

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

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 46, México, enero-febrero de 1976

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 46, México, enero-febrero de 1976, pp. #-#

The cover features a large, abstract graphic on the left side. It consists of a series of vertical purple and white stripes that curve and converge towards the bottom left. To the right of this graphic is a large, solid purple shape that resembles a stylized letter 'R' or a similar form, extending from the top to the bottom of the page. The background is a light, off-white color.

heterofonía

46

revista
musical

Enero-Febrero 1976
volumen IX no. 1

méxico, d.f.

MICROFILMED
SERIALS

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MEXICO

Departamento de Difusión Cultural

REVISTA MUSICAL

T A L E A

NUMERO INICIAL: SEPTIEMBRE-DICIEMBRE 1975

DIRECTOR: MARIO LAVISTA

ARTICULOS DE JOHN CAGE, JOSE A. GUZMAN, GILBERT REANEY,
OTTO LUENING, ARGELIERS LEON, JEAN ETIENNE MARIE,
RICHARD CROCKER

DE VENTA EN LA LIBRERIA UNIVERSITARIA

HETEROFONIA

1976

desea a sus suscriptores, anunciantes, lectores
y amigos paz y bienestar

MICROFILMED
SERIALS

HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

Directora
ESPERANZA PULIDO

Jefe de Redacción
Claudio Landeros

Relaciones Públicas
Alberto Pulido Silva

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

Correspondencia
Apartado 12-808,
México 12, D. F.

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

S U M A R I O

Enero-Febrero de 1976. Vol. IX N° 1.

● De los Editores	2
● ROBERT STEVENSON Espectáculos Musicales en la España del siglo XVII (VI)	3
● ESPERANZA PULIDO Mujeres compositoras y Directoras de Orquesta	10
● JORGE VELAZCO La muerte de un Creador	14
● CARTAS	17
● ESPERANZA PULIDO Bernard Shaw, Crítico Musical	18
● NICOLAS KOCH-MARTIN La Música en Bélgica	21
● PEDRO MACHADO DE CASTRO Festival de Berlín	23
● ESPERANZA PULIDO De tiempos pasados	27
● REVISTA DE REVISTAS	30
● RODOLFO CAMPORREDONDO La Música en Londres	38
● NOTICIAS	40
● DIGEST IN ENGLISH	45

Los autores son responsables de sus opiniones.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto	10.00
Un año (seis números)	60.00
Número atrasado	12.00
Correo aéreo	70.00

EXTRANJERO

Un año	Dls. 7.00
Número suelto	" 1.25
Número atrasado	" 2.00
Registrado como correspondencia de 2ª Clase por la Dirección General de Correos con fecha 28 de marzo de 1969, bajo el número 1242.	

DE LOS EDITORES

OPERA.—Por razones de índole humana; por falta de disciplina; por motivos de presupuestos; por costumbres inveteradas, etc., la Opera no halla acomodo en México. A principios del año apenas terminado, dos grupos de cantantes contendieron por la supremacía del poder; el victorioso decidió corregir sus grandes errores y llamó al ex Director del Teatro Colón de Buenos Aires, *Enzo Valenti Ferro*, para que desfaciera entuertos y formulara un programa siquiera parecido a los que regían las famosas temporadas líricas de su país. El contrato estipulaba que el Sr. Valenti Ferro tendría que afrontar la responsabilidad de la empresa.

Valenti Ferro vino, pues, a México, bajo recíprocos y claros convenios. Traía consigo un portafolio conteniendo su proyecto y al darlo a conocer a las autoridades del INBA obtuvo aprobación inmediata. Se trataba de socavar cimientas y suplirlos con pilotes firmes, porque en este flácido subsuelo de Tenochtitlán solamente se deberían poder construir rescacielos sobre grandes cantidades de acero.

Se llevaron a cabo audiciones entre cerca de un centenar de vocalistas, con resultados desalentadores para el Jurado, presidido por Valenti Ferro. Y de allí en adelante comenzaron a suscitarse una serie de dificultades gruesas. Porque nadie iba a decirles a un buen número de cantantes mexicanos que no sabían cantar todavía, como para atreverse a subir a los escenarios del arte lírico. El señor Valenti Ferro, contendieron, sabría armar buenas temporadas operísticas en la remota Buenos Aires, pero en México las cosas no podían funcionar en la misma forma. Y ¿cómo se atrevería este señor exigir un tal número de ensayos?... ¡Aquí con uno tenemos!

Triunfó la aplastante mayoría y el señor Valenti Ferro (autoridad reconocida y apreciada internacionalmente) ató sus bártulos y regresó con todos sus honores a la Argentina. Las autoridades del INBA permanecieron muy apenadas, pero tan indefensas —o mayormente ahora— como de costumbre. Un maestro, director y concertador extranjero, que ya estaba en México y se plegaba a todos los caprichos de los cantantes, heredó el paquete y... ¡adelante!

Pronto se anunció una Temporada de cuatro óperas: *Un ballo in maschere*, *Andrea Chenier*, *Fausto* y *Tata Vasco* de Bernal Jiménez. Con absoluta carencia de autocritica se procedió a la realización de estos eventos, para los que se conjuntaron los elementos que habrían de conducir al fracaso. Uno o dos cantantes competentes (nacionales y extranjeros) en cada ópera no fueron suficientes para salvar algunas buenas escenografías, como las del *Fausto*, estropeadas por una coreografía sencillamente desastrosa (¡qué noche de Walpurgis!). *Un ballo* y *Andrea Chenier* fallaron por un notable número de accidentes imprevistos. Entre los cantantes mexicanos *Irma González*, *David Portilla*, *Guillermina Higareda*, *Martha Félix*, *Arturo Nieto* y quizá algún otro, demostraron su profesionalismo, pero una o dos golondrinas no auguran la primavera. *Tata Vasco* obtuvo un solo ensayo general. Pese al conocimien-

to profundo que de la partitura posee *Luis Berber*, y a su profesionalismo indiscutible, era imposible que se produjera un milagro de conjuntación en una ópera que requiere abundantes elementos corales (pese a que tomaron parte en el acto algunos de los excelentes coros de México y Puebla). Con razón Luis Berber tuvo que irse a un hospital, después de dicho ensayo, casi exhausto y con dolores atroces.

¿Es justo y debido que las cosas de la ópera sucedan así? ¿Hay algunas esperanzas, señores y señoras cantantes mexicanos que dominan la situación política?

ESPECTACULOS MUSICALES EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVII

VI

Por ROBERT STEVENSON

El desarrollo de la ópera en la península después de 1700 no concierne a este trabajo. Pero para gloria de Lima deben mencionarse las primeras fechas en que la ópera llegó a otros centros hispanos. Barcelona oyó el homenaje musical de Antonio Caldara para Elisabeth Christine von Braunschweig-Lüneburg¹⁵⁸ con motivo de su matrimonio, en Lotja de Mar, el 2 de agosto de 1708. Con texto de Pietro Pariati y decorados de Ferdinando Galli-Bibiena, la ópera en tres actos de Caldara *Il pió bel nome* sobrevive en la partitura que posee el Real Conservatorio de Bruselas¹⁵⁹. Juno, Venus, Hércules, París y Hado —secundados por dos coros— (uno que sigue a Belleza y el otro a Virtud) desarrollan la acción convencional y de poca substancia. Caldara (1670-1736) era gloria de Venecia. Francesco Coradini, compositor de la primera ópera representada en Valencia, era un napolitano que servía como maestro de capilla al príncipe italiano de Campoflorido, el virrey. Para honrar a la esposa italiana de Felipe V, Isabel Farnese, se puso en escena una *Folla real* (basada en el relato cómico de una intriga doméstica) en el gran salón del palacio de campoflorido en Valencia, el 25 de octubre de 1728¹⁶⁰. Seis años más tarde fue presentada en Valencia y por el mismo personal musical de Campoflorido, la ópera *Artaserse*, con libreto de Metastasio (no se indica el compositor), también en honor del cumpleaños de la esposa de Felipe V¹⁶¹. *Siroe*, con libreto de Metastasio “algo abreviado y música “de varios compositores”, fue la primera ópera representada en Cádiz, la tercera ciudad de provincia¹⁶².

La Partenope, con libreto de Silvio Stampiglia (1664-1725) y música de Manuel de Zumaya (ca. 1678-1756), fue puesta en escena en el palacio virreynal de Ciudad de México, el 1º de mayo de 1711. Como era de preverse, el virrey de entonces (Fernando de Alencastre Noroña y Silva) la encargó como homenaje al onomástico de Felipe V. Impreso el mismo año en ciudad de México con los textos italiano y español en páginas que se enfrentan¹⁶³, el libreto era uno de los varios que Stampiglia había dedicado a la esposa del virrey español en Nápoles, doña María de Girón y Sandoval, duquesa de Medinaceli, y entre ellos *La caduta de' Decemviri* y *L'Eraclea*, a las que Alessandro Scarlatti puso música en 1697 y 1700¹⁶⁴ y *La Partenope*,

con música compuesta en 1699 por Luigi Mancia¹⁶⁵. A la misma duquesa fueron dedicados tres libretos editados en Nápoles: (*L' Ajace*) en 1697 y (*La Donna ancora é fedele y Muzio Scevola*)¹⁶⁶, en 1698. A Doña Ana de la Cerda y Aragón, viuda de Pedro Antonio de Aragón (virrey español en Nápoles, 1666-1671) fue dedicado el libreto de Mateo Nori *Penelope la casta*¹⁶⁷, a la que puso música Scarlatti en 1696. La copiosa cosecha de libretos editados en Nápoles son dedicatorias a miembros de la casa y la corte real española¹⁶⁸ proporcionaba la base necesaria para que Manuel de Zumaya hiciera su elección.

La música de Zumaya no ha sobrevivido. Aunque así hubiera sido, es lícito suponer que más bien ecos de Nápoles que de Madrid llenarían sus páginas. *Ya la gloria*, villancico escrito para la Asunción de 1719, que hasta 1970 era su única obra editada en disco (Angel S36008: lado 2, surco 2), revela su maestría en la técnica del recitativo-aria, tan notable en realidad, que un crítico de esta pieza (*Musical Quarterly* LIII/2 [abril de 1967], página 296) buscó en vano a lo largo de todo el villancico algún eco español característico.

NOTAS

1 La música de Japoco Peri se escuchó por primera vez en el Palazzo Corsi de Florencia durante el Carnaval de 1597. En esa ocasión el propio Peri representó el papel de Apolo.

2 Tanto Peri (1561-1633) como Giulio Caccini (circa 1545-1618) llevaron a escena la *Euridice*. Peri cantó el papel de Orfeo en el estreno de su versión, el 6 de octubre de 1600 en el Palazzo Vecchio. La obra de Caccini, aunque compuesta ese mismo año, sólo se representó el 5 de diciembre de 1602, en primera audición, en el Palazzo Pitti.

3 La versión de Monteverdi (perdida salvo el famoso lamento de Ariadna) fue estrenada en Mantua el 28 de mayo de 1608.

4 El hecho de ser su padre el importante compositor Alessandro Striggio dio al hijo la oportunidad de figurar en los círculos musicales.

5 *Enciclopedia Italiana*, Appendice (1938), I, pág. 328.

6 Hay una lista adecuada en *Grove's Dictionary*, 5ª Edición (1954), II, pág. 131.

7 Artículo de Henri Quittard (1864-1919) en *La Grande Encyclopédie*, XXVI, pág. 434: "Sans doute, le mérite poétique de Perrin est moins que médiocre. Il fut un très méchant poète".

8 Véase la Introducción de Anthony Lewis a la edición de 1939 de la máscara de Blow publicada en París, Editions de L'Oiseau Lyre.

9 *Chamber's Encyclopaedia* (1967), XIII, pág. 470.

10 Emilio Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800* (Madrid: Tip. de la "Revista de Arch., Bibl. y Museos", 1917), pág. 12-13: "En el otoño de 1629 se hizo representación en el Palacio Real de Madrid de una *Egloga pastoral*, que se cantó a S. M. (q. D. g.) en fiestas de su salud, compuesta la letra por Lope de Vega y la música por autor no conocido".

11 El título de la portada continúa: Al excelmo. Señor Don Iván Alfonso Enriquez de Cabrera, Almirante de Castilla. Por Lope Félix de Vega Carpio, del Abito de San Juan, Año 1630. En Madrid, por Iuan Gonçalez. Véase facsimil en el Catálogo de la *Exposición Bibliográfica de Lope de Vega organizada por la Biblioteca Nacional* Madrid: Gráfica Universal (1935), pág. 202. La Biblioteca Nacional del Perú puede también enorgullecerse de contar con un ejemplar de esta rarísima impresión de 1630.

12 Véase la reimpresión, *Obras de Lópe de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Madrid: "Sucesores de Rivadeneyra", 1895), V, pág. 753: "Los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro, sin ser vistos, a cuya armonía cantaban las figuras los versos, haciendo en la misma composición de la música

las admiraciones, las quejas, los amores, las iras y los demás afectos”.

13 *Ibid.*, V, pág. 754: “la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos”. Sin embargo, añadió en seguida que no podía alabar suficientemente ni las voces ni los instrumentos.

14 *Ibid.*, V, pág. 753: “La máquina del teatro hizo Cosme Lotti, ingeniero florentín, por quien S. M. envió a Italia para que asistiese a su servicio en jardines, fuentes y otras cosas, en que tiene raro y excelente ingenio”.

15 “L’Eclouge *La forêt sans amour* de Lope de Vega, et la musique et les musiciens du théâtre de Calderón”, *Sammelbande der Internationalen Musik-Gesellschaft*, XI (1090-1910), pág. 62. Véase también su obra “La Musique indigène dans le theatre espagnol du XVII siècle” *Sammelbande*, V (1903-1904), pág. 54. En estos dos artículos meramente repite lo que ya había escrito antes en las introducciones a los volúmenes III y IV-V de su *Teatro lírico español anterior al siglo XIX* (La Coruña: Canuto Barea y Compañía, 1897-1898).

16 Cita de A. Valbuena Briones en su edición de las *Obras Completas* de Pedro Calderón de la Barca, I (Dramas) (Madrid: Aguilar, 1966), pág. 1723a: “En 29 de junio se representó en el Retiro la comedia de la fábula Dafne, con notables tramoyas, de grande costa y artificio, que ordenó Cosme Lotti, peregrino ingenio para ellas”. Según Cristóbal Pérez Pastor, *Memorias de la Real Academia Española*, XII (Madrid: Tip. de la “Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos”, 1926) [Noticias y Documentos relativos a la Historia y Literatura Española, Tomo III], pág. 247, la *Relación*... (1)635 hasta el fin de febrero de (1)636 está en la Colección Salazar (S.r 16, 4^a, 113, fol. 287) en la Real Academia de la Historia (Madrid, Calle de León 21).

17 Gagliano firmó la dedicatoria de *La Dafne* (Florencia: Cristóforo Marescotti, 1608) el 20 de octubre del año en que se estrenó y publicó. Aunque la obra se estrenó en Mantua, también se representó en Florencia, “probablemente durante el Carnaval de 1610”.

18 Angelo Solerto, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea del 1600 al 1637*, (Florencia: R. Bemporad & Figlio, 1905), pág. 127. Véase también la pág. 135 (función del domingo 1^o de julio de 1618).

19 El memorial de Lotti, publicado por primera vez en el *Tratado Histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, de Casiano Pellicer (Madrid: Real Arbitrio de Beneficencia, 1804), II, pág. 146-166, se publicó de nuevo en la edición de J. E. Hartzzenbusch de las comedias escogidas de Calderón (Biblioteca de Autores Españoles, VII, Madrid: M. Rivadeneyra, 1872, págs. 186-390). Anteriormente este memorial era considerado como un bosquejo de *El mayor encanto amor*, de Calderón, según se representó originalmente a principios de julio de 1635. En “The First Performance of Calderon’s *El mayor encanto amor*”, *Bulletin of Hispanic Studies* [Liverpool University Press], XXV/1 (enero, 1958), págs. 24-27, N. D. Shergold probó lo contrario.

20 Léo Rouanet, “Un autographe inédit de Calderon”, *Revue hispanique*, VI/2, 1899, págs. 197-198: “Yo e visto vna memoria q cosme loti hizo del teatro y apariencias que ofrece hazer a su Magd en la fiesta de La noche de S. Juan; y avnque está trazada con mucho yngenio; La traza de ella no es Representable por mirar mas a la ynbenccion de las tromoyas que al gusto dela Rrepresentacion=Y aviendo Yo Señor de escriuir esta comedia no es posible guardar el orden que en ella se me da pero haciendo eleccion de algunas de sus apariencias las que yo abre menester de aquellas para lo que tengo pensado son las siguientes.

El Teatro a de ser En el estanque. La primera vida [del]; el bosque oscuro con todo el adorno que el car de la pinta de formas, umanas en ves de arboles con trofeos de armas y caza. El carro plateado que a de venir sobre el agua Y la senda, para que anden unto a en los que an de venir acompañando con música...”.

21 N. D. Shergold, *op. cit.*, pág. 27.

22 *Ibid.*, pág. 25; Léo Rouanet, *op. cit.*, pág. 199: “Rematóse la fiesta con danzas en tierra y en el agua; la riqueza de los vestidos fue increíble, y la variedad de cosas prodigiosas; duró seis horas, y se acabó a la una de la noche” (cita de carta de un Jesuíta, fechada 31 de julio de 1635 y publicada en *Memorial histórico español*, XIII, pág. 224).

- 23 Esta es la fecha de Hartzzenbusch en el cuarto volumen de las **Comedias**, de Calderón (Biblioteca de Autores Españoles; XIV [Madrid; Imp. de la Publicidad, 1850], pág. 677).
- 24 Compárese la edición de Valbuena Briones (citada en nota 16), págs. 941 y 1777-1778.
- 25 *Ibid.*, págs. 1856-1857.
- 26 *Ibid.*, págs. 1831-1833 (**Venturoso es el día**) y 1896-1897 (**Aves, pues llora la aurora**).
- 27 *Ibid.*, págs. 1872a, 1878a.
- 28 Cotarelo y Mori en **Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca** (Madrid: Tip. de la "Rev. de Arch., Bibl. y Museos", 1924), pág. 280, se pronuncia por el año 1648. Hatzzenbusch (Biblioteca de Autores Españoles, XIV, 668) argumenta a favor de 1629. El año 1640 fue sugerido por Harry Warren Hilborn. Véase la edición de Angel Valbuena Briones de las **Comedias (Obras Completas, II** [Madrid: Aguilar, 1955]), pág. 1888.
- 29 El **ritornello** que canta mientras convierte a Rugero en piedra, comienza en la primera línea mareada "Ella y Ninfas", en la parte superior de la página 1906a de la edición antedicha de Valbuena Briones (**Obras Completas, II**).
- 31 Publicó una versión inferior y alterna de este **cuatro** (sin bajo continuo) en su **Catálech de la Biblioteca Musical de la Diputación de Barcelona**, (1909), II, 291. En el manuscrito de la Biblioteca Central de Barcelona, en que se encuentra la versión alterna, no se le atribuye el **cuatro** a ningún compositor.
- 32 En **Encyclopedie de la musique et Dictionaire du Conservatoire**, I: 4 (Espagne-Portugal) (Paris: C. Delagrave, 1920), pág. 2057, nota 1, dice que lo vio en la Biblioteca Nacional de Madrid. Contó 109 piezas y 225 hojas; añade que una pieza de Juan Serqueyra, 1704, era el último ingreso fechado del manuscrito.
- 33 En "Ein spanisches handschriftliches Sammelwerk von 1704", **Monatshefte für Musik-Geschichte**, XV (1883), pág. 33. Según Eitner, las dos obras de Peyró, a 3 y a 4, que inician el manuscrito, se titulan **Ay mi amor** y **Al enamorado dextente**.
- 34 "Un manuscrito musical de principios del siglo XVIII", **Anuario Musical**, V (1949), pág. 191. Cotarelo y Mori, **Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España** (Madrid: Tipografía de Archivos, 1934), pág. 41, nota 2.
- 35 Madrid, Biblioteca Nacional, Barbieri MSS 14074. Barbieri fue también el primero que identificó **La selva sin amor**, de Lope de Vega, como verdadera "ópera", por estar totalmente cantada. Véase su prólogo a la **Crónica de la Opera Italiana en Madrid (1738-1878)**, de Luis Carmena y Millán. (Madrid: Manuel Minuesa de los Ríos, 1878).
- 36 Esta fecha queda certificada en el título de la impresión en cuarto de 184 páginas: **Fineza contra fineza. Comedia con que festeja los felices años de la Serenísima Reyna de España D. Mariana de Austria, de orden de sus Mageces, los Augmos Leopoldo y Margarita, el excelmo señor marques de Los Balbasses, embaxor de España, etc. en 22 de Diciembre 1671. Compuesta por D. Pedro Calderon de la Barca, cavero de la Orden de Santiago. En Viena de Austria en la empresa de Matheo Cosmerovio. Véase la edición de Václav Cerny de El Gran Duque de Gandía, de Calderón (Praga: Editions de l'Academie Tchecoslovaque des Sciences, 1963), págs. 13-14 y 181.**
- 37 *Ibid.*, pág. 14, nota 14.
- 38 Grove's **Dictionary of Music and Musicians**, 5ª edición (1954), V, pág. 139.
- 39 Catalogados en Joseph Mantuani, **Tabvlæ codicum manv scriptorum præter Graecos et Orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorvm. Volumen X. (Codicvm Mvscorum Pars II)**. (Viena: Academia Caesarea Vindobonensis, 1899), pág. 217 N° 18800).
- 40 **Suspende invictio Anfiñ y Venid hermosas ninfas**. Véase la edición de Valbuena Briones, **Obras Completas, I**, 2101 y 2114.
- 41 **Obras Completas, II**, 1957. Irifela, la que lee la buenaventura, canta con acompañamiento de arpa. En otro lugar de la obra, Calderón pide acompañamiento de chirimías, trompetas, clarines y tambores fúnebres (1972b, 1974a, 1993a).
- 42 *Ibid.*, pág. 1962. Hartzzenbusch presumía que **El Conde Lucanor** era anterior a 1651. Véase **Biblioteca de Autores Españoles, XIV**, 676b. Una representación en un

teatro público de Madrid, anunciada para el 18 de diciembre de 1656, hubo de ser pospuesta. Véase, **Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca**, de Cirstóbal Pérez Pastor (Madrid: Establecimiento tipográfico de Fortanet, 1905), pág. 243.

43 S. N. Treviño, "Nuevos datos acerca de la fecha de 'Basta Callar'", **Hispanic Review**, IV/4 (octubre, 1936), pág. 341.

44 **Acción lograda en el susto a 4, Que ha de sacer en favor de mi pesar a 2, Quien por cobardes respetos a 4.** (*Obras Completas*, II, 1720-1721, 1729-1730, 1743-1744).

45 Cotarelo y Mori, **Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca**, pág. 201.

46 *Ibid.*, pág. 202.

47 Cotarelo y Mori, **Historia de la Zarzuela**, pág. 52. En la nota 1 corrige la fecha equivocada del estreno de **La púrpura de la rosa**, según aparecía en su **Ensayo sobre la vida y obras**, pág. 311.

48 Cotarelo y Mori, "Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez", **Boletín de la Real Academia Española**, II/X (diciembre, 1915), págs. 620-621. La primera mujer de Lotti murió el 18 de noviembre de 1630. Volvió a casarse el 17 de enero de 1640, sólo un mes antes del nacimiento del primer hijo de este segundo matrimonio, Juan, La viuda de Lotti, Polonia Volpi, le sobrevivió 34 años, murió el 4 de noviembre de 1677.

49 *Ibid.*, pág. 621, nota 1: "Don Antonio Maria Antonozzi, romano, célebre ingeniero de nuestro siglo, adelantando el arte de Cosmelot [Cosimo Lotti] y Bacho Bianco [Vaggio, de Bianco], florentinos, bien conocidos en España, ostentó su rara capacidad..." (cita de **Gloriosa celebridad de España**, en el feliz nacimiento, y solemnisimo baxtismo de sv deseado Principe Felipe Prospero, de Radrigo Méndez Silva [Madrid: Francisco Nieto de Salcedo, 1658]). Hay una copia en la Biblioteca de The Hispanic Society of America.

50 Pier Maria Capponi, en un artículo sobre "Marco Marazzoli" en **Enciclopedia dello Spettacolo** (Roma: Casa Editrice Le Maschere, 1960), VII, 90, identifica la comedia **No siempre lo peor es cierto**, como el texto original del cual adaptó Rospigliosi **Dal male il bene**. Donald Jay Grout, en su obra **A Short History of Opera**, segunda edición, (New York: Columbia University Press, 1965), pág. 75, incluye un trozo **Dal male il bene**, y atribuye a **La Dama Duende**, de Calderón, el haber influido en la construcción de la ópera del 1653. **Dame Kobold**, de Hugo Hofmannsthal (Berlín: S. Fischer Verlag, 1920), es la mejor traducción moderna conocida de **La Dama Duende** (1929).

51 Guido Mancini, "Note sull'interpretazione di Calderón nel seicento", en la antología **Calderon in Italia studi e ricerche** (Pisa: Librería Goliardica Editrice, 1955), pág. 34, nota 12, identifica **Los empeños de un acaso** como la obra de Calderón que tradujo Rospigliosi con el título **L'Armi e gli amori**.

52 *Ibid.*: "Non mette conto esaminare troppo specificamente l'opera de Rospigliosi; è evidente, però, che l'autore ebbe intenti piuttosto elevati, lanciandosi in una insolita traduzione in versi e riproducendo, a volte, il testo, calderoniano con notevoli genere di opere".

53 Cotarelo y Mori, **Ensayo sobre la vida**, pág. 293.

54 *Ibid.*, págs. 299-300.

55 *Ibid.*, pág. 315.

56 Cotarelo y Mori, **Historia de la zarzuela**, pág. 43.

57 Everett W. Hesse, "The Two Versions of Calderon's 'El Laurel de Apolo'", **Hispanic Review**, XIV/3 (julio, 1946) págs. 213-214.

58 **Tercera Parte**, edición de 1687, pág. 6: "No es Comedia, sino solo / vna Fabula pequeña, / en que, à imitacion de Italia, / se canta, y se representa, / que allí avia de seruir / como acaso, sin que tenga / mas nombre, que fiesta acaso".

59 Hesse, *op. cit.*, págs. 214-218.

60 **Obras Completas**, 5ª edición (1966), I, 1747b.

61 El prólogo de Ovidio incluye otras 28. Véase Ottavio Rinuccini, **Drammi per musica Dafne-Euredice-Arianna**, con prefacio y notas de Andrea della Corte (Turin: Unione Tipográfico-Editrice Torinese, 1926), págs. 3-5.

- 62 **Tercera Parte**, edición de 1687, págs. 7b y 432b.
- 63 "Dioses, cielo, luna, estrellas, montes, mares, prados, fuentes, troncos, riscos, plantas, flores, aves, frutos, fieras, peces" (**Obras completas** [1966], I, 1761); "cielo sol, luna y estrellas, riscos, selvas, prados, bosques, aves, brutos, fieras, peces, troncos, plantas, rosas, flores, fuentes, rios, lago, mares, ninfas, deidades y hombres (*ibid.*, pág. 1782b).
- 64 Rinuccini, *op. cit.*, pág. 17.
- 65 Angel Valbuena Briones, "Nota preliminar" en **Obras Completas**, I, 1765.
- 66 **Tercera Parte**, 1687, págs. 405-412.
- 67 Resumen en Cotarelo y Mori, **Historia de la Zarzuela**, págs. 52-53.
- 68 Calderón ya había celebrado la belleza de María Teresa en la loa que precede a **El Laurel de Apolo**. El retrato de Velásquez confirma su finura. Véase Everett W. Hesse, "Court References in Calderon's 'Zarzuelas'", **Hispanic Review** XV/3 (julio, 1947), pág. 368.
- 69 **Tercera Parte**, 1687, pág. 411b: "por señas que ha de ser / toda música, que intenta / introducir este estilo, / porque otras naciones vean / competidos sus primores".
- 70 *Ibid.*: "No mira quanto se arriesga / en que colera Española / sufra toda vna Comedia / cantada?".
- 71 *Ibid.*: "No lo será / sino solo vna pequeña / representación; demás / de que no dudo, que tenga / en la duda de que yerre, / à la disculpa de que inventa: / quien no se treue à errar no / se atreue à acertar..."
- 72 Grout, **A Short History of Opera** (edición de 1965), pág. 62.
- 73 **Obras en Verso del Homero Español que recogió Juan López de Vicuña (Edición Facsímil)**, con introducción y notas de Dámaso Alonso (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963), fol. 81v. Calderón cita las líneas 1-4, 9-14, pero invierte "bien" y "mal" (línea 9). En la línea 24, cambia "va" por "van".
- 74 Agustín Durán, **Romancero General**, I (Biblioteca de Autores Españoles, X, Madrid: M. Rivadeneyra, 1877), pág. 270: "es este en mi opinión el mejor romance de la buena época de nuestra poesía".
- 75 *Ibid.*, págs. 14-15 (Nº 33). El joven guerrero Gazul se entera de que su amada Zaida ha convenido en casarse con el rico pero viejo y feo alcaide de Sevilla, Albenzaide. A caballo corre hasta Jerez, donde se están celebrando las bodas a fin de matar a Albenzaide. Calderón cita la primera redondilla del romance. Citando pareado por pareado, Calderón hila los versos citados, tanto los del romance anónimo (**Flor de varios y nuevos romances** [Valencia: Miguel de Prados, 1591, licenciado en 1588]), como los de Góngora, en un todo de insuperable belleza. En la edición de 1966 de Balbuena Briones (**Obras Completas**, I, 1782-1783), figura en bastardilla los versos citados de Góngora. En las dos últimas redondillas del romance de Angélica y Medoro (que comienza con la estrofa "aves", campos, fuentes, vegas") Góngora utiliza la misma figura retórica que Calderón pone en boca de Venus en el momento de emoción suprema de su parlamento (precisamente antes de la última entrada de Marte).
- 76 Véanse los detalles bibliográficos en Everett W. Hesse: "The Publication of Calderon's Plays in the Seventeenth Century", **Philological Quarterly**, XXVII/1 (Enero, 1948), pág. 40.
- 77 Edward M. Wilson, "The Text of Calderon's 'La Púrpura de la Rosa'", **Modern Language Review**, LIV/I (enero de 1959), pág. 29.
- 78 *Ibid.*, pág. 30.
- 79 Son tres porque en 1664 se imprimió dos veces la **Tercera Parte** (en las así llamadas ediciones "Excelmo" y "Excelentissimo"). Véase Hesse, "The Publication of Calderon's Plays", pág. 40, nota 13; Wilson, *op. cit.*, págs., 42-44.
- 80 Wilson, *op. cit.*, pág. 30. Equivoca la fecha del estreno en el Retiro, pág. 29, basándose en una fecha que después corrigió Cotarelo y Mori (cf **Ensayo**, págs. 311-312 y en **Historia de l zarzuela**, pág. 52).
- 81 Wilson, *op. cit.*, págs. 40-41.
- 82 *Ibid.*, pág. 32.
- 83 Cf. en la edición de 1966, pág. 177a, último parlamento de Marte en esta co-

- lumna, con la versión manuscrita que transcribió Wilson, *op. cit.*, pág. 33.
- 84 Cotarelo y Mori, "Noticias inéditas de algunas representaciones palaciegas de las comedias de Calderón y otros", *Revista Española de Literatura, Historia y Arte*, I/7 (abril 1º, de 1901), pág. 213.
- 85 *Ibid.*, pág. 212.
- 86 *Ibid.*, pág. 213: "Al señor Hidalgo, por haber puesto la música de la loa y otras cosas 500". Otros tres músicos recibieron 400, 300 y 200 reales cada uno; Gregorio de la Rosa, Juan de Sequeira y José Benito. La compañía de Manuel Vallejos que fue contratada para la fiesta, también incluyó a su grupo de músicos de teatro.
- 87 Cotarelo y Mori, (*Ensayo*, pág. 328), suponía que Gregorio de la Rosa, Sequeira y Benet "ayudaron" a componer la música para la reposición. En 1687 Sequeira escribió la música para dos autos sacramentales, *El gran químico* y *Las Mesas de La Fortuna*, de Francisco de Bances y Candamo, y en 1713 compuso la música para la "comedia de Santa Cecilia"; documentos de Almacén de la Villa, 3-720-1 y 3-450-3, publicados en *Noticias y Documentos relativos a la Historia y Literatura Españolas* (Madrid: Sucesores de Hernando, 1914) I, 18 y 100, de Cristóbal Pérez Pastor.
- 88 Cotarelo y Mori, *Historia de la Zarzuela*, pág. 55, nota 1.
- 89 En la reposición de 1680 de *La púrpura*, sólo una de las partes fue cantada por un hombre, la de Desengaño. Manuel Angel recibió 450 reales por vestirse con pieles de animales y representar el papel (*Revista Española de Literatura, Historia y Arte*, I/7, pág. 212).
- 90 *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, de Cristóbal Pérez Pastor (Madrid: Fontanet, 1905), 1, pág. 278. Siete años después de su estreno, la obra de Moreto, escrita en 1653, se consideraba ya "comedia vieja".
- 91 *Ibid.*, pág. 279: "[Día 30]... fui al dicho barrio del Mentidero y casa de los ensayos de las comedias, donde vi estar ensayando la fiesta cantada ambas compañías, y esto fue a la hora de las dos del día, poco más o menos, y hablé con Diego Osorio y otros comediantes y me dixerón que ensayan por la mañana y tarde todos los días y que asiste el señor Marques de Liche y me hicieron entrar los aguaciles que estan de guarda y vi en el mismo quarto donde ensayan al dicha señor Marques y a Don Pedro Calderon y músicos de la capilla de Su Magestad". Pérez Pastor encontró este documento en el Archivo Municipal de Madrid (Clase 16, 2-468-29).
- 92 Eróstrato, personaje histórico "que en el año 356 A. C., para inmortalizar su nombre, incendió el templo de Artemis=Diana en Efeso, el mismo año en que nació Alejandro Magno" (*Enciclopedia Italiana*, XIV, pág. 266, "Eróstrato").
- 93 Después de la primera edición de 1663 en la cual se nombraron los cantantes, Celos apareció en la *Séptima Parte de Comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid: Francisco Sanz, 1683), págs. 259-292 [tres jornadas se hacen cada vez más largas, págs. 259-267; 278; 278-292 = págs. 8, 11 y 14]. El *Coro Final*, en la edición de Subirá (Págs. 61-62), no tiene nada que ver con el de la edición de Vera Tassis ni con la de Hartzenbusch. No obstante, en todo lo demás, Subirá confía en la ortografía de Hartzenbusch. Valbuena Briones ofrece un texto crítico mejor en (*Obras Completas* [Quinta edición]: *Dramas*, 1966).
- 94 *Privatbriefe Kaiser Leopold I an den Grafen R. E. Pötting: 1662-1673*, editado por Alfred Francis Pribram y Moriz Lanwehr von Pargenau, en *Fontes Rerum Austriacarum*, Abt. II, *Diplomatia et acta*, LVI (1903), págs. 276, 289, 293, 295, 300, 312.
- 95 Caroline Anne Miller, "Chiavette: A New Approach", University of California. Tesis para obtener el título de Master, 1960, págs. 132, 136.
- 96 Jerónimo de Barrionuevo, *Avisos (1654-1658)*, edición de A. Paz y Melia (Madrid: Atlas, 1968 [Biblioteca de Autores Españoles, CCXXI]), I, pág. 206b.
- 97 Pérez Pastor, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, I, pág. 279: "donde ensayan... músicos de la capilla de Su Magestad".
- 98 *Festschrift Arnold Schering*, pág. 237.
- 99 Véase la edición de Subirá, págs. 30 (compás 38) hasta 34 (168).



Sara Caldwell

MUJERES COMPOSITORAS Y DIRECTORAS DE ORQUESTA

Por

ESPERANZA PULIDO

En todo el mundo, pero especialmente en Norteamérica, aumenta constantemente el número de mujeres que se destacan internacionalmente en terrenos de la composición y la dirección de orquesta, sin mencionar a las concertistas que pululan por dondequiera. De sobra es sabido que los Estados Unidos acogieron, antes y durante la última Guerra Mundial, a lo mejor que en Europa iba escapando del Nazismo, inicialmente, y del conflicto bélico después. La mayor parte de los judíos músicos se refugiaron en Norteamérica, que era puerto segurísimo para ellos. Y entre los no judíos, algo de lo más granado huyó también, despavorido.

Quienes vivimos aquella época en Nueva York, podemos testimoniar el cambio tan enorme operado allá después del Armisticio. Fantásticos maestros de música habían estado enseñando en las principales escuelas especializadas y esto, más aun que las actuaciones de los directores de orquesta y solistas refugiados, produjo el milagro de la multiplicación inmediata de jóvenes de ambos sexos, provistos de una preparación técnica formidable. Al principio, alucinados por las perspectivas de sus condiciones musculares, antes no explotadas en todas sus dimensiones y potencialidades, se dedicaron a competir en velocidad y fuerza, más que en calidad interpretativa. Muchachos y muchachas se dieron a competir en cuantos concursos internacionales se organizaban, tanto en Ginebra como en Praga, Moscú, París, Italia y por último, en los Estados Unidos. Recuérdese el barullo en torno al premio Chaikovski obtenido por van Clibourn, cuyos ecos no tardaron en resonar en otro Concurso organizado anualmente por el propio pianista, con un promer premio de \$10,000 dólares. Y entonces las muchachas se enfrentaron a sus colegas masculinos y comenzaron a demostrar sus destrezas, no inferiores a los de estos últimos, en lo que a ejecución de instrumentos y canto se refería.

Pero para que las mujeres comenzaran a despuntar en campos de la composición y la dirección de orquesta, habían de correr muchos años. Durante mi

estancia en Nueva York solamente conocí y "escuché" a *Antonia Brico* quien, actualmente, tras un período largo de silencio, volvió a empuñar la batuta, al parecer con remozado intento.

Mas quien ha provocado últimamente la mayor sensación en los Estados Unidos, como directora de ópera y música sinfónica, es Sarah Caldwell, directora de su propia Compañía de Opera en Boston, ciudad en la que, según la revista *TIME*, (10 de noviembre pasado) es considerada como la "primera dama de la ópera en los E.U., donde no hay ningún director que pueda competir con ella en versatilidad, recursos profesionales y talento agudo". Y añade que, trabajando noche y día como su propia directora y concertadora, administradora, cazadora de talentos, investigadora en jefe y husmeadora de recursos pecuniarios, se ha convertido en un símbolo del vigoroso desarrollo alcanzado por la ópera en un gran número de ciudades norteamericanas. Y no contenta con tan rico caudal, dirige actualmente también algunas de las principales orquestas de su país con mucho éxito. A fines de noviembre pasado realizó su debut con la Filarmónica de Nueva York, con un programa de música de compositoras mujeres, compuesto de novedades, tanto para ella, como para la orquesta. "Caldwell is almost looking for trouble" (Caldwell se está casi metiendo en las patas del toro) comentó el articulista. Al entrar en prensas estas notas todavía no teníamos aquí noticias de aquel acontecimiento, que presiento tan exitoso como de costumbre. Sarah Caldwell ha dirigido igualmente las orquestas de Pittsburgh, Detroit, Nueva Orleans y San Antonio Texas.

El entusiasta biógrafo anónimo de la directora Caldwell relata una cantidad enorme de anécdotas divertidas sobre su biografiada. Una que no será muy divertida para ella misma se refiere a su costumbre de dejar distraidamente sus portamonedas en los autobuses y en los trenes. Comenzó la aventura de su compañía de ópera con sólo \$5,000.00, en 1957, para convertir a su *troupe*, al cabo de ocho años, en un grupo compacto de cantantes y músicos que en la actualidad tienen casi su sede en el teatro Orfeón de Boston y actúan para auditorios de 2,000 espectadores.

Y es que ella ha renovado el espectáculo. En "El Barbero de Sevilla" indujo a Beverly Sills a imitar el canto de un pájaro en la escena de la clase de canto. Envió a la célebre cantante a buscar por toda la ciudad una cajita de música que contuviera los gorjeos de algún pájaro "artista". Una vez localizada la cajita se lo comunicó a Sarah por teléfono. Esta le ordenó hacérsela escuchar por la bocina del aparato. Entonces le pidió a la Sills que imitara allí mismo aquel canto. "¿Estás loca?" le contestó la soprano. "Me hallo en una tienda de la avenida Madison, llena de gente". ¡"Hazme el favor, querida"! Y la Sills no tuvo más remedio que obedecer a su directora y amiga y comprar la cajita de música por 185 dólares. La escenografía de aquella escena representaría una jaula de pájaros.

La señorita Caldwell (una mujer de corta estatura, que pesa más de 130 kilos, no se ha contentado con el repertorio italiano usual. Su país le debe ya estrenos de "Los Troyanos" de Berlioz, "Moisés y Aarón" de Schoenberg, "Hipólito y Aricia" de Rameau, "Los Puritanos" de Bellini (que no se escuchaban allá desde 1906). Actualmente prepara la ópera "Montezuma" de Roger Sessions. La autora de estas notas necesitó leer el artículo de *TIME*

para enterarse de que la directora Caldwell había venido a México por segunda vez, en busca de datos y ambiente para su producción; porque siendo una investigadora acuciosa se propuso recorrer la ruta de Cortés, lo cual pasma, dada su monumentalidad física. Y así mismo se mueve en el caso de todos sus estrenos de obras contemporáneas que, al llegar el momento de la verdad, ensaya con una capacidad y tenacidad capaces de matar al más pintado. Suele permanecer 24 horas en el teatro y dormirse a ratos al pie de una escalera. Para la representación de "Don Carlos" realizó un ensayo final de 9 horas corridas. Y tiene la gran ventaja de hacer a todos sus colaboradores partícipes del trabajo, por lo que ellos se sienten importantes. Se dice que todo mundo la adora.

Durante 13 años, Beverly Sills ha cantado en 15 producciones de Sarah Caldwell. En los elencos de ésta han figurado Marlyn Horne, Tito Gobbi, Niccolò Gedda, Plácido Domingo y John Vickers. Recientemente escenificó con éxito *El Joven Lord* de Hans Werner Henze y *Adriana en Naxos* de Strauss, para la New York City Opera. Parece que ahora alienta la ambición de montar la *Louise* de Charpentier en la Opera de París y construir en su tierra un Coliseo de la Opera que contenga un teatro barroco de 800 asientos; otro tradicional para 2,000 aficionados a la ópera del siglo XIX; y, todavía más: otro mayor con 3,000 butacas, para películas, TV y ópera experimentales. Pero necesitaría la bonita suma de \$40,000,000 de dólares, de los que carece...



Entre las mujeres compositoras de los Estados Unidos, Inglaterra, Perú e Israel, cuya música habrá ya dirigido Sarah Caldwell en su programa del Lincoln Center, con la Filarmónica, están *Barbara Kolb*, de 36 años de edad, residente de la Academia Americana de Roma, quien escribe en un lenguaje muy contemporáneo. Su obra *Soundings* (Sonoridades) sería estrenada en Nueva York, al mismo tiempo que en Roma.

Thea Musgrave, de 47 años, inglesa, tiene en su haber música de cámara, ballet y ópera. Actualmente compone un drama musical sobre la *Reina María de Escocia*. Sarah Caldwell dirigiría su *Concierto para clarinete*.

Shalamit Ran, de 27 años, israelita, comenzó a escribir música a los 14. La Filarmónica de Nueva York ejecutó su *Capricho para piano y orquesta* y la Filarmónica de Israel su *Concierto para Piano*.

Pozzi Escot, de 42 años, nació en Perú y estudió en la Julliard. Sarah Caldwell dirigiría su obra *Sands* (Arenas) que le fuera comisionada en 1966 por el Gobierno venezolano, en ocasión de los 450 años de vida del país. Pozzi cree que en la generación que está madurando ahora hay tantas mujeres buenas compositoras como hombres. ¿Será verdad?

Entre las directoras norteamericanas actuales, se destacan *Antonia Brico*, de 73 años, quien en 1930 fue la primera mujer que dirigiera la Filarmónica de Berlín. Su carrera sufrió una interrupción cuando John Charles Thomas, del Metropolitano neoyorkino, se negó a cantar bajo su dirección, sólo por tratarse de una mujer (también allá suele concentrarse el "machismo" en algunos individuos). Actualmente *Antonia Brico* ha sido nuevamente requerida por los empresarios. En el verano pasado dirigió un Festival Mozart en el Lincoln Center de Nueva York y tiene contratos para todo 1976.

Judith Somogi, de 34 años, bella y con conciencia de ello, fue la primera mujer que ocupó el podium de la New York City Opera, donde dirigió "con autoridad" *La Traviata de Verdi* y *La Hija del Regimiento de Donizetti*.

En México no dudamos de que solamente haya dos compositoras españolas, nacionalizadas ambas, con carrera de compositoras, avaladas por una obra ya hecha:

Emiliana de Zubeldia, vascongada, tiene en su haber más de siete sinfonías, cuartetos de cuerda, sonatas para violín y viola, una gran cantidad de piezas de piano compuestas de acuerdo con las teorías armónicas de Augusto Novaro, entre las que se destacan las *Fugas*, los *Tientos* y otras muchas: todas durmiendo en los baúles de la autora. Se ha revelado, además, como muy capacitada directora de coros.

Maria Teresa Prieto, quien, de paso sea dicho, hizo aquí algunos estudios de composición con Manuel M. Ponce, ha compuesto también montones de música, de la que Carlos Chávez ofreció un buen número de estrenos cuando dirigía la Sinfónica de México.

¡Lástima que no tengamos aquí ahora una Sarah Caldwell que se interese por sus congéneres creadoras de música!

* * *

Alcanzamos aún a leer otro número de la revista TIME, en el que apareció una crítica de *William Bendel* sobre el concierto de música de compositoras mujeres, dirigido por Sarah Caldwell al frente de la Filarmónica de Nueva York. Vimos algunos cambios en el programa: no aparecía antes la cantata "Faust et Hélène" de Lily Boulanger, la talentosa hermana de Nadia Boulanger que murió a la edad de 24 años (1918) y 5 antes había obtenido un suceso relámpago en París con su obra, que también le procuró el Premio de Roma. Esta y el Concierto para Clarinete de la escocesa *Thea Musgrave* fueron las obras mayores del acto. Acerca de la directora dice el crítico: "Una de las características de Caldwell es un gracioso desorden (disarray) que puede provocar lágrimas a los corazones débiles. En los preparativos finales del concierto demandó un ensayo extra, con costo de 3,500 Dlls. Después de que ya estaban impresos los programas descubrió que el orden de las obras iba a requerir un extraño arreglo de colocación de sillas en el escenario y hubo que agregar una hoja mimeografiada. La música del *Cuarteto para Orquesta de Cuerdas* de Ruth Crawford llegó tarde y así sólo pudo ejecutarse el primer movimiento. A pesar de todo, el concierto fue un éxito. Caldwell no posee una técnica clásica como, digamos la de Reiner. Ella concede a los músicos excepcional libertad y responsabilidad. Sólo se concentra en la dirección de lo esencial de la música. Su ojo y su oído están siempre atentos a los momentos supremos, cuando puede conjuntar las masas de coros y orquesta como artillería. Durante momentos más íntimos, casi cesa de dirigir, dejando confidentemente a un primer atril dar rienda suelta a su impulso lírico".

"Las dos primeras obras del programa se desarrollaron brillantemente. *Faust et Hélène* de Lily Boulanger muestra indulgencias con Wagner y Debussy, muy comprensibles en una muchacha tan joven. Pero no le falta un estilo fresco y exuberante que le hace a uno pensar lo que hubiera sido el talento precoz de la compositora.—El Concierto para Clarinete de la Musgrave es una mezcla mercurial de lirismo y virtuosismo. Al solista Stanley Drucker se le requirió caminar por todo el escenario, para que tocara con tal

o cual pequeño grupo de ejecutantes en un cierto estilo *concertante* del siglo XVIII. El paseo de Drucker puede haber parecido cómico, pero le confirió un atractivo visual a la fascinante pieza.—“Una Celebración de Mujeres” fue más que una velada de buena música. Las mujeres compositoras existen, de verdad... Una revolución no se hace, por supuesto, con un solo concierto. Considerándolo así, Pierre Boulez y la Filarmónica tienen pensado incluir al final de esta Temporada, obras de otras dos mujeres: Barbara Kolb y Lucia Dlugoszewski”.

Recuerde el lector que los hombres han compuesto música desde hace más de diez siglos. Las mujeres son apenas bebés en este dominio. ¿Hasta dónde podrán llegar?



Shostakovich
y
Prokofiev

LA MUERTE DE UN CREADOR*

Por Jorge Velazco

El mundo musical sufrió una súbita sacudida cuando el pasado 10 de agosto el director Seiji Osawa anunció, antes de la ejecución de la 5a. *Sinfonía* de Shostakovich con la Orquesta Sinfónica de Boston, el fallecimiento del compositor, uno de los más conocidos y respetados del siglo XX y el más importante compositor soviético. La noticia de la extinción del creador que perpetuaba la gran tradición sinfónica de Chaikovski, Mahler y Nielsen, constituye el punto final de un concepto estético y de una época trascendente en la historia de la música, por cuanto no queda compositor que siga la ruta recorrida durante más de cien años por emotividades tan disímiles como Bruckner y Sibelius con la fuerza y el éxito que Shostakovich logró en su vida. Y esta circunstancia permite contemplar el fin de una posición musical, cuya actitud conservadora ante las rabiosas corrientes de vanguardia de la música contemporánea, permitía el equilibrio de las fuerzas tradicionales y las avanzadas y servía de puente y enlace entre las actividades poco difundidas de los músicos de vanguardia y el público, siempre cauto y ávido buscador de placeres estéticos. Esta tierra neutral en la que era posible escuchar música recién compuesta que podía ser aceptada por las masas y respetada por todos los profesionales, además de reconocida en cuanto a su ex-

* Lo escrito en cursivas está tomado textualmente de los escritos de Shostakovich.

perta factura, ha cesado de crear y la comunicación que cubría esa creciente brecha musical entre lo popularizado y la creación elevada se ha cerrado.

Dmitri Shostakovich nació el 25 de septiembre de 1906 en la imperial San Petesburgo. Fué un niño algo solitario y reservado, con una cierta tendencia a la melancolía. Estas características lo acompañaron de por vida y, en una forma u otra, se reflejan en su música. Shostakovich era un niño cuando la revolución sacudió la estructura social de la Rusia Imperial y destruyó las bases en que se fundamentaba su país. No cabe duda que la vivencia revolucionaria trajo a su vida aquella peculiar posición que alguna vez le llevó a decir: *La música no puede evitar el tener una base política*. El joven Dmitri ingresó al Conservatorio de Leningrado a los 13 años para vivir uno de los muchos períodos difíciles de su vida. Durante cinco duros años estudió composición con Maximilian Steinberg y después con Glasunov, además de tomar lecciones de piano con Leonid Nikolayev, quien convencido del talento de su alumno terqueó dándole clases de piano, en contra de la opinión de burócratas de sexta categoría que no cesaban de escudriñar los horarios del joven con el objeto de negarle su instrucción pianística. La porfía de maestro y alumno debía enfrentar muchas circunstancias penosas. La madre del muchacho requería constante atención médica que no era posible obtener; su hermana, enferma de tuberculosis, era otra pena para el aprendiz de músico, delicado y frágil, víctima de la desnutrición crónica, quien sufrió dos operaciones quirúrgicas antes de los 18 años, y en quien se temía la aparición de la tuberculosis familiar.

El adolescente sobrevivía trabajando como pianista de un cine y tocaba por la tarde y la noche, a la par que se ingenió para continuar con sus estudios y componer en las madrugadas su primera sinfonía. Como el compositor no contaba con los 150 rublos que requería para hacer copiar las partes de su obra, que presentó como trabajo de graduación, el célebre director Leonid Malko luchó denodadamente por la causa del joven músico de origen burgués (su padre había manejado una mina de oro en Siberia), que había sido constantemente hostilizado por las autoridades del Conservatorio y logró que el plantel se hiciera cargo de los gastos.

Las obras que había escrito hasta entonces eran para piano, con la idea de aprovecharlas para su propia ejecución y la influencia de la estética de Schumann, que trata de comprimir pensamientos muy líricos en pequeñas extensiones musicales, empapaba su obra. La "1a. Sinfonía" alcanzó un éxito formidable, dentro y fuera de la Unión Soviética, y estableció a Shostakovich como un respetable y conocido compositor, a los 18 años de edad. La obra expresa mucho del mundo íntimo del compositor, que habría de hallar constante desahogo en su obra. Un lirismo introvertido, lleno de nostalgia, luce a través de la ruidosa instrumentación y es notable el empleo de la cuerda en corales de movimiento lento.

El joven Estado Soviético gozaba de una libertad enorme y Hindemith, Krenek y Berg eran libremente interpretados y escuchados. El teatro occidental de vanguardia, las obras de Picasso y el Jazz eran presentados sin trabas ante el público. La música de Shostakovich, de esencia conservadora, no sonaba inquietante ni peligrosa y su talento se desarrolló sin problemas. Compuso tres sinfonías más y música para cinco películas y seis obras de teatro. La ópera "La Nariz", basada en el drama de Gogol, lo presentó como un

compositor elitista que pretendía expresar posiciones excesivamente personales.

En 1928, el Estado principió una campaña para eliminar todo signo de la degeneración occidental. La música contemporánea europea fué eliminada de los escenarios soviéticos, no se permitió el jazz y la Asociación de Músicos Proletarios se convirtió en el poder supremo de la estética soviética de la música, imponiendo las marchas, canciones y danzas escritas por sus miembros. Esta agrupación llegó a condenar a Chaikovski como una desviación burguesa, una laguna en la historia musical rusa, pero ante su fracaso en todo campo (incluyendo el de la música de baile y salón) fue disuelta en 1932, si bien la semilla de maldad de su actitud había sido ya sembrada.

En 1936, Shostakovich retiró su "4a. Sinfonía" durante los ensayos previos a su estreno y pocos días después fué promulgado un decreto del gobierno que condenaba al individualismo y al formalismo en la música y se lanzaba particularmente contra la ópera "Lady Macbeth de Mtsiensk" (que desde entonces se rebautizó con el nombre de "Katerina Ismailova"). "Discordancias neuropáticas", "rugidos chillantes y trituradores", "confusión en vez de música", son las traducciones aproximadas de los términos empleados en el decreto. Shostakovich abandonó la ópera. Dejó de escribir una que estaba componiendo y casi paró de componer.

Sin embargo, en octubre de 1937 se estrenó su Quinta Sinfonía, que llevaba como epígrafe la leyenda: *Respuesta de un artista soviético a la crítica justa*. El hecho de que el compositor perseverara en sus ideales de sinfonista revela un valor personal a toda prueba, sobre todo en aquella época en que las ideas artísticas podían ser consideradas delitos con cierta facilidad. La "Quinta Sinfonía" consagró a Shostakovich, dentro y fuera de la Unión Soviética, como uno de los más grandes compositores del siglo XX. Shostakovich desarrolló una esquizofrenia creadora y dividió su obra en composiciones de cámara, en las que actuaba sin tomar en cuenta las directivas políticas, y las obras dirigidas a las masas musicales, siempre sinfónicas, en las que cuidaba celosamente su temática y medios de expresión.

Durante la Segunda Guerra Mundial siguió componiendo obras de carácter patriótico: tal es el caso de la "7a. Sinfonía" que se oponía al mundo interior de obras como su "Quinteto" para piano y cuerdas. Tras la guerra, el compositor siguió su pacífico camino de la dicotomía creadora y compuso varias obras que culminaron con la elaboración de un "Concierto" para violín en 1947.

Pero la catástrofe acechaba sobre la música soviética. Jdanov, colaborador cercano de Stalin, encabezó un gigantesco ataque contra los compositores soviéticos y los aplastó con un decreto cuya firma obtuvo y que los aniquiló bajo su catarata de diatribas e insultos artísticos. Prokofiev y Shostakovich fueron nombrados en el texto del decreto y fueron acusados de violar la ortodoxia marxista envenenando al pueblo. Fueron llamados "desviacionistas" (grave insulto político que había tenido ya siniestras implicaciones en ocasiones previas) y se les acusó de estar polarizados por fines de naturaleza personal, de componer música "neurasténica" y de escribir "disonancias patológicas". Shostakovich suspendió su trabajo en el "Concierto" de violín y dejó de componer obras importantes durante dos años, con excepción de una obra oficial y una serie de canciones sobre poemas folklóricos judíos. Alrede-

dor de 1950, escribió su "Cuarto Cuarteto" de Cuerdas y mostró de nuevo su firme y valiente determinación de volver a la ruta de la que le habían alejado.

A partir de 1953, año de la composición de su Décima Sinfonía" Shostakovich principió a escribir música en absoluta libertad. Un nuevo enfoque del gobierno y la firme determinación de robustecer la música soviética, que tiene una tradición sólo comparable a la alemana e italiana, ayudó a dejar en libertad estética a los creadores. Era muy tarde para Prokofiev, quien murió en ese año, pero Shostakovich aprovechó fructíferamente esa nueva atmósfera para componer cinco sinfonías y quince obras mayores. Durante ese período Shostakovich salió varias veces de la Unión Soviética y visitó América en diversas ocasiones. En 1959, vino a México y fué recibido por el público nacional con un entusiasmo rayano en el delirio. Su personalidad tímida e introvertida cautivó a los músicos mexicanos que aunaron el afecto personal a la admiración profesional.

Shostakovich conoció el éxito en su propia patria, junto con la seguridad del reconocimiento del Estado. Vió convertirse a su hijo Maxim en un director reconocido, vivió en un cómodo departamento y poseía una casa de campo. Manejaba un auto costoso y recibía un promedio de \$150,000.00 por cada sinfonía y con frecuencia se le otorgó el premio Stalin (recibió seis en total) que además del honor implicaba más de \$250,000 en efectivo. La institucionalización de la mediocridad y su obra en contra del genio no ha sido privativa de ninguna época ni país. Por desgracia, siempre la ha habido y siempre la habrá; es penoso que Shostakovich haya sido víctima de un periodo en el que las fuerzas sociales conjuraron circunstancias que aplastaron a los creadores. Pero emitir un juicio acerca de esta institución, a tan corta distancia, sin conocer a fondo las causas y resultados de aquel momento social, sin haber vivido las circunstancias temibles que la Unión Soviética tuvo que afrontar desde su nacimiento hasta su consolidación definitiva en 1949, sería mas que temerario, absurdo. Tal vez el propio Shostakovich pueda dar una respuesta adecuada: *Mi obra ha sido criticada desde que comencé a escribir música. Pero ¿Quién podría decir que mi carrera ha sufrido por la crítica? Mis obras se tocan por toda Rusia. Yo sigo componiendo y el Gobierno me sigue manteniendo, y de manera generosa.*

C A R T A S

Querida amiga: Sólo unas líneas para acompañar algunas noticias de la prensa barcelonesa que podrán interesar a "Heterofonía". Como comentábamos alguna vez, la organización de los conciertos es menos caótica aquí que en México; o mejor dicho, no es caótica y no es desmedida, como pasa entre nosotros ("que daña lo que falta y lo que sobra", dice Sor Juana). Y un abrazo de

Salvador Moreno
Barcelona, ESPAÑA.

HETEROFONIA siempre confía en que vuelvas a enviarle alguna colaboración tuya, querido Salvador, pero, de todas maneras, te agradece muy cumplidamente las noticias de prensa que con tanta regularidad le envías de aquel ambiente musical donde vives y te recreas y que, como verás, se utilizan hasta donde el espacio lo permite. Saludos cariñosos de su Directora, E.P.



G. B. Shaw

BERNARD SHAW CRITICO MUSICAL

II
Por ESPERANZA PULIDO

EL CRITICO Bernard Shaw decidió asomarse a la crítica musical porque, después de todo, no desconfiaba de su equipo musical, ni de su agudo espíritu de observación. Así como tampoco de su sobrado talento para discernir entre lo bueno, lo mediocre y lo fundamentalmente objetable. Y, en particular, de su vasta cultura general. Adoptó el seudónimo de *Corno di Bassetto*.

Cuando Corno subió a la palestra, iba bien provisto del equipo necesario para los menesteres de la crítica musical, a la que llegó antes del llamado definitivo de su vocación literaria y después de convencerse de que la Pintura, hacia la que se sentía tan atraído, no era su camino.

Al considerar medio siglo después su inexperiencia de aquellos primeros tiempos, expresó: "Al principio resulta suficientemente fácil la distinción entre lo agradable y lo repulsivo, lo correcto y lo erróneo de una ejecución musical; pero cuando se las baraja uno con grandes artistas, sólo la observación analítica aguda y las comparaciones con otros artistas menos eficientes, pueden permitirle al crítico discernir entre lo que cualquier otro hijo de vecino osa acometer y aquello que solamente unos cuantos son capaces de realizar. Así se obtiene una escala exacta de valores.

Avalado, pues, por su agudo espíritu observador y por su sobrado talento discernidor, Corno di Bassetto metió sus manos en las llagas más profundas y supo cómo mesurar sus alabanzas. Vapuleó a los mediocres y ensalzó las virtudes legítimas —o, que a lo menos, a él le parecían— con una prosa cuajada de sal y pimienta. Era ya desde entonces un maestro de la sátira y de la mordacidad.

Comentaba una vez un artículo periodístico de un tal Dr. Stanford, en el que éste hacía notar el peligro de que los directores de periódicos, carentes de conocimientos musicales, aceptaran los servicios de la crítica musical provenientes de competentes escritores, pero igualmente ignorantes en la materia. "Por alguna ley natural que escapa a la ciencia —expresaba— los directores de periódicos son todos profanos en campos de la Música. Y así, en vez de considerar cuidadosamente las otras calificaciones del crítico en ciernes —las musicales— su incapacidad les obliga a contemplarlo con una especie de temor que obstruye el razonamiento para cualquier juicio sensato".

A la observación del Dr. Stanford de que, tarde o temprano, la opinión pública desenmascararía la ignorancia musical de un crítico incompetente, contestaba Corno di Bassetto con irónica sonrisa de incredulidad.

El peor enemigo de Corno era el Dr. Blank, un colega que propalaba —*magister dixit*— la versión de la ignorancia musical de Shaw. Los pobres aficionados se sentían perplejos ante el dilema de aceptar todo aquello que les atrajera grandemente en las críticas de Corno y los veredictos del enconado rival. Vale la pena traducir algunos párrafos del escritor irlandés al respecto: "Este asunto atiza mi curiosidad, pues sabía por experiencia que la alta apreciación de mis artículos sobre música y músicos provenían de esta circunstancia: muchos de mis más grandes admiradores los consideraban, a causa de mi ignorancia musical, como una vasta broma. Mi carácter de crítico constituye una actuación ingeniosamente exquisita, provocada por mi afición a las paradojas... Desde este punto de vista, cada uno de mis artículos es como un pinchazo de comedia; en ocasiones hasta como una arlequinada, en la que yo soy el payaso y el Dr. Blank el policía. Al principio me pasó desapercibida la trama y no podía imaginar la íntima desilusión y falta de interés sufridas por aquellos de mis lectores, a cuyos hogares había llevado un poco de instrucción elemental; pero esta ingenua exclamación: "¡Después de todo, usted sabe algo de música!" se me hizo por fin familiar. Ahora pongo especial cuidado en no exponer mis conocimientos. Supongamos que alguien venga a mostrarme una pieza de música y a inquirir mi opinión. Coloco cuidadosamente la partitura al revés y dizque comienzo a estudiarla con aires de experto...! Cuando una hogareña señorita me comunica sus estudios de violoncello, le pregunto inocentemente si la "embocadura" no le ha cortado los labios. Esta línea de conducta me causa una satisfacción enorme, más de lo que se pueda suponer. Pero, después de todo, sólo la practiqué con los aficionados". La verdad escueta de Corno consistía en la euforia que le producían la belleza de las buenas sonoridades orquestales e instrumentales y los regalos esplendorosos para la vista y para el oído.

~~~~~

Por aquellos años Corno di Bassetto era un fanático wagneriano. Llevarían otros que le permitieran escuchar con mayor placer la Obertura de *Guillermo Tell* de Rosini, que la de *Tannhauser*.

En 1894 emprendió un viaje a Bayreuth. Allí descubrió que, de acuerdo con normas londinenses (ya desde entonces muy estrictas, al parecer), aquella orquesta del Festival wagneriano era solamente de segunda clase; pero no por esto dejaba de admitir los grandes resultados provenientes de una gran cantidad de ensayos disponibles. Su agudo espíritu de observación le permitió atribuir las deficiencias sonoras, con increíble agudeza, a una pobre y desigual calidad de los instrumentos. La inferioridad de esta orquesta, comparada con la inglesa, era solamente "física". Tal condición no concernía a las capacidades naturales de los músicos, sino a la inferioridad de normas de belleza musical, esto es, inferioridad en terrenos de la más alta cultura física y, por consiguiente, a la demanda a la que responden los enseres orquestales.

A los cantantes de Bayreuth los puso Corno como Dios al perico. Dijo: "Cierto que los cantantes alemanes de Bayreuth no saben cantar (él llevaba el "Método" de Mr. Lee en la médula de los huesos). Podéis verlos encorvados, con los hombros elevados, como carboneros, siempre que tropiezan

con un sonido difícil. El pianísimo, o cualquier nota que sobrepase el pentagrama, es tabú para ellos". Después de esta objeción se admiraba Corno de la fortaleza de los vapuleados y continuaba: "Tienen la resistencia de un caballo de carreras y la edad de sesenta años parece ser el pináculo de sus gritonas vidas... En realidad, el canto es allí como la oratoria en Inglaterra: no un arte refinado, sino un medio de comunicación inteligible y enfático, sin preocupación alguna por la belleza de la voz, o la gracia de la actuación... Desafortunadamente, tales circunstancias descalifican al cantante alemán para interpretar a Wagner con toda propiedad".

Se trataba entonces de una primera audición para Corno del *Lohengrin*, cuya partitura conocía al dedillo. No le fue difícil, pues, notar los cortes efectuados allí, ni sus características musicales y escénicas.

Al regresar a Londres, fresco de sus experiencias con *Lohengrin* y *Tannhauser*, comenzó a escribir una serie de artículos en los que, como buen crítico, recurría a las comparaciones preconizadas por él mismo, así como a hechos similares, previamente observados.

En el *sancto sanctorum* de la ópera wagneriana le entusiasmó la dirección escénica y ensalzó la excelente calidad de los coros, tan superiores a los del Convent Garden, o la generalidad de los coros italianos. Parece que en aquella época abundaba el elemento humano italiano entre las comparsas corales de aquel teatro de la ópera —elemento al que atribuía Corno di Bassotto la prerrogativa de destruir ilusiones escénicas en el auditor y espectador experto. No escaseaban las quijadas azules (sic), los vestuarios impertinentes, el gesto unilateral y bobo y las ansiosas miradas en dirección al apuntador. De las demás coristas se expresaba su viperina pluma así: "... se ven obligadas a seguir directivas de competentes y sensitivas señoras; y como presentemente adquieren tales cualidades solamente al cabo de una larga experiencia como madres de vastas familias, la línea de la vanguardia apenas si contribuye a enaltecer el poco atractivo suministrado por los hombres". Pensaba Corno que la superioridad de los coros y comparsas de Bayreuth provenía del empeño de Cósima Wagner por producir grandes efectos de realismo, así como de la superior calidad vocal de los coristas y de sus constituciones teutónicas, propicias a la evocación de aquellas recias razas sajonas del pasado.

¿Qué diría ahora Corno de las orquestas alemanas y austríacas de tan tersa calidad, así como de las escenificaciones del nieto de Wagner, de las de von Karajan, Wendel, etc.? Después de escuchar en Viena el famoso *Tannhauser*, en la producción absoluta de von Karajan, pensé a su respecto: "Este polifacético personaje justifica el valor de la economía de elementos para las escenografías y movimientos de los personajes, siempre que se posea, como en su caso, una imaginación capaz de hallar con acierto los sustitutos. Con ello logra una impresión de plenitud y solamente espíritus demasiado conservadores pueden objetar los indecibles efectos de iluminación y las grandes masas de material sencillo con que se representaban las montañas de Hoersel en Einsenach; y el Valle de Wartburgo, el Castillo, la Montaña de Venus, etc. Un enorme arco le bastó para insinuar la entrada a una ciudad: los electricistas se encargaron de sugerir ilusiones de realismo. Seguramente que Corno di Bassotto no hubiera añorado allí las viejas tradiciones escenográficas, ni los vestuarios wagnerianos que Wiegand Wagner y su hermano fueron los primeros en sustituir por otros más vitales.

Una vez se quejaba Corno de un empresario de ópera londinense, por haber contratado a cinco tenores famosos, en vez de un escenógrafo competente. "Por falta de dirección escénica apropiada —dijo— Orfeo fue asesinado... y el primer acto de *Otelo* echado a perder... Tannhauser resultó el hazmerreir de los alemanes que vieron la obra... La primera escena de *Mefistófeles* se mantuvo dentro de lo absurdo... En los *Hugonotes* era imposible distinguir a los católicos de los protestantes. Las insípidas conversaciones que debieron llevarse a cabo en la penumbra, ocurrieron al claro de luna, o claro de gas... Me dijeron que la luna de *Los Maestros Cantores* estaba a cargo de Jean de Reszke, pero no me atrevería a asegurarlo". (continuará)

## LA MUSICA EN BELGICA

Por NICOLAS KOCH-MARTIN  
Nuestro Corresponsal en Bélgica



Boulez

La Filarmónica de Nueva York, fundada hace 125 años, ya había venido hace 7 al Festival de Flandes. La gira de esta prestigiosa orquesta pudo realizarse gracias a la subvención de una sociedad industrial, que la lleva a la Gran Bretaña, Bélgica, Suiza, Austria, Alemania y París.

El francés Pierre Boulez (1925), dirige esta orquesta desde hace 5 años, a gran satisfacción de los neoyorkinos. Pero Boulez la abandonará este año de 1976, para hacerse cargo, en París, del nuevo Instituto de Investigación y Coordinación Acústica (CIRCAM) que actualmente se halla en proceso de construcción.

La primera obra que dirigió en el Palacio de las Bellas Artes, de Bruselas, fue la Séptima Sinfonía de Beethoven, compuesta en 1811-12. Boulez la hace muy melodiosa, con aquel su ritmo inmanente tan conocido. Pudimos comprobar inmediatamente que su estilo de dirección había mejorado. En el primer movimiento la sonoridad resultó un poco pesada; pero ¡qué perfección de conjunto! El siguiente allegretto fue dicho con impresionante solemnidad. El 'Scherzo-Presto', vivo, jovial y movido. El final una verdadera apoteosis de ritmos de danza variados. La orquesta brilló con el gran fuego de su virtuosismo "a la americana".

Este programa fue una mezcla de clásico, romántico y moderno: "Lontano" (Lejano) del húngaro Ligeti (923) es una famosa obra de vanguardia, sin melodías, pero de una estructura muy fluida y sugestiva. Abandonando la rudeza de la música serial, Ligeti partió en esta música de la nada, con originalidad. Es música indiscutiblemente original, con largas tiradas, largos silencios y timbres insólitos que crean una determinada atmósfera. Se le aplaudió casi tanto como a Beethoven.

La tercera obra fue el trágico primer movimiento de la Décima Sinfonía de Mahler (muerto en 1911) —el único que alcanzó a terminar. Quizá él mismo lo habría modificado, pues así como está produce la impresión de hallarse incompletas. El editor les concedió a los directores de orquesta la oportunidad de completar la obra. Boulez y los 110 músicos dijeron fervorosamente lo que la muerte dejó intacto.

El bello programa terminó con "El Mandarín Maravilloso" de Bartok (muerto en 1945) extraña partitura cuyo lenguaje es frecuentemente rugoso y árido, aunque siempre atractivo: música muy compacta y frenética, para contar una historia de amor entre una prostituta y un mandarín, al que tres rufianes desvalijan y asesinan. Boulez desenredó esta música increíblemente espesa, con una claridad cartesiana.

Al día siguiente, estuvimos en la muy bella Catedral de Gante, invadida por más de 2,000 auditores silenciosos. Inicialmente escuchamos el "Adagio y Fuga" de Mozart, compuesto en 1788, con el que probó haber asimilado la ciencia del gran J.S. Bach. Beethoven volvió a utilizar este tema para su Gran Fuga. Por desgracia, bajo las altas naves, los ecos le quitaban claridad.

En segunda Boulez comenzó a dirigir la Novena de Mahler. Desde el primer movimiento se escuchan acentos trágicos, en verdad inquietantes. El 'andante comodo', es tan dramático que Alban Berg escribió: "la muerte en persona aparece allí y después de esto termina la obra de Mahler". Bajo las naves, esta música tumultuosa, con sus 50 instrumentos de metal, no perdió sus dimensiones. Comprobamos, con sorpresa, que los ecos casi habían desaparecido. Le preguntamos a Boulez si no le habían molestado los ecos y nos respondió: "No, vine antes a reconocer la 'sala' y dispuse las sonoridades convenientemente". En esta forma la música de Mahler alcanzó su pináculo.

El segundo movimiento es un landler (danza campesina) en impresionante contraste con lo apenas escuchado; pero su melodía contiene una tristeza infinita.—El Rondó Burlesco está dedicado 'a mis amigos en Apolo' (los músicos): es de una escritura muy compleja y termina con ritmos apasionados y sarcásticos. Esta parodia infernal precede al último 'Adagio', cuya intensidad es casi intolerable. Expresa la inquietud y la desesperación de la mayoría de nuestras hermanas las mujeres y nuestros hermanos los hombres. ¿Quién podrá sondear el pensamiento de este genio atormentado, judío de raza, convertido a la religión católica, cuya obra gira en torno a Dios y a la Muerte? Mahler, trágico de la música...

La dirección de Boulez fue de una extraordinaria luminosidad. Les confirió una gran claridad y limpieza a los estrujantes ritmos. Boulez es verdaderamente un gran director...—En el tercer concierto de la Filarmónica de Nueva York, en la Opera de Gante, Boulez dirigió obras de Berlioz, Elliot Carter y Stravinsky.

-----

La Concertgebouw de Amsterdam, una de las mejores orquestas de Europa, cuyo actual Titular es Bernad Haitink (46), ofreció un concierto en la Opera de Gante, con la Quinta Sinfonía de Schubert y, como platillo fuerte, "La Canción de la Tierra" de Mahler (que en México acaba de ser escuchada durante la última Temporada de la OSN). La parte orquestal con que termina esta obra contiene —según Bruno Walter (amigo de Mahler que dirigió todas sus obras)— la melodía más conmovedora del compositor: expresa

un abismo de desesperación ante la Eternidad... La música corre largamente hacia el silencio, y este adiós a la vida produce una emoción indescriptible... Los solistas fueron Margarita Lilowa, de la ópera de Viena, y James King de las óperas de Munich y Stuttgart.

El último concierto del Festival estuvo a cargo de la Filarmónica de Moscú, en la iglesia de San Pedro de Luvaina, bajo la dirección del muy joven director Wassily Sinaiki, primer premio, en 1973, del Concurso de Dirección de Orquesta organizado en Berlín por von Karajan. Inció su programa con la Obertura del Cazador Furtivo de Weber. Después, el concertino del conjunto ejecutó el concierto No. 2 de Prokofiev y terminó con la Quinta Sinfonía de Chaikovski.

Al cabo de este memorable concierto en aquella catedral, mutilada por las bombas de 1914 y 1944, y que actualmente sigue en proceso de restauración, fue ofrecida una última recepción en la gran sala del Gran Béguinage de Luvaina, que es un precioso conjunto medieval restaurado, en cuyas casitas se alojan varios cientos de estudiantes de la Universidad, casados y ya padres defamilia. Una hora antes del concierto, la Reina Fabiola había visitado el lugar.

La orquesta de Moscú ofreció dos conciertos más en Gante y uno en Bruselas, dirigidos ambos por su Titular permanente, Kyrill Kondrachin.

## FESTIVAL DE BERLIN

Por PEDRO MACHADO DE CASTRO

El Festival de Berlín arribó a sus bodas de plata.

La noche de nuestra llegada y con tiempo suficiente para dejar las maletas en el hotel, nos trasladamos a la Sala Philharmonie para escuchar a la Orquesta Filarmónica de Israel, dirigida por Zubin Mehta. Oímos las *Variaciones para Orquesta* de Schoenberg y una versión inolvidable de los *Kinder-*



Osawa



Fischer-Dieskau

*totenlieder* de Mahler. Alguien dijo que Fischer-Dieskau se dedicaba actualmente a la dirección de orquesta, porque pensaba que le quedaban pocos años como cantante; pero, luego de escucharlo, podemos afirmar que aun le quedan muchos años como cantante. Su interpretación fue realmente estremeceadora. Metha le acompañó en forma dramáticamente seductora. "Harold en Italia", sirvió para demostrar al virtuosismo de la orquesta con una obra, cuya trascendencia dentro de la obra total de Berlioz no está muy clara. El solista Daniel Benyamini cumplió brillantemente con su viola. La orquesta de Israel es un conjunto de primerísima calidad y poco frecuente disciplina.

UN DOMINGO DE CONCIERTO Y OPERA.—En la mañana el grupo asistió al primer concierto de la Radio Sinfónica de Berlín, cuyo director, A. Tilson, fue sustituido por el británico Andrew Davis. Demuestra grandes adelantos: su versión de la Obertura del *Carnaval Romano* de Berlioz, de la *Alborada del Gracioso* de Ravel y de los altisonantes y bien orquestados *Pinos de Roma* de Respighi demostraron su apasionado dominio de la orquesta, un control notable y acentos y colorido muy apropiados. Fue largamente aplaudido.

Por la noche, *Las Bodas de Figaro* de Mozart. El barítono mexicano Roberto Bañuelas, a quien habíamos aplaudido hace años en Hamburgo, continúa su brillante carrera, habiendo realizado una gran labor en el papel de Conde Almaviva. Susana fue encarnada por Margaret Neville y cumplió dignamente. Sobresalieron el Cherubino de Lucy Peacock y el Figaro de Manfred Roehl. Sieglinde Wagner encarnó, en una de sus mejores noches, a la simpática Marcelina.

EL MOZART DECONOCIDO.—Al día siguiente, escuchamos la última obra lírica escrita por Mozart y que aparece muy de tarde en tarde: *La Clemencia de Tito*. El reparto, de primerísima categoría, recayó en Donald Grobe, Annabelle Bernard, Agnes Baltsa, Lucy Peacock y Gerti Zuemer. La orquesta fue admirablemente llevada por Caspar Richter. Aunque la acción se remonta a la época de los emperadores romanos, se trasladó al siglo XVIII, por lo que el vestuario resultó anacrónico, aunque lujoso. La escena del incendio del palacio del emperador fue admirablemente lograda y la música resultó del agrado de todos.

LA ORQUESTA DE CLEVELAND.—Uno de los conciertos más esperados era el de la orquesta de Cleveland. Esta orquesta, que alcanzó con Szell fama mundial, se ha recuperado bajo la dirección de Maazel y su programa resultó inolvidable. Iniciado con la Sinfonía KV 201 de Mozart, el tiempo algo anárquico de Maazel recibió sólo un aplauso cortés, pero donde la orquesta logró su cima fue con *Muerte y Transfiguración* de Straus, en escalofriante versión y una de las mejores que hemos escuchado. Maazel matizó con mano maestra. Quizá esta versión fuese un poco personal, pero totalmente aceptable, al menos por nuestra parte. La Sinfonía Fantástica de Berlioz cerró el programa en una ejecución muy aplaudida. Después de casi tres horas de música, el público salió fascinado con el virtuosismo de la orquesta. A esa misma hora el director granadino Miguel Angel Gómez Martínez obtenía un triunfo absoluto con *El Baile de Máscaras* de Verdi en la Ópera de Berlín, pero no poseemos el don de la ubicuidad.

LA CALISTO DE P.F. CAVALLI.—Uno de los principales atractivos del Festival lo constituía el estreno de la ópera *La Calisto* de Pier Francesco

Cavalli, contemporáneo de Monteverdi. Fue dirigida por el prestigioso director español Jesús López Cóbos, quien tuvo la amabilidad de ofrecer al grupo español una conferencia-coloquio en la sala del Hotel Schweitzerhof de Berlín. Se refirió a la reconstrucción realizada por R. Leppard de la obra, quedando reducida a tres horas (la original duraba cinco). Manifestó no estar totalmente de acuerdo con la producción berlinesa, puesto que la obra se prestaba más para salas pequeñas que para grandes teatros. Reforzada por laúdes y otros instrumentos antiguos, la orquesta no resultaba adecuada en un foso tan grande como el de la Opera de Berlín. El maestro Sorozabal, que estaba en el grupo, argumentó contra estas reconstrucciones, dudando de la lealtad de Leppard al original; sin embargo, el día de la función la orquesta y la labor personal del López Cóbos fueron lo más aplaudido. La presentación escénica corrió a cargo del distinguido pintor español Jorge Castillo. En la obra intervienen dos contratenores equivalentes a los "castrati" de la época, aunque sus voces no resultaron todo lo agradable que se esperaba. William Dooley, otras veces muy brillante, denotó cierto consancio. El Mercurio salvó la función, en la interpretación de Barry Mc Daniel y la Calisto, encarnada por Lucy Peacock. Tampoco podemos olvidar la Diana de Patricia Johnson, ni el Lyfea de Donald Grobe. La puesta en escena no defraudó, pero tampoco produjo admiración.

LA SINFONIA DE LOS MIL DE MAHLER.—Esta obra constituía el centro y gala del Festival. Dirigida por Seiji Osawa, la Filarmonía berlinesa ha dejado huella histórica, con una versión realmente sensacional, especialmente en la 2a. parte de la obra. La soprano Annabelle Bernard substituyó a Pilar Lorengar a última hora y el bajo Siegmund Nimsgern a Franz Crass. Osawa dirigió de memoria, colocando en las lunetas de la izquierda a coros de niños y a ocho trombones. En la primera parte los solistas cantaron junto al coro; en la segunda junto al director y la orquesta. Los otros solistas fueron Lucy Peacock, Norma Procter, Marga Schml, Donald Grobe, Gerti Zeumer y Barry Mc Daniel. Actuaron los coros de la Radio de Baviera, de la Radio de Hamburgo, de la Süddeutscher Rundfunk, el RIAS de Berlín y de la escuela de niños de la Catedral. Asistió el Presidente de la República. Una ovación de más de un cuarto de hora puede dar la medida del éxito obtenido.

CUENTOS PRUSIANOS DE DORIS BLACHER.—Del recientemente fallecido Director de la Escuela Superior de Música de Berlín se ofreció su ópera *Cuentos Prusianos*, una de las mejores producciones que hemos admirado en la ópera berlinesa. La música es una verdadera delicia. El argumento de Heinz von Cramer linda con el terreno de la opereta. El argumento satiriza a la burocracia alemana de los años veinte y sus costumbres. La puesta en escena fue impresionante, utilizándose todos los medios al alcance del teatro moderno, como escenario giratorio, luces, cañones, ballet fantasma, en fin, una sorpresa que no esperábamos. El dueño de la casa lo canta una mujer y la dueña un hombre (Dorothea Weiss e Ivan Sardi), como queriendo ironizar que quien lleva los pantalones es la mujer. Los cambios escénicos y la excelente interpretación de los demás cantantes resultó del agrado de todos. Ha sido una de las obras más gozadas. Caspar Richter dirigió admirablemente la orquesta.

CONCIERTOS DE DESPEDIDA.—Aunque el Festival se prolongó hasta principios de octubre, el día antes de partir se dividió el grupo: unos fueron a gozar de la incomparable voz de Fischer-Dieskau en un programa

de lieder de Ravel, Fauré y Poulenc. Otros fuimos a escuchar *El Buque Fantasma* de Wagner. La puesta en escena de Sellner fue realmente buena; no así la dirección orquestal de Gerd Albrecht, quien llevó muy lentos algunos pasajes de la Obertura y de la propia obra, haciendo que algunos instrumentos de madera y metal fallasen. Hubo muchos cambios de última hora, como Siv Wennberg, de voz potente, pero con tendencia a desafinar los comienzos de frases, quien sustituyó a la Ligenza y Rolf Kühne y Jef Vermeerach, pocos momentos antes de comenzar la función en el importante papel del holandés. El Deland de William Wu muy deficiente vocalmente y Erik no aportó nada nuevo a su papel de cazador cantando por K.J. Hering. En fin, una función que finalizó con éxito, gracias a la fastuosa presentación de Sellner, aunque para nosotros ésta no supera la versión de W. Wagner. Merecen un aparte los coros masculino y femenino, que fueron lo mejor de la noche.

OTRAS ACTIVIDADES.—Coincidiendo la Octava de Mahler con el Concierto de Gala, Miguel Angel Gómez volvió a empuñar la batuta para dirigir el *Fidelio* de Beethoven. Nuevamente obtuvo un éxito indescriptible. El grupo asistió también a diversos museos y a la maravillosa exposición de instrumentos musicales antiguos del Conservatorio de Berlín, donde un profesor los hizo sonar casi todos. Y si hiciéramos un recuento, no olvidáramos los Kindertotenlieder de *Fischer-Dieskau*, la Muerte y Tranfiguración de *Maazel* y la Octava de Mahler de *Osawa*. Valió la pena estar en Berlín para testimoniar tan maravillosos conciertos. En el aspecto humano recordaremos que el maestro *Pablo Sorobabel* cumplió 70 años estando en Berlín y el joven director *Miguel Angel Gómez Martínez* celebró su 26 aniversario. En 1977 ingresará con von Karajan como director de la Opera de Viena.

(from page 48)

results were due to a great number of rehearsals. Uneven quality of the instruments were to blame for poor results. But he praised the musicians. Not so the singers, whose vocal training seemed to him very poor. Most of them reached the age of 60, but their "German" strength was unbelievable.—Going back to Lodon he wrote a series of articles on *Lohengrin* and *Tannhauser*. He was most interested in Bayreuth's stage direction and scenery, as well as in the excellent choirs. He thought that Cosima Wagner had something to do with that superiority.—The author of this article says that Corno di Bassetto would perhaps not object to the nowadays setting of SW. Wagner, von Karajan, Wendel, etc. She never forgets the von Karajan's *Tannhauser* she once saw in Vienna. The German conductor knows the great value of economy, and substitutes material elements with imagination and spectacular electric lightings.—Corno would give preference to a good scenerist versus any singer.

# DE TIEMPOS PASADOS

Por ESPERANZA PULIDO

## CORDELIA Y EL TEATRO NEOYORKINO

Antes de mi larga aventura neoyorkina el teatro era letra muerta para mí. Estrecheces económicas y la tradición casi monacal de mi familia me habían mantenido intra muros, hasta que decidí abrir la jaula. ¡Qué cambio tan terrible y fascinante iba a ofrecerme la tremenda Babel neoyorkina! Allí comenzó a parecerme el mundo "ancho y ajeno", hostil, y aleccionador. Casi dos años requirió mi total inexperiencia para habituarse al ambiente, y mis ojos para abrirse desmesuradamente.

Entonces conocí a Cordelia. Era una mujer de extraordinaria luminosidad musical. Ahora, cuando pienso en ella, se me antoja compararla con la maestra francesa Nadia Boulanger. Estoy segura de que el talento de ambas corrientes parejo. Las dos perdieron a sus hermanas menores —muy dotadas compositoras— cuando apenas comenzaban a vivir. Sí, Nadia y Cordelia, que nunca se conocieron, tenían varios puntos de contacto. Sólo que la primera poseyó, desde su temprana juventud, una visión mucho más amplia de la vida y una gran cantidad de buena suerte. Cordelia, en cambio, nació predestinada para el sufrimiento; sin embargo, aquella sombra de tristeza, y de misterio que la acompañaba siempre, nunca logró opacar su naturaleza generosa y humanamente cordial.

La conocí ejecutando admirablemente una *Suite Inglesa* de Bach, lo cual fue suficiente para que me enamorara de su arte. Afortunadamente esa misma noche me pidió que tocara algo para ella, porque la "Evocación" y la "Almería" de Albéniz me abrieron las puertas de su corazón y de su afecto. Desde entonces fue una protectora para mí. A ella le debí las tres giras de conciertos que pude realizar, a dúo con una cantante, por una regular porción de la Unión Americana.

A ella le debía, así mismo, el haber salido de mi ignorancia en materia de teatro. Si bien es cierto que antes de conocerla ya había yo incursionado un par de veces por campos del agonizante vodevil —al que mató el vitafono naciente—, sólo conocía esta parte, no despreciable, del teatro estadounidense que podría haberse parangonado (guardando las proporciones) a las carpas de México. Todavía me tocó ver algunos actos de vodevil de no menguada calidad, en los que con frecuencia sobresalían actores cómicos muy gustados por los auditorios. Una de las características del género era provista por el lado amable y alegre de la vida.

No puedo menos que recordar mi primera experiencia con un grupo de vodevileros por algunas ciudades pequeñas de los alrededores de Nueva York y del Estado de Pennsylvania. Mi participación consistía en ejecutar el "Vals Capricho" de Ricardo Castro que había sido del agrado del empresario que me contrató. En mi primera actuación, al terminar la pieza, escuché una rechi-

fla espantosa. Me metí corriendo por las bambalinas del teatro, asustadísima. Todos me empujaban para que saliera a dar las gracias y como me negara rotundamente, un compañero me gritó: "¡No seas idiota! ¡No ves que les gustaste mucho?" Después me complacieron las rechiflas.

Cordelia había abandonado el concertismo por el arte de Talía. En esta última capacidad conoció a Martin Beck, dueño del Teatro que llevaba su nombre y del que propuso la administración a aquella gran persona. Ella aceptó y, desde que nos conocimos, fui su invitada a cuanta obra se estrenaba allí. Y juntas vimos también muchas otras en los teatros de Broadway.

El Broadway de aquella época, en su proximidad con Times Square, era por las noches un emporio de luces neón, con toda clase de anuncios, a cual más espectacular. Sin exageración, le hacían competencia a la luz del día. ¡Qué gloria pasearse por allí en las noches tibias del otoño!

El complejo de teatros de Broadway podría calificarse de muy peculiar. Una vez aceptada una obra para representarse en cualquiera de aquellos locales de aspecto y composición tan variada, el elenco tenía la obligación de pasearla por ciudades pequeñas, antes que pudiera estrenarse en Nueva York. El momento definitivo producía nerviosismo entre los actores, porque un éxito inmediato podía significar meses, y hasta años de permanencia, mientras que un fracaso inmediato condenaba la pieza al ostracismo. No había términos medios. Claro está que me refiero únicamente a dramas y comedias de autores poco conocidos, porque las obras de O'Neill, Odets, Lillian Hellman, Arthur Miller, etc., tenían el éxito asegurado de antemano y los teatros venidos con meses de anticipación. Recuerdo los años que duraron en cartel *Emperor Jones*, *Strange Interlude*, *Mourning becomes Electra*, etc. El dúo de dramaturgos Kaufman-Connelly producía sátiras que eran pan caliente para atraer públicos. Ya desde entonces abundaban las obras de protesta, influídas por O'Neill. *Idiot's Delight* de Robert Sherwood me impresionó por su mensaje contra las guerras. Tennessee Williams y sus inquietudes dramáticas llenaban los teatros.

Y ¡qué decir de las comedias musicales! *My fair Lady*, por ejemplo, conmovió a millones de espectadores, tanto por su música pegajosa, como por su argumento. Por aquel entonces, una canción que saliera a la calle procedente de su original ámbito teatral, les proporcionaba prosperidad perenne al compositor y al autor de la letra. Las entradas para este género de espectáculos eran carísimas, casi tanto como las de las óperas en el Metropolitan, donde yo solamente podía escucharlas de pie (standing room). ¡Qué cansadas resultaban las de Wagner en tales condiciones!

A México llegó muy retrasado el teatro musical experimental. Aunque también en Munich se llevó a cabo, recientemente, una "Semana de Teatro de la Crueldad", con cierto carácter de novedad y gritos, palabras y música.

En Estados Unidos, en la década de los treinta, *Hellzapoppin* fue una especie de teatro experimental con música. Los actores se movían entre el público que llenaba el teatro (creo que era el Mercury) y después de hacer toda suerte de trucos y cosas extrañas, apagaban todas las luces, para que el público recibiera un chaparrón de arroz, mientras se escuchaba una voz

caberosa, diciendo que allí iban montones de arañas. La gente gritaba, pero se divertía. Entre nosotros se tiene por muy novedoso este género teatral, del que fui testigo en Nuevo York hace 40 años.

Vi también a Orson Welles con su Group Theatre que, formaba parte de los proyectos del WPA (Workers Project Administration) del Presidente Roosevelt. El entonces esbelto Welles estaba muy joven y ya se distinguía por su enorme talento. Fue uno de los primeros en adaptar obras clásicas a los tiempos modernos. Una década más tarde produciría en el cine sonoro su *Citizen Kane* que lo hiciera famoso. Parece que lo estoy viendo ahora, tan simpático y dinámico. ¡Qué estupendo actor!

Volviendo a Cordelia pienso en los seres extraordinarios que pasan por la vida sin dejar huella visible. Valía tanto, o más, que mucha gente famosa. Por alguna razón que ella se llevó a la tumba, rehusó aprovecharse de sus enormes dotes musicales. Nacida en un país de la América del Sur, de padres rusos y francesa, fue becada oficialmente en Alemania, en compañía de su hermana —la que había de morir tan tempranamente. Cordelia terminó sus estudios en la Hochschule für Musik de Berlín, donde tuvo como maestro de piano a Martin Krause (más tarde maestro de Claudio Arrau). Titulada con honores quiso llevar su mensaje musical a algún país de América y escogió a México. Llegó hasta las costas de Yucatán y se quedó en Mérida, que por aquel entonces era llamada la "ciudad blanca". Abrió una academia de música y dio principio a una labor que no alcanzó frutos óptimos, porque al poco tiempo de su inicio fue requerida en amores por uno de los principales industriales de la ciudad, quien la desposó. Pero Cordelia y su destino... Poco después se produjo la quiebra henequenera en el Estado de Yucatán, una de cuyas víctimas fue nada menos que el señor X, quien decidió mudarse con su esposa y pequeño hijo a Nueva York, en busca de nuevos horizontes.

Cordelia siguió viviendo en lucha con su sino. No tardaría una sirena neoyorkina en atraer a su marido, ni ella en dejarles la vía absolutamente libre, bajo condición de conservar a su hijito. De allí en adelante se dedicó en cuerpo y alma a su educación. Ignoro si trataría de volver al piano, como modus vivendi. Ella sólo me contó que la competencia tan extremada que ya desde entonces encontraban en Nueva York los extranjeros, la había obligado a buscar otros horizontes. Y así fue como entró al teatro.

Claro está que nunca abandonó la música, puesto que su arte constituía parte esencial de ella misma. Era una lectora a primera vista tan admirable, que cuando el notable acústico, organero e investigador mexicano Augusto Novaro trabajó en Nueva York, por medio de una beca Guggenheim, y tuvo oportunidad de conocer a Cordelia, sólo en ella confiaba para probar, con absoluta precisión, las secuencias y estudios de sus experimentos armónicos.

Nunca he conocido otro pianista más hábil que ella para "descifrar" cualquier música, por difícil que fuera; porque, en verdad, la leía a primera vista como si la hubiera estudiado horas y horas enteras. Le pregunté alguna vez cómo había adquirido tal destreza y me contestó que no lo recordaba, pero que tan pronto como maduró su estupenda técnica, todo lo demás se le había dado por añadidura. Y cuando le inquiría acerca de los motivos que la ha-

bían obligado a alejarse de aquella destreza, suficiente medio de adquirir una posición desahogada, se quedaba callada y movía la cabeza negativamente.

Cordelia, que tanto adoró a su hijo y a quien le dio lo mejor de su sér, murió abandonada por él. Cuando regresé a México, después de mi estancia en París, pasé por mi vieja Nueva York, donde ya no estaba mi amiga y protectora. La ciudad perdió, así, una gran parte de su encanto para mí.

## *Revista de Revistas*

LE COURRIER MUSICAL DE FRANCE.—*Bernard Gavoty*, cuyos grandes méritos musicológicos y didácticos fueron testimoniados por nosotros, desde los comienzos de las Juventudes Musicales Francesas, ha continuado ascendiendo sin cesar por esa misma ruta. Si los jóvenes tuvieron sobrados motivos para seguirle por los cuatro puntos cardinales de Francia, ahora, ya adultos, casi maduros algunos, se sienten felices de continuar cosiderándole como su maestro y guía. Sabemos que acaba de publicar una obra sobre Chopin, que en nada se parece a cuantas han aparecido hasta ahora. Procuramos ya conseguirla. Este número 51 de *Le Courier Musical de France* nos proporciona un artículo sobre Reynaldo Hahn que viene sólo a enriquecer el ya voluminoso libro (dos tomos) que sobre el mismo compositor escribió recientemente Gavoty.—De Reynaldo Hahn conocíamos unas deliciosas melolias que cantaba la mezzosoprano Renée Schweinfurth, de feliz memoria. Ella se las había escuchado al propio compositor, quien era un liederista notable, aparte de sus principales méritos; mas ignorábamos que hubiese compuesto alguna música de cámara de refinada factura. "... he leído y releído —dice Gavoty— su obra integral, cuya variedad, riqueza, emotividad discreta, el prestigioso oficio que avala las finas estructuras, sin imponerse jamás vanidosamente, son dignos de admiración. La historia de la música, semejante a una cordillera, nivela picos alteros y alturas más modestas, sin que falten los valles plácidos. Reynaldo Hahn se juzgaba a sí mismo un artista menor. Nosotros sabemos que, a falta de genio, poseía un centener de talentos, entre los que resaltaba el de la ternura, embellecida por el buen humor. El escritor emula al músico; el hombre de espíritu iguala al compositor. Hahn nos legó delicados tesoros. ¿Cuántos artistas pueden decir lo mismo?"

MELOS NZ.—*Friedhelm Doehl* es un todavía joven compositor alemán, no conocido en México, pero ya notable en Europa. Hans Oesch lo entrevistó para *Melos NZ* y la entrevista apareció en el número 1 y 21273F de la notable revista alemana. Casi todas las contestaciones de Doehl pudieran ser comunes a un gran número de compositores contemporáneos alemanes de los últimos tiempos. Atestiguan principios fundamentales de la época que vivimos.

A la pregunta de qué entendía él por "componer" y qué significaba para su persona la música, contestó que el hombre componía con sonidos, pero que comenzaba componiendo con un solo sonido. En su caso el la central de la flauta, —el primero escuchado de niño—, el cual contenía en sí todas las premisas del conocimiento musical, y una apertura para dicho conocimiento. Naturalmente comenzó estudiando los fundamentos del arte, pero pronto pasó a la disección de la música de todos los tiempos, hasta llegar a la de nuestros días, donde se quedó.—Donaueschingen, Darmstadt y otros lugares le abrieron amplias puertas. Webern le impresionaba entonces, pero se rehusó a convertirlo en su modelo. Dijo que en su propia Cuarta Sonata había encontrado la forma de organizar sus sonidos con personalidad definida. Ha concentrado su trabajo en música de cámara. Gusta de combinar colores tímbricos, como flauta y trompeta, clavicémbalo y piano, obligándolos a contrastarse. Gusta de las asociaciones y las disociaciones. La alianza entre lo racional y lo emotivo le fue sugerida por el grabado "Melancolía" de Durero, del que tomó el nombre para su MELANCOLIA para gran orquesta con coro y soprano solo. En el cuadrículado exacto y mágico del pintor resalta claramente la amalgama entre lo racional y lo emotivo, los números y la mística. La esencia de la melancolía procede de viejas tradiciones medievales. Por lo que se refiere a la relación entre la música y el lenguaje, *Doehl* escribió en 1967/68 el ciclo "WEN ABER" —9 fragmentos inspirados en Hoelderlein para barítono y piano (Fischer-Dieskau y Aribert Reimann). Componer sobre un texto constituye para él un problema, pero le interesan de sobra los textos, siempre que contengan variedad, de manera que la música pueda entrar en ellos sin cubrirlos, sino, más bien, recortándolos.—El problema abstracto de la amalgama de la forma y el sonido lo resolvió en "Texturas" para instrumentos solos; en "Sound of Sleat"; en dos "Flang Szenen" electrónicas y en otras obras. La forma de estas piezas es asimétrica: relativamente sencillas al principio, con mutaciones psicológicas sucesivas, hasta el problemático conocimiento de la complejidad hacia el fin.—El microdrama "ANNA K" es una pieza política en el sentido general, como lo puede ser el "Arte de la Fuga" en lo referente a las relaciones de cada hombre con los demás hombres. Quizá se trate de una utopía entre la afirmación política de quien olvida el alcance musical y una verdad política tan fuerte que aniquila el alcance musical.

#### BOLETIN DE LA UNION DE COMPOSITORES DE LA URSS.—

Esta publicación que nos llega siempre con un gran retraso, dedicó en el número 1 de 1975 un artículo a Kabalewski, con motivo de haber cumplido sus 70 años de vida. Kabalewski ha sido un prolífico compositor que nunca ha abandonado la línea del Partido, pero cuyo auténtico talento le ha permitido explayarse en obras instrumentales de gran encanto, como sus sonatas para piano, el Concierto para Violín, etc. En el artículo en cuestión aprendemos que Kabalewski es hombre de muy buenos amigos, en virtud de poseer un carácter abierto y franco; así como de innumerables alumnos, a quienes ha guiado certeramente.

BOLETIN No. 40 DE LA SACEM.—Informa acerca de la adhesión de la URSS a la Convención Internacional sobre Derechos de Autor, cuya Agencia Soviética fue admitida en el seno de la SISAC, en calidad de miembro ordinario, a partir del 1o. de mayo de 1974.—El pasado 7 de julio arribó a esta

ciudad una comisión soviética para establecer legalmente diversos pactos con las sociedades autorales de México y una estrecha colaboración a favor de los autores interesados de una y otra parte. El 10 de julio pasado los señores Shvedov, Lisovoj y Medvedev fueron recibidos y agasajados en la elegante sede de la sociedad mexicana autoral.

TIME.—En el último número recibido (noviembre pasado) de esta revista se informa acerca del "estreno" de la ópera "Rinaldo" de Haendel por la Gran Opera de Houston, Texas. Esta obra nunca había recibido una puesta en escena en los Estados Unidos. *David Gockley*, maestro, director y concertador de aquella compañía, no ahorró detalle alguno para una perfecta representación: escenografía impresionante, de acuerdo con dos requerimientos de Haendel; un personaje titular fabuloso en la persona de una joven mezzosoprano: *Marilyn Horne* cantó el papel del general sarraceno "con voz aterciopelada que lo mismo podía pasar al registro agudo con *fioriture* adecuadas, pero que se adaptó de maravilla a los requerimientos de su parte. La Srita. *Horne* cantaba por primera vez esta ópera en la que triunfó. Dice *William Bender*, el cronista, que Haendel escribió algo de su mejor música orquestal para este "Rinaldo" que compuso a los 26 años de edad. Hay efectos, añade, que todavía hoy suenan bien. Todo el elenco era de primera calidad.

TALEA.—Bajo la Dirección de Mario Lavista, Jefe del Departamento de Difusión Cultural de la UNAM, este Departamento ha lanzado al mercado cultural una revista musical de altos vuelos. Lleva el título de TALEA, que significa *Isoritmia* y aparecerá cuatro veces al año. El número inicial corresponde a Septiembre-Diciembre de 1975. Al escribir estas notas todavía no llegaba a nuestras manos, por lo que por ahora nos limitamos a saludar a la colega y reproducir el informe que recibimos al respecto. Siete artículos están ya anunciados: *John Cage*, "El futuro de la música. *José Antonio Guzmán Bravo*, "La música en México durante el Virreinato". *Gilbert Reaney*, "La unidad modal y los pastores del tenor en el s. XIV". *Otto Luening*, "Monos, hombres y máquinas". *Argeliers León*, "Del acto y el resultado". *Jean Etienne Marié*, "La música occidental y lo sagrado". *Richard L. Crocker*, "Un canto de Ugarit". *Reseña de libros y discos*. (Acabamos de recibir TALEA. En el próximo número la comentaremos).

BUENOS AIRES MUSICAL.—En el último número entregado por el Correo de la revista argentina, se continúa el artículo de *Richar Klatowski*: "Panorama de la Educación Musical Temprana en Alemania". El autor se refiere al experimento de *Kagel* con nuevos instrumentos para la educación musical infantil. Con ello *Kagel* pretende "sensibilizar la facultad de percepción y oído de los niños para procedimientos complejos, e introducirlos en la sociabilidad". *Kagel* habla de "aparatos productores de sonido" y desecha los instrumentos tradicionales, que son solamente copias de los usados por los adultos. Sus instrumentos llevan nombres curiosos: "delfin acústico", "carro neumático": el primero hace chocar una pelota de acero contra diferentes zonas del sonido. Una malla permite colgar "obstáculos" de cristal y madera en el camino de la bola. Y una gran cantidad de instrumentos en miniatura: tarros llenos de alambres, latas y espirales vibrantes que los niños pueden llevar a sus oídos para diferenciar matices. Dice el autor que es difícil prever lo

que sucederá en la práctica, y que el propio Kagel "ha evitado todo pronóstico".



Mahler



Eduardo Mata

## CONCIERTOS

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL.—De acuerdo con lo anunciado, continuó desarrollándose el Festival Mahler en cada uno de los programas de la OSN. Ya establecida una corriente de comprensión mútua entre Eduardo Mata y la orquesta, Mahler fue adquiriendo carta de naturalización con el público mexicano, cada vez más numeroso y menos renuente a la música del compositor austriaco. Sin orden cronológico, las nueve sinfonías fueron presentadas así: 4a., 9a., 3a., 7a., 5a., 6a., 2a., 1a. y 8a., con las *Canciones de un Viajante*, las *Cinco Canciones* y la *Canción de la Tierra* intercaladas entre algunos de los programas. No se escucharon los *Kindertotenlieder* (canciones de los niños muertos). Maurice Abravanel dirigió la 7a.; Julius Rudel la 2a; Peter Eros la 1a. y el resto le correspondió a Eduardo Mata, quien fungió como Director Artístico en esta serie (se dice que Dutoit lo será en la próxima Temporada). Por lo pronto, Eduardo Mata parece haber eliminado el gran malestar que aquejaba a la OSN, con motivo de los funestos acontecimientos que fueron sucediéndose con pasmosa regularidad durante los últimos dos años. Ojalá que podamos cantar victoria.

ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNIVERSIDAD.—Con el propio Eduardo Mata como Titular de Otoño de la OFUNAM le fueron dedicados a la música contemporánea, en su gran mayoría. Actuaron como directores huéspedes *Héctor Quintanar* (Honegger, Satie, Quintanar, Copland); *Jorge Mester*: (Milhaud, Lavista, Balada, Shostakovich); nuevamente *Quintanar*: (Ernesto Halffter, Cristóbal Halffter, Rodolfo Halffter); *Luciano Berio*: (Rossini, Purcel, Milhaud, Berio) y *Lukas Foss*: (Ives, Foss, Enríquez, Debussy). El único solista de la Temporada fue *Jorge Velazco*. Hubo siete estrenos en México: *Parade*, de Satie, *Guernica*, de Balada, *Anillos* de Cristóbal Halffter, *Bewegung* de Berio, *Decoration Day* de Ives, *Elythres* de Foss y la *Fantasia India* de Busoni. Estos conciertos se desarrollaron durante noviembre y parte de diciembre.

ORQUESTA RUSA OSIPOV DE BALALAIKAS.—En el número pasado de Heterofonía no hubo espacio para algunos acontecimientos tan importantes como la actuación, por primera vez en México, de la famosa Orquesta rusa, dirigida por los directores Víctor Dubrovsky y Víctor Gnutow. Todo mundo se hizo lenguas de este numeroso conjunto de balalaikas, instrumentos, cuyo timbre individual, no demasiado grato, se convirtió, masivamente, en algo alucinante y espectacular. Aparte de música instrumental, el barítono Leonid Smetanikov, la soprano Tamara Sorokina y la pareja de bailarines N. y Y Serbin dieron gran variedad al acto. C.M.

ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO.—Su décima primera Temporada, que terminó el 30 de noviembre pasado, estuvo formada por 6 conciertos, tres de los cuales fueron dirigidos por Enrique Bátiz y los otros tres por Iturbi, Harry Newstone y Luis Herrera de la Fuente. Aparte de Sandor, de quien ya reseñamos su actuación en el número pasado, Iturbi ejecutó y dirigió desde el piano el Concierto No. 20 de Mozart y las Variaciones de César Franck. Otros solistas fueron el pianista Sheldon Shkolnik, la violoncellista Cristian Walewska, el violinista Yukiro Kuronuma y los pianistas Salvador Neyra y Claudio Arrau. Bien sabido es que esta orquesta ofrece tres conciertos con el mismo programa: el primero en el Teatro Morelos de Toluca, el segundo en el Palacio de las Bellas Artes y el tercero en el Alcázar del Castillo de Chapultepec.

ORQUESTA CLASICA DE MEXICO.—Bajo la dirección de *Carlos Esteva*, esta orquesta ofreció 4 conciertos en Bellas Artes, la Pinacoteca y el Hidalgo, con los solistas Bianca Berini, Jesús Benítez y Pablo Kogan —soprano, guitarrista y violinista respectivamente; más otro programa de los solistas Lucila Sabella, soprano y Arturo Reyes, trompeta.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—Dirigida por Miguel Bernal Matos, la OCC organizó un programa con los solistas *Guadalupe Pérez Arias*, soprano, y *Jesús Reyes*, cornista.

ORQUESTA DE CAMARA MUSICA VIVA.—Este conjunto que presenta todos sus conciertos en la Iglesia del Espíritu Santo, está formado por buenos músicos profesionales, entre los que Consuelo Bolívar actúa como concertino. La dirige Francisco Gil, un excelente músico español establecido en México desde largos años atrás. Entre sus últimas ofertas, ejecutaron por primera vez en México los dos Sextetos de Brahms, opus 18 y 36.

JOSE ANTONIO ALCARAZ.—Otro de los conciertos que se nos habían rezagado fue el de Teatro Musical con obras de *José Antonio Alcaraz*. *El retorno maléfico*, madrigal para instrumentos de juguete, cuyo estreno presenciarnos, escuchamos y gustamos hace cosa de un año, abrió y cerró el programa; pero se escucharon, además, *Todos los Fuegos: el Juego*, con Carmen Betancourt y Federico Ibarra, a cuatro manos en el piano; la *Canción del Despecho*, para cello solo, que fue una transcripción del "Goethe Lied" de Busoni; *La Media Noche es Pasada*, música vocal española del siglo XVI, transcrita para cello solo y ejecutada por *Sally van den Berg*. Repetición de *Todos los Fuegos: el Juego*, pero esta vez en piano "Sonido 13" de diez y seis avos de tono, con los mismos intérpretes. José Antonio sigue demostrando que todo lo que se propone uno realizar con tezon y permanencia se llega a lograr. Ya tiene en su haber otras dos pruebas: *Yo, Celestina* y *Quadrivium*, obras aleatorias, porque esta corriente de composición es la que interesa al autor.

EDGARDO CANTON.—Dentro de la misma serie de actos organizados por la Biblioteca Benjamín Franklin, *Edgardo Canton* ofreció un programa de música electro acústica de su propia invención. El es un compositor argentino de sólida preparación, quien ha formado parte de importantes grupos de música contemporánea. En su programa presentó él mismo cinco de sus obras electroacústicas, con las que experimentó y sigue experimentando.

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA.—La Sociedad de Alumnos del plantel organizó un ciclo de Música Contemporánea, uno de cuyos últimos programas estuvo dedicado a Hindemith, con música para flauta, oboe y clarinete, con piano. Fueron ejecutantes Juan M. Rosales, Rafael Tamez, Adolfo Pérez, José del Aguila, Héctor Guzmán, José Antonio y Eliseo M. Martínez.—El plantel ha continuado sus conciertos de los miércoles, en los que toman parte distinguidos maestros y alumnos.

EL AGORA.—Se organizan allí series de conciertos de música culta, con artistas mexicanos y extranjeros de prestigio. Entre los últimos actos figuraron dos recitales de piano de Gonzalo Ruiz y Esparza y Kurt Groenewold. En noviembre fueron presentados un Quinteto de alientos de la OSN y el joven pianista Oscar Tarragó.

OPERA. UN BALLO IN MASCHERE de Verdi. Las buenas intenciones nunca han suplido al profesionalismo. Pese a las incongruencias de la ópera italiana y al afán de desechar la solemnidad tenemos por fuerza que recurrir a las comparaciones cuando presenciarnos y escuchamos espectáculos de esta naturaleza. En el proceso, el *Baile de Máscaras* que inauguró la corta Temporada operística de la Compañía Nacional de Opera se vió como una pobre parodia. Sólo vimos el primer elenco y esperamos que el segundo haya mejorado la situación.

FAUSTO.—*Irma González*, en el papel de Margarita, y Richard Cross en el de Mefistófeles, salvaron la primera función. Y no porque Irma pueda todavía sostener un do sobreagudo con firmeza y bello timbre, sino por haber conservado íntegramente su calidad de artista y música. *Jorge Lagunes*, a quien en el pasado le habíamos escuchado papeles muy decorosos, esta vez defraudó en el del personaje titular, tanto vocal como escénicamente.

*Richar Cross* esquivó cualquier defecto vocal con una prestancia escénica de buena ley que le permite identificarse con su personaje y proyectarlo estupendamente hacia el público. En el papel de Valentín, *Arturo Nieto* pasó la prueba con dignidad; pero el ballet parecía propia para un cabaret de tercera clase ¿quién fue el corógrafo? Pudo haber sido muy efectivo el uso de proyecciones de *La Primavera* de *Boticelli* y más adelante de otras de *Bosch*, como parte de la escenografía de *Díaz*, que uno trataba de contemplar para olvidarse de tantas incongruencias escénicas como se sucedían unas a otras, o de la pobre voz de *Siebel*. Sin duda *Guillermina Higareda* haría una buena *Margarita* con el segundo elenco que no vimos. C.M.

DIFUSION CULTURAL DE LA UNAM.—Del 1º de noviembre al 13 de diciembre pasados este Departamento ofreció una serie de conciertos de música contemporánea, a partir de Música Electrónica en vivo con *HECTOR QUINTANAR* y el sintetizador.—*Gail Pinedo*, clarinete y *Nancy O'Neill Breth*, piano (Bernstein, Whitenberg, Ives, Honegger y Copland). Conferencia de *Jorge Mester* sobre "La grafía orquestal en la música de hoy". Conferencia de *Luciano Berio* sobre "Palabras y Música".—Conferencia de *Lucas Foss* sobre "Mothers of Composition" (Madres de la composición). Recital de Violín y Piano: *Manuel Enriquez* y *Jorge Velazco*. Esta serie se llevó a cabo en la Biblioteca Benjamín Franklin.

Otra serie realizada en el Palacio de Minería, consistió en 5 conciertos, del 9 de noviembre al 14 de diciembre: *Guadalupe Pérez Arias* y *Margarita González*, con *Julio García* al piano.—Recital Chopin de *Lidia Grychtolowna*.—Recital de piano de *Emilio Osta* (Manuel de Falla y Albéniz). Otro recital del mismo pianista, con obras de Falla y Granados y recital de piano de *Areli Ricaldi*.

En la Casa del Lago y en Castillo del Bosque de Chapultepec fue nuevamente presentada en dos recitales la pianista *Lidia Grychtolowna*.

HOMENAJE A PEDRO MICHACA EN EL CONSERVATORIO.—Tratándose de un antiguo conservatorio era muy natural y debido que este plantel festejara las bodas de oro profesionales del maestro Pedro Michaca con tres conciertos. Estos se certificaron en el Auditorio Silvestre Revueltas del propio Conservatorio, los días 23 y 30 de noviembre y 30 de diciembre pasados. Participaron como intérpretes la pianista *Ninfa Calvario*, el tenor *Enrique Jaso*, con *Eliseo Manuel Martínez* al piano, la pianista *Amelia Torres de Espinoza*, el clarinetista *David Jiménez E.*, los pianistas *Malvina Stacans* y *Gonzalo Ruiz Esparza* y el organista *Victir Urbán*, Director del Conservatorio. De Pedro Michaca se escucharían tres canciones y una Sonata para órgano, las primeras cantadas por Enrique Jaso; Ninga Calvario ejecutaría obras de César Franck y Filiberto Ramírez. Amelia Torres interpretaría una Partita de Bach y una Sonata de Beethoven, más obras de Brahms, Debussy y Rossini con David Jiménez. En el último programa Gonzalo Ruiz Esparza ejecutaría obras de Alfredo Zamora, Manuel M. Ponce, Mozart y Debussy a cuatro manos, con Malvina Stacans. Finalmente Víctor Urbán tocaría un Preludio y Fuga de Bach, antes de la Sonata de Michaca, al final del agasajo.

SOCIEDAD DE ALUMNOS DEL CONSERVATORIO.—La Mesa Directiva de esta Sociedad organizó un ciclo de cuatro conferencias-conciertos

sobre la música contemporánea en el Conservatorio. La primera, le fue dedicado a *Hindemith* por un grupo de alumnos del plantel. De la segunda se encargó *José Antonio Alcaraz*. En la tercera *Mario Lavista* le rindió un pequeño homenaje a Cage, ilustrando su breve conferencia con ilustraciones, por el conferenciante mismo, de la "Suite para piano de juguete". "4'33" y "Música para Marcel Deschamp" de Cage, de quien citó frases como "No hay que conectar al artista con su obra"; "Lo que se necesita era una música hecha con ruidos"; "Una obra acabada requiere resurrecciones"; "Con la música contemporánea no hay tiempo para analizarla; sólo se escucha", etc. Las piezas para piano preparado y piano de juguete son, como dicen los franceses, "charmantes". Con la flauta (4'33), se requiere cualquier hijo de vecino que pretenda estar tocando el instrumento (que podría ser cualquier instrumento), con la advertencia de 'tacet'. Durante esos 4'33 minutos de silencio, los oyentes tienen que escuchar lo que suceda en el ambiente: toses, respiraciones, suspiros, etc. Esa será la música. E.P.



LUCIANO BERIO quiso sacar a la "palabra" de su condición semántica aislada y pluralizó su sentido. Sin intentarlo, la hizo música, incorporándola escueta, sin armónicos suficientes, a los armónicos de remembranzas musicales. La palabra, en el *principio*, apta para sugerir gargarismos y regurgitaciones, continúa dispuesta para el grito punzante, el paroxismo sexual, el culto del cuerpo, etc. y hacia el *fin* evoca saudades espirituales. "Mientras más complejo el drama, más complejo el sentido", explicó el gran músico italiano. Un poema de *Sanguinetti* —un soneto— fue sintetizado por él en unas cuantas palabras aparentemente sin sentido, pero cargadas de implicaciones. Berio dijo que no había música en su experimento; pero sí la hay: aun en momentos cuando no cita melodías musicales, sino solamente "expresa cierta clase de comportamiento". Extrañamente, las palabras, se amalgamaron en ocasiones, para formar una especie de coro improvisado que alcanzó dimensiones musicales. Uno puede, realmente, colocarse allí "en una situación musical y recibir un mensaje poético".—Berio sitúa su experimento (estrenado en aquellos momentos) dentro de la categoría de "teatro para los oídos y no para los ojos". Yo diría:

música para la imaginación de un compositor vanguardista en extremo imaginativo. (Acto llevado a cabo por el propio Berio en la Biblioteca Franklin, el 29 de noviembre pasado, ante un selecto y nutrido auditorio). E.P.



Claudio Arrau



Bernal Jiménez  
autor de Tata Vasco

CLAUDIO ARRAU.—Tras 15 años de no haber escuchado al famoso pianista chileno, el pasado noviembre, primero con la Orquesta Sinfónica del Edo. de México y luego en recital de tres obras mayores, encontramos en él dimensiones que antes nos eran desconocidas. Su sonido se había embellecido considerablemente; el fraseo se convirtió en dibujos de una perfección acendrada; la expresión personal adquirió rasgos de distinción y finura. Dos conciertos; 4º de Beethoven y primero de Brahms y la Sonata de los Adioses de Beethoven, la Sonata por antonomasia de Liszt y los Estudios Sinfónicos (Arrau nunca volverá a dar ni un solo encore en su vida) le fueron suficientes para proyectar las impresiones señaladas. Lástima que él se mantenga siempre en el círculo de los clásicos y los románticos. ¡Cómo nos gustaría escucharle alguna música contemporánea. E.P.

## LA MUSICA EN LONDRES

Por RODOLFO CAMPORREDONDO

(Nuestro joven colaborador está estudiando ahora en Londres, desde donde nos enviará informes. La Redacción).

En un paquete por separado envié programas generales. Como era de esperarse, la música es maravillosa en Londres; no hay día que carezca de algo notable. Hay, aproximadamente, cinco actividades musicales importantes diariamente. En cuestión de ópera, a la que asistiré a partir de diciembre, la Opera Real acaba de ofrecer en el Covent Garden un ciclo wagneriano,

con Colin Davis y presentará durante noviembre y diciembre "Un Ballo in Maschere", "Barbero", "Carmen" y "Rosenkavalier" (Gilda Cruz Romo tendrá participación en "Ballo"). Aparte, la Opera Nacional presentará funciones casi diarias de óperas como "El Caso Makropoulos" de Janacek, "La Guerra y la Paz" de Prokofiev, "Salomé", etc. En enero "El Anillo de los Nibelungos".

En otros campos, tuve oportunidad de asistir a 3 conferencias de Janis Xenakis, en la Universidad, bajo el título de "Scientific Thinking and Music" (Pensamiento científico y Música) (Si interesa podré enviar un resumen de estas conferencias).

Por lo que a conciertos se refiere, tuve oportunidad de escuchar a Wilhelm Kempff; a Elizabeth Schweitzkopf, quien el año entrante se despedirá con un recital en Londres; conciertos de Luciano Berio, quien estrenó mundialmente su "Chemins IX", Gilbert Amy (estreno mundial de "Seven Sites"); Pierre Boulez quien, aparte de dirigir una versión completa de "Das Klagen Lied" (La canción lamentosa) de Mahler, estrenó en Londres unas obras de Messiaen y un programa "informal" en la Round House, con obras de Webern y su propio "Eclat", con gran éxito.—Entre los directores y solistas he escuchado a Martha Argerich, Radu Lupu (muy de moda en Londres), Janet Baker, Kyung Wha Chung Paul Tortolier, Rubinstein, Riccardo Muti, Rudolf Kempe, André Previn, Kurt Sanderling, Zdenek Macal y Bernard Haiting... en sólo dos meses! Tal vez el que más me impresionó como director haya sido Taitink, en una versión fabulosa de la "Décima" de Shostakovich, dedicada a la memoria del compositor. Indudablemente fue Claudio Arrau quien más me conmovió, con una interpretación extraordinaria del Segundo Concerto de Chopin.

En discos lo más notable de los últimos tiempos es la obra orquestal completa de Ravel, con Jean Martinon; los "Preludios" de Chopin, por Arrau; muchas nuevas ediciones de Messiaen; la Segunda Sinfonía de Brahms, con Haitink; los dos Concerti de Brahms con Bruno Leonardo Gelber; las nueve sinfonías de Beethoven, con Solti.

Ayer se estrenó en la Gran Bretaña la última obra de Messiaen: "Des Canyons aux Etoiles", con la Orquesta de la BBC, dirigida por Pierre Boulez. Esta obra dura más de 90 minutos; tiene una parte solista de piano (estupendamente ejecutada por Yvonne Loriod) y un corno obligado. La orquestación, bastante rica, lleva un gran número de percusiones (incluyendo un eliófono y un geófono). Inmediatamente después de la ejecución, que obtuvo gran éxito, el autor recibió la Medalla de Oro de la Royal Philharmonic Society, que les ha sido otorgada a músicos tales como Brahms (1871), Rachmaninoff (1932), Strauss (1936), Toscanini (1937), Prokofiev (1944), Stravinsky (1954) y Shostakovich (1966).

Como última nota diré que este es el "Mes Griego" en Londres. Así, pues, habrá conciertos de música contemporánea y otras muchas cosas que en otra ocasión reseñaré.

## NOTICIAS DE MEXICO

**AMBICIOSO PROYECTO.**—Los dos Sindicatos de Músicos de esta ciudad, la Sociedad de Autores y Compositores y la Asociación Filarmónica de las Américas convoca a todos los miembros de dichos organismos para formar la **ORQUESTA FILARMONICA DE LAS AMERICAS**, "principalmente con músicos mexicanos y con sede en esta ciudad". La iniciativa comprende también la construcción de una gran sala de conciertos, como sede de la proyectada orquesta. Se ha integrado ya una Asociación Filarmónica de las Américas, A.C., con objeto de financiar el proyecto. Más adelante se contradicen los redactores del proyecto, al especificar que se pretende reunir en dicha orquesta a músicos de todo el Continente, lo que parecería más congruente con la denominación de la citada orquesta. Se planean salarios que fluctúan entre los \$13,000.00 y los \$15,000.00. Habrá audiciones a principios de este año en la sede del Sindicato Unico de Trabajadores de la Música (Guatemala 22, Campestre Churubusco). Será director Musical *Luis Herrera de la Fuente*.

**¿PERMISO ESPECIAL PARA IMPORTAR MUSICA IMPRESA?**—La Secretaría de Industria y Comercio anunció la injusta exigencia de solicitar permisos especiales para importar música impresa. Dada la tremenda y engorrosa existencia de trámites burocráticos, tanto los estudiantes de música como los músicos profesionales se verán privados de obras indispensables, en momentos determinados para sus requerimientos específicos. Ojalá que la SIC permita que dicha música impresa corra la misma buena suerte de la importación de libros y escritos en idioma extranjero y la de discos.

**MONTANA LANG DE RUIZ** ofreció su asesoramiento profesional a los canales 11 y 13 de televisión para mejorar las emisiones de programas culturales de música. El canal 11 tiene ya al competente Mario Beauregard, pero el 13 podría muy bien utilizar el generoso ofrecimiento de la Sra. Lang de Ruiz.

**VICTOR URBAN.**—El Director del Conservatorio Nacional y distinguido organista Víctor Urbán, reestrenó el órgano monumental del Auditorio Nacional que fuera reparado por Rubín Frels, organero norteamericano, con la colaboración de los mexicanos Jorge Peralta y Daniel Martínez. Se planea una revisión periódica del instrumento, para que no vuelva a caer en el lamentable estado que requirió su reparación antes de un tiempo debido, ya que este órgano es relativamente joven. Posee 16,000 flautas y cinco manuales, lo cual le coloca en la categoría de los grandes órganos del mundo (fue construido en 1957 a un costo de algo así como 3,000.000 de pesos, que actualmente equivalen a más de diez.)

## SEMINARIO EN EL MUSEO DE INSTRUMENTOS MUSICALES.

En el edificio que será sede de este Museo, se celebró un Seminario sobre Teoría del Folclore, en el que tomaron parte especialistas en la materia. El profesor *Luis Felipe Ramón y Rivera*, director del Instituto Venezolano de Folclore presidió la sesión inicial y disertó sobre las diferencias entre la música folclórica y la popular. Señaló el profesor Ramón y Rivera la falta de gente bien preparada en la etnomusicología, "con metodología científica que debería aplicar a toda investigación". Nos complace que el Profesor venezolano haya aclarado el verdadero origen africano de la marimba, pues por acá se pelean dicho origen los guatemaltecos y los chiapanecos.

**CONCURSO DE COMPOSICION.**—El Instituto Goethe anuncia un nuevo Concurso de Composición para Compositores Latinoamericanos que se verificará en Munich, con motivo de la gira que realizará un grupo de músicos alemanes por la América Latina este año. Habrá premios de 14,000, 9,600 y 4,800 pesos aproximadamente. Se trata de una obra para música de cámara. Informes en el Instituto Goethe, Tonalá 43, México 7, D. F.

**GRABACIONES DE LA UNAM.**—En la serie "Música Nueva" de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM se hallan las de Música de Cámara, Gerhart Muench, Orquesta Sinfónica, María Teresa Rodríguez, La Música y el Niño, Canciones Mexicanas, El Rincón de los Niños y Música Virreinal.

**YURIKO KURONUMA.**—La distinguida violinista japonesa, largamente residente entre nosotros, tiene intenciones de establecer en México el sistema Suzuki de enseñanza violinística. Durante la reciente gira que Yukiro realizó en su patria, el pedagogo japonés la nombró su representante en México y Centro América para la implantación de su "Método".

## DE LA PROVINCIA

**FESTIVAL DE PUEBLA.**—Este año fueron presentados por el Festival de Puebla los siguientes conjuntos internacionales: *Collegium Musicum* de Belgrado. *Ballet Repertory* (ex integrantes del American Ballet Theatre), *Orquesta Sinfónica del Estado de Moscú*, *Paul Winter Consort* y *Swingle Singers*. Entre los solistas internacionales participaron *Claudio Arrau*, *Yass Hakoshima*, *Riz Ortolani* y *Katina Ranieri*, cantantes y la folclorista española *Dolores Pradera*. Entre los participantes mexicanos figuró la Orquesta Sinfónica del Edo. de México, con *Enrique Bátiz*, el Ballet Folclórico de Amalia Hernández y la Orquesta Sinfónica de Xalapa, con su Director *Luis Herrera de la Fuente*. Se ejecutó la *Cantata a la Patria* de Blas Galindo, con la orquesta y coro del Conservatorio de Puebla bajo la dirección del propio compositor.

**ORQUESTA SINFONICA DE GUADALAJARA.**—Este organismo presentó un concierto bajo la dirección del huésped Alexander Schneider, con Jean Bernard Pommier como solista. Se trató de un acto dedicado a la memoria de Pablo Casals.

**SAN LUIS POTOSI.**—Pro-Música en San Luis Potosí presentó al Trío México, formado por los hermanos Manuel y Jorge Suárez y Leopoldo Téllez, en un programa de tríos de Haydn, Beethoven y Mendelssohn. Los potosinos gustaron de proyectar diapositivas de pinturas relacionadas con las épocas de los

compositores cuyas obras se ejecutaron. El crítico de "El Heraldo", Lic. Nicolás Díaz, expresó: "*Omne trinum perfectum*, sentenciaron un día los filósofos medievales. En romance diríamos que la perfección se encuentra en la trinidad, en lo ternario, en la relación concertada de tres entidades... La técnica de Manuel Suárez... es depurada y consciente... Desaparecida la preocupación por las dificultades mecánicas, se dedica a escudriñar y tras ello a entregar la esencia de la obra y el alma del autor. De Jorge Suárez bástenos decir que sobre ser un talentoso pianista, naturalmente dotado para salvar las intrincadas barreras del toque... posee la difícil facilidad de oír a sus compañeros al grado de que, sin serlo, parece ser el director del grupo... Por su parte el chelista Leopoldo Téllez demostró, como en anterior ocasión, que es un artista maduro..." Manuel López Ramos fue también contratado por PMSLP. De él dijo el propio crítico: En todas las obras "escuchamos a un artista completo: dueño de una técnica sin baches, con un dominio total de las posiciones, de las escalas y del fraseo. López Ramos, por otra parte, vive intensamente cada obra y así la comunica al público".

**ORQUESTA SINFONICA DE NUEVO LEON.**—La Orquesta Sinfónica de la Universidad de Nuevo León, cuyo Director Titular es *Héctor Montfort*, organizó una Temporada de Otoño, del 28 de octubre al 11 de noviembre pasado, con los solistas Manuel Suárez, Eva María Zuk, Carlos Prieto Jacque, el Quinteto de Alientos de Boston y el Grupo Coral Bach, cuyo Director es el propio Héctor Montfort. Es alentador que la provincia mexicana vaya despertándose paulatinamente de su letargo musical y estableciendo nuevas orquestas sinfónicas en las principales ciudades del país. Esta de Nuevo León ofrece sus conciertos en el Teatro Monterrey del Seguro Social. Dedicó su Temporada de Otoño al Patronato Universitario.

**GUADALAJARA.**—Kenneth Klein, Titular de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, obtuvo el año pasado un éxito rotundo como huésped de la Orquesta Tonkünstler de Viena, Austria. El crítico del *Arbeiter Zeitung* de la propia ciudad expresó: "...Kenneth Klein, director profundamente musical... se impuso con gran autoridad a la orquesta. Esta tocó en forma excelente la suite del ballet *Tierra de Temporal* de José Pablo Moncayo, obra llena de colorido y espíritu que describe tres etapas en la vida del revolucionario mexicano Emilio Zapata, quien luchó por los derechos de los campesinos... El concierto, estimulante como pocos, terminó con una versión de "Francesca da Rimini" de Chaikovski, llena de tensión, la cual impresionó al auditorio, a través de sus cautivantes climaxes llenos de dramatismo y expresividad melódica".

## CONCURSO DE GUITARRA NO PROFESIONAL DEL 16 AL 23 EN PARACHO

El I Concurso Nacional de Guitarristas no Profesionales, se efectuará en Paracho, Michoacán, del 16 al 23 del presente mes, informó el profesor Julio M. Macías, cordinador general del certamen.

Este se verificará dentro del marco de la II Feria Nacional de Guitarra.



Roberto Bañuelas

## DEL EXTRANJERO

**MAURICCE RAVEL.**—Acaba de terminar el año dedicado a conmemorar el centenario del nacimiento de Ravel; pero todavía cabe señalar los fastos del evento en la costa vasca: Ciboure, la ciudad natal del compositor; Biarritz, Bayona, St. Jean de Luz, compitieron en excelencias, con series de conciertos en los que predominó la música del autor de *Dafnis y Cléo*.

**LICEO DE BARCELONA.**—En la Temporada que se lleva a cabo actualmente, el Liceo de Barcelona ofreció el estreno de la ópera *Rondalla d'espervers* del compositor catalán Jaume Ventura Tort, sobre la obra de Josep Ma. de Segarra. En los cuatro meses que durará la Temporada se escenificarán 24 óperas, entre las que 8 son del siglo XX: *El sombrero de paja de Florencia* de Nino Rota; *Mavra* de Stravinsky; *Una petición de mano de Chailly*; *El capitán Spavento* de Malipiero; la mencionada *Rondalla d'espervers*; *Dom Gil de Alcalá* de Panella, *La casa muerta de Janacek*, y *Turandot* de Puccini. Dos obras de Mozart: *Las bodas de Figaro* y *La Clemencia de Tito*; *Lohengrin* de Wagner; *Eugenio Onegin* de Chaikovski, *Haensel y Gretel* de Humperdinck y el resto con óperas del repertorio italiano convencional.

**OBITO.**—El famoso mayista sir Eric Thompson, falleció el 10 de septiembre pasado en Cambridge, Mass., E.U. En 1924 inició sus estudios arqueológicos en Cambridge. Descubrió importantes sitios mayas en Honduras Británicas y fue un verdadero perito en asuntos mayas.

**ROBERTO BOÑUELAS.**—El barítono mexicano fue contratado por la Ópera de Berlín al término de su contrato con la Ópera de Hamburgo, iniciado en 1971.

**SEXTO CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTANTES JOVENES DE OPERA.**—Del 5 al 28 de junio próximos se llevará a cabo este Concurso en Sofía, Bulgaria. El límite de edad será de 33 años. Los interesados deben dirigirse a Secretariat of the Sixth International Competition for Young Singers, 56 Alabin St. 1000 Sofía, C - Bulgaria.

**CONCURSO CHOPIN EN POLONIA.**—Este año el polaco Kristian Zimerman, de 19 años, obtuvo el Primer Premio en la codiciada competencia de Varsovia. También triunfó con la mejor Polonesa y la mejor Mazurka.

**ERIC LANDERER.**—En un recital Chopin que ofreció este pianista durante su última gira por los Estados Unidos, el crítico Noel Lindsay expresó que los *Estudios* habían alcanzado supremacía. De la *Berceuse* comentó: "El mismo control... apareció en la ejecución de la *Berceuse*. Los ejecutantes que exageran aquellas bellas cascadas de los pasajes descendentes, olvi-

dan que se trata de una canción de cuna y, por tanto, descuidan la esencia misma de la obra. . . pero el colmo de la perfección fueron los *Juegos de Agua* de Ravel que ofreció Landerer como encore: las entradas repentinas y la dinámica avasalladora no podrían haber sido superadas. El Auditorio no había escuchado un aplauso más prolongado”.

OBITO.—El Servicio de Prensa de la República de Austria nos comunica el fallecimiento de ROBERT STOLZ, el compositor “vienés más vienés”, que abandonó la vida el 27 de junio pasado, a la edad de 95 años. Fue alumno de Humperdinck. Brahms le auguró un brillante porvenir y el tiempo lo comprobó, no solamente en el campo de composición de operetas, sino en el de la dirección de orquesta, la música para películas y la ópera (*Las rosas de la Virgen*). Entre sus operetas se hizo famosa *Broma de estudiantes* y entre sus canciones populares, *En el Prater florecen nuevamente los árboles. Ante mi casa paterna hay un tilo. En el brazal florecen las últimas rosas* y otras. Escribió el primer fox-trot europeo, titulado *Salomé*.

ISAO TOMITA.—El compositor japonés, de 43 años de edad, se llevó el año pasado el record de ventas con su grabación de obras de Bach, entre las que sobresale el Brandenburgo No. 3, realizadas con el sintetizador Moog. Previamente había obtenido otro éxito de ventas con sus grabaciones de obras de Debussy en el propio sintetizador y *Los Cuadros de una Exposición* de Mussorgsky. Respecto a esta última comenta la revista TIME: “Pobre viejo Mussorgsky: Primero Rimsky-Korsakov le metió su mano de doctor a *Boris Godunov*, hasta casi hacerlo irreconocible. Después Stokowski le arregló *Una Noche en la Montaña Escuerta* y ahora Tomita le da su manita a los *Cuadros*. Es de admirar que la música original haya tenido la fuerza de resistir esta clase de disoluciones, semejantes a la mezcla de Scotch y soda. La versión de los Cuadros de Tomita no es una amenaza a la clásica de Sviatoslav Richter del original, ni a la interpretación de Toscanini de la experta transcripción orquestal de Ravel. Lo que Tomita hizo es puro y simple arte popular: una caricatura benévola, una versión en “monitos” de los clásicos, para aquellos a quienes la cosa real les pone los nervios de punta”.

CONCURSO PRAGUENSE PARA JOVENES.—La Radio Concertino Praga organiza anualmente un Concurso Internacional para jóvenes talentosos, cuyas edades fluctúan entre los 16 años, para ejecutantes de instrumentos de aliento y 18 para los miembros de música de cámara. Las disciplinas se alternan en un ciclo de tres años: violín, piano y violoncello; instrumentos de aliento; conjuntos de cámara. Por medio de la radio internacional OIRT los concursantes envían al estudio praguense grabaciones magnetofónicas que son evaluadas por un jurado internacional de 5 a 7 miembros, durante el mes de septiembre. Las decisiones del jurado son anónimas. Los ganadores de los primeros y segundos premios se presentan después en el concierto de los laureados. A éstos se les paga una semana de estancia en Praga. El objetivo de este Concurso es el estímulo a los adolescentes de 14 y 15 años para que midan sus fuerzas con rivales de países extranjeros. Y también la difusión de la música checa, así como la confrontación de sistemas pedagógicos de enseñanza y el intercambio de experiencias.

MAURICIO KAGEL.—Se estrenó con éxito en París su obra “Acústica”. El compositor argentino-alemán gusta siempre de usar toda clase de artefactos como instrumentos musicales. En este caso se trató de un viejo disco de 78

revoluciones que debía ser raspado con un cuchillo de madera; y un conjunto de percusiones, compuesto de tubos metálicos, globos, clavos, planchas, m-tracas, cadenas y chapas, así como un contrabajo del que se tocaba sólo una cuerda continua. El crítico de *Le Figaro* de París alabó esta pieza de Kagel.

ANASTASIO QUIROGA.—Se informa que el músico argentino indígena fue a Europa para presentar allá sus instrumentos indígenas —19 en total— y sus cantos de origen prehispano. Entre sus instrumentos hay quenás, antaras, pinkillos y otros.

RAY JORDAN.—Una ópera de este joven compositor —“The Roses”—, basada en la Virgen de Guadalupe, sería estrenada en el Lincoln Center de Nueva York el pasado diciembre, con fines benéficos. Lo recaudado iría a parar a una institución contra el cáncer, al Instituto Odisea, Inc., al Club de Soldados, Marineros y Aviadores y a la Asociación Residencia para Mujeres.

MONTEVIDEO, 14 de noviembre. (AFP).—Mañana se iniciará aquí el Cuarto Concurso Internacional de Piano “Ciudad de Montevideo”, con la participación de Argentina, Estados Unidos, Formosa, Israel, Unión Soviética y Uruguay.

Esta competencia es única en su tipo en América Latina y desde 1964 está incorporada al calendario de la Federación Internacional de Concursos de Música con sede en Ginebra.

El primer certamen se hizo en Montevideo en 1966 y desde esa fecha se fue repitiendo cada tres años.

El jurado está integrado por Joaquín Soriano (España), Oscar Gacitua (Chile), Serguei Dorensky (URSS), Manuel Rego (Argentina) y Pedro Ipuche Riva (Uruguay) que presidirá el mismo.

La finalización del concurso está prevista para el 30 del corriente mes.

## DIGEST IN ENGLISH

ROBERT STEVENSON, *Musical Shows in 17th Century Spain*. (VI and last).—Spain's development in the opera field after 1700 doesn't concern this work. But anyway Lima's fame merits mention of two dates when an opera reached two Spanish towns. On August 2nd 1708 Barcelona heard Antonio Caldara's musical homage to Elisabeth Christine von Brunschweig-Lüneburg, as well as the three-act opera “Il piu bel nome” from the same composer on a libretto by Pietro Partali. This opera's score belongs to the Bruxelles Royal Conservatory. Caldara was Venetia's pride. In Lima the Italian Viceroy, Prince Campoflorido, had him as chapelmaster...—To honor the Italian wife of Felipe V, Isabel Farnese, Caldara's “Folla real” was given at Venetia's Campo flondo's Palace in 1728. Six years later the opera “Ataserse” on a libretto by Metastasio (music by an unwnown composers) was given in honor of Felipe V's wife. “Sirse”, on a text by Metastasio, and music by several composers, was the first opera given in Cádiz. “La Partenope”, on a libretto by Silvio Stampiglia (1664-1756) was performed at the Viceroy of Mexico's Palace, in honor of Felipe V. Published the same year in

Mexico City, in Italian and Spanish, the libretto was one of the several Stampiglia dedicated to the Viceroy's wife, María de Girón y Sandoval, Duchess of Medinaceli. Others were "La Casuta di Decemvri and L'Eraclia" with music by Alessandro Scarlatti (1697 and 1700), as well as "La Parténope", with music by Luigi Mancina (1699). To the same Duchess were dedicated "L'Ajace" (1697) and "La Donna é fedele "and" Muzio Scevola" in 1698. Mateo Nori's libretto "Penelope la casta" (music by Scarlatti in 1696) was dedicated to Doña Ana de la Cerda y Aragón, who was the widow of the Naple's Viceroy (1666-1671). Manuel de Zumaya was able to make a good choice among so many libretti as were edited in Naples.—Zumaya's music has not survived. But supposing it had, mostly echoes of Naples —rather than of Madrid— would fill its pages.

ESPERANZA PULIDO, *Women, composers and orchestra conductors.*—Everywhere, but particularly in the United States, the number of women composers and orchestra conductors increases day by day. Having lived in New York before and during the War, I was witness to the great changes that came about, once the War was over. Most of the best European teachers and musicians —Jewish and Gentiles alike— found safety in the United States, where they began teaching all over the Country. Soon after, the results were evident in larger and larger numbers of young men and women music students, who being so enthusiastic about their increased technical skills they almost forgot the music for awhile. Both boys and girls began taking part in every contest and winning prizes left and right. One must remember van Clibourn and his Tchaikowsky's prize in Moscou, which with the years resulted in a van Clibourn contest of his own, with a first prize of \$10,000.—But women needed many more years to stand out prominently in the fields of composition and orchestra conducting. During my sojourn in New York City I only saw *Antonia Brico* as a woman conductor.—But, the big sensation of the moment is *Sarah Caldwell* (from Marysville, Mo). She is founder and conductor of the Boston Opera Company, where she is considered "the first lady of the opera in the United States" (TIME, Nov. 10). The writer adds that no man can compete with her in all kinds of resources. She has become a symbol of a vigorous development of the opera in North America.—But aside from opera, she also conducts symphony orchestras. Last november she made her debut with New York's Philharmonic Orchestra, conducting a program of music by only women composers. HETEROFONIA begs its English speaking readers who are interested in knowing more about this fabulous woman musician, to read the above mentioned issue of Time magazine, which dedicated its cover story to Sarah Calwell, and the women composers chosen by her for her New York adventure. At the end of her article E. Pulido mentions two women composers of Mexico: *Emiliana de Zubeldia* and *María Teresa Prieto*; both were born in Spain, but are long residents of Mexico. The former has written more than 6 symphonies, songs, chamber music galore and a great number of piano pieces composed with the harmonic theories of Augusto Novaro (Fugues, Tientos, etc.), (all sleeping in the composer's chests). María Teresa Prieto has also written a large number of works, many of which were performed by the Orquesta Sinfónica de México under Chávez's baton. "It's a pity we don't have a Sarah Caldwell in Mexico" —comments the writer.

*The death of a creator*, by JORGE VELAZCO.—The musical world was shocked when on August 10th last Seiji Osawa interrupted his conducting of Shostakovich's Fifth Symphony with the Boston Orchesta, to announce the death of that composer. His passing away marks the dead end of an esthetical concept and a very trascendental period in music history. He was one of the most respected and well known composers of this century and so far there is no composer who can nowadays follow the path of composers like Bruckner and Sibelius with Shostakovich's success. So, that allows one to see the end of a musical situation that was able to balance tradition and avantgarde and put a bridge between the so scarcely difused actual music and the public. But that neutral line is broken now as well as its links between popular and high art.—Shostakovich was born in St. Petersburg, in 1906. He was a lonely and melancholy child, and these traits of his character persisted all throughout his life, somehow reflecting themselves in his music. He was a child at the beginning of the Revolution. Perhaps that counts for his saying that music cannot evade a political foundation. At 13 he joined the Moscou Conservatory. During 5 years he studied with Maximilian Steinberg and afterwards with Glasunov. In spite of strong official opposition, he took piano lessons with Leonid Nokolayev, who many times had to fight for the benefit of his talented pupil and against painful situations.—Shostakovich's brother required steady medical care, as well as his tubercular sister. The boy himself had two operations before he was 18 years old.—He made his living by playing the piano afternoons and evenings in a moving picture house, but he managed to study and write music in the mornings. Under such circumstances he composed his First Symphony. He lacked the 150 rubles needed to copy the parts, but Leonid Malko —the famous Director— fought hard in favous of the young musician and the Conservatory paid the expanses.—So far he had only written piano pieces in the style of Schumann, but his First Symphony had a tremendous succes, both in and outside the URSS and established him as a respectable composer. All troughout the noisy orchestation prevails an introverted and nostalgic lyricism. The young Sovietic Country enjoyed then lots of freedom: Hindemith, Krenek, Berg were widely performed. Occidental dramas, the works of Picasso and Jazz had access to the public. Shostakovich's music didn't sound dangerous and so his talent had a chance to develop itself without problems. After 3 more symphonies, 6 lyric works and music for the films, he composed the opera "The Nose", wich was based on Gogol's drama. That was the beninning of his troubles, as in 1928 the Soviet Government began a campaign against occidental degeneration. Evereything occidental was forbidden then. The Association of Proletarian Musician imposed marches, songs and dances to its members and even condemned Tchaikowsky's works. In 1932 the APM was disolved, but the evil seed was already working inside the soil. In 1932 Shostakovich withdrew his 4th Symphony and soon after all kinds of individualism and formalism were forbidden by decree. This decree especially condemned "Lady Macbeth from Mtsiensk". Shostakovich gave up writing operas. Nevertheless his 5th Symphony was given its premiere in 1937. This work showed the following epigraph: "Answer of a Soviet artist to just criticism. But his will of preserving his ideals as symphonist reveals great courage. The 5th Symphony gave Shostakovich permanent fame both in and out the URSS as one of the greatest composers of the 20th century. He began then, composing in a fury and divided his creative work between chamber

music, away from political directives, and symphonic music for the masses, but always taking care of this thematic material and expression.—During the Second World War he didn't stop composing patriotic works, like his 7th Symphony, which had nothing to do with his spiritual Quintet for Piano and strings. After the War he kept the same pace, until the composition of the Concerto for Violin, in 1947.—But Stalin's close collaborator, Jdanov, started a gigantic war against the Sovietic composers, by means of an infamous decree. Prokofiev and Shostakovich were accused of poisoning the Sovietic people, and composing "neurasthenic" music by means of "pathological dissonances". Shostakovich stopped working on his Violin Concerto and almost didn't write any important work during two years. Around 1950 he wrote his "Fourth String Quartet", showing thus a determination for resuming his ideals. On account of a change of politics, after writing his Tenth Symphony, Shostakovich won absolute freedom. It was too late for Prokofiev, who died that year, but Shostakovich took advantage of the opportunity and wrote five more symphonies and fifteen other major works. During that period he travelled extensively and visited America several times. In 1959 he came to Mexico. He overwhelmed the Mexican people with enthusiasm. Mexican musicians admired and loved him.—Shostakovich finally had in his own country both fame and success. He lived in a comfortable apartment. His son Maxim became a well known conductor; he owned a country house, as well as an expensive car. He frequently got the Stalin Prize (\$250,000.00) and something like \$10,000.00 for each symphony.—Mediocrity has never triumphed. It is too bad Shostakovich was a victim during a period when social circumstances crushed the artists. But to judge about that situation within such short distance and without deeply knowing those circumstances the URSS had to confront from its beginnings up to 1949, would be temerary and absurd. Maybe Shostakovich himself could give an adequate answer: "Since I began writing music my work has been criticised. But who could say that my career has suffered from that? My music is played all over Russia. I compose and the Government supports me in a generous way".

E. PULIDO, *Bernard Shaw as music critic* (II).—Leaning on his musical knowledge and general culture, Bernard Shaw was tempted to become a music critic. For that purpose he adopted the pen-name of *Corno di Bassetto*.—Half a century later, as he considered his inexperience between bad and good, he got very good results by comparing mediocre and sound performances. He learned how to put his fingers inside deep wounds and how to measure his praises, with a prose full of biting irony. He reminded himself of a certain Dr. Stanford's remarks against certain papers' editors, who being musical ignoramus accepted the services of those applicants who in spite of writing well were musical asses. Dr. Stanford contended that sooner or later the public would find out the incompetence of those critics. But Bernard Shaw smiled. He added ironically that from then on he would take better care of his musical knowledge. "If anybody asks my opinion of a score, I place the sheet upside down and pretend to study it. To the homely young lady who comes to me with her cello I ask her whether the mouth piece used to hurt her lips at the beginning. This line of behaviour gives me lots of satisfaction. But I only practice it with amateurs".—Corno was then a fanatical wagnerian. He traveled in 1894 to Bayreuth, where he discovered that the German orchestra was inferior to London's. But he admitted willingly that its good

(See page 26)

## **CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA**

Presidente Massaryk N° 582 (Polanco)

México 5, D. F.

Tel.: 520-10-13

TODOS LOS MIERCOLES, A LAS 18.30 Hs.,  
CONCIERTOS A CARGO DE MAESTROS Y ALUMNOS  
DISTINGUIDOS DEL PLANTEL, EN EL AUDITORIO  
"SILVESTRE REVUELTAS"

**E N T R A D A   L I B R E**

## **ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM CENTRO DE INICIACION MUSICAL**

Rivera de San Cosme 71

Tels: 535-03-44 y 535-03-42

**CENTRO DE EXTENSION UNIVERSITARIA  
INICIACION MUSICAL**

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

**ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM  
ESTUDIOS A NIVEL DE LICENCIATURA**

SAN COSME 71

EDIFICIO MASCARONES

México, D. F.

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

**PALACIO DE LA MUSICA**

Durango 269 Tel.: 528-59-16

**Instrumentos Musicales — Cuerdas**

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

**Organos Electrónicos LOWREY — Pianos**

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

**Acordeones HOHNER.**

---

pianos  
Y  
organos,  
s. a.  
rhin 27



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

**IMPORTADORES**

BECHSTEIN

BLÜTHNER

WEINBACH

PETROF

*Rösler*

*August Förster*

MELODIGRAND



Establecida en  
Milán, en 1808

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

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

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

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