

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* 68, México, enero-febrero-marzo de 1980

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 68, México, enero-febrero-marzo de 1980, pp. #-#

The cover features a large, abstract graphic on the left side. It consists of a series of vertical, parallel lines of varying lengths that curve and taper towards the bottom, creating a sense of depth and movement. These lines are set against a background of large, organic, brown shapes that resemble the silhouette of a person's head and shoulders. The overall color palette is a mix of white, light beige, and various shades of brown.

# heterofonía

68

revista  
musical

enero-febrero  
marzo 1980  
volumen XIII no. 1

méxico, d.f.

LA REDACCION DE

# HETEROFONIA

DESEA TODO LO MEJOR  
A SUS SUSCRIPTORES  
Y AMIGOS  
EN ESTE NUEVO AÑO DE

1980

# HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

**Directora**

ESPERANZA PULIDO

**Jefe de Redacción**

Claudio Landeros

**Circulación**

Paz P. de González

**Relaciones Públicas**

Alberto Pulido Silva

**Publicidad**

Manuel González

**Redacción**

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

**Correspondencia**

Heriberto Frías 514  
México 12, D. F.

**Impreso en la**

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

## SUMARIO

Enero-Febrero-Marzo de 1980. Vol. XIII No. 1

● Cartas	2
● Editorial	3
● ENTREVISTA COLECTIVA en el Conservatorio Nacional de Música	4
● ROBERT STEVENSON Franz Liszt en Madrid y Lisboa	6
● ESPERANZA PULIDO en entrevista con FRANCISCO CURT LANGE	17
● ALFRED E. LEMMON Pedro Murillo y la Música Filipina	23
● JULIO ESTRADA Nadia Boulanger, In Memoriam	27
● SOPHIE CHEINER Erik Satie y su influencia en la obra de Ravel	29
● ESPERANZA PULIDO Una experiencia extramusical	31
● PEDRO MACHADO DE CASTRO Festival de Berlín 1979	34
● NICOLAS KOCH-MARTIN Concurso Paganini 1979 en Génova	36
● LIBROS	37
● GRABACIONES	38
● CONCIERTOS	40
● NOTICIAS	44
● EL ARCHIVO NAC. DE MUSICA DE LA REPUBLICA DOMINICANA	47
● DIGEST IN ENGLISH	49

Los autores son responsables de sus opiniones.

## PRECIOS DE SUSCRIPCION

**Correo Ordinario**

**REPUBLICA MEXICANA**

Número suelto .....	\$ 37.50
Un año (cuatro números) ...	"150.00
Número atrasado .....	" 50.00
Correo aéreo .....	"200.00

**EXTRANJERO (Correo ordinario)**

Un año (one year) .....	Dls. 12.00
Número suelto (single issue) "	3.00
Número atrasado (back issue) "	4.00
Registrado como correspondencia de 2a. Clase por la Dirección General de Correos con fecha 28 de marzo de 1969, bajo el número 1242.	

# Cartas

EN TORNO A JOSE DE TORRES.—Pese a que me encantaría ver a José Torres como ciudadano mexicano, nunca pude descubrir evidencia alguna de su presencia en México. Quizá al maestro Ramírez y Ramírez le fuera posible descubrir algo que a mí pudo escapárseme al leer las *Actas Capitulares* en la Catedral de México.—En caso de que él quisiera embarcarse en tan ardua tarea, el Instituto Genealógico, situado en Cerro de Jesús 75 (si no me falla la memoria) posee copias microfilmadas del total de las actas capitulares de los libros coloniales. El maestro Ramírez y Ramírez prestaría un enorme servicio a la historia de la música mexicana si leyera las actas capitulares de 1725 a 1750, reuniendo informes musicales en el transcurso de su lectura.

En otro terreno Mario Lavista me envió su última obra, que le agradezco como es debido. En el curso de música mexicana que estoy impartiendo actualmente (hay inscritos 168 estudiantes), nos estamos concentrando en los compositores, más bien que en el folklore. Asisten el presidente del cuerpo de estudiantes de la UCLA y muchos otros de nuestros más prominentes alumnos.

Robert Stevenson  
Universidad de Calif.  
Los Angeles, Calif. 90024

## DEL INSTITUTO LATINOAMERICANO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS MUSICALES "VICENTE EMILIO SOJO" DE CARACAS

Gracias a la sugerencia del profesor Luis Merino, Director de la "Revista Musical Chilena", hemos obtenido la dirección de la prestigiosa revista que usted dirige. El Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales "Vicente Emilio Sojo", tiene sumo interés en recabar información acerca de las condiciones en que podríamos recibir o adquirir la colección completa de la revista "Heterofonía", los índices analíticos de materias, si existen, así como la adquisición de fotocopias de aquellos ejemplares de que no se pueda disponer ya por encontrarse agotados.

José Vicente Torres  
Director  
Avd. Los Mangos No. 9,  
Urb. Los Chorros,  
Caracas, Venezuela.

## Editorial



SERGIO CARDENAS.—El acontecimiento más sobresaliente de las últimas temporadas de la Orquesta Sinfónica Nacional fue indudablemente la presentación de un nuevo valor mexicano en la dirección de orquesta: SERGIO CARDENAS, un joven tamaulipeco que estudió con gran provecho en Europa y los Estados Unidos y, por otra parte, posee un talento musical innato. Nos bastó escucharle un programa "Schubert", al frente de la OSM para convencernos de que la orquesta, largo tiempo deficiente, se hallaba esta vez dirigida por un músico que había absorbido la atención y el entusiasmo de los atrilistas, quienes proyectaban la música

hacia un público ansioso de un deleite auténtico. Porque pese a la ignorancia y todo lo que suele injustamente achacársele a un auditorio "imberbe", nunca le falta a éste la percepción instintiva de los verdaderos valores (cosa que también Eduardo Mata y Jorge Velazco saben provocar entre sus oyentes). Cuando tales públicos no tosen o carraspean a la menor pausa, signo es de que algo les está obligando a concentrar toda su atención.—Se trataba de un programa dedicado en su totalidad a Schubert, compositor romántico por excelencia. Después de la menos conocida 5a. Sinfonía, la 8a. (la Incompleta) que es la favorita entre los schubertianos. Sergio Cárdenas dirigió magistralmente esta obra de tan constantes contrastes, ora desde su ángulo dinámico, como desde el anímico. Cuando tras la breve introducción el clarinete y el oboe hacen resaltar dulcemente la melodía al unísono, por entre el murmullo de los violines, el clima de la obra está fijado y entonces, un director tan competente como Sergio Cárdenas, no necesita ni siquiera moverse demasiado para llevar la feliz composición hasta su término, en un remanso de placidez. ¡Es esta, en realidad, una obra "incompleta"? No lo parece así. Al terminar el Andante con moto uno se siente "completo" y satisfecho.—Pero Cárdenas quiso regresar al Schubert mozartiano de la 2a. Sinfonía, quizá para demostrar su ductibilidad y comprensión de los varios estilos de un solo compositor; aunque con lo escuchado ya había satisfecho los requerimientos de sus supuestos "jueces".

Produce una gran satisfacción el contacto con jóvenes mexicanos de esta categoría. Cárdenas no es el único, pero después de Eduardo Mata, sí el más redondeado, quizás, y un artista de singular talento. Hay en estos momentos un número no despreciable de jóvenes compatriotas que por fin se dieron cuenta de que sólo llega a la meta quien trabaja hasta sacrificarlo todo en aras de su ideal.

## ENTREVISTA COLECTIVA EXITO DE UNA HUELGA EN EL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

*Apenas en noviembre de 1979 comenzó a normalizarse el año lectivo del Conservatorio Nacional de Música que sigue corriendo ahora. Para aclarar algunos aspectos del conflicto pasado reunimos un grupo de los principales árbitros de la situación a quienes entrevistó nuestra Directora (La Redacción).*

E.P.—¿Cómo ven ustedes la situación del Conservatorio en estos momentos?

Javier.—Yo la veo en un momento decisivo, que puede ser el inicio de un desarrollo, o un progreso superlativo, pero que depende del trabajo interno de toda la comunidad conservatoriana, y muy especialmente del trabajo de los maestros.

Juan Manuel.—Es una etapa de concretización de las peticiones. Una etapa de realizaciones de toda la comunidad que, por primera vez, ha logrado que se conjunten todas las fuerzas. La ayuda ya la tenemos. Todo lo pedido y lo prometió está siendo concedido. Creo que el éxito total depende de la forma como se conjunten las fuerzas. Claro que no todo se ha concedido aún: falta una parte del aumento de sueldos a los maestros, pero está en trámite. Quisiéramos mucho para los maestros, pero también para los demás.

E.P.—*En caso de que no se lograra el total de las peticiones, ¿a quién recurrirían ustedes?*

—Maestra Ma. Luisa Salinas.—Al Director del Instituto Nacional de Bellas Artes, Lic. José Bremer. El nos dijo que no es posible solucionarlo todo en un momento, pero que tuviéramos confianza en él.

—Javier. Creo que nosotros le ayudamos a quitarse un problema de encima, si dependemos directamente de él y no de Música y Danza.

Maestra Salinas.—Fue un momento sumamente oportuno. Después ya no hubiéramos tenido éxito.

—Javier. Ya no se le puede engañar a nadie, a menos que haya gente subversiva dentro, que se mueva en la oscuridad.

—Juan Manuel. Una vez reanudadas las actividades del plantel, pesa una responsabilidad sobre el Director. Todo tiene que pasar a través de él. Nuestros éxitos dependieron de que cada quien se dedicó a un trabajo específico, pero todo tiene que pasar por manos del Director.

E.P.—¿Qué actitud ha tomado el señor Director?

Maestra Ma. Luisa, Javier y Juan Manuel.—Todavía no muy bien definida.

Javier.—Fue una tal acumulación de problemas que llegó a colmársele el vaso. Pero con el movimiento se hizo viable una gran parte de esos problemas.

Maestra M.L.—Todos tenemos que darnos cuenta de que todo tiene solución.

E.P.—¿Y la Sociedad de Alumnos?

Javier.—Estaba acéfala. Sólo quedaba un miembro del Consejo Directivo en esos momentos. Se fueron casi todos un poco antes del estallido. Sólo el Secretario de Conciertos permaneció en su puesto y colaboró bien.

E.P.—¿Y el cuerpo administrativo?

Mtra. M.L.—El antiguo trató de boicotear el movimiento, pero se produjo un cambio muy oportunamente. El Lic. Bremer envió una persona de toda su confianza: el Lic. Pablo Fernández, que ha sido maravilloso en todos sentidos y muy competente. Las secretarías actuales están mucho más unidas y contentas.

E.P.—¿Qué comisión te tocó a tí, Javier y cuál a tí, Juan Manuel?

Javier.—La de "Necesidades del Plantel". Todo lo que pedí se nos ha concedido ya: una copiadora-reductora de suficiente capacidad para la Biblioteca. Un arpa. Se está tramitando un clavicordio. Se repuso el piano que nos habían destruido y también el automóvil que pidió para el plantel la maestra Ma. Luisa aquí presente, cuando ella era la Subdirectora. Se inició la construcción de nuevos salones para la escuela de música infantil. Un equipo completo de enseñanza audio-visual. Están por llegar una fonoteca nueva y un órgano tubular mecánico nuevo. Se han quedado por resolver otras adquisiciones.

Juan Manuel.—Se hicieron listas para necesidades inmediatas que importaban 4 y medio millones de pesos. Se autorizó el 15% para lo que resta del año.

E.P.—Yo me estaba muriendo en el hospital cuando pasó todo esto. Estoy muy agradecida al Señor Director Armando Montiel y al Señor Administrador, Lic. Pablo Fernández por sus atenciones para mí pero me alegran sus logros y los felicito por la forma como han trabajado. La Música puede más que la rebeldía sin control y la insidia.



## FRANZ LISZT EN MADRID Y LISBOA (1844-1845)

Por ROBERT STEVENSON

*Este insólito artículo del Dr. Stevenson fue publicado en su original versión inglesa para la revista MUSICAL QUARTERLY en su último número del año pasado. Lo traducimos al español, por amable permiso de su autor.. (La Redacción).*

Liszt fue el primero y el más grande de los pianistas virtuosos en realizar una gira de conciertos por la península Ibérica. Después de él siguieron sus pasos *Prudent* en 1846, *Thalberg* en 1848, Antoine de Kontski en 1849 y 1850, Gottschalk en 1951<sup>1</sup>. Las mejores crónicas que les dedicó la prensa madrileña a estos artistas eran para compararlos con el pianista húngaro.

La *Rapsodia Española* (1863, publicada en 1867), en la que unas variaciones sobre *Folies d'Espagne*<sup>2</sup> y una Jota Aragonesa<sup>3</sup> reemplazan el *lassú* lento y la *friszka* rápida de una rapsodia húngara, sigue siendo aún una pieza efectista de primera magnitud (especialmente en la versión para piano y orquesta de Busoni, estrenada por Bartok en Manchester el 18 de febrero de 1904<sup>4</sup>); sin embargo, pocas listas de obras de Liszt incluyen cuidadosamente su *Grosse Concert-Phantasie über spanische Weisen* (Gran Concierto-Fantasia sobre temas españoles) para piano solo, póstumamente publicado, y no hay una sola biografía en inglés que describa su gira ibérica de 1844-45. A guisa de ejemplo Sacheverel Sitwell proporciona apenas dos bocadillos madrileños<sup>5</sup>: la aserción evidentemente falsa de que "no pudo tocar para Isabel I [!] de España porque la etiqueta de la corte prohibía su presentación personal a la reina". El otro era un enredo semejante de falsedades: "Hizo que fuese presentado un ciclo de conciertos suyos en el Teatro del Circo de Madrid, de octubre a diciembre de aquel año [¡1845!] y después se marchó en una especie de vacaciones a Sevilla y Granada". ¿Qué hay de cierto en las visitas de Liszt a las capitales ibéricas, realizadas en la cumbre de su llamado Período Glanz?

El Teatro del Circo de Madrid, en el que Liszt dio cuatro conciertos —octubre 31, noviembre 2, 5 y 9 de 1844 (no 1845), había sido transformado solamente dos años antes: de hipódromo que era, pasó a convertirse en sede de la ópera italiana en la capital hispana. De acuerdo con tal ambiente, Liszt eligió con toda propiedad paráfrasis de Bellini y Donizetti, para alucinar al numeroso público que concurría en tropel a escucharlo y escuchar a los artis-

tas que colaboraban con él. La Obertura *Zampa* de Hérold (1831) ejecutada por la orquesta local inició la primera parte de los conciertos ejecutados los días 2, 8 y 9 de noviembre. Y la propia orquesta principió la segunda parte con la obertura de Guillermo Tell (1831)<sup>6</sup>. Circundado por arias de *El Pirata* (1827) de Bellini; *Ana Bolena* (1830) de Donizetti; *Zaira* (1831), *Il Giuramento* (1873) e *Il Bravo* de Mercadante<sup>7</sup>, cantadas por italianos contratados para la estación operística italiana regular de Madrid, Liszt ofreció el 2 de noviembre *Reminiscencias de Norma* (1841) [349 en el Catálogo de Grove 5 de sus obras], la Introducción y Polonesa de *Los Puritanos* [391] y *Reminiscencias de Don Juan* (1841) [418].

El *Don Juan* fue un golpe muy feliz, pero no porque la ópera de Mozart, estrenada en Madrid el 15 de diciembre de 1834 en el Teatro de la Cruz, hubiera seguido en la cartelera una década más tarde, sino por el oportuno gesto de que solamente el 28 de marzo de 1844 se había llevado a cabo la premiere del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla y Moral (1817-1893 T.), la obra más popular sobre el libertino, desde *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina y pronto el drama español más populachero de todo el siglo.\*

El 9 de noviembre tocó *las Grandes Variaciones de Bravura sobre la Marcha de Los Puritanos* (1837) [392] y *Reminiscencias de Lucrezia Borgia* (1840) [400]. El 2 de noviembre terminó la segunda parte con una *Melodía húngara* que pudo bien ser una de las *Ungarische Nationalmelodien* publicadas por Haslinger en 1840 y vueltas a arrearlar más tarde por Liszt como una rapsodia húngara. La *Marcha Húngara*, que juntamente con la *Gran Galopa Cromática* finalizó la primera parte del concierto del 9 de noviembre, era la *Marcha Rakóczy*, publicada como Melodía Nacional Húngara No. 13 (Libro 6º) y como Rapsodia Húngara N.º 15. El número final de este cuarto concierto del Circo fue anunciado como "Improvisaciones al piano por el señor Liszt". Para cada uno de los cuatro conciertos del Circo la "Revista del Teatro" informó que el artista recibía la estratosférica suma de 2,000 francos<sup>8</sup>. Por otra parte, Liszt acompañó a los cantantes en el concierto del 2 de noviembre, evento que fue propiciado por J.D. Skoczdo poles<sup>9</sup>, un emigrante checo que residía en Madrid desde 1842.

El Liceo Artístico y Literario de Madrid, fundado en 1837, fue el patrocinador de la gira de Liszt por la capital hispana. Previamente habían sido invitados dos colosos por el Liceo: Giovanni Battista Rubini (1795-1854), contratado en diciembre de 1841 y Pauline García (más adelante Viardot-García) (1821-1910), en mayo de 1842<sup>10</sup>. Liszt tenía a ambos en alta estima. Rubini comenzó con él una gira por Holanda y Alemania, en 1843, pero se separaron ambos al llegar a Berlín. De Pauline García, su antigua alumna en París, seguía escribiendo loas todavía en 1883.

A partir de enero de 1839, el Liceo comenzó a llevar a cabo sus sesiones reglamentarias en el palacio del Duque Marcelino de Villahermosa (1815-1888), traductor de las Geórgicas de Virgilio y por aquel entonces vicepresidente del Senado Hispano. Allí se llevó a cabo la presentación previa de

---

\* En México se sigue representando aún, año tras año, el *Don Juan Tenorio*, por noviembre, como imprescindible parte del "Día de Muertos". (T)

Liszt la noche del lunes 28 de octubre, en un recital, cuyas entradas se vendieron a 39 reales de vellón para los socios del Liceo y 40 para el público en general. El programa de este concierto, verificado el 28 de octubre, a las 8.30 de la noche, estaba formado por las siguientes obras: *Obertura de Guillermo Tell* [552]; *Reminiscencias de Lucia de Lammermoor* [397]; *Reminiscencias de Norma*; Fantasía sobre motivos favoritos de *La Sonámbula* [392]; *Ma-zurka de Chopin*<sup>11</sup> (no especificada); *Introducción y Polonesa de Los Puritanos* y *Gran Galope Cromática*.

Así como durante sus triunfos del año anterior en Berlín había sido acompañado por su "aid-de-camp" Conde Félix von Lichnowski (1814-1848) que lo idolatraba, así en Madrid se vio atendido por Louis Boisselot, primogénito del constructor de pianos de Marsella<sup>12</sup>, cuyos instrumentos fueron tocados por Liszt y continuamente anunciados a través de toda su gira por la península ibérica. El 4 de noviembre asistieron ambos a un banquete dado en su honor, en el Geniays Inn, al que fue invitada toda la élite musical de Madrid,<sup>13</sup> entre la que se hallaban Pedro Albéniz (1795-1855), discípulo de Herz y Kalkbrenner y primer profesor de piano en el recientemente fundado Conservatorio Real de Música; y Juan María Güelbenzu (1819-1886), discípulo de Prudent y pianista de la corte en 1844; e Hilarión Eslava (1807-1878), uno de lo mejor recordados paladines musicales del siglo XIX español; \* y Baltazar Saldoni (1807-1889) quien, tras su nombramiento como profesor de canto en el Conservatorio en 1839, ganó más tarde renombre internacional por su lexicografía musical hispana; y Sebastián Iradier (1819-1865), instructor de solfeo en el Conservatorio de 1839 a 1851 y recordado aún como autor de dos de la mejor conocidas canciones españolas del siglo XIX: "La Paloma" y "El Arreglito" (esta última parafraseada en la Habanera de *Carmen*); y Joaquín Espín y Guillén (1812-1881), compositor de ópera<sup>14</sup>, presidente electo del Liceo (sección de música) en 1840 y fundador de un periódico musical en 1842; y Joaquín Gastambide (1822-1870), cuyo juvenil talento presagiaba ya su carrera internacional como compositor de zarzuelas; y Angel Inzenga, Justo Moré, Pedro Sarmiento; y cinco estrellas italianas masculinas que habían sido contratadas para la temporada madrileña de ópera.

Aunque su amigo el Conde Lischnowski lo había influido en favor de los carlistas<sup>15</sup> —recientemente vencidos en una larga lucha por colocar al pretendiente Don Carlos (1788-1855) en el trono— Liszt no se rehusó en lo absoluto a tocar para la Reina Isabel II (como lo aseguraba Sitwell), quien había ocupado el trono durante 14 años. Su primera aparición en el palacio real (de acuerdo con *El Heraldo* del 7 de noviembre) fue programada aquella noche con la presencia de "senadores, diputados y otras autoridades civiles, el cuerpo diplomático, la nobleza y otras personalidades notables invitadas"<sup>16</sup>. En aquella ocasión, o antes del N.º 18 de la *Revista de Teatros*, la reina invistió al pianista-compositor húngaro con la Cruz de Carlos Tercero y le obsequió un fistol de corbata, por valor de mil pesos.<sup>17</sup>

Antes de salir de Madrid para dirigirse a Córdoba (no Sevilla), el 4 de diciembre, Liszt tocó por lo menos cuatro veces más: 1) un concierto de bene-

\* En México fue muy utilizado su Método de Solfeo en el siglo pasado y parte del presente (T).

ficio (13 de noviembre) en el Teatro del Príncipe, para la diva Brazzi; 2) el 14 de noviembre un concierto en el salón del Instituto Hispano, para suscriptores de la revista *Iberia Musical y Literaria* (editada de 1842 a 1845 por Joaquín Espín); 3) un gran concierto de caridad pública del 21 de noviembre en el Teatro del Circo; 4) una fiesta de despedida del 22 de noviembre ofrecida por el Liceo responsable de la gira de Liszt en Madrid en el palacio Villahermosa. En el beneficio de la Brizzi tocó Liszt su obertura de *Guillermo Tell*, inmortalizada en la embelezada descripción de Vladimir Stasov<sup>18</sup>; sus *Reminiscencias de Roberto el Diabolo*, a partir del Vals Infernal (413b) —un potpourri de arias no identificadas, con el cornista inglés, Emilio Daclli;<sup>19</sup> y una versión para dos pianos de sus *Reminiscencias de Norma* (655), con el pianista de la corte Güelbenzu<sup>20</sup>. La noche siguiente volvió a tocar en dúo con el propio Güelbenzu. El crítico de la *Revista de Teatros* del 18 de noviembre informó enfáticamente a aquella parte del público imposibilitado de asistir al evento, por tratarse de un concierto destinado solamente a los suscriptores, que el recital había resultado "brillante". Liszt tocó magníficamente y el distinguido profesor Güelbenzu había secundado perfectamente al gran virtuoso en los dúos. Los cantantes Franchesquini, Cibatti<sup>21</sup> y otros eminentes artistas cantaron varias selecciones y Zorrilla,<sup>22</sup> Larrañaga y Villegas recitaron poesías.

Como si dos dúos no hubieran bastado, Liszt ejecutó todavía otro con Güelvenzu, como final de la segunda parte de aquel concierto caritativo del 9 de noviembre en el Circo. De ser correcta la especificación del Diario de Madrid de la mencionada fecha, las "Variaciones para dos pianos sobre motivos de 'La Dama del Lago'" de Rossini (1819), como obra compuesta por Liszt no aparece como en ninguna bibliografía del compositor. El por aquel entonces joven Güelvenzu, de 25 años de edad quien, como Sarasate, era nativo de Pamplona, había regresado de París, donde estudió, a principios de 1844. Su tercera aparición al lado de Liszt consagró su reputación en la capital hispana y le aseguró supremacía entre la siguiente generación.

En el resto de los grandes conciertos de beneficio que comenzaron el 8 de noviembre,<sup>24</sup> Liszt repitió la formación de sus cuatro primeros del Circo. Así como en el evento del 9 de noviembre se había escuchado por primera vez, en un concierto público madrileño, un lieder de Schubert, el tenor Paulino cantó después por segunda vez una "melodía de Schubert". "Las partes 1a. y 2a. comenzaron con oberturas de ópera, ejecutadas por la orquesta del teatro —en esa ocasión el apenas dos años antes compuesto *Nabucodonosor* (Milán, 2 de marzo de 1842; Barcelona, 2 de marzo de 1844). Tras una aria de *Ana Bolena* (1830) cantada por Paulino, Liszt tocó el *Concertstück* para piano y orquesta de Weber, seguido de una aria de *Pedro el Grande* de Vaccai (1824), cantada por una diva. Después la *Dama del Lago* para dos pianos, con Güelbenzu. En la segunda parte, de nuevo las reminiscencias de *Lucia* que había ejecutado en su recital inaugural del Liceo, el 28 de octubre; y terminó con aquella obra anunciada como "El Capricho", su título español para la Rapsodia Húngara N<sup>o</sup> 11 (nuevo arreglo de las Melodías Nacionales Húngaras Libro VIII (242-14=244=11)).

Para entretener a los miembros del Liceo que se reunieron con motivo de la fiesta de despedida en el palacio Villahermosa, la noche del viernes, 22 de noviembre<sup>25</sup>, Liszt repitió la marcha "Rakóczy" ya escuchada el 9 de no-

vimiento en el concierto del Circo; así como las reminiscencias de *Norma* tocadas el 2 de noviembre en el Circo. Para divertirlos a él y a otros invitados tres aspirantes locales a cantantes de ópera, pertenecientes a la sección musical del Liceo, cantaron arias de *Esule de Roma* de Donizetti (1828) y *Tebaldo e Isolina* de Morlacchi (1822). Esa misma noche tuvo Liszt que asistir a otra fiesta dada en su honor por el coronel Pablo Cabrera, durante la cual el militar indujo al compositor a escuchar un arreglo que su hija Paulina,<sup>26</sup> de 22 años, había realizado de una lacrimosa *Tumba de mi madre*. Los versos eran del libretista de óperas Gregorio Romero Larrañaga (1815-1872), cuyas poesías habían sido previamente recitadas en presencia suya en la velada del 14 de noviembre del Instituto Español. Tiempo después este lamento "Tumba de mi madre" fue añadido a sus *Primeras inspiraciones musicales*, a costillas del coronel.

En 1845 Liszt publicó la única transcripción de una composición española plañidera: *Hoja muerta. Elegía según Soriano* (428). Una década después Mario Soriano Fuentes (1817-1880) este único compositor hispano favorecido, comenzó a publicar, a costas suyas, los cuatro volúmenes de su *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*. (Madrid: Martín y Salazar, 1855-1859) que hasta el día conserva vigente la memoria de su autor; pero en 1844 era conocido como el violento enemigo de Meyerber en el *Heraldo de las Artes*<sup>27</sup>. En el interim fungía como director del Liceo Artístico y Literario en Córdoba<sup>28</sup>, bajo cuyos auspicios Liszt tocó su primer concierto público el 11 de diciembre. Después de abandonar Madrid el 4 de diciembre, para dirigirse a Córdoba, llegó allá cuatro días después, para ser recibido por Mariano Soriano Fuentes "acompañado de su nutrido grupo de miembros del Liceo de Córdoba que lo acogieron de la manera más calurosa con un desayuno, al término del cual fue albergado por Diego Pérez de Guzmán".<sup>29</sup> Tal fue el entusiasmo de la recepción en Córdoba, que en una efervescente misiva que le escribió el 17 de diciembre de 1844 al conde húngaro Odon Zichy (1811-1894) le decía: "Sólo faltó que me plantaran en una esquina pública como estatua viviente."<sup>30</sup>

Por lo referente a su siguiente estación, Sitwell quisiera hacernos creer que permaneció largo tiempo en Sevilla, en espera de nuevas a dónde dirigirse en esa su gira ibérica. Pero no fue así. No "se quedó en suspenso durante algunas semanas" en Sevilla "en condición de nerviosa incertidumbre acerca de su futuro". A partir del 17 de diciembre, simplemente decidió permanecer diez días en Sevilla. Al llegar a esta ciudad fue recibido con un banquete en el salón de Murillos del recientemente fundado museo, en el sitio que ocupaban el ex-monasterio de San Pablo y Hospital del Espíritu Santo. En una carta de Lyon, del 14 de abril de 1845, en la que comentaba el evento, decía que el piano había dejado mucho que desear. Sin embargo, rogó al director del *Monitor* Parisiense que mencionara el hecho de haber cenado con unos cien invitados en una galería en la que colgaba la más fina colección de Murillos.<sup>31</sup>

Lo que más le llamó la atención en Sevilla fue la catedral. Al rededor del 31 de diciembre le escribió a la auspiciadora de su visita a Sevilla, para agradecerle todo lo que había hecho para proporcionarle contento:

"Durante mis días de estancia allá, no hubo uno solo sin que yo le pagara tributo a la catedral —ese poema épico de granito, una sinfonía

arquitectónica, cuyas armonías vibran eternamente. Me faltaban palabras para loar suficientemente un monumento tal ... Mi admiración por su catedral me condujo a tales extremos, que solamente en el décimo día de mi estancia allá, apenas algo antes de salir, pude decidirme a visitar el vecino Alcázar<sup>32</sup> (palacio comenzado a construir durante el período Muslim).

La profunda impresión que le produjo a Liszt la catedral de Sevilla, pudo apreciarse siete años después. En carta fechada el 1º de diciembre de 1851, con objeto de espolear al desanimado Wagner que estaba desfalleciendo en su vasto plan para terminar el ciclo del Ring le decía:

No te detengas; trabaja incesantemente; no permitas que nada te distraiga de tu trilogía. Adopta como estribillo el consejo dado por el cabildo de la catedral de Sevilla a su arquitecto: "Constrúyanos un templo tan vasto, que las generaciones venideras tengan que llamarnos locos por haber emprendido algo tan extraordinario"; sin embargo, la catedral sigue en pie hoy, como un monumento a su locura.<sup>33</sup>

El organista de la catedral de Sevilla que escuchó Liszt la noche de la Navidad era Eugenio Gómez (1802-1871). Adiestrado en su nativa Zamora, ante todo como infante de la catedral y luego como organista, Gómez ganó el puesto de segundo organista de la catedral de Sevilla en 1824 y permaneció allí 42 años. A la llegada de Liszt le mostró una colección de sus *Melodías Armonizadas*, que entonces sólo llegaban a una docena. Liszt le escribió el 27 de diciembre de 1844 una carta laudatoria que concluía así:

Sólo puedo rendirle alabanzas acerca de su trabajo. En el caso de defectos mencionaría uno: su escaso número. No se limite a doce; siga adelante, escriba 24 o 48 y así satisfará a los amantes de la música. Ahuyente las vacilaciones y los retardos. Prosigá, prosiga, prosiga.<sup>34</sup>

Este consejo fue seguido por Gómez, quien compuso otra docena de melodías y se las dedicó a Eslava, maestro de capilla de la catedral de Sevilla, de 1832 a 1847 y otras cuatro a la princesa Luisa Fernanda (1832-1897), hija de Fernando VII, a quien dio clases de piano.

La siguiente estación de Liszt, después de Sevilla, fué Cádiz. Desde aquel puerto le escribió una larga carta al Gran Duque Alejandro (1818-1901) de Saxe-Weimar, fechada el 1º de enero de 1845<sup>35</sup>, en la que le explicaba la demora causada por su gira española. Después de un concierto en Cádiz, se detuvo medio mes en el Hotel de l'Europe, atraído quizá por los encantos de una sirena llamada Emilia; o pueda ser que se haya ido a Granada, en un viaje que debe aparecer de cualquier manera durante esta su gira española. Años después en *Des Bohémiens et leur musique en Hongrie*, recordaba haber visto algunos gitanos paseándose por las noches en los alrededores de la Alhambra.<sup>37</sup> Por lo menos se quedó una semana en Granada. Stilwell dice que permaneció en espera allí hasta "principios de la primavera", antes de salir para Portugal, "después de lo cual le hallamos en Gibraltar". La verdad es que se embarcó en el vapor inglés *Montrose* en Gibraltar, el 12 de enero. Después de detenerse algunas horas camino a Cádiz, llegó a Lisboa el 15 de enero, juntamente con los otros 19 pasajeros. En la capital lusitana se hospedó inmediatamente en el lujoso Hotel de France, situado en Cais do Sodre Nº 3, donde permaneció hasta abandonar Lisboa, el 25 de febrero.<sup>38</sup>

Tocante a que estuviera indeciso respecto de esta visita a Portugal, Lisboa había sido uno de sus objetivos desde que llegó a la península ibérica. Ya desde el 16 de febrero de 1844 le escribía a la Condesa d'Agoult desde Weimar, comunicándole sus expectativas de recibir una condecoración de la Corona de Portugal<sup>39</sup>. Esta condecoración debería ser la recompensa por la *Marcha Heroica en Estilo Húngaro* (231) (Berlín, Granz, 1840, Schlesinger 1844), dedicada por Liszt al Duque de Saxe-Coburg Fernando II (1816-1885) quien, tras su matrimonio en 1836 con la reina portuguesa María II (1819-1853) se convirtió en uno de los mecenas de aquella época. No obstante haberla compuesto en 1840 y vuelto a arreglar en 1854 para usarla en su propio poema sinfónico *Hungaria* (103), a principios de 1844, la marcha aguardaba aún al mecenas adecuado. Fue Lichnowski (quien durante el año de 1842 vivió en Portugal y cuyos *Recuerdos Portugueses* del año 1842 (Mainz: V. von Zabern 1843) fueron publicados en Lisboa en 1845, en traducción portuguesa), quien aconsejó a Liszt —aun antes de que éste iniciara su gira ibérica— cómo redactar correctamente la dedicatoria a Fernando II. Liszt respondió en carta fechada el 8 de mayo de 1844: "Tan pronto como recibí tu carta le escribí a [Schlesinger en] Berlín para dejar listo lo de la marcha portuguesa y espero diariamente una contestación para comunicártelo"<sup>40</sup>. Desde Bordeaux, donde se hallaba el 20 de septiembre, en espera de salir para Madrid el 3 o 4 de octubre, volvió a escribirle a Lichnowski. Entre otras noticias le enviaba su itinerario de viaje:

Probablemente vaya a Lisboa a fines de octubre. Dime si puedo hacer algo por tí allá. Dos palabras tuyas —las que sean— para Costa Cabral [1803-1889], ministro en jefe de la Reina María II desde 1842 y organizador de numerosos eventos culturales, incluyendo el Conservatorio Nacional] me serán de gran alivio. ¿Puedo contar contigo? A fines de este año espero regresar a Weimar. A Viena iré en torno al 10 o 15 de marzo<sup>41</sup>.

La frenética recepción que le hicieron en Madrid, Córdoba y Sevilla lo retuvo allá, por supuesto. En vez de regresar a Weimar a fines de diciembre y llegar a Viena en marzo, permaneció en Lisboa del 15 de enero al 25 de febrero y llegó de nuevo a Gibraltar el 3 de marzo, listo para viajar por la costa oriental de España<sup>42</sup>. Puesto que Lisboa estaba mejor preparada para él que Madrid, se le recibió allí con un aplauso más perceptible aún. Típico de la publicidad que se le hacía en la prensa, previamente a su llegada, fue un desplegado del *O Espectador* de Lisboa del 27 de diciembre de 1844, en el que se citaba al periódico *Iberia Musical y Literatura* madrileño de Espín (patrocinador del único concierto para 14 miembros en el salón del Instituto Español): "Aparte del fístel de piedras preciosas, valuado en 5,000 francos que le ofreció la Reina Isabel (II) después del magnífico concierto del Palacio Real, ésta lo nombró caballero de la Orden de Carlos III". Por otra parte, Lichnowski había preparado a Liszt con anticipación para que apreciara a Portugal, mientras que nadie le había enseñado a apreciar a España. El siguiente es un ejemplo encomioso de Lichnowski en su *Portugal Erinnerungen*:

Los carrillones de Mafra son excelentes. Entre otras cualidades admirables, están ajustados de tal manera, que algún auditor que se halle a un centenar de pasos de distancia puede escuchar un trozo tan perfectamente ejecutado como si se tratara de música para dos pianos, tocada por Liszt y Clara Wieck, espalda contra espalda.<sup>43</sup>

Y para colmo, Lichnowski lo había recomendado, no solamente con Costa Cabral, sino con los dos oficiales cortesanos, más cercanos a la reina y al rey: el Duque de Terceira (1792-1860), mayordomo de María II de 1841 a 1848; y a Dietz, chamberlán y factotum del rey, nacido en Alemania<sup>44</sup>. Una tercera persona a quien Lichnowski recomendó a Liszt y quien le ayudó enormemente a organizar sus conciertos fue Caetano Fontana —nativo de Milán, quien emigrado a Lisboa, desde 1835, entró como arpista a la orquesta de la Opera de Sao Carlos.<sup>45</sup>

Tal como en Madrid, Liszt tocó y le hizo propaganda al piano Boisselot en Lisboa. Después de sus nuevos conciertos públicos —cinco para su propio provecho, dos para caridades públicas y otros tantos a beneficio del tenor Tamberlick y la soprano Rossi Caccia —la reina portuguesa compró el mismísimo instrumento en el que había tocado Liszt en privado y en público. Este piano se guarda aún, como reliquia, en el Conservatorio Nacional de Música de Lisboa, bajo la etiqueta "Nº 207 Boisselot & Fils da Marseille".

En Lisboa, como en Madrid, Liszt ejecutaba en el Teatro de la Opera sus conciertos contratados. En Sao Carlos, famoso desde su apertura el 30 de junio de 1793 como uno de los más suntuosos de Europa, tocó cinco conciertos para su propio beneficio —el jueves 23 y el 30 de enero, 6 de febrero, sábado 25 de enero y lunes 17 de febrero. El 8 de febrero dio otro concierto gratuito, así como los días 15 y 22 de febrero, ofreció beneficios para el *Ernani* de Verdi cantado por Tamberlick y la *Lucia de Lammermoor* de la soprano Rossi Caccia<sup>46</sup>. Desafortunadamente el concierto de beneficio del 8 de febrero, en el Sao Carlos, produjo solamente 168,000 reis, después de pagarse a Corradini & Lombardi, empresarios del teatro, así como a la orquesta que sustrajo mezquinamente sus sueldos regulares de las ventas de taquilla.<sup>47</sup> Con aquella personal generosidad que le caracterizaba, Liszt agregó 32,000 reis de su propio bolsillo —acto que Costa Cabral insistió en darle publicidad en el *Diario do Governo*, del 13 de febrero (1845). Por tanto el Asilo de Mendicidad recibió 200,000 reis. Habiéndose dado cuenta de que ni la empresa del Sao Carlos, ni la orquesta del teatro habían apoyado sus actos caritativos, escogió el salón de la escuela elemental situada en glorieta de Carmo, para su segundo concierto del 12 de febrero, esta vez a beneficio del Asilo de la infancia desvalida.

¿Qué obras tocó en Lisboa? Programas detallados de todo, con excepción del último acto en Sao Carlos del 17 de febrero, fueron publicados en el *O Patriota* (23, 24 y 30 de enero; 7, 10 y 12 de febrero); el *O Gratis* (23, 25 y 30 de enero) y *A Revolucao de Setembro* (22 y 23 de enero). Como en Madrid Liszt dividió sus programas de Lisboa en dos partes: sendas oberturas y una pieza de gran bravura tocada por él para cerrar las dos partes.

Inauguró sus conciertos con el tenor Tamberlick y el barítono Ciabatti. Este último había viajado con él desde Paris. Después de su dúo el Tenor cantó solo una aria de *María Padilla* (1841). En contraste con su concierto inaugural de Madrid, Liszt inició la segunda parte con la "Invitación al Vals" de Weber (1819), seguida de sus propias reminiscencias de *Norma* [394], la obertura de *Guillermo Tell* [552], una melodía húngara y la Gran Galopa Cromática [219]. En su siguiente concierto del 25 de enero ejecutó las reminiscencias de *Lucia* (397), *Reminiscencias de Roberto el Diablo* (413), obras ya presentadas, como *Tarantella de Rossini*<sup>48</sup> y *Mazurka* de Chopin, la po-

lonesa de *Los Puritanos* (391) y *Fantasia sobre motivos favoritos de la ópera La Sonámbula* (393). El 30 de enero tocó el *Concertstück* de Weber<sup>49</sup> con la orquesta del teatro, que en Madrid había reservado para su concierto de despedida del 21 de noviembre en el Circo. Seguidamente la prima donna Rossi Caccia cantó una cavatina de *L'Ambassadrice* (1836) (La Embajadora) de Auber.

Después del Vals infernal de las *Reminiscencias de Roberto el Diablo*, el 6 de febrero requirió Liszt de su auditorio seis temas, ora cantados, ora escritos. Como lo informó *O Patriota* al día siguiente, la exaltada concurrencia aplaudió frenéticamente cuando Liszt, con su acostumbrada agudeza, escogió, entre los seis temas, el del himno nacional (conocido como el *Himno de D. Pedro*). Compuesto por el Rey Pedro IV (1798-1834), autor de la Carta Constitucional del 29 de abril de 1826, con la que colocó a su hija María II ("da Gloria") en el trono, este himno sería el Nacional de Portugal de 1827 a 1910. (El rey había estudiado con Sigismund Neukomm durante su estancia en Río, donde compuso para el bautismo de su hija (3 de mayo de 1819) un *Te Deum* para coro mixto y orquesta. Junto con Joao IV (1604-1656) hasta la fecha Pedro IV merece que se le coloque entre los mejores compositores reales de la historia). Después de hacerse cantar el himno, "Liszt tocó una admirable fantasía, basada en esta melodía, cuya hazaña aumentó hasta el límite el entusiasmo de la multitud de sus admiradores".<sup>50</sup>

En su concierto de beneficio del 8 de febrero, en Sao Carlos, Liszt repitió la obertura *Tell* y la galopa cromática de su concierto inaugural del 23 de enero.

"Nunca lo habíamos visto más inspirado. Tocó ambas obras aún a mayor velocidad y animación y más brillantemente que la primera vez (enero 23). Si hubo un entusiasmo enorme entonces imaginad el efecto de esta repetición. Liszt, cuya filantropía es tan conocida como su talento, nos brindó un ejemplo de cómo el genio puede ser un aliado de la virtud. Al par que su comprensión abarca la vasta gama del pensamiento musical, su espíritu armoniza todo sentimiento tierno con el infortunio de sus semejantes".<sup>51</sup>

En el concierto de beneficio del 15 de febrero Liszt repitió la fantasía de *La Sonámbula* [393] con que había terminado su concierto del 25. Como novedad ofreció sus *Reminiscencias de Norma* para dos pianos, que ejecutó esta vez con Joao Daddi. (Era la misma obra que había tocado en Madrid con Güelbenzu en el beneficio de la Brizzi). Durante la última visita a Londres, en abril de 1886, todavía recordaba a Daddi, por quien le preguntó a Batalha Reis. Cuando a su regreso a Portugal Batalha Reis se lo contó al veterano Daddi de 72 años, éste se emocionó grandemente.<sup>52</sup>

Los nueve conciertos públicos de Lisboa fueron redondeados con tres apariciones privadas. El domingo 26 de enero tocó para el rey y la reina en el Palacio Ajuda. Si el rey se sintió gratificado con la dedicatoria de la *Heroischer Marsch*, a la reina le conmovió profundamente la *Marcha Fúnebre del Dom Sébastien* de Donizetti (Viena: Pietro Machetti). Como Donizetti consideraba *Dom Sébastien, roi de Portugal* su obra maestra (dedicada a María II), nada pudo ser más oportuno en Portugal que la ejecución por Liszt de parte de una ópera que sería estrenada en Sao Carlos el 4 de mayo de 1845 (después de 32 representaciones en la Opera de Paris, a partir del 13 de no-

viembre de 1843). Liszt había planeado este homenaje al adorado héroe portugués con tanta antelación como puede colegirse por la fecha en que depositó una copia en el Conservatorio de París (noviembre de 1844). El compositor había, además, arreglado la marcha con gran esmero. El 5 de marzo de 1845 el propio Donizetti le dijo a Antonio Vasselli en una carta, que la marcha de Liszt le ponía a uno los pelos de punta.<sup>53</sup> Para corresponder a esta dedicatoria, así como al concierto del palacio, María II confirió a Liszt, el 26 de enero, no solamente la orden de los Caballeros de Cristo (establecida en 1318), sino que lo recompensó con un estuche de rapé en oro, incrustado de diamantes, que él consideró siempre como el más precioso regalo recibido de parte de la realeza.<sup>54</sup>

La noche del 27 de enero tocó en la mansión del primer ministro Costa Cabral, situada en la Calzada de Estrela. Su tercer concierto privado tuvo como patrocinador al Visconde de Cartaxo, Don Luis Teixeira de Sampaio (1788-1865). Algunas de las jóvenes allí presentes murmuraron juguetonamente: "¡Qué lindo sería bailar con Liszt al piano!" Con encanto señorial, Liszt accedió tocando algunos valeses y polkas.<sup>55</sup> Una de las fiestas donde no tocó, pese a haber permanecido allí hasta las 3 de la mañana, fue la del Nuncio Apostólico. De acuerdo con un artículo del *Jardim des Damas*, publicado bajo seudónimo el 15 de febrero, Liszt declaró con mucha gracia haber perdido sus gafas en la fiesta del Nuncio.<sup>56</sup> Pero la broma confirma lo que sus retratos raramente señalan, o sea, que era extremadamente miope.

El 24 de enero entró a la venerable Irmandade da Gloriosa Virgen Martyr Santa Cecilia, una hermandad protectora de los músicos, fundada en 1603 (y reorganizada en 1760).<sup>57</sup> Un mes después, fue invitado como miembro honorario de la Academia Filarmónica de Lisboa, pero por una vez le falló su estrella. Habiendo llegado a la cita una hora después de la ceremonia, ofendió gravemente a aquella asamblea de más de 300 miembros de la sangre azul.<sup>58</sup> Afortunadamente se hallaba en visperas de abandonar el país.

Dos de los más destacados compositores de Lisboa: Manuel Innocencio Libertao dos Santos Pinto (1815-1860) y Francisco Antonio Norberto dos Santos Pinto, escribieron y dedicaron algunas obras en honor del distinguido huésped. El mayor había sido sucesor de Domingos Bomtempo como maestro de la Capilla Real en 1842 y en 1844 se le había nombrado maestro de música de los pequeños príncipes.<sup>59</sup> Su *Fantasia Brillhante sobre Motivos de Polka e Galope, dedicada ao seu Amigo F. Liszt*, Op. 11, para piano, fue un tributo a las danzas sociales más en boga por aquel entonces.

Santos Pinto —el más joven y talentoso de los dos dedicantes— se distinguió como compositor de música para ballet y música incidental. Habiendo ocupado durante largos años el puesto de cornista en la orquesta de Sao Carlos pudo ver sus piezas bailadas allí en 1838. En la página titular de la obra que le dedicó a Liszt (propiedad actual de la biblioteca del Conservatorio de Lisboa) se lee: 8ª Obertura para gran orquesta, compuesta y dedicada al insigne Monsieur Franz Liszt por su admirador F.A.N.S., Profesor del Conservatorio Real de Lisboa. Para señalar la obertura como la mejor de sus obras, Santos Pinto se hizo más tarde pintar, sosteniendo la partitura con su mano derecha (con el largo título traducido y abreviado)<sup>60</sup>, y "durante muchos años después dirigió en los conciertos de Santa Cecilia esta magnífica y valiosa obra".

La única obra que escribió Liszt durante su visita a Lisboa fue *Le Forgeron* (El Herrero) para coro masculino y piano [81 = Raabe 548]. Terminada el 12 de febrero,<sup>61</sup> esta obra (instrumentada después por Conradi) lleva un texto de Lamennais (1782-1854). Al marcharse dejó olvidado por lo menos un manuscrito de una pieza para piano —el bosquejo preliminar del primer tema de la Balada en Re bemol [170] (1845-1854). Sin embargo, en lugar del Re bemol *andantino*, aquel bosquejo de 16 compases es la versión de un vals *allegretto* en La bemol.<sup>62</sup> Bien enmarcada, en la residencia del rico aficionado y protector de música Antonio Nunes dos Reis, a quien le fue confiado el cuidado del bosquejo, éste fue publicado originalmente por el nieto del primer propietario en 1945, para conmemorar el centenario de la visita de Liszt a Lisboa.

Contrastando con la fácil *hoja de album* que Liszt le agregaría cuatro años después a su primera balada (publicada en 1849), la *Grosse Concert-Phantasie über spanische Weisen* (concebida en Lisboa y publicada en 1867 postumamente)<sup>63</sup> Liszt levantó el Pelión sobre el Osa en lo referente a dificultades técnicas. La Rapsodia Española (compuesta en Roma en 1863 y publicada en 1867) es no solamente más corta y menos pesada desde el punto de vista técnico, sino que, además, el haber separado las solemnes variaciones sobre las *Folies d'Espagne* de la cabriolera jota, hace comprensible la forma de la rapsodia desde su primera audición. Desde un punto de vista formal, la fantasía es mucho más compleja: el sujeto del fandango con que se inicia, es recapitulado en forma de fugato en las páginas 16-20. Este tratamiento casi escolástico concuerda bien con el sujeto, que no procede directamente del folklore español<sup>64</sup>, sino de la sección 19 del ballet *Don Juan* de Gluck (Viena, 17 de octubre de 1761).<sup>65</sup> Es, por supuesto, el mismo tema de fandango usado por Mozart en 1786 para un interludio al final del tercer acto de *Las Bodas de Figaro*.<sup>66</sup>

Este tema que Liszt usó, tanto para su rapsodia de 1863, como para la fantasía de 1845, es el sentido acento de la jota aragonesa.<sup>67</sup> Después del fandango y luego la jota, Liszt toma la tercera de las danzas sobre las que está basada la fantasía; cuando entra la Cachucha en canon de octava doble, la sorpresa y el deleite del auditor aumentan (pág. 13 y 14). En el brillante desarrollo de la fantasía (pág. 21-31) confronta en variaciones a la cachucha y la jota, ambas a velocidades que alcanzan una furia frenética. Como el fandango, la cachucha era una danza muy conocida fuera de la Península antes de 1845. Fue inicialmente popularizada por Jean Coralli en su ballet *El Diablo Cojo*, bailado en la Opera de Paris en 1836 por Fanny Eisler, quien llevó la cachucha a Nueva York desde 1840. *La Cachucha* fue publicada como la tercera de las *Danzas de Fanny Eisler*.

Lejos de haber resultado inútil esta gira ibérica de Liszt, su fantasía Hispánica es otra de sus obras maestras olvidadas. Pensando no solamente en auditorios locales, sino en vastos públicos internacionales, tuvo el buen juicio de escoger temas de danzas conocidas como hispanas desde tiempo atrás en el extranjero. El haberlas "elaborado", por medio de procedimientos escolásticos de canon y fugatos fue un golpe genial. Al realizarlo, equilibró el mero relumbre y brillo que desde su tiempo hasta el nuestro han sido considerados como distintivos indispensables del estilo español. Habiendo sido un innovador en muchas otras jurisdicciones de la música, su fantasía española —junto con la *Primera Obertura Española* que Glinka escribió el mismo

año— los coloca a ambos como profetas del porvenir tratándose de compositores tan alejados unos de otros como Rimsky-Korsakoff y Ravel.

(Por falta de espacio, las NOTAS serán publicadas en el próximo número de esta revista, con nuestras excusas [Traductora, E.P.] ).

## ESPERANZA PULIDO EN ENTREVISTA CON FRANCISCO CURT LANGE

E.P.—*Muy ilustre amigo: tu nombre y tus hechos son tan conocidos en el mundo entero de la musicología que me parece pueril presentarte en esta revista. La quinta edición del Diccionario Grove (1954); en "Die Musik Geschichte und Gegenwart" (1960); en "Rieman" (1961), etc. se te dedicaron artículos extensos. En 1955 fue publicada una voluminosa bibliografía de tus obras. Tú mismo diste a la estampa seis volúmenes del "Boletín Latinoamericano de Música", sin olvidar tu Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores que publicó por lo menos 65 obras de compositores latinoamericanos contemporáneos. ¿Quisieras decirme algo acerca de este pequeñísimo bosquejo de tus actividades?*

C.L.—Bueno, en realidad yo tendría que hacer un poco de historia para decirte lo primero que lancé, después de haberme convencido del aislamiento en que vivían los musicólogos y compositores de nuestra grey y toda la música en el continente americano. Resolví lanzar en un folleto un movimiento de unidad profesional y al mismo tiempo de acercamiento y esto lo llamo el *Americanismo Musical*; ese folleto, que hoy es una pieza histórica, se publicó en 1934. Subsecuentemente, el primer tomo del *Boletín Latino Americano* salió en Montevideo; el segundo en Lima; el 3o. en Montevideo; el 4o. en Bogotá, el 5o. nuevamente en Montevideo y el 6o. y último en Río de Janeiro, con sus respectivos suplementos musicales (menos el tomo 2 porque no había copista en Lima para poder preparar ese suplemento). Después edité la *Revista de Estudios Musicales*, cuando fui director del Departamento de Musicología de la Universidad de Cuyo, en Mendoza, con siete volúmenes y un suplemento musical. Simultáneamente también hice ediciones de música contemporánea y antigua, así como en Montevideo edité doce volúmenes del *Archivo de Música Colonial Venezolana*.

E.P.—¿Cuándo asumiste la responsabilidad del Instituto Interamericano de Musicología en Montevideo y cuáles son los principales atributos de este organismo?

C.L.—También para esto hay que hacer un poco de historia, porque creo haber fundado la primera sección de musicología en todo el hemisferio latino americano, en 1934, en el Instituto de Estudios Superiores dependiente de nuestra Universidad. De allí en adelante se desarrolló el germen, digamos, del principio americanista y la necesidad de crear una entidad regidora de los destinos de la musicología latino americana. Me separé del Instituto en 1938, cuando en la Conferencia Interamericana de Lima se propuso la creación de un Instituto de esa naturaleza. En aquella época no se presentó una conclusión sino solamente una propuesta y entonces nuestro gobierno, en 1940, le dio jerarquía y lo hizo depender del Ministerio de Relaciones Exteriores, en lo que se refería a sus contactos internacionales. Este fue el comienzo del Instituto que, además, fue propuesto por cuatro conferencias internacionales de musicología, confiándoseme la dirección. Coloqué la Sede en Montevideo, porque en aquella época contábamos con un principio americanista sumamente desarrollado, con grandes intelectuales muy identificados con la idea de la unidad latinoamericana y me sentí muy alentado por eso. Tú preguntas: "¿Cuáles son los principales atributos del Instituto?" Muy bien. Los atributos del Instituto consisten en lo siguiente: el fomento de la investigación sería y al mismo tiempo la importación de la musicología, porque en nuestros países existe muchísima improvisación, sea por falta de dónde estudiar o por exigir atribuciones que generalmente son muy propias de nuestros países; cualquiera persona que haya tenido una afición en materia musical o, por casualidad, escribió en algún diario, ya se considera musicólogo. Este es el grave defecto que ha impedido la dignificación de esta profesión, asociado a una serie de problemas que no han podido ser solucionados convenientemente, con excepción de en algunos de nuestros países. Entonces nuestro Instituto realiza, tanto en forma directa, esto es, personal, investigaciones encabezadas por su Director (o sea mi persona) y financiadas por los países interesados. O nosotros recomendamos determinados elementos de valor para que realicen por su cuenta y supervisados por nosotros, una tarea de esta especie.

E.P.—Cuando dirigiste el *Boletín Latinoamericano de Música* durante tres años, ¿tuviste alguna conexión con el *Boletín Interamericano de Washington*?

C.L.—Para decir las cosas tal como se han producido, hubo en realidad lo siguiente: El *Boletín Latinoamericano* tenía más que nada un fin de comunicación musicológica por medio de artículos y estudios; en cambio el *Boletín Interamericano de Washington*, de la OEA, que lanzó nuestro amigo Guillermo Espinosa, fue publicado más tarde. El último volumen del *Boletín Latinoamericano de Música* es del año 1946. Espinosa comenzó un poco más tarde, si no me falla la memoria, pero este *Boletín* tenía un fin de información más que nada. A lo largo de su labor, de su salida mensual, o bimestral, —no recuerdo esto— el *Boletín* admitía también ciertos estudios indispensables, porque sobraba en nuestro Continente material y había que darle ubicación, de manera que era un elemento más, como diversas revistas que han aparecido, (la *Revista Chilena*, por ejemplo) que son indispensables. Deberíamos te-

ner en cada país una revista de significado trascendente. Yo, por ejemplo, noto la ausencia total de un órgano permanente en México.

E.P.—¿Tú fundaste la *Editorial Cooperativa Interamericana*?

C.L.—Efectivamente, también era una necesidad ineludible dar una oportunidad a los jóvenes, inclusive a aquellos de mediana edad, para ser mejor conocidos. Esta Editorial era un organismo dotado de una organización muy especial: pedía a cada compositor la mitad del costo para poder ser financiada; la otra mitad la pagaba yo. Entonces, una vez obtenido el fondo necesario para la edición, nosotros hacíamos generalmente, de 1,000 a 1500 ejemplares de tiraje y esta obra tenía la siguiente distribución: Se daban 200 ejemplares al compositor, 250 ejemplares se distribuían en diferentes países, es decir, en todo el hemisferio interamericano y en Europa, e inclusive en Asia; en fin, en los lugares donde hubiese actividad musical seria y esto dio por resultado que las obras fuesen realmente difundidas y ejecutadas en todas partes; pero lo que se puso a la venta, no dio los resultados necesarios porque desgraciadamente, en los almacenes de música no se ponían a la vista las obras y como se enviaban a consignación, eran frecuentemente devueltos los ejemplares; se prefería, naturalmente, vender métodos u obras europeas que reclamaban los conservatorios o los alumnos de los conservatorios. Todavía en aquella época nosotros íbamos un poco a la zaga, pero alcanzamos la suma de 66 obras y tuve la gran satisfacción de provocar imitadores que hoy en día han llenado plenamente ese principio de dirección musical, como la Asociación de Compositores Argentinos en Buenos Aires, las Ediciones Mexicanas de Música, en México, con su serie de obras publicadas que, hasta el día de hoy son muchas, según creo; y después, también la OEA en Washington, lo cual me produjo una enorme satisfacción. Lo que nosotros hacíamos, y esto creo que es indispensable, era publicar en la contraportada una relación completa, tanto biográfica como bibliográfica, de la producción del compositor y esto era entonces una introducción de la tarjeta de presentación de cada una de las obras. En otras, por ejemplo, publiqué de mi propio peculio homenajes a García Cartula, a Manuel M. Ponce y a Revueltas.

E.P.—¿Es verdad que antes de doctorarte en *Musicología y Arquitectura aprendiste la construcción de pianos*?

C.L.—Esa es otra historia. Mi padre era constructor de pianos, conocido en Alemania sobre todo. El construía especialmente pianos para el trópico y estos instrumentos tenían que ser provistos de sistemas especiales para no desencolarse completamente. Mi padre había sido colaborador de Blüthner, Bechstein, y de otras grandes firmas en Koblenz y, por tanto, era una persona muy querida, inclusive para problemas de acústica. El, naturalmente quería que yo, como primogénito, me hiciese cargo de su fábrica. Luego, estalló la guerra y con la guerra también la terrible situación económica que venía atravesando la parte industrial de mi padre; entonces se desorganizó. Mientras tanto, ya había yo estudiado, por insinuación suya y me había dedicado a la arquitectura para la cual él tenía una gran pasión, además de tocar siete instrumentos (era un verdadero filarmónico). Efectivamente, estudié la construcción de pianos, con Ibach, lo cual se me ofrecía muy fácil, porque yo estudiaba en Bonn, y la fábrica de Ibach estaba situada a sólo una hora de viaje. Ibach era un excelente acústico y con él aprendí, no sólo la construcción de pianos, sino también la acústica.

E.P.—*¿Ha obtenido alguna respuesta relevante tu llamado de hace muchos años a la creación de una conciencia común a la cultura musical del continente?*

C.L.—Creo que los resultados obtenidos han sido realmente de trascendencia. Y pienso no haber arado en el mar, como decía Bolívar. En cambio, he notado en los últimos años dos graves problemas que nos afligen: la falta de continuidad de publicaciones periódicas en nuestro continente, que revelan lo que realiza cada uno de nuestros países en materia de creación, de pedagogía, de musicología y actividad artística en general, o sea creación y difusión musical. He notado también que la complejidad de nuestra vida social y de nuestra lucha por la existencia han impedido en años más recientes, en una forma más notoria, la intercomunicación entre los países y los individuos. Estamos pasando actualmente por una crisis de intercomunicación entre individuos y entre instituciones. Lo atribuyo a la agitación de la vida que ha venido imponiéndose en nuestros países para dificultar enormemente lo que antes era más fácil. Yo lograba mayores resultados cuando había más paz, mayor tranquilidad en nuestras capitales, o en nuestro interior. Yo creo que ahora se puede obtener, por medio de una asistencia permanente, la no centralización o la no exclusiva centralización de la actividad musical en las capitales. He sido un gran defensor, un acendrado defensor del equilibrio, respetando la forma de hacer música en cada uno de las regiones, con sus respectivos organismos.

E.P.—*¿Diriges todavía la sección de investigaciones musicales en el Instituto de Estudios Superiores de Montevideo?*

C.L.—No, porque con la creación del Instituto Interamericano de Musicología quedó aquel automáticamente eliminado por un lado e integrado al Instituto Interamericano de Musicología por otro.

E.P.—*Pasemos ahora a este viaje tuyo a México. Me interesa mucho conocer tu opinión acerca de la Vª Conferencia sobre Educación Musical llevada a cabo aquí.*

C.L.—Bueno, esto habría que dividirlo en tres etapas: la primera se refiere a nuestro agradecimiento a las autoridades de la OEA y particularmente a México, por la forma, la afectuosidad y la generosidad con que fuimos recibidos; por la identificación total, como quien dice, de hermanos con hermanos. Nos hemos sentido profundamente gratos y muy a gusto en México.—La segunda etapa es la que se refiere a este encuentro de amigos, porque la mayoría de las personalidades que vinieron a esta Conferencia son amigos de muchos años que nos han brindado un afecto extraordinario. Creo que lo hemos correspondido en la misma forma, en esa forma que da vida a una conferencia, que da ante todo, cordialidad y evita subsecuentemente las aristas que suelen producirse en esta clase de encuentros.—El tercer aspecto y que me causó gran sorpresa, fue el encontrar en México un movimiento que tanto en el campo educativo como en el de la realización ha sido realmente una revelación. Viniendo de un país tan distante como el Uruguay y padeciendo, como dije antes, la falta de comunicación con los individuos y con los organismos, he quedado profundamente sorprendido por lo que se está fraguando actualmente en México. Los proyectos presentados son excelentes. Lo que hay que esperar es que puedan realmente ponerse en práctica y llevarse hasta el fin. De ser así se lograría realmente una especie de revolución

de la organización musical mexicana y con ello se pondría el país a la cabeza de todo lo que se realiza en el hemisferio latinoamericano, exceptuando, tal vez, Buenos Aires, donde hay un ambiente musical sumamente desarrollando y Chile que a su vez ha organizado muy bien su Facultad de Ciencias y Artes Musicales, así como su vida musical de difusión y actividades diversas. Esta realización de la actividad musical tan diversa de México, con su enormidad de orquestas y los elementos jóvenes que he llegado a conocer, tanto en el campo de la etnomusicología, como en el de la musicología histórica, producen la seguridad de que en este campo vamos a cambiar dentro de muy poco.—Lo que he notado y me da la pauta de que la capital de la República atrae demasiado a los provincianos, es la falta de asistencia de éstos a los actos culturales organizados en los Estados de la República. Estando en Guanajuato me confesó el Director de la Sinfónica que prácticamente realizan sus conciertos casi sin público, aunque auspiciados por el gobierno del Estado. Esto tendría que remediarse de alguna manera en el sentido de que se despertara una conciencia musical en el pueblo. Nosotros lo hemos logrado así en el Uruguay y también en Argentina y Chile, reconduciendo al público a la audición y al concierto para que asista en forma masiva, haciendo cola para poder entrar. Esto parece que todavía no se ha logrado en la provincia mexicana. Pero lo que se trae actualmente en manos me parece que es un movimiento muy feliz en la historia musical de México.

E.P.—¿Consideras tú que estas reuniones, estos encuentros, poseen un valor internacional o nacional intrínseco? De acuerdo con los congresos nacionales a los que yo he asistido aquí en México, me parece que han servido para muy poco.

C.L.—Yo soy por naturaleza optimista. No puedo decir que todos los congresos sean buenos, porque no he podido concurrir a todos; pero, en cambio, puedo decir que esta Conferencia llevada a cabo en México ha tenido una tónica muy especial y me ha llenado de fe. Creo, ante todo, que la reiteración, cada dos años, de una reunión similar podría conducirnos a realizaciones más efectivas. Sobre todo, si nosotros colocáramos en la próxima reunión el termómetro en el cuerpo del delito, para saber qué ha pasado, qué se ha realizado en ese lapso, de acuerdo con lo que se había resuelto. Aquí hay grandes problemas, por ejemplo, en el campo de la musicología. Nosotros no hemos sabido cómo defendernos contra los falsos musicólogos que proliferan por todo el Continente. Deberíamos saberlo para imponer, de una vez por todas, un criterio académico, o sea por medio de las universidades. Con Isabel Aretz sacamos la conclusión de que tal vez organizando un curso acelerado de dos años con los mejores elementos del Continente Americano, sin distinción, se podría dictar un curso intensivo para producir musicólogos auténticos, académicos formados, e introducirlos en los secretos de los problemas que nos afligen, o sea, la musicología histórica por un lado y la etnomusicología por el otro. Ahora, Isabel Aretz ha tenido la suerte de contar con una entidad tan importante como el Instituto Interamericano de Musicología y Folklore y allí ha realizado obra.—En cambio, la musicología histórica está todavía muy rezagada y por tanto, necesita cuanto antes llegar a una definición; digamos, a una toma de poder, para lograr imponer el nivel de la musicología en todo el Continente Latinoamericano. Este fue nuestro proyecto, pero tal problema solamente puede resolverse, diría yo, en países petroleros como México o Venezuela, porque ¿en cuál otro podría pedirse que no solamente se dieran becas

a los estudiantes (que no siempre las consiguen en sus propios países), sino que también fuese posible pagar a las personas obligadas a ausentarse periódicamente para impartir cursos muy intensos y clases superiores? Habría que preguntar quién es capaz de hacer esto, sin lo cual se produciría una falla, una fisura que impediría la realización completa del proyecto y nos quedaríamos a medio camino.

E.P.—*Quisiera hacerte una pregunta muy necesaria. Ayer lei en una de las vitrinas del Conservatorio un anteproyecto elaborado por el joven Juan José Escorza, (a quien conociste en tus conferencias), acerca de la implantación de una sección de musicología en el propio Conservatorio; pero se trataba de algo tan ambicioso que me pareció totalmente impracticable e impropio. Puesto que carecemos aquí de los maestros indispensables para impartir las materias necesarias, ¿qué aconsejarías tú para que pudiera establecerse allí una sección idónea?*

C.L.—Propondría que la cátedra de musicología fuese apenas amparada por el Conservatorio. De poderse contar con los elementos didácticos necesarios, podría desarrollarse en una forma feliz; pero se presentaría otro problema: el musicólogo tiene que ser formado en una facultad de filosofía y letras y no en un conservatorio, porque debe, antes que nada, adquirir una formación musical tan completa que egrese de la universidad con los conocimientos y la práctica necesarios, para poder luego realizar trabajos musicológicos. Sin dichos conocimientos musicales profundos es imposible iniciar labor alguna. Además, en musicología precisa que se tengan conocimientos de sociología, de antropología, de arqueología, de lenguas vivas y muertas, de literatura popular y poesía culta. Todo esto está amparado por la facultad de Filosofía y Letras y yo soy un defensor acérrimo de que la musicología se desenvuelva en dichas facultades.

E.P.—*Así se lo dije a Juan José, a lo que me respondió: "Lo que yo necesito es consejos para saber en qué forma puedo ayudar, por lo menos, a despertar en el estudiante el interés de prepararse un poquito para que le sea posible entrar más tarde a una facultad universitaria donde se imparta la musicología". Aquí ninguna de nuestras universidades cuenta con una tal facultad.*

C.L.—Lo sé.

E.P.—*Precisamente por eso —prosiguió Escorza— estoy consultando yo. Acabo de regresar de Inglaterra, donde asistí a algunos cursos de musicología y quisiera ahora hacer algo efectivo aquí. Si le escribiera al Dr. Lange al Uruguay, ¿podría él ayudarme en alguna forma?*

C.L.—Claro que sí; pero ante todo debe preguntarse si este muchacho regresó con algún doctorado de dondequiera que fuese. En caso negativo él tampoco podría ingresar a esa facultad de musicología. El tendría que terminar sus estudios, si no los ha terminado ya. Entonces sí podría crear una cátedra de musicología en la facultad, con elementos egresados del Conservatorio. ¿Qué hace, por ejemplo, un musicólogo que desconoce las formas, el análisis, el contrapunto y fuga. Cómo podría restaurar una obra ¿verdad? Y lo mismo en el campo de la etnomusicología. Yo he conocido aquí muchos elementos, todos con muy buena voluntad. Inclusive aquél simpático joven que estaba en mis conferencias.

E.P.—*¿Julio Estrada?*

C.L.—Ah, sí, Julio, quien me pareció muy inteligente y diestro.

E.P.—Así es, en efecto, pero no tuviste tiempo de conocerlo mejor. Mil gracias por esta grata, amena e instructiva charla... A tu linda y amable esposa María Luisa le divirtió un poco escucharnos...

## PEDRO MURILLO Y LA MÚSICA FILIPINA

Por ALFRED E. LEMMON

Rafael Bernal, en su libro *México en Filipinas: Estudio de una transculturación*, observó que las rutas de comercio no sirven sólo para llevar mercancías, sino también hombres, y hombres con sus ideas, vida y arte.<sup>1</sup> Un ejemplo de su arte es la música. Los primeros coros de las Filipinas eran de niños, como los de Europa.<sup>2</sup> Como en México, los misioneros en las Filipinas fueron los maestros de la música. Desafortunadamente A. Beaumoni Espina en su estudio sobre la música Filipina escribió muy poco acerca de la vida musical de los siglos XVI al XVIII.<sup>3</sup> Hay referencias a los jesuitas y la música.<sup>4</sup> Pero entre las crónicas escritas por los jesuitas y sus fondos documentales existe mucha información sobre la música filipina. Estudiemos ahora la *Historia* de Pedro Murillo Velarde.

Según el jesuita Pedro Murillo Velarde en su *Historia de la Provincia de Philipines de la Compañía de Jesús (desde 1616 hasta 1716)* los colegiales de la escuela de "San Joseph" van en procesión "cantando la doctrina por las calles".<sup>5</sup> También durante las fiestas de la Concepción del mes de agosto de 1619 se encuentra la música:

Y el Viernes antecedente hizo la publicación en un solemnisimo paseo, que hizieron los Colegiales del Colegio Real de San Ioseph, precedian tres hermosos carros triunfales cubiertos de palmas, indice de la victoria, que Nuestra Gran Reyna consiguió en aquel primer instante, hallando la cabeza de la Serpiente infernal. Vestianles muchos lienzos blancos, tachonados de estrellas de oro, turabandos varios brutos todo con alusion al triunfo. En ellos iban muchos instrumentos musicos, y cantores de suaves voces, que publicaban al compas de la musica, y del metro las glorias de Maria.<sup>6</sup>

---

1. México: UNAM, 1965, 109.

2. A. Beaumoni Espina, "Music in the Philippines, and development of Sacred Music there". Tesis para el doctorado de Filosofía en el Seminario de la Unión Teológica, 1961, 207.

3. *Ibid.* 207-213.

4. *Ibid.*, 208, 209, 211, 212.

5. Madrid, 1749) 6v. Aquí citado como Murillo. Tist. sobre los Jesuitas en las Filipinas. Véase "Early Jes. Missionary Methods in the Philippines", *The Americas*, XV (April 1959) 361-379. Aquí citado como Cusher; "Jesuit Missionary Methods". Horacio de la Costa, "Jesuit Education in the Philippines to 1768", *Philippine Studies*, IV (July, 1956), 127-155. John Jeddy Phelan, "Philippine Linguistics and Spanish Missionarism 1565-1700", *MidAmerica*, XXXVII, April, 1955, 153-170.

6. Murillo, *Historia*, 12.

Más adelante, el historiador jesuita presentó una descripción del último *Carro triunfal*:

Ultimamente, se veía un hermoso Carro triunfal sobre quatro ruedas, tirado de varios salvajes, adornabanle muchos arcos de flores, muchos Angeles de bulto dorados, y en medio de ellos, y un gran numero de luzes, una bellissima Imagen de la Concepcion. Delante del Carro iban ocho niños vestidos de Angeles con hachas de cera, y ya cantando, ya representando, publicaban alabanzas de esta Soberana Emperatriz.<sup>7</sup>

La beatificación de San Francisco Xavier era una ocasión de gran importancia para la vida cultural. Por ejemplo; después de una misa, que cantó el Señor Obispo de la Nueva Segovia, hubo por la tarde una representación:

... una Comedia de la Conversion de San Francisco Xavier (por) los Colegiales de Santo Tomas, que esaban a dirección de la gravissima, y docta Religión de Prdicadores.<sup>8</sup>

Todos los días de la celebración había la música. El P. Murillo Velarde observó:

El Sábado se siguió la Religión Seráfica, que después de Misa, y Sermon traxo una bien concretada danza de niños, ricamente, vestidos, que acabados los compases, elogiaron al Santo con divertida variedad de metros, todos ingeniosos, todos dirigidos al celebrado *Satis* del Santo Apostol. El Domingo continuo la Sagrada Religión del Gran Padre San Agustin con Misa, Sermon, y Refectorio, y por la tarde, ubo una danza muy especial, y una comedia que representaron nuestros Colegiales de San Ioseph.<sup>9</sup>

La riqueza de la crónica del Murillo Velarde continua con una relación muy interesante:

Los Indios Tagalos, y los Iapones tambien celebraron a su Santo Apostol con Misa, y Sermon en sus propios idiomas. Todas las noches ubo muchas, y vistosas invenciones de polvora, variando de idea cada día en muchos, y diversos fuegos artificiales, que sirvieron de especial regocijo a la Ciudad. Concurrio a la celebridad de estas fiestas un Clerigo Iapon organista, y musico, que en honra, y agradecimiento a su Santo Apostol, hizo varias composiciones de buen gusto.<sup>10</sup>

Pero con la llegada de la noticia de la Canonización de San Ignacio y San Francisco en los últimos días de junio de 1623, entonó el *Te Deum* en la iglesia de los jesuitas el Arzobispo Miguel García Serrano.<sup>11</sup> El 4 de noviembre de 1623 empezaron las celebraciones. A las tres de la tarde salió la procesión de la iglesia de los jesuitas para la Catedral. Hubo quatro carros trunifales, ricamente adornados, con una concertada música.<sup>12</sup> En la procesión, según Murillo Vealrde, iban muchos instrumentos sonoros, y "bien dispuestas danzas de Sangleyes, o Chinos, de Tagalos, y Españoles."<sup>13</sup> El cinco de no-

---

7. *Ibid.*, 12v.

8. *Ibid.*, 16.

9. *Ibid.*, 16.

10. *Ibid.*, 16v.

11. *Ibid.*, 23.

12. *Ibid.*, 24.

13. *Ibid.*, 24.

viembre, salió de la catedral para la iglesia de los jesuitas. El Señor Obispo de la Nueva Segovia dijo la misa. Murillo Velarde comentó:

Avia siete Choros de escogida musica, que con las bellisimas voces dirigidas con la destreza del arte, hacian un concerto lleno, suavissimo, armonioso, y agradable...<sup>14</sup>

En 1633 se celebró la noticia de varios Martyres del Japón con una gran celebracion. Durante la fiesta celebró toda la ciudad de Manila:

... con danzas, salvas, Comedias, y otras muchas muestras de regocijo, a que concurrieron todas las Naciones, que avia en el, y los Sangleyes, o Chinos, que se confiesan deudores al Gran Apostol de las Indias, le hizieron una Comedia en su lengua, y a su modo.<sup>15</sup>

Como las recepciones y galas para los obispos<sup>16</sup> y misioneros en camino de Vera Cruz, a México,<sup>17</sup> la gente celebró la llegada de la imagen de la Santísima Virgen de Antipolo, el día 23 de enero de 1748 en Manila. Según Murillo Velarde:

... festejaban a la Santísima Virgen con loas devotas, y elegantes, y con bellas canciones de voces suaves, y apacibles, acompañadas de dulces acordes instrumentos. A la armoniosa consonancia de rabeles, harpas, violones, flautas, y obues, correspondian los continuos disparos de varios artificios de polvora, interpolandose entre el horror de los unos, y la suavidad de los otros, las alegres guerreras consonancias de tambores, trompas, y clarines. Ocupaban las margenes del rio, varias danzas, saraos, y esquadrones de hombres, mugeres, niños y niñas...<sup>18</sup>

Quando entró la imagen en la catedral:

... se entono el Te Deum, que acompañaron divididos, y alternados varios coros de musica de la Capilla Real de Manila, y de muchos Pueblos con variedad de acordes sonoros instrumentos. Le cantaron el Chantre, y el Maestro de Capilla de la Metropolitana, que son las voces de mas corpulento torrente, que se conocen en las Islas, que acompañadas de otras voces de triples, y de los instrumentos hacian resonar el dilatado armonioso, lleno y agradable.<sup>19</sup>

Para la opulencia de la música continuó por la tarde:

... canto el Capellan mayor de la Capilla Real de Manila unas solemnissimas Visperas, acompañadas de muchos Coros de musica.<sup>20</sup>

El 21 de febrero era el día de mayor importancia de las festividades. Para la misa "la capilla real", a que se juntaron "casi todos los músicos de todos estos contornos, en gran número", oficiaron por la misa.<sup>21</sup> Después de la misa hubo danzas, como lo siguiente:

... una danza de niños, que ayrosamente vestidos al compas de musicos instrumentos, y de sonoras voces acompañaron con las aycastles

14. *Ibid.*, 24v.

15. *Ibid.*, 63v.

16. Irvig, A Leonard Baroque Time on Old Mexico (Ann Arbor: University for Michigan, 1973) 1-20.

17. Peter M. Dunne and Ernest J. Burrus, "Four unpublished Letters of Anton Maria Benz, Eighteenth-Century Missionary to Mexico," *Archivum Historicum Societatis Iesu*, XXIV (19), (2-45).

18. Murillo, *Historia*, 217.

19. *Ibid.*, 217v.

20. *Ibid.*, 218.

21. *Ibid.*, 218.

las gallardas mudanzas del tocotin, representando con la propiedad de las mascararas las antiguas memorias de Moctezuma, Emperador de los Mexicanos. Si estos representaron a la America, en breve se representó el Africa en una danza de negros, que con medios toneletes al compas del grosero birimbao, baylaron el mototo, significando al vivo barbarie del Pays, que representaban en la desbudea del cuerpo, en lo bozal del lenguaje de la cantinela, en el rudo sonido de los cascabeles, y en el incivil ademan de los movimientos.<sup>22</sup>

De la culminación de la festividad con dos serenatas, nuestro historiador presentó información de gran interés:

... en que se cantaron tonadas de composición Española, y estrangera, antiguas, y modernas, en que se vio lo mejor del arte en arias, recitados, fugas, graves, y todo generoso de variedad y buen gusto con algunos saynetes sazonados. Se tocaron con delicadeza y primor muchos instrumentos de ayre, y de cuerda, alternaron voces de triples, altos, y tenores, que cantaron con gran gala, ayre, y destreza, por aver concurrido en este inteligentes musicos de estas Islas. Y sin dificultad las dos serenatas ubieron tenido el debido aplauso en qualquier Ciudad populosa de Europa. Sin disonar estas voces, ni instrumentos, ni en la grave armonia de los Templos, ni en el ayroso apacible conciento de los Coliseos, o teatros.<sup>23</sup>

La vida musical era el "hijo" de algunos jesuitas. Por ejemplo, el Padre Christobal Ximénez, que murió en el año 1628, todos los días "por la tarde asistía con los niños a cantar la Salve".<sup>24</sup> El Padre Tomás de Montoya, natural de Zacatecas de la Nueva España, que murió en el año 1627, "ponía gran cuidado en el adorno de los Altares, e Iglesias, y en que la Música fuese la mejor".<sup>25</sup> Nicolás de Arnaya, también de la Nueva España, según nuestra crónica "cuydaba de los cantores".<sup>26</sup> El Hermano Juan de Ballesteros, que nació en Extremadura cerca de Badajuz, era cocinero, portero, carpintero, y maestro de escuela. Pero, tuvo particular interés en la música:

... llenaba quantos papeles podia de buena musica, y buenos villancicos y quanto podia servir a las Iglesias de Bisayas, y aun llenaba algunos diestros Cantores, y muchos, y buenos instrumentos, para que instruyesen a los nuevos Christianos, y con este cebo hubiese mas asistencia en los Templos.

Ponia gran cuydado, en que las Fiestas mas principales, se celebrasen con el mayor aparato, y alegria, que fuese posible. Para esto instruía con gran diligencia a los niños en danzas muy curiosos, y agradables, con tal gusto, no solo de Indios, sino de los Padres, que se llamaban de un Pueblo a otro, para que los enseñase. Y los adiestro de forma, que en todas partes eran celebres sus danzas, y aun en Manila se hizieron famosas, pues en las fiestas de la Canonización de nuestros Santos fueron las mas vistosas, y lucidas. De este modo dexo instruidos a muchos Indios en la musica de voces, y de instrumentos, para el mayor culto de las Iglesias.<sup>27</sup>

22. *Ibid.*, 218v.

23. *Ibid.*, 219v.

24. *Ibid.*, 40v.

25. *Ibid.*, 37.

26. *Ibid.*, 34.

27. *Ibid.*, 162v.

# NADIA BOULANGER IN MEMORIAM

Por JULIO ESTRADA

A los 92 años —nunca había sabido su edad exacta— murió Nadia Boulanger, maestra de generaciones enteras. En México, no sé si lo fue de Carlos Chávez,\* pero con certeza, de Juan D. Tercero, de José Antonio Alcaraz, de Fernando Lozano o de mí mismo. Todos pasamos por el beneficio de su enseñanza. Cuando hablaba de nuestro país, mencionaba siempre su admiración por la voz de Oralia Domínguez. A un lado del atril de su piano —el de la izquierda del salón, cuya cola apuntaba en dirección del órgano tubular—, tenía una foto a color de Stravinsky, de espaldas, sentado en una silla plegadiza en tela, en un jardín que sólo podía ser Cuernavaca, donde con frecuencia el ruso pasaba días de descanso.

Conocí a Nadia Boulanger en octubre de 1965. Aprendí a ser su alumno a lo largo de cuatro años, a través de los cuales me pudo revelar sabiamente que podría haber seguido toda la vida aprendiendo de ella. Nunca nadie inspiró en mí mayor respeto hacia la música. Desde el sonar un acorde en el piano hasta entender la pureza y perfección de un enlace armónico. Sus manos encima de las teclas del piano eran una unidad y una medida de virtud, para hacer comprender cómo acercarse al instrumento. A espaldas del piano, siempre el retrato sonriente de Dinu Lipati, su alumno, pianista genial con quien grabara un disco con obras de piano a cuatro manos. Sólo las de Nadia y las de Lipati podrían coincidir tanto. Cuando preguntaba por él, cuyas grabaciones conociera por Julián Orbón, mi otro único maestro, Nadia contaba acerca de cómo Lipati, desde joven, padecía con dignidad y con elevación su muerte prematura y sabía con el piano, sin haber nunca jugado de niño, vivir para siempre en instantes en los que cautivaba al tiempo. Siempre, para los inválidos, Nadia tenía un amor especial "Si viera a aquella joven, paralítica, si viera esa manera tan gentil y bella de sonreír, de mirar..." Casi ciega, perdió la vista completamente hace quizá cinco años —Giusseppe su mayordomo o la esposa de éste me previnieron de ello en mi última visita a la rue Ballu 36.— Su pérdida llenaba de movimientos finos sus manos, que no puedo dejar de ver sin que las lágrimas me salgan sin querer. Son, estoy convencido, las manos más elocuentes de sabiduría que haya podido ver en ser humano. Aquella última vez que la vi accedió a recibirme en medio de una de sus clases privadas.

Me incliné ante ella para besar sus manos sin saber qué decir como lo hago ahora, lleno de emoción y de dolor por su desaparición. Me recuerdo ahora, a distancia de una década, entrando a su departamento después de subir por el destartalado ascensor en el que siempre pensé que me ocurriría un accidente, quitándome el abrigo, de acuerdo con la instrucción del primer día

---

\* Seguramente no. La R.)

de clase: "No se entra con abrigo, hijo mío", y cerciorándome de estar impecable. A pesar de que casi no veía advertía la ausencia de la corbata a la de un cuello descubierto. Imposible ser recibido en esas condiciones. Por el contrario, el arreglo era siempre elogiado con un "ese tono de saco le va muy bien a su pullover", lo que le hacía a uno sentirse seguro de no haber cometido falta. Al esperar en la pequeña salita contigua al salón donde vivía casi todo el día —muchas veces recibí su clase a la hora de la comida, sentada en el banco del piano, con el costado de la mano recargado en el borde del marco de las teclas, deteniendo el plato del habitual lenguado y verduras—, podía apreciar las fotografías de Valéry y de Gide encima de las mesitas y distraer los ojos hacia los mil rincones de cada rincón, hasta el momento en que saltaba al escuchar su voz ronca decir: "Estrada" y abrirse la puerta, por la que salía el alumno anterior. "Cierre los ojos, mon cher. ¿Qué notas son? Bien, pase. ¿Qué me trae hoy? Sabe, tengo tantos alumnos que no sé que hace cada uno. Veamos. Ahh... aquí todas las veces se mueven para acá —decía, dándole un fuerte y gracioso empujón hacia la orilla de mi silla a su derecha—. Como los patos, que van todos en la misma dirección. No, mon cher, busque otras soluciones. Péguelas encima de la primera y verá como puede observar mejor el cambio. Tóquelo. Un momento, no tan fuerte. Ahí, ahí, escúchelo bien usted mismo. ¿No le parece? Vea el libro de nuevo. Aunque no todos los ejemplos y los ejercicios son precisos en él, sirve todavía bastante. ¿Y esa melodía? Ah, escuchémosla. Sabe mon cher, Bellini escribía melodías muy sencillas, en las que ponía todo su genio armónico. ¿Wagner? Pero, ¿para qué quiere usted analizarlo? Vamos, bien, si usted quiere. He escuchado decir que su país es muy bello e interesante. Cuénteme usted un poco..." Y sus manos comenzaban a valorar internamente, jugando con el pulgar por dentro de ellas como si diese vueltas a un anillo inexistente.

Nadia Boulanger ha desaparecido; su pérdida comienza a ser tan grande como la que ella misma expresaba por Lili, su hermana, muerta prematuramente, de quien guardaba el piano la foto más expresiva; de rostro pálido, hermoso, noble. Había Lili ganado a Ravel el Premio de Roma. Mademoiselle Boulanger continuaría su esfuerzo dirigiendo y dando clases.

No fue en vano. Sabíamos todos que alguno de estos años sucedería. En nada confronta. Cada año se añadía a la seguridad que daba su existencia a nuevas generaciones, lo mismo que a los que hubiésemos querido volver a hablar con ella o, sencillamente, observarla todavía dando clases. Quienes reверenciamos su vida, dedicada por entero a hacernos mejor comprender la música, todos los que de ella recibimos la comprensión transparente de las más finas estructuras en Mozart o en la más sencilla tarea, sabemos que esos dones que iluminaron a cada uno, son irremplazables. Con ella se han ido. Su recuerdo que se guardará siempre en bendición, al igual que su enseñanza, exigen en su ausencia sentirlos presentes en nuestro quehacer.

Nadia Boulanger, al evocar tu vida, tu enseñanza, tus manos, entiendo sin hallar consuelo que algo sagrado se fue contigo.

(Transcrito de "Uno más uno", con permiso del autor).

# Erik Satie (1866-1925) y su Influencia en la obra de Ravel

Por SOPHIE CHEINER

"Todo mundo les dirá que yo no soy músico, declara SATIE. ¡Es verdad! Desde el principio de mi carrera, yo me he catalogado (encasillado) entre los fonometrógrafos. Mis trabajos son de la pura fonométrica...

Si Ustedes analizaran mi "*HIJO DE LAS ESTRELLAS*" o las "*PIEZAS EN FORMA DE PERA*"; o "*LA VESTIMENTA DEL CABALLO*"; o mis "*ZARABANDAS*" en seguida enseñarían que ninguna idea musical ha presidido la creación de estas obras. Se hallan dominadas por el pensamiento científico. Tanto más que yo tengo mayor placer en medir un sonido que en escucharlo. ¡Qué curioso! Yo he medurado toda la obra de Beethoven, de Verdi, etc. . . La primera vez que me serví de un fonoscopio y examiné un *SI bemol* de mediano grosor, os aseguro que nunca había visto algo más repugnante! Llamé a mi mozo para que lo viera. En el fono-pasador, un Fa ordinario pesa 93 kilos.

¿Saben ustedes cómo se limpian los sonidos? Son bastante sucios. El hilado es mucho más limpio. Saber clasificar los sonidos exige un trabajo muy minucioso y una buena vista. Se trata de la fonotécnica. En cuanto a las explosiones sonoras, tan desagradables a menudo, un tapón de algodón medido en los oídos amortigua algo su fuerza. Nos circunda la pirofonía. . .

Para componer mis *PIEZAS FRIAS*, me he servido de un Kaleidófono en forma de registrador. Necesité sólo siete minutos. Llamaré a mi mozo para que las escuche.

\* \* \*

El artista debe llevar un diario de su vida, minuto por minuto.

"En cuanto a mi, prosigue SATIE, me levanto a las 7 hrs. 8 min. Me inspiro de las 10 Hrs. 23 min. hasta las 11 Hrs. 47 min. Almuerzo de las 12 Hrs. a las 12.14 min. después hago una cabalgata en el fondo de mi parque de las 13 Hrs. 19 min. hasta las 14 Hrs. 53 min. nuevamente me inspiro de las 15 Hrs. 12 min. hasta las 16 Hrs. 07 min. Nuestro original bromista andaba siempre con el bolsillo vacío, pero su máscara de completa despreocupación nunca lo abandonaba. . .

He aquí cómo explica Satie su proceso de componer música: "Hago pequeños contrapuntos lineales, todos blancos; repito la frase tres, cuatro y aun diez veces y después la visto con música de ajuar como fondo en las exposiciones de pintura o en otros lugares públicos... Esta música no tiene ninguna importancia. Uno la escucha sin oírla..."

Todo el mundo conocía el mal carácter de SATIE, que le enemistaba con todos sus amigos. Empezó por Debussy que Satie abandonó después de muchos años de intimidad. Cuando Debussy falleció, Satie no se perdonaba no haber vuelto a verlo antes de su fin.

Se malquistó también con RAVEL.

La violonista francesa JOURDAN-MORHANGE nos relata el siguiente episodio: "Era sabido que Satie nunca se separaba de su PARAGUAS. Un día la Sra. JOURDAN-MORHANGE INVITO a ALMOZAR al GRUPO de los SEIS, más SATIE Y COCTEU. Llovía. Por eso, cada uno de los comensales llevó consigo su paraguas. En el momento de los adioses, cuando Satie se disponía a tomar el suyo, descubrió que había otro paraguas dentro del suyo. Era el de AURIC... El enfado de SATIE fué inmenso. Se fué sin despedirse del ama de la casa y golpeó con furia la puerta. Aprovechándose de aquel episodio, escribió artículos incendiarios contra la obra de su antiguo amigo.

Igor STRAVINSKY decía de Satie: "Es una fina mosca, llena de astucia y de inteligencia mordaz. Me gustó desde el primer encuentro!" Pero Satie no podía soportar ni a él, ni a DIAGHILEW...

Sin embargo, bajo sus apariencias cínicas, Erik Satie disimulaba una gran bondad... Después de su muerte, se supo que él paseaba diariamente a los chicos de ARCUEIL por la campiña, tomándolos de la mano y les regalaba caramelos de azúcar de cebada; y Dios sabe cómo escaseaba su propia pitanza... Era amigo del lechero, del panadero... Ambos ignoraban que aquel buen abuelito era el rey de los salones snobs de París.

Roland-Manuel decía que Satie se semejaba a un pequeño funcionario de una sub-prefectura provincial... con su barbita; quevedos, su sombrero en forma de hongo y... su PARAGUAS!!!

Siempre cordial con los jóvenes, Satie, iba a menudo a almorzar en casa de los Roland—Manuel, llevando bajo su brazo sus GYMNOPIEDIES; sus ZARABANDAS; sus Piezas en forma de Pera, etc...

Un día le dijo a Roland-Manuel: "Tiene Ud. que trabajar la composición con Ravel y el contrapunto con Roussel..."

A Roland-Manuel le intimidó mucho su primer encuentro con el frío "DANDY" DE RAVEL... Sin embargo, Ravel le aceptó gratuitamente.

En el período, cuando RAVEL pagaba su diezmo a la Música española, escribía en 1895 su HABANERA para dos Pianos; en 1907 la RAPSODIA ESPAÑOLA para orquesta y la Comedia Musical "LA HORA ESPAÑOLA", sobre un texto de Franck-Nohain, culminándolas con el famoso BOLERO sobre un ritmo obstinado, confiado al tambor vasco. De las 18 variaciones de esta obra, el primer episodio es popular y se opone a una patética libre respuesta en modo menor.

Poco a poco, la masa orquestal de la obra se enriquece y termina inundada de luz en MI mayor y al llegar a la conclusión modula a DO Mayor... Durante un breve período, también los rusos marcaron a Ravel con su predominio musical...

En los años que se escalonan entre 1905 y la primera guerra mundial —RAVEL regresa a Rameau. En el transcurso de su carrera musical, no se queda indiferente a ningún nuevo movimiento artístico. También a él le tocó, como a Chabrier, conocer los cambios en el lenguaje de la pintura y la poesía (en el simbolismo, en el impresionismo, en el movimiento cubista, etc.), pero todas estas innovaciones no comprometen su cualidad mental emotiva. Su lenguaje es agudo, cortante. El se somete a un régimen austero, medido, inflexible que le enseñara su Maestro Gabriel FAURE.

## UNA EXPERIENCIA EXTRAMUSICAL

Por ESPERANZA PULIDO

Supé de la muerte. Creí haber conocido la duración de dos segundos para un espíritu que abandona su envoltura carnal ese brevísimo lapso de tiempo. O quizá me engañe: quizá "allá", donde alcancé a llegar, no haya segundos, ni minutos, ni horas, ni días. Sólo plenitud.

Lo que experimenté no fue un sueño, ni una alucinación. Un drenaje completo de tubos de goma, o plástico, me había sido introducido por la boca y las fosas nasales a través de mi anatomía superior. Ataron mis manos a algún sitio donde no pudieran moverse, porque instintivamente trataban de arrancarse aquella molestia superlativa. En tales circunstancias me parecen imposibles los sueños o las visiones. Lo que experimenté nada tuvo que ver con la oniro-mancia. Después de mi muerte instantánea comencé de nuevo a soñar como solía ocurrirme anteriormente: sueños de la tierra.

Con el paro cardíaco terminó lo que bien pudo haber sido el último sistole o diástole de mi corazón. Mi espíritu —una especie de vapor surrealista se dirigió súbitamente al espacio extraterrestre. Abordando una nave de vastas dimensiones la conduje raudísimamente hacia lo que pienso pudo ser una galaxia u otro planeta. La entrada —una franja de verde pasto— era tan estrecha como el jeme de mi mano. ¿Cómo la penetraría? Sabía de antemano que de fallar me precipitaría por la oscuridad de un abismo insondable. Pero, enlutándose al extremo, mi nave traspasó aquellos umbrales y convertida en barco comenzó a deslizarse por las aguas de una laguna.

Me resisto a tratar de describir la magna belleza de aquellas aguas. Sólo me atrevo a compararlas con prismas ondulantes de cristal cortado, policromos centelleantes, luminosos, heridos por los rayos de un sol incandescente.

De pronto percibí un punto negro en la otra orilla hacia donde me dirigía con rapidez vertiginosa. Conforme me aproximaba, la figura de una mujer pequeñita se iba delineando. Estaba acurrucada sobre el verde pasto. Al verme llegar se enderezó. Mi beatífico espíritu saltó de la nave, corrió hacia la pequeña mujer y se introdujo velozmente en su cuerpo como si alguien lo hubiera disparado, a guisa de proyectil, con la más rápida de las armas de fuego,

Mi espíritu reencarnó de nuevo en su propia cáscara de carne enferma. Mi corazón recuperó su paso, por obra y gracia de los médicos del Hospital López Mateos. Fortalecieron mi anemia con dos litros de un tipo de sangre difícil de conseguir. Me mantuvieron viva ocho días a fuerza de suero. Toda esa semana la dediqué a sufrir dolores sobre el frío colchón de agua donde me colocaron y a soñar por las noches después de recibir, con el suero, el acostumbrado analgésico.

Con la consciencia en la penumbra no podía darme cuenta cabal de la experiencia acabada de "vivir"; pero me sucedió una cosa muy curiosa: mis siguientes sueños se realizaron entonces en un mundo que no era el nuestro, aunque con gente como la de la Tierra. Mi primer sueño, después de la resurrección, era una operación de salvamento. Entré a un anfiteatro enorme, donde una multitud de gente asistía a algún espectáculo que debe de haber sido espléndido, por la atención que le presentaban, pero del que no recuerdo nada. Yo sabía que pronto ocurriría una catástrofe letal. Mi misión consistía en salvar a los privilegiados —misión difícil, puesto que sólo disponía de un pasaje muy angosto por donde sacarlos y antes de llegar a la puerta de salida debíamos pasar por un patio totalmente obstruido por vehículos. Los dilectos eran bastantes, pero logré conducirlos a todos a la calle. No reconocí a nadie. No obstante, mi cuerpo se soliviaba con cada hombre puesto a salvo (debió provenir de los masajes suavizantes que mis sufridas hermanas les daban a mis inquietas piernas).

El siguiente sueño me tuvo metida en un hospital muy extraño: la parte baja parecía el vestíbulo de un lujoso hotel. Arriba, donde estaban los enfermos graves, reinaba la más abyecta pobreza: pisos de mosaico rotos; camas destartaladas; techos desyesándose. En los amplios salones donde estaban los enfermos, pululaban los albañiles y maestros de obra encargados de la reparación. Trozos de yeso y cal caían sobre las camas. Yo también estaba enferma, pero no incapacitada para moverme rápidamente sin ayuda. Corrí por un pasillo y bajando los escalones a trancos grité: "¡Vengan todos inmediatamente. Mañana será demasiado tarde!" Médicos y enfermeras comenzaron a subir en tropel y ahuyentaron a los albañiles, quienes huyeron de estampida. Pero realmente, ya era demasiado tarde. Todos los enfermos estaban muertos. Yo lloraba sin consuelo, y me desperté con las piernas cuajadas de dolores.

En el tercer sueño topé de buenas a primeras con un circo que recorría las calles de una ciudad limpiísima en desfile público. Era un circo extraordinariamente rico, propiedad de Walt Disney. Se detenía en las esquinas y entonces pugnaba la gente por introducirse en los largos carros donde iban los animales salvajes. "Vayan al espectáculo esta noche", les decían los choferes, al rechazarlos. Intempestivamente me vi en el enorme local que servía de teatro, ya como parte del espectáculo; pero estaba enferma. Los médicos me atendían con cariño y esmero, porque esa noche tenía que estrenar un acto: hablar con los animales pintados sobre los alabastrinos vehículos que conducían a las bestias salvajes. Como eran obra de Walt Disney estaban preciosos, sin parecerse a Mickey Mouse ni por asomo. A la hora de la función yo salí en bikini, flaca, flaca, con los pellejos colgando. La gente no se burlaba de mí, porque le inspiraba compasión mi enfermedad. Y cuando comencé a hablar con perros, gatos, liebres y ratones, el público reía a carcajadas siem-

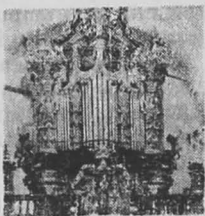
pre que mis interlocutores insultaban a las bestias vivas que rugían dentro de sus enormes jaulas.

Otros muchos sueños, tuve, pero no los recuerdo bien. Cuando abrí los ojos por primera vez me hallaba aún fuera de mis cabales. Estaba en un cuarto privado del tercer piso. Yo lo veía como un gran salón en el piso bajo, provisto de columnas, con vistas a un lindo jardín. Volví los ojos hacia arriba y contemplé el techo cubierto por un plástico doble transparente que se introducía lentamente a través de un resquicio superior del salón. Entre plástico y plástico pululaban miles de hormigas, moviéndose rápidamente en su viaje hacia el jardín. Atemorizada grité: "¡Mira cuántas hormigas me van a caer encima!" Mi hermano tomó su paraguas y blandiéndolo hacia arriba en todas direcciones me dijo: "Fíjate como no hay hormigas, ni nada". Esto fue suficiente para que las himenópteras fuesen substituídas por lepidópteras: catervas de mariposas policromadas comenzaron a deslizarse por entre la funda cristalina. Conforme se aproximaban a una columna, el plástico la cubría de arriba a abajo y de abajo a arriba, continuando su camino por el techo hasta la ventana, para que volara el enjambre en el jardín. ¡Qué bello espectáculo! ¡Qué singular paliativo!

Al escribir estas líneas han pasado seis meses desde mi resurrección. La imagen de lo que experimenté en aquellos dos largos segundos que estuve muerta permanece indeleble en mi mente. Me ayuda y seguirá ayudándome a apreciar más y mejor, —durante lo poco o mucho que me reste de vida—, aquello que de auténticamente bello posee este planeta Tierra: el cariño y la solidaridad de los hermanos y amigos.

Y la MUSICA, en sus más sublimes manifestaciones.

No me duele, pues, haber regresado a la Vida...



# FESTIVAL DE BERLIN 1979



Lorin Maazel

por

PEDRO MACHADO DE CASTRO, nuestro Corresponsal en Madrid

## I

### *Prólogo sinfónico con Lorin Maazel.*

Este año, los habituales concurrentes al festival berlinés, iniciamos nuestra participación en el mismo, con la actuación de la Orquesta Sinfónica de Cleveland bajo la dirección de Lorin Maazel, su director titular, desde la desaparición del inolvidable George Szell. Nos ofrecieron dos programas en los que figuraban las cuatro sinfonías de Brahms. La primera noche escuchamos la Cuarta y la Primera, y la noche siguiente, la Tercera y la Segunda. Si recordamos que Brahms entró en el mundo de la sinfonía después de los cuarenta años, podemos calificar sus cuatro sinfonías, como obras de madurez y el producto de un elaborado pensamiento repartido entre la expresión y la forma. Relativamente largas, son sin embargo el puente que conduce al sinfonismo romántico de Beethoven, al pos-romanticismo ampuloso de un Bruckner. La Orquesta de Cleveland bajo la dirección de Maazel, satisfizo plenamente, por su probada profesionalidad y su admirable conciencia artística, a los que escuchamos este ciclo, aunque no podemos pasar por alto ciertas desigualdades advertidas, no en la interpretación, sino en la dirección, que a veces pecó de frialdad y falta de comunicación, inclusive en fragmentos francamente melódicos. Sobresalieron las interpretaciones de la Primera, el primer día y la Segunda, la siguiente noche. Fué en esta última en que la Orquesta y el director alcanzaron su más alta cota. Los aplausos del público, obligaron prácticamente o ofrecer una propina al final de cada concierto. Fueron estas la Obertura para un Festival Académico y la Obertura Trágica. Coinciendo con estos conciertos el sello Decca puso a la venta en Berlín, en oferta muy tentadora, un álbum contenido de las obras antes mencionadas y escuchadas en ambos conciertos.

*El ballet: "La Dama de las Camelias".*

Uno de los programas más atractivos del Festival de 1979 fué el ofrecido por el Ballet de la ciudad alemana de Stuttgart, reconocido actualmente entre los tres mejores de Europa. Esta excelente compañía nos ofreció el ballet "La Dama de las Camelias", con coreografía y producción escénica de John Neumeier. El ballet está basado en la obra del mismo nombre de Alejandro Dumas hijo, que todos conocemos a través del teatro y de la ópera *La Traviata* de Verdi. Si deslumbrante e imaginativa fué la producción y la coreografía, más llamó la atención al público la selección de la música, toda de Chopin, escogida muy hábilmente por Neumeier, llegando al punto de que hubiera sido imposible pensar que varias obras de Chopin sirvieran de apoyo al argumento de Dumas hijo. El primer acto, en la casa de Margarita Gautier, tiene como fondo musical al Segundo Concierto en Fa de Chopin. En el segundo acto, en la casa campestre de los Duval, se utilizan varios valsos y preludios. En el tercero, algunas de sus obras breves para piano y orquesta, como la Gran Fantasía sobre temas polacos. Momentos de intenso dramatismo, están mezclados con otros realmente chispeantes. Margarita fué encarnada por la ballerina Birgit Keil y Armando Duval por Richard Cragun. Duval (padre) por G. Pontecorvo.

La parte musical corrió a cargo de la Orquesta Sinfónica de Berlín, dirigida por Michael Collins. La parte pianística se la repartieron entre Machino Onho, Blen Prince y Günter Schmidt, ya que los pianistas actuaban a veces junto a los bailarines y otras en el foso de la orquesta. La presentación fué francamente deslumbrante, confirmando plenamente la calidad y profesionalismo de los solistas y la disciplina del cuerpo de ballet. John Neumeier, demostró una vez más su dominio absoluto de la ciencia coreográfica, donde tiene tanta importancia el factor imaginativo. Un triunfo limpio, total, merecido, para esta compañía de uno de los más célebres teatros de la Alemania occidental.

*Un inolvidable "Cosi" dirigido por Karl Boehm.*

Nadie podía haber sido mejor recibido en el Festival de este año, que el admirado Karl Boehm, quien acaba de cumplir ochenta y cinco años y se mantiene aún entre los mejores directores. Su juvenil batuta es elástica, grácil, sin olvidar el vigor y la fuerza expresiva que imprime a sus interpretaciones. Estas virtudes fueron suficientes para que, bajo su dirección, escucháramos una inolvidable versión del "Cosi fan tutte" de Mozart, con la intervención de las sopranos Pilar Lorengar como Fiordiligi y Trudeliene Schmidt como Dorabella. Ambas mantuvieron su alta clase, tanto en lo vocal como en lo histórico. Rüdiger Wohlers encarnó a Ferrando y Barry McDaniel a Gulielmo, los oficiales enamorados de las dos hermanas. Reri Grist convenció a todos en su divertido papel de Despina. También Gerd Feldhoff, fué muy aplaudido por su excelente interpretación de Don Alfonso. La deslumbrante producción escénica, tan adecuada, de Otto Schenk, contribuyó decisivamente al triunfo total de esta función, que el público, puesto de pié, aplaudió con razón largamente. En raras ocasiones se escucha un Mozart de la calidad obtenida por Boehm al frente de la orquesta de la Opera Alemana de Berlín.

(Continuará)

# Concurso Paganini 1979 en Génova

Por NICOLAS KOCH-MARTIN  
(Nuestro Corresponsal en Bruselas)

Durante 25 años se ha celebrado en Génova este famoso Concurso que siempre ha tenido gran resonancia entre la juventud estudiosa del instrumento. Este año formaron el Jurado sendos eminentes violinistas de Francia, Rumania, Inglaterra, Suiza, Hungría, la URSS y dos de Italia, presididos por el director de orquesta *Alberto Erede*.—Como de ordinario hubo tres pruebas, siendo la segunda —eliminatória— la más importante, puesto que de ella dependía el número de finalistas (esta vez cinco: dos japoneses, un francés, un italiano y un rumano). De éstos el último, PAUL FLORIN, de 21 años, se llevó las palmas. Las semifinales consistían en obras para violín solo y conciertos de Mozart, Paganini y Bartok, con las que los 5 finalistas demostraron cualidades muy apreciables, pero Florin se distinguió con el Concierto K-219 de Mozart, "Il Palpiti" de Paganini y la obra de Bartok. Este candidato me impresionó inmediatamente por la seguridad e intensidad expresiva de su juego.—Tanto esta segunda prueba, como la final se desarrollaron con gran orquesta, bajo la dirección de Molinari, quien no tenía por qué "colaborar" con el nerviosismo demostrado por algunos de los candidatos. En esta prueba final, la japonesa finalista Senju, de 17 años, proyectó sonoridades y musicalidad impecables, pero un arco no siempre firme. Nagamura demostró una comprensión grande de la obra. Bonucci no pudo dominar sus nervios de nuevo. En Galperine hubo desigualdades aparentes.—Pero en la prueba final el rumano Florin puso en juego su gran destreza ante 2,200 auditores con la obra que todos tenían que interpretar: primer movimiento del Concierto en re menor de Paganini, cuya cadencia fue compuesta por varios violinistas ilustres. Florin escogió la de Sauret que ejecutó con técnica superior. La multitud lo aclamó ostensiblemente al final de su ejecución, Senju perdió la oportunidad de ganar el primer premio, por la nerviosidad que le produjo la ruptura de una cuerda de su violín. Cuando el maestro Erede anunció que FLORIN era el triunfador el público lo aprobó en masa. Este jovencito se ganó la bonita suma de 5,000.000 de liras. Los otros 4 premios les fueron adjudicados a Nagamura, Galperine, Senju y Bonucci.

# Libros

SAMUEL CLARO VALDES, *Oyendo a Chile*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1979.—El notable musicólogo chileno Samuel Claro, profesor de la Universidad de Chile y miembro de la Academia Chilena de la Historia, publicó a fines del año pasado, una obra que es fruto de muchos decenios de estudio e investigaciones. El título que le dio invita a su lectura y su lectura produce conocimientos que dan placer.

El profesor Claro divide este trabajo en tantas etapas como se le coniere, por lo general, a la música: aborígen, folklórica, mesomúsica y música culta. Respecto a la primera casi todos nuestros pueblos aborígenes partieron de bases análogas: transmisión de padres a hijos; pero los incas, "que aparentemente fueron los primeros americanos que establecieron esquemas formales de instrucción musical, seleccionaban tres o cuatro rapsodas para que memorizaran los hechos de su reinado".

A partir del capítulo "Música en tiempos del descubrimiento de Chile" (que como todos los sucesivos proporciona una idea clara de la música estudiada), va pasando por todas las etapas que le siguen y las diversas regiones del país —al que su excesiva longitud le imprime características tan especiales—, hasta llegar a la época de la Conquista, con todas sus diferencias y consecuencias; y después a los tiempos de la Emancipación, más cercanos a nosotros. Los padres de aquella nueva patria fueron gente culta y amante de la música, como O'Higgins, Manuel Rodríguez y otros. En 1850 se estableció un Conservatorio de Música que aunque de corta duración, permitió la proliferación de sociedades filarmónicas y academias musicales, así como de orfeones, etc., con aportes artísticos germanos que influyeron en la futura vida musical chilena.

En el siglo XX se proyectó aquel ambiente "con igual fervor". En 1929 la Universidad de Chile tuvo ingerencia en la música: sustituye al Estado para su difusión. Ya desde 1945 fue iniciada la publicación de revistas tan importantes como la *Revista Musical Chilena* que hasta hoy día es un baluarte gráfico de la música en la América Latina. Quisiéramos tener espacio para seguir paso a paso las ricas y amenas páginas de este libro, tan bellamente ilustrado por José Pérez de Arce y Francisco Olivares y cuya lectura recomendamos cálidamente. *Esperanza Pulido*.

# Grabaciones

## GRABACIONES RECIENTES DE LA MUSICA ESPAÑOLA

Por ALFRED E. LEMMON

Para tocar la música española de órgano con verdadera comprensión es necesario un estudio detallado de las partituras y de los instrumentos. Las grabaciones comprendidas en este ensayo prestan un servicio de gran utilidad a los organistas y estudiantes de música española.

El primer disco, parte de la colección *Monumentos Históricos de la Música Española*, es una edición lujosa de la discografía española. Presentado de una manera visualmente efectiva, y con un texto informativo, este disco fue grabado por la artista Monserrat Torrent, quien ejecuta música de Juan Bermudo, Tomás de Santa María, Antonio de Cabezón, Francisco de Soto, Francisco de Peraza, Jos Jiménez y Correa de Arauxo. El folleto adjunto contiene información sobre la historia de la música española para órgano, sus compositores y las ediciones de la música en cuestión. El disco lleva el título de *Música Organística Española de los Siglos XVI y XVII* y procede del Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia de Madrid.

La compañía madrileña "Hispavox" presenta otra serie: *Colección de Música Española*. Uno de los discos está dedicado a *Correa de Arauxo*, y fue grabado por *Clementi Treni* en el órgano de Segovia. Este número de la colección (HHS 14) (como todos) contiene notas sobre los hermosos *tientos* y *glosas*. Muestra el ingenio de Correa de Arauxo y es un tributo al distinguido musicólogo portugués, *Santiago Kastner*, quien ha publicado trabajos interesantes sobre este compositor.

A Antonio de Cabezón, el Bach español, le fue dedicado otro disco (HHS 7): *Paulino Ortiz* interpreta sus obras en los órganos de Covarrubias y Daroca. En la misma colección el propio Paulino Ortiz interpreta obras de *Joaquín Cabanilles* en los órganos de Daroca y Toledo, poniendo de relieve el estilo dramático de este compositor catalán.

*Harmonia Mundi* de Francia grabó una serie de discos, para los que adjuntó una reseña histórica de los órganos españoles. Con el título de *Musique pour les Grands Orgues d'Espagne* fueron llevadas a cabo estas grabaciones en los órganos de Covarrubias (HM 540 y 793), Salamanca (HM 541), Toledo (HM 792) y otras poblaciones (HMU 705<sup>a</sup> y HM 759). El organista

ta francés, Francis Chapelet, lleva la expresión artística de las composiciones españolas. Los discos contienen obras de Bermudo, Mudarra, Arauxo, Casanoves, López de Araujo, de Peraza, Bruna y diversos autores anónimos. Los órganos seleccionados deben ser una fuente arqueológica para la organografía española.

La Empresa EDIGSA sigue presentando discos dedicados a la música catalana. La organista Monserrat Torrent toca las obras de Vinyals, Soler, Freixnet, Elies y otros en los discos titulados *L'Orgue de Mao* (AHMC 10/43) y *L'Orgue del Vendrell* (AHMC 10/41). La importancia de esta colección consiste en las diversas tradiciones regionales de la música española que ofrece.

Un disco de *Harmonia Mundi* (Francia), con Francis Chapelet como organista, está dedicado a la música portuguesa para órgano. Los compositores presentados en esta grabación son Pedro de Araujo, Diego de Conceição, Gaspar da Reis y Correa de Arauxo. El disco lleva el título *Sao Vicente de Fora* (HM 104). Volumen IV (2533 069 Stereo). Archiv da importancia primordial a la artista Montserrat Torrent y su dedicación a la música ibérica. Las notas que acompañan el disco son de Santiago Kastner, musicólogo especializado en la música portuguesa. Las obras musicales de Antonio, Carreira, Manuel Rodríguez Coelho y Heliodoro de Paiva han demostrado la riqueza de esta literatura musical, así como la de las voces del órgano de la catedral de Evora.

Resulta afortunado que el mundo musical tenga a su disposición intérpretes de esta categoría. En resumen, estos discos deben estudiarse en el contexto más completo de discos recientes de música ibérica. Muchas veces es posible encontrar composiciones tocadas ora en el órgano, ora en vihuela o en instrumentos de viento. Esto permite una mayor perspectiva de la composición, de su autor y de su público en aquella época de la historia. A.E.L.

LIEDER DE RICHARD STRAUSS, CLAUDE DEBUSSY, MAURICE RAVEL Y MANUEL DE FALLA.—*Isabel Palacios, contralto. Monique Duphil, pianista.* Fundación Mito Juan Pro-Música de Caracas, Venezuela. Serie *Jóvenes solistas venezolanos*, N° 10.—Este es otro más de los discos grabados por la Fundación mencionada arriba para presentar a jóvenes artistas venezolanos. El que nos ocupa fue grabado por una de las principales jóvenes cantantes de aquella República sudamericana, quien tuvo la fortuna de ser acompañada al piano por una de las más destacadas pianistas francesas del momento: *Monique Duphil*, a quien hemos escuchado varias veces aquí, en calidad de concertista y de ejecutante de música de cámara. Por desgracia, la deficiente calidad técnica del disco no permitió apreciar debidamente la bella voz de la cantante, pero era aparente su musicalidad y comprensión de los estilos de los compositores interpretados. Después de todo, es posible que los discos enviados por correo desde largas distancias sufran en el trayecto. Ya hemos recibido alguno en pésimas condiciones; pero escuchando "entre líneas" uno puede establecer las diferencias. E.P.

# CONCIERTOS

Por ALFRED E. LEMMON

**SINFONICA NACIONAL.**—Inició su Temporada de Otoño 1979, con Sergio Cárdenas al podio (véase la página Editorial), y la presentación del joven y excepcional violinista austriaco THOMAS ZEHETMAIR, quien está seguramente llamado a ocupar uno de los primerísimos puestos entre los violinistas internacionales. A la edad de 18 años, cuenta ya con todos los atributos de los más grandes músicos mundiales. En su recital de la Sala Chopin desplegó su técnica impecable, ora se tratara de Biber, Bach, Bartok o Ravel, con los que demostró una capacidad enorme de concentración.

**ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNIVERSIDAD.**—Inició su temporada de Otoño el 28 de septiembre pasado bajo la dirección de su Titular Héctor Quintanar, con la joven pianista francesa Sylvia Carmonet, quien ejecutó la Danza Fúnebre de Liszt que le permitió demostrar bellas cualidades. La orquesta suena bien, aunque los primeros violines parecían un poco débiles.

**ORQUESTA SINFONICA DE BALTIMORE.** Se presentó del 20 al 23 de septiembre pasado. Un par de sus programas bajo la dirección de *Commissiona* y el otro con *Jorge Velazco* al podio. Mención especial merece el Concierto de Aranjuez ejecutado por *Alfonso Moreno* con Jorge Velazco en la dirección (23 de Sept.). La obra se tocaba aquí por tercera vez en un término de 3 meses, pero se trataba ahora de una ejecución excepcional por ambas partes —solista y orquesta— especial sensibilidad y hermosa calidad sonora. La Orquesta de Baltimore es uno de los grandes conjuntos norteamericanos.

**CUARTETO GUARNIERI.**—Este magnífico Cuarteto ofreció dos conciertos (Nezahualcóyotl, 19 de Sept. y Bellas Artes al día siguiente). En el primer programa se escucharon 3 obras de Beethoven (opus 18 No. 3, 95 y 135); el segundo la Op. 76, No. 1 de Haydn; No. 3 de Bartok y No. 14 de Schubert —espléndidamente ejecutados y aplaudidos por auditorios de gran receptibilidad.

**JULIAN BREAM.**—Después de varios conciertos presentados por el Conjunto de Julián Bream en agosto pasado, este artista se presentó él solo en recital que resultó sorpresivo, especialmente al ejecutar el "Preludio, Fuga y Final" de Bach. Pero después de la Fuga Bream parecía fatigado, porque en las siguientes obras de Albéniz sufrió algunos lapsos de memoria. Estas pequeñas fallas nos inducen a preguntarnos si no esperamos demasiado de los artistas, especialmente de los más renombrados.

**BALLET NACIONAL DE MEXICO.**—El 21 de sept. pasado esta Compañía celebró su trigésimo aniversario con un programa de danza contemporánea. Es costumbre actual comparar a cualquier bailarín contemporáneo con "super estrellas" como Nureyev o Patricia MacBride, quienes danzan coreografías de Robbins, Ashton, etc. lo cual es incorrecto. En el presente caso el grupo demostró precisión y unidad. Bailarines tales como Jesús Romero y Victoria Carmen (especialmente esta última) resultaron sobresalientes. Las coreografías de Guillermina Bravo, Jaime Blanc y Federico Castro demostraron una clara influencia de Martha Graham, Alvin, Ailey, Louis Falco y otros; sin embargo, y pese a los pros y contras, la velada resultó muy grata.

**ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO.**—Durante la gira de Enrique Bátiz, Director Titular de esta Orquesta, por Austria, Noruega y Rumanía, la OSEM presentó cuatro conciertos en la Sala Nezahualcōyotl bajo la dirección de directores huéspedes y con programas convencionales.

**ORQUESTA FILARMONICA DE LA CIUDAD DE MEXICO Y ANGELICA MORALES.**—La OFCM inició su Tercera Temporada con la notable pianista mexicana como ejecutante del concierto K.466 de Mózart y la Sinfonía No. 1 de Brahms, con Fernando Lozano como Director de estas dos obras.—La primera obra del programa, fue un estreno del Primer Concierto para Orquesta de Francisco Núñez, con el compositor al podio. Antes de juzgar una obra nueva se necesita escucharla más de una vez. Por ahora, sólo diremos que la Orquesta la ejecutó admirablemente. En muchos casos no se trata de una ejecución buena o mala sino de estilo y buen gusto, y estas cualidades con frecuencia cambian de auditor a auditor.—Es necesario admitir que Lozano ha formado una magnífica organización en solamente un año; sin embargo, existen pequeños detalles, como la falta de un banco apropiado para el pianista y otras minucias técnicas, cuyas fallas pueden ser deplorables.

El 14 de septiembre pasado la OFCM celebró su primer aniversario en el Teatro de la Ciudad.—En el curso de este período, la orquesta presentó algo así como 130 conciertos: 32 en el Teatro de la Ciudad; 32 en las Delegaciones del D. F.; 16 en la Nezahualcōyotl; 20 en el interior de la República; 18 en el extranjero y 12 conciertos didácticos. En más de 70 conciertos se presentó música mexicana.

**ORQUESTA SINFONICA NACIONAL.**—El sexto concierto de esta Orquesta, que en el programa debía consistir de dos actuaciones, resultó de tres (la actuación extra se debió al XVIII Festival de Música Judía), lo cual dio la impresión de una mala organización. Tras haber perdido su auditorio en favor de otras orquestas de la ciudad la OSM, que ha vuelto a recuperar su responsabilidad, debe también recuperar su auditorio; sin embargo, sería necesario tomar en serio las palabras de Sergio Cárdenas, titular del conjunto, quien en una entrevista aparecida en la "Semana de Bellas Artes", propuso que todas las orquestas de la ciudad tuvieran una reunión para coordinar las horas y programaciones respectivas de manera que no interfieran unas con otras.

**ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNIVERSIDAD.**—El Quinto programa de su última temporada fue especialmente grato: la Orquesta ha ma-

durado como conjunto y Jorge Velazco sigue demostrando su rápida evolución. Ivan Davis ofreció el Concierto de Schuman en forma vibrante y después regaló el *Souvenir de Andalucía* de Gottschalk en una interpretación delicada. Este pianista (antiguo estudiante de Horowitz), había presentado entre actuación y actuación con la Orquesta, un recital de obras de Schuman, Schubert y Liszt, con el cual demostró ser un magnífico intérprete de música romántica.

CAMERATA PUNTA DEL ESTE.—Este conjunto uruguayo celebró en el Palacio de Bellas Artes el X Aniversario de su fundación. Ante un numeroso y apreciativo auditorio, los componentes de este conjunto ejecutaron el Cuarteto K.478 de Mozart y después una fascinante colección de tangos.

CONCIERTOS DEL PALACIO DE MINERIA.—Conciertos dominicales que continúan como deliciosas pequeñas gemas. El 11 de noviembre, por ejemplo, el Grupo Musantique tocó música isabelina, música mexicana del virreinato y música del renacimiento español. Dos semanas después, el Trio de Luis Guillermo Oleo (violín), Oxford Kitchings (corno) y Edison Quintana (piano), ejecutaron música de Brahms y Beethoven. Trátase de un regalo al público por parte de la UNAM, puesto que la admisión es de \$ 20.00, y \$ 10.00 para los estudiantes o empleados de la Universidad.

CONCIERTOS EN LA BIBLIOTECA BENJAMIN FRANKLIN.—Bajo la coordinación artística de Eduardo Marín, estas series conservan su alta calidad. Hubo programas dedicados a Ned Rorem (Sept 26), Gian Carlo Menotti (Octubre 31), música para contrabajo y flauta (Octubre 17) y música para piano a cuatro manos (Nov. 14), con artistas como Margarita González, Consuelo Luna, Martha, Verduzco, Bertram y Nancy Turetzky, Victoria Zúñiga, Carlos Fulladosa, Nadia Stankovich, Martha García Renard y Margaret Huda.

CONCIERTO-ESPECTACULO DE CARLOS SANTOS, *El Piano*, dúo. *To-ca-ti-to-ca-ta*, flauta sola, *Divertimento*. Con la colaboración de María Elena Arizpe, Manuel Enríquez, Federico Ibarra y Mario Lavista, el polifacético catalán Carlos Santos presentó su concierto- espectáculo mencionado arriba, del que, desgraciadamente, no se dio un resumen en el relativamente largo curriculum del autor, publicado por el Inst. Goethe, uno de los patrocinadores del evento. Solamente había un "Informe General" de tres pequeñas líneas, con sendas sucesiones de ocho notas de la escala diatónica de Do mayor, colocadas sin convencionalismo alguno. El CENIDIM y la Dirección de Danza del INBA se unieron en la organización de este evento de música contemporánea.

ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNAM.—En el concierto del 9 de noviembre pasado, Héctor Quintanar programó "La Forza del Destino" de Verdi, en forma de concierto, con Rosario Andrade, Roberto Bañuelas, David Portilla, Martha Félix, Rogelio Vargas, Martha Juárez y Jorge Valencia como intérpretes vocales.

El 23 del mismo mes dirigió Jorge Velazco un programa tan interesante como los que le son usuales: *Salmos de Chichister* de Bernstein, con María Luisa Salinas como solista; el Concierto para Banda de Jazz y Orquesta de

Lieberman y la *Sinfonía Antártica* de Vaughan Williams.—Héctor Quintanar cerró la Temporada con el estreno aquí del *Angelus Novus* de Mahler, las *Bachianas Brasileiras* No. 1 de Villa-Lobos y la *Misa de Coronación* de Mahler, con Pamela Cortés, Cristina Ortega Librado Alexander, Estrella Ramírez y Regelio Vargas como solistas.

SINFONICA NACIONAL.—El joven pianista mexicano *Emilio Angulo* vino expresamente de Viena, donde reside, para ejecutar de manera admirable el Tercer Concierto de Bartok para piano y Orquesta.

CRISTINA QUEZADA.—Su bello programa de lieder era para dos solistas, porque los acompañamientos requerían pianistas de muy buena categoría. *Nestor Castañeda* lo fue y la soprano pudo así entregarse a Lotti, Martini, Haendel, Brahms, Rodrigo, Nin, Obradors y de Falla, entre los que entreteró 4 melodías de la *Carmen* de Bizet.

JOERG DEMUS.—Se anuncia que el notable pianista vienés nos ofrecerá en su próxima visita todo el *Clave Bien Temperado* de J.S. Bach en cuatro programas. Se espera el acontecimiento con entusiasmo.

MONIQUE DUPHIL interpretó con la gracia y musicalidad que la caracterizan, el Concierto de Schuman, teniendo como acompañante a la Sinfónica Nacional. Ella deja siempre recuerdos muy gratos de sus actuaciones en México.

EUTERPE, AC.—Del 27 de noviembre al 11 de diciembre esta sociedad de conciertos presentó su temporada de cinco programas dedicados a una Velada Barroca, Velada Romántica, El Niño y la Música, Dúo de Guitarra y La Música a través de la Historia. Participaron Jorge Suárez, Roberto Limón y Oscar Solís, más el Cuarteto Barroco, el Trío México, la Cía. Euterpe y el Dúo Limón-Solís. C.M.



Emilio Angulo,  
muy bien con Bartok.



Angélica Morales,  
insuperable intérprete de Mozart

## NOTICIAS

60. FESTIVAL HISPANO-MEXICANO DE MUSICA CONTEMPORANEA.—Organizado, como en otras ocasiones, por Alicia Urreta y Carlos Cruz de Castro, bajo auspicios de la SASCEM, la Embajada de España y el Ballet Folklórico de México fue iniciado en la Sala Ponce con un Homaje a Rodolfo Halffter. En esa ocasión su obra completa para piano, fue ejecutada por Alicia Urreta. Entre los otros siete programas (el último del 29 de octubre), se escucharon obras de los siguientes compositores mexicanos: Uwe Frisch, Víctor M. Medeles, Luis Sandi, Pilar L. Urreta, Oscar Olea, Manuel Enriquez, Federico Silva, Mario Lavista, Cuitláhuac Salazar, Fernando Guadarrama, Manuel J. Elías, Julio Estrada, Francisco Núñez, José Antonio Alcaraz, Guillermo Villegas, Consuelo Deschamps, Blas Galindo, Héctor Quintanar. Los compositores españoles estuvieron representados por Francisco Guerrero, Ramón Barce, José Encinar, Juan Hidalgo, Jesús Villa Rojo, Claudio Prieto, Enrique X. Macías, Luis de Pablo, Josep Luis Berenguer, Francisco Estévez, Carlos Santos, Josep Soler, Agustín Agúndez, Carmelo A. Bernaola, Agustín Bertomeo, Carlos Cruz de Castro, Román Alís, Agustín González Acilu y Ernesto Halffter. Hubo dos coreógrafos mexicanos: Pilar Urreta y Raúl Aguilar.

JOSE LIMON.—De este bailarín y coreógrafo mexicano se ha escrito una biografía. Sus autores, quienes dedicaron su trabajo a Daniel Lewis y a Sandra Dorr andan buscando gente que haya conocido o bailado con Limón durante los años treinta o cincuenta y buscan también cartas escritas o recibidas por él, así como fotografías. Quienes deseen entrar en contacto con los autores, pueden escribirles a: 32 Jones St., New York, N.Y. 10014.

EDITH PICHT-AXENFELD.—Ofreció el total del primer libro del Clave bien Temperado de Bach. En la Escuela Nacional de la UNAM tocó las opus 109, 110 y 111 de Beethoven y brindó cursillos dedicados a la Sonata Clásica (Haydn, Mozart y Beethoven).

JORGE FEDERICO OSORIO fue solista de la OSN con el Concierto de Schumann.

JOSE PABLO MONCAYO recibió un Festival de sus obras, ejecutadas por la propia Orquesta.

PRIMER ENCUENTRO NACIONAL DE MUSICA ANTIGUA EN MEXICO. "Los Tiempos Pasados, Tempore y Canto Gregoriano fueron los temas tratados en este Encuentro en el cual, pese a una falta de perfección se alcanzó una meta. Pero aun más importante fue el énfasis puesto en la música antigua de México (tiempos coloniales). A.E.L.

MAX LIFCHITZ.—Programa presentado por este joven compositor mexicano en el Bronx Nueva York: Variable I: *Juan Lemann*, El Encuentro, Manuel González; "Disposiciones Electrónicas y Sonidos Pianísticos; Alida Vázquez; "Cons I": Carlos Rausch; "Fantasía Criolla": *Tania León*. "Implicaciones": Max Lifchitz. El acto fue realizado en el Bronx Art Museum, al medio día. Nuestro joven compatriota no deja de trabajar por la música de los compositores latinoamericanos. C.M.D.

CURSOS LATINOAMERICANOS DE MUSICA CONTEMPORANEA.—En la ciudad brasileña de Itápira (Sao Paulo) se llevará a cabo el 9º Curso Latinoamericano de Música, del 8 al 22 de enero próximos. Diversos profesores de la América Latina, Europa y los Estados Unidos expondrán

allí sus conocimientos y experiencias en seminarios, talleres, debates, conciertos, etc., en un ambiente que parece ser muy grato. Los interesados deberán dirigirse a Coordinación del Noveno Curso, Rua Ceará, 471, 01243, Sao Paulo, BRASIL. A.E.L.

**TRES CONFERENCIAS DEL DR. FRANCISCO CURT LANGE.** Aparte de su óptima participación en la Quinta Conferencia sobre Educación Musical, el eminente Dr. Lange fue invitado por la Dirección del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México para tres conferencias, cuyos temas: a) "La Música de Minas Gerais, Brasil. b) "Domenico Zipoli": c) "Arquitectura y Música del barroco véneto" fueron de gran interés. Como la Dirección de Investigaciones Estéticas publicará estos tres trabajos en conjunto, los comentaremos en forma extensa y apropiada, a su debido tiempo, puesto que éste no destruirá en lo absoluto sus valores.

**ANGELICA MORALES.**—Al escribir estas líneas, la gran pianista mexicana estaba ya en México para proseguir el curso de Perfeccionamiento Pianístico que iniciara el año que acaba de terminar en el Conservatorio. Ojalá que los estudiantes sepan aprovechar las enseñanzas de tan gran maestra. C.M.

**FALLECIMIENTO DE NADIA BOULANGER EN PARIS.**—Véase en la página 27 el tan sentido artículo necrológico que Julio Estrada le dedicó a esta ilustre maestra de compositores que fueron y son grandes —algunos de los cuales fallecieron antes que ella, como Dinu Lipati, pero puede decirse que ella instruyó a toda una generación de compositores norteamericanos de principios de nuestro siglo, y no faltaron latinoamericanos de los últimos tiempos, como el propio Julio Estrada y tantos otros que acudían a ella, alucinados por su fama. Fue una eminente maestra y de no haber muerto tan joven, su hermana Lily hubiera sido una gran compositora C.D.

**PLACIDO DOMINGO,** quien tuvo recientes actuaciones en Monterrey y Guadalajara, recibió una página entera de publicidad en *News Week* del 8 de octubre de 1979, por su magnífica interpretación del "Otelo", con la que inició el Metropolitano de Nueva York su actual temporada. También fueron mencionadas sus recientes y notables participaciones como maestro de ópera con la New York City Opera, la Opera del Estado de Viena, Munich y Frankfurt. En 1981 y 1982, aparte de continuar cantando, dirigirá óperas en el Metropolitano de Nueva York.

**ARTURO CISNEROS,** presentó recientemente un programa en los órganos restaurados de la catedral de México. Su programa incluyó obras de Banchiel, Pasquini, Mantzia, Cherubini, Galuppi, Zipoli, Perozi y Serrano. Cisneros estudió en México, Alemania e Italia. Habiendo examinado los preciosos manuscritos de música española en el Escorial, es de esperarse que presente pronto un recital de música española antigua.

**XI FESTIVAL INTERNACIONAL DE PUEBLA.**—En el ambicioso programa general de este Festival participaron las orquestas de Baltimore, Sinfónica de Xalapa y Sinfónica Nacional. Rugiero Ricci, el Cuarteto de Moscú, el Ballet Nacional de México, el Juvenil Yugoslavo, el Coro Schubert, Wuppertal y el legendario músico de Jazz Lionel Hapton.

**XVIII FESTIVAL DE MÚSICA JUDIA.**—Como cada año, este Festival presentó varios conciertos importantes, entre los que fueron notables el de Jan Peerce, del Metropolitano de Nueva York, Micha Maisky, triunfador

del concurso Tchaikowsky y el aclamado violinista Itzhak Perlman. A.E.L.

MANUEL ENRIQUEZ ingresó al Seminario de Cultura Mexicana y en su discurso de ingreso dijo: "Recientemente se recibió una ponencia de *Robert Stevenson* (en la V Conferencia de Educación Musical)... quien ha dedicado sus mejores esfuerzos a revalorar y dar a conocer el tesoro musical de nuestros pueblos y en particular en nuestro país. La estimulante comunicación expresa con absoluta claridad lo que ha sido mi más íntima y denodada convicción: el extraordinario valor de la tradición musical que insistimos en desconocer.—Algunos de los conceptos de Stevenson merecen apuntarse, no sólo por tratarse de una voz autorizada, sino porque a través de Stevenson se expresa una conciencia musical libre y no atada por sentimientos de minusvalía, tan característicos de nuestros connacionales en lo que atañe a nuestros propios valores".

Como parte del acto, Enriquez ofreció un concierto con la colaboración de Federico Ibarra, para interpretar obras suyas y de Mario Lavista y Federico Ibarra.

CONCURSO INTERNACIONAL PARA DIRECTORES DE ORQUESTA JOVENES.—Este concurso titulado "Nicolai Malko", se llevará a cabo el 16 de mayo de 1980, con un primer premio de 3,000 dólares y otros muy atractivos. Los interesados deberán escribir a The Malko Secretariat, Rosenorns Allé 22-DK 1999, Copenhague, DINAMARCA.

PLAZA DE LOS COMPOSITORES.—El 3 de diciembre pasado fue inaugurada, por la Sra. Margarita López Portillo, la PLAZA DE LOS COMPOSITORES DE MEXICO. También inauguró las cuatro Salas Cinematográficas que la enmarcan y llevan los nombres de ALFONSO ESPARZA OTEO, GONZALO CURIEL, TATA NACHO y MARIO TALAVERA. Con estas nuevas y atractivas construcciones, la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM), ha convertido su sede en una residencia monumental. Si bien es cierto que los compositores de música popular, que tan pingües regalías reciben, aportan a la SACM sus mayores ingresos, esperamos que los de música culta puedan usufructuar de iguales privilegios.

RAUL HERRERA.—Este joven pianista mexicano resultó triunfante en el Precertamen de Piano Arthur Rubinstein que se llevará a cabo este año.

ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNAM.—De septiembre a diciembre pasados se llevó a cabo la segunda y última Temporada de la OSUNAM, bajo las direcciones de su Titular HECTOR QUINTANAR, el Director Asociado JORGE VELAZCO y los huéspedes EFREM KURTZ y RICARDO DEL CARMEN. Como principales atractivos de esta Temporada podemos mencionar "Sincronismos" de Davidovsky, el estreno mexicano de "El Cazador Maldito" de Franck, la Suite "El Gran Cañón" de Grofe, "La Forza del Destino" de Verdi en forma de concierto, el estreno mexicano de los "Salmos de Chichister" de Bernstein, el "Concierto para banda y orquesta" de Lieberman, el "Concierto para violín y Orquesta" de Kavalevsky, el "Angelus Novus" de Marco, la "Retirada de Madrid de Boccherini" de Berio. Entre los solistas mexicanos se destacaron María Teresa Rodríguez, Emilio Angulo, Lorenzo González, María Luisa Salinas, Ofelia Medina, más los elencos vocales de la ópera de Verdi y la "Misa de la Coronación" de Mozart. El Coro "Convivium Musicum" lució su magnífico adiestramiento. Los solistas extranjeros, Sylvie Carbonell, Roberto Szidon, Yuriko Kuronuma e Ivan Davis se sumaron a sus colegas mexicanos. C.M.

## El Archivo Nacional de Música de la República Dominicana y su Historia

*(Informe para Heterofonía, proveniente del ANM. dependiente de la Secretaría de Estado, Bellas Artes y Cultos de la República Dominicana. Santo Domingo, R.D. La Redacción).*

El Archivo Nacional de Música (ANM) fue creado mediante disposición presidencial el 15 de noviembre de 1968. Alentó su creación la idea de "guardar y preservar todo cuanto de música haya sido escrito por nuestros compositores de antaño, así como de los que realizan esta labor en la actualidad...".

Al destacar la significación de la medida, cabe advertir que la falta de una visión más amplia y precisa acerca de la finalidad y función del Archivo, así como también la inconsistencia orgánica en que vio la luz, obstruyeron en gran medida su desarrollo.

El Archivo Nacional de Música nació sin reglamentos, sin personal administrativo y técnico y sin un equipo que le permitiera emprender las labores que le correspondían. Toda la labor inicial recayó sobre su directora, la profesora y pianista Elila Mena de Rivera. Sus infatigables esfuerzos dieron como resultado, al cabo de un año, la obtención de un total de 24 partituras, entre otras, el original de la obra María de Cuéllar de Pablo Claudio. Además, la donación por parte de una entidad oficial, de una máquina microfilmadora de medio uso, de la cual no se pudo sacar provecho alguno por adolecer de fallas mecánicas.

En 1970, la ayuda privada permite al Archivo proveerse de algún mobiliario y equipo de oficina. Por otra parte, se continuó la recopilación de partituras, manuscritos, datos biográficos y fotografías de músicos y compositores. A la muerte de Elila Mena fue designada la profesora Gracita Senior de Pellerano como directora. Su gestión también quedó afectada por la carencia de recursos y medios, muestra evidente de la desatención e indiferencia oficial hacia las necesidades de la institución.

A partir del 4 de octubre de 1971, dirige el Archivo el profesor Licinio Mancebo. En el año 1973, se le asigna un empleado administrativo y poco a poco se logra aumentar el volumen de actividades. Al año siguiente, ya cuenta

con una modesta galería de compositores e intérpretes, e ingresa un número considerable de partituras, documentos, cartas, programas de conciertos, etc.

Cabe destacar en 1974, la reedición del opúsculo "Música y Músicos de la República Dominicana" de J.M. Coopersmith. Como complemento, se obtienen de la Biblioteca del Congreso de Washington, copias de las grabaciones de música folklórica efectuadas por el escritor norteamericano en 1944.

Otro dato que revela la conciencia que va adquiriéndose acerca de la conveniencia de que el Archivo no solo atesore el material musical de raíz autoral sino también el de creación oral, es la copia que se gestiona, de las grabaciones magnetofónicas llevadas a cabo en el país en 1963, por los folclorólogos venezolanos Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera.

Para 1977, el ANM cuenta con un equipo audiovisual donado por la UNESCO consistente en un proyector sonoro para películas de 16mm, cámara filmadora super 8 con su proyector, grabador, reproductor y un gramófono. Esto le permite iniciar una serie de charlas y conferencias ilustradas, dirigidas especialmente a los estudiantes de la capital y de varias localidades del país, como Bani, Sabana Grande de Palenque, Santiago, Licey, Moca y Monte de la Jagua. Por otro lado, ese mismo año se promovió un encuentro de coros juveniles. Además, creció la consulta de estudiantes y especialistas a la biblioteca y fondos del ANM.

Ese mismo año es cuando se reglamentan las actividades del Archivo. Se establecen como funciones básicas las de preservación y conservación. Sin embargo, persiste la limitación al campo de la música escrita, quedando reservada casi exclusivamente a la música sinfónica. Asimismo, como fuente de datos se menciona principalmente, a las instituciones musicales de carácter oficial. El reglamento también fija las actividades de promoción y difusión cultural.

Recientemente, el ANM logró, tras múltiples gestiones, integrar un personal técnico que le permite iniciar una nueva etapa de trabajo. Lo constituyen: un técnico audiovisual, la profesora Enriqueta Sistachs, quien ha sido encargada de la sección de Archivo, y las profesoras Pilar Rodríguez y Bernarda Jorge, en los departamentos de difusión, publicaciones e investigaciones. Como secretaria se desempeña la señora Olga Reyes.

Después de la integración de este personal, uno de los primeros pasos ha sido la revisión del reglamento del Archivo con el objeto de adecuarlo a la real naturaleza de la institución y a su papel en el conjunto de organismos que tienen por misión la preservación del patrimonio cultural del pueblo dominicano. A este tenor, se establecen como finalidades básicas del ANM, preservar, conservar y recopilar el patrimonio musical del pueblo dominicano, contribuyendo asimismo, a su conocimiento, valoración y difusión.

Profesor LICINIO MANCEBO,  
Director.

# DIGEST IN ENGLISH

FROM THE EDITORS.—Of late one of the most outstanding events of the National Symphonic Orchestra has been perhaps the presence of the young Mexican conductor SERGIO CARDENAS on its podium as Principal Conductor of the orchestra. A single program dedicated to Schubert was enough to convince us of having among our young musicians another new and outstanding value, who was able to electrify an audience eager to be electrified by well-projected music. His "Unfinished Symphony" kept the public coughless during the pauses, silent between both movements and frenzied at the end. And so happened after every one of the program's works. —It fills us with real pleasure to see now quite a number of young Mexican musicians working very hard in foreign countries, as well as over here, in order to attain a high goal.

ROBERT STEVENSON, *Franz Liszt in Madrid and Lisbon*.—Look for the last issue of *The Musical Quarterly* for this fascinating and interesting article written by Dr. Stevenson in its original English form. We translated it into Spanish by kind permission of its author, to whom we are very much indebted.

ALFRED E. LEMMON, *Pedro Murillo and Philippine Music*.—The shipping lanes between Mexico and the Philippines served not only to carry merchandise; but, also to carry men. With men came their ideas, and culture. Such is the story of music in the Philippines. Numerous Jesuit missionaries from Mexico were responsible for bringing Spanish music to the Philippine islands. Accounts of their activity are carefully recorded in books published by the Jesuits of the period and in their surviving documentation. The story is in many ways similar to Mexico's, with the ready response of the natives to the European music. The writers do still a greater service by faithfully recording the dances of the natives.

DOCTOR FRANCISCO CURT LANGE WITH ESPERANZA PULIDO.—On occasion of the V Conference on Musical Education that took place here last October, the distinguished German-Uruguayan Musicologist Dr. Francisco Curt Lange was invited as one of the principal scientists.—Taking advantage of such opportunity, E.P. had a chat with him about topics of his most valuable activities on a field where Latin America owes him a great deal. He was paramount in uniting musicians from the whole continent and establishing trends among composers of Latin-America. After founding himself a music editorial in Montevideo, he induced Schirmer's of New York City to publish in 1942 an album of selected works by the then most outstanding composers of Mexico and South America. He edited magazines and has been for many years Director of the Latin American Instituto de Musicologia. Before getting his PH in Musicology and Architecture, Dr. Lange followed his father's steps on the field of piano construction, but Musicology being his true vocation, he decided to devote his whole life to the latter.—Asked lastly

his opinion regarding the V Conference that had brought him to Mexico, he mentioned with great enthusiasm its best results. He regretted however the poor conditions most Latin American countries suffer from lack of real musical activity, but optimistic that he is, he thinks that Mexico has entered the right path towards real improvement.

SOPHIE CHEINER, *Erik Satie and his influence on Ravel*.—Everybody says I am not a musician—said Satie and went on: I am a "phonometrograph". Musical ideas don't inspire my works, which are rather influenced by scientific thoughts. I have measured the whole production of Beethoven, Verdi, etc. Placed on the phone-scale, an ordinary F sharp weighs 93 kilograms. To classify sounds one must have a good ear, as well as good sight. I composed my *Cold Pieces* with a kaleidophone that required just seven minutes.—Every artist should keep a diary up to the minute. I get up at 7.08; get inspiration from 10.23 to 11.47; I take breakfast from 12.11 to 12.14; take a walk from 1.19 to 2.53 p.m., I get new inspiration from 2.12 to 4.07.—So said the composer, who never lost his mask of indifference.—He goes on telling about his ways of composition.—His bad temper was well known.—After many years of good friendship with Debussy he cut him off. A very minimal episode ended his friendship with Ravel.—But under cynical traits Satie concealed a very good heart. After his death his kindness to children was discovered, as well as his generosity, in spite of the fact that he was extremely poor. He cared very much for the youngsters and used to lunch often with the Roland-Manuels. He advised him to study composition with Ravel and counterpoint with Roussel.—Ravel's personality influenced Satie quite a deal. Ravel was never indifferent to whatever change there was on the fields of the arts. From 1905 to the First World War Ravel went back to Rameau. Afterwards he interested himself in symbolism, impressionism, cubism, etc. From 1895 to 1928 he wrote several works of Spanish inspiration: *Habanera*, *Rapsodia Española*, *La Hora Española*, *Bolero*, etc.

JULIO ESTRADA, *In Memoriam NADIA BOULLANGER*.—She has recently died at age 92. She taught several generations of musicians. From Mexico, Juan D. Tercero, José Antonio Alcaraz, Julio Estrada as many more from other countries.—The author met her in 1965 and had the chance to study with her during 4 years. "She inspired me more respect for music than any one else"—says Julio. She taught with her hands on the piano. Maybe 5 years ago she lost her sight almost completely. During my last visit to her I was informed by her butler about her great misfortune, after which she was ever moving her fine hands with eloquence. I kissed those hands full of emotion. Now, after ten years, the souvenir of those hands fills my eyes with tears.—In spite of her lack of full sight she always demanded from her male pupils the most exacting appearance: a nice tie to match the suit, etc. Many times I took my lessons at noon, while she would be eating her usual flounder with vegetables.—Her beloved pupil Dinu Lipati's picture hanged on the wall behind the piano. He died so young. . .—And now Nadia is there no more. Those of us who got her precious teachings know that her gifts cannot be exchangeable.

(Please send all correspondence to Heriberto Frías 514, México 12, D. F.)

**CONSERVATORIO NACIONAL  
DE MUSICA**

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

**ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM**

Xicotencatl 126, Cocoyoacán, D. F. Zona 21      Tel 549-74-90

**CENTRO DE EXTENSION UNIVERSITARIA  
INICIACION MUSICAL**

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

**ESTUDIOS A NIVEL DE LICENCIATURA**

**VEERKAMP, S. A.**

**PALACIO DE LA MUSICA**

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

**Instrumentos Musicales — Cuerdas**

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

**Organos Electrónicos LOWREY — Pianos**

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

**Acordeones HOHNER.**

---

pianos  
Y  
organos,  
s. a.  
rhin 27



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

**IMPORTADORES**

**BECHSTEIN**

**BLÜTHNER**

**WEINBACH**

**PETROF**

*Rösler*

*August Forster*

**MELODIGRAND**

---

## G. RICORDI & Co.

Ana Luisa Frega  
Alicia Bokser

Judith Akoschky

Eduardo Grau

Violeta H. de Gainza

Perla Jaritonsky—Carlos Gianni

Audioperceptiva

El mundo sonoro en el Jardín  
(guía didáctica para la actividad musical  
en el Jardín de Infantes)

Flauta Dulce y Educación Musical  
(guía para la enseñanza colectiva)

Baja Edad Media "Ars Nova y Renacimiento  
(1300/1550)

Fundamentos, Materiales y Técnicos de la  
Educación Musical (Ensayos y Conferencias 1967/74)

El Lenguaje Corporal del Niño Preescolar

Paseo de la Reforma 481-A

México 5, D.F.

553.75.06