nos ofrece el primer orden conocido dentro de la música pensada como universo desprovisto de polaridades armónico-funcionales.

En 1915 Debussy escribe que el propio Stravinski se inclina peligrosamente hacia el lado de Schoenberg. Ravel es severo para las nuevas leyes que se impone y sabe desconfiar de la odiosa sinceridad, madre de las obras locuaces e imperfectas.

Saint-Saens anatematiza en 1910 al atómico Debussy "cuya música hacía erizar sus cabellos". Por otra parte, Vincent d'Indy, cuando oyó las *Cinco Piezas para Orquesta* de Schoenberg, las definió como "poco musicales, sin cohesión, privadas de todo sentido tonal, de todo aspecto temático, de toda veleidad de desarrollo". Cocteau expresó en 1915: "Schoenberg se da un porrazo contra las viejas notas... calcula... disloca... se limita... compone en la máquina... se ajusta las gafas de intelectual. En *Le Coq et l'Arlequin* Schoenberg es, ante todo, un músico de cera".

En cambio, en 1910, Milhaud dice de la Op. 19 de Schoenberg: "Fui súbitamente seducido, interesado... Este lenguaje enteramente nuevo, me pareció lleno de posibilidades desconocidas. Lo interesante era la libertad en la tonalidad". El prodigioso Stravinski ha cegado a todo el mundo desde 1910. La supresión de la dominante es, sin duda, una de las operaciones más dolorosas que sea posible imaginar. Schoenberg mismo llegó a decir: "Hay todavía muchas cosas hermosas que se pueden escribir en do mayor..." El no las escribió.

Los alumnos de Messiaen en el Conservatorio Nacional de París descubren intempestivamente las posibilidades del sistema dodecafónico schoenbergiano... Junto a la gama diatónica como base de la música tonal, la gama cromática parecía conducir sólo al atonalismo. Tuvo sus inconvenientes al hacer

nacer un academicismo de doce sonidos. Todos los silenos portan consigo un germen de academicismo; algunos dicen que es contrario a la ley de la resonancia natural de los cuerpos sonoros, lo cual, como argumento es discutible por lo que se refiere al sistema diatónico basado en una escala temperada puesto que en este caso existe la imposibilidad de hablar de armónicos naturales. Maurice le Roux afirma: "Schoenberg tiene su lugar en la evolución *normal* de la música y la atonalidad el suyo entre los medios de expresión de que disponemos los músicos".

Todos estos avances tuvieron una notable demostración en obras de Webern, tales como las *Cinco Piezas para Orquesta* (1811-1913). Estas obras implican una aventura que puede hallarse en el medio electrónico, con su gran variedad de sonidos.

Durante este periodo de fermento musical se anticipa en 1906 Thaddeus Cahill, exhibiendo en Holyoke, Massachussets, su Telharmonium, el primer instrumento creado para hacer música electrónica. En 1919 había el gradual desenvolvimiento de una válvula oscilatoria eventualmente desarrollada por el inventor americano Lee de Forest, inventor del audión. El oscilador es un invento electrónico, un equipo generador de sonidos. León Theremin, hombre de ciencia ruso, le dio el nombre de Theremin (1919-1920). Surgieron otros en 1931: el alemán Joerg Mager fue el creador de bellos sonidos en Bayreuth, para la puesta en escena de *Parsifal*.

Las ondas Martenot del francés Mauricio Martenot y el trautionio del alemán Trautwein, aparecen en 1928 y 1929, en la *American Lovens Hammond* y se produce el primer órgano electrónico usado por Stockhausen y otros jóvenes compositores que se valieron de esos instrumentos para sus obras. Messiaen toma el aparato de ondas Martenot en su *Fiesta de las Aguas Bellas* (1937), en las *Tres Pequeñas Liturgias de la Divina Presencia* (1944) y en la sinfonía *Turangalila* (1946-1948). Y también Honegger, Jolivet, Varese y otros. Hindemith y Strauss componen para el trautionio y Varese usa dos instrumentos especiales de Theremin en su *Ecuatorial* (1934), después sustituidos con las ondas Martenot.

¿Qué diferencia esencial hay entre el instrumento tradicional y el electrónico? Oigámos a Martenot: En el primero, el sonido nace gracias a la oscilación de un elemento vibratorio: membrana de tambor, cuerda o tubo que el ejecutante pone directamente en acción por su gesto o por su soplo. En el instrumento electrónico no hay en el origen de la vibración ningún elemento material, si se admite que los electrones (partículas imponderables) emitidos en el interior de las lámparas, no lo son; pero, bajo el impulso eléctrico, los electrones juegan un papel comparable al de la lengüeta clásica, con considerables ventajas.

Poulenc dice: "Lo que me gusta de los dodecafónicos es que su música evoluciona paralelamente con las otras artes. Para todo músico —serial o no—

estas búsquedas son siempre estimulantes y provocan una ampliación de la frase melódica, desviando el espíritu de sus problemas habituales. Serán las invenciones de los virtuosos de la armonía las que socavarán poco a poco su reino (ya Chopin había comenzado). Es verdad que el cromatismo wagneriano y los acordes aumentados debussistas han desempeñado en nuestros días el mismo papel que en tiempos pasados las combinaciones más refinadas...; el dodecafonismo viene a llenar su cometido. Una nueva sensibilidad nacerá paulatinamente. La escala dodecafónica es solamente más extensa que una gama diatónica o un modo. Su propia riqueza hizo prever novedades y dificultades de admisión”.

Volvamos nuevamente al antecesor de la música electrónica: John Cage, con sus *Tres Paisajes Imaginarios* (1939-1942). Estudió piano con Richard Buhling en Los Angeles y composición con Henry Cowell en Nueva York y también con Schoenberg en Los Angeles. Organizó varios grupos de percusión que dieron conciertos en la costa Oeste y en el Noroeste de los Estados Unidos. Compuso también música para danza. En 1952 organizó el primer grupo norteamericano para producir cintas magnetofónicas. En su música aparecen siempre nuevas modalidades, técnicas, ideas. Entre sus obras podemos citar *First Construction* (metales, 1939), con gran variedad de materiales, percusiones, ritmos frecuentes, ritmos asimétricos y distintos tipos de timbres y acentos. Otra obra conocida fue los *Cuatro Paisajes Imaginarios*, ya en contacto con los medios electrónicos: discos y amplificadores en obras como *Cartridge Music* (1960) y después el uso de micrófonos, como en *Music for Amplified Toy Pianos*; y los complejos circuitos electrónicos, como en *Variaciones V a VII*. Compuso bastante música para piano preparado como *Sonatas and Interludes*, *Variations*, *The Seasons*, *String Quartet in Four Parts*, *Winter Music*, etc. Trató temas indígenas (amores, odios, heroísmos). En 1952 *Water Music* y otras le abrieron el campo a la música electrónica.

Antes de pasar a los compositores más famosos de música electrónica, quiero referirme a uno que me ha interesado particularmente: Oskar Sala, discípulo de Hindemith en Berlín. Utilizó el trautionio como ayudante del ingeniero Trautwein. Con su maestro Hindemith usó las ondas Martenot. Participó con Hindemith y Rudolph Schmidt en los *Tríos para tres trautionios* de Hindemith. En 1931 fue solista en el *Konzertstück* para trautionio y orquesta. Estudió ciencias físicas y naturales en la Universidad de Berlín y construyó sus propios aparatos, como el Mixtur Trautionium que tuvo éxito por sus múltiples timbres y percusiones. Este aparato fue conocido en Francia, Alemania y los Estados Unidos. Mencionaré su obra *Elektronische Impressionen*, en la que usa el instrumento en combinación con baterías electrónicas, discos de eco, moduladores de fase, variador de especie estereofónico y transposición en frecuencia. Las percusiones juegan ahí un papel muy destacado, a veces estrujante, luego aparece la melodía que suaviza. No obstante que Oskar Sala es un hombre de 71 años, hace música ultramoderna y su instrumento (Mixtur Trautionium) ofrece riqueza de recursos. *Elektronische Impressionen* es ejecutada magníficamente a través de toda su duración. Hay belleza del principio al fin.

**Manuel Sumaya**

**(c. 1682-1734)**

**Como glorias el fuego canta**

**El de Pedro solamente**

**Transcripciones de  
Karl Bellinghausen**

# "Como glorias el fuego de Pedro Canta"

1)

1727

Manuel Sumaya  
(c.1682 - 1754)

alto  
Co - mo glo - rias el fue - go

Violín I

Violín II

Oración General

co - mo glo - rias el

fue - go de Pe - dro can - ta

10

(b)

(b)

(b)

3/4

(b)

Detailed description: This is a musical score for a vocal and instrumental piece. It features a vocal line for an alto and three instrumental lines for Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass. The score is written in 3/4 time and G major. The lyrics are in Spanish. The piece is divided into measures, with measure numbers 10 and 11 indicated. There are dynamic markings like 'Oración General' and '3/4'.

15

a - bra - za - da la sa - la man - dra

20

la sa - la man dra la sa - la man

25

dra que so - li - ci té pro - barque so l'ôél

30

fue — go le ca — no — ni — za

35

fine

40

cuál es — la — man — drá — ca — mi — na del ar — dor que no des — de — ña y co mó al llorar  
 san to le hace por tal — mo — dé — el fue — go en es — ta jo — r — na — da que si en do de fra —

se in cli na  
gil lo do

cuánto el agua Pedró en-se-ña tantó el  
su pol-vo con ser de na-da le hace

Musical score for the first system. It consists of three staves: a vocal line in treble clef and two piano accompaniment staves in bass clef. The vocal line has lyrics: "se in cli na / gil lo do" and "cuánto el agua Pedró en-se-ña tantó el / su pol-vo con ser de na-da le hace". The piano accompaniment includes various rhythmic patterns and accidentals, including a sharp sign (#) in the second measure of the bottom staff.

fue-go le e-xa mi na  
ir a Ro ma por to do

Musical score for the second system. It consists of three staves: a vocal line in treble clef and two piano accompaniment staves in bass clef. The vocal line has lyrics: "fue-go le e-xa mi na / ir a Ro ma por to do". The piano accompaniment includes various rhythmic patterns and accidentals, including a sharp sign (#) in the second measure of the bottom staff and a circled "50" at the end of the system.

Musical score for the third system. It consists of three staves: a vocal line in treble clef (mostly empty), and two piano accompaniment staves in bass clef. The piano accompaniment includes various rhythmic patterns and accidentals, including a sharp sign (#) in the second measure of the bottom staff and a circled "50" at the end of the system. Below the staves, the numbers "6 6 7 6" are written.

su com tri-cio, consu - ma-dalehacésantidad cre-ci-da y contanta glo-  
luego el fuego en tal em-pre sa santifica es-ta vez y en el mar-tir

55

ria en-cum-bra-da  
que es pre sa

qué sa-ri-po-sa en cen-di-da y sa  
cuan-do da al cie-lo los piases

60

la-man-dra abra - za - - - - - da  
de I-gle - - - - - sia ca-be - - - - - za

En esta cantata se cambió la clave de la voz solista para mayor comodidad de ejecución

# El de Pedro Solamente

Manuel Sumaya  
(c. 1682-1754)



15

zon

Si lea-ma-mas que los o-tros pre-gun-to Je-sus a Fe-  
 Ni si ni no res pon-dio con ten-po-li-ti co-es-me-  
 sa di-je-ra si que-da-ba con la no-ta de gro-se-  
 Si di-je-ra no fal-ta-ba la o-bli-ga-cion de suem ple  
 Tu lo sa-bes Se los di-cen que se ve quan in-ten

dro yél su vo - lum - tad no so - lo pro - bo mas su en tí - di  
 ro que con el su pò - fian - zar en lo a - man - to lo dis -  
 no y la pre sup - cion de fi - no des - ay - ra - ba lo mo -  
 o yén confe - sar lo po - nia lo lo - gra con tin - te -  
 so es suá - ñor pues su me - di - da so - ló es de Dios el con

men ----- to  
 cre ----- to  
 des ----- to  
 ne ----- cio  
 cep ----- to

Transcripción de Hans Bellinghoveen





Gyorgy Ligeti, estudió con Ferenc Farkas y Sandor Varess en la Academia de Música de Budapest y en 1956 residió en Viena. Los dos años subsiguientes trabajó en el estudio electrónico de Colonia. En 1961 enseñó en Estocolmo. Realizó un estudio crítico y práctico del serialismo y se concentró en el sonido mismo, en su colorido y densidad, así como en su volumen interno y externo que plasmó en dos mimodramas: *Aventures* y *Nouvelles Aventures*. *Artikulation* pertenece a este grupo de piezas en su lenguaje el sonido generado electrónicamente pertenece a este grupo de piezas unidas por el contraste sonoro. Después se impuso en su lenguaje el sonido generado electrónicamente, como en el *Requiem*, con el *Introito*, el fluctuante y dramático *Kyrie* y el expresivo *Dies Irae*, dentro del estilo de *Aventures*. En el Cuarteto de Cuerdas No. 2 usa la tradicional octava de microtonos. Compuso también *Mikroliphonie*, *10 Piezas para Quinteto de Alientos*, *Kammerkonzert* y muchas obras más.

Bernard Alois Zimmermann. Este músico murió en Colonia, en 1970, a los 52 años de edad. Estudió en esa ciudad y en Berlín. Fue serialista y electrónico. Su *Concierto para oboe* (1955) muestra influencias de Stravinski. Hizo *colages* en la ópera *Los Soldados*, con sonidos electrónicos y concretos. Escribió *Alagoama*, *Caprichos Brasileiros*, un ballet, *Sinfonía en un movimiento* (1947), *Concierto para orquesta de cuerdas* (1948), *Elogio de la Locura*, *Concierto para violín*, etc.

Vladimir Ussachevski, de origen ruso y emigrado a los Estados Unidos, donde estudió música en la Escuela Eastman (1935-1939), tomó composición con Bernard Rogers y Howard Hanson. Después con Otto Luening, en la Universidad de Columbia. Fue Director del Columbia Princeton Electronic Music Center en 1959 y Profesor de Composición en esa Universidad desde 1947. En 1970 era compositor residente en la Universidad de Utah y conferenciante en Rusia, los Estados Unidos, Europa, así como en la América Latina (vino a México). Recibió influencias ortodoxas rusas y de Rajmaninov y Stravinski en 1951. Principales obras: *Jubilee Cantata*, *Pieza para Grabadora*, *Linear Contrasts*, *Creation-Prologue*, *Of Wood and Brass*, *Line of Apogee*, *An Incredible Voyage* etc. Escucho las *Tres Escenas de la Creación* y la *Misa Breve*, con magníficos coros y acompañamiento electrónico. Los cantos son tradicionales, bellos, religiosos. La obra de la *Grabadora de 1956* dura poco más de cinco minutos, con ruidos de tempestad, piano, breves ritmos violentos, ruidos de huracán. Ussachevski es el padre de la temática tímbrica electrónica.

Volvamos al tema del rock. Continúa ese gran grupo de los Rolling Stones, que se iniciaron con los blues y los *Rhythm & Blues*, pero en el lenguaje de los jóvenes crearon una música que no es para la mente, sino para los sentidos. Mike Jagger y Brian Jones son autores de ese lenguaje, al que le adjudicaron el nombre de "sonido confuso" para diferenciarlo del de los Beatles ("sonido armónico"). Tratan ahora algunos jóvenes de hacer música para la mente y esto ya es música electrónica. Sólo me referiré a dos; Vangelis en *Chariots of Fire*, producida e Inglaterra; al rock electrónico de *Exit* (1961) *Tangerine Dream*. Sus piezas son de tal calidad y profundidad, que a no ser por el ritmo se me antojarían música para concierto. Tal como son se adaptan perfecta-

mente para el ballet moderno. Y el inglés Gary Numan, quien está haciendo asimismo música para sintetizadores. Es un ídolo en su patria.

El joven francés Jean Michel Jarre sigue también esta corriente de moda, pero a él yo lo clasificaría entre los compositores de música electrónica culta. En su obra *Oxygene* usa lo último en sintetizadores, como los ARR, AKSvc53m RMI Harmonic, etc. Su música es ligera, pero con cierto ritmo y melodía; realmente “escuchamos” el oxígeno, el viento, con ritmos mecánicos y hasta cantos de pájaros. En *Magnetic Fields* (1981) el tema es un tanto monótono a ratos, pero agradable. Los tiempos están muy marcados. Se escuchan ruidos de cacerías y un trozo de música popular.

Esta música se halla dentro de una nueva corriente: el llamado *Minimialismo*, que es una producción del jazz progresivo y el rock — todo expresado electrónicamente. Uno de los representantes de esta corriente es Steve Reich, quien estudió con Milhaud y Luciano Berio y ha formado un grupo denominado “Steve Reich y sus Músicos” en número de 18 jóvenes de origen norteamericano, canadiense y europeo. De él sólo poseo *Music for 18 Musicians*, que pretende ser un jazz evolucionado, no electrónico y, eso sí, de una gran monotonía casi desesperante, en medio de la cual pretende Reich esconder melodías diversas de muy difícil percepción.

No quiero terminar sin referirme a algunos temas interesantes para nuestro propósito de estética. Eimer se contradice al decir que la música no es un lenguaje; luego aclara que “la música es, gracias a sus distintos estratos concurrentes, un lenguaje múltiple y precisamente por ello no un hablar artificioso, no una oratoria. Es, sí, un lenguaje que puede ser aprendido”. Esto me interesa en lo referente a la música electrónica, por haberlo experimentado en mí mismo. Claro, siempre que se trate de un verdadero lenguaje y no de un engaño para los estultos, a quienes se les entrega un montón de notas, ruidos o lo que sea, sin ningún sentido, lógica o ilogicismo justificado.

La música electrónica es música por sí misma. Querer imitar electrónicamente las intensidades de una obra de Mozart, por ejemplo, donde hay tres o cuatro indicaciones de intensidad, no tiene sentido. Ordenarlas, eso sí. Es una ordenación impuesta por el hombre a la máquina. Así nacieron las primeras piezas del estudio de Colonia. Después de Schoenberg y de Webern, se dio el paso definitivo hacia el dominio musical de la música electrónica: música aprisionada en una cinta o disco.

Por último, deseo referirme a Stuckenschmidt, quien dice que la esencia de la música es arrancar sus formas de la nada y que solamente lo no escuchado aún puede revelarse como realmente adecuado a ella. Esto es un absurdo ilógico. “Nada hay en el entendimiento que no haya pasado antes por los sentidos” (Aristóteles). ¿Quién puede demostrar que algún sonido haya surgido de la nada? ¿Lo no oído ahora puede no haber sido oído antes? La electricidad que hace sonar a los sintetizadores ¿no se manifiesta por un número incontable de formas, ruidos y sonidos? Los nuevos sonidos no han surgido de la nada. Nada brota de la nada.

Vuelvo a pensar que así es la música de nuestro tiempo. “Cada día surge algo nuevo”.

---

# Conlon Nancarrow, Poeta de la Pianola

---

Por John Rockwell (New York Times, 28 de Junio de 1981).

A principios de este año [1981], Gyorgy Ligeti, uno de los compositores más conocidos en el mundo, escribió desde Viena a Charles Amirkhanian, de Berkeley, Calif., quien entre otras cosas es productor de una serie de discos de la música de uno de los compositores *menos* conocidos en el mundo, Conlon Nancarrow.

La carta de Ligeti decía: "El verano pasado encontré en una tienda de discos los discos que usted hizo con Conlon Nancarrow. Escuché esta música e inmediatamente quedé entusiasmado. Esta música es el descubrimiento más grande desde Webern e Ives". Continúa diciendo que ha estado difundiendo ávidamente la música de Nancarrow en su amplio círculo musical europeo y que va a escribir artículos sobre él en las revistas musicales europeas más importantes. Ligeti termina su carta diciendo: "Por favor, comunique a Nancarrow mi interés y entusiasmo. Su música es extraordinariamente original, grata, constructiva y al mismo tiempo emotiva. Para mí, es la mejor música escrita por un compositor vivo de nuestros días".

En parte como resultado de este entusiasmo y más aún por el proselitismo de Amirkhanian y otros en el área de San Francisco, Nancarrow —nacido en Arkansas en 1912— salió de su casa de México hace unas semanas para visitar Estados Unidos por primera vez desde 1947. Su visita fue la luminaria del Festival de música experimental New Music of America, que se celebra anualmente en diferentes ciudades y que hace dos semanas tuvo lugar en San Francisco. Nancarrow recibió una ovación cuando se presentó su música en el festival y fue invitado a una mesa redonda en que participaron varios compositores vanguardistas importantes, paladines de su música.

Y ahora viene la pregunta: ¿quién es Nancarrow?

La respuesta trasmite una historia casi tan llena de color como su música. Nació en Texarkana, estudió música en Cincinnati y luego en Boston, con Walter Piston, Nicolas Slonimsky y Roger Sessions. En 1937 se enroló en la Brigada Lincoln para luchar contra Franco en España. Como resultado, fue perseguido por el gobierno de Estados Unidos —en la era de MacCarthy— y se trasladó a México en 1940. Desde entonces ha vivido en México, ganando su vida con trabajos accidentales y más recientemente gracias a lo que llama "una modesta herencia". Regresó a Estados Unidos una vez, en 1947, pero ahora es un ciudadano mexicano. Nancarrow es un ejemplo clásico de un tipo

de compositor que ha desempeñado un papel importante —en realidad el más importante— en la música americana. Es el solitario independiente, un hombre que desafía, pasa por alto o siente simplemente indiferencia por las tradiciones recibidas y descubre por su cuenta, a veces excéntricamente. Sólo en este siglo, uno piensa en Charles Ives, Carl Ruggles, Henry Cowell, Virgil Thompson, Harry Partch, John Cage, Lou Harrison, Terry Riley y muchísimos más, todos diferentes, pero unidos en sus diferencias.

La situación de independencia de Nancarrow se acentúa todavía más por su hogar mexicano, que le permite estar muy alejado de todas las tendencias de la nueva música americana y, por su naturaleza hermética también está alejado de las escuelas de vanguardia musical mexicanas.

Su música temprana es todavía muy poco conocida, pero ya parece presagiar su obra posterior. Al final de la década de los 40, eligió el medio que ha llegado a ser su único interés: la pianola, el instrumento que ocupaba un lugar afortunado en los hogares de la clase media y así lo ocupaba en la casa paterna de Nancarrow durante su niñez.

Lo que hace Nancarrow es determinar una pauta rítmica, que suele consistir en la yuxtaposición contrapuntística de dos o más líneas. Entonces dibuja estos ritmos, los combina con valores tímbricos, lo cual le divierte y aclara sus ideas rítmicas y anota todo en papel pautado preparado para poder superponerlo exactamente sobre rollos de pianola vírgenes. Luego, con una perforadora especialmente diseñada perfora los rollos.\*

Sus pianos —dos verticales con mecanismos de reproducción Ampico en el interior— han sido modificados para producir un sonido más brillante, más limpio y más metálico que el del piano normal. El resultado es un mundo sonoro completo en sí mismo. La música de Nancarrow es francamente “mecánica”, despojada de todo indicio de inflexiones expresivas románticas. Los “dedos” mecánicos tocan a velocidad sobrehumana, lanzando glissandos y *clusters* con una densidad de textura y exactitud rítmica que ningún músico humano podría lograr. Nancarrow reconoce su deuda a Stravinski y a los escritos teóricos de Cowell. En sus primeros estudios es evidente la influencia de la música del tercer mundo (en especial hindú y africana) y del jazz; Nancarrow fue trompetista en su juventud, aunque nunca tocó el piano. Su trabajo de madurez, sin embargo, es cada día más abstracto.

Gyorgy Ligeti no es el único en su entusiasmo. En 1960, John Cage arregló que Merce Cunningham hiciera la coreografía de una danza para los primeros estudios de Nancarrow para pianola y en época más reciente compositores como Roger Reynolds, Gordon Mumma, James Tenney han visitado a Nancarrow en México y difundido su obra en los Estados Unidos. Lo que atrae

---

\* Véase el artículo de Lan Adomán: “Conlon Nancarrow” y la pianola como instrumento de creación musical, publicado en “Heterofonía”, Vol. VII, No. 38, 1974 y reproducido en LAN ADOMIAN, *La Voluntad de Crear*, Tomo II, Textos de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural, México 1981.

a todos ellos es la mezcla de complejidad cerebral y atrevida exuberancia de esta música. Como clásico solitario, Nancarrow se mantiene alejado de la controversia musical de la vanguardia de hoy: por ejemplo, si ha de considerarse la música como una forma de investigación, sin preocuparse por el oyente o si ha de tenerse en cuenta el placer del oyente aunque los medios empleados no sean originales. Como dijo Nancarrow con su característica franqueza lacónica: "La música es para escucharla, no para mirarla".

No obstante, tampoco es un simple exponente de la "música para el oído", pues parece haberse mostrado indiferente a cómo se supone que los oídos oirán su música; durante años, la única manera de oírla era ser invitado a su estudio: "cuando escribía música para que la tocaran los ejecutantes, tampoco se oía" dice "¿dónde está la diferencia?". Pero es obvio que esto no era lo que deseaba y ahora ve en las grabaciones el camino para que su obra sea disfrutada por otros. Así, se declara completamente satisfecho con los discos: "Todo está allí" insiste "lo demás es sólo la nostalgia por escuchar las cosas 'en vivo'".

La fijación de Nancarrow en la pianola fue casi accidental, dice. La consideró valiosa porque le permitía trascender las restricciones humanas. "Siempre me sentía restringido por las limitaciones de los ejecutantes. Con la pianola hice exactamente lo que quería hacer".

Si hubiera comenzado hoy, casi seguramente sería un compositor de música electrónica, una forma que permite mayor independencia aún de los músicos ejecutantes y aún mayor variedad de sonido: "Creo francamente que el futuro es la electrónica" dijo durante la mesa redonda. "La pianola es un instrumento anticuado, pero yo me aferro a ella". Y en este "aferrarse" hay ventajas reales. Algunos críticos han sugerido que la razón por la cual no se han producido hasta ahora muchas obras maestras reconocidas de música electrónica es que los compositores se pierden en infinitas posibilidades, que no hay límites a la forma en sí para proporcionar un foco a la creatividad. Nancarrow está de acuerdo con esto. "La cosa electrónica es demasiado amplia y los compositores se pierden en este océano. Yo hago lo que hago en mi rincón. Es rincón limitado, pero creo que lo he explorado muy bien".

#### *Traducción del inglés de MARIA TERESA TORAL ADOMIAN*

Entre los muy destacados compositores mexicanos por adopción que vivieron, o siguen viviendo aquí largos años, sólo Rodolfo Halffter escucha su música algunas veces. A Lan Adomian, Conlon Nancarrow, Emiliana de Zubeldia, Jacobo Kostakowski, los mantenemos y mantuvimos en la penumbra.

Lan Adomian trabajó siempre aislado en la quietud de su hogar y solamente ahora, después de su muerte, comienza su bella música a entrar más a las salas de conciertos, gracias a las gestiones de su esposa María Teresa Toral.

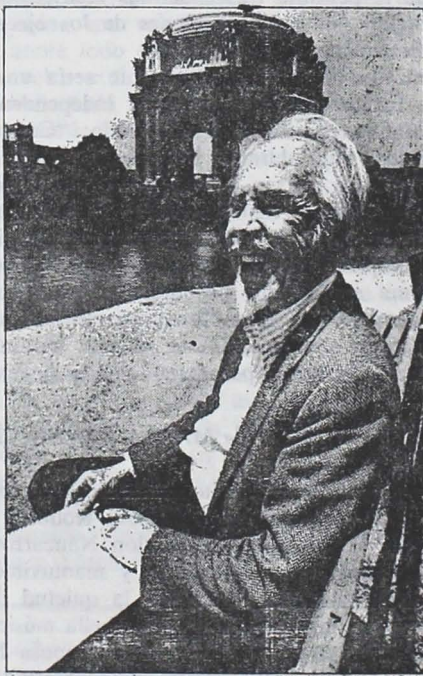
Conlon Nancarrow ha sido últimamente "descubierto" por Ligeti y otros compositores en su país natal (los E.U.), según puede verse en este interesante artículo del N.Y. Times. La Asociación Ponce presentó una vez su música, pero

el traslado de las pianolas del compositor a la Sala Ponce no fue muy afortunado; sin embargo, la Ponce es la única que se ha preocupado aquí por la interesante producción pianolística de Nancarrow; pero también *Heterofonía* publicó en su No. 38 de 1974 un artículo de Lan Adomián sobre Conlon Nancarrow titulado "La Voluntad de Crear".

Emiliana de Zubeldia tiene baúles llenos de sus valiosas sinfonías, música de cámara e instrumental, etc., pero a nadie se le ocurre pedirle que abra esos baúles para ver lo que hay dentro.

Jacobo Kostakowski murió hace muchos años en el más triste de los olvidos; y era un compositor destacado. Su modestia excesiva no le ayudó a volver siquiera un poquito por sus fueros.

¿Seguiremos así? Ojalá y pronto nos demos cuenta de lo que estamos despreciando dentro de nuestra propia casa, únicamente por chauvinismo. La Redacción.



The New York Times / Terrence McCarthy

Conlon Nancarrow en un reciente Festival en San Francisco California.

---

## DOS CANTATAS DESCONOCIDAS

### DE SUMAYA

---

KARL BELLINGHAUSEN

El año de 1700 marca algo más que el nacimiento de un siglo; representa toda una serie de cambios en la vida política social y cultural de Europa, que de alguna manera trascendieron los litorales del Viejo Mundo, influyendo en todos los aspectos de la vida del Continente Americano, sobre todo en las posesiones de España.

En ese año la Corona Española cambia de monarca y de dinastía, lo que marca el fin de los conflictos subsecuentes a la Guerra de 30 años y el principio de la Guerra de Sucesión española terminando también con el periodo conventual de los Habsburgos, durante el cual la Inquisición había sido la amenaza de la población. Se pasa a otra época de mayor tolerancia.

En esos momentos la economía de España estaba en manos de franceses, pero Carlos III concilió muy inteligentemente la raquíta independencia española con las pretensiones de anexión, por parte de Luis XIV, nombrando heredero a Felipe de Borbón, miembro de una familia francesa más o menos cercana al rey de Francia. De esta manera España siguió siendo española dentro de su imperio, sin desatar un grave conflicto contra Francia, además de lograr una mayor tolerancia interna.

Así fue, pues, como Felipe V se coronó rey de España, sin abandonar sus costumbres francesas ni sus inclinaciones italianas,<sup>1</sup> que por otra parte, no sirvieron para conservar las colonias en la península itálica, que perdió en la Guerra de Sucesión (1702-1713).

Esta preferencia por lo italiano se manifestó en todo el imperio, sobre todo por medio de la música. Baste citar al compositor Sebastián Durón, quien fue criticado por sus tendencias italianizantes, tanto en sus obras litúrgicas como en las dramáticas, tales como *Veneno es del Amor la Envidia*, drama lírico cuajado de recitativos y arias; o bien el tratado de Joseph de Torres (*Reglas Generales de Acompañar en Organó, Clavicordio y Harpa según el Estilo Italiano*), publicado en versión completa en el año de 1736; además de los excelentes ejemplos que florecieron en Hispanoamérica, como: José Orejón y Aparicio (Huacho, Perú, 1705-1765 Lima) y Manuel de Sumaya en

---

<sup>1</sup> Felipe V, quizá con la intención de no perder su poder en las colonias italianas, se casó dos veces con italianas. Primero con María de Saboya y posteriormente con Isabel Farnesio.

México, de quien se ofrecen en este número de *Heterofonía* dos Cantatas.

No quiero aburrir al lector con una biografía extensa de Manuel de Sumaya, ya que equivaldría a reiterar las aportaciones de Robert Stevenson<sup>2</sup> y Jesús Estrada,<sup>3</sup> pero la esbozaré de una manera muy general.

Sumaya nació en la ciudad de México, alrededor de 1682. Ingresó al coro de infantes de la Catedral de México hacia 1690. Fueron sus maestros Antonio de Salazar (composición y contrapunto) y Joseph de Ydiaquez (órgano). En 1700 ocupó el puesto de organista y en 1711 el de segundo maestro de capilla. En 1715 ganó por oposición el maestrango de capilla.

Compuso los dos primeros dramas de México: *El Rodrigo* (1708) y *La Parténope* (1711). En 1709 figura en las listas de Clavería de la Catedral de Oaxaca,<sup>4</sup> pero sólo hasta 1736 se retira definitivamente, después de haber reducido su actividad en forma considerable. Murió en Oaxaca el 5 de octubre de 1754.

Es importante hacer algunas observaciones concernientes a la aportación musical de Sumaya: introdujo una serie de elementos en la música novohispana, tales como la utilización de la barra de compás de manera sistemática, lo cual indica una concepción vertical armónica en sus creaciones. Otro elemento importante fue el de su arte de instrumentar, pues en México nadie antes que él había indicado con precisión los instrumentos que debían acompañar a sus obras. Sus antecesores dejaban al gusto y posibilidades del intérprete la utilización de los instrumentos.

Ejemplos de esto son las dos cantatas al centro de esta revista, cuyos manuscritos originales se encuentran en la Catedral de Oaxaca.

---

<sup>2</sup> Robert Stevenson, Manuel de Zumaya en Oaxaca, "Heterofonía" No. 64 Enero-Febrero 1979, México, D. F.

<sup>3</sup> Jesús Estrada, Música y Músicos de la Epoca Virreinal. SepSetentas, Diana No. 95, México, 1980, Pág. 102-121.

<sup>4</sup> En las actas de Clavería de la Catedral de Oaxaca figura Sumaya como maestro de capilla, asentando que ganaba doscientos pesos el 6 de enero de 1729.



# LIBROS

# CRONICA

---

# LIBROS

---

FRANCISCO RAMON PULIDO

*La Tradición Operística en la Ciudad de México, 1900-1911.* UNAM.  
Coordinación de Humanidades, México, 1981. 242 pp.

El autor tuvo la magnífica idea de ubicar su trabajo en los últimos diez años del porfiriato, porque "sirve para observar la actividad operística en su contexto social"... La sociedad mexicana del siglo XIX y la del principio del siglo XX no se diferenciaron, pese a que vivieron etapas de importantes transformaciones políticas y económicas".

El Teatro Nacional y el Teatro Arbeu eran entonces las sedes donde las diferentes compañías locales e italianas de ópera ofrecían sus temporadas. El autor comienza sus relatos con el estreno de la *Atzimba* de Ricardo Castro, que fuera representada como zarzuela, con Soledad Goysueta como protagonista del personaje titular y Esperanza Dimarías como segunda tiple. Esta última aparece varias veces en la obra de Olavarría y Ferrari, a la que Pulido Granata se remite con frecuencia. Puede notarse que la falta de ensayos era entonces, como ahora, la rémora que provocaba puestas en escena deficientes. Entre los cantantes mexicanos de aquella época resaltaban los méritos de las dos sopranos mencionadas, los tenores Felipe Llera, Ezequiel Moreno y otros, la empresa Azzali, en demostración de afecto al público mexicano, montó *Atzimba* como ópera.

El autor irá reseñando separadamente cada año de los once que abarca su obra, sin pasar por alto la demolición del Teatro Nacional realizada en 1901, a distancia de 72 años de construido, acerca del cual encontramos bien documentados informes. Con minuciosidad de investigador, Pulido Granata dice que en 1908 se estrenó la *Zulema* de Elorduy, instrumentada por Ricardo Castro.

¿Qué pasó con Elena Marín, la cantante mexicana que debutó con tanto éxito en el Arbeu en 1906, con las óperas *Payasos* y *Cavalleria Rusticana*? Después de informarnos que también triunfó como la Margarita de *Fausto*, no se vuelve a hablar de ella más que cuando estrenó el mismo año la ópera *Iris* para su beneficio.

Con minucias nos describe el autor el estreno de *La Leyenda de Rudel* de Ricardo Castro, el 1o. de noviembre de 1906, organizado por la empresa operística italiana de Barilli, con un elenco italiano.

Y así continúa el autor, hasta su capítulo X (1908), en el que incluye el fallecimiento de Melesio Morales y participa el estreno de la ópera *Nicolás Bravo* de Rafael J. Tello y el desarrollo de la Temporada del Centenario en

el Arbeu, con exuberancia de crónicas y críticas periodísticas, para terminar con tres apéndices, dedicados a una lista de las óperas estrenadas en la ciudad de México en el periodo específico; las óperas presentadas y la información periodística consultada, más una bibliografía.

CORAZON OTERO, *Manuel M. Ponce y la Guitarra*. Fondo Nacional para Actividades Sociales, 1981, México, D. F. Con gran lujo editorial fueron publicadas las 223 páginas de un libro extraordinario, dedicado a la parte más noble de la creación artística de Manuel M. Ponce: la guitarra, para la que compuso una cantidad muy considerable de obras, entre las que un buen número son "maestras". Ponce, a quien calificó Andrés Segovia de "uno de los artistas más nobles y puros de toda América y que se halla postergado por la audacia y la envidia", tocó las fibras más sensibles de Corazón Otero y la impulsó así a ir recopilando todos los elementos indispensables para formar un libro muy hermoso con material gráfico excelentísimo, que le proporcionó Carlos Vázquez, y colaboraciones imprescindibles de guitarristas y compositores que conocen a fondo la obra que Ponce escribió para la guitarra.

No conozco personalmente a Corazón Otero, pero conforme iba repasando las páginas de su libro me iba encariñando con ella y admirándola. Guitarrista ella misma, era natural que se enamorara de un compositor que fuera parte principal del auge adquirido por la guitarra en todo el mundo. ¿Quién se ocupaba aquí antes de este instrumento, si no era para acompañar canciones con los acordes de tónica, dominante y subdominante? Segovia trajo la guitarra clásica a México y fue él quien indujo a Manuel M. Ponce a escribirle música bellísima, hasta alcanzar la maestría de las *Variaciones sobre las Folias de España*, las diversas sonatas, el Concierto del Sur, etc. Todo esto lo apunta Corazón en su obra, con lujo de acompañamiento gráfico, tanto en fotografías, como en cartas, opiniones de músicos muy conspicuos, que fueron amigos y admiradores del maestro Ponce. Un libro así es y será más esencial para el conocimiento del compositor, del hombre y su obra que cualquier biografía tradicional. Después de hojearla toda, siente uno que su cariño por Ponce se ha acrecentado, así como la admiración por la joven Otero, a quien el nombre de Corazón le sienta de perlas... E.P.

---

# CONCIERTOS

---

FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO, 1982

ALFRED E. LEMMON

En pocos de los grandes festivales mundiales de música se preocupan tanto los organizadores por presentar sus producciones a las vastas mayorías como en este de Guanajuato: los programas gratuitos de la Alhóndiga, los radiados en vivo, los tomados en video para ser televisados más tarde en la gigantesca pantalla colocada al pie de la escalera de la Universidad, sobre la que se ofrecieron películas de los conciertos, fueron indicios seguros. Aún más: pese a que para la mayoría de los conciertos se agotaban las localidades y se reparaban con anticipación muchos boletos de cortesía, no siempre se llenaban las salas, pero cualquier empresario de conciertos les diría a ustedes que una cosa es vender el total de un sala y otra ver cada butaca ocupada la noche del concierto. Por último, resultó impresionante ver tanta gente joven trabajando, ora como edecanes, ora como fotógrafos, ora como ayudantes. Seguramente que este festival dejará una fuerte impresión en ellos.

Solamente comentaré aquellos espectáculos presenciados por mí; sin embargo, creo que las actuaciones de Rudolf Nureyev y el Ballet de Boston requieren una explicación: el autor de estas notas, habiendo visto el *Don Quijote* previamente en Nuevo Orleans, tuvo que sorprenderse al escuchar informes adversos en la ciudad de México relativos a una actuación menos que satisfactoria de este artista. Escuché informes de gente que los captó detrás de las bambalinas, según los cuales los bailarines se vieron obligados a trabajar el propio día de su arribo a la ciudad de México, sin dárseles una oportunidad para acostumbrarse a la altitud de la ciudad. La gran mayoría veíanse obligados a abandonar el escenario para tomar oxígeno. Fue culpa del empresario.

LEONARD BERNSTEIN Y LA FILARMÓNICA DE ISRAEL. (Mayo 4 en Bellas Artes; 8 y 9 en Guanajuato). Esta es una de las grandes orquestas mundiales. Su nivel técnico le permite a cualquier director concentrarse exclusivamente en la interpretación de la música. Bernstein les mostró un montón de cosas a los jóvenes: atención a los detalles, al fraseo, al ritmo contrapuntístico, a la melodía, a la armonía. *La Consagración de la Primavera* de Stravinski así como *Petruchka* no fueron interpretadas en razón de volumen, sino de musicalidad e inteligencia. Habiendo tenido el privilegio de ver la partitura de Bernstein, pude percibir la forma tan detallada como la había estudiado. No dirigió de memoria. Las entradas eran dadas con la debida anticipación y todo estaba en regla. Como *encore* tocó una canción mexicana ranchera, lo cual demostró su sensibilidad ante el público. Cuando lo ovacionaron

después de *La Consagración*, tomó en su mano la partitura y la blandió en alto, como para demostrar que la ovación le era debida a la música de Stravinski y no a él ni a la orquesta de Israel.

**ORQUESTA FILARMÓNICA REAL DE LONDRES.** (5 de mayo, ciudad de México). Una *Petrushka* totalmente opuesta a la "clásica" interpretación de Bernstein. Eric Leinsdorf prestó poca atención a las sutilezas de esta música; pero la *Obertura de La Flauta Mágica* de Mozart y la *Tercera Sinfonía* de Brahms recibieron mucho mejor comprensión; sin embargo, pensando que Leinsdorf se había visto obligado a cancelar conciertos por problemas de fondo, uno debería mostrarse comprensivo.

**ANTOLOGÍA DE LA ZARZUELA** (7 de mayo, Guanajuato). Esta maravillosa producción debería ser vista por todo mundo. Se trata de dos horas y media de varios siglos de música española, estupendamente escenificada y presentada. Sería aconsejable la publicación de un folleto explicativo.

**CUARTETO DE CUERDAS GUARNIERI.** (Guanajuato, 8 de mayo). Debido a un vuelo retrasado, estos excelentes músicos llegaron a Guanajuato a la hora en que debía comenzar su concierto; sin embargo demostraron su profesionalismo al ofrecer un concierto extraordinario a un público muy receptivo. De capital interés fue el *Cuarteto* de Verdi. Y muy notorio un tiempo del *Cuarteto* de Ravel como *encore*.

**MARILYN HORNE Y MARTIN KRATZ.** (Guanajuato, 6 de mayo). Esta famosa mezzo-soprano fue acompañada al piano por el gran artista Martín Kratz, con resultados exquisitos en terrenos de la musicalidad y la sensibilidad para proyectar la música en forma incomparable.

**TEATRO HUNGARO DE MARIONETAS.** (9 de mayo). Este grupo —único en su género— iluminó grandemente la música de *El Cascanueces* de Chaikovski. Con su despliegue de musicalidad y destreza puede ser considerado como uno de los puntos culminantes del Festival.

**CLAUDIO ARRAU.** (Guanajuato, 10 de mayo). Excepcional programa Beethoven-Liszt. Arrau puso énfasis en las dos *sonatas* de Liszt (si menor y *Dante*), en las que cada detalle recibió la debida atención, con resultados espléndidos.

**CRISTINA WALESWSKA-HARLOD MARTINA.** (Guanajuato, 1 de mayo). Esta joven violonchelista y su acompañante desplegaron tremendo colorido tonal. Como su actuación fue obra de conjunto, la ovación les correspondió parejamente a ambos cual debía ser.

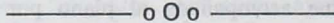
**MALCOLMSHLOMO MINTZ Y PAUL OSTROWSKI.** (Guanajuato, 12 de mayo). De acuerdo con la previa propaganda de este dúo de jóvenes artistas, no hubo decepción; la sensibilidad del violinista Mintz y la sutileza del pianista Ostrowski justificaron los reportes, al escuchar la *Sonata* de Prokofiev.

**GALA DE BALLET.** El elenco artístico del ballet ruso pasó por muchos cambios. Entre los artistas accidentados estaban Natalia Makarova, Frank Augustin y Mariana Cherkaski. El increíble Yoko Ichino fue de los sustitutos y se ofrecieron representaciones notables de *Don Quijote* y *Pas de Deux* con dichos artistas y Danilo Radojevic; de *Paquita* por María Aradi y Pandon Ne-

niethy; de *Carmen* por Valentina Kozlova y Denis Ganio. Gelsey Kirkland bailó dos bellos solos y Leonid Kozlov, con su esposa Valentina, un par de sus propias coreografías.

**ENRIQUE PEREZ GUZMAN.** Presentado por la Asociación Ponce, este joven pianista español les dedicó su programa a los tres "grandes" compositores españoles de la primera mitad de este siglo: Falla, Albéniz y Granados. Como español de buena cepa, Enrique lleva en la sangre esas corrientes eléctricas de la música hispana que él goza proyectando y el público recibiendo. Falla, Albéniz y Granados son los más indicados para un temperamento como el suyo.

**DEMUS-CASTRILLON.** La propia "Ponce" los llevó a la sala de este nombre, para deleite público. María Teresa es tan inteligente, que se adaptó extraordinariamente a Demus por medio de su musicalidad y comprensión. foerg Demus ha distinguido a María Teresa, tocando a dúo con ella en diversas ocasiones. El programa fue de obras originales para cuatro manos de Mozart, Beethoven, Debussy, Schumann y Ravel. Fue un placer escucharlos.



**JORGE VELAZCO EN EL FESTIVAL DE WASHINGTON.** Tomamos del Washington Post del 10 de mayo pasado las siguientes apreciaciones del crítico Joseph MacLellan: "En todo el concierto resaltó el tema de la comunicación. Fue iniciado con dos evocativos *Ambientes Sonoros* del compositor mexicano Rodolfo Halffter (maestro del director Jorge Velazco)... Dirigiendo música totalmente desconocida al frente de una orquesta washingtoniana de músicos independientes, Jorge Velazco demostró su eficiencia y buen oficio con movimientos claros, precisos, destinados directamente para los músicos y no para el auditorio. Necesitamos más directores como él.

---

# REVISTA DE REVISTAS

---

EARLY MUSIC, Vol. 9 No. 4, Octubre de 1981. Presenta en este número una serie de artículos de autores no conocidos en México, pero no por ello menos interesantes, a juzgar por el contenido de sus trabajos. Los son de Diana Poulton (*La balada black-letter y su música*); James Tyler (*La mandolina y la mandola italianas 1589-1800*); Friedmann Hellwig (*La morfología de los laudes con cuerdas extendidas de bajo*); Donald Gill (*Vihuelas, Violas y la Guitarra Española*); Jennie Congleton (*La falsa consonancia de la música*); Jan Carwood (*¿Un caso de standards duplicados? La afinación Instrumental en Inglaterra; 1600*); Mauro Uberto (*Técnica vocal en Italia, en la 2a. mitad del siglo XVI*). Nicholas Anderson (*George Philipp Telemann*). La acostumbrada sección de crónica que incluye una detallada revisión del *New Grove Dictionary*, cuya edición del año pasado comprende veinte volúmenes.

Como acostumbramos en esta Sección comentaremos solamente uno de los artículos en cuestión, aunque sea en forma somera: *Vihuelas, Violas y la Guitarra Española*, de Donald Gill. Comienza definiendo la vihuela española de acuerdo con el *Tesoro de la Lengua Española* (1911), como un instrumento de dorso plano, comúnmente de seis cuerdas que había sido muy estimado por la mayoría de los más excelentes músicos, pero que desde el advenimiento de la guitarra eran muy pocos los que se dedicaban a su estudio. Se añade que "era una gran pérdida, porque ahora la guitarra [vihuela], no es más que un cencerro muy fácil de tocar, especialmente en *rasgados*, por lo que no hay ningún muchacho de establo que no la toque".

La desaparición de la vihuela punteada fue notable a mediados del siglo XVII. Actualmente es una ironía el interés que se ha despertado por este instrumento de parte de guitarristas en busca de estímulos para sus repertorios de música antigua. Y así, los lauderos construyen vihuelas nuevamente.

Es interesante el estudio que hace el articulista sobre las diferentes etapas por las que pasó la construcción de las vihuelas en tiempos antiguos — detalles todos que tienen que ser tomados en consideración por los lauderos contemporáneos que las construyen.

NZ — NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, Nov.-Dic. 1981. En este número se rinde homenaje al famoso musicólogo y crítico Hans Heinz Stuckenschmidt en su calidad de crítico perteneciente a la élite de la crítica objetiva de arte, para la cual él se consideraba en presencia de sus alumnos solamente como otro estudiante más. En la página editorial, Wolfgang Burde dice que no recuerda haber leído otro libro que presentara mejores horizontes musicales que *Neue Music zwischen den beiden Kriegen* (La música nueva de entre las dos guerras) de Stuckenschmidt, obra en la que puso al tanto a los jóvenes del mo-

mento acerca de la nueva música, a partir de Schoenberg, Berg y Webern, y les dio noticias pertinentes acerca de Stravinski, Bartók, el Grupo de los Seis, Erik Satie, etc., todo desde un punto de vista crítico de invaluable valor. En un ensayo sobre el neoclasicismo titulado *Die Einfachheit des Komplizierten*, (La Simpleza de lo Complicado) publicado en 1966, se encuentra la siguiente frase: "Vendrán tiempos más alejados del neoclasicismo, en los que la técnica dodecafónica inaugurada por Schoenberg será considerada, no como enemiga, sino como complementaria".

Para esta conmemoración del octagésimo aniversario de Stuckenschmidt, Hellmut Becker, Hans Heinsheimer, Walter Gerstenberg, Peter Gradenwitz y otros escribieron sendas loas en su honor, enfatizando especialmente sus méritos como musicólogo y crítico de grandísimos merecimientos. Y fue publicado un facsímil del diploma que la Universidad Técnica de Berlín le otorgó —honoris causa— como doctor emérito en filosofía. Era el año de 1977 y se festejaban los 50 años de Stuckenschmidt como profesor de música contemporánea y como crítico. Toda una vida plena de merecimientos reconocidos...

El número del 2 de febrero de la propia revista musical alemana, heredera de la *Neue Zeitschrift* fundada por Robert Schumann, se muestra pesimista respecto a la vida musical en Alemania, a la que considera convertida en chismorre. En la página titular se lee: *Keine Bebung* (No hay movimiento) en un país que fue en otros tiempos *das Land der Musik* (la patria de la música). El artículo de Wolf Konold sobre esta situación meritaria una lectura detenida y objetiva.

TONO.—El Centro de Investigación, Difusión e Información Musical Carlos Chávez (CENIDIM) ha comenzado a publicar una nueva revista musical titulada TONO que será trimestral. En la presentación, el Director del Centro, Manuel Enríquez, y no el del Consejo Editorial, José Antonio Alcaraz, dijo que la publicación había surgido "entre convicciones, necesidades, propósitos y llamamientos... sin promesas espectaculares ni premisas unívocas o deseos de redención". Se trata de una publicación lujosa, que como primicias presenta una bella canción de José Rolón de ambiente impresionista, titulada *Tlaurragio*, con texto de Salvador Novo. Hay artículos de Denis Stevens, Gerardo Ibargüen. Hiram Dordelly ofrece su investigación sobre un manuscrito de la marcha *Zacatecas*, con profusión de ejemplos gráficos. Una ponencia de Manuel Enríquez, notas y un artículo póstumo de Bartók sobre *Música Popular y Culta en Hungría*.

---

# NOTICIAS

---

**FESTIVAL DE SAN LUIS POTOSI.**—Casi contemporáneamente con el Festival Cervantino fue llevado a cabo otro en la bella San Luis Potosí, el cual recibió el nombre de Oralia Domínguez, potosina eminente que ha honrado el nombre de México en Europa. Este Festival fue también internacional, por los conjuntos y artistas que lo constituyeron, sin menoscabo de los nacionales.

**XVI FESTIVAL INTERNACIONAL DE ORGANO EN MORELIA, MICH.**—Organistas extranjeros y mexicanos tomaron parte en este evento —ya anualmente permanente. En realidad, sólo aparecieron Jesús Carreño y Arturo Cisneros entre los participantes mexicanos. Participaron Gunnard Nordenfors (Suecia), Cristina García Venegas (Uruguay), Christopher Hathaway (Estados Unidos), Johann Th. Lemckert (Holanda), Jesús Carreño y Arturo Cisneros (México). El órgano de la Catedral de Morelia fue el elegido.

**WALDEEN.**—La Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM ofreció un homenaje a la coreógrafa Waldeen para presentar su libro *La danza, imagen de creación continua*. El Taller Coreográfico de la UNAM, Danza Libre Universitaria, el Taller Andamio y la Compañía de Raúl Flores Canelo se unieron al homenaje, con una función extraordinaria. Waldeen ha vivido y trabajado muchos años en México, donde es respetada y querida.

**EL ARCHIVO DE STRAVINSKI A LA UCLA.**—La Universidad de California, Los Angeles, adquirió los archivos de Igor Stravinski por un millón y medio de dólares. Como la Universidad de Texas, en Austin, también deseaba poseer esos archivos y ofreció dos millones por ellos, tuvo que intervenir el juez de testamentarías del Condado de Nueva York, fallando en favor de la UCLA bajo la premisa de que en ese Juzgado la escolaridad y el arte contaban tanto como el dinero. El Juez Midonick dijo: "La promoción del nombre y reputación de Stravinski y el significado histórico y cultural de sus contribuciones son de vital importancia para la sociedad, para los beneficiarios de este legado y para esta Corte, en la cual se cree que un óptimo realce de la reputación del compositor les producirá mayores regalías a todos los bienes de los beneficiarios individuales".

**HANS WERNER HENZE.**—Se estrenó en Londres su obra *Le Miracle de la Rose*, para un clarinetista y 13 ejecutantes. Y en Frankfurt el *Orfeo* del mismo compositor.

**MESA REDONDA EN ZAMORA. MICHOACAN.**—La provincia mexicana se sigue despertando. Ultimamente Zamora, una ciudad eminentemente

comercial, se convirtió en Sede del Colegio de Michoacán, fundado en la capital del Estado. Y del 16 al 20 del pasado junio llevó a cabo una Mesa Redonda, de Etnomusicología, a la que fueron invitados etnólogos nacionales y extranjeros. En el próximo número de esta revista se reseñará el evento.

II CONGRESO INTERNACIONAL DE LA MUJER EN LA MUSICA EN LOS ANGELES, CALIF.—Con un nutrido conjunto de mujeres europeas, asiáticas latinoamericanas y norteamericanas, se llevó a cabo, del 13 al 16 de mayo pasado el II Congreso dedicado a la Mujer en la Música. En este evento tomaron parte activa solamente tres hombres interesados en la música de las mujeres: el Dr. Robert Stevenson, quien el año pasado dedicó su cátedra de la Universidad de California en Los Angeles al mismo tema del Congreso, el señor Aarón Cohen, autor del libro *La Mujer en la Música* y otro musicólogo interesado en el asunto.

De México solamente participaron como ponentes la etnomusicóloga Carmen Sordo Sodi y Esperanza Pulido, Directora de *Heterofonía*, cuyos trabajos se publican en el presente número de la revista. Creemos que los logros de este congreso fueron muy positivos y que las mujeres participantes demostraron su seriedad de propósitos y el deseo de volver a reunirse el año próximo con el objeto de intercambiar ideas y dar fe de lo que son capaces las mujeres en terrenos de la creación y todos los demás parámetros de la música, cuando se dedican a ésta en cuerpo y alma.

CARLOS JIMENEZ MABARAK.—De este compositor mexicano se estrenará el 31 del próximo agosto *La Güera*, ópera basada en esa mujer decimonónica que fue la güera Rodríguez. El asunto se presta de maravilla para que el carácter festivo de Jiménez Mabarak le saque todo el jugo que seguramente le extraerá al carácter fabuloso de la Güera.

FESTIVAL EN OAXACA.—Todavía un Festival más en la provincia mexicana: La interesante Oaxaca tuvo el suyo y por noticias de algunos testigos presenciales, nada dejó que desear. La Orquesta Sinfónica Nacional tomó parte muy activa como ejecutante y algunos de sus miembros más eminentes impartieron cursos (sobre todo en la sección de alientos) con resultados que fueron calificados de verdaderamente excepcionales. Sergio Cárdenas sigue cosechando laureles.

VI CONCURSO INTERNACIONAL DE GUITARRA "ALIRIO DIAZ" Y V CONCURSO LATINOAMERICANO DE PIANO "TERESA CARREÑO" en Caracas Venezuela. El primero del 7 al 13 de noviembre de 1983 y el segundo del 17 al 23 de octubre del propio año. Para informes dirigirse al Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales "VICENTE SOJO", Apartado Postal 70537, Caracas, Venezuela. Habrá tres jugosos premios.

HORACIO MEZA, joven flautista mexicano (flauta de pico), fue el receptor del premio anual de la Enciclopedia Británica en su Sección de Música. Esta presea —una bolsa de 6,000 dólares— le fue entregada en una ceremonia especial llevada a cabo en las oficinas de dicha institución. Horacio saldrá próximamente para Holanda con propósitos de perfeccionamiento.

---

# DIGEST

---

ESPERANZA PULIDO, *Mexican Women in Music*.—Clara Meierovich, a member of the Conservatory's Musicology Section, translated into Spanish a paper E.P. read in English at the *II International Congress of Women in Music*, which was organized in Los Angeles, California, at the beginning of last March. E.P. tried to make her international colleagues catch a glimpse of Mexican women's fights to accomplish their goals on several fields of music (from Colonial times to our days). She reviewed four centuries of hard struggle and accomplishments, giving names of performers, composers, choral conductors, musicologists, etc. Although she blamed "machismo" and "malinchismo" for women's slow development as musicians, she is convinced that should they be given the same opportunities men get, they could in time compete with them.

CARMEN SORDO SODI, *Mexican Women Composers of Commercial Music*. Carmen Sordo Sodi was her own Spanish translator of the paper she read in English at the above-mentioned Congress. Hers was a pioneering paper, as never before had Mexican women invade in large scale the field of commercial songs. She interviewed most of the 47 "active" composers, some of which have channelized their former house-wifeing enuis into that new pleasant occupation. Some executives from Columbia, Angel, RCA, Victor, etc., told Carmen that they preferred working with women composers for the purpose of recording their songs which were very much liked by the general public. Carmen is studying this case from its psychological and sociological angles. Among those 47 composers, only nine graduated from the Conservatory and other music schools, but some of them are studying harmony and counterpoint with private teachers. Carmen classified their songs into 13 different kinds (or moods). Most of these composers write good melodies. Consuelo Velazquez's *Besame Mucho* got into New Year's American tradition.

VERA STRAVINSKY AND ROBERT CRAFT, *Stravinski and Physical Health*, translated by JORGE VELAZCO. In this article Stravinski's widow and Robert Craft deal with the master's finicky ways regarding his health. Since the books Robert Craft has written about a musical genius he loved and respected like his own father (especially the last one he wrote in collaboration with Vera Stravinsky) are many and so widely distributed, we refer the readers to the original version.

ALBERTO PULIDO SILVA, *Esthetics and Electronic Music*. This is a follow up of A. Pulido Silva's several articles on Esthetics of Music already pub-

lished by Heterofonia. With Shoenberg as a starting point, the author enters afterwards the electronic field, with Thaddeus Cahills Telharmonium, followed by the Theremin, Martenot waves, etc. — With his *Three Imaginary Landscapes* John Cage was electronic music's forerunner. In 1952 he organized the first Americana group of tape-music producers. Titles of his principal works are given. Before getting into electronic's art music most famous composers, A.P.S., gives Oscar Sala a note of acknowledgement and proceeds with Ligeti, Zimmermann, Ussachewsky, whose principal works are briefly described.—He then continues with electronic rock music's latest accomplishments, giving the names of Mike Jagger and Brian Jones as principal promoters. The author defines electronic music as "Music which is trapped inside a tape or a record".

KARL BELLINGHAUSEN, *The Treasure of the Glass Diamonds*.—That is the title Bellinghausen gives to what should otherwise be *The Treasure of Mexican Polyphonic Music*, II Volume, had not the would-be "manufacturer" of an otherwise neat and luxurious edition plagiarized Dr. Stevenson's transcriptions of the 13 *Villancicos* contained in the *Sanchez Garza Collection*, without giving him due credit. K.B. mentions also the lack of credit to Carmen Sordo Sodi, who was principal responsible for the Fine Arts Institute consenting to buy said Collection of 17th and 18th manuscripts of Colonial Mexican music. The author analyzes the "manufacturer's" infinite editorial and musical errors, giving plenty data to justify his assertions.

JOHN ROCKWELL, *Conlon Nancarrow, the Pianola's poet*.—Translated by Maria Teresa Toral Adomian for *Heterofonia*, John Rockwell's article published by the *New York Times* of June 28, 1981, deals with the naturalized Mexican composer Conlon Nancarrow. He quotes Ligeti saying that the recent discovery of Nancarrow's music in the United States is the greatest since Webern's and Ives's. Although Nancarrow has lived in Mexico since 1947, he was born in Arkansas in 1912. For those who wish to know more about this outstanding composer, please refer to the original article.

KARL BELLINGHAUSEN, *Sumaya's two unknown Cantatas*. We are publishing now Bellinghausen's transcription of two very charming cantatas. The author added a very short essay on the outstanding Colonial Mexican composer and his times.

---

---

# **EL CONSERVATORIO**

---

---

**JESUS C. ROMERO**

**HISTORIA DEL CONSERVATORIO**

**ACTIVIDADES DEL C.N.M. DURANTE**

**EL 2o. SEMESTRE DE 1981-1982**

---

## HISTORIA DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

---

JESUS C. ROMERO

### IV

#### HISTORIA DE LA ACADEMIA MUNICIPAL DE MUSICA

En el capítulo anterior, hemos visto los esfuerzos realizados por la Directiva de la Filarmónica, para incorporar a su seno la "Academia Municipal de Dibujo y Música para Señoritas Pobres" y el buen éxito de sus gestiones; aquí hemos de trazar a grandes rasgos, la historia de esta Academia, ya que, una vez fusionada, pasó a formar parte del Conservatorio de la Filarmónica.

Don Miguel Azcárate, aprovechando su cargo de Gobernador del Distrito Federal y de Presidente de la Compañía Lancasteriana, decidió que esta última Institución impartiera la enseñanza del dibujo y de la música a señoritas pobres y al efecto, arregló unos salones que no utilizaba la benemérita institución Lancasteriana, en su domicilio social situado en el Callejón de Betlemitas.

Con fecha 1o. de junio de 1858, se inauguró la clase de dibujo y el 1o. de agosto de ese mismo año, la de música, quedando la naciente Academia, desde su fundación, a cargo de la señora profesora Luz Oropeza.

En vista de la creciente inscripción que sólo en música llegó a la de 140 alumnas, se nombró profesora ayudante a la señorita Julia Llorente, antigua y aprovechada discípula de los señores Beristáin y Caballero, y posteriormente, se designó también para igual puesto, a la señorita Dolores López.

La constante solicitud que por el mejoramiento de la Academia mostró su fundador, se demuestra en que la dotó del mobiliario indispensable y hasta de siete pianos.

No todos los sucesores del señor Azcárate en el Gobierno del Distrito, pusieron igual empeño en la conservación y progreso de la Academia, pues en 1862 se dejó sin sueldo a los profesores, desde el mes de abril hasta el de octubre, en cuya fecha, sin liquidar los adeudos, el plantel fue clausurado, medida que obedeció al estado angustioso de las finanzas mexicanas, con motivo de la invasión francesa que acababa de sufrir nuestra patria.

En abril de 1864, merced a los esfuerzos y a la influencia del señor Azcárate, se reestableció la Academia, quedando ésta a cargo del Ayuntamiento de la Capital.

Por gestiones realizadas ante el mencionado Ayuntamiento, por el Presidente de la Filarmónica y por el Regidor Fernández de Jáuregui, aquel organismo, según vimos, aceptó fusionar su Academia al Conservatorio de la Filarmónica, incluyendo su mobiliario, su personal docente y su presupuesto.

La fusión se efectuó el 1o. de enero de 1867, después de brillante examen realizado por la profesora Oropeza, ante un jurado de la Filarmónica, cuyo acto se desarrolló de acuerdo con el siguiente programa.

### PRIMERA PARTE

1o.—Introducción, Fantasía sobre un tema de Traviata, a dos pianos, por los señores profesores Ituarte y San Román.

2o.—Teórica: Nociones elementales de música; conocimiento y aplicación de los conocimientos musicales. Alumnas de la Academia.

3o.—Lecciones de Solfeo conforme a los Métodos de Gómis.

4o.—Piezas para piano a seis manos, por las señoritas Angela Delgado, Julia Keller y Angela Romero.

5o.—Aria de la Linda de Chamounix, por la señorita Guadalupe Quevedo.

6o.—Pieza de piano a seis manos, por las señoritas Agustina Micón, Julia Inclán y Genoveva Palma.

7o.—Aria de la Opera Safo por la señorita Brígida Alfaro.

8o.—Coro de las Mártires.

### SEGUNDA PARTE

1o.—Pieza de piano a cuatro manos, por las señoritas Guadalupe Alfaro y Guadalupe Quevedo.

2o.—Teórica. Nociones elementales de Armonía.

3o.—Pieza de piano a seis manos, por las señoritas Luisa Morales, Brígida Alfaro y Guadalupe Alfaro.

4o.—Lecciones de Vocalización.

5o.—Fantasía sobre temas de la ópera El Trovador, de Goria, ejecutadas por la señorita Ana María Morales.

6o.—Final. Coro de la Opera Marco Visconti, por todas las niñas y señoritas de la Academia.

El acto anterior se efectuó en el salón de Actos de la Escuela de Medicina, habiéndolo presidido, en nombre del Ayuntamiento, los regidores Francisco Villanueva y Timoteo Fernández de Jáuregui, estando integrado el Jurado Examinador nombrado por la Filarmónica, por los señores Aniceto Ortega, Alfredo Bablot, Agustín Caballero, Felipe Larios, Tomás León, Agustín Siliceo y Jesús Urquiaga.

La actuación pedagógica de la señora Oropeza, fue estimada por liberales y conservadores de la época, pues en 1861, el Gobernador del Distrito Federal, Juan José Baz, le impuso una medalla de oro y el 16 de septiembre de 1865, la Archiduquesa Carlota Amalia, le otorgó la Cruz de San Carlos. La Filarmónica, por su parte, conservó a la señorita Oropeza, dentro del personal docente del Conservatorio, por muchos años.

Al iniciarse el nuevo año, la Junta Directiva de la Filarmónica dispuso aumentar el programa de Estudio del Conservatorio, con tres nuevas cátedras: la de Declamación, la de Historia de México y la de Gimnástica Higiénica, así llamada entonces la gimnasia sueca.

Era evidente, que al mismo tiempo que se deseaba preparar técnicamente a los estudiantes de música, se veía la necesidad de cultivarlos intelectual y físicamente, ya que de otro modo en vez de músicos, solamente se consigue producir ejecutantes, y aunque éstos resulten magníficos siempre ostentarán deficiencia musical. Ya lo dijo Lavignac, en un informe que suscribió con su carácter de director del Conservatorio de París: "el pianista que sólo es buen pianista, es un mal pianista"; y la autoridad pedagógica del musicólogo francés, es irrecusable.

## ENSAYOS Y CONCIERTOS

En el mes de febrero, los socios aficionados pusieron, bajo la dirección de los profesores Bruno Flores y Francisco Contreras, el *Stabat Mater* de Rossini, el coro de los Soldados del *Fausto* de Gounod y las *Siete Palabras* de Mercadante. En marzo se estudiaron el primer coro de *El Pirata* de Mercadante, la Plegaria de la *Muda de Portici*, y la de *Ione*, el *Rataplán* y la Bendición de los Puñales de *Hugonotes* y el final de *Norma*.

En los conciertos privados se ejecutaron la Fantasía para piano sobre temas de *Ione*, original del maestro Francisco Contreras, que él mismo interpretó; el tenor Víctor Debray cantó la Serenata del *Barbero de Sevilla*, de Rossini; la soprano ligera Guadalupe Espejo, discípula del maestro Bruno Flores, cantó el Aria del primer acto de *Rigoletto*; la soprano Felicitas González, discípula de don Agustín Balderas, cantó la *Serenata* de Schubert; los pianistas Tomán León y Aniceto Ortega ejecutaron en piano a cuatro manos, el Andante de la 3a. Sinfonía de Beethoven, algo tan novedoso para su medio y para su época, que su interpretación mereció cálido elogio periodístico de parte de Bablot; la contralto Josefa Lebrija de Razo cantó el aria de *Maometto*; la soprano Joaquina González, discípula de Balderas cantó la polaca de *Linda de Chamounix*; Josefa Contreras y el barítono José Víctor González, cantaron el Dúo de *Traviata* y el bajo Angel Agreda cantó una aria de *María de Rudens*.

Como se recordará, los ensayos terminaban en tertulia y de allí la variedad de obras interpretadas.

El concierto del mes de marzo, estuvo sujeto al programa siguiente: 1.—*Stabat Mater* (Introducción y No. 1) de Rossini. 2.—Coro de los Soldados del *Fausto* de Gounod. 3.—Introducción de la V Sinfonía de Beethoven, en

piano a cuatro manos, por los señores Tomás León y Julio Ituarte. 4.—Aria del *Hermani* de Verdi, bajo, José Miguel Furlong. 5.—Dúo de *Traviata* de Verdi, soprano, Josefa Contreras y tenor Alberto Hermosillo. 6.—Aria y Cavaleta de *Lucrecia Borgia* cantada por Soledad Vallejo. 7.—Cuarteto del *Rigoletto* de Verdi, soprano Joaquina González. 8.—*Improntu*, Chopin, piano, señora Wagner. 9.—Aria de *Corsario*, barítono Luis F. Muñoz Ledo. 10.—Dúo de *Rigoletto*, soprano María de Jesús Contreras y barítono José Víctor González. 11.—Aria final de *Saffo*, Paz Castillo de Becerril. 12.—Dúo de *Il Trovatore*, soprano Clotilde Espino de Cardeña y barítono J. Francisco Alfaro.

## ESFUERZO EN PRO DE LA OPERA MEXICANA

El doctor Gabino F. Bustamante, eminente directivo de la Filarmónica y catedrático distinguido de su Conservatorio, sometió a la consideración de la Junta Filarmónica, el proyecto de que la corporación luchara para que dentro del Conservatorio se propugnara por hacer ópera mexicana; el doctor Ortega fué el primero que se adhirió a la proposición.

El doctor Bustamante, que desde 1838 había dado muestra de su tendencia evolucionista, escribiendo en castellano el libreto de *Teobaldo y Elina* para la ópera de Manuel Covarrubias, sostenía en su tesis tres puntos interesantes: el maravilloso eufonismo del castellano, que lo hace el idioma musical por excelencia y, por ende, el más propio para el canto; la bondad de los libretos con asunto mexicano o americano, así indígena como criollo, y la importancia que dentro de esa escuela se formaran nuestros cantantes y nuestras bailarinas de ópera.

Desgraciadamente, esas ideas las expuso ante la Junta Directiva en una de sus sesiones de abril y los acontecimientos político-sociales que a poco se sucedieron, imposibilitaron a la Filarmónica para continuar ocupándose de tan trascendental asunto, y este quedó olvidado después. ¡Qué gloria para la Filarmónica de haber podido realizar ese esfuerzo, que hubiera cambiado rotundamente los rumbos de nuestro arte lírico!

## ACTIVIDADES SOCIALES DE LA FILARMONICA

El 13 de noviembre, en el templo de Santa Brígida, la Filarmónica organizó las honras fúnebres en memoria de su directivo don Jesús Dueñas; ofició el padre Agustín Caballero y los socios profesores y aficionados tocaron y cantaron la misa.

El 22 de noviembre, en el propio templo, se estrenó una misa del maestro Felipe Larios, catedrático de Armonía en el Conservatorio, en la función religiosa organizada por don Román Murguía en honor de Santa Cecilia. Al final de la función, se tocó una Invocación de Emile Palant.

Por último, se le dió el pésame al padre Caballero por el fallecimiento de su padre, acaecido el 7 de noviembre.

## TEXTOS MUSICALES PARA LA FILARMONICA

Al inaugurarse el Conservatorio de la Filarmónica, sus catedráticos se hicieron el propósito de redactar sus propios textos; la empresa no era tan fácil como podía suponerse a primera vista y, sin embargo, varios fueron los catedráticos que tuvieron el honor de darle cima a su propósito, para honor de ellos y honra de la Filarmónica.

El primero en concluir su obra fué el maestro don Felipe Larios, quien terminó su "Método de Armonía Teórico-Práctico", el domingo 29 de abril de 1866. El original, formado por 118 páginas, tuvo el honor de haberlo descubierto en la Biblioteca del Conservatorio Nacional, en la cual aún se conserva, durante mis actividades como encargado de la Academia de Investigaciones de Historia y Bibliografía del Conservatorio, el año 1930. Esta obra la describo en el tomo primero de mi "Bibliografía Musical Mexicana de los Siglos XIX y XX".

La obra permanece inédita.

La segunda obra que se terminó, y que fué impresa, es la titulada "Elementos de Anatomía, Fisiología e Higiene de los aparatos de la voz y del oído, para uso de los alumnos del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana, por el Profesor de Medicina y Cirujía Gabino F. Bustamante" (México, 1866.—Tip. del Comercio a cargo de J. Moreno, Calle de Cordobanes No. 8 (72 pp. de 14 x 21 cms. sin índice).

Se comenzaron a publicar en "La Armonía", en forma de suplementos, las "Lecciones de Historia de la Música y Biografía de sus Hombres Célebres" de Luis Muñoz Ledo y los "Elementos de Acústica y Fonografía" del Dr. Eduardo Liceaga, pero quedaron inconclusas al suspenderse la edición de la revista musical.

La última en quedar concluída la escribió Manuel Siliceo con el título de "Tratado de Notación" el cual fué terminado en 1868; el original, en 105 páginas apaisadas de 22 x 17 centímetros, finamente manuscritas por su autor, lo conservo en mi poder, por donación que la hija del autor fué muy servida de hacerme. También esta obra la describo en mi Bibliografía.

Quedó sin concluir, la "Estética" de don Alfredo Bablot.

## EL PERIODICO "LA ARMONIA"

Durante quince años, busqué afanosamente esta revista musical, sin resultado alguno; nadie la conocía y ni los descendientes del Dr. Liceaga, del Dr. Durán, del Dr. Ortega, del señor Bablot, del maestro Morales y del ingeniero García Cubas, pudieron darme referencias de su existencia.

El distinguido bibliófilo y acucioso historiador, Gabriel Saldívar, hace poco me indicó poseer la colección, al parecer completa, de "La Armonía", la cual tuvo la gentileza de poner a mi disposición, gracias a cuya gentileza puedo describirla a continuación:

## “LA ARMONIA”

“Órgano de la Sociedad Filarmónica Mexicana”

“Este periódico se publica los días 1o. y 15 de cada mes, constando cada una de un pliego de música, escogida de preferencia entre las obras inéditas de autores mexicanos y de dos o tres pliegos de impresión tipográfica, según la abundancia del material; de los cuales uno estará destinado para las lecciones orales de los profesores del Conservatorio. El precio de suscripción es de dos reales cada número para los miembros de la Sociedad Filarmónica y para los alumnos del conservatorio; y de cuatro reales para los demás suscriptores de la capital, pagaderos en el acto de recibirlo. Los suscriptores foráneos pagarán cinco reales por cada uno, franco de porte”.

“Están encargados de recibir las suscripciones de los socios, el señor Tesorero de la Sociedad, don Timoteo F. Jáuregui, en su casa No. 10 de la calle de la Canoa; y el señor Muñoz Ledo en la suya, No. 7 de la calle de la Encarnación. El señor Director del Conservatorio, don Agustín Caballero, recibirá las de los alumnos en el No. 2 de la 1a. calle del Factor”.

“Las suscripciones del público en general las reciben los señores Rivera, en su Litografía, frente al Teatro Principal: los señores Nagel y Compañía, calle de la Palma No. 5; el señor Latorre en su alacena, esquina de los portales de Mercaderes y Agustinos; el señor de Daux en su gabinete de lectura, 2a. calle de San Francisco; el señor Aguilar y Ortiz, en su librería, 1a. calle de Santo Domingo No. 5; el señor Zapiain y Mille, almacén de la calle de San José el Real No. 18 y en la Librería Madrileña, Portal del Aguila de Oro”.

“Oportunamente se publicará la lista de los señores agentes en los Estados”.

“Las piezas de música sueltas las *esponderá* (sic) el señor Leede, en el repertorio calle de la Palma, a precios diferentes, según su tamaño”.

“Comisión directiva de Redacción: Presidente, Dr. José Ignacio Durán; Vicepresidente, Dr. Gabino F. Bustamante; Secretario, Agustín Siliceo; Vocales: Dr. Aniceto Ortega y Alfredo Bablot; Suplente: Agustín Caballero y Luis Muñoz Ledo. —Redacción: Montealegre No. 4 (Domicilio del Dr. Bustamante)”.

“Administración: a cargo de don Manuel Zapiáin, en su librería sita en San José el Real No. 18.—Los corresponsales de la casa Rosa y Bouret son los agentes en los Estados”.

“Imprenta: de A. Boix, a cargo de N. Zarzoza.—2o. calle de San Lorenzo No. 7.—México”.

Los ejemplares constan generalmente de ocho páginas, de 30 x 20 centímetros, impresos a dos columnas.

No he podido saber cuáles fueron las composiciones musicales que se publicaron, pudiendo informar solamente de dos: con el primer número apareció la romanza “Guarda esta Flor” de Tomás León y una romanza de Melesio Morales que debió publicarse con el No. 5.

El periódico publicó dos biografías de músicos mexicanos: la de Luis Baca, en el No. 1 y la de Joaquín Beristain, en el No. 3; ambas debidas a Luis F. Muñoz Ledo.

El primer número de "La Armonía" apareció el 1o. de noviembre de 1866 y el 13, que se supone fue el último, correspondió al 1o. de mayo de 1867.

La descripción pormenorizada de este periódico, puede verse en el T.V. de mi mencionada "Bibliografía Musical Mexicana", Sección 16a. (Hemerografía).

### CONCLUYE LA PRIMERA EPOCA DE LA FILARMONICA . . . .

La Filarmónica, a páginas 103 de su Periódico "La Armonía", número correspondiente al 1o. de mayo de 1867, hizo publicar la noticia que a continuación transcribo:

"El digno Director del Conservatorio, P. D. Agustín Caballero, a quien tanto debe el arte musical en México, se hace cada día más acreedor a la gratitud y al aprecio de la Sociedad Filarmónica, por el celo incansable, la actividad suma, y la gran inteligencia que despliega en el ejercicio de sus funciones. Causa asombro ver los adelantos de los niños, cuya educación musical le está confiada, especialmente en las clases de solfeo y de instrumentos de arco: los demás profesores de esta útil institución, rivalizan en su afán y esmero por hacer progresar a sus respectivos protectores de la Sociedad, al ver que los esfuerzos de los unos y las donaciones generosas de los otros no serán estériles".

"Antes de concluir este año escolar, en junio del presente año, se verificarán los exámenes del Conservatorio y se podrá palpar entonces los grandes adelantamientos de los numerosos alumnos que en él se educan".

Pero tan nobles ideales no pudieron realizarse, porque las circunstancias lo impidieron; en efecto: la gacetilla anterior, fue redactada en los últimos días de abril, fecha en la que la ciudad de México vivía su vida normal. Verdad es que desde el 12, las tropas victoriosas de Porfirio Díaz, triunfadoras en Puebla, se habían presentado ante la capital de la República, de la que se hallaba ausente Maximiliano desde hacía dos meses, pero verdad es también que los directivos de la Filarmónica no albergaban temores, por ser esta corporación totalmente apolítica y de carácter netamente cultural.

En mayo se había formalizado el sitio de la ciudad de México por las fuerzas republicanas, con lo cual se desquició la marcha normal de la vida citadina; profesores y alumnos del conservatorio dejaron de concurrir a sus clases y pronto éstas hubieron de suspenderse.

(Continuará)

---

## ACTIVIDADES DEL C.N.M. DURANTE LOS MESES DE FEBRERO, MARZO, ABRIL, MAYO Y JUNIO DE 1982

---

Continuando la reseña de las actividades del Conservatorio Nacional de Música, se siguen llevando consuetudinariamente las audiciones de comprobación educacional, así como conciertos y recitales, tanto de alumnos como de los maestros del plantel.

Es de suma importancia para los alumnos del Conservatorio, su presentación pública ya que forma parte integrante de su preparación musical.

**SANTOS COTA GONZALEZ.**—Este alumno de la maestra Aurora Serratos presentó su recital para obtener el Diploma de Pianista Ejecutivo el 26 de febrero en el Auditorio "Silvestre Revueltas", interpretando obras de J. S. Bach, Beethoven, Ramón Serratos, Debussy, Bartok y Chopin. Fue una interpretación brillante y el jurado le otorgó la más alta calificación.

**CONCIERTO DE ORGANO.**—El 2 de marzo, se presentó la organista italiana Ivanna Valotti, interpretando obras de Vivaldi, Bach, C. Franck y Dupre.

Ivanna Valotti, nació en Lissone (MILAN) en el año de 1957, terminó sus estudios musicales en el Conservatorio "G. Verdi" de Milán, graduándose en piano con Lucía Romanini, en órgano y composición organística con Eva Frick Galliera y en clavecín con María Mauriello Friesheslagen.

Actualmente estudia órgano en el Conservatorio de Viena.

Ha actuado para la Radio Italiana y ha tenido conciertos de órgano y clavecín en muchos localidades italianas.

**AUDICION DE COMPROBACION.**—La maestra María Teresa Castriellón, presentó a varios de sus alumnos de 2o. al 10o. años de estudios, en una interesante audición el día 3 de marzo en el Auditorio "Silvestre Revueltas".

**CORO DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA.**—El 5 de marzo, se presentó el Coro del Conservatorio Nacional de Música, dirigido por el Mtro. Alberto Alva, con un programa de un solo texto, pero dos épocas distintas: El *Gloria* de Antonio Vivaldi y el *Gloria* de Francis Poulenc, con las alumnas solistas, la soprano Esperanza Ocaña y Carolina Vadillo, asistidas al piano por el Mtro. José Luis González.

**ORQUESTA SINFONICA DE ALUMNOS DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA.**—El 10 de marzo, se llevó a cabo el 3er. concierto de este grupo estudiantil cuyo Director Titular es Jorge Delezé, pero en esta ocasión fue invitado a dirigirlo el Mtro. Jorge Córdoba: Se interpretaron obras de Satie, Mozart, J. Ch. Bach y una interesante versión del *Cuarteto Virreinal* de Bernal Jiménez, realizada por el maestro Uberto Zanolli.

**EXAMEN DE FLAUTA.**—El 17 de marzo, se realizó el examen de 7o.

año de flauta de Francisco Javier Ramírez Espinosa, discípulo del maestro Rubén Islas, interpretando obras de J. S. Bach, Genin, Paganini y Nielsen, acompañado por el pianista Eduardo Marín.

**AUDICION PIANISTICA.**—El Mtro. Miguel Agustín López presentó el 22 de marzo una audición con sus alumnos: Raúl García, Alfredo Ivan Hallal y Laura Patricia Robles. Entre las obras interpretadas, figuran de los compositores Mendelsohn, Montiel, Ravel, Revueltas, Bernal Jiménez y Debussy.

**FLAUTISTA.**—El 2 de marzo, se presentó Julio Rosales González en su segundo recital para obtener el Diploma de Ejecutante de Flauta, con obras de Schumann, Prokoviev, Egon Wellesz, Gordon Jacob y P. A. Genin acompañado al piano por la pianista Ruzha Miltcheva.

**BANDA SINFONICA DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA.**—Muy interesante resultó la presentación de nuestra Banda Sinfónica de alumnos, en el Auditorio del H. Colegio Militar, el 23 de marzo dirigido por el Mtro. Salvador Márquez.

Ante más de 5000 cadetes, nuestra Banda tuvo una actuación muy sobresaliente interpretando obras de Samuel Barber, Abundio Martínez, L. J. F. Herold, Leroy Anderson, Antonin Dvorak, Dmitri Shostakovich y David Bennett.

**RICARDO MEDINA FEMAT.**—Este distinguido alumno del maestro Rubén Islas presentó su examen para obtener el Diploma de Flautista Ejecutante, el 25 de marzo interpretando obras de Ph. Gaubert, J. Rivier, Paganini-Callimahos y C. Reinecke, acompañado por el pianista Eduardo Marín.

**2do. CONCIERTO DE LA BANDA SINFONICA DE ALUMNOS DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA.**—El 26 de marzo, se presentó en el Auditorio "Silvestre Revueltas" la Banda Sinfónica de Alumnos del C. N. M. dirigida por el Mtro. Salvador Márquez.

Es de suma importancia hacer notar que al fundar este grupo, su objetivo fundamental es la práctica instrumental de los alumnos del Conservatorio, completando así sus estudios realizados en las salas de clases.

**TALLER DE COMPOSICION.**—El Mtro. Jorge Córdoba ha organizado con muy buen éxito un pequeño Taller de Creatividad de jóvenes alumnos y el 31 de marzo, presentaron en el Auditorio "Silvestre Revueltas" varias obras para diferentes conjuntos instrumentales. Las obras correspondieron a Alejandro Campos, Jorge Ritter Ulises Gómez, Luis Guzmán y Salvador González. Los intérpretes fueron María Esther García Salinas, Flauta; Justino Hernández, Clarinete; Juan Bosco Correro, Fagot; Alejandro Campos, Saxofón; Beatriz Helguera, pianista y Gabriela Jiménez y Carmen Leticia, Percusiones.

**2do. CONCIERTO DE ORGANO.**—La joven organista Ivanna Valotti, presentó el 2 de abril, su segundo concierto de órgano en Homenaje a J. S. Bach, en el 297 aniversario de su natalicio. Las obras interpretadas fueron *Preludio y Fuga en Si menor*, *Preludio y Fuga en La menor*, *Sonata en Trío en Sol Mayor* y *Tocata y Fuga en Fa Mayor*.

**CORO DEL CONSERVATORIO.**—El Heroico Colegio Militar, invitó a

nuestro Coro del Conservatorio, para que les ofreciera un concierto en el Auditorio de dicho colegio, el martes 11 de mayo de 1982.

El programa escogido fue el siguiente: El *Gloria* de Francis Poulenc, con la solista Carolina Vadillo, Selecciones de *Carmina Burana* de Carl Orff y las *Danzas Polovetianas* de Alexander Borodi.

Al final del concierto, una comisión de cadetes entregaron al Mtro. Alberto Alva, Director del Coro una bella presea como homenaje a nuestro coro.

**PERCUSIONISTAS.**—El 12 de mayo se presentó el grupo de percusionistas del Conservatorio Nacional de Música, en el Auditorio del plantel, interpretando obras de Alan Hovhaness, Jorge Córdoba y André Jolivet. Fueron solistas los alumnos Alejandro Reyes y Julio Rosales, dirigidos por el Mtro. Jorge Córdoba.

**CONJUNTO CORAL.**—El Instituto Politécnico Nacional, invitó al Conjunto Coral del Conservatorio Nacional de Música, que dirige la Mtra. Alberta Castellazzi a participar en un concierto realizado en la Unidad Cultural de Zacatenco, el 12 de mayo.

En esta ocasión el Conjunto Coral interpretó el *Credo* de Antonio Vivaldi

**EXAMEN DE DIRECCION CORAL.**—El 14 de mayo se presentó el Coro del Conservatorio Nacional de Música, en el Concierto Examen del Taller de Dirección Coral a cargo del Mtro. Alberto Alva. Se presentaron los alumnos Javier Díaz Juárez y Gabriela Díaz Alatríste. Se interpretó música de Palestina y de Gabriel Fauré, con los solistas soprano Rebeca Ontiveros y barítono Ramón Morales.

Fungieron como sinodales los maestros Jorge Delezé, Armando Montiel, Alberta Castellazzi y Alberto Alva.

**ALEJANDRO BARRAÑON.**—El 17 de mayo, se presentó Alejandro Barrañón Cedillo, discípulo de la Mtra. Aurora Serratos, en su Recital Examen de 6to. año. Tocó obras de J. S. Bach, Beethoven, Bartok, Ponce, Poulenc y Liszt. Los sinodales fueron los maestros Ma. Stella Lechuga, José Ordóñez y Miguel Agustín López.

**ORQUESTA SINFONICA.**—La Orquesta Sinfónica de Alumnos del plantel, presentó su cuarto concierto reglamentario el 19 de marzo en el Auditorio "Silvestre Revueltas", dirigido por el Mtro. Jorge Delezé. Las obras escogidas para esta ocasión fueron el *Preludio a la Siesta de un fauno* de Debussy, *Concierto* para violín y orquesta de H. Wieniawski, llevando como solista al alumno Eliazar Hernández, y *Sinfonía No. 2* de Beethoven.

**EXAMEN DE PIANO.**—El 21 de marzo, se presentó José Antonio Arredondo, discípulo del Mtro. José Ordóñez en su 2da. Prueba para obtener el Diploma de Pianista Ejecutante. Tocó obras de J. S. Bach, Beethoven, F. Chopin M. M. Ponce, S. Rachmanioff C. A. Debussy y J. Brahms.

Los sinodales fueron los maestros Miguel Agustín López, Luigi Massa, Carlos Vázquez, Aura Emma Pacheco y Armando Montiel Olvera.

**FLAUTISTA.**—Salvador González Torre, discípulo de la Mtra. Brenda Sakofski, presentó el 24 de mayo su 2da. prueba para obtener el Diploma de Ejecutante de Flauta, tocando obras de Schumann, Schubert, R. Halffter y B.

Bartok, siendo calificado por los maestros David Jiménez, Horacio Franco, Héctor Oropeza, Aura Emma Pacheco y Armando Montiel Olvera.

**VIOLONCELLISTA.**—El 25 de marzo presentó Araceli Hernández Mejía Tort, discípula de la Mtra. Zoia Kamysheva, un recital de violoncello, ejecutando brillantemente obras de Goltermann, Dupport, M. Paradis, Schumann, Saint-Saens, P. T. Chaikovski, S. Prokofiev y A. Glazunov.

**RECITAL DE VIOLONCELLO Y PIANO.**—El 26 de mayo el maestro Alvaro Bitran y la pianista Martha García Renart, presentaron un recital de violoncello y piano, interpretando la *Sonatina* de Carlos Chávez, *Sonata Op. 38* de J. Brahms, *Pampeana No. 2* de A. Ginastera y la *Sonata Op. 40* de D. Shostakovich.

Con singular brillantez, buena técnica y magnífica interpretación, los artistas llevaron a cabo este interesante recital.

**RECITAL DE FLAUTA.**—El 27 de mayo, Gabriel Alcázar discípulo de la maestra Brenda Sakofski, presentó su recital examen de 7o. año de flauta, acompañado al piano por José Luis García.

**HOMENAJE.**—Un grupo de alumnos y ex-alumnos del distinguido maestro Joaquín Amparán, quien tuviera a su cargo una cátedra de piano y que además fue director del plantel, organizaron el 28 de mayo un homenaje a dicho maestro. Las alumnas: Ma. del Carmen Badillo, Ma. del Carmen Laregui y la distinguida pianista, quien fuera discípula del maestro, Sulamita Konigsberg, interpretaron obras de Liszt, Mendelssohn, M. M. Ponce, Chopin y Debussy.

En el intermedio el Director del Conservatorio Nacional de Música, Armando Montiel Olvera, dirigió algunas palabras y se entregó al maestro Amparán un diploma y diversas preseas.

**EXAMEN DE DIRECCION DE ORQUESTA.**—El 31 de mayo se llevó a cabo un concierto examen de dirección de orquesta de los alumnos Alfredo Ibarra García y Armando Torres Chibras. El jurado estuvo constituido por los maestros Alberto Alva, Luis Sergio Hernández y Jorge Delezé. Los alumnos demostraron sus conocimientos dirigiendo la orquesta de alumnos del plantel.

**AUDICION DE COMPROBACION.**—El 1o. de junio, se llevó a cabo una interesante audición de comprobación educacional de los alumnos de la clase de canto de la Mtra. Rosa Rimoch.

Se presentaron alumnos del 1er. y el 6to. años con obras del Repertorio Vocal del Periodo Barroco, Clásico, algunas arias de ópera y de los autores mexicanos M. M. Ponce, Salvador Moreno, Blas Galindo y Rodolfo Halffter. Los 13 alumnos presentados fueron Carlos Pascual, Tenor; Magdalena Nogueras, Mezzo; Mario Sánchez, Tenor; Eduardo Zamarripa, Tenor; Flor Palacios Fabiola, Soprano; Sonia Cekado, Soprano; Esperanza Ocaña, Soprano; Ramón Morales, Barítono; Rebeca Ontiveros, Sara Torres, Sopranos; Marlina Palafox, Mezzo Soprano; Gerardo Rábago, Tenor y Carolina Vadillo, Soprano. Además tomaron parte la flautista Esther García Salinas y los Pianistas Diego García de Parèdes y Eduardo Marín.

ALUMNOS DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA  
DIPLOMADOS DURANTE LOS MESES DE MARZO, MAYO  
Y JUNIO DE 1982.

JULIO ROSALES GONZALES  
JOSE ANTONIO ARREDONDO  
SALVADOR GONZALEZ TORRE  
MA. CONCEPCION BUCCIO RANGEL  
PATRICIA GARCIA TORRES  
JORGE BUDZISZEWSKI MARISCAL  
GLAUDINE GOMEZ VUISTAZ  
NOEL QUIROZ SANCHEZ

EJECUTANTE DE FLAUTA  
EJECUTANTE DE PIANO  
EJECUTANTE DE FLAUTA  
MTRA. ENS. MUSICAL ESCOLAR  
EJECUTANTE DE PIANO  
CONCERTISTA DE VIOLIN  
EJECUTANTE DE CLAVECIN  
CANTANTE DE OPERA

A T E N T A M E N T E  
EL DIRECTOR DEL CONSERVATORIO  
NACIONAL DE MUSICA

MTRO. ARMANDO MONTIEL OLVERA.

---

0

# PAUTA

REVISTA MUSICAL TRIMESTRAL

RESPONSABLE: MARIO LAVISTA

SUSCRIPCIONES Y VENTAS

Coordinación de Extensión Universitaria

UAM. Ixtapalapa

Michoacán y Purísima Col. La Purísima, 09340

México, D.F. Tel. 686-0322, ext./470

---

0

Conservatorio Nacional de Música

Período lectivo 1982 - 1983

Inicio de clases: 2 de Septiembre de 1982

Período de exámenes extraordinarios y  
a título de suficiencia:  
del 13 al 24 de Septiembre

