



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 63, México, noviembre-diciembre de 1978

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 63, México, noviembre-diciembre de 1978, pp. #-#

The cover features a large, abstract graphic on the left side. It consists of a series of parallel, slightly curved vertical lines in white and light blue, which transition into a solid dark blue shape. This shape has a large, rounded, organic form that extends towards the center of the page. The background is a light, off-white color.

heterofonía

63

revista
musical

nov.-dic. 1978
volumen XI no. 6

méxico, d.f.

MICHAEL
KORSHAK

HETEROFONIA

Desea rendirle un homenaje a la
invicta pianista mexicana

ANGELICA MORALES



en este año de sus Bodas de Oro
en el ejercicio del Concertismo y la Docencia

1928 - 1978

MICHAEL
KORSHAK

HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

Directora

ESPERANZA PULIDO

Jefe de Redacción

Claudio Landeros

Relaciones Públicas

Alberto Pulido Silva

Redacción

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

Correspondencia

Apartado 12-808
México 12, D. F.

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

S U M A R I O

Noviembre-Diciembre de 1978 Vol XI N° 6.

● ROBERT STEVENSON Reciente investigación de Música Mexicana 1975-1977	2
● E.P. con BETSY JOLAS en Paris	7
● ESPERANZA PULIDO CHOU WEN-CHOUNG	10
● E.P. con CHOU WEN-CHOUNG en Nueva York	13
● SOPHIE CHEINER Mi vida (III)	15
MARIA TERESA CASTRILLON recibe una Condecoración austriaca	18
● E.P. con EMILIO ANGULO en México	20
● PEDRO MACHADO DE CASTRO Festival de Berlín 1978	22
● FRANCISCO CURT LANGE Hans Klotz sobre el arte organístico del Gótico, Renacimiento y Barroco	25
IRVING LOWENS, Nuevo Director del Conservatorio Peobody de Bartimore	28
Correspondencia de Italia (DINKO FABRIS)	29
GRABACIONES (A. Lemmon)	30
CONCIERTOS	33
NOTICIAS	38
DIGEST IN ENGLISH	44

Los autores son responsables de sus opiniones.

P R E C I O S D E S U S C R I P C I O N

Correo ordinario

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto	25.00
Un año (seis números)	125.00
Número atrasado	30.00
Correo aéreo	150.00

EXTRANJERO

Un año	Dlls. 12.00
Número suelto	" 1.50
Número atrasado	" 2.50
Registrado como correspondencia de 2ª Clase por la Dirección General de Correos con fecha 28 de marzo de 1969, bajo el número 1242.	

RECIENTE INVESTIGACION DE MUSICA MEXICANA 1975-1977

Por ROBERT STEVENSON

Dos excelentes tesis doctorales que serán admiradas por todos los especialistas en la música mexicana fueron aprobados en las Universidades de Washington, en Seattle, y la de Indiana en Bloomington (1975); y otra en la Universidad de Texas en Austin (1977). Pese a que ningún resumen corto de estas tesis podría hacerles justicia plena, ésta, por lo menos, les permitirá a los lectores de "Heterofonía" la posibilidad de obtener copias escribiendo a University Microfilms, 300 North Zeeb Road, Ann Arbor, Michigan, 48106, U.S.A.

Cada una de estas tesis se especializa en una época diferente: 1) fines del siglo XVI; 2) los albores del XIX; 3) mediados del XX. El autor de la primera tesis analiza minuciosamente un magnífico libro de 300 páginas numeradas (30 por 45 cms.) que fuera publicado en la ciudad de México por Pedro Ocharte, en 1584. La segunda contiene datos fundamentales y la transcripción de una brillante Misa orquestada, de 50 minutos de duración, dividida en 13 secciones por el compositor Francisco Delgado, nativo de la ciudad de México, quien floreció durante la época de Iturbide. La tercera tesis abarca la obra vocal completa del conocido decano de los compositores mexicanos vivientes, Blas Galindo Dimas.

Mary Elizabeth Duncan tituló su tesis: Un Cancionero Mexicano del Siglo XVI: Pedro Ocharte: *Psalterium, Antiphonarium Sanctorale cum psalmis & hymnis* (1584). Tesis en la Universidad de Washington, 1975, 231 páginas, R. Alec Herman, supervisor. Número de orden 76-17455.

En la ciudad de México, entre 1556 y 1589 se imprimieron no menos de 13 libros con música. Once de éstos existen aún. El *Psalterium* de 300 páginas, impreso en 1584, sobrevive en la colección de García Icazbalceta de la Universidad de Texas, en Austin, donde está catalogado con el número de registro GZZ/q1c95 (los folios 84-88 faltan en esta copia única). La música de la mayoría de las 330 antifonas esparcidas en este salterio se asemejan bastante a cantos de publicaciones hispanas del siglo XVI; sin embargo, la música de 13 antifonas es muy diferente y la de otras 4 bastante disímil. Diez melodías entre las 330 antifonas son tan radicalmente diferentes, que podrían parecer cantos producidos en México. Ocasionalmente una melodía que en España se canta en una tonalidad modal aparece en el Salterio en otra (*Nigrasum*, folio 236, esta en Fa, en vez del acostumbrado Sol hispano).

La importancia de cualquier fecha dada del calendario puede ser comprendida según el número de melodías que se le asignen en el *Psalterium*, o así mismo por la presencia o ausencia de un grabado ilustrativo. A través de estas pruebas el 16 de julio aparece como un día significativo. ¿Por qué significativo? Porque el 16 de julio de 1212, Alfonso VIII de Castilla ganó la victoria de Las Navas de Tolosa. Por otra parte, el día de San Hipólito no tiene ningún significado en el *Psalterium*.

Las melodías del *Psalterium* que confieren a este libro una importancia única en los anales más antiguos de la imprenta mexicana, no son tanto las antifonas y los responsorios, como los himnos —11 de los cuales contienen notaciones mensuradas. Los himnos números 3, 4, 6 y 7 de Duncan admiten un compás de 6/8 para su mejor transcripción; un 4/4 es mejor para los números 10 y 11. Por regla general solamente la primera estrofa del texto de cualquier himno dado está impresa entre los pentagramas (las otras estrofas están impresas por debajo). Las síncopas son responsables del vigor de *Petrus beatus catenarum. Iste confession* es otro himno de fino balanceo marcial (folio 124v). Para determinar como debe cantarse cada himno o cualquier otro canto, Duncan recoge testimonios de 38 autores teóricos de 1410 a 1614, entre los que se cuentan Durán, Bermudo y Villafranca.

Y apoya sus interpretaciones al comparar no solamente los himnos mensurados, sino el resto de los cantos del *Psalterium* con los de otros 12 libros litúrgicos impresos en España (1491, 1494, 1500, 1506, 1513, 1515, 1522, 1527, 1546, 1548, 1573, 1578).

¿Quién subsidió la impresión de este lujoso *Psalterium*? Los Agustinos pagaron por el *Ordinarium* de 1556, el primer libro de música publicado en el Nuevo Mundo. Los dominicos por el *Psalterium chorale* de 1563. Los agustinos y los franciscanos unidos se hicieron cargo del *Missale Romanum* de 1561. Los dominicos y franciscanos subvencionaron el *Antiphonarium de tempore* de 1589. Duncan reunió suficiente evidencia para demostrar que los jesuitas habían sido los subsidiarios del *Psalterium* de 1584.

Ayudados por mecenas como Alonso Villaseca tenido a su muerte (6 de Sept. de 1580) como el más rico magnate minero del virreinato, los jesuitas pudieron construir su suntuoso Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo en la ciudad de México. Juan de Tovar (1541-1626), nacido en Texcuco, jesuita desde 1573 y el primer mexicano nativo que escribiera un *Arte de Música* (listo para las prensas en 1602) fue quizá el editor del *Psalterium* de 1584. Al afirmar su tesis relativa a la subvención de los jesuitas, Duncan reconoce la colaboración del jesuita Kevin Waters.

Las lagunas de esta tesis son tan escasas, que casi no merecen mención. En su bibliografía Duncan omite títulos tan relevantes como los de K.-W. Gümpel y Mario de Sampayo Ribeiro. El *Intonarium Toletanum* (Alcalá de Henares: Arnaldo Guillén de Brocar, 1515) con música en casi todas sus 119 páginas y 102 melodías diferentes, para uso en la Catedral de Toledo, mencionado en la página 214 de la tesis de Duncan (M. 268), está en la Biblioteca de Madrid y no en la Biblioteca Nacional de la ciudad de México.

Nacida en Baker, Oregón, el 13 de junio de 1940, Duncan se graduó de bachillera en la Universidad de California, Berkeley, en 1964; su Maestría la obtuvo en la Universidad de Washington, en 1966. Después de esta famosa tesis, tiene la obligación de escribir un libro acerca de la serie completa de impresos lanzados entre 1556 y 1604.

—oOo—

Nichols, David Clifford. Francisco Delgado y el Clasicismo en la Música Mexicana, de acuerdo con la *Missa a quatro voces*. Tesis doctoral en la Universidad de Indiana, 1975, 399 páginas. Juan Orrego Salas, supervisor. Número de orden: 75-17060.

En 1940 Carlos Chávez seleccionó la Misa de Aldana en Re —una copia de la cual existe en la biblioteca del Conservatorio Nacional de Música— para mostrarles a los neoyorkinos qué clase de música había sido compuesta por mexicanos nativos en vísperas de la Independencia. Desafortunadamente, esta obra no era lo mejor de Aldana, ni Aldana fue un compositor con tendencias especiales hacia las formas mayores.

Mucho más talentoso como compositor de música coral en gran escala, acompañada por orquesta, era un compositor más joven quien, como Aldana, había sido violinista durante muchos años en la orquesta de la catedral de México: Francisco Delgado. Como otros muchos instrumentistas activos en la rica catedral de Bogotá, Caracas, Lima y Sucre (por aquel entonces llamada La Plata), en torno a 1810, Francisco Delgado procedía de una estirpe musical. Su padre, Manuel Delgado, y su hermano Eusebio, ambos violinistas brillantes, representaron papeles tan importantes como el de Francisco en los anales musicales de la ciudad de México. Algunas fechas relativas a las actividades de este último en la orquesta de la catedral (que en su época llegó a su mayor prestigio), fueron encontrados por Nichols en las actas capitulares de la catedral, con fechas de Noviembre 7, 1810, abril 1, 1819, agosto 29, 1819, enero 28, 1820, febrero 6, 1822 y en días no especificados de abril, 1824 y julio de 1825.

Después de estudiar la influencia de F.J. Haydn en torno a 1790-1810 —no menos patente en México que a través de la América del Sur— y de prestar atención a otros compositores de obras mayores, mencionados en el *Diario de México* (Elizaga y Corral, por ejemplo), Nichols proporciona una lista de las muy numerosas obras sobrevivientes de Francisco Delgado. En las páginas 201-395 copia (generalmente en una página de 12 pentagramas) la obra mencionada en el título de su tesis: "*Missa a quatro vozes y ripieno con Violines, Oboes y Flautas, trompas, Viola, Bajo, Timbales y Organó. Compuesta por Francisco Delgado Op. a 20.*"

Si se compara esta obra con la Misa con gran orquesta en el mismo tono de Re mayor del mayor de los compositores venezolanos, José Angel Lamas (1775-1814), la de Delgado revela que tanto los solistas de la catedral, como los instrumentistas de la ciudad de México eran técnicos más ágiles. Ciertamente los solos de la obra de Delgado acusan más importancia que los de la de Lamas. Por otra parte, Lamas era mejor contrapuntista que Delgado. Si Nichols quisiera refinar su análisis del estilo de Delgado, sólo tendría que camparar la Misa que transcribe, no solamente con la magnífica obra de Lamas (Misa en Re), sino también con la Misa orquestada de José Campderrós, tan magistralmente editada en la *Antología de la música colonial de la América del Sur*, de Samuel Claro Valdés (Santiago: Universidad de Chile, 1947). Nichols necesitaría fijar fechas exactas para Francisco Delgado. Para las de Eusebio Delgado podría consultar con provecho los chismosos *Chochets and quavers* de Max Marezyk (New York: S. French, 1855).

Nacido en Eau Claire, Wiscosin (River Falls en 1940 Nichols obtuvo el bachillerato de Educación Musical en la Universidad de Wiscosin (River Falls) en 1962 una maestría de la Universidad de Indiana en 1966, con una valiosa tesis sobre "El Cuarteto de Cuerdas en la Música Contemporánea de la América Latina". Lincoln Bunce Spiess le sugirió el tí-

tulo de su tesis y le proporcionó un catálogo de las obras sobrevivientes de Francisco Delgado. De 1964 a 1966 se graduó como auxiliar del distinguido supervisor de la Universidad de Indiana, Juan Orergo-Salas. En 1973 fue nombrado "Educador joven prominente" en la Universidad Estatal del Norte de Missouri, en Kirsville, Missouri, donde comenzó a enseñar en 1966. Con tan prometedor curriculum, debería ahora publicar una versión revisada y aumentada de su tesis, incluyendo —si no le fuera oneroso— una copia más legible de la Misa completa. Haciéndolo así ahuyentar un poco de la niebla que durante tanto tiempo ha oscurecido las cumbres de la música mexicana durante la heroica época de Hidalgo, Morelos y sus colegas.

—oO—

Conant, Richard Paul. La Música Vocal de Blas Galindo: Estudio de las obras corales y Canciones de un Compositor del Siglo XX. Universidad de Texas en Austin. Tesis para el Doctorado en Artes Musicales, 1977, 310 páginas. Supervisor: Morris J. Beachy. Número de orden: 77-28987.

La muerte de Carlos Chávez, el 3 de agosto de 1978, deja a Blas Galindo Dimas como decano de los compositores nacidos en México. Largamente conocido en el extranjero por su producción sinfónica y de cámara incomparable, Galindo merece el mismo reconocimiento en su calidad de maestro de composiciones vocales, como justamente lo consigna Conant. Durante una larga entrevista que tuvo éste con Galindo el 10 de julio de 1974, le comunicó el compositor algunos hechos de su proceso creativo, tales como éstos: 1) lee vastamente, antes de seleccionar los textos que elige; 2) no permite dejar que los escritores lo influyan por la sola fama de esos textos poéticos elegidos por él; 3) memoriza la poesía elegida; 4) no compone en el piano; 5) en 1974 todavía cree en la importancia del contrapunto.

Por conveniencia de clasificación, Conant agrupa las obras corales de Galindo por fechas: 1939-49; 1957-60; 1960-68. Ya en su *Cantata a la Patria* (1946) sobre el texto de *La Suave Patria* de Ramón López Velarde (1888-1921), originalmente publicada en *El Maestro* de junio, 1921, se notan ciertas tendencias tempranas del estolo vocal de Galindo. Contra la agitación orquestal, provista por el contrapunto, las voces cantan sílabas diatónicas, tendientes a gravitar en torno a un eje de altura, en torno al cual revolotean dentro de un espacio limitado. Rara vez se elevan las sopranos más allá de un fa (sol al terminar). En esta obra Galindo usa movimientos paralelos sin pena alguna. Habiendo seleccionado una pulsación determinada para la negra (M.M.=138) al terminar *Para mi corazón basta tu pecho* (poema de Neruda), en esta época de su carrera Galindo se mantiene firme, sin por ello dejar de cambiar frecuentemente de un compás a otro. Su fino sentido de la forma y su instinto para los contrastes, se pone en evidencia en las partes intermedias lentas de sus movimientos o secciones.

Una obra maestra representativa de su período intermedio es su cantata con duración de 40 minutos, terminada en 1957: *Homenaje a Juárez*, para tres solistas (soprano, tenor y bajo, coros y gran orquesta). Entre las características que separan su segundo período del primero está el uso más liberal de las disonancias, especialmente los tritonos y las séptimas y la construcción de climax más sonoros. En la *Cantata a Juárez* insiste en pequeñas figuras rit-

micas muy repetidas. Le atraen dos cuartas descendientes en sucesión. Al comienzo de incisos melódicos repite notas con frecuencia. Una figura rítmica que actualmente le llama la atención con especialidad es una anacrusis de corchea yendo a una negra seguida de un valor más largo. Sopranos y altos en unísono responden con frecuencia a tenores y bajos al unísono. Esta *cantata a Juárez* está clasificada por Conant como una verdadera obra maestra.

Otra obra que Conant considera como eterna es la *Cantata a la Independencia* de México (1960) para soprano, alto, tenor y *bajo cantante*, solistas y coro (4 voces). Referentemente a este monumental tributo, escribe Conant (p. 169):

En su *Cantata a la Independencia* Galindo parece haber alcanzado nuevas alturas de refinada unidad: entre la mayor diversidad de ideas temáticas puede frecuentemente notarse su procedencia del material contenido en los compases iniciales de la obra. Carece de importancia que Galindo lo haya realizado consciente o inconscientemente. La unidad persiste, no obstante.

En el *Canto a Morelos* Conant pide atención para las frecuentes armonías a cuatro voces de Galindo, la mayor dificultad de las partes vocales que se enfrentan hasta a una fuga, las líneas melódicas más largas, las numerosas frases entrecruzadas y el cromatismo que prevalece en contraste con el constante diatonismo de sus primeras melodías.

En 1965 terminó Galindo un trabajo más vasto aún: la *Letania Erótica para la paz*, de 65 minutos de duración, en cuatro enérgicos movimientos. Las partes vocales abarcan ahí un diapasón más extenso y por primera vez Galindo incluye pasajes aleatorios. A causa de su extensión y complejidad, las últimas obras monumentales no fueron publicadas tan pronto como sus *Tres Canciones* de 1939 para soprano y teclado (*Jicarita*, *Mi Querer pasaba el río*, *Paloma blanca*). (Arrow Music Press [New York], 1947). Ciertamente es que *Fuensanta* de 1968 para soprano y piano (revisada en las páginas 188-189 de Conant, es una obra reciente que muy bien puede recorrer el mundo. Pero la grandiosidad arquitectónica y el arrastre sólo podrán apreciarse cuando las grandes cantatas de la última época del compositor sean publicadas y grabadas, según lo indica acertadamente Conant.

Esta tesis contiene 72 ejemplos musicales, un catálogo ejemplar de las obras vocales de Galindo y una bibliografía muy útil. Conant, nació en la ciudad de Nueva York, el 16 de marzo de 1941; recibió su bachillerato en la Universidad de California, Los Angeles en 1964, se enroló en el ejército de los Estados Unidos en 1966, entró a la Universidad de Texas, en Austin, en 1970 y fue nombrado Director de Actividades Corales en la Universidad de Carolina del Sur, Columbia, en 1973. Su vasta experiencia, tanto como bajo solista, que como director de coros, se prestó admirablemente para producir un ensayo, lleno de entusiasmo, sobre una parte de la producción del maestro Galindo que está llamada a más altos reconocimientos en el futuro.

CON BETSY JOLÁS EN PARIS

(Conversación con ESPERANZA PULIDO)

—Aunque el avión aproxima bastante a los países del orbe entero, seguimos muy alejados de aquellos artistas de países lejanos con quienes no mantenemos contactos epistolares frecuentes. Este es mi caso con usted, a quien admiro enormemente como compositora. Así pues, me veo obligada a preguntarle por sus últimas obras, Betsy.

—Mi última obra es una especie de Concierto para Piano y Orquesta, al que di el nombre de STANCES. Fue estrenada en ocasión de un programa especial que me dedicó Radio-France; y ejecutado por *Claude Helffer* con la Filarmónica, bajo la dirección de *Marius Constant*. Como resultado de esta emisión se está llevando a cabo una grabación de la marca ADES que deberá salir en octubre. Habrá en este disco otras obras mías: "Point d'Aube" que creo ha sido ejecutada en México. Otra, "J.D.E.", para 14 instrumentos que terminé el pasado marzo.

—Espero escucharlas pronto, por lo menos en la grabación de que me habla usted y que trataré de adquirir tan pronto como salga al mercado. ¿Ha permanecido usted fiel a los lineamientos técnicos de sus primeras obras? Y si me refiero solamente al lenguaje composicional, es porque el lado anímico del compositor es su *sancto sanctorum*, al que sólo él —y a veces sus intérpretes— pueden tener acceso.

—¿Fiel al lenguaje de mis primeras obras? Depende de cómo se vean las cosas. Hay líneas que por fuerza precisa conservár constantes en el transcurso de los años, pero la evolución no se detiene: lo que escribí en 1966-67 tiene por fuerza que ser distinto de lo que hago ahora. Ya sé lo que quiero. He aprendido a manejar la orquesta. El año pasado escribí para Tanglewood mi primera obra exclusivamente orquestal, cuya ejecución tuvo mucho éxito.

—Me complace saberlo, porque creo que la mujer ha tenido casi siempre que sufrir desde el momento de invadir ciertos campos que el hombre había considerado como exclusivamente suyos. ¿Ha sentido usted alguna discriminación aquí entre sus colegas masculinos?

—Nada en lo absoluto. Como la única compositora de mi sexo durante bastantes años, la discriminación era más bien provocada por mí misma, pues necesité algún tiempo para convencerme de que era yo realmente una compositora.

—Que no tenía por qué sentirse inferior a los mejores. ¿Ha aumentado en Francia el número de mujeres compositoras?

—Sí, hay ahora varias jóvenes. Ya se acepta que la mujer no sea solamente apta para la creación de bebés. Una cosa no se opone a la otra.

—¿Quisiera usted decirme algunos nombres?

—Hay una joven que yo estimo mucho. Está actualmente en los Estados Unidos. Se llama Giselle Barrau. Tiene un gran talento. Me parece que es la mejor dotada. Hay otra de más edad: es la hija de Hermann Scherchen. Se llama Tona Scherchen.

—A su padre lo conocí bastante: pero ignoraba que su hija hubiera heredado su talento musical.

—Su última mujer era china. . . , es producto de esa unión y tiene mucho talento.

—¿Qué género de obras escribe ella?

—Sería un poco difícil decirlo. Posee una cultura francesa, pero es también china. Conozco una obra suya escrita sobre proverbios chinos, que contiene una buena dosis de lirismo.

—No es mi intención hacer distinciones entre usted y sus colegas franceses del género masculino; pero como mujer creadora de música —la más famosa de Francia— ¿goza de algunos privilegios?

(Betsy ríe de buena gana y dice: ¡la más famosa? No puede decir eso) ¿Que si gozo de algunos privilegios en mi país? Como no sea la frecuencia con que soy llamada para alguna comisión, porque soy la única mujer compositora y a veces tienen necesidad de una mujer; pero esto no ofrece ninguna importancia para mí como compositora.

—¿Se que aceptó usted una cátedra de composición en el Conservatorio. ¿Tiene algunos talentos notables?

—Respecto al Conservatorio déjeme decirle algo. Antes le ayudaba a Messiaen; pero como a usted le gustará saber, desde 1975 llevo una clase de Análisis Superior, que es un corolario de la clase de composición. Tengo allí algunos instrumentistas empeñados en asistir a mi cátedra, solamente porque les interesa cultivarse. Pero a partir del año entrante, puesto que Messiaen va a retirarse, tomaré permanentemente la mitad de su clase, aparte del mío propio. Sí. . . tengo muy buenos talentos, sobre todo entre los muy jóvenes. Hay un joven pianista del grupo orquestal de Boulez P.L. Aymard, que es verdaderamente formidable. Posée un espíritu analítico muy notable. Tengo también un joven violinista de 18 años —Raphael Olégue. Y un joven de 17 años —George Benjamin— que estudiaba con Messiaen el año pasado y el próximo asistirá a mis dos cátedras. Es un músico estupendo y ávido de explorar y aprender.

—¿Podrán estos muchachos aspirar al Premio de Roma?

—El premio de Roma no existe como tal desde 1968.

—Vaya que estoy atrasada de noticias.

—Se transformó en una beca que se da —generalmente por un período de dos años— de acuerdo con el expediente de la obra total del aspirante. Personalmente nunca aspiré al premio de Roma, pero me enviaban frecuentemente para controlar el trabajo de los becarios.

—¿Se obtienen buenos resultados?

—Desde luego que sí! Porque no hay música que juzgar. Lo mismo pasa en dominios de las otras bellas artes y el cine.

—¿Qué futuro ve usted para la música en Francia?

—¡Oh, la la!

—En México se decía no hace mucho que Francia estaba pasando por una especie de decadencia en campos de la música.

—Creo, al contrario, que Francia se ha expandido considerablemente en todos los dominios de la música. Desde hace algunos años es tal la cantidad de acontecimientos como no puede usted imaginarse. Resulta difícil elegir lo que le ofrecen a uno para una sola velada. Paris tiene festivales todo el año. Actualmente los de verano que sólo cesan el mes de agosto. Siguen los del

otoño y más tarde los de primavera. Y hay los de Marais: del barrio de Marais, con su castillo restaurado. Gran cantidad de conjuntos instrumentales. Una gran feria permanente (el Centro Pompidou de las Artes) que se ocupa de la Opera, de la Orquesta de Paris, y de todas las instituciones culturales francesas. La Radio tiene una actividad inusitada y funciona muy bien. Hay series para los cuartetos de cuerda, para la música contemporánea. Boulez tiene su conjunto de música contemporánea y dirige una institución muy importante. La Orquesta Nacional ha sido completamente renovada, con su actual director, Lorin Maazel. Y puede actualmente dividirse en pequeños grupos, para tocar la música contemporánea. Antes esto era un gran problema.

El Conservatorio ha sido también renovado. Hubo allí una semana de música de nuestros días. Invitan constantemente a gente que habla de cosas interesantes. Claro está que el Conservatorio es una muy vieja institución conservadora, pero está tratando de ponerse al día. Por otra parte, fuera de Paris, la descentralización está obrando maravillas. En el sur hubo un festival de música española de todos los tiempos: desde los muy antiguos hasta los actuales, con Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Nunes. ¿Conoce usted a Nunes?

—*En realidad, no.*

—*Es un compositor portugués de gran talento.*

—*¿Cree usted, entonces, que hay ahora en Francia una mayor comprensión para la música contemporánea?*

—*Seguramente. La descentralización lo ha realizado. Hay conciertos por dondequiera de música contemporánea, como los de Chantigny y otros poblados. Todo esto tiene mucho éxito.*

—*Volviendo a su carácter de maestra de composición, ¿qué demanda usted de sus alumnos como principal finalidad? Perdóneme usted que vuelva sobre la carga, pero me interesa mucho saber cómo enseña cada uno de los grandes compositores.*

—*Aunque todavía no he enseñado bastante en la rama de la composición, creo que en mi clase entrará el análisis como factor principal. Lo que se debe exigir de un estudiante de composición es la marcha firme de sus ideas: la prosecución rigurosa de un designio específico.*

—*Estoy segura que no comenzará usted por los clásicos, los barrocos, etc.*

—*Nunca lo he hecho. Yo creo que todo puede obtenerse a través del análisis aplicado. Si se quiere seguir una ruta determinada me da lo mismo; pero el alumno tiene la obligación de informarse de todo lo que se ha hecho y sólo por medio del análisis lo puede realizar conscientemente. Hay algunos muchachos que lo ignoran todo. Ayer vino a verme un chico norteamericano totalmente carente de cualquier conocimiento del saber compositivo. No sé aún lo que haré el año entrante en mi clase de composición, pero entre los muy jóvenes quiero que comencemos analizando las obras existentes del pasado, porque las del presente les crearían demasiados problemas; sin embargo no admitiré imposiciones. Messiaen quien fue maestro durante 40 años, nos obligaba a aprender cómo resolvieron sus problemas los compositores de todos los tiempos a través del análisis de sus obras. Claro está que no debemos copiar a Beethoven, pero sí aprender cómo zanjó él sus dificultades. Yo soy indulgente y creo que existe una cierta moral a la que hay que plegarse*

—¿Qué piensa usted de los jóvenes que ignorándolo todo están ansiosos por lanzarse súbitamente a la música aleatoria?

—Sería necesario conocer exactamente lo que quieren y tratar de mostrarles ejemplos de toda clase de posibilidades en este dominio. Desanimarlos resultaría contraproducente.

—Para terminar y regresando a Betsy Jolas, la ya eximia compositora ¿qué proyectos de creación la animan?

—Por el momento respiro. El año pasado fue sumamente cargado para mí, porque compuse tres obras orquestales y esto fue demasiado, tratándose de mis primeras experiencias en el campo sinfónico aislado. Pero si he de hablar de proyectos futuros, le diré que deseo escribir una nueva obra para orquesta. Y tengo otros planes más o menos ambiciosos: una obra contemporánea para dos cantantes —hombre y mujer, precedentes del grupo inglés Nine Centuries Ensemble, a quienes les escuché un disco que me fascinó. Proyecto, pues, un dúo para ellos, sin acompañamiento. Y quiero escribir otra obra para alto y piano. Más adelante me gustaría componer una ópera, que no sería la primera.

—Ignoraba que hubiera usted escrito alguna obra lírica.

—Sí, y debo decirle que ha tenido mucho éxito en sus diversas representaciones, aquí y en el extranjero. Se estrenó en Aviñón, en condiciones maravillosas, muy bien escenificada y después, se repuso en París, Londres, Bruselas y el año pasado en los Estados Unidos. Ahora se hace una traducción del texto al inglés para su representación en Brooklyn.

—¿Todavía no decide sobre qué texto escribirá su próxima ópera?

—No, todavía no.

—¿Cuáles son sus compositores preferidos, entre los contemporáneos?

—Muchos. No sabría elegirlos; pero debo decirle que mientras más pasa el tiempo más me enamoro de Debussy, de quien procedo estéticamente. Todavía no se le conoce en su total inmensidad. Antes de que llegara usted vino a verme una joven que está preparando su tesis doctoral sobre Kamma.

—¿Es un ballet, verdad?

—Sí, pero no existe una partitura de orquesta, por lo que el análisis resulta muy difícil. Creo que esta es la ocasión de encontrar un nuevo método de análisis de la obra de Debussy.

CHOU WEN-CHOUNG

Por ESPERANZA PULIDO

El nombre de Chou Wen-Choung, compositor chino (1923), residente en los Estados Unidos desde 1949, donde perfeccionó sus estudios de composición con gente tan prominente como Otto Luening, Martin y Edgar Varese (cinco años con este último), es prácticamente desconocido en México. Durante mi última visita a Nueva York (julio pasado), Alida Vázquez, mi buena amiga y distinguida becaria de Columbia University, para obtener el doctorado en composición, me sugirió entrevistara al prominente compositor y maestro chino, quien desde 1964 es titular de una cátedra de

composición en la Facultad de Artes de la enorme universidad neoyorkina. Con característica fineza oriental, el maestro Chou Wen-Choung me recibió en su despacho de la Columbia, donde platicamos un buen rato.

Como resultados de esta entrevista, la atractiva personalidad de mi entrevistado me indujo a más profundas investigaciones. Afortunadamente, el *Dictionary of Contemporary Music*, editado por John Vinton en 1974 (Dutton & Co., Inc., New York, N.Y.), en el que yo contribuí un pequeño y modesto artículo sobre la Música Contemporánea en México, contiene una importante colaboración de Chou Wen-Choung sobre la Música Asiática y la Composición en Occidente (p. 22), que me atrajeron en forma positiva. Nunca antes había leído otro artículo que le permitiera al lector no iniciado una mejor comprensión del medio en que ha evolucionado la música de nuestros días. Estoy segura que esta clase de lector lo sabrá apreciar.

Para coordinar las influencias mútuas de las culturas musicales del Oeste y del Este, Chou Wen-Choung rememora que desde los inicios de la Polifonía hasta el aparente derrumbe del Romanticismo, cualquier influencia oriental era en el occidente materia decorativa.

Pero en 1889 escuchó Debussy un *gamelan* indonesio en la Exposición Internacional de París. La música ejecutada en esa especie de xilófono javanés le produjo una durable impresión, por la complejidad de sus contrapuntos, porque los temas eran producidos simultáneamente con muchas capas de elaboración en diferentes registros del instrumento y a diferentes tiempos; porque percibió timbres instrumentales específicos para cada tipo de elaboración ejecutado, etc. Cree Chou Wen-Choung que Debussy adaptó conscientemente dichos principios orientales a sus orquestaciones; y que quizás haya sido el primer compositor occidental en usar las percusiones de acuerdo con standards asiáticos.

Así, pues, el concepto asiático de que la música reside intrínsecamente en el sonido y que uno debe investigar el sonido para conocer los tonos, e investigar los tonos para conocer la música", es auténticamente oriental.

Procede el autor enumerando las características orientales que han permeado las obras de algunos de los principales compositores a partir de Debussy, cuyos hallazgos ya fueron mencionados:

Scriabin y Bartok: Sistemas de afinación; características instrumentales; cualidades técnicas de ejecución, inflexiones microtonales, melodías, ritmos, idiomas instrumentales.

Webern: Ecos de conceptos orientales: clarificación de estructuras generadas motivicamente y altamente definidas; texturas relacionadas con la articulación; timbres; interés en todos los parámetros físicos definibles de los sonidos individuales, lo que conceptual y estéticamente es característica importante de la música asiática.

Varese: Sus conceptos de "sonido organizado" y sonido como "materia viviente" son un paralelo moderno del concepto chino de la entidad individual de cada sonido; el sentido de la música reside en los sonidos mismos. Mocrionalismo; varios sistemas de divisiones chinas.

Cowell: Con este compositor norteamericano a la cabeza, el grupo West Coast se dejó influir por la música asiática. Cowell viajó por Asia y creyó firmemente en una síntesis del Oeste y del Este, pero fracasó,

porque durante las décadas de los treinta y los cuarenta no pudo elevarse más allá de la puerilidad.

Hovhanness: Fue un poco más lejos que el anterior: su técnica es superior a la de Cowell. Sus últimas obras revelan influencias del Este.

Harrison y *Cage*: Comenzaron ambos por el camino de la orientalización, muy temprano en sus carreras. Escribieron en mútua colaboración "Double Music", inspirada en el gamelan; pero se trata sólo de "neo chinoiserías" (chinerías nuevas). *Harrison* estudia últimamente los instrumentos y la música de varias culturas asiáticas.

Cage: Es especialmente notable por su adaptación a ciertas ideas filosóficas orientales, que han armado bulla por dondequiera; sin embargo, se necesita aclarar la correspondencia de estas ideas con las originales. Inventó sus pianos preparados para procurarse percusiones (Bacanal, 1938), pero obtuvo sonidos semejantes al *saron*, *gender* y *ranat*. En sus Sonatas e Interludios quiso expresar "emociones permanentes de la tradición hindú". Quizá haya pensado en los estados primarios de la mente (bhava), que son las simientes que producen el *rasa* "de respuesta estética".—Después acudió al *I Ching* y al Zen, pero sin aproximarse demasiado a éstos. Quizá *Xenakis* se haya aproximado más que *Cage* al *I Ching*, con su "música estocástica". I también *Ligeti* con sus "categorías globales".—En relación con el Zen, *Cage* libra a su *Silence* de toda responsabilidad en lo referente a sus actos. En la década de los cincuenta *Cage* influyó grandemente a *Stockhausen* y a *Boulez*. Ambos reaccionaron en una forma tendiente a rejuvenecer sus ideas. La influencia de *Cage* en *Stockhausen* se incrementó en *Claviers-tuck* (1961) y *Microphone I* (1964).—*Boulez* criticó los procedimientos orientalistas de *Cage* y rechazó la casualidad inadvertida de éste; pero propuso "absorber" e "integrar" lo aleatorio dentro de una noción de estructura". El usó el término "aleatorio" para prescribir el concepto de casualidad y quizá para renovar cualquier elemento de orientalismo. Quiso conservar principios del 'círculo cerrado' de la música occidental, sugiriendo 'formas estructurales' de los ragas, como un principio para absolver la casualidad (Sonata N° 3 para piano 1957). Pero nada de esto tenía que ver con la improvisación de la música oriental. En primer lugar, muchos tipos de música no se valen de la improvisación. En algunos casos el único tipo de improvisación está en lo "elástico", como opuesto a lo "plástico" de la obra de que se trate. Por otra parte, en los ragas el ejecutante tiene que ser adiestrado en una técnica de siglos.

Messiaen: Es el único compositor mayor que, después de *Bartok*, haya integrado con éxito lo aprendido en culturas no occidentales, sin rebajarlo. Como resultado de su fascinación por la música hindú, diseminó ampliamente su teoría rítmica. Sus ritmos, con valores adicionales aumentados o disminuidos' le fueron inspirados por el *Tata* y su práctica, en la que esquemas polirítmicos y polimétricos provienen de otro *tata* y aumentaciones y disminuciones ("Cuarteto para e lfin del tiempo". 1941). También influyeron los contornos exquisitos y sorprendivos de la melodía hindú "La Navidad del Señor" (1935). "Los Cuerpos Glo-riosis" (1939) están inspirados en colorido melódico y ritmos hindúes.

DESARROLLOS EN ASIA

Por analogía, en Asia se ha desarrollado últimamente un movimiento hacia la interpretación. El coreano *Isang Yun* (actual residente en Alemania) es el más notable entre un número considerable de compositores orientales. Obras como *Re-ak* para orquesta (1966) y "Om mani padme hum" son notables ejemplos de composición inspirada en el Occidente: filosofía, ideas formales, principios estructurales, material sólido, son sus principales ideas estructurales.

En el Japón, Kazuo Fukushima, Toshi Ichiyanagi, Toshiro Mayuzumi, Joji Ichiyunagi, demuestran ideas occidentales sin abandonar las suyas propias del Zen: caligrafía, música shakichachi, catos budistas. El filipino José Maceda y el japonés Toru Takemitsu han logrado las más felices combinaciones de instrumentos orientales y occidentales (*Kubing*, 1960 y *Ugma Ugma* (1963)).

CON CHOU WEN-CHOUNG

Por ESPERANZA PULIDO

—*Sé que estuvo usted recientemente en China, como miembro del Consejo Directivo del Comité Nacional de Relaciones Culturales entre China y los Estados Unidos. ¿Cómo encontró la situación musical en su país de origen, del que salió hace 29 años?*

—Me impresionó mucho lo que encontré allí: lo que vi y lo que oí; pero sería muy largo de contarlo en detalle. Ante todo no hay que olvidar que los chinos pasaron por un periodo de Revolución Cultural y que hubo control del desarrollo político. Fue un periodo restrictivo. Yo ya había estado en China hace cinco años, o sea, al fin de la Revolución Cultural. Por tal motivo este último viaje fue sumamente instructivo para mí por la posibilidad de hacer comparaciones. Fundamentalmente puedo decir que hay allí una nueva política en lo tocante a asuntos creativos. Un nuevo acercamiento más liberal hacia el arte. Muchas gentes que no estaban en posición de poder trabajar han regresado. Se siente ahora un gran entusiasmo por desarrollar nuevamente el arte en el país y reanudar contactos. Tuve la impresión de que deseaban recuperar el tiempo perdido, establecer relaciones con el mundo para darse cuenta de lo que está pasando. Pude observar muchas cosas, porque permanecí cinco semanas entre ellos, o sea, dos más que el resto de la Delegación. Dividí mi tiempo entre Pekín y Shanghai que son los dos centros culturales. Vi a mucha gente: probablemente un centenar de personas conectadas con el arte —y tuve entrevistas con la mayoría de los dirigentes profesionales— por lo menos veinticinco entre los más conspicuos. A algunos los encontré varias veces y tuve largas conversaciones con ellos. Me invitaban unos a sus casas y otros iban a mi hotel. Nuestras conversaciones se desarrollaban en un ambiente estrictamente informal, por lo que me fue fácil comprender la situación. Esto me impresionó grandemente, pues me hizo comprender que con tanta buena voluntad y simpatía sería posible llevar a cabo intercambios provechosos con China.

—¿Sintió usted, realmente, buena voluntad hacia los músicos europeos y norteamericanos?

—No solamente buena voluntad, pero también interés por aprender lo que se está haciendo fuera del país. Desean ser informados acerca de los métodos de trabajo del Occidente; sobre la tecnología, el pensamiento teórico, etc.; pero esto no quiere decir que vayan a adoptarlos sin un sentido crítico

—Puedo bien imaginar el contento de usted. Tengo entendido que también fue a Corea, ¿no es así?

—Fui a Corea del Sur, lo que resultó una experiencia diferente, pero en ciertos aspectos lo que ví allí se asemejaba a lo que hallé en China. Se trata de un país pequeño, pero con una gran tradición cultural y una gran actividad, concentrada, sobre todo, en el sur. Allí conocía un buen número de personas de gran talento, empeñadas en realizar importantes trabajos. Noté, así mismo, que los profesionales estaban empeñados en aprender del Oeste métodos adecuados al desarrollo de sus dones, tal como ocurre en China. Como le dije ya conocía allí gente de gran talento en el mundo estrictamente musical. Tengo grandes esperanzas para ellos, porque conservan viva esa gran tradición musical de que hablé antes. En este sentido son diferentes de los japoneses, quienes, después de la Guerra fueron muy influidos por el Occidente. Está por verse si los nipones influirán, a su vez, al resto de Asia, o si fracasarán en su empeño; pero, conociendo bien a los nipones puede uno pensar que tendrán éxito.

—Los japoneses son excelentes en el medio de los ejecutantes y los intérpretes.

—La Julliard no hubiera podido sobrevivir sin el gran influjo de estudiantes japoneses y coreanos que llenaban sus aulas; pero en terrenos de la creación musical no creo que hasta el momento haya surgido ninguna figura mundial entre ellos. En la década de los cincuentas parecía que hubiera alguno pero ¡no! En Corea hay grandes talentos, mas el país carece de recursos para su desarrollo, mientras que en Japón abundan los medios. En Corea me impresionó la importancia que las esferas oficiales conceden a las artes, pese a su falta de divisas. Ojalá que los compositores coreanos tengan oportunidades de venir a estudiar al Oeste con permanencias suficientes, para que a su regreso puedan trabajar por el desarrollo de las nuevas generaciones.

—Ahora quisiera saber algo sobre el concierto para violoncello que está usted escribiendo, según me han informado. ¿Qué clase de técnica está usted empleando?

—Técnica de violoncello (se oyen carcajadas). Fuera de bromas, estoy avergonzado por este concierto para cello que no ha terminado. Una serie de compromisos me han impedido trabajar en mis cosas personales. Por otra parte, mi forma de componer se ha interpuesto. Se me hace imposible escribir música una o dos horas diarias, como lo hacen otros compositores. Cuando compongo me es imperativo todo el tiempo que necesito para mis propósitos. Soy lento como compositor. No estoy avergonzado por la composición misma, porque la considero como un compromiso para mí. El New York State Council Commission for Young Cellists me lo encargó. Y si acepté fue porque en ese tiempo varias personas me habían pedido un concierto para cello. Creo que ha llegado el tiempo cuando se deba saber cómo usar los instrumentos

musicales tradicionales. Una cosa es servirse de ellos para conjuntos pequeños y otra escribir una obra que sea fundamentalmente para el instrumento. Desde hace muchos años me ha preocupado la cuestión del uso que deba hacerse de los instrumentos musicales. Creo que el compositor joven debe comprender a fondo todas las posibilidades de cada uno de ellos, independientemente de la tradición. Tratar los instrumentos solamente de acuerdo con la tradición me parece un gran error. Esto ha ocurrido siempre en el pasado y persiste aún en nuestros tiempos. Por lo que se refiere a mi condición de compositor quiero remediar este malentendido, porque siento la necesidad de hacerlo. Creo que ha llegado la hora de demostrar aquello que los instrumentos pueden realizar por sí mismos. Por esta razón decidí escribir un concierto y aunque había pensado en otros instrumentos elegí el cello y comencé a especular cuidadosamente acerca de sus posibilidades. Escogí el lenguaje que se adapta a sus posibilidades y a mis requerimientos como compositor.

—*¿No le asignaron a usted una fecha fija para terminar la obra?*

—Hace mucho que la fecha llegó a su término, pero ésto carece de importancia al lado de mi carencia de tiempo para concluir mi trabajo.

—*Como famoso y eminente maestro que es usted, me encantaría conocer sus principales exigencias magisteriales.*

—Tengo la costumbre de impartir mis enseñanzas a partir del nivel que encuentro al alumno. En esta forma me resulta factible hablar de cosas que le interesen tanto al alumno como a mí. No creo que se trate de una demanda procedente de ellos, sino de una demanda procedente de mí mismo: comprensión del nivel del estudiante, de sus anteriores estudios, especialmente en la parte técnica; de lo que realmente quiere hacer y de lo que puede derivar de su propio material y su desarrollo. Específicamente podría decir que mis demandas se encaminan a descubrir las imperfecciones técnicas del alumno y la manera de ayudarlo a remediarlas. Esto es siempre difícil, porque el alumno debe adquirir una experiencia amplia, de manera que no se vea obligado a estancarse en un solo estilo. Que el joven se comprenda a sí mismo es una de mis principales preocupaciones.

—*Gracias, maestro Chou Wen-Choung.*

(Para mayores detalles, véase el artículo de E.P. sobre este eminente compositor y maestro chino) (pág 10).

MI VIDA

Por SOPHIE CHEINER

Después de la Revolución de 1917, Nishni-Novgorod recibió el nombre de *Maximo Gorki*. . . Ahora bien ¿qué hubiera encontrado el grupo de Stamislavski en mi pobre ciudad natal, tan menesterosa en eventos culturales? Apenas si una vez al año pasaba por allí un circo ambulante, con sus números estereotipados que hasta hoy siguen sin cambiar. Yo tenía en aquel entonces tres años y a espaldas de mi madre nuestra recamarera me hizo presenciar el espectáculo. ¡La impresión fue trastornante! ¡Todo en aquella representación me pareció maravilloso, extraordinario!

Por aquel entonces Rusia estaba dividida en dos territorios por un foso profundo de odios incorregibles... Por un lado los rojos, con sede en MOSCÚ; por otro la UCRANIA granero—, nodriza de Rusia, en manos de los blancos... En Moscú, frío, hambre, terror de ejecuciones en masa; en Ucrania combustible abundante, panaderías llenas de bote en bote de pan blanco y de pasteles y otros productos alimenticios de alta calidad. En Moscú, calles carentes de alumbrado; edificios hechos pedazos por las granadas; en Ucrania calma exterior y calor hogareño. En Moscú vidrios de tiendas rotos y reemplazados por sacos de arena; fusilatas inquisitoriales de los vencedores; una obra de depuración, tal vez más cruel que la guerra; fusilamientos que pronto se convirtieron en una rutina diaria, pues la gran escoba de depuración no seleccionaba a sus víctimas: barría parejo a intelectuales, a políticos, a ex-funcionarios. Sin pérdida de tiempo los mataban a todos...

En los hogares, los padres desconfiaban de sus propios hijos, temerosos de que los denunciaran y los entregaran en manos de los ajusticiadores que daban rienda suelta a sus instintos bestiales y a su ansia de destrucción, de pillaje y de crueldad. Filas de condenados eran conducidas a unos cuantos kilómetros de la ciudad y al amanecer, mientras los dorados rayos del sol doraban la campiña, por una descarga fatídica caían las innumerables víctimas del nuevo régimen de la libertad...

He aquí lo que contó un niño interno de la por aquel entonces escuela de danza del Teatro Imperial de San Petersburgo, donde prevalecía un régimen militarista:

Por las mañanas nos dedicaban a los rutinarios ejercicios de movimiento, con una comida que dejaba a los pobres niños en un estado crónico de hambre. Las tardes se consagraban a la enseñanza general. La pobreza de aquella instrucción corría parejas con el parvo alimento de que acabo de hablar... La insurrección de 1917 encontró a aquellos niños abandonados, con el estómago en ayunas, reclamando a gritos la comida.

A pesar de los tiroteos, los niños exponían sus vidas, vagando por las calles de la capital, con esperanzas de encontrar algo que les hubiera permitido matar el gusanillo... Un día les tocó presenciar un mítin que tenía lugar sobre el balcón de la residencia de la prima ballerina del Ballet Imperial —*Martilde Kchessinska*— ex-favorita del Zar Nicolás II. Sobre el balcón de aquella casa un hombre de cara mongólica pronunciaba un inflamado discurso. Era *Vladimir Ilyitch Oulanov* (1870-1924), alias LENINE, fundador del Estado Soviético y uno de los cabecillas de la lucha revolucionaria, ya latente durante la insurrección fracasada de 1905 y expulsado de su país por el gobierno imperialista.

Nuestros niños que por pura casualidad asistieron a aquel mítin, no entendieron nada de lo que hablaba aquel hombre sobre el balcón, lo que demuestra la absoluta ignorancia política de aquellas creaturas. Desafortunadamente, aun los artistas ya formados seguían viviendo en la luna, sin darse cuenta de lo que pasaba bajo sus narices.

Nuestros niños tenían que buscar y aceptar los más insólitos quehaceres para no morir de hambre: de mensajeros; de policías, de comparsas en películas silenciosas; etc. Se tenía poca esperanza de que los teatros volvieran a sus actividades de antes. Por suerte el primer Ministro de Educación del Nuevo

Estado —LUNACHARSKI— gran amante del ballet, supo y pudo influir para que se utilizaran los teatros imperiales durante las grandes reuniones del Partido, amenizando los interminables discursos con bailes del ex-Ballet Imperial. El frío excesivo del invierno ruso, la carencia total de vestuario, impedía a los artistas a arrancar pedazos de telones para confeccionarse pantalones; quemar banquillos para calentarse —en las tablas, la respiración de los artistas se transformaba en vapor húmedo—; cortaban así mismo pedazos de las alfombras que cubrían los pisos de los vestíbulos y los transformaban en botas de fieltro...

El Teatro de Arte de Stanislavski recibió órdenes de seguir con sus espectáculos en el gran Teatro *Slodovnikov*, sin permitirseles cobrar las entradas y únicamente para el proletariado...



Al mencionar a Stanislavsky retrocedo un poco en el tiempo. Dije que a los tres años me llevó una sirvienta al circo a hurtadillas de mi madre. Los viejos entoldados, levantados de la noche a la mañana en la plaza; los trajes de colorines de los cirqueros, los acróbatas, los domadores de animales salvajes y, sobre todo, la bella "écuyere", amazona con traje de lentejuelas que realiza acrobacias sobre un caballo blanco girando sobre la pista, me parecieron un sueño en un palacio suntuoso. Pero lo que más me maravilló fue el mago, de cuyo sombrero sacaba conejos y palomas que echaban a volar. Aquello me dio la idea de que la vida de los artistas debía ser de lo más interesante y emocionante —idea que afiancé más tarde, al cumplir 17 años y ver la obra de teatro —"Taras Bulba" de Gogol. Salí tan impresionada que me fui a casa pensando en ser artista; pero... me había ido al teatro sin permiso de mis padres, con mi hermanita menor, pensando quedarme sólo "un momentito". Una vez dentro me olvidé de todo. Nuestra ausencia alarmó a mis padres, quienes se echaron a buscarnos, temerosos de que nos hubiese sucedido algo. El regreso fue recibido con una tunda de palos para mí.

Mi padre era violento, pero bondadoso. Su furia de esta vez me produjo más dolor moral que físico. Fui a refugiarme, como de costumbre, debajo del piano de cola —que mi padre solía tocar—, junto a los pedales, para escuchar las sonoridades que yo asociaba con mis sueños infantiles. Cuando estaba sola me entretenía jugando con el teclado y esta afición mía decidió a mis padres a darme un maestro, con quien ejercité mis aún pequeñas manos. Reconociendo el buen oído de la niña y un talento especial, el profesor recomendó a mis padres llevarme a estudiar a la ciudad, puesto que él ya no tenía nada que enseñarme. No sé de qué medios se valió mi padre, pero me llevó a Kiev, donde escuché por primera vez una ópera de Chaikovsky sobre un texto de Pushkin.

A los 8 años ingresé al Conservatorio de Kiev, pasando mi tiempo entre las clases de música y el colegio de instrucción primaria. A los 12 años terminé mis estudios de música y di mi primer recital en público, con tal éxito, que se me concedió una beca para proseguir estudios superiores.

A los 15 me recibí de bachillera. En 3 años aprobé todas las materias, pero con cero en conducta, por mi espíritu rebelde que provocaba expulsiones. Mi elevado sentido de la justicia era la causa de las expulsiones, pues siempre me ponía de parte de los alumnos vejados por cualquier motivo; pero lo

asombroso de mi caso era que aprobaba las materias sin casi leer los textos. Un prodigio de asimilación intuitiva.

Un año antes de terminar el bachillerato ingresé a la Escuela de Arte Dramático de Kiev, en el Teatro de Stanislavski. Y al terminar el bachillerato decidí trasladarme a San Petersburgo, sin pedir permiso a mis padres, y sin dinero. Me inscribí luego en el Conservatorio, donde estudié armonía, instrumentación, formas musicales, etc. por espacio de un año. Mi aplicación me valió una beca para completar mis estudios en el extranjero; pero la guerra del 14 estropeó el viaje, y me obligó a permanecer en Rusia, a mi pesar. Entonces decidí trasladarme a Moscú, donde ingresé al Teatro del Arte, matriculándome a la vez en la Universidad. Mi maestro de actuación fue Vajtangov, el creador del Teatro Gavima. Allí comenzó mi lucha entre el teatro y la música. Ganó la última, porque la consideré un arte superior.

A los 18 años terminé el doctorado en Filosofía y Letras, habiendo obtenido una medalla de oro al mérito.

Entre tanto, conocí al compositor Gretchnaninov, quien se enamoró de mí a primera vista. Era un ser humano bondadoso, pero un dipsómano invertido. Cuando le entraba una racha de borrachera se ponía un gran abrigo, sus gruesas botas y se encerraba en su estudio durante días enteros; pero en sus tiempos de sobriedad cambiaba por completo. Me propuso matrimonio (podía haber sido mi padre) y pese a mi negativa, siguió siendo para mí un amigo inmejorable, que me conseguía lecciones de piano muy bien pagados entre gente de alcurnia, con lo cual yo podía vivir sin penurias.

Europa me atraía considerablemente. Mi idealismo necesitaba de nuevas expansiones geográficas. Pero ¿cómo salir de Rusia? (Lo veremos en el próximo artículo).

(Continuará)

MARIA TERESA CASTRILLON

La pianista mexicana MARIA TERESA CASTRILLON recibió el mes de agosto la Insignia de Oro al Mérito, que le fuera brindada por el Presidente de la República de Austria por mediación del Señor Embajador de Austria en México. Nos es grato transcribir las palabras de este último, al hacer entrega de la presea a María Teresa. La Redacción.

Muy distinguida Sra. Castrillón:

El grupo de sus amigos se ha dado cita hoy aquí, con el fin de celebrar un acontecimiento trascendental. A mí me fue confiado el gran honor de hacerle entrega de una condecoración muy especial, como representante del Presidente Federal de la República d Austria con la INSIGNIA DE ORO AL MERITO, OTORGADA POR LA REPUBLICA DE AUSTRIA, de la cual deseo hacerle entrega en esta oportunidad.

Es este un instante de alegría, no sólo para Ud., distinguida Sra., sino para todos sus amigos que la acompañan, y por sobre todo para mí, representante de la República de Austria en México.

A pesar de que son del conocimiento de todos los presentes los motivos por los cuales el Presidente ha decidido condecorarla con una distinción austríaca de tal envergadura, no obstante desearía destacar con breves palabras, las razones anteriormente mencionadas.

Desde muy temprana edad y en el transcurso de toda su vida ha demostrado Ud. poseer una gran inclinación hacia Austria. Por sobre todas las cosas, fue la música el puente espiritual, sintiéndose desde jovencita atraída por esta forma de expresión artística, y en consecuencia hacia los compositores austriacos.

Después de que Ud. absolviera sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México⁸ se fue a Viena para estudiar desde noviembre de 1954 a noviembre de 1955 con el Prof. Richard Hauser de la Academia de Música y Artes Representativas de la mencionada ciudad. Posteriormente a obtener su diploma de Profesorado de piano, regresó nuevamente a Viena para completar sus estudios musicales hasta julio del año 1957.

Considerando al Prof. HAUSER como su maestro, no sólo le brindó perfectos conocimientos de interpretación musical, sino que como hombre, como austriaco, personificó el tipo humanista tan querido y apreciado a nivel mundial.

La relación que Ud. tuvo hacia Austria debido a sus estudios no se cortó con la finalización de los mismos, dado que por el contrario, participó Ud. durante los años 1962-1964 en los concursos para Maestros de piano, junto a DEMUS, BADURA-SKODA y BRENDL, en París y Viena. Durante ese período tuvo lugar su primera actuación en Viena, que la crítica en los periódicos destacó con comentarios muy positivos. En los años subsiguientes no sólo actuó en Viena, sino en Bruselas, París, Londres, Nápoles, la mayoría de los países centroamericanos y Nueva York, sin dejar de lado por supuesto la ciudad de México, con actuaciones brillantes en todos los casos.

Cualquier persona que podía gustar de su arte quedaba encantada al escucharla, incluso las ingratas voces de los críticos que apenas si podían criticar algo.

Lo que en su caso también se suma, es que durante toda su vida manifestó un gran amor por Austria y su cultura, pero que no sólo valora y conoce su música, sino que también aprendió su idioma y siempre se preocupó por lograr el conocimiento de nuestro país en otras personas. Como ciudadana mexicana favoreció permanentemente las relaciones entre ambos países, por sobre todo a nivel cultural. Jamás dejó de manifestar en sus actuaciones y en el marco de su docencia reconocer a Viena como meca de la música, y ubicarle el lugar en México de patria de la música, como a nuestro parecer verdaderamente lo merece.

No solamente como intérprete, sino también como crítica, jamás dejó de figurar en los periódicos mexicanos con sus valiosos comentarios. En el marco de esta actividad, no sólo demostró gran interés por artistas austriacos solistas como Joerg DEMUS y grupos de artistas como por ejemplo los Niños Cantores de Viena, sino que también impulsó y apoyó la presentación de jóvenes artistas no tan conocidos al público mexicano, que demuestra un sano interés por promover figuras y sobre todo es prueba de un inconfundible rasgo de carácter, que nosotros los austriacos tanto valoramos: su humildad.

Finalizando esta breve alocución, no quisiera dejar de mencionar que en no pocas ocasiones, hizo muchos sacrificios de todo tipo y también materiales con el fin de posibilitar la actuación de artistas austriacos en México. Todo lo anteriormente expresado, fue lo que movió al Presidente Federal para

condecorarla con la INSIGNIA DE ORO AL MERITO OTORGADA POR LA REPUBLICA DE AUSTRIA.

A mi no me queda más que felicitarle de todo corazón y pedirle humildemente que continúe Ud., distinguida Sra. Castrillón, defendiendo por mucho tiempo más los valores de la música, y esto significa, si mis palabras son comprendidas, que siga favoreciendo la esencia musical austriaca en México.

De este modo, le hago entrega de esta presea que el Presidente Federal le hace llegar por resolución tomada el 28 de febrero de 1978, junto con el Decreto correspondiente y las felicitaciones del Ministro Federal de Educación Pública.

EMILIO ANGULO

Con ESPERANZA PULIDO

—Emilio, tú, a quien conocí niño aquí en el Conservatorio, donde te cité para esta breve charla, eres ya uno de los jóvenes pianistas mexicanos que, tras nueve años de becas y esfuerzos tuyos personales, te has convertido en uno de los mejores de tu generación. Eres ya un concertista mexicano de primera línea. ¿Estás satisfecho de tus logros?

—¡Sí!

—Tus prolongados años en Viena te permitieron adquirir y asimilar una formación pianística y musical de primera línea. La semana pasada, al escuchar tu recital del Palacio de Minería, me sentí muy contenta. El temperamento romántico, por excelencia, de los austriacos (y de los alemanes) se te introdujo, por afinidad, hasta la médula de los huesos. No te he escuchado aún las últimas sonatas de Beethoven, pero por tu ejecución e interpretación de la "Waldstein" pude darme cuenta de que ya eres también un cumplido beethoveniano. ¿Qué puedes decirme sobre esto?

—Creo que helogrado comprender el espíritu y el estilo de Beethoven. Me he profundizado con lecturas sobre la vida y la obra del compositor. Esto me parece vital.

—Suele pensarse que la vida y la obra de los artistas es independiente la una de la otra.

—No lo creo.

—Referentemente a la Toccata y Fuga de Bach, te resultó extraordinariamente organística, en el sentido moderno del órgano. Fue esa tu intención, al abrir y cerrar los reguladores dinámicos con tanta exuberancia?

—Esa Toccata y Fuga, más que clavecinística me parece organística. Para mí esa era la interpretación. Me fue inculcada allá y, claro, yo le puse algo de mi cosecha. Para Bach ese es el estilo prevaleciente en Viena.

—En esto no te doy la razón, porque yo escuché pianistas como Gieseking, Clara Haskill, Rosalyn Tureck y otros, que edifierían considerablemente de ese concepto, tratándose de la interpretación de Bach en el piano. Pero en gustos no hay nada escrito y a ustedes los pianistas jóvenes, les fascina todo lo brillante. Los Estudios de Schumann sobre un tema de Beethoven no son rivales de sus propios "Estudios Sinfónicos", pero lo tocaste con gran vir-

tuosismo. *¿Crees haber sido el primero en ejecutarlos aquí por primera vez en público?*

—No solamente aquí, sino también en Viena. Sólo Badura-Skoda los había tocado primero en Alemania. Puedo decirle que me los elogiaron mucho.

—*Y tu Brahms, ¡Ah! Esa primera Sonata la tocaste magistralmente. Eres un brahmsiano hasta la médula de los huesos ¿no es así?*

—Tengo predilección por Brahms. Es uno de los compositores que más se ajustan a mi personalidad. De él toco un buen número de obras.

—*Tú, como Gulda —los dos más notables alumnos de Seidhofer— gustan mucho del Jazz. Una vez tuve ocasión de preguntarle a tu maestro si no le era perjudicial a Gulda, para su técnica, tocar tanto jazz y me respondió negativamente.*

—Usted sabe que Gulda —un pianista colosal— improvisa siempre en la última parte de sus recitales, con algún contrabajista, u otro músico ad-hoc.

—*Recuerdo cuando en 1954 le escuché en Viena las 32 sonatas de Beethoven. Después de cada sesión Lauro Flores (que entonces vivía allí) me invitaba a ir con Gulda al cabaretucho donde hacía entonces su práctica de improvisación jazzística, hasta las tres o cuatro de la mañana. ¡Es formidable! Hablando de otra cosa, ¿crees que sirva para algo un solo año de beca en un país cuya lengua te es extraña?*

—Un solo año de beca sólo sirve para darse idea de lo que pasa; para acomodarse. Aquí se sabe poco de pianismo. He visto allá muchachos que llegaron sin darse cuenta de cómo estaba el ambiente. Y se regresaron a México sin haber hecho nada.

—*¿Cuántos años de beca consideras indispensables para un beneficio efectivo?*

—Depende de la personalidad. En mi caso, yo no tenía defectos técnicos y pude concentrarme en la interpretación. Tuve como maestros a Seidhofer y a Hans Graf (alumno de aquél). Este último me obligó a concentrarme en desmenuzar las obras.

—*¿Qué muchachos mexicanos siguen por allá, ora como becarios, ora por haber decidido quedarse por su cuenta más tiempo?*

—*Angélica Méndez*, quien se casó allá y se dedica a sus niños y como buena acompañante. *Salvador Neira* es ya maestro en una dependencia de la Academia de Música y toca en provincias. *Carlos Marrujo*, violinista, yucateco, se graduó en el Conservatorio. Toca en la Orquesta de la Opera Estatal, a veces bajo las direcciones de von Karajan, Boehm, etc. *Sergio Cárdenas*, de Tamaulipas, ganó el cuarto lugar en un Concurso de Dirección. En Salzburgo dirigía la orquesta de alumnos de la Escuela Superior de Música. Ahora es aquí Subdirector de la O.S.N. Yo toqué con él en Puebla —muy a gusto— el 3º de Beethoven.

—*Tú has tenido buenas oportunidades allá?*

—A raíz de ganar el Primer Premio Boessendorfer (un piano de tres cuartos de cola, precioso) tuve la oportunidad de sustituir a Badura Skoda en la Musik Verein, en un recital Beethoven que le fue imposible dar. Con excepción de los Estudios de Schumann (sobre un tema de Beethoven), toqué todo un programa Beethoven: 2 rondóes Op. 51; Sonata op. 101 y terminé con la Waldstein.

—*¿Piensas quedarte a vivir en Viena?*

—Por lo pronto sí, pero vendré cada año a México.

FESTIVAL DE BERLIN 1978

por

PEDRO MACHADO DE CASTRO

(nuestro corresponsal en Madrid)

PROLOGO FILARMONICO CON KARL BOEHM.—A poco de haber aterrizado en el aeropuerto berlinés de Tagel, nos apresuramos para llegar a la Philharmonie: Karl Boehm al frente de la Orquesta Filarmónica de Berlín era uno de los mayores atractivos del viaje de este año. Comenzó el programa con la Quinta Sinfonía en si menor de Schubert y terminó con la Novena del mismo compositor, con motivo del 150 aniversario de su muerte. Leve y grácil la primera —obra de juventud—, dramática y profunda la última —obra de madurez; hallaron en el maestro Boehm un intérprete excepcional, capaz de asimilar y revivir hasta límites extremos la intención del autor, traduciendo, como quizá nunca hallamos escuchado, estos pentagramas tan llenos de sana inspiración y cabal comunicatividad. Mucho contribuyó a la excelencia del mensaje la sorprendente acústica del local. El conjunto orquestal —uno de los tres o cuatro mejores del mundo— satisfizo plenamente, por su probada profesionalidad y su admirable conciencia artística, a lo largo de uno de los conciertos más logrados de cuantos hemos tenido el privilegio de escuchar, los asistentes del grupo filarmónico español, que desde hace varios años acude a estas citas del festival berlinés organizado por quien estas líneas redactada.

SOLTI CON LA SINFONICA DE CHICAGO.—Al día siguiente, escuchamos a la Orquesta Sinfónica de Chicago, de largo historial, bajo la dirección de maestros eminentes, desde Schock a Reiner' ahora bajo la batuta de Sir Georg Solti, que nos ofreció dos programas diferentes, uno con dos obras de Debussy, el admirado impresionista francés, y la Primera Sinfonía de Gustav Mahler' en Re Mayor, que mereció una prolongada y cálida ovación, el otro con la Primera Sinfonía de Beethoven en Do Mayor, y la Séptima de Bruckner en Mi Mayor, a la que correspondió el público con largos y merecidos aplausos. Los conciertos de ambas noches probaron la altísima calidad interpretativa de Solti, que ya conocíamos a través de sus magníficas versiones discográficas, consideradas por muchos críticos como definitivas.

"EUGENE ONEGIN" EN LA OPERA DE BERLIN. Aprovechando noches libres, tuvimos ocasión de asistir a la escenificación de la ópera Eugenio Onegin", obra muy hermosa de Peter I. Chaikowsky que rara vez figura en los repertorios de los teatros europeos. Basada en un relato de A. Puschkin, la acción —muy decimonónica— contiene ingredientes románticos a los que se ajusta con singular eficacia el dramático lirismo del compositor ruso. El director Gerd Albrecht, dirigió la obra con verdadero acierto, éxito al que contribuyeron particularmente el baritono Robert Kerns en el rol protagónico, el tenor Donald Grobe en el desdichado Yenski, la soprano Julia Varady en una Tatiana muy convincente y la mezzo Bárbara Scherler en una Olga muy

satisfactoria. Aparte su impecable labor como cantantes, los miembros del coro bailaron la polonesa del penúltimo cuadro con singular habilidad dentro del plural dinamismo, enmarcado en una escenografía verdaderamente sensacional. Mención especial merecen el regista Boleslaw Barlog y el diseñador Filipo Sanjust por la rica imaginación y el extraordinario sentido de las dimensiones, expuestos con la máxima eficiencia en la escena de la habitación de Tatiana —un cuadro magnífico—, en el salón de baile de la penúltima escena, y en el final, en un rincón del palacio, utilizando para éste, solo una tercera parte del escenario. Una función de Oegin realmente memorable.

“DIE FRAU OHNE SCHATTEN”.—Muchos integrantes del grupo español no habían tenido la oportunidad de presenciar esta formidable ópera de Richard Strauss en la escena, que traducimos así: “La mujer sin sombra”. El libreto procede de un poema de Hugo von Hofmannsthal, en que se alterna el plano real y el plano mágico: la procreación en relación con una pareja imperial y una pareja rústica. Parece increíble poder lograr mayores efectos que los que logró el director de la orquesta Heinrich Hollreiser, para completar los maravillosos efectos de escenografía y luminotecnia conseguidos por Jorg Zimmermann. Leonie Rysanek, la máxima intérprete de la emperatriz (New York, Salzburgo), se mostró a la máxima altura de sus facultades, Dietrich Fischer-Dieskau perfiló una personificación acabadísima del tintorero; y Ruht Hesse mantuvo su alta clase en lo vocal y en lo histriónico, como el ama, especie de hada madrina que interrelaciona ambos planos ambientales. Muy atinado estuvo Gerd Brenneis, el tenor dramático que interpretó al emperador, de grato timbre y emisión segura, pero la revelación fué la gran actuación de Ute Vinzing, que sustituía a la soprano que todos esperábamos: Birgit Nilsson. El papel de la mujer del tintorero requiere no solo grandes facultades vocales, sino también notoria intensidad en la actuación a lo largo de esta ópera. No hay que dudar que Ute Vinzing, debutante para nosotros, estuvo al nivel de las más distinguidas intérpretes del personaje, entre ellas Christa Ludwig. La Vinzing es natural de Wuppertal (Alemania) y será la Brunhilda del próximo anillo wagneriano en la Opera Metropolitana de Nueva York y quizá la Isolda en la nueva grabación que realizará Solti para la Decca, noticia que anticipamos a nuestros lectores. Esta “Mujer sin sombra” fué justamente ovacionada. También debemos consignar que Gustav Rudolf Sellner se hizo acreedor de nuestro entusiasmo por la impresionante producción escénica de esta ópera en el palco escénico de la Deutsche Oper.

GIULINI CON LA FILARMONICA DE BERLIN.—La Orquesta Filarmónica de Berlín y el Kammerchor Erns Senff realizaron una labor artística de primer orden con el “Stabat Mater” de Rossini. Carlo Maria Giulini, probablemente el máximo exponente actual de la dirección orquestal italiana, alcanzó un triunfo rotundo al frente de esta ejecución del Rossini maduro y archifamoso. Tuvo para ello la colaboración de cuatro solistas especializados: la soprano Nadia Stefan-Savova, la mezzo Julia Homari, el tenor Veriano Luchetti y el bajo Ruggiero Raimondi. Aunque el “Stabat Mater” constituyó el exponente estelar del programa, resulta imprescindible recordar la admirable lección de exactitud y nitidez que nos brindó Giulini con las obras iniciales del programa, para instrumentos de metal: la “Sonata Pian e Forte” y

la "Canzona Seconda" de Giovanni Gabrielli, seguidas del Concerto Grosso en sol menor de G. Geminiani. Fué conmovedora esta interpretación tan rígorosa y precisa de dos compositores casi olvidados.

Para cerrar los comentarios sobre la primera semana del Festival de Berlín (que dura un mes) podemos resumir la impresión general en una sola palabra: irreplicable! Ha sido unánime la opinión del nutrido grupo español participante en este final del verano del 78.

POSDATA OPERISTICA EN HAMBURGO.—Con motivo del 300 aniversario de la fundación de la Opera de Hamburgo (una de las más antiguas del mundo) no resistimos la tentación de visitar la Hamburgische Staatsoper, donde ofrecían el fin de semana "La Flauta mágica" de Mozart y "Elixir de Amor" de Donizetti. La primera dirigida por el actual intendente del teatro Christoph von Dohnanyi (sobrino del compositor Ernest von Dohnanyi). La Pamina de Helen Donath estuvo al nivel de su fama y experiencia y el Tamino de Franz Nentwig fué satisfactorio, aunque hizo lamentar la ausencia de Peter Schreier, repentinamente indispuerto. Zdzislaw Donat cosechó grandes aplausos por su virtuosística agilidad vocal en el registro de coloratura como la cruel Reina de la noche. Harald Stamm hizo un Sarastro muy adecuado a ese místico personaje, con voz hermosa aunque no de gran volumen. También se destacaron el Papageno de William Workman y las Tres Damas; así como los tres niños. La orquesta y el coro alcanzaron cotas estimables. La producción escénica nos pareció un poco aparatosa para los resultados, mezclando elementos modernos con otros arcaicos, importantes en el simbolismo aunque insuficientes en su logro estético.

Todo lo contrario sucedió con "Elixir de Amor" dirigido por Ralf Weikert y producido por Jean-Pierre Ponnelle, éxito al que contribuyeron mucho el coro y los intérpretes. Alida Ferrarini fué una Adina encantadora, con voz joven y fácil. El peruano Luigi Alva, reemplazando al indispuerto Luis Lima, mostró una vez más su experiencia en el papel de Nemorio, que cantó con gusto y gracia, y fué bien aplaudido en el aria de la "furtiva lágrima" donde emitió un crescendo y dos reguladores que resultaron inolvidables. El "Belcore" de Franz Grundheber se impuso, vocal e histriónicamente, subrayando mucho lo caricaturesco del personaje y utilizando su buena voz de barítono con notoria brillantez en el registro agudo. El bajo Domenico Trimarchi impersonó un Dulcamara pletórico de gracejo y desenvoltura, con voz de poca potencia pero sobrada capacidad de flexión. Todo el desarrollo de esta ópera nos dejó más que complacidos de lo que esperábamos y fue como el broche de oro de nuestra excursión musical por Berlín y Hamburgo. Lo más impresionante, sin embargo, fué la producción escenográfica del paisaje italiano que se iluminó sabiamente: la secuencia de una luz plateada a una luz dorada precediendo una luz blanca plena, de acuerdo con el desarrollo emocional de la trama. Mereció elogios en el primer acto. En el segundo oscurecimiento azulado durante el climax de la crisis sentimental, fué otro de los aciertos. En total una función operística no solo superior a la precedente, sino además muy digna de nuestro disfrute.

BERLÍN 1979.—Como anticipo a nuestros lectores les informamos de lo que sucederá en el próximo festival en la antigua capital alemana. El Festival de 1979 pretende aglutinar a grandes orquestas y directores de fama. Se ini-

ciará el 4 de septiembre con la participación de la Sinfónica de Boston dirigida por Ozawa que incluye en su programa la Sinfonía Fantástica de Berlioz. Intervendrán también la Filarmónica de Berlín dirigida por von Karajan, la Filarmónica de Israel dirigida por Metha, la Sinfónica de Cleveland dirigida por Maazel y también habrá una producción de Cosi fan Tutte de Mozart bajo la dirección de Boehm. Otros solistas y directores se anunciarán oportunamente. De ello daremos cuenta a nuestros leales lectores de siempre.

LIBROS

Por FRANCISCO CURT LANGE

HANS KLOTZ.—*Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock* (Sobre el Arte organístico del Gótico, del Renacimiento y del Barroco), 2a. edición, totalmente revisada y aumentada, XX-428 pp., con 21 láminas incluidas en el texto. Barenreiter-Verlag, Kassel/Wilhelmshöhe. Precio de la obra: DM 150.00.

Después de haber practicado investigaciones exhaustivas durante 4 decenios, apareció en segunda edición este notable trabajo del Profesor Dr. Hans Klotz, dedicado al arte del órgano en el periodo que corre de 1320 hasta 1750. Se ocupa no sólo de la construcción de órganos, de sus dispositivos, de la literatura organística de ese tiempo, sino de multitud de fascinantes revelaciones que los constructores de este instrumento establecieron por medio de contratos con las autoridades eclesiásticas o municipales. Nos encontramos con un panorama más ampliado y más profundo que nos revela en sus más mínimos detalles el florecimiento del arte organístico hasta su auge, a través de sus constructores y cultivadores.

Hans Klotz nació en Offenbach sobre el Meno (Alemania Federal) y se educó en la cercana Frankfurt. Siendo aun alumno liceal, se inició en el órgano, interesándose por los órganos totalmente mecánicos que aún se habían conservado. Estudió piano y composición en el Conservatorio Hoch de Frankfurt, matriculándose en la Universidad en la que se doctoró en Filosofía (rama musicología). Sus maestros en el estudio del órgano fueron Karl Straube en Leipzig y por recomendación especial de Albert Schweitzer, Charles-Marie Widor en París. Desde 1928 hasta 1948 actuó de organista y maestro de capilla de la comunidad evangélica de Aquisgrán; desde este año en adelante hasta 1954 fue director del Servicio musical de San Nicolás en Flensburg, desempeñándose luego como Director del Instituto para Música Evangélica y Profesor de órgano en la Academia Estatal de Música de Colonia. Sus giras de conciertos le condujeron a muchos países europeos y a los Estados Unidos de Norte América. Es autor de la obra "El Libro del Órgano"; contribuyó en la nueva edición de las obras completas de J.S. Bach con dos volúmenes de obras para órgano y colaboró al mismo tiempo como experto en la construcción de órganos modernos y en la restauración de órganos antiguos.

Su obra magna ha sido escrita tanto para organeros como para organistas

y viene a constituir un precioso e insustituible Manual que nos informa con inapreciables detalles sobre la literatura organística de aquellos tres periodos arriba enunciados, los órganos y sus dispositivos y se ocupa de la interpretación alternada y de la práctica de intervalar, mencionando también las ediciones princeps para su empleo práctico, indicando editores y año de aparición de las obras. Ha tratado minuciosamente los órganos para los cuales fueron creadas y tocadas las respectivas composiciones y ha seleccionado los dispositivos de acuerdo con el texto fiel en todos sus detalles que se establecieron, como ya dijimos, entre los organeros y las autoridades eclesiásticas y civiles. Al mismo tiempo nos introduce a la mensuración de órganos interesantes, al igual que al método de mensuración empleado en aquellas épocas, agregando dibujos esclarecedores y numerosos análisis. Todavía se completa este exhaustivo trabajo con mixturas elaboradas en los respectivos países y épocas. También trata de la interpretación de los creadores y sus escuelas.

De todo esto se deduce claramente que nos encontramos ante una obra de envergadura que nos introduce al conocimiento de la organística del pasado que tan luego representa en nuestra era, en la que más nos interesamos por la autenticidad de la interpretación y de la construcción, una preciosa e insustituible contribución.

El autor se manifiesta al comienzo de su obra sobre la interpretación de la música antigua para órgano y coincide con todos aquellos y también con el que esto suscribe, que se han ocupado de la interpretación de música antigua. En efecto, esta música nos ha llegado generalmente en forma incompleta. La documentación existente nos informa sobre alturas y duraciones tonales, pero muy poco sobre valores absolutos, y con respecto al color y la intensidad sonora (dinámica), casi nunca existen referencias. Las partituras del Renacimiento causan la impresión como si se tratara exclusivamente de música vocal, pero como dice Klotz, al correr del tiempo se llega a la conclusión que un genio como Orlando di Lasso ha tenido presente en sus composiciones, combinaciones sonoras de índole vocal-instrumental muy específicas y muy variadas, lo que no extraña si tenemos presente que se encontraba entre los noventa miembros de la Capilla de Munich mayormente instrumentistas y que el inventario de esta Institución acusaba varias centenas de instrumentos.

Esto acontece también con la música para órgano de aquellos tiempos. Las tabulaturas que se han conservado nada revelan sobre el empleo de los registros y de la intabulatura. En la interpretación de la antigua música para órgano tomaron parte tanto los constructores como los intérpretes y es justamente en este sentido que el Profeosr Klotz nos trae valiosos esclarecimientos, tanto sobre ediciones de la literatura organística como sobre la composición de mixturas y la construcción de mensuras, facilitando al intérprete los análisis complementarios que arrojan luz sobre el uso de registros y teclados de predominio en lo métrico y melódico sobre el color sonoro. Esto se explica aquellos tiempos, en los que se manifestaba además, con toda seguridad, un porque los instrumentos de teclado tomaron siempre parte, con una lógica absoluta, en toda la música que se creaba, y a la inversa, no extrañaba que los compositores dedicados a escribir para órgano concibiesen sus obras al mismo tiempo para conjuntos de cuerdas o vientos, para no referirnos ya a la comunidad de instrumentos de teclado.

Sin embargo, tampoco debemos dar demasiado importancia a esta primacía. Los compositores parisien para órgano de fines del siglo XVI, para citar un ejemplo, indicaron con toda precisión el colorido sonoro que ellos concibieron para su música, dando al mismo tiempo registraciones alternas, seguramente porque quisieron que fuese lo más amplio posible el círculo de sus intérpretes. Klotz sostiene que en la práctica desilusionan generalmente estas registraciones alternadas si las comparamos con las originalmente dadas, pero por encima de todo, el autor se ha esforzado para descubrir, en lo posible, más allá del texto de las respectivas piezas, el colorido sonoro de la música antigua. Es lógico, concluye, que el intérprete de esta música debe ir más allá del status de la información semántica, trayendo a luz lo que llamamos el contenido. Se sobreentiende que la manifestación acústica de la obra de arte se constituye un símbolo de una realidad espiritual y por tanto, en manifestación estética de una substancia. Es esencial que la importancia de hechos musicales sobrepase la del ornamento. Y lo comprueba la experiencia de mucha gente que al escuchar una cmposición, no solamente asimila el recuerdo de un fenómeno acústico sino como saldo, el haber experimentado un acontecimiento espiritual.

Con la presencia exterior de la música antigua sólo se habrá obtenido una estructura a grandes rasgos, o sea, el andamiaje del acontecer musical, con lo cual la música, en su condición de mensaje, provista de una fuerza substancia, no es posible. Para que esta fuerza se manifieste y para que los sonidos revelen vida, despertando la sensibilidad del oyente, se tiene que llegar a la estructura fina, que la mano del artista sabe imprimir a la manifestación musical. Pero es importante declarar que el aliento creador que se ha de revelar en este proceso de la conquista de una obra, jamás será susceptible a un análisis.

He aquí conceptos generales sobre una obra que representa el summum de la experiencia de un investigador y artista que ha luchado durante toda su vida con la materia que constituyó su pasión. El libro ha sido dividido en varios capítulos: El arte organístico desde 1320 hasta 1400, de 1400 hasta 1480, de 1480 hasta 1540, de 1540 a 1640 y de 1640 hasta 1750. Por lógica, los últimos capítulos se dedican al período de mayor florecimiento del arte organístico y ocupan el mayor número de páginas. Cada uno de estos períodos se divide en las siguientes Secciones: *La Música, El Instrumento, y La Interpretación.*

Debido a la proliferación de la construcción organística, el Profesor Klotz organizó el periodo de 1540 a 1640 por países: Italia, España y Portugal, Francia e Inglaterra, Países Bajos, Alemania y Polonia, dedicando un capítulo final a diversos temas referentes a la construcción de órganos en esos países. El caso se repite en el capítulo final (1640-1750), en el que incluye Bohemia, Moravia y Transilvania. Visitando iglesias, conventos y catedrales, siempre hemos tenido el mayor interés en conocer sus órganos. Cuando estuvimos en la iglesia episcopal evangélica de Hermannstadt, una región que había florecido gracias a una vasta población germánica, pudimos admirar, en el distante Sudeste, el órgano construido por Johannes Vost, entre 1671-1673. Esta minoría goza de todas las libertades, inclusive religiosas, en la Rumanía de hoy. El Profesor Klotz incluye este órgano en su relato.

Faltaría agregar que desconocemos los motivos que impulsaron al autor para dejar de lado el arte del órgano en Dinamarca y Suecia. En cambio, dedicó un extenso capítulo a diversos temas sobre la construcción organística y otro sobre el arte del órgano de Juan Sebastián Bach. Muy interesantes son los capítulos de las registraciones que originalmente fueron concebidas por los constructores. Como es de imaginar, la obra tiene un número exhaustivo de Índices, cuenta con un Glosario, con una Relación, de Literatura antigua y otra más reciente relacionada con el órgano, con Antologías y Ediciones en serie de música para órgano.

No le quepa al lector la mayor duda de que toda persona dotada de pasión por el órgano, encontrará en la obra del Profesor Klotz una *Biblia del Saber Organístico*.

Montevideo, 5 de abril de 1978.

Francisco Curt Lange.

Irving Lowens, Nuevo Director del Conservatorio Peabody de Baltimore

Muy conocido musicólogo en el campo de la música norteamericana y crítico musical de *The Washington Star*, Irving Lowens fue nombrado Director del Conservatorio Peabody de Música, el pasado agosto, en sustitución de James Hustis, quien tras 8 años en ese puesto, regresa al de maestro de tiempo completo en la propia institución, donde es miembro de la Facultad de Instrumentos de Metal.

El Sr. Lowens, quien ha sido crítico musical del diario mencionado, durante 18 años, posee títulos musicales varios. Durante el curso de su intensa carrera fue el primer bibliotecario especialista en fonogramas contratado por la Biblioteca del Congreso de Washington y más tarde tuvo allí otros varios puestos. En 1964 ocupó el cargo de presidente de la Asociación de Críticos Musicales e inició, entre otros proyectos, una revista de noticias musicales titulada *The American Musical Digest* y junto con el Dr. Galkin (entonces crítico del *Baltimore Sun*) un programa nacional para el adiestramiento intensivo de jóvenes críticos musicales. Fue también uno de los principales fundadores de la Inter-American Association of Music Critics, con miembros de 17 países, de la que es actualmente vicepresidente. En 1975 se le eligió miembro perpetuo de la MCA. Su obra *Music and Music Critics in Early America* ha sido reconocida como una de las mayores contribuciones en este terreno. Su más reciente libro: *Music in America and American Music: Dos Aspectos de la Escena*, New York, Instituto para el Estudio de la Música Norteamericana, 1978, incluye una bibliografía de sus aproximadamente 1,000 escritos, entre los que se cuentan 12 libros, así como ensayos y contribuciones a 22 publicaciones nacionales y extranjeras, aparte de artículos para enciclopedias, historias de la música y diccionarios.

En el curso de su carrera musicológica, Irving Lowens ha impartido conferencias en el Brooklyn College (donde fue investigador "senior" en el

Instituto de Estudios universitarios y académicos importantes. La asociación de la que es actualmente presidente, se dedica a la diseminación de información e investigación fidedigna en todos los aspectos de la música en los Estados Unidos y la música norteamericana.

Entre los muchos honores y recompensas recibidos por Irving Lowens están el primer Premio Moramus "por distinguidos servicios a la música norteamericana", concedido por la Fundación Musical Moravia; subsidios para investigaciones del Consejo Americano de Asociaciones Eruditas y muchos más, algunos de los cuales han sido declinados por él. En 1973 y 1977 ganó la Recompensa ASCAP/Deems Taylor "por los mejores artículos de prensa sobre música". Mr. Lowens es el primer musicólogo miembro de la Asociación Norteamericana Anticuaria, de más de 150 años de existencia y ha sido consejero investigador de la Fundación Musical Moravia desde hace 22 años y del Instituto Interamericano de Investigación Musical de la Universidad de Tulane desde hace 15. Formó parte, durante 6 años, (tres como presidente) del comité para adjudicar subsidios de música en la Comisión Fulbright-Hays, y como miembro del consejo directivo del Centro Americano de Música durante 8 años y otros 8 en la Dotación Nacional para las Humanidades. Tres veces estuvo en el jurado del Premio Pulitzer y también en competencias tales como los concursos internacionales de Ginebra, Montreux, Record de Premios Internacionales y Concurso Internacional de la Crítica Musical (París).

Mr. Lowens, quien en 1977-78 formó parte de la Facultad de maestros del Conservatorio Peobody, es miembro activo de la American Musicological Society, American Studies Association, Bibliographical Society of America, College Music Libraries, International Musicological Society, Manuscript Society y Popular Culture Society. La nueva esposa de Irving Lowens, Dr. Margery M. Lowens, ha sido miembro de la facultad del Conservatorio Peobody durante los últimos dos años.

CORRESPONDENCIA DE ITALIA por el Profesor DINKO FABRIS

(nuestro Corresponsal en Italia)

El acontecimiento más sobresaliente de este año musical en Italia está representado por la larga temporada con que se festejan los 200 años de la Scala de Milán. Para tan solemne ocasión se había propuesto un "todo Verdi", que al fin se resolvió en una serie ininterrumpida de representaciones de compositores diversos durante todo el año. No obstante, Verdi inauguró el bicentenario con un *Don Carlo*, tan original como discutido. Tras violentas polémicas por la televisión internacional de la ópera, se propuso renovar el elenco con intérpretes de altísimo nivel, como Plácido Domingo, Margaret Price, Nesterenko, Bruson, bajo la dirección de Abbado. Los entusiastas elogios para los intérpretes no alcanzaron a Ronconi y Damiani, director de escena y escenógrafo respectivamente. Las otras cinco óperas de Verdi, descontando su Misa de Requiem, fueron *I Masnadieri*, *Un ballo in Maschera*, *Il Trovatore*, *La Forza del Destino* y *Simon Boccanegra*.

I Masnadieri, ópera dirigida admirablemente por el joven Riccardo Chailly, regresó a la Scala después de 115 años de ausencia. Las polémicas no faltaron tampoco en torno a *Madama Butterfly* de Puccini. Tradicional, pero ciertamente más convincente resultó la *Manon Lescaut*, en la edición de Spoleto, con la dirección escénica de Visconti. Además del mozartiano *Rapto en el Serallo*, a cargo de Strehler, la reposición del *Tristán e Isolda*, en edición alemana dirigida por el nieto de Wagner, bajo la dirección orquestal del famoso Kleiber fue de notable interés.

La temporada del Escenario de Turín fue inaugurada con un excelente *Macbeth*, interpretado por cuatro artistas de primera clase, como la Sass, Bruson, Ghiusilev y Bergonzi. Sobre todo el protagonista, Bruson, demostró una madurez interpretativa y vocal que lo colocan entre los mejores cantantes italianos del momento. Un descubrimiento relevante resultó la escenificación de *El Corregidor* de Hugo Wolf.

Venecia inició su temporada con un tríptico de música moderna: Togni-Maderna-Bartok, Bologna con *Il pipistrello* de Strauss y Florencia con *El Trovador* de Verdi. En Roma, el Teatro de la Opera se pronunció por *Il Tancredi*, obra maestra de la primera época de Rossini. Marilyn Horne fue la estupenda mezzo soprano, intérprete del Tancredi para tan difícil parte. Así celebró Roma dignamente el concuenterario de su Teatro Costanzo.

En este año de 1978 hay todavía otro acontecimiento de importancia: los 75 años de existencia de uno de los más grandes teatros líricos de Italia: el Petruzzelli de Bari. Inaugurado el 14 de febrero de 1903 con *Los Hugonotes* de Meyerbeer, este teatro ha ciertamente acogido a los más ilustres nombres operísticos durante sus temporadas de continuo nivel elevado, y numerosa concurrencia. Este año se han representado seis óperas, de las cuales por lo menos las dos primeras fueron excelentes: el *Nabucco* de Verdi contó con un Bruson que decididamente se halla en su "año de gracia" y estuvo rodeado de un conjunto de artistas y técnicos que produjeron una notabilísima puesta en escena. El *Sanson y Dalila* de Saint-Saens también resultó magnífico, bajo la dirección del joven francés Giovanninetti. Las otras óperas eran *La Traviata*, *Tosca*, *Ifigenia* (del compositor contemporáneo Morini) y un gustadísimo *Barbero de Sevilla*.

GRABACIONES

"Algunas grabaciones recientes de música española"

Por ALFRED E. LEMMON, SJ.

La música de España es rica y variada, como lo atestan las publicaciones eruditas de los grandes musicólogos Anglés, Querol, Subira y Stevenson. Sin embargo, para que la música sea completamente entendida y apreciada tanto por el estudiante como por el aficionado, es preciso que las grabaciones sean provechables. Afortunadamente, una discografía abundantes les ofrece a los auditores de hoy en día un repertorio vasto y abundante.

De gran valor e interés son las grabaciones del *Studio der Frühen Musik*, con su colección de dos volúmenes intitulados *Camino de Santiago*. Las gra-

baciones ilustran la música cantada a lo largo de *la ruta francesa*. Es una música que muestra el encuentro entre la música folklórica y la poesía profunda. Además, es una música natural, que auna los recursos de texto, melodía e improvisación. Los elementos cristianos y moros muestran sus influencias respectivas. La música proviene de las *Cantigas de Santa María* (Nos. 12, 26, 49, 53, 103 y 184), además de varios *conducti* y *planctus*. Los dos volúmenes (*Reflexe*, C 063-30108 y C 063-30107) juntos constituyen una adición muy estimable a la discografía. Otra contribución importante, realizada por el mismo grupo presenta la *Martin Codex*, o las *Canciones de Amigo*. Hay también otra producción titulada *Reflexe* (C. 063-30118), que ofrece una colección de canciones importantes de principios del siglo XIII, con los más antiguos ejemplos sobrevivientes de la música secular ibérica. Thomas Binkley, director líder del *Studio der Frühen Musik*, escribe en las notas del programa, que todo lo que queda de semejante música monofónica son el texto y la melodía. El resto tiene que improvisarse. Sin embargo, todo debe ser hecho de manera adecuada, porque cada región tenía sus propias formas de actuación.—*Música ibérica* (1100-1600), trabaja también con el mismo grupo de artistas, pero con otra marca: *Das Alte Werk* (SAWT 9620/21 - B) es una colección de dos discos, en los que los siglos XII y XIII están representados, tanto por la monofonía catalana y gallega como por los ejemplos primitivos de polifonía que en su mayor parte se concentraba en el norte de España. Los moros influyeron en la música cristiana española secular durante este periodo: hicieron obras grandes y elaboradas, utilizando material melódico sencillo. Numerosos instrumentos participaron, variando apenas cada uno el material melódico, en preludios e interludios entre las estrofas. En el siglo XV, con la expulsión de los moros, España buscó la inspiración musical en el exterior, particularmente con los franceses, como se ve en los ejemplos grabados de Cornago y Johanner Urrede que están presentados en forma muy agradable. Otros compositores representados son Juan Del Encina, Luys Millán, Diego Ortiz, Alonso Mudarra, y Alonso.

El *Ensemble Hesperion XX* nos ofrece una colección de dos volúmenes que se titula *Weltliche Musik im Christlichen and Judischen Spanien*, en *Reflexe* (163-30 125/126) El periodo 1492-1553 se representa por varios villancicos del *Cancionero de la Colombina*, del *Cancionero de Palacio* (1490-1530) y del *Cancionero de Uppsala* (1500-1550), además de autores instrumentales como Luys Milan y Romances del *Cancionero de Palacio*. Las canciones sefarditas están contenidas en la colección de cuatro volúmenes de Isac Levy, intitulados *Chants judéo-espagnols* (London-Jerusalem: 1953-73). Los artistas produjeron la música de manera que fuera posible su ejecución antes de ser expulsados de la península ibérica.

Música Barroca Española. Es un producto de *Das Alte Werke* (6.42156 AW) y muestra el talento artístico de Montserrat Figueras (Soprano), Janneke van der Meer (Violín), Jordi Savall (Viola da Gamba). Pero Ros (Violín) y Tom Koopman (Cembalo). Entre los compositores representados hallamos a Bortolomé de Selma y Salaverde (Muerto ca. 1640), Miguel Martí Valenciano (siglo XVII) y Juan de Navas (siglo XVII). El ingenio de los artistas vuelve a ponerse a prueba. La música era anotada solamente para la parte vocal, pero con acompañamiento instrumental. Probablemente los

instrumentos improvisaban, basándose en la parte vocal; sin embargo, el artista de hoy tropieza con un problema, porque las partes instrumentales no sobreviven. Por tal motivo es imperativo el conocimiento de una ciencia basada en las formas musicales de ejecución y la habilidad del intérprete virtuoso debe colaborar, unida a aquellos esfuerzos para producir una grabación fidedigna de la música. Repetimos: tanto esta grabación como las otras que hemos considerado, producen un balance feliz.

Hay aún otra grabación de interés que muestra la riqueza musical española del mundo antiguo y del nuevo. Con el título de *Blanco y Negro*, la compañía *Klavier* (KS-540) nos muestra la actividad musical, bajo el reinado de Isabel y Fernando en la pluma de luminarias como Juan Vasquez, Juan Ponce, y Pedro Rimonte. Otro aspecto del mismo período era la edad de exploración. Un aspecto vital de ese período de la historia lo constituían los esclavos negros. Elegidas para presentar la contribución negra a la herencia musical del Nuevo Mundo, hallamos unas seis composiciones en dialectos negro, espagol o portugués, procedentes de la inspiración de Gaspar Fernandes, Juan Gutiérrez de Padilla, Antonio de Salazar, y Fray Geronimo Gonzalez. Estas piezas tan agradables, realizadas con ameno acompañamiento de percusión, deben hallar un sitio en las clases, no sólo de la historia de música, sino de la historia de la cultura, porque representan la contribución cultural de un segmento importante de la historia mexicana. En 1600 había más negros que españoles en México, y muchos tenían puestos prominentes en los círculos musicales, empleados como guitarristas, arpistas y cantantes.

Archiv dedicó dos discos a dos de los grandes maestros españoles: Victoria (1533-051) y Morales 1533-321), y esperemos que se dedique un nuevo volumen a Guerrero, para completar el triunvirato de polifonistas del "Siglo de Oro". Las composiciones de Victoria son interpretadas por el *Regensburger Domchor* bajo la dirección de Hans Scherms, e incluyen entre las composiciones realizadas el motete y la misa "Vidi speciosam a 6." El volumen de Morales contiene no sólo el Magnificat *secundi toni*, sino el exquisito *Emendemus in melius* y *Lamentabatur Jacob*. Entre las otras composiciones presentadas está *Jubilate Deo omnis Terra*, escrito para la reunión del Papa Pablo III, Carlos V y Francis I en Niza, el año de 1538. Se realizó con acompañamiento instrumental. El *Pro Cantione Antiqua* de Londres y los instrumentistas, bajo la dirección de Bruner Turner, nos brindan otro ejemplo excelente de la música española grabada. Es verdaderamente un acontecimiento feliz en la historia de la musicología española, porque estas grabaciones de música tan deseable se hacen accesibles a un auditorio más nutrido.

CONCIERTOS

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL.—Al escribir estas líneas la OSN se hallaba en el casi apogeo de su temporada de primavera, con diversos directores huéspedes, una vez que Georges Sebastian terminó su estadía frente al conjunto mexicano. ¿Qué impresión dejó Sebastian aquí? En general buena: como es amable y complaciente, los músicos de la orquesta le tuvieron buena voluntad y colaboraron con él en la preparación y ejecución pública de los conciertos. Nada sobrecogedor se sintió allí, pero la mayoría del público, acostumbrado como está a brindarle sus ovaciones a todos los directores que nos llegan del extranjero, irrespectivamente de sus méritos personales, agasajó siempre a Sebastian con muestras de incontenible entusiasmo. Los conocedores se mostraron más remisos y, si acaso, osaron opinar que la temporada se estaba desarrollando sin pena ni gloria.

ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNIVERSIDAD.—Inició su Segunda Temporada de 1978 con su director titular —Héctor Quintanar— al podio. Con esta orquesta tuvo uno, al menor, la perspectiva, (a veces), de escuchar programas más interesantes y, en esta ocasión a un violoncellista de la calidad de Pierre Fournier. Mas revisando la programación general, no se puede cantar victoria, porque fuera de la "Sinfonía Antigua" de Carlos Chávez y el "Homenaje a García Lorca" de Revueltas, programados por Quintanar, no aparece ninguna otra obra mexicana —y nisiquiera latinoamericana— en el programa general. Apenas si Jorge Velazco ha programado algunas cosas desconocidas, o poco tocadas de Nielsen, Gershwin, Glier, Kelnikov y esperemos que su "Requiem" de Verdi le resulte a la medida de sus deseos y de los nuestros —o sea de su público.

ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE MEXICO.—*Enrique Bátiz* es un caso especial en nuestro medio: porque, independientemente de sus defectos, sabe hacer las cosas. Por lo que se refiere a organización, ni siquiera Carlos Chávez, en los buenos tiempos de la Orquesta Sinfónica de México hubiera podido equiparar su talento organizador al de Enrique Bátiz. Y por lo que se refiere a la música, ahora que estoy escuchando detenidamente los discos que le ha grabado la RCA e iré reseñando poco a poco, me doy cuenta de que al ponerse frente a su orquesta, como director, Enrique Bátiz se transforma y se entrega a la música. Claro que no he escuchado aún todas las grabaciones que me hicieron el favor de enviarme. La OSEM no tiene temporadas, porque casi todo el año trabaja por un lado o por otro. Ya es requerido el conjunto en varias ciudades menores del Estado de México. Ahora tiene aquí el Teatro de la Ciudad de México como sede para sus conciertos de esta capital y trae huéspedes y solistas a granel del extranjero, sin discriminar a los de casa. El último que escuchamos allí fue *Jorge Federico Osorio* en una inolvidable versión del Segundo Concierto de Prokofiev para Piano y Orquesta. Por fin consiguió México que aquella parte de su juventud extraordinariamente bien dotada para la música, se sujetara a la férrea disciplina requerida por el concertismo de altura. Jorge Federico ya le halló al instrumento sus íntimos secretos y éste le responde con sonoridades grandio-

sas, en cualquier matiz, por medio de las cuales logra interpretaciones que conmueven.

ORQUESTA FILARMONICA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—¿No es una locura formar una nueva orquesta sinfónica con elementos casi exclusivamente extranjeros, en una ciudad como la nuestra, donde existen tres de muy buena calidad instrumental (descontando la OSEM que es casi de casa)? ¿No hubiera sido mejor fundar una Escuela de Altos Estudios Musicales, donde pudieran becarse talentos nuestros (que los hay en abundancia) entre los jóvenes y aun entre los de otros países latinoamericanos? Podrían utilizarse como maestros a algunos de los profesores que ya trabajan en las orquestas y son músicos de alta productividad en todas las esferas de sus respectivas jurisdicciones. No estamos tratando de juzgar a nadie, ni sabemos de dónde partió, realmente, la idea de gastar tantos millones en una empresa como ésta. Pero es de tal ingenuidad el problema de falta de escuelas superiores de enseñanza musical aquí, que no cejaremos en seguirlo poniendo en la picota. Quizá algún día tengamos suerte y seamos escuchados.

FILARMONICA DE LAS AMERICAS.—Esta no puede considerarse como una orquesta local, porque solamente se reúnen sus componentes aquí una vez al año. Entra, pues, dentro de una categoría muy especial. Por otra parte, se sostiene con subvenciones particulares, por medio de un comité ad hoc. Herrera de la Fuente, su principal dirigente, invita huéspedes de calidad tanto directores, como solistas y el público ya aprendió a esperarlo con gran entusiasmo. En el último programa de este año, Szeryng fue el solista del Concierto de Brahms y antes había tocado el de dos violines de Bach, con el concertino de la orquesta. Fue un programa de gran calidad, porque después se escucharon la "Noche Transfigurada" de Schoenberg y la N.º 5 de Mahler para cerrar el programa.

ORQUESTA DE VIOLINES.—Quizá haya pensado *Jorge Velasco* en los "80 violines" del Rey Luis XIII de Francia al fundar su orquesta, a la que llamó "la Orquesta de violines más grande del mundo". Andando de viaje no la escuché, pero por noticias sé que sonaba muy bien, por la buena calidad de los elementos que entraron en su formación. Y dijeron también mis informantes que los solistas eran de primera calidad. Ojalá que la Academia de Música del Palacio de Minería nos depara muy gratas sorpresas en el futuro.

ORQUESTA SINFONICA DE XALAPA.—Su temporada de verano estuvo integrada por 9 programas, de los cuales solamente tres fueron dirigidos por su titular, *Luis Herrera de la Fuente*. En el resto tomaron la batuta los huéspedes José Guadalupe (un nuevo valor mexicano), Icilio Bredo, Héctor Quintanar y Manuel de Elías. Se ejecutaron obras mexicanas de Ladrón de Guevara, Manuel de Elías y Herrera de la Fuente. Hubo 7 solistas: Ladrón de Guevara, Oscar Tarragó Deorry Drinkall, Halina Szermy Stefanska, Eduardo Sánchez, David Rinald y Elena Leonova.

ORQUESTA SINFONICA DE GUADALAJARA.—Realizó una temporada de cinco conciertos y un recital del guitarrista Miguel Ángel Girollet. Aparte del titular Kenneth Klein, dirigieron los huéspedes Héctor Quintanar, Kurt Rapf, Fritz Maraffe, Jean Bernard Pommier y fueron solistas

Kurt Rapf, Ma. Teresa Rodríguez, Jean Bernard Pommier. El anunciado "Pájaro de Fuego" de Stravinsky fue suprimido y sólo hubo una obra mexicana de Quintanar ("Fiestas").

ORQUESTA SINFONICA DE GUANAJUATO.—Al escribir estas notas teníamos a la vista los últimos dos programas recibidos; julio y agosto. En el primero hubo obras de Beethoven, una Toccata de Frescobaldi, Delius y la Segunda Suite de MacDowell. En el segundo la Obertura de Las Bodas de Fígaro de Mozart, el Stabat Mater de Pegolesi, con Oralía Domínguez y Edith Contreras como solistas, dos arias (Beethoven y Rossini) para terminar. Dirigió ambos el titular José Rodríguez Frausto.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO, ha continuado sus conciertos en la Nezahualcóyotl con el buen éxito quemerecen sus esfuerzos prolongados.

ORQUESTA DE CAMARA MEXICO. Carlos Esteva sigue trabajando arduamente con su conjunto e invita a muy buenos solistas para sus conciertos regulares en el Poliforum Siqueiros.

CARLOS BARAJAS. Ofreció un recital en el Museo Carrillo Gil, donde la acústica no es de lo mejor. Tocó dos sonatas (Mozart K330 y Beethoven (Op. 27 N° 2) y una parte de Chopin. El no necesita ya alabanzas superfluas. Es un concertista profesional, y ¡basta! Volvió a demostrarlo al aprenderse en una semana el Concierto de Grieg y tocarlo magistralmente con la OFUNAM.

PAOLO MELLO.—A este joven pianista italiano, aclimatado en México desde la adolescencia, comenzamos ahora a saborearlo como artista. Le ha dedicado a Chopin un gran afecto al estudiarlo con gran profundidad, para lo que le ayuda su técnica dúctil y un temperamento romántico. Tocó en Minería dos Improptus de Schubert, Vitalitas de Dickinson y 12 estudios de Chopin de ambas opus. Más adelante estrenó un Concierto para piano y Orquesta con la OCCM, acompañado por Miguel Bernal Matus.

EMILIO ANGULO.—También en Minería Emilio se mostró imbuído hasta la coronilla en lo mejor de la música alemana romántica, si incluimos una parte de Beethoven y hasta otra menos aparente —pero evidente— de J.S. Bach. En efecto, de este último eligió Emilio una de las Toccate e Fughe más emotivas, por lo que se hizo menos objetable su uso de grandes reguladores dinámicos. La "Waldstein" y la Sonata No. 1 en Do mayor de Brahms fueron para recordar. Con ambas demostró Emilio su aguda percepción de los valores germanos que en el siglo XIX alcanzaron un derroche de emotividad, ora exuberante, ora introvertida, antes de receder. Y para ejecutarlas virtuosamente tuvo por fuerza que dominar la técnica y lo que el ritmo tiene de laborioso, sobre todo en Brahms. Casi podríamos asegurar que se escuchaban aquí por primera vez en público los estudios de Schumann sobre un tema de Beethoven. No le llegan a los Sinfónicos, por más que algunos de ellos de allí los haya derivado el compositor. E.P.

PIMPO DE AGUIRRE en el Casino de la Selva de Cuernavaca. Si una bailarina de lo español tiene un ritmo perfecto, ya ha adquirido la mitad de lo que necesita; y si tiene gracia pues ya no se sabría que más pedir, como no fuera la perfección de los diversos pasos en lo que Pimpo anda muy cerca

de alcanzar. Con su programa de obras de Manuel de Falla tomadas en El Retablo de Maese Pedro, el Concerto para Clavicembalo, Las Noches de los Jardines de España, El Sombrero de Tres Picos, La Vida Breve y El Amor Brujo, también demostró ser un artista que gusta de adquirir cultura musical y aplicarla a su danza. E.P.

ERIC LANDERER.—El pianista checoslovaco que nos visita cada año, para placer de quienes apreciamos su arte, tocó esta vez en Minería un programa de música rusa: los Cuadros de una Exposición de Mussorgsky, la Sonata N° 7 de Prokofiev y Tres Movimientos de Petrouchka de Stravinsky, programa de grandes dificultades que Eric ha doblegado a sus deseos.

LA CINIDIM, con el patrocinio de la Universidad Autónoma Metropolitana y el **INBA** organizó un ciclo de conciertos de autores mexicanos contemporáneos, que, a partir del 28 de septiembre pasado, se han venido desarrollando semanalmente con éxito. Allí se han estrenado y escuchado obras de Manuel Enriquez, Rodolfo Halffter, Manuel de Elías, Revueltas, Chávez, Sandi, Galindo, Sanz, Salinas, Quintanar, Ibarra, Velázquez, Lavalle, Olea, Jiménez-Mabarak José Antonio Alcaraz, Alicia Urreta. Estrada.

EN EL TEATRO DEL BALET FOLKLORICO se escucharon obras contemporáneas de Enriquez, de Elías, Velázquez, Chávez y otros, con el Conjunto de Percusionistas que dirige Homero Valle.



Manuel Enriquez



Gilda Cruz
Muy activa en su patria



Eric Landerer



Betsy Jolas
(p. 7)



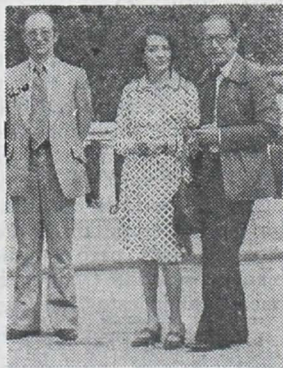
Chou Wen-Choung
(páginas 10 y 13)



Emilio Angulo
(p. 20)



El Bacha
(p. 42)



María Teresa Castrillón
con dos colegas.
(p. 18)

NOTICIAS

CURSO DE PERFECCIONAMIENTO PIANISTICO DEL MAESTRO GUIDO AGOSTI EN EL CONSERVATORIO.—Del 16 de octubre al 3 de noviembre, el eminente Profesor italiano GUIDO AGOSTI impartirá un curso para pianistas en el Conservatorio: 13 sesiones y 2 conciertos-conferencias —tres horas diarias. Al escribir estas líneas no se iniciaba todavía este importante evento, del que informaremos en el próximo número de esta revista.

PROYECTO CREACION MUSICAL Y FUTURO.—Bajo la dirección de JULIO ESTRADA y la Coordinación de Humanidades y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM se levaron a cabo en la ex-torre de Ciencias de la CU Tres Encuentros con la Música Nueva, como primer ciclo de mesas redondas-conciertos: tres ponentes; moderador, discusión y concierto ante un auditorio nada ignorante que llenó la pequeña y acogedora salita. En la sesión del miércoles 13 de septiembre Marta García Renart y Leopoldo Téllez fueron los intérpretes de obras de Webern, Chávez, Roberto Téllez Oropeza y Julio Estrada. Realmente la última de estas obras fue la que más absorbió al joven auditorio, por su interés intrínseco, basado en experiencias auditivas pasadas de un músico que no por modesto y recogido en sí mismo deja de ser uno de los mejores compositores de su generación. Leopoldo Téllez ejecutó el *Canto Alterno* de Julio Estrada con visible placer, porque su violonchelo había sido tratado con deferencia por un compositor que conocía sus secretos. El compositor chino Chou When-Choung me dijo en Nueva York que ya era tiempo de que los jóvenes compositores estudiaran a fondo la constitución de cada instrumento, antes de meterse a escribirles conciertos con orquesta. Julio Estrada —zurdo como es— no pudo ser violonchelista, pero estudió el instrumento antes de hacerle decir cosas muy bien expresadas (y muy bellamente proyectadas por el intérprete). Van por buen camino estos eventos.

INSTITUTO GOETHE.—Ya es tradición que el Instituto Alemán Goethe traiga anualmente a México muy buenos conjuntos y solistas europeos. Este año han venido, entre otros, el teatro de pantomimas Milan Sladek de Colonia —uno de los mejores en su género. En Colonia, donde reside, ha fundado la única escuela europea de pantomima que funciona con gran éxito. Vinieron también el Trío de cuerdas Reger —uno de tantos conjuntos de cámara como florecen en Alemania. Y Pro Música de Colonia; y León Spierer y Thomas Brandis, violinistas, con Ma. Teresa Rodríguez al piano, etc.

FESTIVAL DE PUEBLA.—Del 2 de septiembre al 28 de noviembre se verificó en Puebla el Festival anual (décimo) que patrocina el gobierno de aquella entidad federativa. Entre los conjuntos mexicanos fueron presentados la Orquesta Sinfónica Nacional, la Orquesta Sinfónica de Xalapa, el Trío México (ya disuelto en su formación original) y el Ballet Independiente Contemporáneo. Y entre los extranjeros el Preservation Hall Jazz Band, el Grupo Folklórico de China Popular, la Orquesta de Cámara Paillard, la Camerata Punta del Este (cuyos componentes han residido en México desde su salida de Uruguay), la Orquesta Capitole de Tolouse, etc. Más varios conjuntos dramáticos nacionales y extranjeros.

OTTO DE GRIEFF.—El distinguido crítico musical de uno de los principales diarios de Bogotá, Otto de Greiff, escribió el siguiente generoso párrafo, que de todo corazón le agradecemos: "Al hablar anteriormente de la muerte del compositor Carlos Chávez mencionamos la revista "Heterofonía". Se trata de una publicación bimestral que en México impulsa desde hace más de una decena de años una extraordinaria figura femenina: Esperanza Pulido. Destacada pianista, muy culta y sagaz comentarista y crítica musical, en su frágil envoltura corporal encierra una voluntad férrea. Hemos tenido el honor de alternar con ella en las conferencias de Washington que reúnen a muchos de los que comparten nuestra ingrata tarea, y de apreciar por tanto las cualidades humanas e intelectuales de Esperanza Pulido, que se reflejan en su revista. Nadie diría que en México sea difícil sostener un órgano de esta laya (entre nosotros, ni soñarlo). Heterofonía (el nombre implica ya inconformidad) además del obvio registro de la intensa vida musical mexicana, trae siempre estudios y análisis de mayor interés, que la equiparan a las revistas consagradas del viejo mundo.

XIII CONGRESO MUNDIAL DEL ISME.—Del 12 al 20 del pasado agosto se llevó a cabo este Congreso en la Universidad de Western Ontario, London, Ontario, Canadá, con asistencia de los compositores Kabalevsky, Fukui, Roberts y otros, y la participación de destacados talentos locales y extranjeros, entre los que notamos en el programa general coros canadienses, y de Australia, Finlandia, Japón, neozelandeses, de la URSS, ingleses, diversos conjuntos, solistas, etc. Se escucharon ponencias sobre cuestiones de sicología de la música, etnomusicología, sociomusicología, música del tercer mundo, sicofisología, percepción estética, música de la temprana niñez, pedagogía musical, terapia musical, predicciones en la música, etc. A juzgar por el programa general, debe haberse tratado de un Congreso muy ameno, interesante e instructivo.

DIFUSION CULTURAL DEL ESTADO DE JALISCO.—Eloisa Baqueiro informó acerca de un acontecimiento inusitado que presenció en el Municipio de Mezquitic, Jal.—Tierra de huicholes. Habiéndose propuesto el señor Alejandro Matos, Jefe de la dependencia cultural jalisciense, llevarle un poco de cultura musical a aquella raza indígena, contrató al músico Antonio Zepeda como el más idóneo para la propuesta tarea. Zepeda improvisa ritmos y melodías —según Eloisa— en instrumentos autóctonos copiados de los originales. Y su arte es tan convincente que los huicholes lo escuchan embelesados. Como Antonio Zepeda parece ser también etnomusicólogo, hace

giras por todos los centros indígenas del país con miras científicas y altruistas. Dice Eloísa que "Zepeda ha causado un impacto con su estilo de ejecución".

BALLET MEXICANO EN VARSOVIA.—La propia Eloísa Baqueiro, que posó sus vacaciones en Vorsavio, vió allá al Ballet Nacional de México el que, según la comentarista, se mostró disciplinado y artista, porque Guillermina Bravo ha sabido guiarlo acertadamente. Presentaron *Juego de Pelota* (música de Elizondo); *Acuarimántima* (música de Xenakis); *La desesperación tras un accidente* (música andaluza); *Un baile fácil* (música de Ginastera). *Las interacciones y las iniciaciones* (música de Mahler) y *Epicentro* (música de Lukas Foss). Las coreografías les correspondieron a Guillermina Bravo, Federico Castro, Jaime Blanco; G. Bravo las dos últimas. Concluye Eloísa que el público de Varsovia echó de menos las coreografías muy mexicanas de tiempos pasados, con música de Revueltas, Halffter, Galindo, Moncayo. (Creíamos que los polacos eran aficionados al progreso de las artes).

MICHAEL TIPPETT.—Comisionada por la Orquesta Sinfónica de Chicago se ejecutó el 31 de agosto pasado en Salzburgo la Cuarta Sinfonía de Tippett en estreno europeo (el mundial se había llevado a cabo el 13 de octubre en Chicago). Esta obra es para orquesta completa y según las crónicas está llena de valores.

KRYZTOF PENDERECKI.—*El Paraíso Perdido* de Milton en libreto de Christopher Fry, (en inglés) fue puesto en música por el famoso compositor polaco, quien escribió su obra por encargo de la Opera Lírica de Chicago y será estrenada el 29 de este mes de noviembre. La Scala de Milán hará, a su vez, el estreno europeo el 23 de enero de 1979, con el propio compositor al podio y la Opera del Estado de Württemberg la dará a conocer en Alemania el 28 de abril siguiente, como inicio de las Semanas-Penderecki de Stuttgart que determinarán hasta el 9 de mayo siguiente.

EL TEMPLO DE LA FLOR, del compositor Francis Schwartz, Director del Departamento de Música de la Universidad de Puerto Rico, país donde ha radicado desde hace 13 años, sería estrenado el 19 de agosto pasado en el Festival de Música de la Sainte Baume (Francia). Serían intérpretes, entre otros, Jean Pierre Drouet, percusión, Alberto Ponce, guitarra y Pierre Yves Artaud, flauta. Por la propaganda recibida se comprende que El Templo de la Flor es una obra comprendida dentro de las actualmente denominadas de *Arte Total*. Duraría 50 minutos, durante los cuales el público sería invitado a participar, leyendo la partitura que estaría flotando dentro del teatro en globos llenos de helio.—La teoría de Francis Schwartz sobre "Poli-Arte" es, según el autor, "un concepto de creatividad donde los elementos de sonido, gesto, aromas, manipulación de la temperatura e iluminación son combinados para realizar una obra estructurada con precisión.—"El Templo de la Flor" es el encargo oficial del Sexto Festival de Música de la Sainte Baume. Anteriormente, informa el compositor, fueron invitados Stockhausen, Ohana y Roque Alsina.

ASOCIACION CIVIL HIGINIO RUVALCABA.—La pianista Carmela Castillo Betancourt de Ruvalcaba, y sus hijos, han trabajado muy activamente para que los conciertos organizados por la institución que fundaron en memoria de Higinio aumenten su auge año tras año. Para esto organiza-

ron una serie de diez conciertos. Sasi todos terminarán con declamaciones de la obra de algún poeta mexicano. Los artistas de esta temporada serán Celia Treviño, acompañada por Carmela Castillo Betancourt (poeta Luis Romero Vera); Guillermo Flores, guitarrista (poeta no anunciado); Carlos Esteve, con Benjamín Valdés (violinista y pianista. [Poeta no anunciado]; Concierto didáctico de Huberto Hernández Medrano; con Patricia Castillo, Alejandro Corona, Mario Beltrán, Tonatiuh de la Sierra, Jorge Ortega, Alberto Gutiérrez, Javier y Alex Méndez como ejecutantes.); Arturo Azuela, novelista y Ma. del Carmen Finx, pianista; Magdalena Martínez, (pianista; [poeta no anunciado]); Hernán Lavin Cerda, poeta, Fortino Velázquez y Lauro Flores, violinista y pianista; Enrique González Philipps, violinista, Teatro de Cámara; Carlos Illescas, poeta; Román Marín y Carmela Castillo de Ruvalcaba, violinista y pianista; Ernesto Tarragó, Laura Sosa; José Muñoz Cota, violinista, pianista y orador.

LA ASOCIACION MUSICAL DANIEL, presentó, en Tepozotlán entre otros varios conciertos, al Cuarteto de cuerdas de Moscú y a Jorge Federico Osorio como pianista del Quinteto Op. 44 de Schumann. La grabación que se realizó de este acto fue grabada con éxito y de esta grabación Discos EMI-Capitol lanzaron al mercado internacional un disco que reseñaremos en breve. (cuando lo recibamos).

GIRA EUROPEA DE E.P.—Nuestra Directora realizó una gira por Nueva York y tres países europeos (Francia, Italia y España) durante los meses de julio y agosto. Aprovechando su viaje logró entrevistarse con algunos compositores y otras personalidades del campo de la música (casi todo mundo andaba de vacaciones...) Heterofonía publicará sucesivamente dichas entrevistas.

NOTICIAS ENVIADAS DE BELGICA POR NICOLAS KOCH MARTIN

ARABELLA Y EL CABALLERO DE LA ROSA DE STRAUSS.—La Biblioteca Nacional de Austria, en Viena, adquirió los libretos originales de Hofmannsthal para las óperas *Arabella* y *El Caballero de la Rosa* de Strauss.

NUEVA VERSION DEL FIDELIO DE BEETHOVEN.—El musicólogo checo Oldrich Paukert descubrió recientemente en los archivos del Teatro Nacional de Praga una nueva versión del "Fidelio" que Beethoven le había enviado al Director de la Opera de Praga, C.M. von Weber, con correcciones de la mano del compositor. Como la primera versión de esta ópera había sido considerada "revolucionaria", Beethoven se vio obligado a censurarse a sí mismo en 1814.

SCHUBERT EN VIENA.—Aparte de una gran cantidad de actos conmemorativos del sesquicentenario de la muerte de Schubert, la "Musikverein" recibió de la ciudad un facsímil de la "Incompleta". La mencionada Sociedad posee más de 160 partituras originales del compositor.

VON KARAJAN EN BERLIN DEL ESTE.—Por primera vez la famosa orquesta de Berlín Occidental realizó una gira durante el mes de julio por Leipzig y Dresde, con ocasión del Festival de esta última ciudad, donde se escucharon varias orquestas.

CONCURSO DE CANTO EN ANVERS.—Por primera vez esta ciudad tuvo su Concurso de Canto para cantantes de 20 a 35 años de edad. Un concierto con orquesta de Antwerp sería el primer premio. Los candidatos cantarían un recitativo y aria de oratorio o cantata; un lied y un aria de gran ópera en el Centro Internacional de Cultura (Antiguo Palacio Real de Anvers).

LA ORQUESTA ALEMANA MAS ANTIGUA.—Si Hamburgo ha festejado los 300 años de su Opera, la más antigua de las orquestas alemanas —la Orquesta del Estado de Kassel— puede vanagloriarse de haber sido creada en 1502 por el landgrave Guillermo II de Hesse. La Orquesta de Dresde proviene de 1548 y los "80 violines del Rey" (Luis XIII de Francia) de 1615. El director titular actual de estos últimos es James Lockhart (escocés).

PETER PEARS.—El amigo íntimo de Britten haría un debut como director de orquesta en el Festival de Aldenburgo, creado por el compositor inglés y actualmente dirigido por Pears, quien también cantaría la ópera "Muerte en Venecia" de Britten el 25 de junio pasado.

HELENE BERG, la viuda de Alban Berg (véase la Entrevista que le hizo Esperanza Pulido en Viena en 1954 en el número pasado de esta revista. La Redacción), testó las pertenencias musicales de su esposo a la Colección de Música de la Biblioteca Nacional de Austria, en Viena. Ella falleció en 1976.

ANDRES SEGOVIA, que desde hace 8 años vive en Nueva York, fue electo este año miembro de la Academia Real de las Bellas Artes de España.

DAVID OISTRAK.—Muerto en 1974, su familia donó este año al Museo Klomka de Moscú los objetos personales del gran violinista ruso, entre los que está el violín Stradivarius que le obsequió la Reina Elizabeth de Bélgica, fundadora del Premio que Oistrak ganó el primero y en el cual participaba cada cuatro años como miembro del Jurado.

CONCURSO DE PIANO REINA ELIZABETH DE BELGICA.—Este año el famoso Concurso belga revistió especial interés, porque los 12 finalistas tuvieron que ejecutar 3 obras: un concierto inédito (la opus 66 del compositor Eillem Hersters); una obra para piano solo a elección del Jurado y un segundo Concierto para piano y orquesta a elección del ejecutante. El triunfador Abdel Rahman EL BACHA, de 19 años de edad, mereció plenamente su victoria. Es un libanés, cuya técnica segura y virtuosismo fácil y depurado, hizo desde luego presentir su éxito. Después de una versión clara del curioso Concerto de Kersters, tocó *El Escarabajo* de Ravel (de Gaspard de laNuit) cuyas sonoridades de impresiones evanescentes el pianista amplificó finamente con el pedal. Y terminó con el Concerto Op. 16, No. 2 de Prokofiev, ejecutado con poesía lírica y el ardor que demanda la obra. El norteamericano Georgy ALLEN de 29 años era también uno de los favoritos del pú-

blico. Su juego había sido perfecto, de gran virtuosismo, pero en el Concierto de Kersters se dejó aplastar por la orquesta. La francesa BRIGITTE ENGERER también permitía pronósticos óptimos y así varios de los otros finalistas. Fueron miembros del Jurado Emil Gileles, Victor Menjanov, Nikita Magaloff, Franz Josef Hirt, Ivan Moravec, Jean Claude Vanden Eynden, André Dumortier, Abel Mathys. N.K.M.

OTRAS NOTICIAS DEL EXTRANJERO.—Del 15 de julio al 23 de septiembre pasados, RADIO-FRANCE organizó los actos del 13º Festival de Paris, del que Bernard es el Director. Entre una cantidad imponderable de artistas nuevos, sólo encontramos un conocido: Badura-Skoda, quien ofreció una velada "Schubert" y tocó música de cámara con el Octeto de Paris. Nuestra Directora pudo confirmar las aseveraciones de Betsy Jolas: Francia está cuajada de festivales por dondequiera. El Festival Estival de Paris ofrecía diversos actos culturales en el Teatro de los Campos Elíseos, en los hoteles Hilton y Pavillon etc., etc.—Para Septiembre se anuncia un Foro Internacional de Clavicembalo en la Maison de Radio France, con gran cantidad de cursos impartidos por varios maestros; conciertos y conferencias.

PEDRO MACHADO DE CASTRO.—En Madrid, nuestro distinguido amigo y colaborador de "Heterofonia", había impartido ya sus Cursos de Música para el año lectivo 1977-78. Pedro titula sus cursos: *Apreciación Musical* y *Grandes Momentos de la Música*, los cuales se ven atendidos por nutridos auditorios. A principios del año ofreció otro Ciclo titulado LA HERENCIA ESPAÑOLA EN LA MÚSICA HISPANOAMERICANA, en el bello CENTRO CULTURAL DE LA VILLA DE MADRID.

LA MUSA DE LA ELOCUCENCIA, Inc., es el nombre de una asociación fundada en Nueva York en 1968 para permitirles a los ejecutantes profesionales y semi profesionales la presentación y con frecuencia la creación de obras musicales, dramáticas y operísticas. Esta vez me tocó escuchar al grupo denominado *The New Calliope Singers* en un programa verificado en la Catedral de St. John the Divine y formado con dos cantatas de Bach: la N° 93 y la 131, con la adición de un Trío de Telemann, en do menor. El coro, inspirado por la Musa de la Elocuencia, cuyo nombre llevan, está formado por estudiantes de música empeñados en ofrecer audiciones de música vocal de todas las épocas. Cuentan con la hábil dirección de Peter Schubert, con quien han ofrecido conciertos en importantes centros neoyorkinos. Esta vez hubieran podido dar mejor rendimiento con un número mayor de ensayos, pero permitieron vislumbrar las bellezas que encierra "Desde lo Profundo", esa cantata de la juventud del Cantor, tan llena de promesas que el tiempo superó.

CENTRO NACIONAL DE ARTE Y CULTURA GEORGES POMPIDOU.—Por fuera parece un inmenso Circo, pero por dentro es uno de los proyectos y realizaciones culturales más espectaculares del mundo entero. Un día —con suficiente tiempo y espacio —tendré que reseñarlo ampliamente.

DIGEST IN ENGLISH

ROBERT STEVENSON, Recent Mexican Music Research, 1975-1977. Dr. Stevenson revises and comments three excellent doctoral dissertations from Mary Elizabeth Duncan, David Clifford Nichols and Richard Paul Conant. The first at the University of Washington deals with a Sixteenth Century Mexican Chant Book: Pedro Ocharte's Psalterium (1584). Dissertation, 1975. This book survives in the García Icazbalceta collection at the University of Texas at Austin.—The chants in the Psalterium are not so much the antiphones as the hymn melodies. Duncan gathers evidence to show that Jesuits sponsored the 1584 Psalterium.—M.E. Duncan (b. 1940 at Baker, Oregon, took her B. A. at the University of California, Berkeley and her M.A. at the University of Washington.

David Clifford Nichols wrote his dissertation at Indiana University: "Francisco Delgado and Classicism in Mexican Music, as exhibited in the *Missa a quatro voces*, 1975. Much more talent than Aldana, had his younger contemporary Francisco Delgado, who belonged to a musical clan. After studying the influence of Haydn around 1970-1810 in Mexico Nichols lists Delgado's body of still surviving works and copies the work mentioned in the dissertation title.—Born in 1940, Nichols took his B. S. at Wisconsin University and his M.M. at Indiana University, with a valuable thesis on "The String Quartet in Contemporary Latin American Music. From 1964 to 1966 he became assistant to his supervisor at Indiana University Juan Orrego Salas and in 1973 he was named "Outstanding Young Educator" at the North Missouri State University in Kirksville, Mo., where he began teaching in 1966.

Richard Paul Conant wrote his doctoral dissertation at the University of Texas at Austin "The Vocal Music of Blas Galindo". After Carlos Chavez's death Blas Galindo is Mexico's dean of native-born composers. Long renowned abroad for his symphonic and chamber music, Galindo deserves equal recognition as a composer of vocal music. Conant revises Cantata a la Patria (1946), Homenaje a Juárez, Cantata a la Independencia de México and Galindo's vast output of songs.

In Galindo's middle period Conant discerns a more libertarian handling of dissonances: tritones and sevenths especially. The Cantata a la Independencia seems to have reached new heights of subtil' unity.—In the *Canto a Morelos* Conant calls attention to great difficulties of the vocal parts and compound harmonies. In *Letania Erótica para la paz* the voice parts range more widely than ever before and for the first time he includes aleatoric passages.—Conant was born at New York City (1941) and received his B.A at the University of California. He enrolled at the University of Texas at Austin in 1970 and became assistant of Choral Activities of South Carolina University, Columbia, in 1973.

BETSY JOLAS WITH ESPERANZA PULIDO IN PARIS

(She is the only French woman composer of her stature). E.P. asked her information on her latest works. Radio-France had dedicated a whole program to her latest works: a piano Concerto (M. Constant, conductor.

Claude Helffer, pianist); a composition for alto and 3 wind instruments; another for piano and orchestra. The recording of that program having been perfect, it will soon come out into the market under a commercial firm. The interviewer wanted to know whether her technical musical idiom followed up on the same line of her earlier works she had once heard in Mexico. Evolution never stops—said she— She knows now how to handle the orchestra. Last year she wrote a symphonic piece for Tanglewood.—Any discrimination among her male colleagues?—None whatsoever! Are there more women composers in France?—A few young ones. Giselle Barrau and the late Herman Scherchen's daughter by his Chinese wife, who composes very especial music.—A teacher, of musical analysis, she has quite a few talents in her class. Next Conservatory's term she will take up half of Messiaen's class (the famous composer is retiring). We consider that an honor bestowed upon Betsy's great merits.—Regarding France's musical future, Betsy Jolas was very optimistic. There are musical events galore, during the four year's seasons. The principal orchestras have been improved. Contemporary music enjoys now plenty of opportunities. The old Conservatory of Paris is getting younger. France's provinces have waken up to all kinds of art-music. Decentralization has done the trick—Going back to the composer-teacher Betsy Jolas was asked about her greatest demands upon her composition students.—She leans mainly on musical analysis. During his 40 teaching, years Messiaen taught her students to find out how great composers of the past and present solved their problems. Specially in the case of very young students, analysis of old scores is more advisable at the beginning.—Her personal plans for the future?—An opera and more orchestral and vocal works. Her first opera was very successful. It was premiered in Avignon. Later on it was performed in Paris, London and Brussels, and last year in the United States. She is actually translating it into English for its performance in Brooklyn. Among her favorite composers she adores Debussy, a composer not yet understood in his huge value. It's about time to find out a new way to analyse his music. . .

FRANCISCO CURT LANGE, Review of HANS KLOTZ's book on Gothic Organ art from Renaissance to Baroque times. Professor Klotz reviews the period 1320-1750 of organ activity.—A Frankfurter by education, Hans Klotz was born in Offenbach. His organ teachers were Karl Straube and Charles M. Widor. He held several organistic positions in Germany and concertized intensively both in Europe and the U.S.A. He collaborated in the construction and repairing of ancient organs, as well as in the new edition of Bach's works.—The revised work deals with problems concerning organ-builders and organ players alike. Every side of the instrument is dealt with through remarkable knowledge and insight.—And as far as ancient music is concerned, the author sends light into its performance and interpretation. But one must not forget that the Parisian composers gave exact clues on their music's color with the proper organ stops. The author has done his utmost however to discover beyond the pieces' words the real color of ancient music.—The book is divided into five chapters: the art of the organ from 1320 to 1400; from 1400 to 1480; from 1480 to 1540; from 1540 to 1640 and from 1640 up to 1950. Logically the last chapters deal with the instrument's most brilliant period. The period 1540-1640 is organized according to countries: Italy, Spain, Portugal, France and England, Deutschland, Germany and

Poland. A last chapter is devoted to organ building in Bohemia, Moravia and Transylvania. As we visited churches, convents and cathedrals, we always looked up for the organs' says Dr. Lange. In Hermannstadt we were able to admire the organ that had been built by Johannes Voest between 1571-73. Prof. Klotz mentions said organ in his work.—We wonder why Prof. Klotz left out the subject in Denmark and Sweden But he dedicated a whole chapter to organ building and another one to J.S. Bach' organ.

ESPERANZA PULIDO, *Chou Wen-Choung*. The well-known Chinese composer lives in New York City and is a teacher at Columbia University Art School, where E.P. interviewed him. But his outstanding personality and charm induced E.P. to learn more about him. John Vinton's Dictionary of Contemporary Music, where E.P. had herself contributed an article on Mexican Contemporary music, contains a very important article of When-Choung on Asiatic Music. He compares there the mutual influences of Oriental and Occidental Music. After listening to a *gamelan* Debussy was the first composer to understand and apply certain Oriental principles to his orchestrations. Before him Oriental influences had been purely decorative in the works of Occidental composers. Choung lists contemporary composers from both sides, who are attracted by Eastern music: Scriabin, Bartok, Varese, Coweel, Hovhannes, Harrison, Cage, Messiaen. He believes that the latter is the only major Occidental composer who, after Bartok, has really applied successfully what he learnt from Oriental music (especially Hindu music). From the Oriental contemporary composers, he mentions the Korean Isang Yung and the Japanese Kazuo Fukushima, Toshi Ichiyonagi, Tosiro Mayuzumi, Joji Ichiyonagi. He thinks the Philippine Joë Maceda and the Japanese Toru Takemitsu are the best Oriental integrators.—After getting the above information, Esperanza Pulido went to the interview. She knew that he had been recently to China and asked him about his trip. He had been very much pleased to find out the long steps Chinese composers had done in the field of music and saw the possibility of good cultural relations between China and the United States. He felt good will and interest toward European and North American musicians. He went also to Southern Korea, where he found almost the same conditions that prevailed in China. Considering the lack of economical means the Koreans are doing wonders. They won't allow Occidental influences in their music without rational objectivity.—The Japanese —by way of contrast— let themselves be widely influenced by Occidental culture.—Afterwards E.P. asked composer Choung about a Cello Concerto he is composing now. He lacks for the moment enough time to finish it. Unlike other composers, he needs lots of time and ease to write his music. But he is satisfied with what he has done so far: he is contemplating all the cello's possibilities as an individual instrument.—In the last question dealt with, Mr. Choung answered about his teaching system. He starts right from each pupil's grade of knowledge (especially on the technical side). He is keen on finding out each pupil's technical shortcomings and the ways to help them going ahead. He dislikes his students being stubbornly set upon a single style.

SOPHIE CHEINER, *My Life*. (III).—In this interesting article, Madame Cheiner remembers the dawn of the Russian Revolution. She compares the situation of Moscou and Ukania: the former became the Communists' seat; the latter kept its condition of Russia's granery. Moscou, had freezing temperatures, hunger, terror, mass shootings; Ukania had abundant coal, bread,

cakes, lots of good food. Moscou lacked street lights, its houses were shattered to pieces, broken glasses all over, sand trenches within show-windows. Ukrania enjoyed calm and home peace. In Moscou's homes parents were suspicious of their own children, lest them denounce them to the reds, who wanting to satisfy their brutal instincts would shot them pitilessly. Children looted the streets, anxious to find something to calm their hunger.—Fortunately the Education Minister, *Lunacharsky*, who was a great Ballet amateur, was able to use his influence in favour of the former Emperial Ballet, but the awful freezing temperatures obliged the dancers to cut pieces from the foyer carpets, in order to make felt-like boots for their feet. The Stalislavsky's Art Theatre was allowed to continue working at the Stodovnikov Teatre.—MME. Cheiner goes then back to her childhood, when at the age of 3 a maid took her to a Circus, where she got her first deep and durable impression. Later on she made another scapade with her younger sister to see Gogol's "Taras Bulba" at the theatre. This time her ever kind father punished her sternly. However, she made then the decisión of becoming an artist. Her musical talent was soon discovered. She was given a local piano teacher, who very soon didn't have anything to teach her pupil and advised her parents to take her to the Conservatory of Kiev. She was 8 years old. At the mean time she went to school and got her B.A. in time. But one year before she joined the Stanislavsky's School of Dramatic Art in Kiev. After finishing College she decided by her own impulse to move up to Saint Petersburg. She went there to study harmony, orchestration and musical forms at the Conservatory. Her brilliant examinations got her a scholarship to continue her musical education in a foreign country. But then the 1914's World War broke out and spoiled her plans. She continued studying at the University and at 18 got her M.D.—In the Meanwhile composer Grechaninov, got in love with her and proposed marriage. But he could have been her father and was an inveterate drunkard. She naturally refused the proposal.—She wanted very much to leave Russia, but how? (To continue).

The Mexican pianist MARIA TERESA CASTRILLON was recently decorated with the Gold Insignia for distinguished Merits of the Austrian Government. When bestowing the decoration, the Austrian Ambassador made a very warm speech, to recount the high merits of Maria Teresa, who after graduation from the Art Academy of Vienna and back home continued doing her utmost to help Austrian artists who came to Mexico. And she played Austrian music whenever she could. It was a very beautiful ceremony.

ORQUESTA FILARMONICA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—Su Temporada inicial se compondrá de 8 programas que, a partir del 21 de octubre terminarán el 12 de diciembre por conciertos triples de los jueves, viernes y domingos. Aparte del titular, Fernando Lozano, dirigirán los huéspedes Eduardo Diazmuñoz, Theo Alcántara, Kurt Klip statter, Andrej Markowski, José Guadalupe Flores y Eduardo Mata. Como solistas han sido contratados los pianistas Cipeian Caksaris, Earl Wild, Jorge Bolet, Aurora Serratos y Guadalupe Parrondo y el violinista Shmuel Ashkenasi, más los cantantes Ursula Mazurek y Guillermina Higareda, el flautista Goldardo Mojica y el fagotista Luciano Magnonini. Como obras mexicanas vemos una de Revueltas, otra de Enríquez y otra de Manuel de Elías. Entre otras atracciones para los exigentes contemporáneos, están las "Danzas sagradas y profanas de Debussy", el "libro para Orquesta" de Lutoslawski y el Concierto N° 1 para violín y orquesta de Prokofiev.

INDICE GENERAL DEL VOLUMEN XI

Enero-Febrero de 1978, N. 58		Pág.
Editorial		2
Robert Stevenson, Jaime Nunó después de 1854		3
Nicolás Koch Martín, El "Pobre" Mozart, una piadosa leyenda		14
Eduardo Ballestrini M. Alicia Terzian, Embajadora de la Música de Vanguardia		18
Esperanza Pulido, Guillaume de Machault		19
Jaime Nunó, "Our Fatherland"		23
Esperanza Pulido, Gottfried Galston		23
Revista de Revistas		31
Conciertos		34
Grabaciones, Noticias		40
Digest in English		45
Marzo-Abril, N. 59		
Cartas		2
Editorial		3
Robert Stevenson, El elemento Negro en los Albores del Nuevo Mundo		4
Esperanza Pulido, Guillaume de Machault. Fuentes de su Obra Musical (II y último)		10
Alfred Lemmon S.I., El Archivo del Inst. Nac. de Antrop. e Historia		16
Miguel de Uranga, Stravinsky en la Estética de nuestro Tiempo		20
Alida Vázquez, "Crepúsculo"		24
E.P., Con Alida Vázquez		26
Ma. de los Angeles Calcáneo, Desde Madrid		29
Nestor Echevarría, Conmemoraciones Musicales Argentinas		32
Libros		34
Conciertos		37
Noticias		41
Digest in English		46
Mayo-Junio, N.º 60		
Editorial		2
Robert Stevenson, Samuel Martí Etnomusicólogo		3
Esperanza Pulido, Algo sobre la Vida y Muerte de Schubert		5
Samuel Claro Valdés, 25 años de Labor Iberoamericana del Dr. R. Stevenson		9
Francisco Curt Lange, Seigismund Neukomm		20
Vida de Madame Sophie Cheiner		23
Alfredo E. Lemmon, S.I., Un Fondo Musical en el Extranjero		24
Fichero de Compositores, Alida Vázquez		27
Libros		28
Revista de Rev., Conciertos, Noticias		29
Digest in English		47
Julio-Agosto, N.º 61		Pág.
Editorial		2
Robert Stevenson, El más memorable de los maestros indígenas		3
Francisco Curt Lange, Un discurso de trascendencia		10
Marlos Nobre, La Problemática de la Música Latinoamericana		14
Esperanza Pulido, Con Jorge Velazco		19
Juan Matias, Quien sale este día disfrazado		23
Vida de Madame Sophie Cheiner		31
Libros		33
Alfred E. Lemmon, S.I., Don Fco. Fabián y Fuero y la Música de Puebla		36
Conciertos, Noticias, Digest in English		47
Septiembre-October, N.º 62		
Número especial por el X.º Aniversario de Heterofonía. Todos los artículos de este número son de E. Pulido.		
Advertencia, Fallecimiento de Carlos Chávez		2-3
Nuevos Directores de Orq. Las Orqs. de México		4-5
Asociación Musical Manuel M. Ponce		10
Augusto Novaro		12
Sarrier, Salazar. Thibault, Limantour		14
Trio Europeo, E. de Zubeldia, A. Morales		17
Coro de Madrigalistas		21
Gutiérrez Heras, R. Stevenson, Jiménez Mabarak Grupo "Nueva Música de México"		22-24
Stravinsky, Britten, Música de los 60's		27-29
Pensamientos de músicos mexicanos		30
Folklore		35
Praga, Salzburgo, Donaueschigen		39
Del Epistolario		44
Entrevistas		49
Libros, Revista de Revistas		58
Abstracts in English		63
Noviembre-Diciembre, N.º 63 (ver p. 1)		

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

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

ORQUESTA SINFONICA DEL CONSERVATORIO

8 de Noviembre de 1978
Obertura de Rienzi R. Wagner
Concierto N° 3 para piano y Orquesta Beethoven
Emilio Angulo, Solista
Los Pinos de Roma Respighi

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA DE LA UNAM CENTRO DE INICIACION MUSICAL

Rivera de San Cosme 71 Tels: 535-03-44 y 535-03-42

CENTRO DE EXTENSION UNIVERSITARIA
INICIACION MUSICAL

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

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

SAN COSME 71 EDIFICIO MASCARONES México, D. F.

VEERKAMP, S. A.

PALACIO DE LA MUSICA

Durango 269 Tel.: 528-59-16

Instrumentos Musicales — Cuerdas

Accesorios — Amplificadores — Micrófonos A.K.G.

Organos Electrónicos LOWREY — Pianos

Armonios — Métodos y Música Impresa en general

Acordeones HOHNER.

pianos
Y
organos,
S. a.
rhin 27



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

IMPORTADORES

BECHSTEIN

BLÜTHNER

WEINBACH

PETROF

Rösler

August Forster

MELODIGRAND

G. RICORDI & Co. INC. EN MEXICO

A U T O R

GARCIA ACEVEDO
ANA LUCIA FREGA
JULIETTE ALVIN
WEBBER ARONOFF
HEMSY DE GAINZA
VARIOS

ARNOLD BENTLY

LEONOR VELTRI

T I T U L O

Didáctica Musical.
Audioperceptiva.
Música para el Niño Disminuido.
La Música y el Niño Pequeño.
La Iniciación Musical del Niño.
Planteamiento de la Educación Musical escolar y su evaluación.
Bases auditivas de la Lectura Musical.
Apuntes de Didáctica de la Música.