

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* 42, México, mayo-junio de 1975

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 42, México, mayo-junio de 1975, pp. #-#



# heterofonía

42

revista  
musical

Mayo-Junio 1975  
volumen VIII no. 2

méxico, d.f.

## **CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA**

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

INSCRIPCIONES PARA ALUMNOS DE PRIMER INGRESO  
QUE HAYAN CURSADO UN PRIMER AÑO EN  
OTRA INSTITUCION.

INFORMES EN LA DIRECCION DEL PLANTEL

## **EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA**

Ave. Juárez No. 18, México 1, D. F.  
Tel.: 521-58-55

### **COLECCION ARION**

Ultimas publicaciones:

A 2... MANUEL ENRIQUEZ  
HOMENAJE A RUBINSTEIN ... RODOLFO HALFFTER  
(Nocturno para piano)  
CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA ... BLAS GALINDO  
REDUCCION ORQUESTAL para piano  
DOS CANCIONES ... LAN ADOMIAN

De venta en los repertorios de música y en la Casa Editora

## **VEERKAMP, S. A.**

**PALACIO DE LA MUSICA**

**Durango 269 Tel.: 528-59-16**

**Instrumentos Musicales — Cuerdas**

**Accesorios — Amplificadores — Micrófonos A.K.G.**

**Organos Electrónicos LOWREY — Pianos**

**Armonios — Métodos y Música Impresa en general**

**Acordeones HOHNER.**

# HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

**Directora**

ESPERANZA PULIDO

**Jefe de Redacción**

Claudio Landeros

**Relaciones Públicas**

Alberto Pulido Silva

**Redacción**

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

**Correspondencia**

Apartado 12-808,  
México 12, D. F.

Impreso en la  
"IMPRESA IDEAL"  
Fragonard No. 44  
México 19, D. F.

## SUMARIO

Mayo-Junio de 1975. Vol. VIII N° 42

● Cartas	2
● De los Editores	3
● ROBERT STEVENSON Espectáculos Musicales de la España del Siglo XVII (III)	5
● ANGELO CAMIN El Arte del Organó en Brasil	12
● ESPERANZA PULIDO De Tiempos pasados La Manhattan School of Music	18
● E.P. Con Lan Adomian	21
● CARMEN SORDO SODI Antecedentes históricos de la Danza de Caballitos	24
● Ma. de los Angeles CALCANEÓ Artistas Mexicanos en España	26
● NESTOR ECHEVARRIA Buenos Aires: Tradición Operística	28
● LIBROS	31
● GRABACIONES	35
● NOTICIAS DE MEXICO	36
● CONCIERTOS	38
● REVISTA DE REVISTAS	43
● DIGEST IN ENGLISH	45

Los autores son responsables de sus opiniones.

## PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto .....	10.00
Un año (seis números) .....	60.00
Número atrasado .....	10.00
Correo aéreo .....	70.00

EXTRANJERO

Un año .....	Dlls. 8.00
Número suelto .....	" 1.25
Número atrasado .....	" 2.00
Registrado como correspondencia de 2ª Clase por la Dirección General de Correos con fecha 28 de marzo de 1969, bajo el número 1242.	

## CARTAS A LA REDACCION

Querida amiga: El motivo principal de estas líneas es comunicarte el debut en el Gran Teatro del Liceo de esta ciudad, de un nuevo, novísimo "cantante" mexicano: PLACIDO DOMINGO TERCERO.—Así lo anunciaron en las carteleras, en el papel de "un pastor", el que no aparece en escena, pero canta al comenzar el tercer acto de *Tosca*. Fue la función de inauguración de la Temporada de Primavera, con Virginia Zeani y Plácido Domingo como protagonistas. Teatro a reventar y éxito asegurado. La voz del niño (tiene 9 años) corrió muy bien, muy afinado y con una cuadratura igualmente sorprendente. Salió, por supuesto, con todos los cantantes para dar las gracias y no dejó de emocionarme.

Irás recibiendo mis envíos de la página de noticias musicales de "La Vanguardia", que me consuela de no colaborar más directamente. Estoy atareadísimo, como sabes, redactando la biografía del pintor Fabrés y reuniendo el material documental que me proporciona la familia del escultor Vilar (del que ya se publicó mi estudio), que completará las noticias sobre nuestra academia de San Carlos. También escribo un prólogo a los poemas de nuestra *Josefina Murillo* y acabo de hacerlo para el libro póstumo de *Paco de la Maza* "La Homoerótica Griega y Romana" que también se publicará aquí. Y no te presumo más. Te envío, sí, un fuerte y fraternal abrazo, con la admiración y cariño de siempre

Salvador Moreno  
Apartado 5475  
Barcelona, España.

*Gracias, querido Salvador, por tan óptimos informes y por tus envíos de interesantes noticias musicales. E.P.*

Estimada Directora:

Me gustaría presentarme. Me llamo Salvador Olivas, un humilde servidor. Soy estudiante en el Colegio del Este de Los Angeles, en Los Angeles, California. He llegado a saber de usted por medio de una clase a la cual estoy asistiendo. Estoy matriculado en dicha clase, titulada "Música de México", cuyo profesor es su amigo y conocido, el Prof. Raymond V. López, quien tiene la tarea de enseñarnos que, musicalmente, nuestro México existe. Y, como dice él, hoy en día existe allá algo más que el tun-cha-cha y el mariachi.

Como usted puede suponer, no es fácil enseñar tal materia, especialmente a personas como yo, ignorantes de cosas de la música. Vamos, pues, a comenzar allí una campaña, con objeto de que esta clase constituya todo un éxito. Pensará usted en qué forma puede serme útil. Y le diré que mis compañeros y yo tenemos varios proyectos para incrementar nuestros conocimientos de la música mexicana (aparte de incrementar nuestras notas en la clase, por supuesto): algunos escucharán programas de música veracruzana e indígena; otros, de música en general y, por fin, el resto oirá sinfonías. Pero mi proyecto es de establecer correspondencia en México con alguna per-

sona importante que esté enterada de los eventos musicales de allá. Y, claro que usted, como Directora de "Heterofonía" es muy importante. Espero, por tanto, que le sea posible compartir con nosotros cosas de interés acerca de los eventos musicales de México. Y, por supuesto, me gustaría recibir una suscripción a su revista, para lo cual le mandaré el costo en próxima carta. Mándeme usted, por favor todos los detalles, para presentarlos a la clase también.

Espero que mis súplicas no sean demasiadas y que podamos tener correspondencia, aunque sé que ha de estar bastante ocupada en su trabajo. Tenga la seguridad que la clase del Sr. López y su servidor estaremos sumamente agradecidos. En cambio, nosotros estamos a su disposición.

Sinceramente,  
Salvador Olivas  
1926 Broadmoor Ave.  
West Covina, Calif. 91790

*Espero hayas recibido ya mi contestación, joven amigo. Gracias por tu carta. Como contribución a tu clase, les obsequiaré una suscripción a HETEROFONIA. Ojalá que aprovechen debidamente las enseñanzas de su maestro y querido amigo, Roymond V. López, quien merece una condecoración por su fidelidad a la patria de sus antepasados y por desarrollar una labor apostólica en el medio de ustedes, los descendientes de mexicanos, para que se enteren de lo que pasa en terrenos de la música por acá. E.P.*

## DE LOS EDITORES

En Europa existen indicios de que en campos de la creación musical, los jóvenes estudiantes no han comenzado aún a tratar de sujetarse a una disciplina de trabajo consciente; pero en otros campos, aquellos indicios ofrecen contrastes: así, por ejemplo, la revista alemana MELOS, uno de los órganos de la Música contemporánea que mayor prestigio han tenido en todo el mundo civilizado, acaba de reaccionar. Editada por la editora de música Schott, de Maguncia, proveyó, hasta ahora, información exclusiva y detallada de su campo de acción. Leyéndola regularmente estaba uno bien informado de lo que acontecía por todas partes, en ámbitos de la música de nuestros días.

Pues bien, MELOS se ha fusionado con la NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK que fundara el incomparable Robert Schumann en 1839 para combatir a los filisteos musicales de su tiempo. MELOS fue iniciada en 1933 por Hermann Scherchen, en parte para combatir a los enemigos acérrimos de la música contemporánea de entonces. Pero ni Schumann, hace 136 años, ni Scherchen hace 42, le hubieran declarado guerra sin cuartel a Beethoven, (por nombrar solamente a uno de los grandes genios del pasado), como su-

cede ahora con un sinnúmero de jóvenes que estudian composición, apoyados por sus maestros. Para la fusión a que aludimos, MELOS dio la siguiente explicación:

"... Como especializada en la música nueva, MELOS se impuso la importante tarea de consagrarse exclusivamente a ella; sin embargo, no *debe ignorar que hoy día la música nueva no puede desligarse de las épocas pasadas de la historia de la Música* (subrayamos). La NUEVA REVISTA MUSICAL ha estado comprometida, tanto con la música del pasado, como con la del presente; pero al contacto con las corrientes contemporáneas de este arte, ha sabido hacer honor y responder al espíritu de su fundador, Robert Schumann".

Claro está que la actual situación económica provocó en gran parte la fusión; pero en el primer número de MELOS-NZ (Enero-Febrero), ya encontramos reseñas importantes de óperas tradicionales y eventos de todas clases, así como un artículo dedicado a las más tempranas sinfonías de Mahler y otros dos al Rock: "Aspecto científico de la música de Rock: un arte contemporáneo trivial" y "La influencia de las drogas en la música de Rock, como fenómeno musical y social". Los primeros tres artículos les están dedicados a Steve Reich, Cage y Webern. MELOS continuará su tradición en campos de la "Nueva Música".

Otra señal de reacción aparece en el último número de MELOS, como revista independiente: un artículo —"Experiencias con alumnos de composición" — del connotado compositor y maestro alemán Hans Ulrich Engelmann, quien ha enseñado en el medio de jóvenes de escuelas secundarias que estudian composición, en grupos, o privadamente y sólo les interesa la música fácil, sobre todo en su parte técnica y, por excepción como "sentimiento", "contenido", "comunicación". Desechan la crítica científica; dependen de su intuición y de la cantidad, en vez de la calidad. "Hace tiempo —dice— que la relación entre la intuición y el raciocinio ha sido rota". Y añade que, como en el psicoanálisis, existe en estos campos de enseñanza de la composición el mismo neurótico extrañamiento entre lo Conocido y lo Desconocido, por lo que la tarea de un maestro de composición se asemeja, con frecuencia, a la de un psicoanalista. Engelmann piensa, con Ortega y Gasset (a quien cita) que "los tiempos presentes pertenecen a los tiempos pasados y que en la Música la verdad no reside en su originalidad, sino en lo que su íntima esencia contenga del pasado y de una evolución personal".

Siempre hemos coincidido en estas premisas del profesor y compositor Engelmann en lo concerniente a aquella de las Bellas Artes conocida como "MUSICA". Ahora bien: ¿por qué privar a jóvenes ansiosos, que no desean quemarse las pestañas para llegar a lo Desconocido por medio de lo Conocido, de divertirse con experimentos electrónicos (sin que desconozcamos al sintetizador como medio de realizar verdadera Música); o a través de lo aleatorio incontrolado (lo aleatorio ha existido desde tiempos remotos, pero siempre dentro de un orden previsto); o produciendo clusters totales y ruidos infernales que, no obstante su condición de "signo de los tiempos", contribu-

yen a exacerbar el sistema nervioso, ya de por sí lo suficientemente desequilibrado en los tiempos que corren? ¿Por qué no inventar, pues, una nueva denominación para tales modalidades?

Sugerimos el nombre de HETEROFONIA (del griego *heteros*: otro y *phonos*: sonido). Por sugestión de un amigo, a nuestra revista le pusimos este apelativo, aceptando el primitivo tipo de polifonía que describe y se halla presente en la música de los chinos, japoneses, javaneses y algunas razas africanas; pero heterofonía puede también referirse a cualquier otro tipo de sonido que no sea el de los que provienen de los armónicos naturales, aun en sus mínimas divisiones y que, hasta hace 30 años, por lo menos, habían constituido la base de la evolución de la Música. Creemos que las posibilidades de evolución se hallan aun lejos del agotamiento. Por tal motivo admiramos a Penderecki, Lutoslawsky y sus secuaces, así como a Webern, Ives y, entre nuestros compositores, a Revueltas. En esta profesión de fe, añadimos que la sensibilidad de Mario Lavista puede darnos grandes sorpresas.

## ESPECTACULOS MUSICALES DE LA ESPAÑA DEL SIGLO XVII

### III

Por ROBERT STEVENSON

La novedad de una ópera en tres jornadas exigió tales esfuerzos a los intérpretes en 1660 que el estreno de *Celos* tuvo que ser aplazado del 28 de noviembre al 5 de diciembre. Los ensayos completos comenzaron a más tardar el 23 de noviembre, fecha en que la compañía teatral de Diego Osorio suspendió sus actuaciones públicas en Madrid a fin de ensayar en una casa alquilada expresamente con ese fin por el marqués de Liche, funcionario de la corte a cargo de los entretenimientos reales. Los ensayos continuaron, tomando el día entero, del 24 al 27 de noviembre. Como la obra no estuviera pronta para el cumpleaños del príncipe, *Celos* tuvo que ser reemplazada esa noche por una comedia de Agustín Moreto, *De fuera vendrá*, de 1653<sup>90</sup>. El 30 de noviembre, a los ensayos de los actores de las compañías de Juana de Cisneros y Diego Osorio, se incorporó todo el elenco de músicos de la capilla real<sup>91</sup>. Contando con la presencia del propio Calderón, prosiguieron los ensayos generales del 1º al 4 de diciembre y el ensayo con trajes continuaba el domingo 5 de diciembre al mediodía. Alrededor de las tres y media de esa tarde, los actores y actrices comenzaron a reunirse en el palacio del Buen Retiro para la representación tanto tiempo esperada. El argumento de la ópera es el siguiente (no se conserva loa alguna):

Acto I. Aura, una de las más bellas ninfas de Diana, ha violado su voto de castidad y ha sido denunciada por la compañera que fuera antes su mejor amiga, Procris. Mientras el coro grita "vergüenza", integrado por todo el cortejo de ninfas, Aura es atada a un árbol. Diana la increpa mientras prepara el dardo que habrá de quitarle la vida. En el preciso instante en que está pronto el dardo, el valeroso cazador Céfaló=Cephalus oye desde lejos el llamado de Aura y corre en su ayuda, seguido por su criado Clarín. Para salvarle la vida a costa de la propia, interpone su cuerpo, pero cuando Diana se dispone a traspasarlos a ambos, su celeste rival Venus arrebatada a la descarriada sacerdotisa de Diana y la transforma en la Diosa de las Brisas. El dardo de Diana cae en tierra y ella se aleja. Céfaló lo recoge entonces, pero Procris trata de impedir que su mano profane algo que perteneció a Diana; ambos luchan por el dardo y Procris resulta punzada. Céfaló insiste en su empeño y la que antes fuera la más ardiente sacerdotisa de Diana se encuentra herida por el dardo de una pasión naciente. Salen ambos y la escena cambia a un bosque cercano al templo de Diana y Eróstrato<sup>92</sup> aparece buscando a Aura. Se encuentra con Rústico, un patán, que en su lenguaje campesino le dice que su amada ha sido transportada a las alturas por Venus para salvarla de la furia de Diana. Eróstrato jura vengarse de Diana y su séquito de ninfas y sale a la carrera. Rústico se queda allí, oculto. Su charlatana esposa Floreta hace creer a Diana que fue el propio Rústico quien instigó a Eróstrato la mala acción de deshonrar a Aura. Diana castiga a Rústico coronándolo con la cabeza de cuatro animales —un león, un oso, un lobo y un tigre— bajo cuyas apariencias se encuentra sucesivamente con Floreta, Procris, Clarín y Céfaló. Este último se prepara a matar a la fiera, pero Rústico huye. Dejado sólo con Procris, Céfaló la apremia con su amor. Invisible para la pareja y para Floreta y Clarín que están a un costado, Aura se cierne sobre los cuatro montada en un águila y muy contenta de ver que Procris se ha enamorado.

Acto II. Pastores y pastoras se preparan a celebrar un festival en honor de Diana. Clarín encarece a su amo Céfaló que cese de perder el tiempo con Procris y que lleve adelante el negocio del legado que lo trajo de Sicilia a Lidia. Céfaló replica que "el destino" lo detiene. Luego de un interludio cómico en que participa Rústico (transformado ahora en un galgo) la acción pasa al templo de Diana, los coros entonan antifonas en honor de la diosa. Céfaló llega con un ramillete para Procris; ésta se queda atónita al ver su intromisión en un rito sagrado. Aura observa todo desde cierta distancia. Como no puede identificar a los intrusos en una multitud tan numerosa de adoradores. Diana abandona el templo y se dirige a la morada de Júpiter para pedir reparación por las igno-

minias que ha sufrido. Céfalo, que se ha quedado allí, llena a Procris de halagos, que llevan a un breve dúo de amor. Floreta se encuentra con su esposo Rústico en un campo muy próximo al templo: éste ladra como un perro y gruñe como un jabalí. Clarín lo califica de "Adonis de una mujerzuela". Céfalo entra en el preciso instante en que se alejan Rústico y Floreta y Clarín los llama a gritos. Céfalo presume que Clarín está ebrio. A la distancia, la multitud lanza gritos de "¡Fuego, fuego!". Eróstrato ha incendiado el templo de Diana y en un breve aparte se jacta de su acción. Sigue una confusión general. La jornada concluye con Aura que se regocija del ultraje; la multitud que huye de las llamas; Procris que cae en brazos de Céfalo y la muerte en el incendio de muchos de los participantes en las ceremonias.

Acto III. Diana ordena a las Tres Furias que descarguen su venganza sobre Eróstrato, Procris y Céfalo. El primero se convertirá en un demente que huye de la humanidad, la segunda en una víctima de celos morbosos y el tercero será traicionado por el mismo dardo que cayera de las manos de Diana (y él recogiera en el primer acto). Al mismo tiempo, manda que Rústico, que ha sido ya suficientemente castigado, recupere la forma humana. Céfalo le confía a su criado Clarín que Aura —convertida ahora en una brisa— lo abanica mientras hace la siesta después de una fogosa cacería. Procris oye la última copla de la explicación de Céfalo, en la que parece decir que Aura lo revive cuando ella lo mata. Floreta se topa con Rústico, lo reconoce como su esposo perdido y lo persigue. Céfalo llama a Aura para que lo refresque con su brisa. Procris se siente devorada por "los celos, que matan hasta cuando son provocados por el aire". Aura goza con la desdicha de Procris, quien para espiar mejor a Céfalo se oculta tras unos arbustos. Al ver moverse las hojas, Céfalo dispara el mismo dardo caído en el primer acto de las manos de Diana y de entre las matas aparece Procris mortalmente herida. Acusa a Céfalo de infidelidad con Aura, "a quien buscas, sigues, amas y llamas", dice. "Pero, ¿no sabes que Aura no es ahora más que el aire que se agita?", responde Céfalo. Los celos delirantes de Procris no se apaciguan y expira repitiendo el verso: "Celos aun del aire matan". Diana reaparece con las Tres Furias deleitándose por haberse vengado. Aura interviene con un decreto que ha obtenido de Júpiter, merced a la mediación de Venus. Céfalo se transformará en Céfito y Procris en un astro. Diana consiente en que se transformen en viento y estrella y la apoteosis inspira un himno final de gloria.

José Subirá editó el primer acto basándose en un manuscrito encontrado en el palacio de Liria, residencia del duque de Alba en Madrid. Identificado como Caja 174, Nº 21, este manuscrito consiste en 25 hojas numeradas, se-

gún Subirá. Puede verse un facsímil de la primera página de música en la página vii de su edición (Publicaciones del Departamento de Música, xi: Barcelona, Biblioteca de Catalunya [Biblioteca Central], 1933). Como el manuscrito C1469 de la Biblioteca Nacional de Lima (que contiene la música de *La púrpura de la rosa* compuesta por Tomás de Torrejón y Velasco), el manuscrito de Madrid sólo conserva las partes vocales y el bajo de una sola línea (el bajo del primer acto falta inclusive en las pocas figuras musicales que aparecen aquí y allá en el "AComp<sup>to</sup>" de Torrejón y Velasco). Ambos manuscritos comienzan con un bajo continuo en clave de tenor y las partes vocales en clave de sol. En cuanto a la división del primer acto en catorce escenas, Subirá se limitó a seguir a Juan Eugenio Hartzenbusch, quien dividió así la jornada en el tomo tercero de las comedias de Calderón editadas por él para la Biblioteca de Autores Españoles (tomo xii de la serie [Madrid: M. Rivadaneira, 1863, págs. 473-488]). Esta división no se encuentra ni en el manuscrito de Madrid ni en ninguna edición anterior a la de Harzenbusch<sup>93</sup>.

En 1942, el eminente compositor e historiador de la música portuguesa, Luis de Freitas Branco (1890-1955), descubrió en la Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Evora una copia de la ópera de Hidalgo (CLI/2-1), que databa del siglo XVII y que incluía las tres jornadas o actos. Como era de esperarse, el texto impreso, de la música de los tres actos conservados en los volúmenes rectangulares encuadernados de Evora, se acrecienta gradualmente y pasa de 40 a 49 y luego 59 hojas. La escritura coral más impresionante, desde todo punto de vista, es la de la segunda jornada (acto segundo). El acto final, especialmente el pasaje "Ven, Aura, ven", contiene las joyas musicales de la ópera. Por lo tanto, cualquier juicio basado solamente en el acto primero debe ser considerado prematuro.

No obstante, el análisis hecho por Otto Ursprung del único acto editado por Subirá, es la pauta que han seguido las historias generales de la ópera: prueba de ello es *A Short History of Opera*, (segunda edición, 1965), de Donald Jay Grout, en cuya página 271 relega *Celos aun del aire matan* a ser: "en su mayor parte meros solos cantados en compás ternario de danza, con temas que se repiten frecuentemente y están enlazados por recitativos, además de unos pocos coros". Relegar al olvido esta obra, sin mencionar el éxito que *Celos* logró inclusive en Viena, siete años después de su estreno en Madrid, es para decir lo menos, una injusticia histórica. Desde Viena a Luxemburgo, el Emperador Leopoldo I escribió a su embajador en Madrid por lo menos seis veces en 1667: (6 de enero, 16 y 31 de marzo, 13 de abril, 11 de mayo y 21 de julio) pidiendo específicamente "toda la música" de *Celos*<sup>94</sup>. Lo que deseaba, según sus propias palabras era: "die ganze Musik... von einer Komödie, so vor etlich Jahren gehalten worden, und heisst:, Zelos aun del ayre matan". El 16 de marzo especifica que desea una copia de la partitura ("la comedia puesta en pardiadura"). Esta insistencia comprueba sin vacilación alguna de que en su época y dentro de su género, toda la ópera produjo una impresión muy significativa.

El análisis de Ursprung de "Celos, usw' Text von Calderón, Musik von Hidalgo —die älteste erhaltene spanische Oper"— ["la más antigua ópera española que se conserva"] en *Festschrift Arnold Schering* (Berlin: A. Glas, 1937; págs. 223-240), también ha sido perjudicial porque Ursprung tomó en serio las "divisiones en escenas", lo que, como ya se ha señalado, no aparece en ninguna fuente manuscrita o impresa anterior a la edición de Hartzenbusch en el siglo XIX. Al definir la estructura de la primera jornada, Ursprung suponía que esas escenas habían sido aprobadas por el poeta y por el compositor. A fin de analizar la obra, cortó el libre fluido de la música en trozos y piezas que definió como Lamento y Aria. Según él, la primera jornada por sí sola contiene ocho arias. Desalentado por su extremada sencillez, comenta: "Francamente, aquí el ideal puritano de los reformadores florentinos despierta a nueva vida, más completamente que en las obras mismas de la camerata, sin mencionar a Lully (a pesar de los lazos que unían a las cortes de Francia y de España" [*Festschrift Arnold Schering*, pág. 228]).

Más bien que hablar de arias, término desconocido para Hidalgo, podría haberse referido Ursprung al hecho de que todos los papeles, salvo el de Rústico, hubiesen sido asignados a mujeres. Desde luego, la preferencia por las voces de soprano no era ninguna novedad. En las primeras óperas romanas abundaban los papeles de soprano: en *Sant'Alessio* (1632), de Stefano Landi, con diez papeles de soprano; *Erminia sul Giordano* (1633), de Michelangelo Rossi, con ocho y *Il palazzo incantato* (1642), de Luigi Rossi, con doce, son ejemplos del amor de los romanos por las voces agudas<sup>95</sup>. Mujeres cantaban los papeles de las obras de Hidalgo, "castrati" los de las óperas romanas. Es un hecho, no obstante, que a mediados del siglo el coro de la Capilla Real española tenía eunucos. Tres gallegos provocaron gran escándalo al pasarse a la corte rebelde de Portugal el 13 de octubre de 1655<sup>96</sup>. Sin embargo, los miembros de la Capilla Real española que actuaron en el estreno de *Celos aun del aire matan* en 1660, eran instrumentistas y coristas, no nombrados en el reparto<sup>97</sup>.

Ursprung observa acertadamente que "la música compuesta por Hidalgo está siempre arraigada en las tradiciones nacionales y que el material melódico tiene en todo momento el carácter de canciones artísticas en estilo popular"<sup>98</sup> (*Festschrift Arnold Schering*, pág. 237). Aunque Hidalgo sigue el precedente italiano al componer recitativos sobre un bajo letárgico, como por ejemplo *Tonante Dios* en *La estatua de Prometeo* (Madrid: Biblioteca Nacional, MS M. 3800/22), de Calderón, es eminentemente español cuando se enfrenta a los narrativos que compone en forma de coplas que se cantan como estribillo. Los estribillos de los villancicos que Hidalgo ensarta uno tras otro para componer su ópera son los *ritornelli* corales. Entre éstos vienen intercaladas dichas coplas. Como ejemplo de once coplas que se cantan seguidas, véase el primer extenso "discurso" de Rústico, compuesto por 42 versos, cantados todos con la misma melodía usada para los primeros cuatro<sup>99</sup>. ¡Cómo si la repetición directa no bastara, la primera melodía que en-

tona Rústico consiste en doce compases, los últimos seis de los cuales repiten los primeros seis! Luego de haber presentado así a Rústico, —parte cantada por Antonio de Escamillo=Antonio Vázquez—, Hidalgo inserta un aire de nueve compases para una de las coplas de Eróstrato. Esta melodía en compás ternario aparece 21 veces, por lo general alternada como en péndulo con tres compases de transición en 4/4<sup>100</sup>. (Resultan cansadoras tantas repeticiones? Hasta diez y aun veinte repeticiones de una misma melodía con diferentes textos que fue un procedimiento favorito de los músicos españoles durante siglos. Tómese por ejemplo las Cantigas de Alfonso el Sabio o el *Cancionero Musical de Palacio*. En la actualidad, los músicos por lo general dejan de lado todas las pruebas, con excepción de las ediciones de Higinio Anglés, las que rara vez incluyen más de dos o tres estrofas. Sin embargo, cantigas como la LXXXIV en los folios 98<sup>v</sup>-99<sup>v</sup> del facsímil del manuscrito y CCCLV en los folios 318<sup>v</sup>-320, llegan a tener 14 y 26 estrofas de ocho versos<sup>101</sup>. O bien, tomando varios villancicos típicos compuestos por el fundador del teatro secular español, Juan del Encina, como “Tan buen ganadico”, popular todavía en 1577 cuando Salinas lo citó en la página 336 de *De Musica libri septem*, sólo tiene seis estrofas de siete versos; “Daca bailemos Carrillo” tiene doce estrofas de seis versos; “Nuevas te traigo Carrillo” doce estrofas de siete versos; “Una amiga tengo”, veinte estrofas de siete versos; “Quédate Carrillo, adiós”, veinte estrofas de siete versos; y “Yo soy desposado”, cuarenta estrofas de siete versos<sup>102</sup>. El romance de Encina “Una sañosa porfía” tiene cuarenta versos, terminando todos los versos pares en “-ando” (pujando, ordenando, mando, amenazando, derribando, ganando, etc.) y siempre con una larga melisma. La música compuesta para los cuatro primeros versos sirve para los 36 restantes<sup>103</sup>.

En ningún exámen del arte de Encina se toma en cuenta el efecto de esas repeticiones. En cambio, sus villancicos y romances son motivo de elogios por su admirable concisión y por la brevedad que hace de ellas verdaderas gemas. Si se hubieran enumerado todas las repeticiones, como se ha hecho con la ópera de Hidalgo, ¡cuán distinta habría sido quizá la impresión de los críticos musicales! La única forma en que se difunde hoy la música de Encina es en discos, ninguno de los cuales contiene más de dos o tres estrofas. Las baladas inglesas tradicionales coleccionadas por Francis James, del tipo de *Child*, sufren cortes semejantes cuando son grabadas en discos o transmitidas por radio. La más alta autoridad en baladas inglesas tradicionales comenta así estos cortes<sup>104</sup>:

Desde luego, todos hemos leído las más extensas baladas trágicas, como lectores recordamos cuánto emocionan algunas de ellas. Pero muy pocos hemos escuchado una sola cantada íntegramente en nuestra vida entera. [*Lord Thomas and Fair Annet*, llega a treinta o cuarenta estrofas y *The Battle of Otterburn*, alcanza al impresionante total de setenta estrofas. Que alguien cantara hoy tantas estrofas sería “inconcebible”]. Sin embargo, esa fue la canción que conmovió el corazón de Sir Philip Sidney más que un toque de trompeta, “a pesar de

ser cantada por un ciego cualquiera". Afirmo, por lo tanto, que probablemente no llegaremos nunca a sentir todo el impacto hipnótico, avasallador de una larga balada trágica, a menos que la escuchemos cantada. [Jean Ritchie cantaba la balada de 27 estrofas, *Little Musgrave*, sin ningún recurso retórico ni teatralidad, pero sacudía a sus oyentes provocando frenesí de entusiasmo].

Aunque pueda parecer disgregatorio a primeva vista traer a colación las baladas inglesas, fue el *romance*, (equivalente español de la balada inglesa) y la ubiquidad del villancico, con sus incontables coplas, los que dieron la pauta a los métodos de Hidalgo. Lo que descorazona al crítico que busca toques madrigalescos en la primera jornada de la ópera de Hidalgo es, precisamente, la repetición de la misma música al cambiar los sentimientos. Pero, por lo demás, la misma objeción puede hacerse a cualquier narración en forma de balada. Si se busca música, no obstante, que enaltezca la reputación de Hidalgo para una antología como, *A Treasury of Early Music*, pueden escogerse las antifonas corales a ocho voces que se cantan durante el incendio del templo de Diana, en el acto segundo, o la invocación de Céfalo a Aura, en el tercero, trozos que pueden recomendarse sin vacilación. El Coro de la Capilla Real fue llamado por primera vez y en su totalidad, para actuar en *El Nuevo Olipo representación real, y festiva mascara*, alegoría mitológica en honor de la futura reina, la archiduquesa Mariana de Austria (1634-1696) en su cumpleaños, el 22 de diciembre de 1648<sup>105</sup>. Gabriel Bocángel y Unzueta<sup>106</sup> la escribió en menos de un mes adaptando sus versos a música ya conocida por los miembros de la Capilla Real, a fin de poder presentar el espectáculo a tiempo<sup>107</sup>. Durante la representación, la Capilla Real, dividida en dos coros, cantó desde dos elevadas tribunas colocadas fuera de la vista del público<sup>108</sup>, y en los cambios de escena sonaban chirimías. Todos dos personajes individualizados fueron interpretados por damas de la corte, inclusive el de Apolo y la Mente de Júpiter<sup>109</sup>.

(Continuará)



JOSE SEREBRIER



ENRIQUE BATIZ  
(ver Sección Conciertos)



## EL ARTE DEL ORGANO EN BRASIL

Por ANGELO CAMIN

*Traducimos del portugués esta interesante ponencia que fuera presentada por el organista brasileño del Teatro Municipal de Sao Paulo, maestro Angelo Camin, en el más reciente Encuentro Latinoamericano de Organistas de Morrelia. La Redacción.*

Según investigaciones del Dr. Francisco Curt Lange y otras más minuciosas del P. Jaime Diniz, desde mediados del siglo XVII hasta el XIX hubo un movimiento organístico y específicamente organero —en el noreste del Brasil.

La principal figura de dicho movimiento fue el agustino Rodríguez Leite, nacido el 22 de agosto de 1722. Según informes de Diniz, aquel organero construyó diversos órganos, de los cuales el primero estuvo destinado al Monasterio de San Benito, en Olinda (Pernambuco), hacia 1750. Siguieron el de la Capilla de Nuestra Señora del Buen Viaje (antes de 1757); el de la Iglesia de San Pedro Apóstol (1760); el de la Iglesia del Carmen de Recife (antes de 1766); el del Monasterio de Bahía (entre 1760 y 1770); el de la Orden Tercera del Carmen, en Bahía (1769); el del Monasterio de San Benito de Río de Janeiro (inaugurado el 14 de enero de 1773), del cual todavía queda una caja exterior. Construyó así mismo los siguientes instrumentos: Iglesia de la Liberación; del orden 3a. del Carmen, de San Pedro, de la Madre de Dios, del Cuerpo Santo, de San Antonio y de la Capilla del Buen Jesús de Portas (1782) —todos en Recife. Falleció el 2 de noviembre de 1786.

Había otro organero: el P. Manuel de Almeida, constructor del órgano instalado en la Iglesia de Terciarios Carmelitas, en Diamantina, inaugurado por Joaquín Américo Lobo, de Mesquita, en 1787.

Antonio Paulo da Silva, organero bahiano, construyó un órgano para el "coro de baixo", en el Convento de N.S. de Lapa (Bahía), en 1789.

Salvador Francisco Leite, hijo de Agustín Rodríguez Leite, organista y organero, (1767-1844) se dedicó más específicamente a la reparación de órganos, de 1814 a 1840. No llegó a terminar un instrumento que comenzó a construir para la Iglesia de los Terciarios Franciscanos de Bahía.

De los instrumentos destruidos, vendidos, o sencillamente desaparecidos que fueran fabricados entre 1750 y 1840, apenas queda la fachada y una trompeta horizontal de la caja exterior del órgano de Coroa, construido en 1773 por Agustín Rodríguez Leite para el Monasterio de San Benito, de Río de Janeiro, y el órgano de Diamantina. Tenemos la impresión de que la mayoría de los instrumentos eran pequeños, fácilmente transportables, de un solo teclado y sin pedaleros.

### ORGANOS ANTIGUOS DE BRASIL

El más antiguo parece ser el de la Catedral Mariana (Minas Gerais). No existen referencias sobre su procedencia (aparentemente germana: quizá el único ejemplar de un órgano gótico-barroco en Brasil), ni sobre su constructor; apenas conocemos la fecha de su instalación: 1752. Tiene 18 medios registros; dos teclados (Hauptwerk y Brutswerk); 1ª octava "quebrada" y se halla en una sección separada, a la izquierda del coro. La caja, roja y negra, se ve decorada con dibujos chinos: pagodas, barcos, pescadores, etc., en oro. Con excepción de algunos detalles, la portada es idéntica a la del órgano de "Sé de Faro" (Portugal), cuya construcción se atribuye al famoso Arp Schnitger; mas este organero falleció en 1719, mucho antes de la instalación del órgano de Mariana (1752).

Es posible que la construcción del órgano de Mariana se le deba a Joao Henriques Hulemcampo (apellido "oportuguesado" de Johannes Heinrich Hulekamp), que construyó no solamente el órgano de Faro (1716), sino también el de las iglesias de San Francisco (1711) y del Convento del Carmen de Lisboa (1722). Joao Enriquez pudo haber copiado el órgano de Faro. Son muchas las semejanzas: la portada presenta un frente de cinco facas; con siete flautas. A cada lado hay sendas torrecillas triangulares, con siete tubos. En los espacios intermedios, cuatro grupos de tubos: los inferiores son tubos apócrifos mudos (llamados también "cónegos"). Cada costado de la caja está decorada por ángeles con las alas semiabiertas; en la parte superior, al centro, un ángel lleva una trompeta en la mano derecha y con la izquierda despliega el emblema de San Francisco. Sobre los otros torreones dos ángeles señalan a la figura central (en el órgano de Faro estas figuras llevan también trompetas). El órgano de Mariana es un ejemplar único; desgraciadamente fue abandonado desde 1937 y se halla en pésimo estado de conservación.

Otro instrumento antiguo interesante es el de Tiradentes. Según recientes investigaciones, su constructor parece haber sido José Antonio dos Santos, de quien sólo poseemos escasas referencias. Su flautado es de origen portugués. El órgano de Tiradentes es mundialmente famoso por su graciosa fachada pintada originalmente con vivos colores, en 1798. Tiene 14 registros principales (cuyos nombres, escritos con lápiz, en alemán, no parecen corresponder a los verdaderos registros), y un solo teclado. Funciona aún, pero está mal conservado.

En la Capilla de Embú, Sao Paulo, existe un pequeño órgano de un teclado y cinco registros, iniciado por un bordón de cuatro pies. Se ignora su

constructor, procedencia y fecha de factura. Se dice ser el más antiguo órgano de Brasil, remontándose su construcción a 1600. Por lo primitivo de su acabado, tal vez sea realmente de factura nacional. Fue recuperado recientemente, reconstruyéndose dos registros que faltaban.

El órgano de Diamantina especificado, se halla en la iglesia de N.S. del Carmen (Terciarios). Construido por el P. Manuel de Almeida en 1787 fue dotado posteriormente de un sistema de poleas, con un gran desperdicio de energía y enorme ruido. Ha servido, así mismo, como campo de experimentos para organeros novicios. Se halla en pésimas condiciones.

En la Iglesia de Chagas (vulgarmente conocida como Iglesia de los Terciarios Franciscanos), hay un órgano de procedencia italiana, o más probablemente española, que data de 1785 poco más o menos. Nada se sabe acerca de su constructor, ni de la fecha de su factura. Fue recuperado en 1970 por el organero José Carlos Rigatto. Tiene siete registros y sólo un teclado. Funciona perfectamente y sólo necesita sencillas reparaciones de la fachada.

Existe también el órgano conocido como "Organo de Caraca" (Cara Grande) de Minas Gerais, construido por el P. Luis Boa Vida, e inaugurado en 1883. En su montaje fueron utilizadas flautas de antiguos órganos portugueses y otras de procedencia francesa. Pese a poseer sólo un teclado su registración es de tendencias románticas.

#### ORGANOS DE ARISTIDES CAVAILLE-COLL

A fines de 1800 fueron instalados diversos órganos del afamado constructor Aristides Cavailé-Coll. Solamente en Sao Paulo hay los siguientes:

Organo de la Sé Vieja: 11 registros, dos teclados y pedalero adaptado por Gottholdo Budig. Aunque funciona, no está bien conservado. Hállase en la Iglesia de San José de Ipiranga.

Organo de la Catedral de Campinas: 13 registros, pedalero de 18 notas: óptimo estado de conservación.

Organo del Convento del Carmen de Itú.

Organo de la Matriz de Brás: 1 teclado y apenas 4 registros. Mal conservado.

Organo de la Concepción de Praia, en Bahia. Mal conservado.

Otros Cavailé-Coll más modernos (Pleyel-Cavailé-Coll) están en el Colegio Sion de Petrópolis y en el Colegio Sión de Cosme Viejo, Guababara.

En la segunda mitad del siglo XIX fue instalado el órgano Veggezzi-Bossi de la Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús, posteriormente reformado por Walcker, G. Petillo, Salvador Lanzillotta, Carlos Moehrlé y José Carlos Rigatto.

Algunos órganos de principios de este siglo se hallan localizados así:

Iglesia del Corazón de María, de la calle Jaguaribe, en Sao Paulo, reconstruido y suplementado por Salvador Lanzillotta. Data de 1906, o 1908 y es de origen español.

Iglesia de Nuestra Señora de Fátima, antiguamente en el Monasterio de San Benito. Es un "Gebrueder Speathe", reconstruido y enriquecido por G.

Budig y Carlos Moehrle. Al pasar a Fátima se le acondicionó una nueva consola eléctrica de 3 teclados Walcker. Posee 32 registros reales.

Iglesia Evangélica Luterana. E.F. Walcker & Cia., 1908. 12 registros, reconstruido y enriquecido por Reiner Michels, con materiales Walcker. Actualmente posee 20 registros.

Santa Cecilia. Instalado por Gottholdo Budig en 1918, con materiales de la fábrica Laukhurff, de Alemania: 20 registros, dos teclados y pedalero. Bien conservado.

Iglesia de Santa Ifigenia: Walcker, instalado en 1921. Magnífico instrumento de 42 registros reales, 3 teclados y pedalero: irremediamente destruido por la impericia y falta de honradez de un organero.

Antigua Catedral de Río de Janeiro: Walcker, de 25 registros, instalado en 1923. Casi destruido por la polilla.

#### ORGANOS DE BRASIL POR ORDEN DE IMPORTANCIA

1) Iglesia de N.S. Auxiliadora, calle Santa Rosa, Niteroi. Edo. de Río de Janeiro: 137 registros divididos en seis cuerpos, más 1,000 tubos, fabricados por Giovanni Tamburini, de Crema, Italia. Dos consolas: una principal, con 5 teclados y pedalero, instalado sobre la puerta de acceso, con mando sobre todo el órgano; otra menor, que tiene acción sobre el órgano del coro, con dos teclados y pedalero, instalado en el lado del Evangelio. Mal conservado.

2) Catedral de Sao Paulo: 120 registros, 5 teclados y pedalero, 10,000 tubos, fabricado por Balbiani & Bossi de Milán, instalado en 1956. Mal conservado.

3) Teatro Municipal de Sao Paulo: 80 registros, 4 teclados y pedalero; tres cuerpos, 5,827 tubos, instalado por Tamburini, en agosto de 1969.

4) Monasterio de San Benito, en Sao Paulo: 76 registros, 4 teclados y pedalero, fabricado por Walcker, instalado en 1956.

5) Escuela de Música de la Universidad de Río de Janeiro: Tamburini de 4 teclados y pedalero, 64 registros, instalado en 1954.

6) Monasterio de San Benito en Río de Janeiro. Mientras fue un pequeño órgano de Coro era un órgano Eteinmayer de 25 registros, 2 teclados y pedalero; pero Guilherme Berner lo modificó y aumentó el número de registros a 56, entre 1939 y 1942. Faltan varios registros del cuarto teclado y está incompleto.

7) Hacienda del Sr. Bruno Hollnagel: Tamburini de 4 teclados.

#### ORGANOS CON TRES TECLADOS

1) Iglesia de N.S. Auxiliadora de Sao Paulo: Tamburini (el primer Tamburini que se instaló en el país), 62 registros en dos órganos. Órgano principal con 3 teclados y pedalero, con dos consolas. Puede ser accionado desde el órgano principal.

2) Convento del Carmen: Walcker, de 40 registros, 3 teclados y pedalero. Instalado en Sao Paulo en 1934. Reformado y aumentado posteriormente.

3) Iglesia de Cristo Redentor, Laranjeiras, Río de Janeiro: 3 teclados y pedalero, 40 registros. Construido por Edmund Born, en 1961.

4) San Antonio de Parí, Sao Paulo: construído por Carlos Moehrle. Tres teclados y pedalero (1937); reconstruído por Siegfried Schuerle en 1971.

5) Catedral de Petrópolis: 3 teclados, pedalero, 35 registros, construído por G. Berner (1938).

6) S. Francismo de Paula, Río de Janeiro: 3 teclados, pedalero, 35 registros, construído por Giuseppe Petillo, 1935.

7) El Calvario, Sao Paulo: 30 registros, 3 teclados y pedalero. Construído por Carlos Moehrle.

8) Seminario de Agudos, Sao Paulo: 28 registros, 2 teclados y pedalero. Construído por Salvador Lanzillotta: 28 registros, dos teclados y pedalero.

Hay diversos órganos en Sao Paulo y Río de Janeiro, con 25 registros, o menos. Solamente en Sao Paulo existen 50 órganos tubulares de diversas dimensiones. En el interior hay buenos instrumentos en Campinas, Piracaiba, Agudos (el mayor), Itu, Jundiá, Pindamonhangana, Taubaté, Lorena y Santos.

ORGANOS EN OTROS ESTADOS.—*Minas Gerais*: Belo Horizonte: Órgano del Colegio Santa Marcelina: 18 registros, 2 teclados (Balbiani & Bossi). Ntra. Sra. de Lourdes: 15 registros, 2 teclados (Tamburini).

*Paraná*: Curitiba: Órgano de la Catedral: 18 registros, 2 teclados (Bohn). Órgano de Cabral: 20 registros, 2 teclados (Bohn). Órgano de San Estanislao: 15 registros, 2 teclados (Spaethe).

*Santa Catarina* — Blumenau: Órgano de S. Francisco, Iglesia Vieja: 14 registros (Spaethe). Iglesia Luterana: 22 registros (Berner). San Francisco, Iglesia Nueva (¿Bohn?).

*Río Grande do Sul* — Porto Alegre: Iglesia de San José: 21 registros (Rieger). Iglesia Evangélica Luterana (¿Rieger?). Escuela de Música de la Universidad(?).

#### ESCUELAS DE MUSICA CON CURSOS DE ORGANO

1) Escuela de Música de UFRJ (Prof. interino M. Gazanego).

2) Conservatorio Brasileiro — RJ: Prof. Fritz Hoffer.

3) Escuela Superior de Música Santa Marcelina — SP: Prof. A. Camin.

4) Facultad de Música del Conservatorio Musical de Santos: Prof. A. Camin.

5) Curso de Órgano en Curitiba: Prof. M. Morozowsky.

6) Cursos Especializados de Órgano, una vez al año, en Río y Curitiba, a cargo de Ulrich von Kameke y Gertrud Mersiowsky.

7) Colegio Batista Brasileiro — SP. Curso de Órgano. Escuela de Música Sacra.

8) Colegio Adventista — SP. Curso de Órgano. Escuela de Música. Prof. Tércio Simon.

ENTIDADES QUE PATROCINAN CONCIERTOS.—Gobierno del Edo. de Sao Paulo. Secretaría de Deportes, Cultura y Turismo.—Prefectura Municipal de Sao Paulo. Dep. de Cultura.

Entidades particulares: Sociedad de Cultura Artística; Pro Arte; Museo de Arte de Sao Paulo; Sociedad Bach de Sao Paulo; Pro Arte de Río de Janeiro; Sociedad Brasílio Itiberé de Curitiba; Universidad de Bahía; Instituto

Goethe de Sao Paulo; Sociedad Carlos Gomes de Blumeneau y otras. Esta lista dista mucho de ser completa.

### CONCLUSIONES

El arte de la organería floreció en el Brasil entre los siglos XVII y principios del XIX. Después comenzó una preferencia por los órganos importados. Los instrumentos nacionales comenzaron a ser abandonados, vendidos, destruidos, al punto quedar solamente los instrumentos a que hicimos referencia.

Antes de 1929 no tenemos noticias de fabricación nacional de órganos. Había, en verdad, un hábil organero alemán —Gottholdo Buding— residente de Sorocaba, a quien debemos, entre otros, los órganos de Sta. Cecilia y de San Joaquín de Belenzinho: en estos instrumentos se utilizaron materiales de la fábrica Laukhuff de Alemania.

De 1929 en adelante —especialmente a partir de 1934— hubo un resurgimiento de la organería en nuestro país, gracias a instalaciones de algunas fábricas, dirigidas por Giuseppe Petillo, Carlos Moherle y Guilherme Berner. Edmundo Bohn estableció una fábrica de armonios en Río Grande do Sul, que posteriormente construyó también órganos. Cabe citar, además, a Salvador Lanzillotta, constructor de diversos órganos pequeños y a José Carlos Rigatto, constructor del de la Iglesia Bautista de Sao Paulo.

Habíamos notado, con pesar, que los órganos estaban perdiendo su supremacía en la iglesia. Debido a las reformas de la música religiosa; a razones económicas que siempre fueron poderosas; el verdadero órgano fue sustituido por similares eléctricos, propios para música rítmica; cuando no se le sustituyó sencillamente por guitarras. Pero se ha presentado una reacción, como de un resurgimiento del órgano tubular, tanto en las iglesias (sobre todo protestantes), como en esferas oficiales. La instalación del órgano de concierto en el Teatro Municipal de Sao Paulo ha aportado una gran contribución. Así mismo, la multiplicación de manifestaciones artísticas en iglesias, por coros y organistas extranjeros; la inclusión de cursos de órgano en las escuelas de música, en los que una pléyade de jóvenes se interesa vivamente por este hasta ahora despreciado instrumento.

Claro está que un órgano no podrá jamás competir en precio con un piano, ni en dificultad de obtener un instrumento para su estudio; pero parece que en las escuelas de música se están tomando providencias para que los alumnos puedan estudiar durante horarios que no concurren con los de la enseñanza.

El arte de la Organería está reducido por el momento a un solo fabricante (no tenemos noticias de ningún otro): José Carlos Rigatto, Limt. Puesto que el arte de tocar el órgano se halla en un momento de expansión, esperamos que en un futuro muy próximo vibre el nombre de Brasil en el mundo organístico internacional.

### BIBLIOGRAFIA

DINIZ, Jaime C. *Músicos pernambucanos do passado*. Recife. Universidad de Pernambuco. 1969/71.

HAACKE, Walter — *Orgeln in aller Welt*. Koenifstein, K.R. Lanawiesche /c 1965/

LANGE Francisco Curt — *Brasilianische Religioese Musik aus dem 18. Jahrhundert*. Gelsenkirchen, Stadtischen Musikverein, 1961.

IDEM — *La Música en Villa Rica (Minas Gerais, Siglo XVIII*. Santiago, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Universidad de Chile, 1967/68. Separata de la Revista Musical Chilena No. 102/103.

IDEM *Religious Music of the Capitania Geral of Minas Gerais (Brasil, 18th Century)*. University of Texas at Austin, Summer Entertainment Committee, 1960.

EL MONASTERIO de San Benito de Río de Janeiro, Río de Janeiro, Agir, 1955.

PEREIRA L. A. Esteves — *El Organo de la Sé de Faro*. Faro, 1969. 8o. Separata del Correio do Sul.

## DE TIEMPOS PASADOS LA MANHATTAN SCHOOL OF MUSIC

Por ESPERANZA PULIDO

Después de un año de penurias en Nueva York, cuando ya hablaba suficientemente el inglés, dormía en un cuarto de cuatro metros cuadrados y avalaba tres alimentos al día, comencé a pensar en la posibilidad de adquirir un pianito y buscar un maestro, puesto que el hecho de trabajar todo el santo día en fábricas me impedía entrar regularmente a alguna escuela, cuyas cuotas, por otra parte, no estaban a mi alcance.

En aquella época gente que se mudara a un apartamento, con espacio reducido, regalaba, si era el caso, pianos verticales viejos y altos. Yo no tuve la suerte de ser receptora de tales ofrendas; pero conseguí en abonos, un instrumento pequeño y adaptable a mis necesidades.

Alguien me habló de un yerno de Godowsky que daba clases. Fui a buscarlo y me recibió muy amablemente; pero, al verme tan pequeña y flaca, me dijo: "Para tocar bien el piano se necesita pesar setenta kilos y poseer una constitución hercúlea". El era un torazo rubicundo y rubio. Al principio me quedé muda, pero luego le pregunté algo acerca de su ilustre y desaparecido suegro.

— ¡Ah, mi suegro! ¡Qué artista! ¿Conoce sus arreglos de los estudios de Chopin? Con él mismo los estudié. Voy a tocarle algunos. Y sin más preámbulos se sentó ante su piano de cola y comenzó con el de las notas negras en una parte y el llamado de "la Mariposa" en la otra (ambos en sol bemol mayor); pero el *toucher* del señor Samper era tan desastroso y su fuerza tan brutal,

que mis músculos somenzaron a contraerse como si alguien los estuviera estrujando. Al terminar no le di tiempo de acometer un nuevo desacato en nombre de Leopoldo Godowsky. Con voz casi chillona le pregunté por sus honorarios como maestro, perfectamente consciente de que sólo deseaba escapar de aquel sitio.

—Diez dólares por lección (yo ganaba 12 a la semana) y una clase semanal forzosa. Cobro por mensualidades.

—Muy bien señor Samper, lo pensaré (I'll think it over).

“No voy a poder tomar lecciones privadas con ningún maestro que valga la pena —pensé— porque, si este señor, que tan poco crédito le otorga a su difunto ilustre suegro, cobra lo que cobra, qué se harán pagar maestros como Harold Bauer, con quien me hubiera gustado estudiar”.

Al poco tiempo conocí a Ruth, la dulce Ruth de quien traje a colación su recuerdo grato hace dos revistas. A ella le debí el haber entrado a la Manhattan School of Music —la única escuela sería a mi alcance. —He aquí la historia de esta ahora famosa institución:

En 1917, una notable pianista joven y rica —Mrs. Janet D. Schenck— pensó que los muchachos pobres, pero talentosos, de Nueva York necesitaban una buena escuela de música en la que los honorarios fuesen mínimos. Tomó una vieja casa en la calle 105 del Este de Manhattan y con la ayuda profesional de músicos prominentes, emprendió su tarea con éxito inmediato y colosal. Pronto irían allí como maestros el propio Harlod Bauer y eminentes profesores de teoría y composición. Al contrario de la Julliard, tan perfectamente subvencionada por organismos privados, Mrs. Schenck inició su tarea con sólo sus propios recursos: pero con el firme y noble propósito de servir a la juventud musical necesitada de su ciudad.

Cuando fui a inscribirme, en los treinta, ya había sido reconstruida la escuela. Era un edificio de grata apariencia e interior nítido, con estudios espaciosos y un pequeño auditorio para las audiciones.

Mrs. Schenck me ofreció inscribirme en su clase de piano, pero la idiota de mí, que iba ya prejuiciada para estudiar con otra maestra de la que me había dado Ruth magníficas referencias, declinó la oferta de la amable Directora. En aquella época (y creo que aún a estas alturas) era yo muy propensa a dejarme influir por mis amigos. Otro hubiera sido mi destino si Mrs. Schenck me guiara y protegiera.

Mrs. Schenck dirigió los destinos de la Manhattan durante 40 años. En 1956 se retiró, como Directora Emérita y miembro del Consejo de Benefactorer, cuerpo que ella misma había logrado conjuntar con el tiempo, para el sostenimiento de una institución musical que logró status de Conservatorio y expedición de títulos de Maestría y Licenciatura.

Después del retiro de Mrs. Schenck, John Brownlee le sucedió. Durante una visita que hice a la Escuela, en 1968, le conocí. Era un barítono del Metropolitan (no desconocido en México), de extraordinario profesionalismo musical, inteligencia, simpatía y don de gentes. El entró a la institución bajo el título de Presidente y logró grandes progresos para la Escuela, tanto en

las diversas facultades, como en la fundación del Teatro Manhattan de Opera, generalmente reconocido como uno de los mejores proyectos de su clase. El Dr. Brownlee fue uno de los principales participantes en la obtención de nueve y medio millones de dólares, para dar a la Escuela una nueva sede. A su muerte, acaecida en 1969, el Teatro de Opera de la institución recibió su nombre.

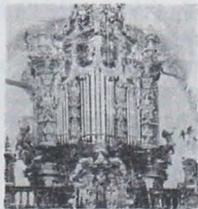
Sabido es que la Manhattan School of Music ocupó, desde entonces, el antiguo local de la Julliard, la cual se mudó al Lincoln Center. La inscripción de alumnos para el año lectivo 1969-70, fue de 800 —15% superior a la del año anterior. Los seis cuartos de estudio con que contaba el viejo edificio, se convirtieron en cuarenta. Ahora se cuenta con el espacioso *John C. Borden Auditorium*, una Biblioteca mejor equipada y un moderno laboratorio electrónico.

Como sucesor de John Brownlee fue nombrado Georges Schick, Director de orquesta del Metropolitano de Nueva York y Director Musical del Metropolitan Opera Studio. La Manhattan School of Music entró desde tiempos de John Brownlee en una nueva era.

Pero así como aquí en México pensábamos los ex-alumnos con nostalgia en el Conservatorio de la Calle de la Moneda, así los ex-alumnos de la Manhattan añoramos la vieja escuela de la calle 105 del Este y a su gran fundadora Janet Schenck.

En la clase de Mrs. X. no encontré lo que buscaba; pero me dejé dominar por su personalidad avasalladora. Con el tiempo ella me indujo a abandonar la Escuela y seguir estudiando en su Estudio privado, por medio de una semi beca. No era, pues, mi destino convertirme en la pianista que soñé. Mrs. X. me presentó en un recital público de Steinway Hall, que no me produjo satisfacción duradera. Y cuando realizó Isador Phillip (su mentor querido) una visita a Nueva York, nos reunió a sus principales alumnos para que tocáramos ante el viejo e ilustre maestro. Yo ejecuté las *Variaciones y Fuga sobre un Tema de Haendel*, de Brahms, sin pena ni gloria, y sólo para incrementar mis desilusiones.

No culpo a Mrs. X. de mis fracasos; pero sí estoy convencida de que ciertos seres humanos estamos condenados a madurar sumamente despacio y a aprender sólo a fuerza de trabajos personales intensos. Estos me han inducido más revelaciones que toda una larga vida, incluyendo las clases de Lazar-Lévy en París y las pocas lecciones con Alfred Cortot, Claudio Arrau, y otros prominentes pianistas. ¡Lástima que la vida no retoñe...!





CON  
LAN  
ADOMIAN

POR  
E. PULIDO

*Las Adimian es uno de los tres prominentes compositores nacionalizados mexicanos, que desde largos años residen entre nosotros. Todos ellos han realizado aquí lo mejor de sus obras. Rodolfo Halffter vino con los refugiados de la fallida República española y se integró de inmediato a la vida del país, mientras escribía muy bella música. El compositor norteamericano Conlon Nancarrow, desde su arribo a México se halla alejado del mundanal ruido, en compañía de su amada pianola, para la que ha escrito, diligente y valiosamente, obra tras obra, cuyos rollos él mismo perfora. Lan Adomian (ucraniano) tampoco se ha integrado a la vida musical de México. Y no puede uno reprochárselo, ni a él ni a Nancarrow, porque nuestra vida musical es en extremo pobre y desequilibrada. Se necesitó la paciencia de un Rodolfo Halffter para soportarla y compartir sus miserias, si bien es cierto que a su llegada el país pasaba aquí la música por una especie de florecimiento que sólo fue aparente, puesto que algunos años después se desvaneció como el humo.*

*Charlé con Adomian, en ocasión del Primer Premio que obtuvo en el Concurso "Silvestre Revueltas", organizado por la UNAM (Difusión Cultural). Me pareció contento y optimista.*

*—Por fin, Lan, después de 22 años se le comienza a hacer justicia. ¿Se deberá a la larga discriminación a su alejamiento del triste quehacer musical mexicano?*

*—Qué quiere usted. Como dicen aquí: "No se puede chiflar y comer pinole". Yo soy fundamentalmente un compositor y he tenido la suerte de poder dedicarme en cuerpo y alma a escribir música. Por otra parte, no se me han presentado oportunidades que pudieran haberme inducido a la enseñanza. Por lo que se refiere a la composición, casi toda mi obra está inédita e inaudita.*

Como he escrito ocho sinfonías, quedan cinco por estrenarse y un montón de cosas de todos géneros, incluyendo una ópera.

—*No puede escuchar el concierto en el que se ejecutó su Octava Sinfonía premiada, pero espero me permita usted oír la grabación que seguramente posee de su obra. ¿Le satisfizo la versión de Savin y la Filarmónica de la UNAM?*

—*Enormemente. Y no olvide que la orquesta se hallaba desintegrada en aquellos momentos y que mi obra es de muy difícil ejecución; sin embargo, Savin la comprendió en su integridad. Cuando haya escuchado usted la grabación podrá darse cuenta de que se trata de una música caracterizada por su juego entre la orquesta sinfónica y la de cámara. El joven René González escribió en la revista que dirige usted, que el estilo era de posguerra. No creo que pertenezca a ninguna época determinada. Yo escribo lo que siento, pero naturalmente, soy hombre de mi tiempo, aunque no por ello dejo de responsabilizarme de todo cuanto hago, sin abandonarlo a una aleatoriedad incontrolada.*

—*Pero, por fuerza, tiene usted que haberse adherido a algún código estético, estilístico, técnico.*

—*No hay secretos estilísticos, ni técnicos en mi música. Durante los últimos 15 años, todo lo que escribo está formado por episodios abiertos, conseguidos a través de la polirritmia.*

—*Yo consideraría que ambas cualidades son parte de un estilo especial.*

—*Como usted quiera; pero el uso sistemático y extenso de diferentes signos de compás "da una calidad flotante a la música de Adomian", como dijo alguien después de escuchar una de mis obras. Debo añadir que, pese a la polirritmia, necesito siempre un contorno que sirva como de hilación, para que la obra se proyecte directamente al oyente, como a través de un tamiz.*

—*¿Cuál es el proceso de la creación, en su caso?*

—*Es difícil contestarle; mas le diré que, en primer lugar, precisa tener una convicción de lo que se hace y no escribir sólo por escribir. En realidad, una vez que he organizado mi material sé perfectamente lo que quiero; y escribo sin dejar mi emotividad a medias. No me precisan muchas revisiones; pero, después de escuchar la obra, sí suelo revisarla. Puedo decirle que poseo un temperamento afín al de Revueltas. Será esto lo que me hizo entregar una obra al Concurso que llevó su nombre.*

—*Nunca he sabido con quién estudió usted la composición.*

—*¡Ah! Esto se lo contesto con gusto. Mis escasos estudios académicos fueron realizados con el maestro inglés R.O. Morris, en el Curtis Institute de Filadelfia. Morris era Jefe de las clases de Composición (después se trasladó al Royal College de Londres). Para él el sumum de los estudios de composición lo constituía el Contrapunto y el análisis de obras. Sus clases eran muy especiales: cuatro alumnos trabajábamos media hora colectivamente sobre un bajo dado y bajo una supervisión. Era un maestro fantástico, a cuyos consejos debí mi formación libre posterior, una vez que, terminada la beca que él me consiguió, seguí estudiando por mi propia cuenta.*

—*¿Qué escribe usted ahora?*

—Tengo un compromiso con Badura-Skoda. Me encargó un Concertino para piano y orquesta. Se llama "Concertino *Clavurenito*" y está casi terminado.

—¿*Clavurenito*?

—Ee trata de una invención semántica. Mi esposa (*María Teresa Toral es una distinguida maestra universitaria de Química y sensitiva pintora, además de mujer de gran simpatía y cualidades humanas*) me preguntó qué título debía darle a un cuadro que acababa de terminar. Su contenido gracioso y tierno me sugirió el término que acaba usted de escuchar y que me gustó igualmente para la obra de Badura.

—*Pero este distinguido pianista austriaco no toca música contemporánea; cuándo más, se le han escuchado algún Concierto de Prokofiev y otro de Bartok.*

—Desea tocarla y, sin duda, lo hará muy bien.

—*Ya que vino a colación uno de los artistas grandes que ha tratado usted, cuénteme algo, por favor, acerca de aquellos otros con quienes ha tenido contacto.*

—Conocí a Charles Ives. Me pidió una vez que organizara las páginas literarias y la música sobre el Populismo, escritos por él.

—¿*El populismo, en el sentido de alguna de sus aficiones socializantes?*

—No, la doctrina filosófica derivada del Trascendentalismo.

—*Continúe, por favor.*

—Me pagó muy bien por adelantado. Como no pude realizar el trabajo traté de devolverle su dinero, pero se negó a recibírmelo. Entonces llamó a Henry Cowell. A propósito de la música de Ives debo decirle que antes de que Stokowsky comenzara a dar a conocer lo poco que se escuchó mientras el compositor vivía, la Conductorless Orchestra (Orquesta sin Director) de Nueva York, en la que yo tocaba la viola, nos había dado ocasión de ejecutar algunas obras suyas y de otros compositores contemporáneos de mi generación, como Cowell, Cage, etc. Ellos construían obras sólidas. Ahora se acostumbra, a veces, tomar quince minutos para componer una obra y seis meses para promoverla. Estamos en una época de inventores, sin una tradición rigurosa. Es una inclinación norteamericana; pero músicos como Cage, por ejemplo, han dejado de inventar. Su buena época fue la del piano arreglado. No sabemos aún si su filosofía de lo aleatorio habrá dado frutos definitivos.

—*Y a Cowell ¿lo conoció usted?*

—Era una persona admirable. Tuve con él una larga correspondencia, sobre la que algún día le hablaré, si gusta usted. Su última carta data del año de su muerte, cuando componía su vigésima Sinfonía.

—*Ahora vamos, si me lo permite, a escuchar la Octava de usted.*

(*Conforme avanzaba la cinta magnetofónica iba aumentando mi interés. La mezcla de ritmos que por momentos daban paso a más escuetas estructuras, incitaban la atención, que en el Segundo movimiento —el más interesante para la auditora— llegó al punto de la concentración máxima. Me gustó su obra y comprendí que Lan Adomian era un compositor sensitivo y respetable. Que el futuro le depare todo lo que él anhele.*)

*En una lista de obras de Adomian hallé, aparte de las ocho sinfonías y la ópera mencionadas, 31 títulos de música sinfónica, o de cámara, incluyendo dos cantatas; y sin contar los arreglos de obras de Bach, Prokofiev, Shostakovich y un número indeterminado de lieder sobre textos en español, inglés, italiano y francés. Con excepción de seis obras, el resto fue compuesto en México, a partir de 1953. El Nocturno Patético parece ser el primer producto de Adomian en su tierra adoptiva. Solamente la Primera Sinfonía fue escrita en Nueva York (1950-51).*

## ANTECEDENTES HISTORICOS DE LA DANZA DE CABALLITOS

Por: CARMEN SORDO SODI

En el año de 1485 nació en Medellín, Extremadura, Fernando, Hernando o Hernán Cortés. A los catorce años de edad, sus padres lo enviaron a estudiar a Salamanca; allí, los cosmógrafos de la Universidad, absortos en los dramáticos trastornos que el descubrimiento de América aportaba al campo de sus estudios, ignoraban que, perdido en la turbamulta de estudiantes de la facultad de leyes, bullía un mozo de catorce años, a quien estaba reservado dar su verdadero sentido al descubrimiento, conquistando un esplendoroso Imperio exótico en aquel Nuevo Mundo, más soñado que realmente descubierto por Cristóbal Colón.

Según Bernal Díaz del Castillo, Cortés "Tenía por su muy abogada a la Virgen María, o también a señor San Pedro o Santiago..."

Cuando en Marzo de 1519, la armada española al mando de Cortés fondeó en Tabasco en el estuario del río que Grijalba había descubierto y al que había dado su nombre, Cortés dio orden de desembarcar los caballos, que durante un día entero anduvieron con gran torpeza después de tanto tiempo a bordo. El personalmente se puso a la cabeza de sus trece jinetes y los españoles, formados en orden de batalla, se pusieron en marcha hacia Ciutla donde tuvieron la primera batalla con los indígenas. Los españoles luchaban en uno contra trescientos; sólo los caballos podían salvarles. Después de angustiosa espera, la caballería, muy rezagada por haber tenido que rodear unas ciénegas, apareció en escena, y los indígenas, creyendo que eran seres humanos de cuatro pies, se dieron a la huída, no sin herir primero a tres jinetes y cinco caballos. Esta llegada súbita y dramática de los jinetes, floreció más tarde en una leyenda que Gómora puso en circulación, transfigurando la caballería de Cortés en un jinete misterioso que para unos fue Santiago y para otros San Pedro.

Bernal Díaz, comenta al respecto: "Pudiera ser que los que dice el Gómara fueran los gloriosos Apóstoles Señor Santiago o Señor San Pedro, o yo como pecador no fuese digno de ver. Lo que yo entonces vi y conocí fue a Fran-

cisco de Morla en un caballo castaño que venía juntamente con Cortés”.

Poco tiempo después, cuando Cortés pensaba negociar y estando a la espera de unos caciques dijo a los soldados que allí estaban:

“Sabéis señores que me parece que estos indios temerán mucho a los caballos y deben pensar que ellos solos hacen la guerra... He pensado para que mejor lo crean: que traigan la yegua de Juan Sedeño, que parió el otro día en el navío y atalla han aquí donde yo estoy, y traigan el caballo de Ortiz el músico, que es muy rijoso y tomará olor de la yegua”.

Y continúa el cronista:

“Así se hizo, preparando además y cargando una lombarda. Llegaron entonces los caciques que venían como embajadores; quemaron incienso de copal ante Cortés quien los acogió con rostro grave, pero les hizo explicar por la lengua que les concedería la paz por esa vez, aunque si volvían a ponérsele enfrente soltaría uno de sus ‘hierros’ matándolos o todos. Al decir esto hizo disparar la lombarda. Los caciques no pudieron ocultar su terror; pero les aguardaba todavía una prueba más espantable. Trajeron entonces al caballo de Ortiz al lugar, detrás de la silla de Cortés, de donde acababan de llevarse la yegua de Sedeño: el caballo sin dárselo un bledo el aroma del incienso, aspiró al instante el aroma de su hembra y se puso a patear, relinchar y hacer bramuras, ‘siempre los ojos mirando a los indios’, que temblaban de terror. Cortés se fue para el caballo y mandó a dos mozos de espuelas que luego lo llevasen de allí lejos, y dijo a los indios que ya mandó al caballo que no estuviese enojado pues ellos venían de paz y eran buenos”.

El caballo de Ortiz el músico, jamás se percató del papel tan importante que había jugado en la conquista de México.

Durante casi un siglo se le prohibió al indígena, so pena de muerte, el montar a caballo; de ahí data el refrán que reza: “El burro para el indio, la mula para el mulato y el caballo para el caballero”. Quizá se desprenda de aquí la devoción que el pueblo de México le ha dispensado siempre al Beato Sebastián de Aparicio, introductor del asno en estas tierras.

Los aborígenes no podían montar a caballo más que con la imaginación o por medio de los trucos inventados por los misioneros, quienes lograron difundir por todo el continente americano las miles de versiones existentes de la “Danza de Caballitos”; en la que el indígena se convierte en el deseado jinete y el capitán de la danza, personificando a Santiago Apóstol (sinónimo del conquistador), vence a los indígenas, o hiere al cacique indio que ya a punto de morir, pide el ser bautizado.

Pero los naturales se volvieron, al correr del tiempo, excelentes jinetes y hasta Cervantes los cita en su famosísima obra “Don Quijote de la Mancha”, cuando en el capítulo décimo del segundo tomo dice: “Vide Roque es la Señora nuestra ama más ligera que un altocán, y que puede enseñar a subir a la jineta; al mejor cordobés o mexicano”.

Justo es recalcar que como en los atrios de los templos no se admitían caballos, para los indígenas fue un privilegio el bailar allí con sus caballos de utilería.

# ARTISTAS MEXICANOS EN ESPAÑA

Por MARIA DE LOS ANGELES CALCANELO

Me es difícil escribir impresiones personales sobre mis compatriotas, músicos todos estimables y talentosos que pasan por Madrid; pero, enamorada como soy de mis actividades, no me es imposible contenerme. Excuse el lector si incurro en algún juicio infortunado, ya que, ni la amistad, ni el parentesco me impiden ser sincera conmigo misma.

Al subir al avión que me llevaría a España toparon mis ojos (como lo dije en mis pasadas notas) con los Niños Cantores de Puebla y su excelente Director, Felipe Ledesma. Ellos darían una serie de conciertos en Alemania, Suiza e Italia. En el Aeropuerto de Barajas percibí, al descender, a Emilio Carballido, quien iba a reunirse con el Ballet Nacional en Londres. Su obra *¡Ay Juana, que tengo ganas!* se sostendría dos meses con éxito en el Pequeño Magallanes, con casa siempre llena. Este es un teatro experimental del TEU (Teatro Estudiantil Universitario), que se dedica a obras de vanguardia y de tendencia político-social.

Ballet Nacional debutaba días después con 2 programas, cuidadosamente preparados por su dinámica Directora Guillermina Bravo, como parte del Festival Internacional de Ballet que se celebra anualmente en el Teatro de la Zarzuela. Produce envidia el hecho de que, siendo Madrid una ciudad de tres millones y medio de habitantes, resulte difícil conseguir entradas a cualquier espectáculo de índole cultural, mientras México, con casi diez, presente salas de conciertos evidentemente desanimadas. La Sra. Bravo, sutilmente iluminada, precedió el espectáculo con una información acerca de las coreografías y músicas de Ballet. Pausada y solemnemente, explicaba al público las obras, con inteligentes comentarios. La danza contemporánea es difícil, y más aún en un Festival de esta índole. Al principio, el público que llenaba el Teatro mostró una reserva notable; y era natural. Aun con las innovaciones creadoras, Europa es clásica. Su propia cultura la obliga a marchar con cautela. Nosotros, en cambio, procedemos diferentemente y, por tanto, los resultados son con frecuencia negativos. El Ballet demostró su empeño, pero la aventura de salirse de lo común indicó falta de originalidad y genio, sintiéndose casi continuamente una gran frialdad, pese a la indiscutible preparación técnica. No podía uno menos que admitir una falta de gusto, aun en los fondos escenográficos, sin embargo en *Apuntes para una Marcha Fúnebre*, con música de Mahler, consiguió el Ballet lo mejor de su actuación.

Los días 16 y 17 de noviembre se presentó EDUARDO MATA en un par de conciertos, dentro de la Temporada de la RTVE. Después de su éxito del año anterior, el numeroso público le esperaba con entusiasmo. Formó su pro-

grama con el *Homenaje a García Lorca* de Revueltas, *Don Lindo de Almería* de Roldolfo Halffter, el Segundo Concierto de Bartok y *El Pájaro de Fuego* de Stravinsky, un programa difícil para el público; pero Mata demostró su gran maestría. La obra mejor ejecutada fue *Don Lindo de Almería*. La de Revueltas causó sorpresa: curiosamente, el público se sentía regocijado por el ambiente exótico provocado por nuestro más grande músico, quien siempre fue "libre y soberano". Cerró el programa la obra de Stravinsky que en otras ocasiones había dirigido Mata con gran imaginación. Aquí pasó sin pena ni gloria. Pericia no faltaba. ¿Qué sucedió?

MARIA TERESA CASTRILLON se presentó con un recital en la bella Sala del Conservatorio Real. Tuvo un público interesante, formado par el alumnado, los catedráticos, algunos críticos y mis amigos cada vez más numerosos de Madrid. Además, como por milagro llegaba ese día a Madrid nuestro polifacético artista Salvador Moreno, su inteligente Secretario, Juan Alberca, la pianista y pedagoga Alicia Muñiz, la pianista María Elena Barrientos —ya casi madrileña— y nuestras amigas comunes de la C.U. de Madrid, radicadas ahora en su patria. Con la elegancia que la caracteriza, Ma. Teresa formó un programa muy bien planeado que le permitiera el lucimiento de sus facultades innatas y su sólida preparación cultural. Tocó con intención y pulcritud, gran penetración artística y resolución de los problemas técnicos. Para mi gusto la obra que interpretó magistralmente fue la Primera Sonata de Rodolfo Halffter. Las obras de Ponce con un sentido romántico muy mexicano y una explicación verbal, por lo que se vio obligada a brindar dos "gratificaciones" que le fueron muy aplaudidas.

VICTOR URBAN, excelente músico, el mejor organista mexicano actual y quizá uno de los mejores de la América Latina, se presentó en la misma Sala con un valioso recital. En su repertorio de música universal se destacó la *Toccatá, Adagio y Fuga* en Do mayor de J.S. Bach y después el grupo de compositores mexicanos: Estrada, Bernal Jiménez, Jesús Villaseñor y Ramón Noble. Se notó la impresión del público al escuchar las obras de los mexicanos, ejecutados con conocimiento de causa. *Procesión y Saeta* de Estrada causó expectación. Su sabor religioso resultó imponente. Bernal llenó de alegría con sus villancicos geniales. Villaseñor y Noble fueron también muy aplaudidos. La sensibilidad de Urbán es exquisita.

MARIA ELENA BARRIENTOS, compatriota casi española, maestra de repertorio en la Escuela Superior de Canto, ilustró una conferencia del pedagogo hispano *Pedro Machado de Castro*, en su Ciclo dedicado a Villalobos, acompañando deliciosamente las *Bachianas Brasileiras* a una cantante. No se sabía quien era la solista, por la perfección del acompañamiento. Pocos días después se integraba como pianista del grupo de cámara que acompañó las obras premiadas en el Concurso de Composición, al que convocó la Confederación de Cajas de Ahorros. Resultó premiada la obra del compositor valenciano José Evangelista y allí María Elena lució sus cualidades notables en su especialidad de música contemporánea, destacándose como una hábil pianista. Al frente de la Orquesta de Cámara que ejecutó la obra premiada

estaba José Ma. Franco Gil, actual Jefe del Depto. de Música del Instituto Hispánico. Es un gran perito en la música de nuestros días.

Por último debo mencionar a MARIA TERESA NARANJO, radicada en París, quien irá a México a dar unos conciertos. Su actividad actual es muy intensa. Tocó un concierto la Semana Cultural de Potiers, dedicado a la música mexicana, y próximamente actuará en el Salón del Sonido de la Radiodifusión Francesa de París. Una crónica de Poitiers dice textualmente: "... María Teresa Naranjo es una pianista sensible, de técnica refinada. La parte de los compositores mexicanos y brasileños fue alegre y al mismo tiempo melancólica, con sus ritmos americanos muy típicos. El repertorio de su concierto mostró muy buen gusto..."

¡Flash! —El debut de nuestro máximo actor Ignacio López Tarzo en el papel estelar de la obra de Valle Inclán "Tirano Banderas", cuya temática sobre el abuso del poder es incitante en el momento actual y está situada en algún país de América. La dirección de Tamayo fue de primer orden y el ambiente estuvo perfectamente logrado. La capital madrileña demostró su fidelidad al extraordinario dramaturgo y consagró definitivamente al gran actor mexicano.

Gracias a Alvaro Custodio los artistas mexicanos tienen un lazo de unión entre México y España.



## Buenos Aires: Tradición Operística Sesquicentenario

Por NESTOR ECHEVARRIA

(nuestro Corresponsal en Buenos Aires)

Hace exactamente un siglo y medio se ponía en marcha la actividad del teatro lírico en la Argentina, a través de una representación integral de ópera en Buenos Aires. Esta circunstancia, que significa el asentamiento y la ulterior forja de una arraigada tradición, sugiere pasar revista brevemente al largo decurrir de 150 años, que es la herencia lírico-musical argentina.

Aquella función inicial, llevada a cabo con la popular ópera de Gioacchino Rossini "El Barbero de Sevilla", en un modesto escenario metropolitano (el entonces denominado Coliseo, único teatro existente) tuvo un significativo rango de pionera en la región austral de América, pues significó el primer contacto efectivo con la ópera en el hemisferio sur americano (ésto, entendido desde el punto de vista de una representación completa, hecha con carácter público).

Ahora bien, el acontecer musical argentino prosiguió, aunque con algunas intermitencias, en lo sucesivo. Cuando a partir de 1838 se suma a la gestión del anterior teatro, otro denominado Teatro de la Victoria, comienza a acentuarse les escenificaciones, entrando al cartel bonaerense varios títulos fundamentales de la ópera italiana: "Lucia di Lammermoor" de Donizetti, "Norma", de Bellini, "Ernani" de Verdi, así como también —sobre la mitad del siglo pasado— la inmortal trilogía verdiana integrada por "Rigoletto", "Il Trovatore" y "La Traviata", que llegaron al río de la Plata a corta distancia temporal de sus respectivos estrenos mudiales, lo cual significaba un perceptible acortamiento de distancia con el mundo lírico europeo.

Esta situación de paulatino afianzamiento quedó estructurada más acabadamente hacia 1857, al inaugurarse en la capital argentina el primer teatro bautizado con el nombre del Descubridor de América. Este primitivo Colón fue, además, el primer edificio construido con estructura metálica en Buenos Aires (para lo cual debió ser importada de Irlanda), una institución activa y consecuente en el quehacer operístico, que presentó continuamente novedades de obras ("Aida" de Verdi, "Fausto" de Gounod, "Carmen" de Bizet o "La Gioconda" de Ponchielli, entre otras, tuvieron entonces su estreno argentino) así como también presencias de ilustres cantantes, como Gayarre, legendario tenor aragonés, o su colega el itálico Tamagno, seleccionado por Verdi para interpretar su "Otello" en el estreno absoluto.

Pero todo entusiasmo suele tener su límite. El antiguo Teatro Colón, que había adquirido un reconocido prestigio en el hemisferio sur, comienza a ceder paso a un nuevo teatro, bautizado como la Opera, que comenzara a funcionar a comienzos de la década de 1870. Allí se constituyó una nueva élite musical (traspaso de un vasto sector de la existente), perfilándose así una etapa activa y provechosa para el acervo musical porteño, donde los estrenos cobraban asiduidad manifiesta: se conocieron "Cavalleria rusticana" de Mascagni e "I Plaglaicci" de Leoncavallo, y varias de las más exitosas óperas de Giacomo Puccini ("Manon Lescaut", "La Bohème", "Tosca" y "Madama Butterfly"); la creciente figura de Jules Massenet en la ópera gala hizo impacto con "Manon" y "Werther"; el inefable Jacques Offenbach apareció representado por sus "Cuentos de Hoffmann" y, en un plano desta-

cadísimo, el influyente genio musical de Richard Wagner encuentra la primera representación sudamericana de varios de sus dramas líricos: "Tannhauser", "Tristán e Isolda", Los maestros cantores de Nuremberg" y "La Walkyria".

Junto a este variado cartel, la presencia de renombrados cantantes, como el legendario tenor Enrico Caruso (se presentó en Buenos Aires con vivo suceso antes de sus triunfos norteamericanos) y de egregias batutas, como la del recordado Arturo Toscanini, asignan a estos años finiseculares del historial musical bonaerense un relieve digno de parangonarse a los centros más activos en la materia.

Si bien este panorama muestra a las claras las facetas de una copiosa irrigación internacional, no quedó descuidada la producción eminentemente localista, y así aparecieron varias novedades de óperas argentinas que, siguiendo la tradición imperante, se ofrecían cantadas en lengua italiana. Entre los compositores dignos de ser recordados se encuentran Hargreaves (el autor de la primera ópera considerada argentina, titulada "La gata blanca") Berrutti, y ya con alguna posteridad, Panizza, Gaito, López Buchardo y Boero todos los cuales obraron con el entusiasmo propio de un momento de floración y con no poca nobleza en la conformación de estas manifestaciones de la música nacional.

El largo siglo y medio de la ópera en la Argentina —un apreciable capítulo de la historia musical en Sudamérica toda— se afirma definitivamente con la apertura del actual Teatro Colón bonaerense, institución de vasta proyección en el orbe musical.

En efecto, en la fecha patria argentina del 25 de mayo, y corriendo el año 1908 se concreta la apertura del primer coliseo bonaerense luego de dieciséis años de iniciada su construcción, abriéndose así la perspectiva de una nueva etapa en el desenvolvimiento de la vida musical argentina. No solamente por las grandiosas dimensiones del hecho arquitectónico y su riqueza ornamental (la sala de espectáculos, por el volumen y capacidad encuadra entre las mayores del orbe) sino por la importante proyección artístico-musical verificada desde el inicio de su labor, el teatro de referencia se convirtió en exponente indubitable del pulso musical del país.

Capitalizó así el interés de grandes cantantes, directores de orquesta, y también de preclaros compositores que llegaron a dirigir allí sus propias obras (caso de Richard Strauss, Saint-Saens, Stravinsky, entre otros), integrando la labor de otros géneros musicales en la sumatoria de espectáculos. En este aspecto, concertistas de nota y conocidos conjuntos de cámara, así como orquestas completas, alternaron con las "étoiles" de la danza, puesto que el ballet también encontró campo propicio en las programaciones desde sus orígenes. Todo esto cobra el invariable carácter de caleidoscopio, en el sentido de la pluralidad de las manifestaciones abordadas.

A partir de los años treinta la situación musical capitalina, que en apretada reseña busca brindar el autor de esta nota a fin de caracterizar el productivo siglo y medio transcurrido, cobra la estructuración que definitiva-

mente (esto es, con vigencia actual) habría de perfilar su prospectiva musical. Existen desde entonces los cuerpos estables del máximo coliseo porteño (orquesta, coro y ballet permanentes) que en continuada labor le confieren a su forma organizativa, continuidad de todo el año. El Colón prepara así sus temporadas en base a la ópera, conciertos sinfónicos, ballet y recitales, y si acudo a las más recientes estadísticas (las referentes al año 1974) las cifras arrojan este balance: 86 funciones de ópera, 45 espectáculos coreográficos, 58 conciertos sinfónicos, 21 sinfónico-corales y 11 recitales, lo cual lleva al número de 221 funciones anuales.

Llegamos así a un sesquicentenario fructífero, cimiento de una tradición sólidamente afirmada entre los países hispanoparlantes. Y es a esa labor, y su prospectiva futura, que este corresponsal bonaerense hará referencia en próximas entregas.



## LIBROS

Por E.P.

CHARLES IVES, *Ensayos ante una Sonata*. UNAM, Difusión Cultural, Departamento de Música, 1974.—No podía el Dep. de Música de Difusión Cultural de la UNAM, que preside Mario Lavista, haber celebrado mejor el Centenario del nacimiento de Charles Ives que con la publicación de "Essays before a Sonata" del propio compositor. Ni tampoco le hubiera sido fácil encomendar la tarea de traducción de la obra a un músico más idóneo que Jorge Velazco. Porque urgía que fuese un músico el traductor, puesto que se trataba de una obra difícil para quien fuese solamente un literato.

Jorge Velazco le añadió al original trabajo de Ives una pertinente Introducción y las indispensables Notas para su mejor comprensión. Sin tales Notas la lectura podría resultar árida, porque Ives circunscribió los móviles que le inspiraron la creación de su Concord Sonata (obra que él deseó "explicar" en su libro) a temas de filósofos de la vecindad de Concord, Massachusetts, rociándolos con permanentes citas y comentarios en torno a gente local.

La Sonata Concord para piano, cuyas extremas dificultades no inducen ánimo en los pianistas famosos —máleados por el exhibicionismo de la técnica

romántica en su mayoría— está dividida en cuatro partes, inspiradas, sucesivamente, por los filósofos Emerson, Hawthorne, los dos Alcott (padre e hija) y Thoreau. Ives sintió que una descripción literaria de estos motivos le era indispensable como acompañante de la música. Y poseedor de un gran sentido del humor, dedicó su trabajo literario a quienes no pudieran tolerar la música, ni los ensayos. Dijo, a guisa de epígrafe: "Estos ensayos fueron escritos por el compositor para aquellos quienes no pueden soportar su música y la música ha sido escrita para aquellos quienes no pueden soportar sus ensayos. Para aquellos quienes no pueden tolerar ninguna de las dos cosas se dedica todo respetuosamente".

Así quedamos bien preparados para recibir una andanada de puntillas del compositor más solitario de la historia y, tal vez, como dice el traductor, uno de los más sinceros. Velazco lo califica de "hombre más inteligente que sensitivo, de acuerdo al concepto romántico del siglo XIX". Fue, en realidad, un artista excepcional, en virtud de su denodado eclecticismo. Y su persona humana corrió parejas en grandeza. Cuenta Jorge que cuando la diabetes lo obligó a retirarse de la firma Myrick y Co., en vez de recoger los treinta millones de dólares que le correspondían como socio principal de aquella compañía aseguradora, sólo se llevó lo necesario para sus gastos familiares y una considerable suma para la impresión de su música y la de sus jóvenes contemporáneos.

Parte del día lo dedicaba a los negocios y parte a la composición. En una época cuando ni siquiera el Dodecafonismo de Schoenberg salía a la palestra, Ives ya trabajaba con los doce sonidos y un politonalismo radical que llegaba hasta la experimentación con microintervalos (véase Heterofonía No. 41, pág. 12).

Dice Jorge Velazco que en Ives aflora, a pesar suyo, una esencia romántica. "Basta oír la melancólica flauta de Thoreau (último movimiento de la Sonata) para encontrar un eco de nostalgia y una cita que al hablar de la presencia espiritual del filósofo —poeta sobre sus bosques, liga al hombre de negocios de Wall Street al puritano filósofo y al ensayista teológico con el más absurdo y desatado sentimiento romántico sobre la permanencia de un aspecto artístico de una persona después de su muerte, como una síntesis de su carácter. Esta agua observación de Jorge resulta ambivalente a través de toda la obra de Ives. Su amor por la personalidad filosófica y humana de Emerson resalta continuamente en éste, su móvil generador del primer movimiento de la "Concord". Personalmente me indujo un incremento de afecto por este filósofo norteamericano tan optimista y universal. "El amor de Emerson por el vuelo hacia las alturas definidas, sobre alas indefinidas" no me resulta tan productivo de impaciencia como él dice; aunque sí le impresionaba a Ives que el suave filósofo estuviera mucho más interesado en lo que percibía que en la forma como lo expresaba —doctrina que le sirvió de acicate durante toda su vida, así como el hecho de que la Naturaleza amara la analogía y detestara la repetición. Ives unificaba sus formas aunque carecieran de lógica para eu auditor. A Emerson le interesaban las causas "El

efecto debe ayudarse a sí mismo", dice. Me impresionó la cita que de una obrera ofrece el autor. Después de escuchar una conferencia de Emerson dijo la mujer: "Adoro oír a Emerson, no a causa de que lo entienda, sino porque luce como si pensara que todo el mundo es tan bueno como él". Debo escuchar aún la Sonata Concord, que confieso no conocer, para darme cuenta de cómo concuerda este primer movimiento con la pureza espiritual de Emerson que se lo inspiró.

Para comprender lo que Hawthorne le sugirió al segundo movimiento de la obra musical de Ives bastaría transcribir esta cita del ensayo: "Hawthorne siente los misterios y trata de pintarlos más que de explicarlos; y aquí algunos pueden decir que es más sabio de un modo práctico, y por lo tanto, más artístico que Emerson. Tal vez sea así, pero no es más grande en los niveles más profundos y los misterios más hondos de los mundos interrelacionados de la vida humana y espiritual".

El tercer movimiento debe ser el más ligero, porque Bronson Alcott era un gran conservador y su hija Luisa May "rara vez pierde una oportunidad de poner en relieve la moral de una virtud casera".

Finalmente, con Thoreau —un gran músico que no necesita ir a Boston para escuchar a la Sinfónica, porque "el ritmo de su prosa... podría determinar su valor como compositor. Estaba divinamente consciente del entusiasmo de la Naturaleza, de la emoción de sus ritmos y de la armonía de la soledad"—, se inspiró para el movimiento final de su Sonata. "El estudio de la Naturaleza puede tender a volver a uno dogmático, pero el amor por la Naturaleza ciertamente no lo hace".

JORGE VELAZCO, *Edgar Varese. Perfil de un Revolucionario*. Cuadernos de Música. Nueva Serie No. 1 Universidad Nacional Autónoma de México. Difusión Cultural 1975.—Jorge Velazco está trabajando a todo vapor. No contento con terminar la traducción de una obra tan difícil como la de Ives (reseñada anteriormente), entregó, casi al mismo tiempo, el primer cuaderno de esta nueva serie. Gracias a Mario Lavista, actual Jefe del Dep. de Música de Difusión Cultural, esta importante edición de ensayos breves que, si mal no recuerdo, fue iniciada durante la gestión de Miguel García Mora como Jefe del Departamento en cuestión, ha podido reanudarse venturosamente.

Jorge inicia su trabajo con la vida del afamado compositor *italo-francés-norteamericano*, puesto que de Italia fueron los orígenes de su familia; él nació y recibió su primera educación musical en París y, finalmente, pasó la última parte de su vida y murió en los Estados Unidos.

Doce años menor que Charles Ives, Edgar Varese no tuvo, empero, como éste la suerte de contar con una familia de aquellas que se preocupan por la felicidad de los hijos: el padre de Varese era brutal y su madre murió, maldiciendo a su marido, cuando el muchacho tenía sólo 16 años de edad. Compárense las psiquis de Ives y Varese, de acuerdo con los informes de Velazco sobre ambos compositores: Ives, guiado certeramente por un padre bueno y comprensivo, gozó de una existencia grata. Debido, en parte a la seguridad

económica que él mismo se supo labrar y a la elección atinada de una compañera ideal, poseyó un carácter jovial que tenía por fuerza que proyectarse en su obra musical, tan llena de buen humor. Varese, en cambio, no supo, durante aquellos años que cuentan definitivamente en la vida de los individuos, más que de amarguras negras. Su primera mujer lo abandonó. Pero, afortunadamente, tuvo la fuerza necesaria para huir lejos de sus miserias y la fortuna de encontrar entre los maestros con quienes estudió en el Conservatorio de París, a un Widor; más adelante, en Berlín, a un Busoni; y después, al trasladarse a los Estados Unidos, a una Louise Norton, mujer admirable que, desde entonces, fue para él la compañera idónea. Mas aún así, contemplando con detenimiento las fotografías de esta época, el ceño de Varese continuaba tan fruncido como en las de su edad moza, cuando era un bello joven de mirada triste...

Pero la asociación de Varese con Busoni, en Berlín, fue definitiva para su futuro como compositor. Busoni le enseñó que la música era libre. Desde entonces comenzó para Varese la búsqueda de formas y sonoridades nuevas. Ya desde 1905 había sentido una fascinación enorme por las sirenas y en 1930 pareció indispensable el uso de un laboratorio de música electrónica que todavía no se perfilaba en el horizonte; pero experimentó con altavoces, colocados en lugares distantes unos de otros, con objeto de que la música no permaneciera estacionaria. Y ya pensaba en deshacerse de los ejecutantes, por medio un inexistente sintetizador electrónico. Se interesó igualmente por la cultura maya, a través de su amistad con Angel Asturias. *Ecuatorial* fue un producto de este interés. Y en alas de lo interplanetario trabajó largamente en la partitura de *El Astrónomo*, que iba a situar en el año 2,000, pero en esto vino la crisis económica de los Estados Unidos. Varese sufrió otra crisis interna y destruyó todos sus bosquejos, pensando que no volvería a componer más música. De Nueva York se mudó a Nuevo México, donde cedió su crisis y comenzó a enseñar y dar conferencias. En esta ocasión lo salvó su afición por la música renacentista. En 1941 fundó una sociedad coral, con la que dió muchos conciertos. Después volvió a pensar en el espacio, pese a la incomprensión de sus contemporáneos. Asistió al funeral de Bartok, como uno de los dos únicos músicos que acompañaron el cadáver a su tumba, y fulminó contra un país que había dejado morir al incomparable músico húngaro en la indigencia.

Por fin, en 1950 comenzaron los E.U. a reconocer el genio de Varese y las universidades a invitarlo para que impartiera cursos. En París corrió su fama como la de un compositor que practicaba una música concreta. Pierre Schaeffer lo invitó a la RTF para que terminara allá sus *Interpolaciones* que, al ser interpretadas produjeron el escándalo acostumbrado en cualquier obra de Varese que se tocara públicamente. Por fin, después de trabajar ocho meses en el laboratorio electrónico terminó su *Poema Electrónico*, que fuera estrenado en mayo del 58. Entonces vio coronado su deseo de dar al traste con los intérpretes de carne y hueso y él mismo reguló los controles del sintetizador, del que se valió para componer "la más avanzada música electró-

nica contemporánea del momento" con intuición genial. Un año después comenzó a recibir encargos importantes y premios diversos, y a obligarse a trabajar como condenado, al extremo de perder la salud en 1962 y fallecer en 1965, en el transcurso de una operación de emergencia. Tarde le llegó la gloria a este genio incomprendido.

Jorge Velazco termina su consciente trabajo, abogando porque "unos cuantos artistas de probado talento y evidente competencia" sean mantenidos, siempre que "justifiquen su posición por medio del trabajo constante. Si algún día alguien lo hace, sabremos que otro producto del esfuerzo revolucionario de Varese se proyecta en la música".

La Casa Ricordi de Nueva York publicó estas 13 partituras de Varese: *Américas, Ofrendas, Hiperprisma, Octandro, Integrales, Iconización, Ecuatorial, Densidad 21.5, Estudio para el Espacio, Desiertos, La Procesión de Ver-ges, El Poema Electrónico y Nocturnal*. Arcana fue editada por Franco Colombo, N.Y. Lo que el compositor escribió entre 1905 y 1915 se perdió en un incendio. Con esta lista y una Discografía termina Jorge Velazco tan interesante trabajo.



## GRABACIONES

Luis  
Herrera  
de la  
Fuente

BRAHMS, Concierto para Piano y Orquesta No. 1. RITA BOUBOULIDI, solista. Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de Paris. LUIS HERRERA DE LA FUENTE, Director. Discos CHARLIN SLC-21.

Nos ha llegado esta grabación, realizada en el Teatro de los Campos Elíseos de Paris y constituye, ciertamente, una realización extraordinaria.

No conocíamos este disco anteriormente, pues en América no existe un distribuidor de esta marca francesa, que es de calidad excelente.

La pianista Bouboulidi, nacida en Grecia, demuestra una técnica notable y una musicalidad impresionante.

La Orquesta del Conservatorio, que en tiempos de la grabación era la mejor de Francia, proporciona, bajo la dirección del maestro Luis Herrera de Fuente, un acompañamiento majestuoso. En esta obra la parte orquestal es importantísima. La realización resultó muy equilibrada.

Se trata, indudablemente, de una grabación que merece ser distribuida aquí. *Rodolfo Camporredondo*.

En el Gran Festival Internacional de Arte del Japón fue premiado un álbum de grabaciones de música española antigua, en el que se interpretaban obras de Tomás Luis de Victoria (especialmente Oficios de la Semana Santa). A la misma colección pertenecen cinco discos de música medieval que fueron igualmente premiados en el Festival de Arte Japonés, y, además, por la Academia Charles Cross, de Francia y el Club de Discófilos de la Radio Televisión Francesa.

PLACIDO DOMINGO, Arias de zarzuelas. Orquestación Sinfónica de Barcelona. Luis A. García Navarro, Director. Estereo SCE 973.—Discos Columbia, España. Plácido Domingo nació en el seno de una familia notable en el mundo de la zarzuela española (Informa Robert Stevenson que el nombre de zarzuela se deriva de un pabellón real de caza, situado a unos 10 kilómetros al noroeste de Madrid al que se llamaba Zarzuela, por estar rodeado de zarzas y en el cual se representaban comedias [véase el número anterior de Heterofonía, p. 6]), y comenzó su espectacular carrera operística cantando en la compañía de sus padres, aquí en México. Ahora que es famoso no desdeñó grabar un disco con arias de diez zarzuelas, a las que da un sabor genuino de españolismo zalamero. Juan Arnau escribió en la cubierta una amena referencia al género en cuestión, en la que mencionó *El Jardín de Falerina*, como una de las primeras óperas españolas; pero afirma que *El Golfo de las Sirenas* de Calderón de la Barca fue la primera zarzuela estrenada en 1657, de la cual nos habla Stevenson en el propio artículo a que se hace referencia. E.P.

## NOTICIAS DE MEXICO

MUSICA VIVA, que dirige el maestro *Francisco Gil*, ofrecerá el mes pasado dos conciertos en la Iglesia del Espíritu Santo, con la colaboración del organista suizo *Wilfred Schnetzler*, y la orquesta "Música Viva". Se escucharán únicamente obras de Juan Sebastián Bach.

JOSE KAHAN está ofreciendo en el Conservatorio su Curso de Perfeccionamiento Pianístico que año tras año imparte en el plantel. Se cobran cuotas de \$375.00 para los ejecutantes y \$80.00 para los oyentes y se deja libertad de repertorio. Se ha impuesto como nivel mínimo el Sexto Año correspondiente al Plan de Estudios del Conservatorio.

El propio pianista ofrecerá dos recitales en el Auditorio de la Unidad Cultural del INPI, en Zacatenco. Lástima que el acceso a este centro resulte complicado.

HETEROFONIA hace votos porque los habitantes músicos del país induzcan sus almas a regocijarse profundamente con el arte que eligieron y piensen que, sólo dedicándose a él en cuerpo y alma y adorándolo como a un dios, pueden llegar a alcanzar una comunión espiritual y material con sus colegas de todo este enorme y disgregado país que se llama MEXICO.

BALLET DEL SENEGAL.—Esta vez no hubo tabúes contra los pechos al aire de las senegalesas por lo que sus ballets pudieron lucir con exuberancia. Dieron varias funciones en el Auditorio Nacional con gran éxito.

TALLER COREOGRAFICO DE LA UNAM. Gloria Contreras, que dirige este Taller, sigue presentando en el Teatro de Arquitectura de la UNAM sus coreografías tan gustadas. Esta es su IX Temporada.

TEATRO DEL BALLET FOLKLORICO DE MEXICO.—Con la participación de *Eva Zafre* como huésped, el grupo de danza moderna *Expansión* realizó un programa compuesto por cinco coreografías.

A ULTIMA HORA.—“Las autoridades no tienen por qué expresar ideas de orden estético” —dijo Octavio Paz, comentando las declaraciones del Presidente Echeverría en la inauguración “Siqueiros”, respecto a la conveniencia de sustituir el INBA por algún otro organismo. El Secretario de Educación sugirió allí mismo la formación de un nuevo Consejo Nacional— esta vez todo el sector artístico. ¿Se quiere convertir a México en un país de utopías? ¿Será posible que se olvide tan pronto el caos suscitado por el famoso proyecto de un Consejo Nacional de la Música? En todo caso, si las otras ramas del arte llegaron a unificarse para su propio gobierno, debería descartar la rama de los músicos que, hasta ahora, sólo han sido capaces de dividirse más encarnizadamente que antaño. Son muy bellas las palabras del poeta Paz, pero la realidad es otra. Héctor Azar fue el más valiente en esta reunión: se permitió criticar directamente al señor Presidente de la República por su “epitafio del INBA”. Carballido consideró impropio la creación de un nuevo organismo, que sería “una invitación al caos”. ¿Se obtendrá algo? Probablemente nada...; pero ¡ojalá!

# Conciertos

Condensamos de *Excelsior* un artículo de José Antonio Alcaráz relativo al Primer Trimestre de 1975, por considerarlo digno de interés. José Antonio es un crítico de rara percepción. La Redacción.

Contra todo lo que se pudiera esperar, el primer trimestre de 1975 no fue tan deplorable como su equivalente de 1974.—La parte más destacada de la actividad musical, en la ciudad de México, corresponde al nuevo Dep. de Difusión Cultural de la UNAM: varias grabaciones, entre ellas una notable de música vireinal, espléndidamente dirigida por Luis Herrera de la Fuente; (ver sección de Grabaciones) los conciertos de vanguardia en la Biblioteca Franklin, etc. y el inicio de actividades en el nuevo centro del Palacio de Minería que coloca a la actual administración al lado de los momentos de auge que tuvo hace casi 15 años.

Jorge Velazco y Mario Lavista —responsables en buena parte de este apogeo— ofrecieron, a su vez, uno de los recitales más interesantes de la temporada, con música norteamericana contemporánea para dos pianos.—Gerhard Muench brindó también en la Franklin uno de esos conciertos que sólo él puede lograr, desde Hindemith hasta la apasionante lectura de los movimientos publicados de la Sonata III de Pierre Boulez, partitura seminal por excelencia, de la que arrancan las experiencias aleatorias de la actualidad.

Alicia Urreta estrenó su ópera "Leyenda de Doña Balada", en la Galería "El Agora. Esta realización pone en relieve la urgente necesidad de una reorganización absoluta de cuanto concierne a la ópera en este país: es absurdo que a un autor local y más tratándose de esa *rara avis* que entraña una compositora, no reciba todo el apoyo necesario de alguna dependencia y tenga que recurrir a una sección tan reducida. La obra en sí es agradable y contiene algunos momentos más que satisfactorios, sin por ello podersele considerar como un logro total. De entre los intérpretes destacaron Margarita González, Elizabeth Larios y Rafael Sevilla. Bien en lo vocal; pésimo y deplorable, teatralmente, Arturo Nieto.

Del ciclo "La Música y la Muerte" fueron notables, sobre todo, el concierto de Federico Ibarra y Carmen Betancourt, el mejor dúo de pianistas que existe en la actualidad; el recital de Irma González y Miguel García Mora —dos nombres cargados de calidad y relieve individual—, así como Enrique Araceli, cuyo programa de clavecín se colocó más allá del elogio.

En los siguientes párrafos se refiere José Antonio Alcaráz a la orquesta Sinfónica Nacional, que ya reseñamos más adelante. Sólo transcribimos lo relativo al director huésped Antonio Tornero:

... a quien escuchábamos por primera vez como director no constituyó tampoco revelación alguna. Lo más importante de su programa fue la "Sinfonía en Ré" de Julián Carrillo, obra que resiste el paso del tiempo en forma admirable. Endiabladamente bien escrita, puede conectarse con facilidad con obras similares de Chausson, Berwald y —sobre todo— César Franck. De impresionante solidez y con un final espectacular, que fue totalmente desaprovechado por el director, constituye un testimonio —a trasmano— de la autenticidad de las exploraciones de Carrillo, quien bien pudo haber permanecido adscrito a esa línea que había encontrado a principios de siglo dentro de la tradición germánica, pero renunció a toda comodidad para lanzarse de lleno a la invención de un universo sonoro propio, difícil e individual que no tenía posibilidades de éxito que le ofrecía un lenguaje tradicional.

Al terminar su reseña, José Antonio se pregunta "¿quién, con qué criterio y en base a qué calificaciones profesionales, formula la programación de la orquesta? La selección del repertorio en esta temporada —que se caracteriza por la ausencia de novedades verdaderamente interesantes— es patética y tan modesta que casi aparece como pueblerina".

**ARTISTAS HISPANOS.**—Ultimamente hemos tenido aquí un número considerable de ellos. A partir del distinguido director ROS MARBA (véase crónica de orquesta), vino después el pianista PERFECTO GARCIA CHORNET, quien lleva su calidad de artista en su nombre de pila. Siguió una liederista que hará época: MARIA ORAN, de la que reseñamos, más abajo, su actuación en la Asociación Ponce. Y, finalmente, el violoncellista LLUIS CLARET, excelente ejecutante e intérprete, que sabe extraer de su instrumento bellas sonoridades. Por las muestras, se ve que España está produciendo chorros de ótimos músicos de concierto que honran al país. Casi todos ellos incluyeron en sus programas obras de RODOLFO HALFFTER, por lo que, durante varias semanas escuchamos música del compositor hispano-mexicano en las mejores interpretaciones posibles.

**MARIA ORAN.**—Su primera presentación la realizó en la Asociación Ponce. Como España da excelentes cantantes, esperábamos mucho de este concierto, pero nunca lo que recibimos. María Orán es una liederista, cuya madera puede equipararse a la de la Schwartzkopf, Schumann, etc., a quienes emulará con el tiempo. Ya ahora es sobresaliente en el género. Lo tiene todo: voz grata; una escuela de canto de primera (maneja su dúctil voz a su antojo); fraseo impecable; dicción sobresaliente (sobre todo en alemán); gracia hispana, de la que derrochó en el ciclo "Marinero en tierra" de Rodolfo Halffter, las "Seis Canciones" de Guridi y las "gratificaciones" de coplas de zarzuelas. Es, además, simpática y guapa. ¿Puede pedirse más? E.P.

**SINFONICA NACIONAL.**—En su tercer concierto la O.S.N. recibió una vez más como director huésped a Heinz Fricke (obras de Revueltas, Jachaturian y Brhams). Como solista actuó el notable pianista mexicano Andrés Acosta. Los resultados no sobrepasaron a los de los anteriores programas. En el cuarto concierto dirigió Antonio Tornero un Homenaje a Julián Carrillo (del

que se ejecutó su Primera Sinfonía), incluyendo también obras de Beethoven (8a. Sinfonía) y Wagner (Obertura de los Maestros Cantores). El director se mostró talentoso, pero también se pudo notar su inexperiencia. *Rodolfo Camporredondo*.

Los tres siguientes programas tuvieron como huésped al director catalán *Antoni Ros Marbá*, fogueado al frente de grandes conjuntos mundiales. Aquí demostró su pericia con un Homenaje a Ravel: cuatro trozos de "El Túngulo de Couperin", "La Valse", Segunda Suite de "Dafnis y Cloé" y la parte orquestal del Concierto para la Mano Izquierda, con *Michel Block* como acertado solista. Ros Marbá entiende las sutilezas de la música raveliana, y es un notable director, quien ya desde esta 1ª sesión mejoró la sonoridad de la orquesta.

El propio director tomó la batuta en el siguiente programa: "Don Lindo de Almería", de Rodolfo Halffter, con su sabor saleroso, el Concierto para Clarinete, K. 622, que Christine Ludquist ejecutó como agraciada y sólida solista y la Segunda Sinfonía de Brahms, en una versión muy personal del huésped. Todavía alcanzamos a escuchar otro programa dirigido por Ros Marbá, en el que el violoncellista español Lluís Claret ejecutó espléndidamente el Concierto para Violoncello y Orquesta de Haydn. Ros Marbá inició el programa con la "Sinfonía India" de Chávez y lo cerró con una versión espectacular de "La Consagración de la Primavera" de Stravinsky que le permitió a la OSN demostrar lo que puede cuando está bien dirigida. ¡Cuán bellas sonoridades fueron logradas! E.P.

FILARMONICA DE LA UNIVERSIDAD.—Continuó la OFUNAM con Odón Alonso al podio. Se escuchó una Sinfonía de Arriaga y la Primera de Mahler. A la siguiente semana, con el propio huésped, la Scherezada de Ravel (Claudine Carlson, solista) y la Novena Sinfonía de Dvorak. Ninguno de estos conciertos colmó nuestras expectativas.

Después vino Héctor Quintanar, quien ha continuado su actividad como director de orquesta, aunada a su carrera de compositor. Fue solista Carlos Vázquez.

El único programa dirigido por el Titular del conjunto, *Eduardo Mata*, contó con Guillermina Pérez Higareda como solista muy competente. Fue evidente la necesidad imperiosa que tiene la orquesta de trabajar continua e incesantemente con su director titular, quien obtuvo calurosas ovaciones con el "Capricho Español" de Rimsky Korsakoff y la "Marcha Esclava" de Chaicovski.

Después dirigió al asistente de Mata, *Armando Zayas*, teniendo como solistas al dúo de pianistas Tila y John Montes (Concierto de C.Ph E. Bach). Fue este el concierto en el que mayormente se pusieron en evidencia las deficiencias del conjunto, que en estos momentos atraviesa por una crisis. R.C.

SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO.—Parece increíble que esta orquesta haya pasado a ocupar el primer lugar en calidad sonora y homo-

génea. Sin duda se debe a que su Titular, *Enrique Bátiz*, ha trabajado continuamente con ella y no se ha visto obligado a cambiar a casi ninguno de los 97 músicos que la componen. Lo cierto es que la escucha uno con placer y admira el talento de Bátiz, cada día más evolucionado. En esta su VIII Temporada (14 de febrero a 23 de marzo) sólo hubo dos huéspedes en el podio: Arpad Joo y Klaro Mizerit; pero seis solistas: Ruth Laredo, Hermilo Novelo, Jorge Federico Osorio, Félix Parra, Eva María Zuk y Sergiu Luca. Como gran novedad, únicamente cobraron cinco, tres y dos pesos en todas las funciones; ni aun así respondió el público con llenos totales. Pero ¡qué tal la Plaza de Toros! E.P.

ORQUESTA NACIONAL DE CANADA.—La Daniel patrocinó parcialmente a este conjunto, que por sus dimensiones podría considerársele dentro de las orquestas de cámara, si bien es cierto que trae flautas, clarinetes, cornos y trompetas. En uno de los dos programas que ofrecieron *Jorge Federico Osorio* ejecutó la parte solista del Cuarto Concierto de Beethoven, pero el conjunto y su director no alcanzaron el éxito esperado.

ORQUESTA DE CAMARA DE MOSCU.—Los mismos empresarios presentaron a este conjunto moscovita, con su Director *Mikhail Teryan*. Entre las obras que no eran de repertorio, se escucharon la "Música Fúnebre" de Hindemith y el Concierto para Orquesta de Raets. Ofrecieron varios programas. C.M.

ORQUESTA CLASICA DE MEXICO.—El pequeño conjunto de cámara presentó dos programas en la Pinacoteca Virreinal, para presentar al notable violoncellista soviético *Daniel Shafran*, quien ejecutó los conciertos en si bemol de Boccherini y Do de Haydn. El segundo programa sería un recital de sonatas de Chopin, Prokofiev y Grieg y 3 piezas de Schumann, acompañado por Anton Osetrov. Y en Cuernavaca el eminente artista ejecutaría los 6 suites para violoncello solo de J.S. Bach en dos sesiones (Casino de la Selva).

ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE.—Continuaron los conciertos de los miércoles de la Ponce. Otras dos orquestas juveniles fueron presentadas, procedentes de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, demostrando su eficiencia.

*Juan José Calatuy* ofreció un concierto de jazz con "La Música en el Cine Actual", sobre la cual habló antes de ejecutar algunos trozos de Joplin, Legrand, Rota y Bernstein.

El pianista español *Perfecto García Chornet* interpretó admirablemente, con técnica clara y precisa y un *toucher* sedoso, un programa de música española, con obras de Mateo Albéniz, Larrañaga, Rodolfo Halffter, Granados, Turina, Isaac Albéniz y Ginastera (una Sonata interpretada magistralmente, tanto como las obras de Halffter, de las que hizo recreaciones). ¡Qué sonido tan lleno y pastoso obtuvo del maltratado Petroff! De "Laberinto" de Halffter proyectó una versión, en extremo interesante. Su "Salida", en el "Cuarto Encuentro" fué de un artista que ha cumplido plenamente con su deber.

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA.—La Dirección del plantel ha organizado unos conciertos en el Auditorio abierto de la institución, que posee buena acústica y es un sitio grato. Allí escuchamos a la Orquesta Sinfónica de la Delegación Cuauhtémoc que dirige *David Negrete*, quien realiza un trabajo admirable con jóvenes casi niños algunos. En varias de las delegaciones del D.F. están llevando a cabo trabajos similares. Fue un acto meritorio.

La Orquesta Sinfónica del Conservatorio tocó un programa Mendelssohn, Mozart y Rimsky-Korsakov, con Arón Bitran como solista. Ya cuenta con 50 elementos este conjunto que adiestra y dirige Jorge Delezé.

Continúan regularmente los conciertos de los miércoles, encomendados, por lo general, a alumnos y grupos aventajados del plantel. C.M.

IGNACIO SAFIER Y MANUEL DE LA FLOR ofrecieron, en la Sala Chopin el ciclo de las 10 Sonatas de Beethoven, para violín y piano. Esto ocurrió dentro del marco de celebraciones de Sala Chopin, al cumplir 10 años de existencia. Fue, con todo, un evento notable.

OSCAR TARRAGO ofreció en la misma Sala el concierto en memoria de Guadalupe Borja de Díaz Ordaz, quien ayudó y estimuló incesantemente la labor de Sala Chopin. Figuraron en el programa la Sonata Op. 53 de Beethoven, la "Kreisleriana" de Schumann y la 8a. Sonata de Prokofiev. El numeroso público ovacionó muy calurosamente al joven pianista. R.C.

RICHARD L. CROCKER presentó, bajo los auspicios de la NAM los Descubrimientos Recientes de la Música de Medio Oriente y, en especial La Canción de Ugarit, en una Conferencia-Concierto del Palacio de Minería y dos días después, en la Escuela Nacional de Música.

MUSICA CONTEMPORANEA.—En el "Polyforum Siqueiros" se efectuó la segunda audición de Música Contemporánea, ofrecida por el director y compositor uruguayo, José Serebrier, con el famoso Quinteto "Dorian" (flauta, oboe, clarinete, fagot y corno francés), la soprano Linda Phillips y un excelente conjunto instrumental de músicos mexicanos (Daniel Burgos, Gildardo Mojica, Héctor Cortez, Homero Valle, Jesús Hernández, etc...). En el programa hubo cinco estrenos. De estos, se llevó la palma y los aplausos, "Antifonía" de Mario Lavista. Escrita para flauta, dos fagotes y percusiones, nos transportó a un mundo mágico. La segunda en éxito, fué la partitura de Otto Luening, "Dos serenatas mexicanas", que evoca mariachis y bandas pueblerinas. "Erótica" de Serebrier (para Quinteto de Alientos y soprano), es interesante por sus combinaciones rítmicas y contrastes sonoros. "Actimia" de Yoannidis (para Quinteto de Alientos), desagradable, árida, ruidosa. Finalmente, "El sonido del tiempo" de Druckman (para soprano y piano), es una obra angustiada que sugiere arcanos. El contraste, el "Aria" de la "Elegía de los jóvenes enamorados" de Henze, tiene cierto lirismo, cierto encanto. En ambas composiciones, Linda Phillips luciría su bien timbrada y fresca voz de soprano, siendo acompañada al piano por Alicia Urreta, capaz de transformar el sonido más áspero en un dechado de belleza. La pieza de Carter, ("Quinteto de Alientos" en dos movimientos (Allegretto y Allegro), es festiva, juguetona y ruidosa!... En cuanto a "Ocho por radio" de Revueltas y "Seis por televisión" de Serebrier, no sabemos si es coincidencia o propósito, pero son casi la misma cosa. Salvo que Serebrier escribió su obra para un Quinteto de Alientos y percusiones. Curiosamente, los percusionistas son tres. Respecto de Serebrier, como intérprete de la música contemporánea, posee una profundidad y una elocuencia que no le hemos visto jamás en los clásicos. **Isabel Farfán Cano.**

# Revista de Revistas

MELOS NZ.—Con una nueva portada, en grueso papel couché de color amarillo canario y en grandes letras negras el nuevo título de la revista, apareció el número inicial de MELOS, fusionada con la NUEVA REVISTA MUSICAL, que fundara Robert Schumann. Trae interesantes artículos y noticias internacionales a granel. Dedicamos nuestra Editorial a esta fusión.

FACETAS.—Bajo el título de "La Música Moderna: Dos puntos de vista", esta revista publica sendos artículos de *Oscar Mandel* y *Joan Peyser*. El primero —un profesor de literatura y drama que cree —como muchos— que todo mundo puede emitir opiniones contundentes en materia tan peligrosa como la Música— crítica de Dodecafonía con argumentos erróneos que a él le parecen lógicos. No vale, pues, la pena rebatirlo.

En cambio, la pianista y musicóloga Joan Peyser, le sigue con autoridad la pista a la disrupción de la tonalidad a partir del siglo XVII, pasando luego por Beethoven "quien casi reventó la estructura tonal" —dice; la atonalidad de fines del XIX, o música sin centro tonal"; el dodecafonismo de Schoenberg, que "puso punto final a un período de varios siglos". Los neoclásicos Stravinsky, Hindemith, Bartok, Milhaud, etc. rechazaron las teorías de Schoenberg, provocando un renacimiento del interés en las formas de siglo XIX, con nuevas exploraciones de la tonalidad. Stravinsky "solía equilibrar dos centros bases a la vez". Milhaud puso en equilibrio, con su politonalismo, "cuatro o cinco tonalidades diferentes al mismo tiempo".—Durante la primera mitad del siglo XX, la Dodecafonía y el Neoclacisismo, con Schoenberg y Stravinsky como figuras clave, dominaron el panorama de la música contemporánea.—Pero Varese despreció ambas tendencias y "creó una estructura sin melodía que dependía del ritmo y de la sonoridad. Precursor de la música electrónica, ésta y "los sonidos atonales, producidos por instrumentos ordinarios, constituyen aspectos integrales de la nueva música.—Después de cuestionar la actual esencia del arte, concluye la autora: "Estamos en una posición análoga a la de un montañista que vaga por espacios inexplorados, sin saber jamás si atrás del pico que tiene en frente y que trata de escalar, existe todavía otro más elevado... El valor del viaje no está en su final, sino en el viaje mismo".

RITMO.—En su número 446 *Joe Cruells* señala el grave problema de la deficiente enseñanza de las percusiones en un buen número de conservatorios de todo el mundo, donde se estudia solamente la "caja" durante tres años y después, durante los tres siguientes, sólo los timbales. Posteriormente puede abordarse el estudio de los metalófonos, pero para topar con graves problemas. Mas en los conservatorios de Alemania y en otros países —dice— esta asignatura se divide en 5 años: se inicia con 3 meses de "caja"; a los 5 sigue batería (derivada de la caja). A los 5 meses Xilófono elemental. A los

8 se comienza con los Timbales. En el 2º curso se añade la Marimba y tres meses después entra la lira y a los 5 el Vibráfono. Así, sucesivamente, se van conociendo todos los instrumentos percusivos. Al llegar al 3er. Curso ya toca el estudiante todos los instrumentos, que se dedica a perfeccionar durante los dos últimos años.

NOTAS.—En los Nos. 73-74 de esta revista musical argentina dirigida por *Juanita de Rodríguez Gómez*, leemos la noticia de la reposición, tras 15 años de silencio, de la ópera argentina "El Matrero" de Felipe Boero, en el Teatro Colón. El Matrero —dice el cronista Napoleón Cabrera— es una especie de Martín Fierro demorado". El sentido de la obra es también "pasatista" (desconocíamos el término) de fines del siglo XIX, cuya falla fundamental la achaca Cabrera a la falta de fidelidad, en la música, a la prosodia argentina y al vigor melódico; pero alaba la dirección de Juan Carlos Zorzi, aunque parece que la orquesta se empeñó en opacar a los cantantes y la falta de una caja acústica "se tragó las voces". De todas maneras, creemos que el dar a conocer las obras líricas del pasado a las generaciones actuales es una buena acción.

En la sección de Conciertos en el Colón, *Dolores Vedio* reseña la actuación de *Eduardo Mata* frente a la Filarmónica argentina. "Una vez más demostró su talento, rico en matices y de una gran ductilidad". "Los Planetas" de Holst —obra de la que gusta mucho Mata— resultó un estreno en Buenos Aires. La cronista no encontró la obra homogénea en calidad.

SCHOTT-AKTUELL.—En este órgano de la casa *Schott* de Maguncia vemos cuan nutridas han sido y serán las ejecuciones de música de Penderecki por toda Alemania, Londres y en Viena este año. En estreno inglés se escuchó ya "Cuando Jacobo despertó" que es una de las últimas obras sinfónicas del compositor polaco. En octubre se repondrá en Berlín. "Los Diablos de Loudun" Contamos una docena de conciertos, incluyendo la presencia, como director, de Penderecki en el próximo Festival de Israel (agosto próximo).

CONTEMPORARY MUSIC NEWS LETTER.—Se anuncia la aparición de una nueva revista musical —ANALOG SOUNDS (Sonidos análogos), editada por Jacob Meyerowitz. Se trata de una revista trimestral de veinte, o más páginas, dedicada a material editorial y diagramas relativos a procedimientos análogos en el medio electrónico. Tendrá sus oficinas en 145 West 55th St. New York, N.Y. 10019.

En esta publicación bimestral de la Universidad de Nueva York es posible seguir el movimiento de la música contemporánea en los Estados Unidos.

NOTICIAS MUSICALES DE PRAGA.—La Radio Checoslovaca de Praga abre, para los afiliados internacionales a la OIRT, un Curso de Composición para música de cámara (cuarteto, trío, quinteto, etc.). Esta noticia no tendrá vigencia a partir de mayo, puesto que la recepción de las obras terminará el 30 de este mes de abril, cuando escribimos estas notas.

## DIGEST IN ENGLISH

MUSICAL SHOWS IN 17th CENTURY SPAIN, by ROBERT STEVENSON (III).—The novelty of an opera in 3 acts demanded so much from the cast, that its premiere had to be postponed.—With quite a number of rehearsals, the opera *Celos aun del Aire matan* was not yet ready for the prince's birthday. Calderón himself attended the last rehearsals. Lastly, on Dec. 5th the play was performed. The author gives then detailed account of the libretto's text, which deals with nymphs and gods. It is a story of jealousy, in the realm of Olympic residents, as well as of priestesses and shepherds. Diana is one of the principal characters: a quite nasty Diana.

José Subirá edited the first act of *Celos* from a manuscript he found at the Liria Palace of Madrid, in which there are only vocal parts and a base line. In likewise condition Tomás Torrejón y Velasco's *Púrpura de la Rosa*'s manuscript owned by the Lima's National Library, is to be wound.—In 1942 Luis de Freitas Branco discovered in Evora's Public Library a copy of Hidalgo's opera (3 acts). The most impressive choral music belongs to the second act. The third one holds the opera's jewels (specially "Ven Aura, ven"). It would be unjust not to mention the success *Celos* got in Vienna 7 years after its Madrid's premiere. Emperor Leopold I was very keen on getting complete parts of the works, as well as the score. The musicologist *Ursprung* spoiled the understanding of this opera, by dividing in into different scenes, disrupting thus the free running of the music. According to him the first act contains 8 arias.—Rather than talking about arias he should have mentioned that all the cast (excepting *Rústico*) was composed of women. The preference for soprano voices was no novelty. But nevertheless *Ursprung* keenly observes that Hidalgo's music is always rooted on national traditions, and melodies are fully artistic songs in popular style. In spite of the *recitativi*, Hidalgo is an Spaniard when he writes them in the guise of couplets that are sung as refrains. This tradition is as old as the time of *Alfonso el Sabio*, some of whose *cantigas* contain from 14 to 26 refrains. Certain of *Juan del Encina*'s villancicos contain six refrains of 7 lines. One of Encina's *romances* has 40 verses that alternate endings in *ando*. The music for the first 4 verses is the same for the following 36.—In no description of Encina's art are these repetitions taken into consideration. But had all repetitions been numbered, critics would have perhaps changed their attitudes. None of Encina's recordings contain over 2 or 3 refrains. Likewise cuttings are encountered in recordings of English *Ballads* (the English equivalent of the Spanish *Romance*). Those who look for music that will enhance Hidalgo's reputation, can nevertheless find it on the second act of *Celos*.—The Royal Chapel's Choir was called for the first time to sing in a play in honor of the future Queen Mariana of Austria's birthday. During the show the choir was placed on 2 raised stands, out of the public's sight. All the cast was made up by ladies of the Court. (To be continued).

ANGELO CAMIN, *The Art of the Organ in Brasil.*—The middle part of the 17th century, up to the 19th was a golden age for the organ in northwestern Brasil. Rodriguez Leiter was the principal organ maker. Between 1750 and 1782 he built a great number of instruments for Recife, Bahia and Rio de Janeiro. He died in 1786. Afterwards his son Salvador Francisco Leite devoted himself to repairing organs. Among instruments built between 1750 and 1840 only remnants of the Coroa's organ remain. The oldest instrument seems to belong to the Cathedral of Mariana (Minas Gerais), but nothing is known about the date of building. It has 19 half stops and 2 keyboards. It is possible that Joao Henriquez Hulecampo was its maker; he had also built organs in Faro and Lisbon. The Mariana organ—a unique specimen—is in awful condition.—Another interesting organ is the Tiradente's whose pipes are from Portuguese origin. Its 14 stops still work. But perhaps the Embú Chapel's small organ (Sao Paulo) is the oldest organ of Brasil. It has been recently repaired. The Minas Gerais' organ known as Caraca Organ was built by Luis Boa Vida and inaugurated in 1883. At the end of the 19th century several organs were acquired by several churches.—The author gives then an account of the present century's principal organs (see original article in Spanish) and ends his article by regretting that before 1929 there are no records of national organ building in Brasil. But from 1929 on—specially after 1934—some organ factories were installed by Giuseppe Petillo, Carlo Moehrle and Wuilherme Berner in Rio Grande do Sul and by Salvador Lanzillotta and Jose Carlos Rigatto in Sao Paulo. Unfortunately the electronic organ has been supplanting the pipe organ; but lately, by means of courses in music schools and other medium, the pipe organ is regaining popularity.—The José Carlos Rigatto, Limited's factory is actually the only one.

FROM OLD TIMES, by E. PULIDO. *The MANHATTAN SCHOOL OF MUSIC.*—After one hard years in New York City, I was able to get a small piano and look for a piano teacher. Somebody mentioned a son-in-law of the late Godowsky. I called him up for an appointment and met him at his Studio. After looking at the tiny and thin girl I was he said: "To play the piano one must weigh at least 150 pounds and be very strong. He himself was like a blond bull. I asked him something about his famous father-in-law. "What an artist, he said. Do you wish to listen to some of his Chopin Etudes' arrangements?" And without waiting for an answer, he went to his piano and played Op. 10 No. 5 and Op. 25 No. 21 combined. But his toucher was so awful that my muscles began contracting themselves in a painful way. I didn't give him a chance to play a second Etude. Asking for his tuition fees, and after learning that he charged \$10.00 a lesson (I earned 12 Dollars a week in factories), I left in haste.—Soon after I met sweet Ruth, through whom I learnt about the Manhattan School of Music—now a famous institution. This school of music had been founded by the young and rich pianist Mrs. Janet D. Schenck, with the poor and talent young music talents in mind. In an old house of East 105th St., Manhattan, she began her noble task with the help of some musician friends. Soon Harold Bauer and other prominent personalities would join the Faculty.—When I applied for inscription, in

the thirties, Mrs. Schenck would have accepted me in her class, but Ruth had highly recommended me to Mrs. X and that prejudiced my approach. At that time I was easy pray to my friend's influences. I regret so much having lost that big opportunity!—Mrs. Schenck directed the School during 40 years. In 1956 she retired as Emeritus Director. John Brownlee succeeded her. The distinguisher Metropolitan's bariton, not unknown in Mexico, was also a Doctor in Music, highly intelligent and full of sympathy and human qualities. He joined the School as President and did wonders for the institution. He also founded the Manhattan Opera Theatre. He was one of the principal factors in getting nine and a half million dollars to move 105th St. place to the former building occupied by the Julliard School of Music. The six studio rooms soon jumped up to 40. There is now a huge John C. Borden Auditorium, a larger Library, etc. After the dead of John Brownlee George Schick. Orchestral Director of the Metropolitan Opera Studio replaced him; but it was the great Brownlee who induced a new era for the Manhattan School of Music.—I longed for the cozy 105th St. house and its founder Mrs. Schenck, but its actual Meridian condition rejoices my heart as well.—In Mrs. X's class I did not find what I wanted. After some time she induced me to quit the School and work with her at her private Studio, with a half scholarship. My Seinway Hall recital of that time gave me no lasting satisfaction.—I don't wish to blame Mrs. X for my drawbacks, but I am convinced that certain human beings are condemned to grow up very very slowly and only through individual efforts. I have learnt more by myself than through a long life of lesson here and there.

INTERVIEW WITH LAN ADOMIAN.—Lan Adomian is one of the three prominent composers who live in Mexico since many years ago and are Mexican citizens. Only Rofolfo Halffter has taken part in the Mexican music life, ever since his arrival here. The North American composer Conlon Nan-carrow lives in retirement with the company of his beloved piano-player for which he writes beautiful music. The Ukranian Lan Adomian is entirely devoted to his work. Most of his compositions are still unedited and unheard. Among his eighth symponies only three have been premiered here and abroad.—He was gratified with conductor Savin's rendering of his Eighth Symphony that got the Prize, and offered the interviewer to play the tape for her. He anticipated the fact that his work was a play between the symphonic and the chamber orchestras. He is a composer of his time —he said—, but keeps away from any particular tendency. He writes his music as he feels, with full responsibility.—The interviewer doubted that he could hold himself away from any tendencies. He answered that during the last 15 years everything he composes is made up of open episodes, that are worked out by means of polyrhythms. "The systematic use of different time signatures within each measure, gives Adomian's music a floating quality" said some musician. He added that he must of need count with some kind of contour for the music's direct projection into the listener's ears. Regarding the creation's process, once his material has been organized, he is perfectly aware of what he wants and

writes fluently, without much revising. He considers his temperament akin to Revueltas'. That is perhaps what pruned him to send his Symphony to the Revueltas Contest —he said. Asked about his teachers he was glad to mention the English professor R.C. Morris as his only mentor, at the Curties Institute of Philadelphia. Morris was a very prominent teacher to whom he owes his later development as a self-taught man.—Asked about the prominent musicians he has dealt with in the past, he mentioned Charles Ives and Henry Cowell, as well as Badura-Skoda, who commanded him a Concertino that is almost ready. After listening with pleasure to Adomian' recording of his 8th Symphony, the interviewer confirmed her previous appreciation of this distinguished composer.

HISTORICAL FORERUNNERS OF THE LITTLE HORSE'S DANCE, by CARMEN SORDO SODI.—After a short account of Hernando Cortés' origines, the writer deals with the doings of the horses he brought to Mexico in 1519. They were 13, plus his own. He commanded his short cavalry, with which he marched towards Ciutla for his first battle with the Indians, who overpowered the Spaniards by 300 against one. After a long delay the Spaniards showed up. No sooner had they seen the horses, the Indians flew up, but not before wounding 3 horsemen and 5 horses. This dramatic arrival of the horsemen had later on, in the writing of the historian Gómara an interpreter who, converting Cortés' cavalry in one single and misterious horseman, (Saint James? Saint Peter?) gave it all the credit for the victory. But great Bernal Díaz del Castillo commented: "Maybe Gómara saw Sait James or Saint Peter, but my sinful eyes perceived Francisco de Morla on a brown horse that ran by the side of Cortés. "On occasion of the visit of some Indian ambassadors, Cortés —aware of the horses'power— ordered that the lately delivered mare of Juan Sedeño and the restless horse of the musician Ortiz were brought to his presence, one at a time. After arriving, the ambassadors burned incence and copal. Cortés welcomed them with a stern demeanor and warned them of bad behaviour, lest they be sorry. And after shooting a small Lombardy gun, the horse was brought and the mare was hidden away. Unmindful of the incence's aroma the horse smelled his mare and began jumping like mad without taking his eyes off from the Indians, who were terrified. Cortés ordered then the horse to be taken away and assured the Indians for their "peaceful" embassy.—During one century after the Conquest, the Indians were forbidden to ride horses, whence the refrain: "The donkey for the Indian, the mule for the mulatto and the horse for the chevalier". The natives were just allowed to ride imaginary horses by means of tricks invented by the missionaries, who spread all over the Continent the thousand versions of the "Little Horse's Dance": a native becomes the longed for horseman. The dancers captain personifies the Conqueror (alias Saint James), who dominates the Indians, or wounds their Chief. Before dieing the latter asks to be baptized.—After a while the natives were allowed to ride horses and became excellent horsemen. One must remember, though, that being forbidden to introduce horses into the churches' courts, it was a privilege to dance over there on wooden horses.

---

pianos  
Y  
organos,  
s.a.  
rhin 27



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

**IMPORTADORES**

BECHSTEIN

BLÜTHNER

WEINBACH

PETROF

*Rösler*

*August Forster*

MELODIGRAND

---

EDICIONES MUSICALES

METODOS  
OBRAS  
ESTUDIOS



PARA TODOS  
LOS INSTRUMENTOS

**G. RICORDI & CO., INC.**  
EN MEXICO

Paseo de la Reforma 481 - A México 5, D. F.  
SERVICIO A DOMICILIO

Tel. 5-53-75-06

# ¡A LA CARGA LOS VALIENTES!

LOS QUE AMBICIONEN  
TRIUNFAR ...

LA FORTUNA  
ESTÁ MUY  
CERCA Y LA  
VAMOS A  
TOMAR ...



CINCO DE MAYO ES LA FECHA  
LA LOTERÍA EL LUGAR, Y EL PREMIO  
CUARENTA Y CINCO MILLONES PARA GANAR



5 DE MAYO

45,000,000 DE PESOS

CUARENTA Y CINCO MILLONES DE PESOS  
EN TRES SERIES



UNA SERIE \$1,500.00  
VIGESIMOQUINTO \$60.00



**LOTERIA NACIONAL**  
PARA LA ASISTENCIA PUBLICA