

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 48, México, mayo-junio de 1976

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 48, México, mayo-junio de 1976, pp. #-#



heterofonía

48

revista
musical

Mayo-Junio 1976

volúmen IX no. 3

méxico, d.f.

4018U 10

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

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

**DOS CONCIERTOS DE CLAUSURA DE CURSOS
EN EL PALACIO DE LAS BELLAS ARTES
(SALA DE ESPECTACULOS)**

los días 7 de junio, a las 21 hs. y 12 de junio, a las 17 hs.

CON LAS ORQUESTAS DEL CONSERVATORIO Y CAMARA

Entrada libre

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.

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

Mayo-Junio de 1976. Vol. IX. No. 3.

- MARGO GLANTZ
THOMAS MANN-LA MUSICA, ARTE Y
HUMANISMO 2
- ESPERANZA PULIDO
Bernard Shaw, Crítico Musical (IV) ... 8
- CONVERSACION DE VICTOR URBAN
CON LA DIRECTORA DE HETEROFO-
NIA 13
- NICOLAS KÖCH-MARTIN
Nuestro Fausto, Ballet de Béjart 17
- RODOLFO CAMPORREDONDO
Desde Londres 19
- ESPERANZA PULIDO
De Tiempos Pasados 20
- CONCIERTOS 24
- LIBROS 29
- REVISTA DE REVISTAS 31
- GRABACIONES 36
- NOTICIAS DE MEXICO 38
- NOTICIAS DEL EXTRANJERO 40
- DIGEST IN ENGLISH 42
- EDITORIAL 48

Los autores son responsables de sus opiniones.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

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

EXTRANJERO

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

THOMAS MANN - LA MUSICA, ARTE Y HUMANISMO Y EL ARTE, LIBERTAD Y DETERMINACION

Por MARGO GLANTZ

La distinguida escritora MARGO GLANTZ escribió un muy importante y sustancioso artículo en el número de febrero de la REVISTA DE LA UNIVERSIDAD, titulado THOMAS MANN: El problema del artista frente a la vida. De los Buddenbrook al Dr. Fausto. Es bien sabido que el autor de la Montaña Mágica era un gran aficionado a la música; pero en este dominio de su obra nunca habíamos leído nada más constructivo que las partes 4 y 5 del artículo, en que trata la autora de la música en la obra de Mann. Tanto nos impresionaron que le pedimos permiso a la Redacción de la revista para publicarlas en HETEROFONIA. Nuestra afición por la obra de Mann es también muy grande. Quienes la compartan con nosotros, entre nuestros lectores, agradecerán el gesto generoso de nuestra colega, tanto como nosotros lo apreciamos en todo su valor.

Antes de entrar en materia la autora había ya señalado que en FAUSTO, "la percepción de la música se vuelve extrasensarial y los sentidos ligados a ella se desplazan, como en La muerte en Venecia... Más aun que la escritura, la música es intelectual y sobre todo es el arte más ascético. Despojando el arte del entusiasmo que la confusión del deseo provoca, la música es el eros desprovisto de sensualidad, y de la percepción de los sentidos. La música posee un secreto ascetismo, una castidad innata que protege al artista; es más: la música es anti-sensual por excelencia. "En realidad, postula Mann, no hay arte más intelectual que la música, como lo demuestra ya el hecho de que, en ella forma y contenido se entrelazan como en ningún otro; son en realidad de verdad, una sola y misma cosa. Se dice generalmente que la música se dirige al oído. Pero esto lo hace en la medida en que el oído, como los demás sentidos, es órgano e instrumento perceptivo de lo intelectual. En realidad hay música que no contó nunca con ser oída: es más, que excluye la audición..."

LA MUSICA: Arte y Humanismo

La música fue siempre fundamental para Thomas Mann. En alguna ocasión declaró tajantemente: "Desde siempre he amado con pasión la música a la que considero en cierto modo como el paradigma del arte. He considerado siempre mi talento como una especie de capacidad de creación musical, y concibo la forma artística de la novela como una especie de sinfonía, como un tejido de ideas y una construcción musical". Y si en *La Montaña mágica* la composición de la obra guarda estrecha relación con una partitura, en el *Dr. Fausto*, historia de la vida de un compositor alemán que pacta con el Diablo, se reanuda la discusión iniciada en *Los Buddenbrook* respecto al

sentido de este arte y de hecho es a través de la música que se enjuicia el papel que desempeña la creación en la sociedad contemporánea. El tejido de ideas a que se refiere Mann en el texto arriba citado, acaba coincidiendo con la estructura y es a la vez materia de reflexión. Adrián Leverkühn es el filósofo Nietzsche y también el creador de la música dodecafónica, Arnold Schoenberg.

En la *Novela de una novela*, diario en donde se explica la gestación del *Dr. Fausto*, Mann subraya este hecho: "Era extraño comprobar hasta qué punto me preocupaba el aspecto técnico de la música cuyo dominio... era una de las premisas de la obra... Me daba cuenta de que para llevar a cabo esto necesitaba la ayuda de un consejero, de un instructor experto en la materia, que estuviera al corriente de mis intenciones y que fuera capaz de imaginar conmigo mi obra literaria; y estaba tanto más dispuesto a aceptar tal ayuda por cuanto la música, hasta el punto en que la novela la trata, era solamente el primer plano, solamente la representación de un mundo más universal, solamente un medio para expresar la situación del arte en general, de la cultura y hasta del hombre, del espíritu mismo de nuestra época profundamente crítica. ¿Una novela de la música? Sí, pero entendida como novela de la cultura y de la época, de manera que aceptar sin escrúpulos una ayuda para lograr la exacta realización del medio y del primer plano me parecía la cosa más natural del mundo".

Esta ayuda la encontró Mann en Theodor Adorno, uno de los filósofos de la escuela de Frankfurt, al que también pertenecían Marcuse, Horkheimer y Walter Benjamin. Con Adorno resolvió el lenguaje técnico y los problemas fundamentales que estas especulaciones sobre la música le planteaban, pero en realidad continuaba desarrollando cada vez más con mayor complejidad y profundidad aquellas ideas obsesivas que fueron marcando sus obras, escalonadas en el tiempo en continua sucesión de problemáticas. Las largas conferencias con que Wendel Kretschmar matizaba sus conciertos en la medieval ciudad de Keisersachern para beneficio sobre todo del futuro compositor y nuevo *Dr. Fausto*, Adrián Leverkühn, ya están esbozadas en su sentido general en las discusiones sostenidas por Gerda Buddenbrook con el viejo organista Pfühl acompañante de la señora aristocrática, y maestro de Hanno, su delicado hijo. La vieja preocupación de Mann sobre la historia de la música como historia de la cultura y la profunda influencia que vivió en su juventud al contacto con la controvertida figura de Richard Wagner, convergen en el *Dr. Fausto* y se definen totalmente al influjo de las conversaciones con Adorno.

La constante y enojosa polémica que el viejo Pfühl mantiene con Gerda respecto a la supremacía de la música polifónica frente a la armonía, es retomada por Kretschmar en sus discusiones sobre Beethoven y más tarde será la base de la conceptualización que le permite a Adrián descubrir el sistema dodecafónico.

"La exposición de la música dodecafónica y la crítica de ella desarrolladas en un diálogo como en el capítulo II del *Fausto*, agrega Mann en el mismo libro de *La Novela de la Novela*, se basan por entero en los análisis de Adorno, así como se basan también en ella ciertas observaciones sobre el lenguaje musical del Beethoven tardío, que se leen en las primeras partes del

libro, expuestas por Kretzchmar, sobre la fantástica relación que la muerte establece entre el genio y la convención. También esos pensamientos del manuscrito de Adorno —texto de este filósofo sobre la música dodecafónica y Schoenberg se me presentaban “extrañamente” familiares y respecto de la —¿qué palabra elegiré?— tranquilidad de conciencia con que los puse variándolos, en boca de mi balbuciente personaje, sólo tengo que decir lo siguiente: después de una larga actividad espiritual acontece frecuentemente que cosas sembradas al viento algún tiempo atrás retornan a nosotros, transformadas por otras manos y puestas en otras relaciones, y nos hacen acordar de nosotros mismos y de las cosas nuestras. Ciertas ideas sobre la muerte y la forma, sobre el yo y sobre el mundo objetivo, bien podían pasar por recuerdos de mí mismo al autor de una novelita veneciana que se remontaba a treinta y cinco años atrás. Podían mantener su lugar en el escrito filosófico de uno más joven y al mismo tiempo ejercer su función en mi pintura de un alma y de una época. A los ojos de un artista, un pensamiento en cuanto tal no tendrá nunca un gran valor de propiedad. Al artista le importaba que este pensamiento pueda funcionar en el engranaje espiritual de la obra”.

En *Los Buddenbrook* la música es el elemento vergonzante, estigma de rareza que cae sobre la distante mujer del cónsul Buddenbrook y el refugio donde se evade el joven Hanno. Su última conversación con la vida antes de precipitarse en la voz misteriosa con quien conversa acaba volviéndose el llamado de la voz “inconfundible que lo llama imperiosa y segura” hacia la muerte. En la *Muerte en Venecia* la novelita veneciana a la que alude con modestia sospechosa Mann en el párrafo citado largamente antes, hace coincidir la belleza con la enfermedad y con la muerte. La belleza revelada en la forma abandona su carácter arquetípico en el *Dr Fausto* y se vuelve parodia, ironía y también tragedia, la tragedia de la frialdad, la del desamor. El ciclo empezado en la desamorada Gerda y el desvalido Hanno concluye en la glacial incapacidad de Adrián para vivir el amor y en la muerte del niño Eco, símbolo de la belleza sensible como Tadzio.

La belleza como concepto ya no es aplicada a la obra de arte, sino a la apariencia. Tadzio es definitivamente para Aschenbach la belleza encarnada, esa manifestación terrestre de lo divino, es Jacinto amado por los dioses, es el inicio del mundo en su primitiva y sensual representación. En el *Dr. Fausto* lo bello es asociado primero con ciertas manifestaciones biológicas o con experiencias físico químicas que el padre de Adrián, Jonathan Leverkühn, gusta de explicar y de representar ante un auditorio compuesto de su familia y algunos amigos. “Con su índice Jonathan llamaba nuestra atención sobre las maravillas y las excentricidades allí reproducidas: mariposas y morfos de los trópicos, decorados con todos los colores de la paleta y modelados con el más exquisito gusto como por mano de artífice —insectos de fantástica, innarrable belleza, depositarios de una vida efímera, algunos de ellos considerados por los indígenas como espíritus malignos, portadores de la fiebre”.

Estos insectos hechos como por mano de artífice, presentan una belleza engañosa, una apariencia de belleza, su color no es auténtico, es un reflejo óptico. Su belleza está hecha para no ser vista, existe *de por sí, o en sí misma*, es más, es apariencia. La creación del artista que revela una forma, esculpiéndola en el duro mármol de la palabra —Aschenbach— o la revelación de una

forma bella, reflejo de la divina bondad —Tadzio— desaparece ante esta inexplicable belleza, producto de una alquimia diabólica y engañosa, alquimia que favorece su invisibilidad y utiliza esas formas naturales, inenarrablemente bellas, como protección, en esforzado mimetismo para disfrazarse y desafiar el peligro, pero también para suscitarlo. Esta "vanidad de lo visible", como la bautiza Mann, confiere a la belleza un sentido medieval que se asocia con la brujería y la magia. "Los contactos son aquí múltiples y complejos, continúa el novelista: veneno y hermosura, hermosura y magia, magia y liturgia". Las formas naturales de la creación parecen ser manifestaciones absolutamente desligadas de la obra de arte dentro del contexto mismo de la novela dedicada al nuevo Fausto, pero como en una obra sinfónica su breve trazo melódico reaparecerá con fuerza incontestable más tarde y como símbolo esencial para la comprensión de la novela. El dilema actual del artista estriba en el carácter ficticio de la obra de arte burguesa y específicamente en el hecho de que, como afirma Serenus Zeitblom, biógrafo y alter ego de Adrián, en una obra de arte hay mucho de aparente. "Puede irse más lejos y decir que la obra, como tal, es sólo apariencia. Tiene la ambición de hacer creer que no ha sido hecha, sino que ha nacido como Palas Atenea nació y surgió, resplandeciente y armada de sus cinceladas armas, de la cabeza de Júpiter. Pero es pura ficción, meras ganas de aparentar. Nunca se ha producido así una obra, el medio ha sido siempre el trabajo, el trabajo artístico, con la apariencia como finalidad".

Y así esbozando el tema queda incompleto. Pues si la obra es apariencia como la belleza de esas manifestaciones animadas o inertes que la naturaleza crea *de por sí*, esa apariencia pretende ofrecerse con la brujería y la alquimia. La música de Adrián quiere dejar de ser apariencia y juego y "aspira a ser conocimiento y comprensión", pero como en la ciencia, ese conocimiento y esa comprensión ofrecen una doble cara "Una vuela hacia el pasado y hacia el futuro. Son a la vez regresivas y progresivas. Reflejan la ambigüedad misma de existencia". La belleza ya no es absoluta, es ambigua y en ella se integran la razón y la magia, y las variadas especies naturales que el padre de Adrián describe provocan un interés científico y una inclinación primitiva a la brujería.

La música es también ese doble producto: en los elementos matemáticos de que se vale resuena el eco de las viejas esoterías y las numerosas combinaciones pitagóricas. En el cerebro de Adrián Leverkühn se aloja el ángel de la ponzoña, la microscópica espiroqueta que lo precipitará en la locura, pero la contaminación le ha llegado a través de su contacto con la prostituta llamada Esmeralda cuyo nombre se había aplicado antes, en las conversaciones científicas con su padre, a una mariposa de bellos y engañosos colores, la Hetaera Esmeralda, cuyo nombre se había aplicado antes, en las conversaciones científicas con su padre a una mariposa de bellos y engañosos colores, la Haetera Esmeralda, y de la combinación de sus letras transferida matemáticamente a las notas. Adrián deriva el *leitmotif* de todas sus obras, obras que a su vez serán producidas bajo la contaminación del pacto con el diablo.

EL ARTE: *libertad y determinación*

En *La Novela de una Novela* Mann advierte el peso de la tradición que marca con sus convenciones a todos los artistas: "En cierto modo aquello

correspondía a mi tendencia cada vez más fuerte, que, como he descubierto, no era solo mía, de considerar toda la vida como producto de la cultura y en forma de *clisés* míticos y de preferir las citas a las invenciones 'independientes'".

El trabajo concienzudo que el novelista alemán efectúa para reconstruir una obra lo inserta obligatoriamente en esa tradición mencionada y lo obliga a reconocer que en arte no existe la libertad porque "únicamente es libre lo indiferente. Lo característico no lo es nunca".

Esta aseveración parece confirmarse continuamente a lo largo del *Dr Fausto* donde las disquisiciones sobre el arte reflejan una intrincada red de problemas que pueden descifrarse sólo si se estudia cuidadosamente la tradición. El pacto al que somete a Adrián el diablo es fundamentalmente la amenaza de la esterilidad: "Toma por ejemplo, le dice el diablo a Adrián en los apuntes del diario secreto de éste: Toma por ejemplo lo que llamáis la idea original, esa categoría que sólo existe desde hace cien o doscientos años (una novedad), como el derecho de propiedad musical y otras zarandijas. La idea original es decir, tres o cuatro compases, ¿no es así? Todo lo demás es elaboración, adiposidad. ¿Crees que me equivoco? Se da el caso de que somos gente versada en la literatura musical y nos damos cuenta de que la idea original no es nueva, que recuerda con demasiada insistencia algo ya oído de Rimsky-Korsakoff, o de Brahms. ¿Qué hacer? Hay que modificarla. Pero una vez modificada ¿sigue siendo una idea original? Toma los cuadernos de apuntes de Beethoven, no queda allí intacto, tal como Dios lo dio, ningún tema original".

Lo original no existe, el artista está atado a la tradición y su obra lo demuestra específicamente. Es evidente que la gestación del largo proceso que le permitió a Mann llegar a reelaborar el mito fáustico, ese *clisé* de la historia europea, exige ese aprovechamiento profundo de la tradición y a la vez un rechazo a la improvisación que pueda parecer original. En esa cita Mann reitera uno de los conceptos básicos de su arte, en un momento en que la tradición humanística alemana se conmociona visiblemente ante el impacto del hitlerismo. Además, al tiempo que rechaza con desprecio la violenta reacción de Arnold Schoenberg al identificarse con Adrián Leverkühn y exigir que todas las ediciones de Fausto adviertan que el sistema inventado por éste es de su propiedad, realza el carácter humanista de su propia obra...

La fascinación que Mann siempre ha tenido por el mundo apocalíptico por lo desafortado se redime en esa reducción de lo demoniaco a lo real. Mejor aún, ese trasfondo alemán —ya producto del pasado y que se aparece como un sueño desvaído— es rescatado en la obra que ofrece su tejido de realidad para darle el contrapeso necesario a lo desafortado que termina en lo apocalíptico. Y curiosamente, más que Wagner a quien siempre admiró y que representa vivamente el genio desmelenado y prepotente a quien Mann teme, es Beethoven el que mayor repulsión le causa, pero también mayor admiración: no se contenta sólo con dedicarle los momentos más significativos de las conferencias de Wendel Kretzchmar, tartamudo ideológico de la música y de la tradición de el *Fausto*, y portavoz de algunas de las ideas más obsesivas del novelista alemán, sino que constantemente hace alusiones a él en sus diarios y libros autobiográficos. En una ocasión en que el *Musical Quartely* de los Estados Unidos, envía como prueba de agradecimiento por una conferencia que Mann pronuncia, la reproducción facsimilar de cartas de Beethoven exclama con

disgusto: "Estudié largamente aquellos trozos retorcidos y atormentados, aquella fotografía desesperada, aquel desorden, aquella desarticulación semi-salvaje... y en mi corazón no pude encontrar 'amor'. También esta vez compartí esa aversión que Goethe había sentido por aquel 'hombre desenfrenado; también esta vez me puse a reflexionar sobre la relación entre música y espíritu, entre música y moral, entre música y humanidad. ¿No será que el genio musical nada tiene que ver, en última instancia, con la humanidad, y con el 'mejoramiento de la sociedad?'".

Apoyándose en Goethe que lo defiende de lo desafortado y con quien siempre trata de identificarse, asimilándose a su clasicismo, mira a Beethoven protegiéndose y protegiendo al músico sordo del desafuero al anclarlo a la tradición. Antes ya ha cancelado el desvarío musical de Hanno Buddenbrook, de sus personajes el más querido, junto con Adrián, por propia confesión, haciéndolo morir para no seguir ese camino musical emponzoñado que puede alejarlo de la moral. Adrián entra en la música conducido por Wendel Kretschmar, un profesor tartamudo y, en la locura, mediante el lupanar guiado por un cochero, imagen paródica del teólogo Schleppfuss (el que arrastra un pie) que dialoga furibundo con el diablo. Así la música se vuelve paradigma del arte, pero también la más sospechosa de las artes, la más equívoca y ambigua la que más distancia al hombre de su propio humanismo si no se inserta en el concierto general de la cultura. El temor a lo demoníaco, o a lo desenfrenado, a lo apocalíptico que Mann reconoce en él y que ha llevado al pueblo alemán a la catástrofe de donde saldrá irredento, es depositado en el archivo expiatorio de un arte que siempre fue su preferido. El exorcismo surge de la tradición que catárticamente redime al propio Beethoven, y quizás hasta Adrián: "En realidad Beethoven fue a mediados de su vida —asevera el profesor Kretschmar, doble de Mann—, mucho más subjetivo, por no decir, mucho más 'personal' en sus últimos años. Su preocupación de sacrificar a la expresión musical, de dejar absorber por ella lo mucho que la música tiene de convencional, de formulista, de retórico, era más patente. A despecho de la originalidad, por no decir monstruosidad, de su lenguaje formal, la relación de Beethoven con lo convencional aparece en las últimas obras de su vida, por ejemplo en las últimas sonatas para piano, como mucho más aflojada, más vigilante. En esas obras tardías, lo convencional, exento de modificaciones subjetivas, aparece muchas veces con toda desnudez, o si se quiere descarnado, desprovisto de individualidad, y su majestuosidad es más impresionante que la de cualquier atrevimiento personal. En esas obras, decía el orador, se establece entre lo subjetivo y lo convencional una nueva relación cuyo origen hay que buscarlo en la muerte. Del encuentro de la grandeza y de la muerte, añadía, hace una objetividad hasta cierto punto convencional, cuya soberana belleza supera a la del más desenfrenado subjetivismo porque en ella lo exclusivamente personal, el dominio de una tradición llevada a su más alta cumbre, supera a su vez y, en plena grandeza espiritual, accede a lo mítico y colectivo".

Lo convencional se redime así de la connotación de vulgar y ordinario, que podría atribuirsele, al volverse sinónimo de colectivo, pero sobre todo de mítico. El peso de la tradición, la asimilación de valores que se han ido gestando colectivamente se vuelve simbólico y se expresa en la voz decantada del músico que la recoge y se desvanece en su contexto a través de sus últimas obras. La vieja discusión iniciada desde la sala de música de Gerda Bud-

denbrook continúa y los moldes musicales que la tradición de este arte ha moldeado siguen debatiéndose: "Una noche en casa de Adorno, refiere Mann en *Novela de la Novela*, me encontré con Hans Eisler, con el cual conversé de muchas cosas inherentes a mi 'interés principal' y para mí estimulantes: sobre la inferioridad de la música homófona frente al contrapunto, sobre Bach, el 'armónico', como lo había definido Goethe, sobre la polifonía de Beethoven que no era natural y que era peor que la de Mozart". Y esta idea fija que hace del contrapunto y la fuga los momentos supremos de la historia de la música, fija nostálgicamente a Mann en una tradición humanista en lo que la voz, atributo supremo de lo humano, se incorpora a ese arte que puede ser símbolo de la teología por su inmaterialidad que sólo se manifiesta en el tiempo, o de lo demoníaco por la ponzoña de su desafuero. Beethoven es junto con Adrián, el compositor que prefiere los oratorios y las *lieder* tan cercanas a la voz humana, el símbolo de ese artista a quien la pasión ha consumido pero que a diferencia de Gustav Aschenbach, esculpido en el esfuerzo cotidiano de una disciplina vital y perdido ante la contemplación de lo bello, se redime por la grandeza que la convención de una tradición le ha otorgado, pues en ella se incorpora a lo humano, en su expresión más profunda y perdurable, el trastorno colectivo y mítico que es la Belleza suprema, los arabescos y las cadencias, exclama exaltado el mismo profesor tartamudo al hablar de la última sonata de Beethoven, la *Opus 111*. No se trata de eliminar del lenguaje la retórica, sino de eliminar de la retórica la apariencia de su dominio subjetivo. Se abandonan las apariencias del arte". Al fusionarse arte y realidad, lo demoníaco —característica suprema de este arte musical cercenado de las demás manifestaciones de la cultura ha sido exorcisado y Mann, en acto de contrición suprema, logra exorcisarse también al contribuir con su grandiosa obra a lo continuación de esa tradición humanista que alcanza la grandeza profundizando en lo convencional.



G. B. Shaw

BERNARD SHAW CRITICO MUSICAL

IV
Por ESPERANZA PULIDO

Pese a la afirmación concerniente a una mejoría en las representaciones operísticas de Inglaterra, achacaba Corno a las divas la auto prerrogativa de "pavonearse en los escenarios y lanzar sus voces hacia el auditorio con la insolente necesidad de sus posiciones artísticas que las acreditan como preferidas del público, sin mayor referencia al personaje supuestamente personificado por ellas".

A la famosa Adelina Patti le atribuía millones de pecados contra las propiedades artísticas. "Raramente trata de representar parte alguna como no sea aquella de Adelina, la niña mimada de la voz adorable. Y aseguro que no le gustaría perderse de vista, ni siquiera momentáneamente, en su preocupación por Zerlina, Aida o Caterina".

Sin embargo, el wagneriano de aquellos tiempos volvió por los fueros de la Patti el 19 de mayo de 1894. Después de escucharle ese día el último de los Cinco Poemas sobre Tristán e Isolda, compuestos por Riccardo Wagner en Bayreuth (1862) escribió: "... cantó magníficamente y como encore, en vez de recurrir a *Home, sweet home* (Hogar, dulce hogar o a *Within a mile* (en torno a una milla) volvió a repetir el poema... ¿Qué andaba haciendo Madame Patti por aquellos negros días, cuando pudo haber rescatado a *Tannhauser* de los horrores de sus primeras representaciones en el Covent Garden, al declinar los años de la década de los setenta? Por aquellos tiempos cantaba *Bel raggio* en tono de La y jamás abordaba a Wagner... Nunca aprecié tanto a la Patti como una noche, cuando le oí cantar en el Covent Garden "God save the King" (Himno nacional británico) en vez de *Una voce poco fa*, o cualquier otra cosa de este jaez. La maravillosa y pareja voz central, la donosura y delicadeza de su calidad, la belleza de su impostación* y la dicción perfecta, califican su grandeza en terrenos de la melodía expresiva y la colocan elevadamente en la república del arte, más allá de los resoplidos de la prensa, las flores, ovaciones, encores, etc., que intervienen para aumentar las molestias de aquellos que toman el arte en serio, siempre que se proponen hacer justicia al talento y a los sufrimientos artísticos impuestos a esta cantante para lograr sus éxitos... Lejos de mí el echar de menos las cinco o seis notas que el tiempo le ha robado más allá del si bemol agudo; ni de contender por la escasa bondad de lo que le queda para los usos diarios. Yo la felicitaré calurosamente el día que descarte *Bel raggio* y *Ah, non giunge*, en no importa qué tonalidad y los reemplace con más canciones de ensueño. Porque creo firmemente que la Patti puede convertirse aún en una gran cantante, a expensas de todas las fatigas y todos los gastos con que el mundo ha batallado durante 35 años para echarla a perder. En su concierto del día 19 estaba en mejor voz que el año pasado y más luminosa, más eficiente... que cuando la escuché la última vez".

En otros tiempos escribía Corno "Cuidese de no dar ni un segundo de reposo a su batuta, so pena de que la Patti abandone su lecho de muerte en el escenario y se levante para agradecer el aplauso".

Durante la escena de la boda vio una vez a la Nilson** dar una palmada en la espalda al tenor, con un "bravo audible", por su interpretación del aria *Ah, si ben mio*.

Por Emma Calvé*** sintió Shaw una debilidad que le hacía exclamar: "Justo es que prevenga al público para que no conceda demasiada importancia a lo que diga yo respecto a Madame Calvé. Como lo he explicado frecuente-

* "impostadura", me corrigió una vez un corrector de pruebas.

** Famosa soprano sueca (1843-1921).

*** Soprano dramático francesa (1858-1943).

mente, uno de los aspectos de esa aguda susceptibilidad que caracteriza predominantemente mi condición de crítico, se halla en mi manera de convertir lo bueno o lo malo del arte en un asunto personal entre yo y el artista". Indudablemente, la Calvé debe haber sido una de aquellas raras cantantes que saben transfigurar a los personajes, por vulgares que sean. "Es una mujer —expresaba su admirador— cuya extraña apariencia personal hace pensar en la maravillosa Virgen de la Asunción del Tiziano que se halla en Venecia... , descontando su belleza de aspecto y su belleza de actuación, tales como podrían esperarse de la virgen del Tiziano, si su pintura adquiriera vida... Esta descripción quizá mostrará suficientemente la necesidad de descontar los elogios que haga de ella al hablar en detalle de sus actuaciones".

Sin embargo, no gustó Corno de la *Carmen* de la Calvé en el Metropolitano de Nueva York. Allá causó sensación, pero, por lo general, los anglosajones no sabían distinguir claramente, entre lo bueno y lo malo, cuando se trataba de "españoleras". Y como concuerdo exactamente con el crítico, respecto al personaje de Merimé, no resisto al deseo de traducir casi todo el párrafo. Al comparar la *Carmen* de la Calvé con la de Giulia Ravogli escribió: "Giuliana Ravogli aduló a Carmen al darle cualidades de valor y fuerza de carácter. La Calvé no incurre en tales concesiones. Su Carmen es supersticiosa, amante del placer, buena para nada, alucinada por el oropel, sin más fuerza que la del poder de seducción, que ejerce sin sentido ni decencia. Carece de cualquier remedo de cualidades positivas y no aparece en ella ni un chispazo de honradez y valentía; ni siquiera algo de esa clase de honor que se supone prevalece entre los ladrones. Todo lo cual es expresado por la Calvé con tremenda fuerza dinámica, que la destituye de esa gracia y nobleza —casi escribí santidad— que la acompañan inseparablemente en otros papeles... Su escena de la muerte le resulta también terriblemente realística... Pero ver a la Calvé metamorfosear su Carmen, de una criatura viviente, provista de movimientos propiamente coordinados, en algo vacilante, bamboleante, desplomado, desorganizado, que se derrumba al fin como un mero montón de carroña, produce la sensación de un asesinato brutal... Para mí significó la desintegración de un gran talento. Me sentí furioso contra la Calvé... por haber abandonado a su Carmen, hasta el punto de no prestar la menor atención a la partitura... Actuó fuera de tiempo toda la noche; y no veo la razón de que las artistas actúen fuera de tiempo, más allá de lo que cantan fuera de compás".

Al famoso barítono francés Jean Lasalle (1847-1909) le reprochaba la "monstruosidad" de exigirle a la Filarmónica de Londres la transposición de la parte de Rigoletto un tono entero bajo. Como dicha orquesta se sujetaba al diapason francés (435 vibraciones) prevaleciente en la Opera de Paris, no había razón —pensaba Corno— de tal procedimiento, tratándose de un cantante con las posibilidades de Lasalle. Sin embargo —agregaba— "es justo añadir que cuando un desafortunado barítono se ve obligado a cantar cincuenta compases de un andante en practicamente doce octavos, en incesante lucha con las cuatro o cinco notas más agudas de su tessitura, sin un solo descanso, excepto durante dos compases que le obligan a perder el aliento, a causa de la furiosa lucha a que se ve sometido en el escenario, el compositor sólo puede culparse a sí mismo si el mismo artista que canta la parte de Hans

Sachs como quien se bebe un vaso de agua, rehusa sujetarse al excesivo esfuerzo de Rigoletto”.

En ocasión de esta representación confirió Corno di Bassetto todos los honores a Nelly Melba,* quien terminó su parte del famoso cuarteto con un re bemol de la más bella calidad —licencia justificada por el efecto.

* * * *

Ya en calidad de crítico musical, al dirigirse por primera vez a un concierto de Paderewski, llegó tarde a la sala, para toparse, de buenas a primeras, “con un público delirante y un instrumento hecho trizas”.

Dos años después volvió a escribir acerca del pianista polaco, con la esperanza de que algún diestro cirujano lo partiera en dos: dos personas distintas: Paderewski, el compositor, y Paderewski, el pianista. Hasta el momento le parecía que el uno interfería con las actividades del otro.

“Tan pronto como el pianista se siente instigado por la orquesta, le dice al compositor: ‘No olvides que estoy empleado por tí. Abandónate confiadamente en mis manos’. Y entonces comienza el pianista a manejar el asunto con sus inquietos dedos. En aquellos momentos podría el compositor haberle respondido: ‘Basta de ruidos. ¿Crees, acaso, que estoy dispuesto a reducir mis grandes pasajes al mero paroxismo de golpes y vociferaciones procedentes de tu caja de alambres, solamente porque no puedes controlar tus extremidades superiores?’

“El hecho es que Paderewski, pese a escribir para la orquesta con excelente criterio, se muestra sordamente parcial en tratándose del piano. Le es imposible negarle al instrumento leoninas participaciones en todo cuanto escribe, ora le convengan, o no; con el resultado de que en la mayoría de los grandes climaxes el barullo ensordecedor le impide escuchar a la orquesta, mientras que la orquesta produce tal ensordecedor barullo, que el auditorio no puede escuchar al pianista, quedándose reducido a contemplar con embeleso el inspirador espectáculo de sus puñetazos volando por el aire, mientras castiga al instrumento. Sería mucho mejor que usara un gran tambor para tales emergencias: así, la sensación de tocarlo sería igualmente regocijante, la digitación más fácil y tutti contenti”.

Agregaba que los pianos usados por Paderewski eran de manufactura Erard, pero los Erards de cola ordinarios, “pertenecientes a gente que no sea Paderewski, son instrumentos mucho más deliciosos, pese a su probable falta de una capa menos de fieltro sobre los martinetes”.

* * * *

Todas las sugerencias inducidas por Mozart en el sagaz crítico musical que era Bernard Shaw, ofrecen un interés rayano en profecía.

No es indispensable que nuestro siglo avance hasta 1991 —segundo centenario de la muerte del compositor—, para que queden perfectamente dilucidadas las posiciones de Mozart y Wagner dentro del dominio de la crea-

* Soprano australiana (1861-1931).

ción musical. Mozart se sirvió ya del cromatismo que Wagner había de llevar a sus máximos extremos, para que Schoenberg pudiera fundar el dodecafonismo, cuyos alcances quizá sigan aún en proceso de evolución. Dentro de un siglo —decía Corno en 1891— los “fossilíferos” críticos, empeñados vanamente en machacar la música del siglo XX, tendrán que demostrar que si Wagner, su jefe clásico, realizó uno o dos experimentos en tal o cual dirección, no obsta ello para que el mundo deje de persistir en considerarlo como un compositor característico del siglo XIX, de la escuela de Beethoven, más grande que Beethoven, como Mozart fue más grande que Haydn”.

Relativamente a que Wagner sea “más grande que Beethoven”, no se ponen aún de acuerdo críticos y musicólogos; más sí concuerdan al considerar a aquél como una especie de “super” músico (expresión cara hoy día, hasta para los mercados), del siglo XIX, de cuya poderosa influencia trataron de huir compositores como César Franck y Brahms, sin lograrlo del todo.

Prosigue Corno su “rapsodia mozartiana” con el calor a que le propendía su auténtico amor hacia el compositor salzburgués. Irónicamente considerábase capaz de suplir cualquier deficiencia de Mozart por medio de su imaginación. “Gounod declaró unciosamente que *Don Juan* le había revelado durante toda su vida lo perfecto, lo milagroso, lo sin tacha activo. “Sonríó indulgentemente, porque me es imposible darme tan generosamente (siendo yo, naturalmente, menos cosa); pero creo poseer una actitud similar respecto a Mozart. En mi temprana niñez tuve la buena suerte de aprenderme el *Don Juan* de cabo a rabo, y si peso ahora la oportunidad, en razón del sentido de finura de trabajo que gané por su medio, se debe a que sigo considerando esta enseñanza como la más importante de mi educación musical. En efecto, me adiestró artísticamente en todos sentidos, aunque me haya descalificado en uno solo: el de criticar a Mozart objetivamente. Cuando traigo a la mente sus más refinadas obras, todos los demás compositores me parecen sentimentales e histéricos chapuceros.

“... Nada, sino las mejores ejecuciones —bellas, expresivas, inteligentes— dará resultado”, había expresado Corno en 1891, al criticar las obras ejecutadas en Londres, con motivo del Centenario de Mozart. Objetó rudamente el hecho de que el público londinense fuese mantenido en ignorancia del *Requiem*; pero de esta obra, solamente consideraba cuatro partes con perfecto derecho de figurar en un programa digno de conmemorar un centenario tal.

De la Sinfonía “Júpiter” alabó la ejecución dirigida por Mr. Manns “en el verdadero espíritu heroico de la obra”. Expresaba que la sección de alientos había secundado debidamente al director, mientras las cuerdas “fueron una desgracia”, al extremo de que el Sr. Manns debiera haber despachado a cada violinista de nuevo al Conservatorio, para que aprendiera la manera de ejecutar decentemente una escala.

Su amor por Mozart le inducía cosas como éstas:

“En las ardientes regiones, donde todos los demás se mueven agitada y vehementemente, Mozart aparece en total posesión de sí mismo. Allí donde los otros se asen a las barras de compás con garras de hierro, para forjarlas con alientos ciclópeos, la gentileza de su toque nunca le abandona. Es considerado, económico, práctico, bajo la misma fuerza de inspiración que pone

a su Titán* en trance. De ahí la impopularidad entre los fanáticos del Titán...

"Con Mozart estáis a salvo de embriaguezes. Para él el arrebato, la agitación la falta de miramiento, son solamente estados de ánimo cómicos o corrompidos. Nos brinda Monóstatos y Reinas de la Noche en el escenario, pero nunca en su música de cámara... Entregadme al artista que respire el aire del Parnaso como un dios y desarrolle su sactividades con la tranquilidad del hombre de negocios en el ejercicio diario de sus menesteres. Mozart así era y por esto me gusta. Y aunque no me gustara, pretendería lo contrario, porque amar su música es signo de distinción entre músicos..."

Una vez que dos pianistas ejecutaron la Fantasia en do menor de Mozart, con "comentario" de Grieg (pecado a que me obligó una vez un maestro también a mí) se sulfuró Corno con sobrada razón. "¿Conocéis aquella noble Fantasia en do menor, en la que Mozart mostró lo que Beethoven iba a realizar más adelante con la sonata para piano —exactamente como con "Das Veilchen" (La Violeta) se anticipó al Schubert de la canción?" Y, al referirse a la parte de Grieg comentó: "... cada interpolación era una impertinencia y cada adición un pecado. Estupefacto y herido, como debe haberse sentido todo aquel que conocía y amaba la Fantasia, no por ésto dejé de considerar con torva ironía el hecho de que el infinitesimal Grieg fuese el hombre que trataba de mejorar a Mozart con increíble presunción. El mundo le reprocha a Mozart sus inspiradas variaciones sobre "El pueblo que caminó en las tinieblas" de Haendel. Ignoro lo que el mundo dirá ahora de Grieg; pero si este compositor llega algún día a ejecutar su "Parte original" en persona, para un auditorio musicalmente culto, le recomiendo sinceramente que se asegure de que no hayan dejado por allí los albañiles algunos ladrillos, o cualquier otro objeto pesado". (Continuará)



CONVERSACION DE VICTOR URBAN CON LA DIRECTORA DE HETEROFONIA

—Maestra que durante largos años he sido en este Conservatorio Nacional de Música, raramente había testimoniado un ambiente como el que se respira ahora. ¿A qué debemos atribuirlo?

* Se refiere a Beethoven.

—A la gran unidad que hemos logrado entre todos los elementos del plantel: dirección, maestros, alumnos y empleados. Se procura incrementar esta prerrogativa y la forma de darle a cada quien el lugar que le corresponde dentro del concierto de sus funciones específicas.

—*Todos lo hemos notado y aplaudido; pero debe de haber algo más.*

—Las concesiones que nos otorgó el señor Presidente de la República. Es un gran estímulo para los maestros que se les hayan aumentado horas de trabajo, con el consiguiente aumento de emolumentos. Por primera vez en la historia del plantel se le concedió a éste un subsidio de medio millón de pesos (antes no tenía ni un centavo propio), renovable anualmente. Debo decirle que solicitamos tres millones...

—*Se "aventaron" muy lejos, Víctor...*

—Se nos otorgaron, además un nuevo autobús, nuevas aulas que se construirán en la parte posterior del terreno, como recompensa por el lote que cedimos para el edificio de la Embajada de Cuba; y canchas para deportes. Logramos, por otro lado la promesa de un salón especial para actividades audiovisuales y videotape. Todo esto produce optimismo.

—*En la parte material, ¡ya lo creo! ¿Pero la cuestión técnica y profesional?*

—Lo más importante: un verdadero cambio en materia técnica. Trabajamos desde hace tiempo hasta dos veces por semana con el Consejo Técnico, para poner al día cada materia, sin perjuicio de los requisitos profesionales exigidos oficialmente, como el bachillerato para la concesión de licenciaturas y maestrías. También solicitamos status profesional para la carrera del músico, que hasta ahora no le reconoce la SEP.

—*¿Es ya un hecho el otorgamiento de grados académicos aquí? Recuerdo que ya estaban solicitados por Tapia Colman, durante su gestión como director; pero la cosa se quedó en "nada".*

—Sólo esperamos la aprobación de los planes que ve usted y que hemos elaborado bajo la asesoría del maestro Sánchez Azuara, Delegado de la Secretaría de Educación Pública para estos menesteres. Debo decirle que hemos hallado un gran apoyo en el señor Secretario del ramo, tanto como en el Subdirector del INBA, Licenciado Alarcón, quien es un gran entusiasta de todos nuestros planes para el Conservatorio. Y no solamente los apoya, sino los subsidia, como le diré más adelante.

—*¿Qué necesitará un alumno, concretamente, para obtener una licenciatura?*

—Como le dije antes, haber terminado, ante todo, la Preparatoria. Y 30 horas semanales de clases durante todo el ciclo. Estas 30 horas deberán incluir parte de la práctica del instrumento; porque, suponiendo que el alumno estudie al mismo tiempo la Preparatoria, no podríamos cargarle demasiado la mano. Puesto que el alumno inicia el ciclo profesional con el 4º año, debe terminar el 7º para licenciarse; pero se incrementarían las materias con la Pedagogía, la Psiquiatría, etc., en las que también el maestro deberá ponerse al día. La maestría se otorgaría al término del siguiente y último ciclo.

—Es evidente que las escuelas de iniciación no han dado buen resultado para la conveniente preparación del primer ciclo del Conservatorio, que comprende los años 1º, 2º y 3º. ¿Qué se hará al respecto?

—Vamos a establecer en el edificio anexo los años de iniciación, dentro del currículo del Conservatorio.

—Juntos, pero separados, lo cual es muy saludable para los maestros. Y hablando de otra cosa, ¿qué significa la diaria presencia aquí de un gran número de estudiantes que parecen de primarias y secundarias oficiales?

—Otro de los logros del Conservatorio. Diariamente recibimos a 1,200 niños de primarias, por las mañanas, y a otros tantos de secundarias por las tardes, para que escuchen los conciertos orquestales y corales que les brindamos.

—¿Con cuáles orquestas?

—Con las de alumnos del plantel. La Sinfónica del Conservatorio ha progresado mucho últimamente con el maestro Delezé; así como la de Cámara, que dirige Leopoldo Téllez y está tocando realmente bien.

—La noticia es alentadora; porque la Orquesta del Conservatorio ha tenido siempre fama de retardataria. ¿A qué atribuye usted los adelantos?

—A las subvenciones que reciben. Además, algunos alumnos de la clase de Dirección de Orquesta que imparte el maestro Savín han progresado lo suficiente como para dirigir estos conciertos. Hemos logrado, realmente, mucho éxito, tanto con los conciertos orquestales, como con los corales, a cargo del maestro Alva.

—Si no es indiscreción ¿cuánto les pagan a los miembros de estas orquestas?

—75 pesos por ensayo a cada muchacho. Este subsidio lo proporciona el Lic. Alarcón. A los alumnos los manda aquí la Secretaría en autobuses escolares. También les damos películas.

—Después de la Asamblea General que llevaron ustedes a cabo tan acertada y ponderadamente no hace mucho, ¿no han vuelto a tener dificultades con aquel grupito de dos maestros y seis alumnos que los hostilizaban?

—Afortunadamente no.

—A propósito de María Luisa Salinas ¿está usted satisfecho con su Subdirectora?

—Más que satisfecho. Ella es la Subdirectora ideal: una gran colaboradora, inteligente, enérgica, pero jovial y acogedora de todos los problemas de los alumnos, que resuelve con gracia y autoridad. Fue un gran acierto que la eligieran ustedes.

—Y el Secretario, Arnaldo Espinoza. Creemos que es un elemento indispensable aquí.

—¿Quién, como él conoce los problemas administrativos del plantel? Tiene usted razón. Su ausencia nos carrearía enormes problemas.



EL "MONTEZUMA"
DE
SESSIONS-CALDWELL

Por CLAIRE STEVENS

La información que anunció HETEROFONIA sobre el estreno de "Montezuma" del compositor norteamericano Roger Sessions nos fue accesible a través del artículo de José Antonio Alcaraz en "Excélsior" (Diorama del 18 de abril). Alcaraz evalúa esta obra compuesta por su autor entre 1952 y 1963, "una de las óperas más importantes y logradas escritas a partir de la post-guerra", y que "niega la validez del 'solgan' acerca de la agonía de la ópera y su supuesta carencia de validez como expresión contemporánea", pero comprende que "la reseña cabe sólo a través de un óptimo inventario". Para la técnica del compositor cita a Rostand, quien le confiere densidad, lirismo y disonancia.

Para quienes nos interesamos en la historia y la música de los antiguos habitantes de todo lo que actualmente es México, resulta estimulante que un compositor de la capacidad de Sessions haya elegido a Moctezuma —el bien comprendido personaje histórico de Bernal Díaz del Castillo— como eje central de su drama. Alcaraz no dice si estuvo presente en su estreno alemán en 1964, pero seguramente no asistió al de Boston; sin embargo debe de conocer la partitura, a juzgar por ciertas descripciones que de ella hace, como propias: "... obtiene texturas fascinantes, como la yuxtaposición de armónicos en la cuerda, con sonoridades de las maracas que granulan la materia auditiva; el todo, sustentado, a su vez, en la base de un andamiaje acordal, estimulante por ácido, realizado por las maderas. Las voces de los cantantes recorren apretadas líneas, cuyos choques constantes (entre ellas mismas, o con los sonidos de la orquesta) y frecuentes intervalos disjuntos provocan una tensa expresividad, capaz de encarnar lo mismo momentos de serena reflexión, que una compleja trama de ambiente erótico, o secuencias de conmovedora desolación". El buen gusto de Sessions no le habría permitido —seguramente— recurrir a citas pentafónicas o pintoresquismos locales. Suyo es un ultracromatismo esencial, que domina en su producción desde hace tiempo.

Por su parte, Sarah Caldwell —a quien llama Alcaraz “Orson Welles femenino” con acierto—, pese a haberse pasado algunos días recorriendo México, en busca de ambiente, seguramente rehuyó el apuntado pintoresquismo y debe de haber influido en los escenógrafos Herbert Sern y Helen Pond, quienes dispusieron la escenografía “de acuerdo con un conocimiento perfecto de la mecánica teatral”, con “elementos geométricos de las pirámides aztecas, con cortinas plásticas que daban una impresión aérea, así como por medio de proyecciones y otros expedientes contemporáneos.

Para la coreografía Sarah Caldwell contrató a tres miembros del Ballet Folklórico de Amalia Hernández: Martha García, Concepción Morales y Fernando Fernández, quienes colaboraron en la obtención de “esa atmósfera rica y vital que la directora supo lograr”, y que, en la última representación, le produjo una larga ovación al compositor allí presente; así como a la directora y a los ejecutantes. “Sessionss ha visto así confirmada la bondad de sus luchas y convicciones”, concluye Alcaraz.



NUESTRO FAUSTO BALLET DE BEJART

Por **NICOLAS
KOCH-MARTIN**
(Nuestro Corresponsal)
en Bélgica)

Wolfgang von Goethe, muerto en 1832, escenifica la vida y carrera del hombre a través de numerosas peripecias: la traición, la ambición, el éxito, su gloria, su pérdida y también su resurrección. Desde 1587 la leyenda del Dr. Fausto, mago y necromanciano, había sido publicada en Franfort; y durante 400 años más de 30 escritores, poetas dramaturgos, pintores y músicos se ocuparon del personaje. En el siglo XVI Marlowe elaboró una gran tragedia; pero fue Goethe el autor de la obra maestra, sobre la que trabajó 60 años, con numerosas interrupciones. Publicado en 1828, cuatro años antes de su muerte (a los 83 años de edad), FAUSTO, le mereció el título de "príncipe de los poetas".

El "Nuestro Fausto" de Maurice Béjart es el del propio Goethe: el hombre que busca su camino; libra su combate a la sombra del bien y del mal, sucumbiendo a algunas tentaciones y resistiendo a otras. Y será, finalmente él mismo, quien venza a Mefistófeles, el diablo que no parece tan malo como se le pinta, puesto que se rinde ante el Creador y, resuelto a la pérdida del hombre se convertirá casi en su amigo. Cuando Fausto pierde por segunda vez el amor y al hijo que muere, Mefistófeles lo libra de la desesperación. Y es entonces cuando el coreógrafo los eleva, atados a la misma cuerda y los hace desaparecer por las bambalinas.

De todos los complejos problemas de Fausto, el Inquisidor, Béjart solamente pudo reproducir siete en la primera parte del Ballet y seis en la segunda. Con estas simbolizó el destino del hombre en el Universo, que es obra divina. Las 13 secuencias se desarrollan con una especie de religiosidad y tensión, pese a la vulgaridad "diabólica" de varias escenas.

"Nuestro Fausto", que dura 2 horas no es un ballet, sino un "espectáculo en dos partes", según el autor. Se habla tanto como se danza. Pero hay grandes momentos de danza, como los numerosos pas-de-trois que los tres ángeles-demonios (Lucifer, Satán y Belzebú) danzan en conjunto; y las danzas de los seis "dobles" de Fausto. En la "misa negra" con que Béjart reemplaza la "Noche de Walpurgis" pagana, los demonios llevan ornamentos episcopales, con cruces y mitra. Béjart recurrió allí a la liturgia católica (sin blasfemar, como lo afirma), para reemplazar un oficio satánico con orgía sexual. Estos señores diablos se contentan con girar solemnemente en torno al escenario, seguidos de numerosos clérigos. La escena es grotesca y poco convincente.

Las muchas escenas en las que sucumbe Fausto al mal son delineadas agudamente por medio de tangos argentinos y aun black-bottoms de los 30.; pero aquellas del héroe valeroso, honrado, combativo y noble, responden a la admirable música de la *Misa en si menor* de J.S. Bach. El contraste es sorprendente: la grandiosidad, junto a lo espectral desorienta al espectador.

Tres Faustos aparecen en este notable espectáculo: el "viejo" (como Goethe tiene 48 años y es profesor en Wuttenberg), el propio Béjart, de 45 años de edad, lo encarna magistralmente, y conserva una agilidad formidable, unida a una clara dicción (en el primer acto baila considerablemente entre artistas 20 años menores que él y declama textos en francés y en alemán). Y cuando el Diablo rejuvenece al viejo Fausto, Béjart lo reemplaza para con-

vertirse en Mefistófeles. El nuevo "joven Fausto" es representado por Yan Le Gac, que es también un actor excepcional. En fin, el Fausto niño que Bèjart hace aparecer en la penúltima escena se halla personificado por la bailarina Maguy Marin, quien danza un conmovedor pas-de-deux con... la madre de Fausto (Catherine Verseuil). Esta bella escena no figura en la obra de Goethe.

Los tres "demonios", o ángeles caídos, les pertenecieron a los notables bailarinetes Jorge Donn, Bertrand Pie y Patrice Tourn, quienes no cesan de girar en torno a la pareja central, Fausto-Mefistófeles, delineando toda la magia del espectáculo. El solo que baila Donn (Lucifer) sobre el Agnus Dei de J.S. Bach es muy bello. Esta danza es terminada por Mefistófeles con Lucifer, en un estilo "infernol". En otra escena mayor, Fausto resucita a la Bella Helena, a petición del rey: llegan tres bailarines con la muerta envuelta en un sudario de oro. Esta resucita por medio de las asperciones de Fausto.

Maurice Bèjart, hijo de un filósofo, influido por la metafísica, tenía que dejarse atraer por este gran drama humano. El bello espectáculo fue escenificado en el *Teatro de La Monnaie*, en presencia del rey Baudouin, con motivo de la función de gala de la Prensa Belga. Será representado 15 veces, antes de trasladarse a París. Aparte de los artistas mencionados toman parte otros veinte. Los 50 danzantes del "Siglo XX" se hallan actualmente de gira por los Estados Unidos, ofreciendo funciones en ocho grandes ciudades y no regresarán sino hasta fines de diciembre próximo.

DESDE LONDRES

Por RODOLFO CAMPORREDONDO
(Nuestro corresponsal en Londres)

El clima ha sido pésimo por acá en estos últimos tiempos; pero sin obstaculizar para que la cultura continúe a su nivel acostumbrado; sino, al contrario, en el transcurso de los meses apenas pasados, se han ido incrementando las actividades —en cantidad y calidad— que, sin duda, tendrán su apogeo en mayo, con motivo de las celebraciones del XXV aniversario del Royal Festival Hall. En ese mes actuarán von Karajan, Rubinstein, Rostropovich y otros grandes artistas, como Sir Adrian Boult, Antal Dorati, Bernard Haitink, etc.

Entre lo más notable de estos días resultó la visita de *La Scala de Milán* al *Covent Garden* con Abbado al podio, dirigiendo "Simon Boccanegra" de Verdi y "La Cenerentola" de Rossini, con éxito inmejorable. Las producciones fueron realmente fabulosas.

Solti se presentó en las "Series Solti" en dos ocasiones, culminando hoy, con la Segunda Sinfonía de Mahler. Se trata de un director que goza de gran popularidad y simpatía entre el público británico. Otros directores fueron Haitink, y Karl Boehm, con la Filarmónica de Viena y Boult, Dorati y Osawa con la Sinfónica de Boston que obtuvo un éxito espectacular.

Ianias Xenakis regresó para tres conferencias ("Ciencias y Música"), en la Ciudad Universitaria.

Y, por último, me referiré a dos experiencias que me impresionaron particularmente: la interpretación del Concierto de Dvorak por el violoncellista Pierre Fournier y la de Bruno Leonardo Gelber del Segundo Concierto de Brahms.

Más adelante comentaré, tanto el aniversario del Royal Festival Hall, como el Festival del Bach Inglés que se llevarán a cabo durante el mes de Mayo.

El Museo Británico que usted debe conocer muy bien, no solamente posee verdaderas maravillas antiguas, como son las esculturas del Partenón, sino algunas sorpresas musicales, como manuscritos valiosos de Mozart, Beethoven y Berlioz.

(Se nota que el joven Rodolfo Camporredondo está sufriendo la pena negra a causa del severo clima del invierno londinense. Así nos ha sucedido a todos los mexicanos que hemos experimentado los fríos gélidos de los países quasi nórdicos. Afortunadamente todo pasa y la juventud es capaz de soportar cualquier rigor físico que no llegue a insoportables extremos. ¡Animo, pues, joven Rodolfo y que aproveches grandemente tus estudios! La Redacción).

DE TIEMPOS PASADOS

Por ESPERANZA PULIDO

EL STOIANOVITCH CONSERVATORY OF MUSIC Y OTRAS COSAS

En la New York School of Music a que me referí hace dos revistas, el violinista serbio Stevo Stoianovitch dirigía el Departamento de Violín y la incipiente Orquesta Sinfónica de la institución que, como dije previamente, constaba de un buen número de sucursales en toda el área neoyorkina. El hecho de que el dueño y director de la New York S. of Music tocara el violín, originó una serie de excepcionales consideraciones para el maestro Stoianovitch, entre las que sobresalían un sueldo altamente superior al de cualquier otro de los maestros de no importaba cual instrumento. De hecho, solamente el violín contaba con un departamento especial.

Relaté, así mismo, cómo la NYSM aventajaba a cualquier otra escuela de New York como la única que podía permitirse el lujo de realizar su concierto anual de alumnos en la gran sala Carnegie, cuya administración le proporcionaba todos los privilegios debidos. Tengo a la vista uno de los lujosos programas, en nada diferentes a los de la Filarmónica, Heifetz, etc. Este programa procede de la década de lo treinta, mas pese a los treinta y tantos años transcurridos, me parece estar contemplando aún al maestro Stoianovitch en el podio del Carnegie Hall, batuta en mano, ante una orquesta no muy numerosa, pero con una sección de violines satisfactoria. Tocaban el "Minué" y la "Farándula" de una suite de concierto de *La Arlesiana* de Bizet y la "Bacanal" de *Sansón y Dalila* de Saint-Saens, para abrirles paso a los instrumentistas y cantantes que vendrían después a lucir sus adelantos. Las obras no llegaban a mayores, pero los estudiantes de violín de Stoianovitch

se lucían, por lo general, con cositas de Saint-Saens de quien él era muy aficionado, Kreisler, etc.

Cuando conocí al maestro Stoianovitch tendría unos 55 años. Era un hombre alto y robusto, de complexión morena y ojos chispeados. Usaba bisogné. En su país había realizado una brillante carrera como concertista y director de orquesta; pero por aquel entonces (más que ahora), Nueva York era una sirena, a ratos placentera y otros mañosa y artera y uno se dejaba atrapar por ella, fuesen cuales fuesen sus designios.

Una vez en la atractiva urbe se desencadenaron los sufrimientos iniciales que solamente quienes teníamos fuerza de voluntad lográbamos sortear. El tuvo como alumno al Director de la New York School of Music y así se inició la oferta de una jefatura de departamento en la institución; pero el maestro Stoianovitch sería igualmente el principal instructor de su instrumento, por lo que se veía obligado a añadir a sus obligaciones de inspector, la de pedagogo ambulante. Creo que debe de haber ingresado a la NYSM solamente unos cuantos años antes que la autora de estas notas, que parecía su hija.

Nos conocimos allí y simpatizamos mutuamente, puesto que nos unían las mismas dolencias, aunque las suyas cuadruplicadas. El porvenir no le sonreía al músico serbio.

Un buen día le merecí una confidencia. "Estoy cansado de tan abrumador trabajo y anhelo un cambio. He pensado abrir un Conservatorio de Música donde se enseñe la música en forma profesional. ¿Aceptaría una cátedra de piano para los primeros años? Ya me puse en contacto con una maestra de la Manhattan School of Music para los cursos superiores. Al principio solamente podría ofrecerle un sueldo raquítico, pero creo que tendríamos éxito, ya que un buen número de mis alumnos de esta escuela se irían con nosotros".

—Acepto, maestro, con la condición de seguir trabajando aquí hasta ver claro.

—Naturalmente. Guarde usted reserva.

A causa de los recitales anuales del Carnegie, en los que sus alumnos eran las estrellas violinistas, la fama del maestro se había ya extendido considerablemente por Nueva York.

Un buen número de alumnos de Stoianovitch se afiliaron a su nuevo Conservatorio, arrastrando, como cauda, a compañeros de otras especialidades. Debo confesar que yo no recurrí a tales expedientes. Mis circunstancias me mantenían atada a la NYSM, ya que estaba segura de no ser expulsada del cuerpo docente, puesto que ningún contrato me obligaba a la exclusividad de trabajo y el Director me tenía en bastante aprecio, sin sobrepassarse en privilegios. Con 25 dólares semanales (menos los descuentos ocasionados por alumnos faltistas), se mantenía uno bien por aquel entonces.

Desde mi primer ingreso al departamento que alquiló Stoianovitch para su empresa, respiré una sana alegría. El me recibió con los brazos abiertos y me llevó a presentar con los cuatro alumnos con quienes inicié mi trabajo docente. Las inscripciones aumentaban de día en día, sobre todo en las clases de violín, dos de cuyos maestros podrían relatar circunstancias semejantes a las mías.

En un término de seis meses ya había suficientes alumnos de instrumentos de cuerda, como para formar una pequeña orquesta de cámara. No podía

dar crédito a mis ojos, pero se trataba de un hecho consumado. Al finalizar el primer año, el maestro Stoianovitch alquiló una pequeña sala privada y ofreció su primera audición de alumnos. El número inicial fue dirigido por la suscrita. Se trataba de unos vales de Schubert arreglados por él mismo. A decir verdad, como me tocaron los principiantes, aquello sonaba a matracas usadas; pero el hecho de que el maestro me hubiera invitado a dirigir, lo tomé como un gesto amistoso, cordial y humano.

Cuando estalló la bomba en la New York School of Music nadie me molestó. En realidad, el Director sintió más la pérdida del pedagogo que una competencia que de ningún modo le afectaría, puesto que el maestro Stoianovitch no iba a cobrar veinticinco centavos, o un dólar por lecciones individuales, o colectivas, que constituían la carnada de la NYISM. Se permitió el lujo de llamar por teléfono a su antiguo maestro para desearle mucho éxito en su nueva empresa; aunque no dejó de recriminarlo por el sigilo de su procedimiento. Naturalmente que se quejó de los alumnos desertores, pero no le quedó más remedio que conformarse y seguir acumulando alumnos a granel.

Con cuánto gusto hubiera yo continuado enseñando en el SCM.; pero durante las primeras vacaciones se me abrieron las puertas de mi primer gira de conciertos por varios estados de la Unión Norteamericana. Y como la iniciación de mi nuevo trabajo coincidiera con reanudación de cursos, renuncié a ambas escuelas. Ambos directores ofrecieron esperarme, pero la inquietud se me había hecho insostenible y ansiaba fortuna en otros campos. Mi primera gira tendría una duración de tres meses y ya tendré ocasión de relatar sus incidencias.



Mientras tanto me es grato recordar a algunos de los artistas que escuché por aquellos tiempos. Entre los pianistas (mi cuerda) ya relaté la adoración que sentí por Myra Hess y Guiomar Novaes; pero no el privilegio de escuchar uno de los últimos conciertos que dio en su vida Morris Rosenthal (alumno de Liszt), tocando el Concierto de Schumann con la Filarmónica de Nueva York. ¡Qué poético era aún el viejo maestro! Y a Rachmaninoff en un recital en el que ejecutó magistralmente la opus 81 de Beethoven (los Adioses), un "Momento Caprichoso" de Weber, una "Gavota" de Gluck-Pauer (cositas que decía con gran encanto), los "Estudios Sinfónicos" de Schumann, las "Variaciones sobre un Tema de Corelli" de su propia cosecha y los "Estudios Trascendentales" de Liszt ("Heroica" y "Venezia e Napoli"). Era un pianista excepcional y considero un privilegio haberle escuchado también sus conciertos primero y segundo con la Filarmónica, dentro de un romanticismo un poco contenido y sin aspavientos técnicos.

Y, si mal no recuerdo, le oí a Lhevinne el último recital que dio en su vida, (o, por lo menos en Nueva York), cuando ejecutó un programa Chopin, tan largo como éste: "Barcarola" en Fa sostenido mayor; "Impromptu" en Sol bemol mayor; Tres mazurkas; "Balada" en fa menor (Op. 52); "Sonata" en mi menor Op. 58 y los 12 estudios de la opus 25. Me impresionó su brillantez, pero comparando algunos de los estudios (por ejemplo, el número 7) con los que le había escuchado a Backhaus me quedaba con los de este último. Los números 3 y 10 y 12 me parecieron insuperables.

Iturbi pudo decir: "Vini, vidi, vinci". El público lo convirtió súbitamente en su ídolo.

A Schnabel le escuché todo el ciclo de las 32 Sonatas de Beethoven y el Cuarto Concierto del mismo compositor. Me impresionó como el más grande intérprete de éste, y su interpretación del "Cuarto" (para mí el más bello de los cinco conciertos de Beethoven) se me grabó indeleblemente en la memoria.

Eran tiempos aquellos en los que uno, de estudiante, sabía aguantarse todo un largo programa de pie (standing room) y no se podía sobornar a las acomodadoras para que le permitieran a uno sentarse en algún asiento desocupado, mediante una mordidita (que, probablemente, por pequeña, no les atraía. ¡O se trataba de honradez acrisolada?). En las próximas notas trataré de recordar las óperas de Wagner que vi, cargando mis cuarenta y dos kilos de peso sobre las plantas de los pies. ¡Casi para desmayarse uno!

En recientes viajes a Nueva York no he podido averiguar el destino del Stoitianovitch Conservatory of Music. La New York School of Music sigue en pie, tan campante...

* * * *

RECUERDOS DE VARIAS SEMANAS SANTAS EN MEXICO

Mi tío Gregorio, dentista de la legua, solía invitarme, cuando sus incursiones de sacamuelas le permitían descubrir lugares fuera de lo común. "Quiero que conozcas un paraíso casi inaccesible" —me dijo un día, y montándome en Tenancingo en las ancas de su mula, trotamos ocho horas, durante la noche, al paso firme de aquella admirable bestia. Cómo apreciamos la seguridad del ringuneado animal una vez iniciado el ascenso por estrechos desfiladeros de las montañas que abrigan amorosamente el pequeño valle de MALINALCO. Un paso en falso de la cabalgadura y ¡adiós vida! Afortunadamente en los albores de la juventud no se le tiene miedo ni al diablo. Nunca olvidaré la impresión que me produjo la vista intempestiva del "Paraíso", con la llegada del alba: era, en efecto, un vergel florido y exuberante.

Tiempos aquellos un poco anteriores a la invasión de los arqueólogos. Los caballeros águilas y tigres, inmortalizados por escultores precortesianos, dormían aún en las montañas al abrigo del césped y los idolillos y penates saltaban a flor de tierra por dondequiera.

La población, en su mayoría indígena, celebraba la Semana Santa tradicional. Alejada, como estaba, de centros criollos y mestizos, había preservado sus costumbres religiosas coloniales, mezcla de catolicismo e idolatría. El jueves se anunciaba ya la tragedia por medio de una procesión de *judíos y centuriones romanos*, pero como yo estudiaba música en el Conservatorio y no tradiciones folklóricas, me impresionaron con mayor fuerza las melodías y los instrumentos autóctonos, que la indumentaria de popelina y raso y las lanzas de cartón plateado. Con una flauta (tlapitzalli) de carrizo tocaba un muchacho motivos pentafónicos, al acompañamiento de un tambor,* pausada-

* No el famoso Teponaztli de Malinalco que tuve el gusto de tocar días después.

mente, y a intervalos regulares. Después una trompeta de barro arpegiaba con sus armónicos una primera inversión del acorde de LA mayor, tres veces en sucesión, hasta reposarse en la tónica con gran parsimonia.

La procesión del viernes revestía una solemnidad que nunca después he encontrado en ninguna parte. Toda idea de jolgorio desaparecía con deliberada voluntad. La música era proporcionada nuevamente por una flauta más grave y otra trompeta. La primera tocaba una marcha, mientras que la otra *recitaba* en las esquinas, antes del discurso de los romanos.

Años después regresé a Malinalco con Nacho Medina y Vilma Erenyi; pero supe que aquella tradicional Semana Santa era ya cosa del pasado.

Para la suya se prepara anualmente en Ahuatepec, Morelos, y el atrio de su antigua iglesia, el drama de la Pasión, pero en forma tan chusca, que, por lo menos la que vi, resultó una especie de caricatura, tanto por la indumentaria, como por los "actores" y sus parlamentos. Sólo recuerdo con regocijo el reto del mal ladrón a Jesucristo: "Si eres el hijo de Dios, haz que este templo del siglo XVI se derrumbe inmediatamente". Tras unos cuantos minutos de espera y actitud pasiva de la iglesia amenazada, prosiguió la marcha del drama.

En el Tepoztlán de hace casi 40 años (cuando Nacho Medina se lo reveló a Carlos Pellicer, para que el poeta estableciera allí un tabernáculo que habría de extender más adelante su influencia benéfica a todo el pueblo), la Semana Santa era casi tan solemne como la de Malinalco. Me llamaron mucho la atención las formas cadenciales de los cantos masculinos (los de las mujeres eran otros). El plañidero son se iniciaba desde las tres de la madrugada. En la procesión del viernes tocaban una orquesta híbrida (saxofón, clarinete, trombón, tuba y tambor) un son triste, armonizado con profusión de cuartas y octavas. Pero creo que en todo el país no persiste la costumbre de celebrar la Semana Santa como se lleva a cabo en Taxco, Guerrero. Los "encruzados" y los "penitentes" provienen de la Edad Media y se admira uno de que las autoridades mexicanas se hagan las ciegas y las sordas ante tan cruenta ceremonia...

(continuará)

CONCIERTOS

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL.—Al escribir estas notas ha transcurrido ya el programa del 2 de abril, que ofreció la OSN en esta su primera Temporada de 1976. Fue director Harman Haakman y aunque notamos la ausencia de la obra mexicana a que nos estaban acostumbrando, el programa se desarrolló tranquilamente, sin pena ni gloria. Un señor alto, son cola de cballo atada por una cinta amarilla, se presentó vestido con blusa de safin blanco, y nadie hubiera notado estos pormenores si su dirección saliera avante con brillo; pero ni él, ni el solista del violoncello, Sasha Vechtomov (Variaciones sobre un tema rococó de Chaikovski), abandonaron los tonos pálidos. ¿O era desgano de la orquesta? Esperamos que el próximo programa, en el que tomará parte *Luis Berber* con su coro "Convivium Musicum" le saque la espina a la OSN, con el *Requiem* de Fauré.

ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO.—Enrique Bátiz, Fundador y Director Titular de la OSEM tiene derecho al éxito de que goza, porque trabaja y sabe vivir (aparte de sus méritos musicales). Su gesto de colocarse bajo el patrocinio de la Empresa de Conciertos Daniel fue ya imitado por la Orquesta Sinfónica Nacional para su segunda Temporada, que se desarrollará de mayo 15 a junio 27. Así como la Segunda Temporada de la OSEM abarcará 8 sábados, a partir del 8 de mayo. El INBA ayudará a la AMD para lo de la OSM. Sólo que ésta solamente ofrecerá dos conciertos dominicales. Debe uno quitarse el sombrero ante Conchita de Quesada que, como Gerente General de la empresa Daniel sabe lo que hace y saca adelante todo aquello en lo que pone sus miras y sus sentidos. ¡Ojalá fuese menos "conservadora"!

El último programa que le escuchamos a la Orquesta Sinfónica del Estado de México tuvo el atractivo de uno de los pianistas que están surgiendo últimamente de Rusia, donde existe una magnífica escuela del instrumento: Aleksander Elobodyanik tenía por fuerza que tocar el Primer concierto de Chaikovski que acaba de ejecutar magistralmente Martha Argerich. Así se harían comparaciones frescas y el público acudiría en masa. Creemos que en los próximos programas de ambas orquestas brillarán por su ausencia las obras de mexicanos y se escuchará mucho Chaikovski, mucho Rachmaninoff, mucho Beethoven y cero contemporáneos. Ojalá nos equivoquemos y la Daniel procure ir mezclando poco a poco música de hoy con la de ayer, aunque sea en dosis mínimas al principio. Slobodyanik también ejecutó magistralmente la obra de Chaikovski, pero, ¡por favor! ¡Que no vuelva a escucharse en varias temporadas! Jacques Singer dirigió la orquesta como huésped, pero tuvo la mala idea de comenzar el programa con el desafortunado arreglo que hizo Stokowski de la *Toccatá y Fuga* de Bach en re menor, con todo y el hipo que aquel le provocó en el primer y tercer compases. Con el *Pájaro de Fuego* de Stravinski se sacó la espina.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA UNAM.—En el Teatro del Tercer piso de la "Franklin" se presentó esta orquesta de cámara, formada por 12 buenos elementos, y dirigida por *Francisco Savin*, ya experimentado director de orquesta y ahora buen maestro de su especialidad, como lo aseguran sus alumnos. Savin formó el programa con música contemporánea de Barber (*Adagio*), Francisco Núñez (*Puntos y rayas*), Federico Ibarra (*Rito del encuentro*, para cuatro manos y un narrador) y *Las Iluminaciones* de Britten, con Irma González como solista. Los compositores mexicanos jóvenes han encontrado en la Franklin una cordial acogida; así como los concertistas que tocan música de ellos. Solamente música contemporánea tiene cabida allí y debemos congratularnos por ello. No nos fue dado escuchar este programa, pero por amigos supimos que las obras de Núñez e Ibarra habían sido muy bien recibidas. En la de Ibarra él mismo y Carmen Betancourt tocaron la parte pianística y Egenio Cobo fue el narrador. Irma González salió adelante como ella acostumbra, o sea, impecablemente y Savin dirigió en la forma debida, nos dijeron los amigos.

JORGE SUAREZ.—A la semana siguiente si pudimos escuchar a este joven pianista en un programa de obras de Dickinson (Variaciones), Mario Lavista (Pieza para un pianista y un piano), Quintanar (Sonidos), Scriabin (Quinta Sonata para piano), Rodolfo Halfter (Tercera Sonata para Piano);



Jorge Suárez



Margarita González



Sergio Peña

Manuel Enríquez (Móvil I) y Alberto Ginastera (Sonata para piano 1952). Jorge está llegando con pasos largos al pináculo de su carrera concertística. Ha sido muy satisfactorio testimoniar los accidentes de su evolución y la forma como ha vencido cualquier obstáculo que ha tratado de obstruir su marcha. Es muy estdioso y merece plenamente hallarse en el sitio que ya ha logrado entre los jóvenes pianistas de su generación. Tiene un talento específico para la música de nuestros días y la de un poquito atrás, porque tocó admirablemente la Sonata de Scriabin. A la de Hlffter le sacó gran partido, con el ritmo español fuerte que la caracteriza y el fraseo que le es tan peculiar. Se la aprendió de memoria y la tenía en la médula de los huesos, por lo que no hubo el menor desfallecimiento. Nunca la habíamos escuchado mejor interpretada. Mario Lavista, Héctor Quintanar y Manuel Enríquez recibieron sendas lecturas que deben haberles satisfecho. Porque el hecho de tocar con papel, en vez de memoria, no es señal de deficiencia.

ASOCIACION MUSICAL MANUEL M. PONCE.—Dos pianistas siguieron después del recital guitarrístico de ENRIQUE FLOREZ, que mereció comentarios muy favorables. Enrique ha logrado una reputación en España, donde ha vivido largos años, estudiando y trabajando con Segovia y Yépez (con quien conoció la guitarra de diez cuerdas que con tanto provecho toca ahora). Para la Ponce elaboró un magnífico programa con obras anteriores al Renacimiento, el Renacimiento, el Barroco, Mozart, Manuel M. Ponce, Poulenc, Villa-Lobos, de Falla y Ruiz Pipó, programa refinado que demostró buen gusto y fue ejecutado en sensibilidad.

Los siguientes pianistas fueron JORGE SUAREZ Y GUADALUPE PARRONDO. El pianista ejecutó casi el mismo programa que le escuchamos en la Franklin y con la misma acuciosidad y esmero.

GUADALUPE PARRONDO es ya una pianista perfectamente acreditada en el medio de México, donde sa ha movido en los últimos tiempos. Habiéndola escuchado en diversas ocasiones podemos asegurar que cuando se presente ante públicos más exigentes y conocedores obtendrá grandes éxi-

tos. Para la Ponce ofreció cuatro sonatas de Beethoven: apus 27, 53, 13 y 57. De éstas la 13 (Patética) nos pareció la mejor lograda, desde el punto de vista interpretativo. La técnica de Guadalupe es sensacional.

Vinieron después CARMEN BETANCOURT y FEDERICO IBARRA con un programa Debussy de obras originales para cuatro manos (todas las que escribió el afamado compositor impresionista). —programa extra que ofrecieron gentilmente estos artistas en sustitución del que debieron tocar Mario Lavista y Jorge Velazco, quienes, por causas ajenas a su control, hubieron de suspenderlo. Pero los dos jóvenes músicos cumplieron como los mejores y nos dejaron con deseos de seguirlos escuchando largo rato. Ellos siempre están preparados y son un par de grandes trabajadores. De su programa solamente desconocíamos el arreglo que hizo el propio Debussy de su *Enfant Prodigue*, tan bello y bien hecho como lo es la música misma. Los "Epígrafes Antiguos" son obras de gran refinamiento que ellos interpretaron así: refinadamente. La difícil *Danza Escocesa* tiene lo suyo y, por fin, la "charmante" *Petite Suite*, siempre gustosa y gustada recibió una plausible lectura. El público se mostró muy satisfecho.

CARLOS BARAJAS.—Tocó en el Palacio de Minería, un programa formado por el *Preludio, Coral y Fuga* de César Franck; la Primera Sonata de Beethoven; la Segunda de Chopin y las *Danzas Búlgaras* de Bartok. Carlos es uno de los pianistas jóvenes de México que con mayor amor se acercan a su instrumento. Nació para tocar el piano y se siente agradecido por ello. A César Franck le confirió su carácter religioso y místico, con técnica sobria y equilibrada, tanto como a Chopin su finura de expresión y touchée.

LES LUTHIERS son seis buenos músicos que adoran el lado cómico de la vida y no le dan importancia alguna a la seriedad. Gozan riendo y haciendo reír a costas de ellos mismos, y se mofan de personajes imaginarios de su propia invención. Una amiga me decía que le parecía absurdo que se les diera la Sala de Espectáculos de Bellas Artes para sus actuaciones. Le respondí que en estos tiempos calamitosos, quien sabe hacer reír a la gente tiene derecho de gozar de privilegios. Han inventado una serie de instrumentos musicales con gran ingenio cómico, porque les sacan los sonidos que les de la gana, pese a su aspecto caricaturesco. No quisiera que a *Johann Sebastian Mastropiero* le hubieran puesto los dos nombres de pila de Bach, pero Bach se habría seguramente reído de la música que le endosaron a su casi homónimo. No me parece que hayan logrado, la noche que los escuché, un climax con la última obra que contiene el Teorema de Tales y Manuela's Blues.

MARTHA ARGERICH Y RUGGIERO RICCI EN DUO.—Estos dos grandes artistas se unieron para tocar juntos cuatro sonatas (piano y violín): la Op. 12 No. 1 de Beethoven; la de Debussy; la de César Franck y la No. 2 de Prokofiev. No creo que hayan tocado antes juntos y a lo mejor ni siquiera ensayaron; pero eran dos grandes músicos —artistas ambos. Si alguien hubiera exigido grandes refinamientos, quizá no fuera el caso: Martha había venido para tocar el Primero de Chaikowski con la OSM, bajo la dirección de su ex marido Dutoit, que la acompañó exultantemente, mientras ella tocaba como solamente los más grandes pianistas pueden hacerlo. Ricci debía ejecutar un programa de sonatas ¿por qué no juntos? Conchita de Quezada convenció a Martha (no dudo que con alguna dificultad) y Martha accedió finalmente. A la hora de la ejecución pública ella dejó la tapa del Steinway totalmente

abierta, con resultados poco halagadores. Después del primer movimiento alguien del público gritó que cerrara la tapa y ella le permitió a su improvisado partner que lo hiciera. Después todo marchó casi bien. Como Martha es un fenómeno, devora cualquier obra a primera vista, por difícil que sea. Y vaya que la Sonata de Franck es endemoniada para el pianista! Creo que la Sonata de Debussy fue la de menor logro poético, porque se trata de una obra que es poética de principio a fin. La de Prokofiev, en cambio, resultó maravillosamente bien y es una obra cuya parte pianística no todo mundo podría tocar así como así.

QUADRIVIUM DE J.A. ALCARAZ.—En su última obra, titulada **QUADRIVIUM**, José Antonio Alcaraz usó uno de los pianos de Julián Carrillo. El autor tuvo como intérpretes a Thusnelda Nieto, Carmen Betancourt, Federico Ibarra y José Luis Estrada y él mismo dirigió su obra en el Teatro del Ballet Folklórico.

DUO PRAGUENSE VEXHTOMOV.—Habiéndose metido a empresario, el guitarrista Manuel López Ramos se está proponiendo presentar buenos artistas, como estos checoslovacos guitarrista y violoncellista, que interpretaron un programa en el Polyforum Siqueiros, parte solos y parte en dúo, con arreglos de la Sonata en sol menor de Eccles, *El Cuento* de Janacek y la *Suite Popular Española* de Manuel de Falla. Los solos fueron dos obras de Bach: Chacona para guitarra y la suite No. 5 para violoncello.

ELIXIR DE AMOR.—Uno de los últimos actos de la Asociación Ponce fue la presentación del Elixir de Amor de Donizetti, en forma reducida a ópera de cámara. *Cristina Ortega* representó a Adina; *Jorge Lagunes* a Nemorino; *José Luis Magaña* a Belcore, *Humberto Pazos* a Dulcamara y *Rosa María Hinojosa* a Giannetta. Dirigió desde el piano *Armando Montiel Olivera*, y *Claudio Lenk* la escena. Producción de Antonio López Mancera y Coordinación de Jorge Lagunes. Resultó un acto muy simpático, porque todos los cantantes pusieron su mejor voluntad para darle lustro.

José Antonio
Alcaraz



LIBROS

FRANCES WEBBER ARONOFF, *La Música y el Niño Pequeño*. Buenos Aires, Ricordi Americana S.A.E.C. 1974.—La notable educadora argentina *Violeta Hemsy de Gainza* tradujo esta obra de Francés Webber Aronoff con su característico cuidado, por lo que su valor intrínseco se incrementa entre los lectores de habla hispana. La autora es maestra en la New York University, institución que se distingue por su continuo patrocinio de tareas prolíficas.

Para despertar en los niños el interés por la música y enseñársela provechosamente han surgido un número considerable de métodos en varios países, incluyendo México, donde el Método Tort es indudablemente el más valioso. La propia profesora Hemsy de Gainza es reconocida internacionalmente como autora de prestigio internacional en materia de educación musical infantil.

La profesora Webber Aronoff ha contribuido en este primordial campo de la educación musical con aportes de naturaleza psicológica, a los que dedica la primera parte de su obra, por medio de una extensa y valiosa bibliografía, entre la que predomina la de autores norteamericanos. En la segunda parte, dedicada a la didáctica, incluye canciones y material de enseñanza para jardines de niños. Sobresalen publicaciones Ricordi y otras de Buenos Aires, Montevideo y la Unión Panamericana de Washington.

“Los fundamentos de la educación del niño pequeño —dice la autora— residen en la interpretación de la educación como un proceso de desarrollo cognoscitivo y afectivo, tendiente a la madurez intelectual y emocional. . . La estructura de la música que consiste en conceptos *de* y *cerca* de la música y la adquisición de técnicas y repertorios, constituye el marco para el planeamiento de objetivos de aprendizaje musical”.

Basado en principios que la autora enumera, Dalcroze desarrolló su método didáctico de educación musical, que tan buenos resultados ha obtenido, sin cerrar las puertas a subsecuentes mejoramientos.

La segunda parte es iniciada con planes de experiencias para los niños pequeños, por medio de sus voces, instrumentos musicales diversos, juegos, etc. y ahí entran variados y abundantes consejos para el maestro, antes de desembocar en las canciones —al principio sumamente sencillas. Al final termina recomendando ampliamente la Euritmia de Dalcroze, por su adaptación a los hallazgos psicológicos contemporáneos.

Se trata de una valiosa aportación a la educación musical del niño, que no interfiere con otras, cuyos méritos hayan sido ampliamente probados.

JULIETTE ALVIN, *Música para el Niño Disminuido*. Traducción de Walter Liebling. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1965.—En el mismo terreno de la educación musical infantil, pero ahora en el doloroso del niño retardado, o "disminuido", como le llama la autora, se lee esta obra con la convicción de que su autora es una maestra experimentada y muy inteligente, que ha puesto su corazón y su mente al servicio de la causa emprendida por ella. Consideramos que la educación de estos pobres seres requiere de un cierto heroísmo de los maestros, quienes deben, por otra parte, poseer almas fuertes y sensitivas. Juliette Alvin está convencida de que la música correctiva puede ayudar al niño disminuido a crecer, puesto que la música representa para él un mundo "no amenazador". Trae a colación la historia de dos muchachos disminuidos: Juan y Jorge, como ejemplos de sus felices logros con esta clase de creaturas y que suelen no carecer de una cierta sensibilidad musical no sospechada. Dice la autora que en el curso de su trabajo nunca encontró un niño que fuese totalmente indiferente a la música. Ella los enseña por medio de juegos y cantos y experimenta haciéndoles escuchar conciertos instrumentales. Las niñas, dice, preferían música "dotada de atracción sentimental", pero también los jóvenes podían ser alcanzados por la belleza a un nivel profundo".

Para estos seres la voz y la habilidad musical del maestro afecta su sensibilidad y su memoria, constituyendo así uno de los elementos de la terapia que se aplica en su educación musical. La obra interesará grandemente a quienes se dediquen a esta clase de actividades que consideramos "heroicas", como dijimos antes.

LUIS FELIPE RAMON Y RIVERA *MUSICA INDIGENA FOLKLORICA Y POPULAR DE VENEZUELA*. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1967).—El distinguido musicólogo venezolano, que visitara nuestro país el año pasado, es autor de este libro de 66 páginas, dedicado a explicar e imprimir cantos indígenas folklóricos y populares del hermano país sudamericano. El autor ha hallado semejanzas entre esta música y la similar de otros países americanos, "vecinos o distantes". Como ejemplos de música indígena primitiva ofrece dos cantos: uno tetrafónico y otro pentafónico. El primero no obedece a metro alguno, pero el segundo presenta una especie de isorritmia interesante (compases de 5/8 y 3/8).

Como en México, la música folklórica tiende a desaparecer allá por las transformaciones que sufre de continuo y la carencia de recopilaciones continuas. Por esta razón Ramón y Rivera creyó conveniente estudiar, ante todo, la música folklórica indígena, entre la que incluye la de los negros. El mismo recopiló y transcribió una buena parte de lo que presenta, al lado de otros recopiladores (pero casi todas las transcripciones son suyas). Considera que es una realidad la herencia africana en la música que nos ocupa, pero con predominancia de pureza en algunos lugares. Así mismo, el ritmo *cinquillo cubano* se conserva unido al *sangueo* en tres estados. Los instrumentos de percusión son variados. Las melodías son más bien cantilaciones y tienen una forma responsorial distinta a la de los indígenas.

Cuando entra de lleno el autor a la música folklórica indígena nos sorprendió hallar un canto a tres voces que a veces se vuelven contrapuntísticas. Los compone una parte llamada Falsa, otra Guía y el Tenor. En la música folklórica indígena de México nunca se ha escuchado nada semejante. Dice el autor que estos TONOS constituyen "sin discusión uno de los ejemplos más raros y apreciables dentro del folklore universal". Y así lo creemos. Cada cuatro compases del ejemplo en re menor termina en una cadencia de la medianta a la tónica, con acorde perfecto. El acorde de la medianta es de séptima sin quinta, y el total produce un efecto bastante curioso.

Puedo decirle al señor Ramón y Rivera que después de revisar los ejemplos que ofrece en su estudio, se trata de una música más elaborada que la de los indígenas mexicanos de cualquier región; más elaborada, tanto melódica como rítmicamente. Los ritmos son más variados e interesantes.—La *Fulia Oriental* es otro tipo extraordinario de canción acompañada por un bandolín en contrapunto libre en ambas voces, pero, sobre todo en la melodía cantada. Parece que el título *fulia* se deriva de la *folia* portuguesa. Según el autor tiene un aspecto semejante al de muchas danzas cortesanas europeas.

Los corridos de México se escuchan, por lo general, con acompañamiento chun-chun-ta-ta de guitarra en 3/4, o 3/8, sin variantes. Puede haber otros que no conozcamos, pero los más obedecen a la mencionada característica. En cambio el Corrido que hallamos en el libro de Ramón y Rivera ofrece varios cambios de ritmos. Allá el *cuatro*, por su pequeño tamaño y su constitución especial, le ofrece más facilidades al acompañante que la guitarra ordinaria tocada en forma "lírica", como dicen por aquí.

A la música popular le dedica el autor sólo 14 páginas de bien escogidos especímenes de canciones románticas, al joropo, al valse, al bambuco, al merengue, la guasa y la contradanza, en los que sí encontramos más similitudes con alguna música popular de por acá.

Revista de Revistas

TALEA.—Ignoramos aún si TALEA, la nueva revista musical publicada por el Dep. de Difusión Cultural de la Universidad, va a ser combativa o mediadora en campos de la música práctica, ora del presente, ora del pasado. Por lo pronto, este número inicial nos demuestra que los autores del proyecto prohijaban el eclecticismo como norma.

Ante todo quisiéramos aclararles el significado del título de la publicación a aquellos que nos lo han preguntado. TALEA es el término usado en los tratados teóricos del siglo XIV para denotar esquemas repetidos de notaciones de valores específicos en los motetes (especialmente en la parte del tenor). Aunque este principio isorrítmico se creía característico del *Ars Nova*, es, en realidad, un desarrollo lógico (como dice Apel) del ritmo modal del siglo XIII. El término "isorrítmico" fue introducido por F. Ludwig en 1902, para deno-

minar el principio constructivo denotado (Harvard Dictionary of Music). Si TALEA va a dedicarse en el futuro, con preferencia, a la música contemporánea, su título resultará un tanto anacrónico.

Volviendo al contenido del primer número de esta nueva publicación, que recibimos con beneplácito, *John Cage* la inició con un artículo dedicado al futuro de la música, algunos de cuyos párrafos repitió, o comentó en las charlas que le escuchamos aquí recientemente. La impresión que pueda uno tener de este compositor ultra contemporáneo varía considerablemente después de conocerlo y escucharlo personalmente. Su risa contagiosa influye considerablemente en el ánimo de sus auditorios los que, aunque no siempre acepten todas sus premisas, le escuchan embelesados. Cage prohija varias razones para justificar la amplitud del criterio musical; de éstas señala cuatro: 1) la actividad de muchos compositores. 2) Los cambios tecnológicos relacionados con la música. 3) La interpretación de culturas antiguamente aisladas. 4) La multiplicidad actual de medios musicales de intercomunicación. En seguida amplia considerablemente sus puntos de vista.

El segundo artículo es de un joven músico mexicano: José Antonio Guzmán Bravo, dedicado desde los comienzos de su carrera a la música antigua, por lo que eligió el tema de "La Música en México durante el Virreinato", que desarrolló muy satisfactoriamente.

Viene en seguida "La unidad modal y los patrones de tenor en el siglo XIV" del musicólogo inglés Gilbert Reany, quien presenta su tema con conocimiento de causa.

Del compositor norteamericano *Otto Luening* (quien vino a México para la Conferencia sobre Música y Comunicación celebrada el año pasado aquí), hay un artículo titulado "Monos, Hombres y Máquinas".—En seguida, el musicólogo cubano *Argeliers León* entrega un artículo técnico, dedicado al análisis de procedimiento geométricos empleados por *Juan Blanco* en obras como *Octogonales* y *Tridimensionales*; pero es la primera de éstas la que abarca toda su atención, con la concepción, en octógono, de sus módulos estructurales y la forma de interpretarlos.

De *Jean Etienne Marie* (bien conocido en México) hay después un jugoso artículo, dedicado a "La música occidental y lo sagrado". La música es saqrada, dice, porque "está estrechamente relacionada con el agua". Esta novedosa premisa es explicada por el autor por medio de diversas dicotomías. Para los sumerios* el agua y el canto ahuyentaban a los diablos y un cierto dios marítimo se convirtió en el Dios de la Sabiduría, de los músicos, etc. "Esta conjunción de poderes aparece en el compositor moderno de que lo Sagrado tiende, en surqimientos episódicos, a invadir el terreno de la música actual en su totalidad". Agrega que en Cage y en Stockhausen, la voluntad de lo sagrado agrieta un par de bloques: la Sabiduría (aguas abismales) y sabiduría (técnica, escritura, magia). El Occidente, adherido exclusivamente al segundo, hace que este se imponga por medio de un rechazo de las bases de la civilización occidental. Jean Etienne Marie cree que colocarse en medio

* Pueblo mesopotámico muy avanzado. Descubrió el sistema decimal (La R.).

de la grieta especificada armoniza mejor con la actual época de transición: "lo Sagrado deja de estar en el límite de las fronteras de la racionalidad y la dicotomía entre Sagrado y Profano tiende a desaparecer".

El último artículo de fondo lo dedica Richard L. Crocker, musicólogo norteamericano, al análisis de "Un canto de Ugartit" (región del Cercano Oriente). Y termina la publicación con sendas secciones de revista de grabaciones y libros, debidas a las colaboraciones de *José Antonio Alcaraz* y *Joaquín Gutiérrez Heras*, dos musicólogos mexicanos de lo mejor en nuestro medio.

MELOS NZ.—En el número del primer bimestre de este año, *Rudolf Stephen* escribe un interesante artículo titulado "Johann Sebastian Bach y los principios de la Nueva Música", que inicia con esta sátira de Schoenberg:

Ja, wer tommerlt denn da?
das ist ja der kleine Modernsky!
Hat sich sein Bubizopf schneiden lassen;
sieht ganz gut aus!
Wie echt falches Haar!
Wie eine Perücke!
Ganz (wie sich ihn der kleine Modernsky vorstellt)
ganz der Papa Bach!"

que traducido al castellano dice: ¡Ola! ¿Quién anda por ahí? — Es el pequeño Modernsky — que habiéndose cortado la trencita infantil — se ve tan bien — con cabello postizo — con una peluca — En verdad (como se presenta el pequeño Modernsky) — igual que papá Bach!

Y añade el autor que Schoenberg le escribió cuatro veces a su texto, con una nota aclaratoria, en la que se dirigía a los modernos, a los neoclásicos, a los folkloristas y, en general, a todos los "istas". En todas aquellas sátiras que escribió el padre del dodecafonismo, colocaba entre los "istas": los futuristas, expresionistas, dadaistas, formalistas, surrealistas, etc.—Schoenberg dijo que sus maestros habían sido ante todo Bach y Mozart y en segundo término Beethoven, Brahms y Wagner; pero confesaba haber aprendido mucho también de Schubert, Mahler, Strauss y Reger. Decía que de Bach había recibido el pensamiento contrapuntístico.

Schoenberg no creía que Stravinsky hubiera sufrido la influencia de Bach, al principio, porque en las obras de sus veinte primeros años como compositor, veía una organización especial. Los malos entendimientos entre Schoenberg y Stravinsky no son aclarados aún. Schoenberg decía que Stravinsky había sido instruido por los rusos; buscó desde temprano el simbolismo y los extremos entre lo místico y lo oculto. Pero la influencia de Bach en Stravinsky aparece evidentemente en sus primeras grandes obras: la Sonata para Piano y el Concierto para piano con acompañamiento de instrumentos de aliento.—La influencia de Bach fue igualmente patente en el joven Hindemith, en Béla Bartok y en el propio Schoenberg.—Por otra parte Bach ya influía en tiempos anteriores a los compositores contemporáneos de Mozart. Bach enseñó las verdaderas bases para la complicada construcción de las formas contrapuntísticas, la riqueza armónica, el trabajo motivístico, intensidad de expresión.—El gran Busoni fue otro de los compositores de este siglo

que mayor influencia recibieron de Bach. El aún mal comprendido pianista-compositor, maestro de la "Unidad de la Música" pertenece prominentemente al principio de nuestro siglo. Esta "unidad de la música era una idea que se proponía realizar, porque creía que la música se hallaba aún en la cuna de sus posibilidades.

LE COURRIER MUSICAL DE FRANCE.—El número 51 de esta revista francesa carece de un considerable número de artículos de fondo, puesto que está dedicado a noticias de compositores franceses, reseñas de libros y un importante Suplemento, conteniendo la discografía de 1975 de Bizet, Fauré, Reynaldo Hahn (de quien Bernard Gavoty escribe un corto artículo) y Maurice Ravel. Es impresionante la cantidad de obras que se grabaron en Francia, en el término de un solo año de estos cuatro compositores franceses. Sobre todo de Ravel, del que se observa un buen número de regrabaciones de discos famosos.—En cambio, de Reynaldo Hahn solamente hay unas cuantas, entre las que, probablemente, las melodías son las más importantes. Gavoty le llama a este compositor y cantante, "Músico de la Belle Epoque". Una amiga nuestra que lo oyó en París contaba que era un verdadero placer escucharle sus propias canciones, interpretadas por él mismo.

REVISTA MUSICAL CHILENA.—Con gran placer volvimos a encontrar el nombre de Magdalena Vicuña como Jefe de Redacción de esta importante revista musical latinoamericana. Ella ha sido el alma de la publicación. Acabamos de recibir el número 131 del tercer trimestre del año pasado, en el que Miguel Castillo Didier escribe sobre el "Panorama orgánico de Chile", en el que sólo aparecen cinco órganos tubulares como "instrumentos de valor artístico nacional", en Chile, donde la condición en que se hallan dichos instrumentos no es mejor que la que sufren los nuestros. No cree el autor que haya habido órganos españoles durante la Conquista y sólo se sabe de uno chileno construido en aquella época: el llamado "órgano de los jesuitas". El autor presenta la composición de este instrumento y otros más. Agrega que tampoco abundan las noticias sobre actividades organizadas de entonces; pero se han ubicado 16 órganos franceses, entre los que algunos son Cavallé-Coll. El artículo de Castillo Didier es extenso y bien documentado.

MUSICA.—De este Boletín cubano acabamos de recibir los números 49, 50, 53 y 55, que mucho agradecemos.—En el número 53 hay un artículo de M. Helena Camus dedicado a *Luigi Nono*, cuya ópera *Al gran sol de amor cargado* fuera estrenada en La Scala de Milán el año pasado. Nos complació esta crónica, ya que por algún tiempo esperamos en vano alguna otra de la prensa internacional. Se trata de una ópera en dos actos "que utiliza el ballet como voz humana", sin "acción dramática lineal", y que "hace oír la voz de todos los revolucionarios iniciados y guiados por el pensamiento político". Añade Helena que las figuras femeninas de la escena son consideradas como "símbolos de la continuidad de la vida". La técnica de Nono para su instrumentación usa el instrumental clásico, más cinta magnética. Y hay "voces entremezcladas que estallan en combinaciones infinitas. "Fue dirigida por Lioubimov con la intervención constante del movimiento y la luz", y la escenificación contribuyó al éxito que alcanzó la obra".

El número 55 trata de la canción del "pueblo cantor". El año pasado la Casa de las Américas volvió a repetir un encuentro con cantores e instrumentistas, esta vez, de Colombia, México, Panamá, Perú y Venezuela. Dicho número de MUSICA está dedicado al evento y cuatro cantores dieron testimonio oral de su experiencia en sus respectivos países. Próximamente MUSICA irá publicando los testimonios de los 26 músicos que asistieron al Encuentro. ●

En el número 49 hay un artículo del compositor mexicano *Mario Kuri Aldana* que trata de los jóvenes compositores de México. Este Boletín es de 1974, pero el artículo de Kuri Aldana nos invitará a reproducirlo en HETEROFONIA, porque todavía es "actual".

KEY NOTES.—El órgano de la Fundación Donemus de Amsterdam, Holanda, recuerda al lector que desde 1961 Donemus inició una serie de grabaciones de compositores holandeses. La vida musical en aquel país europeo es muy intensa, y no por desconocida en México deja de ser importante. El proyecto de Donemus estaba completamentado con partituras que acompañaban a la grabación. Se producían cuatro anualmente. Ahora aquel proyecto ha continuado bajo el nombre de *Voz del Compositor* y si el anterior llegó a grabar 177 obras de 55 compositores, el actual promete mayores actividades, con la grabación de música contemporánea holandesa.

CONTEMPORARY MUSIC NEWSLETTER.—El último número recibido es de Noviembre-Diciembre del año pasado. Se anuncia allí un simposio de música contemporánea para el mes de abril que, por tanto, ya fue realizado. Sucedió en la Escuela Julliard, en colaboración con la Filarmónica de Nueva York y la Fundación Fromm. Pierre Baulez y Peter Menin dirigirían música sinfónica y de cámara.—Este Boletín de la Universidad de Nueva York informó acerca de la Segunda Conferencia de Computación Musical, llevada a cabo en la Universidad de Illinois, en Urbana-Champaign, donde se discutieron problemas de partituras ya realizadas por medio de computadoras, o pasajes musicales hechos por medio, o con la ayuda de computadoras. Se discutieron una gran cantidad de formas de las que el compositor puede servirse de las computadoras para su trabajo, ora solamente como síntesis del sonido, era como agente operador independiente. Debe haber sido una conferencia que en México resultaría extremadamente novedosa.

NOTICIAS MUSICALES DE PRAGA.—El número 76 informa acerca del otogésimo aniversario de la Filarmónica checa, fundada en 1896, con un concierto en el que Dvorak dirigió cuatro obras suyas: Rapsodia Eslava en La bemol; Canciones Bíblicas (estreno mundial), Oteló y la Sinfonía del Nuevo Mundo. Dice el Boletín que Dvorak y la Filarmónica se debieron mutuamente fama y honores.

RILM ABSTRACTS.—Se acaba de recibir el número VII/2 de mayo-agosto de 1973 de esta importante publicación para los musicólogos, que requiere el trabajo en equipo de un número considerable de colaboradores. Abarca todo el repertorio internacional de literatura musical y se publica bajo el patrocinio de la Sociedad Internacional de Musicología, la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, y el Consejo Americano de Sociedades Científicas; todo bajo la responsabilidad de Barry S. Brook y un considerable cuerpo de redacción. Es impresionante el número de computadores de la programación,

editores de las diversas secciones, consultantes, etc. Se trata de un trabajo de titanes.

REVISTA VENEZOLANA DE FOLKLORE.—A última hora nos llegó esta importante publicación del INCIBA venezolano (Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes) que comentaremos ampliamente en el próximo número de HETEROFONIA.

BUENOS AIRES MUSICAL.—El último número recibido (Nov. de 1975) vuelve a dolerse de la actual decadencia del Colón de Buenos Aires, tras su pasado esplendor. Se denuncia una grave falta provocada en una función de ballet, a la que no se presentaron varios de los bailarines anunciados, lo cual provocó rechiflas y gran desorden. Se trata de "El Lago de los Cisnes; que, debiendo haber comenzado a las 21.30 fue postergándose hasta terminar a las 2 de la mañana siguiente.—Días antes, dice el comentarista, se había producido otro incidente similar. A causa de agravios contra la orquesta permanente del Teatro, ésta abandonó el foso con su director, interrumpiendo el espectáculo. Un integrante del cuerpo de baile bajó al foso y se trabó a golpes con uno de los músicos. Pese a tales incidentes, tan ajenos a la fama de que gozaba el Colón, las autoridades municipales "han manifestado su complacencia por la marcha de este famoso teatro, lo cual no hace sino aumentar la preplejidad de quienes lo conocen a fondo.

OBERTURA.—También procedente de Buenos Aires nos llegó el número de Oct.-Nov. de "Obertura", revista musical que le dedica un sentido homenaje a Nijinski, de la pluma de Luis Angel Torres, quien tuvo como informantes a Bèjart, K. Nijinski, Jorge Donn y otros carcanos parientes o amigos del gran bailarín de quien se dice que "de un salto prodigioso atravesaba la ventana y surgía un bólido en medio de la escena". Pero él aseguraba que "no era un saltador, sino un artista". Se trata de un valioso artículo.

GRABACIONES

RODOLFO HALFFTER, *Ocho Tientos para Cuarteto de Cuerda*, Op. 35. BLAS GALINDO, *Quinteto para Instrumentos de Arco y Piano*.—Cuarteto "México" y Manuel de la Flor, pianista. VOZ VIVA DE MEXICO, SERIE MUSICA NUEVA, UNAM MC-0508 (17-05-3279), 1976.—Esta es una de las últimas grabaciones de la serie enunciada, que Difusión Cultural de la Universidad está lanzando al mercado con éxito.—Se eligieron ahora dos muy valiosas obras de música de cámara, de los compositores Rodolfo Halffter y Blas Galindo, cuyos datos biográficos holgaría traer a cuenta. Ambos figuran como dos destacadísimos exponentes de la producción mu-

sical de México: Rodolfo es un caso especial, puesto que, siendo ciudadano mexicano y habiendo escrito casi toda su obra aquí, no ha abandonado ésta sus características hispanas tan marcadas, al grado de que los españoles siguen considerándola como de ellos. Y nosotros, los mexicanos, como nuestra, puesto que aquí se ha producido. En fin, lo que cuenta es la música misma y no su "nacionalidad". Estos Ocho *Tientos* son magníficos y demuestran añoranzas de épocas pasadas, pero teñidas con extraordinarios coloridos contemporáneos. Halffter menciona a Luis de Milán para explicar el significado de Tiento: "música que, es como un 'tentar' la vihuela a consonancias mezcladas con redoblonés", o "una música instrumental muy semejante al *ricercare* italiano". El primero está construido a base de intervalos disonantes paralelos en los violines con imitaciones libres en las cuerdas bajas. El segundo se mueve en un ritmo vivo de características populares. El tercero es antoña cómica. Termina con una especie de carcajada sonora. El cuarto es una especie de tonadilla que circula entre armonías politonales y pizzicatti. El segundo tema suena a "tonal moderno", con rachas de "politonal-antiguo" (y perdónese la paradoja). El quinto es alegre, sarcástico, sin más aparente intención que la de proporcionar un momento de amena diversión. Y el sexto se antoja aún más cómico, con su diálogo entre la cuerda alta y la baja. Los armónicos agudos suenan aflautados. El séptimo es el único triste: un corto y lento motivo de cante jondo es acompañado por armonías polifónicas de gran colorido. Cuando el violoncello toma el motivo se incrementa la melancolía. Le acompaña entonces la cuerda aguda con armónicos muy expresivos. Por último, el octavo gusta dejar en el oyente la impresión general de alegría y expansión y termina con armonías homófonas en vigorosos y característicos ritmos. En general se presenta en toda la obra un gran contraste de coloridos, que el compositor obtiene, ora por medio del arco, ora con pizzicatti o armónicos. La obra pinta a su autor de cuerpo entero.

Por lo que se refiere al *Quinteto* de Blan Galindo, el autor lo produjo en 1960 y yo me atrevo a colocarlo entre una de las mejores obras mexicanas de música de cámara que se han escrito aquí. Se compone de tres tiempos y en todos ellos campean los intervalos de cuarta y el cromatismo, tanto armónico como melódico, que tanta personalidad le han conferido a la técnica de Galindo, haciéndola inconfundible (sobre todo las cuartas). Además, siempre que usa el piano como 'partner', lo realiza en forma verdaderamente 'pianística', sin abandonar los límites de la colaboración. En este grato *Quinteto* el primer movimiento se aviene a la forma clásica. El llamado segundo tema de tal forma es expuesto por el piano y la cuerda lo atrapa después para desarrollarlo con el primero que ella había presentdo. Este segundo tema suena tan mexicano que no es posible confundirlo. Hay momentos en que el cromatismo melódico caracolea incesantemente. En el segundo tiempo comienza la viola a enunciar el 'sujeto' cuya 'respuesta' proporciona el piano, para continuarse después un desarrollo contrapuntístico elaborado cuidadosamente en combinaciones ingeniosas. El último movimiento es un rondó en el que se presenta cíclicamente el segundo tema del primer movimiento, el cual es corto y brillante.

Luz Vernova, Manuel Enríquez, Gilberto García y Sally van den Berg forman el "Cuarteto México" con el indiscutible profesionalismo que caracte-

riza a estos cuatro músicos, ya acoplados en la difícil tarea que esta clase de combinación instrumental presenta: la más refinada y noble. El pianista *Manuel de la Flor* se adaptó a ellos en forma ejemplar. Cada nueva actuación de Manuel de la Flor es un salto ascendente hacia la perfección. Sin duda será uno de los mejores pianistas mexicanos de su generación.

NOTICIAS

SILVESTRE REVUELTAS.—Por fin, después de tantos años se decidió hacerle justicia a Silvestre Revueltas: sus restos fueron trasladados a la Rotonda de los Hombres Ilustres el 23 de marzo pasado. Este traslado fue gestionado por el Director del Conservatorio, Víctor Urbán, el Gobierno de Durango y la SACM. La Orquesta Sinfónica Nacional fue encargada de ejecutar "Redes" del compositor homenajeado y la Marcha Fúnebre de la Tercera Sinfonía de Beethoven.

GRABACION DE LA OBRA DE REVUELTAS. La RCA Víctor grabó en Londres, con la New Philharmonia, parte de la obra sinfónica de Revueltas, con Eduardo Mata como director. La producción de este album se debió a un acuerdo entre la Secretaría de Educación Pública de México y la RCA Víctor mexicana. La primera pagó la orquesta y la segunda la producción de los discos. Se grabaron ocho obras en los discos: "Cauhnahuac", "Janitzio", "Caminos", "Danza Geométrica", "Redes", "Homenaje a García Lorca "Sensemayá" e "Itinerarios". Lástima que no se hayan incluido "Hora de Junio", ni las "Cinco Canciones sobre Poemas de García Lorca" que también tienen acompañamiento de orquesta sinfónica. Ni entró tampoco "La Noche de los Mayas" música para película que Pepe Limantour arregló en Suite Orquestal, como lo hizo Kleiber con "Redes". "La Noche de los mayas es obra muy importante. Falta, así mismo "Ocho X Radio". Que no se diga, pues, que se grabó la "obra completa" de Revueltas, pero ya es bastante lo que se hizo, tratándose de uno de los más grandes compositores mexicanos casi relegado al olvido.

SEMBLANZAS DE SILVESTRE REVUELTAS.—Reeditada por el gobierno de Durango, saldrá a la luz esta obra que sobre Revueltas escribió el cubano Juan Marinello, amigo personal que fuera del compositor mexicano y que será distribuida gratuitamente en Durango y aquí.

JORGE VELAZCO dirigió la Orquesta Sinfónica de la Universidad Juárez de Durango el pasado 26 de marzo. El programa contenía La Obertura de *La Italiana en Argel*, de Rossini, el Segundo Concierto de Saint-Saens, ejecutado por *Manuel de la Flor* en su parte solista y la Cuarta Sinfonía de Mendelssohn.

JANOS NEGYESY, nuevo director de la Sinfónica del Estado de México es un especialista en música contemporánea y desearía que la OSEM la difundiera en el futuro. Ojalá que logre sus propósitos.

MISCELANEA DE ULTIMA HORA. MONUMENTAL ORGANO.

Donald Corbett de Casavant está construyendo un órgano de 5 manuales, pedal y acción electro-neumática para la nueva Basílica de Guadalupe, en vías de edificación. Las negociaciones se llevaron a cabo entre aquél y el abate de la Basílica Guillermo Schulsenberg, y el organista titular Alex Méndez. Se trata del órgano más monumental que se ha construido hasta ahora para México.

MANUSCRITOS INEDITOS DE VIVALDI fueron hallados en la Biblioteca de Dresden por el musicólogo Manfred Fechner: una sonata para violoncello y obras para oboe y órgano. En el mismo paquete aparecieron algunas obras inéditas de Telemann y Fasch.

SERGIO PEÑA.—Sergio es un pianista nato que obedece a los impulsos de su vocación. No contento con haber dominado la técnica pianística en todos sus fases, ha traducido al español *The Art of Touch* del gran pedagogo Matthay (sobre cuya técnica HETEROFONIA publicó una serie de artículos), que espera urgentemente un editor. (¿El Fondo de Cultura Económico? ¿La Universidad?). El usufructuó grandemente de su trabajo, aplicándose a sí mismo lo que le faltaba a su condición de pianista. Hace poco demostró una vez más sus habilidades y condiciones artísticas en la Casa del Lago.

LA PASION SEGUN SAN MATEO fue cantada el viernes santo pasado en Bogotá Colombia por sendos coros de Venezuela y México. De Venezuela, los mejores elementos de los coros de Aragua y Carabobo y de México, que dirige *Jorge Medina Leal*. El bilateral acuerdo se llevó a cabo entre los gobiernos respectivos, agenciados por el estimado amigo *Eduardo Lira Espejo*, director de relaciones internacionales. Aprovechando el viaje del coro mexicano fueron invitados Federico Ibarra y Carmen Betancuort para volver a tocar un recital a cuatro manos en Caracas (ojalá hayan repetido el programa de Debussy que ofrecieron en la Ponce).

LA SCALA DE MILAN se haya en tales apuros económicos que al escribir estas líneas se temía un colapso general para fines de abril. Ojalá que se solucione el conflicto que obligó al director musical *Claudio Abbato* a renunciar.

SINFONICA DE XALAPA. Desde el 19 de marzo pasado inició esta orquesta provinciana su primera temporada del año, que constará de nueve pares de conciertos, para los que aparte del Director Titular, Herrera de la Fuente, fueron invitados *Luis Berber*, con su coro Convivium Musicum, para el estreno de la *Sinfonía México* de Bernal Jiménez. Y Enrique Bátiz y Alejandro Kahan.—La Orquesta de Cámara y el Conjunto de Jazz serán descentralizados; así como el grupo *Pro Música*.

FESTIVAL CERVANTINO. Desde ayer, hasta el 16 de este mes de mayo tendrá Guanajuato su Festival Cervantino. Entre los actos del mismo, 50 bailarines del Ballet Nacional de Cuba vendrían para la inauguración, entreverados con algunos miembros del Ballet de México. Vino ALICIA ALONSO para supervisar el medio baletístico de esta ciudad.

EDITH PICTH AXENFELD conocida pianista y clavecinista alemana, fue invitada por el Instituto Goethe y la Escuela Nacional de Música de la UNAM para una serie de conferencias-conciertos, que se llevarían a cabo los días 26, 28 y 29 de abril, sobre "Juan Sebastián Bach" en la Escuela y el recital, el 27 de abril, en el Instituto Goethe (Berg, Schoenberg y Webern).

ROSA MARIA CALVO, bien conocida en México como una de las mejores arpistas actuales, tuvo un resonante éxito en su recital del Carnegie Hall, a juzgar por la muy elogiosa información periodística de la EFE.



Rubinstein

DEL EXTRANJERO

JEAN FRANCAIS.—Con motivo del cumplimiento de sus 65 años de edad(el 23 de mayo del año próximo, la Editorial SCHOOT de Maguncia prepara una edición completa de las obras de *Jean Francais*, entre las que se encuentran 4 óperas, 13 ballets, 1 Oratorio, 15 obras de música sinfónica, 3 para orquesta de cuerdas, 2 conciertos para piano y orquesta, 16 conciertos para otros varios instrumentos y orquesta; 5 para voz y orquesta; 15 para música de cámara; 9 para piano; 2 para cuatro manos; 1 para dos pianos; 2 para órgano; 2 para clavicémbalo; 20 para otros diversos instrumentos; y diez para canto y piano.

EDICIONES URTEXT.—La propia Editorial Schott's Soehne ha lanzado al mercado una serie de ediciones urtext de obras de Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Haydn, Mozart, Schubert y Schumann.

BOLETIN DE INFORMACION DE LA UNION DE COMPOSITORES DE LA URSS.—Este Boletín nos llega siempre con varios meses de retraso. Acabamos de recibir los números 2, 5 y 6 del año pasado. El número 2 informa de una obra de Shostakovich estrenada en Moscú antes de su fallecimiento: la Suite para contrabajo y orquesta, con versos de Miguel An-

gel Buonarroti. Esto ocurrió en la pequeña sala del Conservatorio moscovita, con el solista de la orquesta del Bolshoi, Evgueni Nesterenko. El compositor escogió ocho sonetos del gran escultor renacentista.—En el propio mes se estrenó en Moscú el ballet "Ivan el Terrible" de Prokofiev, cuya música fue compuesta por el gran compositor ruso para la película del propio nombre de Einsestein.

CORCURSO ALEMAN DE MUSICA EN BONN.—Del 11 al 21 de junio próximo se celebrará un Concurso Alemán de Música para pianistas, instrumentos de arco, corno, trompeta, trombón, órgano, cembalo y conjuntos de cuerda.

CURSO INTERNACIONAL PARA POSTGRADUADOS EN FREIBURG.—El próximo septiembre se llevarán a cabo unos cursillos de piano, violín y música electrónica, que impartirán Karl Engel, Salvatore Accado y Hans Peter Haller, respectivamente: el primero del 6 al 17; el segundo del 1 al 11 y el tercero del 1 al 17. Colegiaturas para los estudiantes activos costarán 300 marcos y 150 para los oyentes.

FESTIVAL ANUAL DE SALZBURGO.—Como cada año, este Festival, que se realizará en julio próximo, será iniciado con el tradicional "Jedermann". Se escenificará por primera vez la ópera *Titus* de Mozart.

MAYO FLORENTINO.—En este mes se escenificará, por primera vez en Italia, *Il Re Cervo* de Hans Werner Henze.

ARTHUR RUBINSTEIN JASCHA HEIFETS Y ALEXANDER BRAILOWSKI.—El primero cumplió 90 años el 28 de enero el segundo 75 el 2 de febrero y el tercero 80 el 16 del propio febrero. El Presidente Ford condecoró a Rubinstein con la Medalla de la Libertad (1º de abril). El gran pianista polaco debutó en los E.U. en 1906. Y, a propósito de premios, *Mstislav Rostropovich* recibió el "Premio Ernst von Siemens" de música, consistente en el equivalente de medio millón de pesos.

SARAH CALDWELL que tanta fatiga pasó para preparar el estreno de la ópera "Montezuma" de *Roger Sessions*, (dos años de preparación) hasta el extremo de venir a México para ponerse a tono con el personaje titular, no halló el éxito esperado en Boston. Sessions escribió la música dentro de un serialismo libre para la parte de Moctezuma y las líneas vocales tienden al cromatismo, según el crítico del N.Y. Times, John Rockwell.

CONCURSO INTERNACIONAL DE BALLE EN BULGARIA.—En la ciudad de Varna se llevará a cabo este Concurso, del 10 al 25 de julio próximo, para artistas menores de 28 años y para adolescentes y muchachas de 14 a 19. Este Concurso estará sujeto a condiciones estrictas.

DIGEST IN ENGLISH

MARGO GLANTZ, Thomas Mann: Music: Art and Humanism, Freedom and Determination. — We got permission from REVISTA DE LA UNIVERSIDAD to publish those sections of Margo Glantz's article, which were devoted to Music in the works of Thomas Mann. The article appeared in last February's issues of said magazine. We are sure our readers will appreciate our colleague's generosity. We transcribed also the following paragraph on the same subject, written by the author previous to the mentioned sections.

In FAUST, perception becomes extrasensorial. More even than literature, music is intellectual and ascetic. Music harbors an inborn chastity. Thomas Mann said that there is no art as intellectual as music. In music form and contents are one and the same thing.

MUSIC: ART AND HUMANISM. For Thomas Mann music was a fundamental thing. He always considered himself greatly gifted for musical creation; his conception of a romance resembled a symphony. THE MAGIC MOUNTAIN is like a score and in DR. FAUSTUS it is thorough music that he judges the role of creation in contemporary society. Adrian Leverkühn is Nietzsche, the philosopher, but he is also the composer Schoenberg. In ROMANCE's ROMANCE Mann explains how deeply the technical side of music preoccupied him. He demanded counsel and assistance. He was willing to accept any help, as music in his works was only a way to determine art's general situation, as well as man's culture.—He found great help in Theodor Adorno, from whom he learned technical terms and fundamental music problem, but he had been previously developing the many obsessive ideas that appear in this works. The long lectures of Wendel Keretzschmar for the benefit of Leverkühn are already outlined in Gerda Buddenbrook with the old organist Pfühl, who was a teacher of her son Hanno. Mann's old mania for music's history as a history of culture and his contacts with R. Wagner, are manifest in this conversations with Adorno. Pfühl annoying endless polemic with Gerda, regarding polyphonic music's ascendant on harmony is

taken over by Kretzschmar when discussing Beethoven. It will later on allow Adrian to discover dodecaphonism. Mann's exposition of the twelve-tone system and his criticism on *Faustus*, II chapter — says the writer — are entirely based on Adorno's analysis. They are also due to Adorno's certain remarks on Beethoven's late musical idiom, as explained by Kretzschmar. Mann excused himself by arguing that after a certain time, the philosopher's text on the Schoenberg's system appeared to him "strangely" familiar and as though it had been transformed by other hands and placed under different hues. It is essential to the artist that these thoughts get tightly closed to the spiritual making of the work.—In *The Buddenbrook*, music is the shameful element. Hanno's last chatting with life is a passionate dialogue with his piano, whose mysterius voice calls him to death.—In one of his works Mann observes how tradition puts its convention's weight on artists. The conscientious finishing of his works suffers from that tradition. Nothing seems original. In Beethoven's sketch books nothing remains intact.—Mann's despise of Arnold Schoenberg's violent reaction when the composer demanded that every copy of *Dr. Faustus* should state the copyright of his system, heightens the human character of the former's work.—Mann's attraction for the apocalyptic world is relieved by his converting devilish facts into real ones.—In spite of his aversion for Beethoven, he admired this composer more than Wagner. In *Dr. Faustus* he devotes Kretzschmar's most meaningful moments to Beethoven. And so does he in his diaries and autobiographies. The *Musical Quarterly* sent him once a facsimil of Beethoven's letters. After a careful revision he finds them tortuous, tormented and lacking in love. At that moment he shares Goethe's aversion towards that ungovernable man; but he thinks afterwards that musical genius has perhaps nothing to do with humanity and the betterment of society. In the mean time that he leans on Goethe, he tries to protect himself and to protect Beethoven against the composer himself. Adrian enters the realm of music under Kretzschmar's guidance; and the realm of madness through a brothel to which he is dragged by a coachman who dialogues with the devil. So music becomes art's paradigm; but it becomes also the most ambiguous of all arts, when not connected with culture's general consensus. Professor Kretzschmar (Mann's double) says that during his prime, Beethoven was less subjective than in his last years. His preoccupation for sacrificing music to convention was stronger. Despite the originality of his idiom, a relation of his person with a more relaxed convention appears in his last piano sonatas. In these works — said Kretzschmar — the new relation between self being and convention must be looked for in death.—That old discussion in Gerda Buddenbrook's musicroom went on. In *Romance's romance* Mann writes about his meeting with Hans Eisler in Adorno's home and his talking with him about his main interests: is counterpoint superior to harmony?; Bach the "ahrmonic"; Beethoven's unnatural polyphony, which didn't cope up even with Mozart's; and the steadily thinking of counterpoint and fugue as music history's supreme moments. With Adrian, Beethoven is the composer who gives preference to lieder and oratorios, as being closer to the human voice. Aschenbach is saved by a high convention that makes him human. Said he: "Listen to the chains of trills, arabesques and cadences in Beethovent's Sonata opus 111..."

BERNARD SHAW, MUSIC CRITIC (IV), by ESPERANZA PULIDO.—Corno di Bassetto (Shaw) usted to degrade those opera vedettes,

who lured by their pretty voices, discredited the roles assigned to them. In that instance he gave *Adelina Patti* bad reviews, although he praised her very highly for singing Wagner's Five Tristan und Isolde Poems divinely.—He once saw Nilsson on the stage, patting the tenor's shoulder after a good rendition of *Ah, si ben mio*.—He had some kind of weakness for the French mezzo *Emma Clavé*, whose appearance he compared to a Tiziano's virgin; but he disliked her New York's *Carmen*, as too vulgar, superstitious, pleasure loving and only caring for seduction. That time he was furious with Calvé.—He accused the French baritone *Jean Lasalle* of demanding from the orchestra conductor the transposition of Rigoletto's part a whole tone lower than written. As the London orchestra used Paris' pitch, that demand seemed pretentious to Corno. He never the less excused Lasalle, on account of the strenuous and long effort the composer imposed upon the baritone in that opera. On the same occasion he highly praised *Nelly Melba* for her splendid singing in the famous Quartet.

Arriving once late at a concert of the Polish pianist Paderewski, he found himself in the midst of an over delirious public and a wrecked up piano. He liked him as a composer, but wished somebody would do something to disjoint the pianist from the composer, so that the one could not interfere with the other. Paderewski used to love the piano for his own works, with pitiful results. Corno advised him in his review that instead of punishing the piano so, he better use a drum. Although Paderewski played on an Erard piano, Corno thought that under his fingers the otherwise delicious instrument sounded dreadful.—Regarding Mozart, Corno's appreciation touched prophesy. Our century need not reach 1991 to understand Mozart's and Wagner's true positions in the field of musical creation. Wagner's later chromaticism was not unknown to Mozart. And Schoenberg founded his Twelve tone writing on the former's system. In 1891 Corno contended that critics of the future had to consider Wagner as a characteristic composer of the 19th century, who surpassed Beethoven, just as Mozart had surpassed Haydn.—As far as Mozart was concerned. Corno was indiscriminating. Having learned *Don Juan* from A to Z since an early age, he considered that accomplishment as a great privilege for his musical education. He used to say that *Don Juan* had been his vade mecum.—In 1891 he blamed London's conductors for not performing Mozart's *Requiem* (unknown there), although he thought that only four parts of the famous works were up to honor the commemoration. He praised a Mr. Mann's conducting of the *Jupiter Symphony*, but objected to the violin section. Every player should be sent back to the Conservatory, to learn how to keep time.—Corno's love of Mozart induced him to belittle Beethoven. He said that with Mozart one was safe from drunkenness, as in his chamber music he gave you neither Monostatos, nor Queens of the Night. He loved the way Mozart worked on his music, with the same easiness of a business man. He got furious once when listening to a piano duo playing Mozart's Fantasia in c minor, with a Grieg's commentary on the second piano. He called Grieg "impertinent", for distorting such a beautiful work.

FROM OLDEN TIMES, by E.P.—Mr. Steve Stoianivitch, a Serbian violinist, composer and conductor, who headed the Department of string instruments at the New York Schools of Music, enjoyed the greatest of privileges

among the teachers. The institution's founder and director had been his pupil. In a previous article I stated that the NYSM was the only music school in New York City that gave an annual student's concert at Carnegie Hall, with all the privileges.—I have under my eyes a program of the 30's when Mr. Stoianovitch conducted, as always, the School's so-called Shymphony Orchestra (opera arrangements of Bizet and Saint-Saens), before the students played their solos.—When I met Mr. Stoianovitch he must have been a man of fifty, or so; he was dark, stout and very affable. Having developed important activities in his native country, he did listen to New York City's sirens and before meeting Mr. X had to struggle a lot, like most immigrants.—In spite of a great difference of age, we liked each other very much.—He asked me once to join him in an adventure he intended to fulfill: his work at the NYSM not assuring him a brilliant future, he thought of founding a Conservatory of Music of his own. He was sure that most of his many violin students would follow him. I would teach the first piano grades and a more experienced teacher could take care of the advanced ones. I accepted, under the condition of retaining my job at the NYSM until I saw clear into the matter. He agreed and I found out that the adventure could be pleasant. After the first term Mr. Stoianovitch gave a first student's concert in a small hall. He asked me to conduct the Schubert waltzes he had arranged for the first grades students little orchestra. So did I, with awful results, but I deeply appreciated Mr. Stoianovitch's kindness. Finding out the real reason of his former collaborator's departure, Mr. X could not fear competition, the Serbian musician not charging \$0.25 or 1 Dollar a lesson, which was the NYSM' bait for attracting students like flies, but he regretted a lot the loss of such good element for his schools.—I would have gladly stayed much longer at the brand new Conservatory, if not for a proposal I got for a three months' tour throughout several states of the North American Union, which I will relate in a next article. So, I quit both schools.

In the mean while I would like to remember some of the many outstanding artists I heard at that time. The piano being my own instrument, I have already written something about my idols Myra Hess and Guioman Novaes. But there were many others, like Morris Rosenthal in what I think was the last time he appeared in public before he died. He played Schuman's Concerto with still great charm. And Rachmaninoff, who was such an excellent pianist. I heard him in recitals and with the Philharmonic Orchestra, playing two of his concertos.—And a long recital of Josef Lehvinne (the last of his life too, I think). Iturbe could have said: "Vini, vidi, vinci". He took New Yorkers in stride. Schnabel gave us Beethoven's 32 Sonatas in his unimitable style. His Beethoven's "Fourth" with New York's Philharmonic opened up many moments of future pleasure for me. Those were times when we, students, could listen to a whole concert in Staining Room. I shall next bring to my memory Wagner's operas we used to admire in the same circumstances, to the extent of fainting...

* * * *

SOUVENIRS OF SEVERAL HOLYWEEKS IN MEXICO.—My uncle Gregory, an itinerant dentist, used to invite me to visit some out of the way towns. He took me once to Malinalco, an enchanting little town sour-

rounded by almost unaccessible mountains. One could reach it only by climbing those mountains on mules (mules being such safe creatures!). I never forget the sudden valley view. A Paradise! Those were times a little previous to the Institute of Anthropology's invasion. The Eagle's and tiger's cavaliers who were carved on the mountain slopes by ancient Nahoas, lay there undisturbed. Heaps of "penates" and small idols could be easily gathered on the grounds.— It was Holyweek. The Indians preserved their old traditions, which were a mixture of catholic religion and idolatry. On Thursday they performed the Jewish and Christian ceremony. But the Conservatory student I was, looked and listened with more interest to their primitive reed flute (tlapitzalli) played by a boy. It was a pentatonic nice tune, to the accompaniment of an ordinary drum (not the famous Malinalco's *teponaztli* I was later on invited to tap), while another boy played on a clay trumpet a first inversion of an A major arpeggio three times in descending succession, before the two factions began fighting.—Friday's parade was so stately that I have never seen anything like it in any other towns. For music there was a lower flute and another trumpet. The former played a doleful tune while the marching went on and the trumpet "recited" its own melodies on the corners where they halted. Years later, when I returned to the place with a cousin and the Hugarian pianist Vilma Erenyi, I learned that those traditions were things of the past.— In the town of Ahuatepec, Morelos, the Passion's drama was so funny that I only remembered a man shouting inside the church's porch: "If you are the son of God make this 16 th century church collapse righth away". After a few seconds of expectation the drama went on.—In Tepoztlán the Holyweek was somehow like Malinalco's, but their orchestras were made up of saxophones, clarinets, trombones, tubas and drums. Their tunes were harmonized with lots of fourths and octaves.—But the most dreadful Holyweek I have ever seen in Mexico is Taxco's: the "encruzados" and "penitentes" punish each other's bare shoulders with real thorns while parading thorough steep streep streets with heavy reed bundles on their bloody backs... (To continue).

OUR FAUST, by NICOLAS KOCH-MARTIN. (our correspondant in Belgium).—Since 1587 Dr. Faustus' legend had been the subject of endless dramas, poetry, paintings, music; but Goethe was the genius of the real masterpiece.—In his ballet "Our Faust", Maurice Béjart closely followed Goethe's drama: the man who seeks his path, fights under Good and Evil's shadows and finally over powers Mephisto, who surrenders to the Creator and almost becomes Faut's friend.—Béjart was only able to reproduce 13 scenes of the drama, that allow him to symbolize man's role in the Universe in the midst of a certain religious tension and in spite of certain "diabolic" scenes.—"Our Faust" could be a show, rather than a ballet. The cast divides itself between talking and dancing. But there are great dancing moments, as well, like the pas-de-trois of the three angel-demons and the dances of Faust's six "doubles". The "Walpurgis Night" is replaced by a "Black Mass", with the dancers turning around the stage instead of the sexual orgy of the former. The many scenes in which Faust gives vent to evil are accompanied by Argentinian tangoes; but the courageous hero's were given J.S. Bach wonderful B minor Mass. The contrast is sharp and prone to confuse the audience somewhat.—There are three Fausts in this show: the "old" one (In Goethe's work he is 48 years old) is danced by Béjart (45) himself,

who is as nimble as ever and recites his parts with a clear French and German diction. When the Devil rejuvenates Faust, Bèjart takes up Mephisto's part. "Young Faust" is represented by Yan Le Gac, who is a wonderful actor as well. Finally, the Child Faust in the scene, before the last, dances a pas-de-deux with his mother (Maguy Martin and Catherine Verseuil). This beautiful scene is not Goethe's.—Jorge Donn, Bertrand Pie and Patrice Tournon dance the parts of the three devils. Donn's solo on Bach's *Agnus Dei* is most beautiful. And so is the whole spectacle.—Maurice Bèjart, the son of a philosopher, had to be very much attracted by this human drama. His Ballet had its premiere at the Théâtre de la Monnaie, before King Beaudouin and the whole Press. Besides the above mentioned dancers there were 20 more. The 50 members of the "Twentieth Century" group are now touring the United States and won't be back until the end of year.

LEA USTED HETEROFONIA

Revista bimestral de Cultura Musical

EDITORIAL

Comienzan ya siendo largos los años transcurridos desde que HETEROFONIA vio la primera luz.

Era el año de 1968...

Año crucial en los anales de la vida mexicana. Parecía como si la Juventud hubiera llegado a la meta de una larga carrera... Renacían las esperanzas de una vida mejor para todos los jóvenes...

Pero en vez de unirse apretadamente, aquellos que luchaban por una causa justa, permitieron que elementos nocivos de fuera penetraran en sus filas subrepticamente y se dedicaran a menospreciar a la experiencia, representada por la gente mayor.

La "momiza"...

Y comenzaron a cometer una serie de atropellos y a impedir por la fuerza que los muchachos serios prosiguiesen sus estudios pacíficamente.

Hasta que la momiza de fuera intervino y las cosas parecieron tomar de nuevo su curso normal.

Por algún tiempo. ¿Y ahora?

De nuevo, en río revuelto, ganancia de pescadores listos.

¿Y qué tiene que ver todo esto con la Música?

La Música, siendo un elemento abstracto, induce en sus secuaces un estado emoliente de conciencia. Por muy violentas que parezcan algunas técnicas contemporáneas de composición y ejecución musical, las revoluciones que provocan no incitan la violencia física, ni el desorden externo. Cierto es que algunas veces se ha provocado zaraogatas entre grupos contendientes, hasta llegar a los golpes, pero de allí no ha pasado. Cada facción ha vuelto a tomar su cauce y a seguir trabajando por sus ideales personales.

En estos momentos se lucha por donde quiera para que la Música penetre en todos los ambientes.

Nunca, como ahora, han proliferado los grupos sinfónicos y de cámara, para llevar sus mensajes a todos los medios sociales. Es increíble la cantidad de jóvenes músicos que se alistan para estas tareas.

¿Será la Música un elemento redentor en México? Vemos, con esperanzas renacidas, que comienza a predominar un sentimiento de optimismo e idealización entre la juventud que se dedica seriamente a resolver los intrincados problemas que presenta nuestro arte.

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

ENERO



TRAJE UN NUEVO AÑO

FEBRERO



AMISTAD Y AMORES



MARZO

LA PRIMAVERA

ABRIL



SU SOL
Y
SUS FLORES

MAYO



ES MES
DE LOS
MILLONES

5 DE MAYO

**60 MILLONES
DE PESOS**

**EN 4 SERIES - UNA SERIE \$1,500⁰⁰
VIGESIMOQUINTO \$60⁰⁰**



LOTERIA NACIONAL
PARA LA ASISTENCIA PUBLICA