

butaca 3240
galera 1408

PRECIOS

SERIE DE LOS VIERNES

	CONCIERTO	ABONO
Plateas con 6 entradas.....	\$ 54.00	\$ 594.00
Palcos Primeros con 8 entradas.....	72.00	792.00
Palcos Primeros con 6 entradas.....	54.00	594.00
Palcos Primeros con 4 entradas.....	36.00	396.00
Butacas de Primer Piso		
Filas AA a la CC.....	7.00	77.00
Filas A a la LL.....	8.00	88.00
Filas M a la O.....	7.00	77.00
Filas P a la Y.....	6.00	66.00
Palcos Segundos con 8 entradas....	40.00	440.00
Butacas de Segundo Piso		
Filas A y B.....	5.00	55.00
Filas C a la E.....	4.00	44.00
Filas F a la H.....	3.50	38.50
Filas I a la M.....	3.00	33.00
Palcos Terceros con 6 entradas.....	18.00	198.00
Butacas de Tercer Piso		
Filas A y B.....	2.50	27.50
Filas C a la E.....	2.00	22.00
Filas F a la J.....	1.50	16.50

SERIE DE LOS DOMINGOS

Plateas con 6 entradas.....	\$ 36.00	\$ 396.00
Palcos Primeros con 8 entradas.....	48.00	528.00
Palcos Primeros con 6 entradas.....	36.00	396.00
Palcos Primeros con 4 entradas.....	24.00	264.00
Butacas de Primer Piso		
Filas AA a la CC.....	4.00	44.00
Filas A a la LL.....	5.00	55.00
Filas M a la O.....	4.00	44.00
Filas P a la Y.....	3.00	33.00
Palcos Segundos con 8 entradas....	20.00	220.00
Butacas de Segundo Piso		
Filas A y B.....	2.50	27.50
Filas C a la E.....	2.00	22.00
Filas F a la H.....	1.50	16.50
Filas I a la M.....	1.25	13.75
Palcos con Terceros 6 entradas.....	9.00	99.00
Butacas de Tercer Piso		
Filas A y B.....	1.00	11.00
Filas C a la E.....	0.75	8.25
Filas F a la J.....	0.50	5.50

PATROCINADORES

	VIERNES	DOMINGO
Plateas con 6 entradas.....	\$ 750.00	\$ 450.00
Palcos Primeros con 8 entradas.....	1000.00	600.00
Palcos Primeros con 6 entradas.....	750.00	450.00
Palcos Primeros con 4 entradas.....	500.00	300.00
Butacas de Primer Piso.....	125.00	75.00
Palcos Segundos con 8 entradas....	600.00	360.00
Butacas de Segundo Piso, A y B...	75.00	45.00
Palcos Terceros con 6 entradas.....	270.00	150.00

La O. S. M. se reserva el derecho de modificar estos precios cuando lo estime conveniente

Orquesta Sinfónica de México
Isabel la Católica 30
Tels: Eric. 12-76-54 Mex. L-52-94

TALLERES GRAFICOS
DE LA NACION.

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

1941 TEMPORADA

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

DIRECTOR:

CARLOS CHAVEZ

CONSEJO DIRECTIVO:

Lic. Alejandro Quijano, *Presidente*
Sr. Carlos Chávez, *Director Artístico*
Ing. Javier Sánchez Mejorada, *Tesorero*
Lic. Carlos Prieto, *Vocal*
Ing. Evaristo Araiza, *Vocal*
Sr. Ricardo Ortega, *Vocal*

COMITE HONORARIO:

C. Secretario de Educación Pública
C. Jefe del Departamento del D. F.
Sr. Lic. Eduardo Suárez
Sr. Efraín Buenrostro
Sr. Luis Montes de Oca
Sr. Luis Legorreta
Prof. Manuel M. Ponce
Sr. José Gómez Ugarte
Sr. Gonzalo Herrerías

COMITE PATROCINADOR:

Lic. Carlos Prieto, *Presidente*
Exma. Sra. de Daniels
Sra. Da. Adela Formoso de Obregón, *Sria.*
Sra. Da. Amalia G. C. de Castillo Ledón
Sra. Da. Luisa Palomino de Guieu
Sra. Da. Margarita Urueta de Villaseñor
Sra. Da. Natalia G. de Araiza
Sra. de Harry Wright
Sra. de Pierre Olivier
Lic. Manuel Gómez Morán
Sr. Roberto V. Pesqueira
Sr. G. R. G. Conway
Sr. Carl Heynen
Dr. César R. Margain

GERENTE:

Ricardo Ortega

PATROCINADORES DE LA ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

Secretaría de Educación Pública
Departamento del Distrito Federal
Banco de México, S. A.
Asociación Mexicana de Turismo
Cía Fundidora de Hierro y Acero de
Monterrey, S. A.
"La Consolidada", S. A.
Cía. Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, S. A.
"La Tolteca", Cía de Cemento Portland, S. A.
Banco Nacional de México, S. A.

Lic. Miguel Alemán
Sr. Efraín Buenrostro
Embajada de los Estados Unidos
Lic. Francisco Javier Gaxiola
Ing. Marte R. Gómez
Sr. Ignacio Helguera
Ing. José Domingo Lavín
Sra. Carmen López Figueroa
Sr. Luis Montes de Oca
Lic. Emilio Portes Gil
Lic. Alejandro Quijano
Lic. Aaron Sáenz
Lic. Eduardo Suárez
Mrs. Theodore Weicker

Dr. Carlos Alatorre Isonza
Ing. Evaristo Araiza, y Sra.
Dr. Jesús Aranalde, y Sra.
Sr. Alfonso Arrache E.
Dr. Octavio Bandala
Dr. Sergio Bandala, y Sra.
Dr. Enrique Barajas Vallejo, y Sra.
Ing. Luis Barragán
Dr. Gustavo Baz, y Sra.
Sr. Jerónimo Bejuda, y Sra.
Arq. José Beltrán, y Sra.
Sr. Joaquín Beristain
Sr. Ramón Benet, y Sra.
Sr. Gunther Boker
Sr. Ernesto Bredée
Sr. E. M. Brutton, y Sra.
Lic. Luis Cabrera, y Sra.
Sr. J. P. Camarena,
Arq. Mauricio Campos, y Sra.
Sr. Julio Carstens
Casino Español
Lic. Onésimo Cepeda Villarreal
Sr. Alfonso Cerrillo
Arq. Fernando Cervantes y, Sra.
Sr. Raul M. Cicero
Colegio de México.
Sr. G. R. G. Conway, y Sra.
Dr. Rodolfo Corona y Aldrete, y Sra.
Lic. Antonio Correa, y Sra.
Lic. Daniel Cosío Villegas y Sra.
Dr. Ismael Cosío Villegas, y Sra.
Sr. José Covarrubias

R. C. A. Victor Mexicana, S. A.
Banco Azucarero, S. A.
Cervecería Moctezuma, S. A.
"Azúcar", S. A.
Banco de Londres y México, S. A.
Sindicato Mexicano de Electricistas
Cía Hulera "Euzkadi", S. A.
Cía Telefónica y Telegráfica Mexicana, S. A.
"La Azteca", Cía Mexicana de Seguros, S. A.
Banco Germánico de la América del Sud

Ing. José A. Cuevas, y Sra.
Dr. Ignacio Chávez
Sr. Salvador Chávez
Sr. Guillermo Dávila
Sr. José de la Macorra
Arq. Enrique de la Mora
Lic. Francisco de la Torre Salazar
Arq. Enrique del Moral, y Sra.
Sr. José M. de Teresa
Ing. José Ignacio Domínguez
Ing. Fritz Dorsch, y Sra.
Sr. A. Espinosa de los Monteros y Sra.
Escuela Bancaria y Comercial
Dr. Vicente Flores Barrueta
Sr. Aksel Faber
Dr. J. Carlos Fernández McGregor
Dr. Raul Fournier, y Sra.
Sr. Julio Freyssinier Morín
Sr. Hilario S. Gabilondo, y Sra.
Lic. Virgilio M. Galindo
Dr. M. García Garófalo Mesa
Dr. Ricardo García Isonza
Ing. Luis García Lecuona, y Sra.
Ing. Theodore Gildred, y Sra.
Lic. Manuel Gómez Morín, y Sra.
Sr. Genaro González, y Sra.
Sr. Fausto González Gomar
Dr. Ignacio González Guzmán
Sr. Noé Graham Gurria, y Sra.
Sr. Andre Guieu, y Sra.
Ing. Pascual Gutiérrez Roldán, y Sra.
Lic. Emilio Guzmán Tagle
Sr. Lamberto Hernández, y Sra.
Sra. Eva Hill de Frasser
Sr. F. Hohenemser
Arq. Alberto LeDuc
Dr. Alberto Lezama, y Sra.
Sr. Alfredo Limantour
Sr. Guillermo Limantour, y Sra.
Ing. Pedro Licona García y Sra.,
Sr. Roberto López, y Sra.
Dr. Manuel López y López, y Sra.
Lic. Pablo Macedo, y Sra.
Sr. Carlos Madera, y Sra.
Dr. Carlos Malabehar Peña, y Sra.
Dr. Efraín R. Marín, y Sra.
Dr. Manuel Martínez Baez

Banco de Comercio, S. A.
Banco Fiduciario de México, S. A.
Banco Capitalizador de Ahorros, S. A.
Banco Nacional Hipotecario Urbano y de
Obras Públicas, S. A.
Casa Bayer, S. A.
Fábricas de Papel "Loreto y Peña Pobre", S. A.
"América Latina", Cía. Gral. de Seguros, S. A.
Banco Mexicano S. A.
Banco General de Capitalización, S. A.

Ing. Gustavo Maryssael, y Sra.
Dr. Demetrio Mayoral Pardo, y Sra.
Lic. Lorenzo Mayoral Pardo, y Sra.
Arq. Emilio Méndes Llinas
Sr. Alberto Misrachi, y Sra.
Lic. N. Molina Enríquez, y Sra.
Sr. Ignacio Morán
Sr. Arturo Mundet, y Sra.
Arq. Armando Nicolau, y Sra.
Arq. Carlos Obregón Santacilia, y Sra.
Dr. Gregorio Oneto Barenque
Dr. José M. Ortiz, y Sra.
Sr. Antonio de G. Osio
Sr. Senen Palomar
Lic. Ismael Palomino
Dr. Manuel Pedrosa
Ing. Alberto J. Pani
Arq. Mario Pani
Srita Josefina Pimentel
Lic. Carlos Prieto, y Sra.
Sr. William B. Richardson
Sra. Guadalupe G. de Rioseco
Lic. Ramon Rivera Torres, y Sra.
Ing. Julián Rodríguez Adame
Sr. H. W. Rothenstreich, y Sra.
Sr. Santos Ruiz, y Sra.
Sr. Federico Sánchez Fogarty, y Sra.
Lic. Carlos Sánchez Mejorada, y Sra.
Ing. Javier Sánchez Mejorada, y Sra.
Prof. Jesús Silva Herzog, y Sra.
Sr. I. Slobotzky, y Sra.
Dr. Rafael Soto
Sr. Valente Souza, y Sra.
Dr. Gilberto Souza Vázquez
Sr. Carlos Stein
Sr. F. H. Tamm, y Sra.
Dr. Mario Torroella
Lic. Carlos Trigueros
Dr. Eduardo Uribe Guerola
Casa Veerkamp
Sr. Eduardo Villaseñor, y Sra.
Sr. James R. Woodul
Sr. Harry Wright, y Sra.
Sr. S. B. Wright, y Sra.
Sr. Francisco S. Yturbe
Sr. Miguel Zacarías
Dr. Salvador Zubirán, y Sra.

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

DIRECTOR: CARLOS CHAVE



ERIC SCHALL

PERSONAL

VIOLINES PRIMOS	
FRANCISCO CONTRERAS	EZEQUIEL SIERRA
DANIEL PEREZ CASTAÑEDA	FRANCISCO MONCAYO
ARTURO ANDRÉS	FRANCISCO MONCAYO
ANDRÉS ALBA	ANDRÉS ALBA
CIPRIANO CERVANTES	CIPRIANO CERVANTES
JOSE C. CONTRERAS	JOSE C. CONTRERAS
FRANCISCO SALGADO	FRANCISCO SALGADO
BENJAMÍN CUEVAS	BENJAMÍN CUEVAS
LUIS ROSA	SIMÓN TAPIA CULCAN
HOBARTO G. MEZA	
VIOLINES SEGUNDOS	
ENRIQUE BARRIENTOS	HENRIQUE LOPEZ
ANTONIO BRAYO	ANTONIO BRAYO
SALVADOR CONTRERAS	JOSE MENSA GUTIERREZ
JOSE NÚÑEZ	JOSE NÚÑEZ
JOSE NÚÑEZ	JOSE NÚÑEZ
RICARDO LOPEZ	RICARDO LOPEZ
AUGUSTIN FORTES	AUGUSTIN FORTES
VIOLAS	
MIGUEL BAUTISTA	FRANCISCO JORDAN
ALFREDO CARDENAS	ALFREDO CARDENAS
ALFREDO CARDENAS	ALFREDO CARDENAS
FRANCISCO GIL	FRANCISCO CONTRERAS R.
CELLOS	
DOMINGO GONZALEZ	DOMINGO GONZALEZ
RAFAEL ADAME	RAFAEL ADAME
JOSE RIVERA	JOSE RIVERA
JOSE RIVERA	JOSE RIVERA
J. M. TELLEZ OROPEZA	J. M. TELLEZ OROPEZA
PEDRO GARCIA	PEDRO GARCIA
CONTRABAJOS	
JESUS CAMACHO VEGA	GUIDO GALLONIANI
JOSE LUIS HERNANDEZ	JOSE LUIS HERNANDEZ
ENRIQUE TOVAR	ENRIQUE TOVAR
ARPAS	
MYOR ROSEN	EUSTOLIA GUISAN
JURTH ALATORRE	JURTH ALATORRE
FLAUTAS	
AGUSTIN OROPEZA	JOSE ISLAS
FLAUTIN	
NOE FARIAS	NOE FARIAS
OBOES	
BERT GASHAN	BERT GASHAN
PEDRO JUAN	PEDRO JUAN
CORNO INGLE	
BERT GASHAN	ANTONIO HERNANDEZ
CLARINETES	
MARTIN GARCIA	FRANCISCO MORALES
REQUINTO	
GUILLERMO ROBLES	GUILLERMO ROBLES
CLARINETE BAJO	
GUILLERMO CASEREA	GUILLERMO CASEREA
FAGOTS	
ALFREDO BULLA	FRANCISCO AGOSTE
GREGORIO VARGAS	GREGORIO VARGAS
CORNOS	
TRINIDAD A. SORER	VARELA GARCIA
WILLIAM A. NUNES	SEBASTIAN RODRIGUEZ
JOSE SANCHEZ	ALBERTO G. BARRIO
TROMPETAS	
SUSSEY MEAR	LUIS FONSECA
FIDEL G. RODRIGUEZ	FIDEL G. RODRIGUEZ
TROMBONES	
FRANCISCO RIVAS	PROSPERO RETES
FELIPE ESCOBICA	FELIPE ESCOBICA
TUBA	
RODRIGO AGUIRRE	RODRIGO AGUIRRE
PIANO	
EDUARDO HERNANDEZ MONCIDA	EDUARDO HERNANDEZ MONCIDA
TIMBALES	
JOSE FARGO MONCAYO	JOSE FARGO MONCAYO
PERCUSIONES	
FELIPE LUTAYENDO	FELIPE LUTAYENDO
JULIO TORRES	JULIO TORRES
BIBLIOTECARIO	JOSE FARGO MONCAYO
CANDELAHO HUIZAR	JEFE DE PERSONAL
RODRIGO PINEDA	RODRIGO PINEDA

S A M A R G O R P
DE LOS CONCIERTOS DE ABOÑO - 12 VIERNES A LAS 21 HS. - 12 DOMINGOS A LAS 11 HS.

13 Y 16 DE JUNIO
Himno Nacional
Quinta Sinfonía
Intermedio in Modo Clásico
Sinfonía Clásica
Sinfonía India

1

Orquestación de Carlos Chávez

Jaime Nunó
Beethoven
Mussorgsky
Prokofiev
Chávez

20 Y 22 DE JUNIO
Concerto Grosso en Mi menor, Op. 3, Núm. 3
Sinfonía
SOLISTA: FRANCISCO CONTRERAS Y MIGUEL BAUTISTA
La Alameda del Guerrero
El Susto de un Fauno
El Mar

2

Geminiani
Mozart
Ravel
Debussy
Debussy

21 Y 23 DE JUNIO
Obertura de "Il Signor Bruchino"
Sinfonía Núm. 3, "Renana"
El Aprendiz de Hechicero
J. S. Bach
República Española

3

Rosini
Schumann
Dukas
Revelles
Ravel

4 Y 6 DE JULIO
Concerto Grosso Núm. 12
Sinfonía "El Otoño"
Concerto para Piano en Mi menor
SOLISTA MEXICANA ELEGIDA EN CONCURSO
Sinfonía Argentina
Danzas y Cios

4

Heindel
Haydn
Chopin

11 Y 13 DE JULIO
Órfeo
Contracción de Concerto por C. Chávez
Tabu Tabuhan
Don Quijote
SOLISTA: RAFAEL ADAME

5

Gluck
Mc Phee
Steaus

18 Y 20 DE JULIO
Director Huésped: IGOR STRAVINSKY
Sinfonía
Capriccio para Piano y Orquesta
SOLISTA: SALVADOR OCHOA
Suite de "Pulcinella"
Divertimento

6

Stravinsky
Stravinsky
Stravinsky
Stravinsky

25 Y 27 DE JULIO
Director Huésped: SIR THOMAS BEECHAM
Obertura "Oberon"
El Pastor Fiel
Arreglo de Sir Thomas Beecham
Sinfonía Núm. 36
Sinfonía Núm. 1

7

Weber
Heindel
Mozart
Sibelius

1 Y 3 DE AGOSTO
Suite Núm. 2
Divertimento para Orquesta de Cuerda
Obra Mexicana Premiada en el Concurso de la O. S. M.
Pedro y el Lobo
RELATOR: CARLOS PELLICER
Gran Pasos Rusos

8

Bach
Bartok
Prokofiev
Rimsky Korsakoff

8 Y 10 DE AGOSTO
Sinfonía Núm. 3
Sinfonía Núm. 5
Concerto de Brandeburgo Núm. 2
La Tumba de Couperin

9

Vivaldi
Sibelius
Bach
Ravel

PROGRAMA DE MUSICA TRADICIONAL MEXICANA

15 Y 17 DE AGOSTO
Sinfonía en Re mayor
Concerto para Piano en Re Mayor "Conexión" (K 537)
SOLISTA: ROBERT CASADESUS
Short Symphony
Concerto para la Mano Izquierda
SOLISTA: ROBERT CASADESUS

10

Haydn
Mozart
Copland
Ravel

22 Y 24 DE AGOSTO
Obertura "Romeo y Julieta"
Concerto para Violín, en Re Mayor
SOLISTA: JOSEPH SZIGETI
Sinfonía Núm. 6, "Pastoral"

11

Tchaikowsky
Beethoven
Tchaikowsky

29 Y 31 DE AGOSTO
Primeriza VEZ EN MEXICO

12

IGOR STRAVINSKY

SIR THOMAS BEECHAM



ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

PRIMER PROGRAMA **1941**
TEMPORADA
Viernes 13 de Junio a las 21 ~ Domingo 15 de Junio a las 11
PALACIO D BELLAS ARTES

PATROCINADORES DE LA O. S. M.

Secretaría de Educación Pública
Departamento del Distrito Federal
Banco de México, S. A.
Asociación Mexicana de Turismo
Cía Fundidora de Hierro y Acero de
Monterrey, S. A.
"La Consolidada", S. A.
Cía. Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, S. A.
"La Toltéca", Cía de Cemento Portland, S. A.
Banco Nacional de México, S. A.
R. C. A. Victor Mexicana, S. A.
Banco Azucarero, S. A.
Cervecería Moctezuma, S. A.
"Azúcar", S. A.
Banco de Londres y México, S. A.

Lic. Miguel Alemán
Sr. Efraín Buenrostro
Embajada de los Estados Unidos
Lic. Francisco Javier Gaxiola
Ing. Marte R. Gómez
Sr. Ignacio Helguera
Ing. José Domingo Lavín

Lic. José Aguilar y Maya, y Sra.
Dr. Carlos Alatorre Isunza
Ing. Evaristo Araiza, y Sra.
Dr. Jesús Aranaiz, y Sra.
Sr. Alfonso Arrache E.
Dr. Abraham Ayala González, y Sra.
Prof. Federico Bach
Dr. Octavio Bandala
Dr. Sergio Bandala, y Sra.
Dr. Enrique Barajas Vallejo, y Sra.
Ing. Luis Barragán
Dr. Gustavo Baz, y Sra.
Sr. Jerónimo Bejuda, y Sra.
Arq. José Beltrán, y Sra.
Sr. Joaquín Beristain
Lic. Ramón Beteta
Sr. Ramón Benet, y Sra.
Sr. Gunther Boker
Sr. Arcady Boytler, y Sra.
Sr. Ernesto Bredée
Sr. E. M. Brutton, y Sra.
Sr. Roberto Bueso García
Lic. Luis Cabrera, y Sra.

Sindicato Mexicano de Electricistas
Cía Hulera "Euzkadi", S. A.
Cía Telefónica y Telegráfica Mexicana, S. A.
"La Azteca", Cía Mexicana de Seguros, S. A.
Banco Germánico de la América del Sud
Banco de Comercio, S. A.
Banco Fiduciario de México, S. A.
Banco Capitalizador de Ahorros, S. A.
Banco Nacional Hipotecario Urbano y de
Obras Públicas, S. A.
Casa Bayer, S. A.
Fábricas de Papel "Loreto y Peña Pobre", S. A.
"América Latina", Cía. Gral. de Seguros, S. A.
Banco Mexicano S. A.
Banco General de Capitalización, S. A.

Sra. Carmen López Figueroa
Sr. Luis Montes de Oca
Lic. Emilio Portes Gil
Lic. Alejandro Quijano
Lic. Aaron Sáenz
Lic. Eduardo Suárez
Sr. Frederick E. Weicker, y Sra.

Sr. Julio Carstens
Casino Español
Dr. José Castro Villagrana
Lic. Onésimo Cepeda Villarreal
Sr. Alfonso Cerrillo
Arq. Alfonso Cervantes
Arq. Fernando Cervantes y, Sra.
Sr. Raul M. Cicero
Colegio de México.
Sr. G. R. G. Conway, y Sra.
Dr. Rodolfo Corona y Aldrete, y Sra.
Lic. Antonio Correa, y Sra.
Lic. Daniel Cosío Villegas y Sra.
Dr. Ismael Cosío Villegas, y Sra.
Sr. José Covarrubias
Dr. Ignacio Chávez, y Sra.
Sr. Salvador Chávez
Sr. Guillermo Dávila
Sr. José de la Macorra
Arq. Enrique de la Mora
Lic. Francisco de la Torre Salazar
Arq. Enrique del Moral, y Sra.
Sr. José M. de Teresa

Sr. J. P. Camarena,
Arq. Mauricio Campos, y Sra.
Lic. José R. Carrel
Sr. A. Espinosa de los Monteros y Sra.
Escuela Bancaria y Comercial
Dr. Vicente Flores Barraeta
Sr. Aksel Faber
Dr. J. Carlos Fernández McGregor
Dr. Raul Fournier, y Sra.
Sr. Julio Freyssinier Morín
Sr. Hilario S. Gabilondo, y Sra.
Lic. Virgilio M. Galindo
Dr. M. García Garófalo Mesa
Dr. Ricardo García Isunza
Ing. Luis García Lecuona, y Sra.
Ing. Theodore Gildred, y Sra.
Lic. Manuel Gómez Morín, y Sra.
Sr. Genaro González, y Sra.
Sr. Fausto González Gomar
Dr. Ignacio González Guzmán
Sr. Noé Graham Gurria, y Sra.
Sr. Andre Guieu, y Sra.
Ing. Pascual Gutiérrez Roldán, y Sra.
Lic. Emilio Guzmán Tagle
Sr. Lamberto Hernández, y Sra.
Sra. Eva Hill de Fraser
Sr. F. Hohenemser
Sr. Epigmenio Ibarra
Sr. Marcos Kalb
Sr. Jacobo Kalb, y Sra.
Arq. Alberto LeDuc
Dr. Alberto Lezama, y Sra.
Sr. Alfredo Limantour
Sr. Guillermo Limantour, y Sra.
Ing. Pedro Licona García y Sra.,
Sr. Roberto López, y Sra.
Dr. Manuel López y López, y Sra.
Lic. Pablo Macedo, y Sra.
Sr. Carlos Madera, y Sra.
Dr. Carlos Malabehar Peña, y Sra.
Dr. Efrén R. Marín, y Sra.
Dr. Manuel Martínez Baez
Ing. Gustavo Maryssael, y Sra.
Dr. Demetrio Mayoral Pardo
Lic. Lorenzo Mayoral Pardo
Arq. Emilio Méndes Llinas, y Sra.
Sr. Alberto Misrahi, y Sra.
Lic. N. Molina Enríquez
Sr. Ignacio Morán

Ing. José Ignacio Domínguez
Ing. Fritz Dorsch, y Sra.
Sr. Salvador Escandón y Sra.
Sr. Arturo Mundet, y Sra.
Arq. Armando Nicolau, y Sra.
Arq. Carlos Obregón Santacilia, y Sra.
Dr. Gregorio Oneto Barenque
Piloto Aviador J. Antonio Orozco y Hna.
Dr. José M. Ortiz, y Sra.
Sr. Antonio de G. Osio
Sr. Senen Palomar
Lic. Ismael Palomino
Dr. Manuel Pedroso
Ing. Alberto J. Pani
Arq. Mario Pani
Srita Josefina Pimentel
Lic. Carlos Prieto, y Sra.
Sr. William B. Richardson
Sra. Guadalupe G. de Riosoco
Lic. Ramon Rivera Torres, y Sra.
Sr. Salvador Rivera Caloca
Ing. Julián Rodríguez Adame
Sr. H. W. Rothenstreich, y Sra.
Sr. Santos Ruiz, y Sra.
Sr. Federico Sánchez Fogarty, y Sra.
Lic. Carlos Sánchez Mejorada, y Sra.
Prof. Jesús Silva Herzog, y Sra.
Sr. I. Slobotzky
Sr. B. Sonnenberger
Dr. Rafael Soto
Sr. Valente Souza, y Sra.
Sr. Carlos Stein
Sr. Edmundo Stierle, y Sra.
Sr. Federico H. Tamm, y Sra.
Dr. Mario Torroella
Lic. Eduardo Trigueros
Sr. Salvador Ugarte, y Sra.
Casa Veerkamp
Sr. Eduardo Villaseñor, y Sra.
Sr. James R. Woodul
Sr. Harry Wright, y Sra.
Sr. S. B. Wright, y Sra.
Sra. Elena Yturbe de Amor
Sr. Francisco S. Yturbe
Sr. Miguel Zacarías, y Sra.
Dr. Salvador Zubirán

PROGRAMA

VIERNES 15 DE JUNIO
a las 21 horas

DOMINGO 15 DE JUNIO
a las 11 horas

DIRECTOR:
CARLOS CHAVEZ

Himno Nacional Mexicano. Jaime Nunó.
ORQUESTACION DE CARLOS CHAVEZ

MENSAJE DEL SR. PRESIDENTE DE LA REPUBLICA

Sinfonía Clásica, Op. 25. Prokofieff.
Allegro
Larghetto
Gavotta
Final

• Intermezzo in Modo Classico. Mussorgsky.

Sinfonía India. Chávez.

INTERMEDIO

Quinta Sinfonía, en Do menor. Beethoven.
Allegro con brío
Andante con moto
Allegro; Allegro

* PRIMERA VEZ EN MEXICO

Este concierto es escuchado también en toda la República Mexicana, en los Estados Unidos del Norte y en la América del Sur, a través de las radiodifusoras X.E.Q. y X.E.Q.Q. (onda corta); X.E.D.P. Radio Gobernación y todas las del país que forman la cadena "Hora Nacional"; de la X.E.W.W. (onda corta) y de las de la cadena norteamericana National Broadcasting Company (red azul).

NOTAS
Por Francisco AGEA

Himno Nacional Mexicano Jaime Nunó
Jaime Nunó nació en San Juan de las Abadesas, Provincia de Gerona, España, en 1825
murió en Bay Side, New Jersey, E. U., en 1908

LA necesidad de dotar al país de un himno nacional, comenzó a sentirse en México poco después de consumada la Independencia en 1821. Varios músicos, en su mayoría extranjeros radicados en México, compusieron marchas y cantos patrióticos con ese fin, pero ninguno produjo el efecto deseado ni fué aceptado por el Gobierno. No fué sino hasta el año de 1853, durante el último período en que ocupó la Presidencia de la República el general don Antonio López de Santa Anna, cuando se convocó a un concurso para elegir la letra y la música correspondiente que habían de adoptarse oficialmente como *Himno Nacional Mexicano*.

La primera convocatoria, expedida por conducto de la Secretaría de Fomento el 12 de noviembre de dicho año, se refería principalmente a las composiciones poéticas, para que una vez conocido el fallo del jurado nombrado al efecto, los músicos ajustaran sus composiciones a la letra que resultara premiada. No obstante que el plazo fijado a los poetas para el envío de sus obras era de veinte días, pasaron varias semanas sin

que se volviera a hablar del asunto, hasta el 3 de febrero del año siguiente, en que el "Diario Oficial" dió a conocer el fallo del jurado, que había quedado integrado por don José Bernardo Couto, don Manuel Carpio y don José Joaquín Pesado. Entre las veintiséis composiciones poéticas que se recibieron, el jurado consideró de mayor mérito la del poeta Francisco González Bocanegra, originario de San Luis Potosí. Al mismo tiempo que se publicaba la poesía premiada, se convocaba a los músicos para que enviaran sus composiciones dentro de un plazo de sesenta días. La Secretaría de Fomento designó para formar el jurado calificador de la parte musical, a los profesores don Antonio Gómez, don Agustín Balderas y don Tomás León. Se recibieron quince composiciones musicales, once de las cuales se conservan actualmente en la Biblioteca del Museo Nacional.

El jurado determinó que la música acreedora al premio era la que tenía por epigrafe "Dios y Libertad". "En dicha composición —declararon los miembros del jurado—, hemos encontrado más



ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

DIRECTOR: CARLOS CHAVEZ

al mismo tiempo toda la pureza original de la composición.

A causa de las luchas políticas, Jaime Nunó tuvo que salir de México poco tiempo después del estreno del Himno, y permaneció olvidado por muchos años, hasta que unos mexicanos lo encontraron en 1901, en Buffalo, Nueva York, donde vivía modestamente de su trabajo profesional. El corresponsal de "El Imparcial", en aquella ciudad, don Antonio Rivera de la Torre, publicó el 4 de julio de ese año un extenso artículo en que hizo la relación de su encuentro casual con el anciano músico, de los homenajes que los mexicanos residentes en Buffalo le hicieron, y, por último, de las declaraciones que le hizo el propio Nunó.

"Me hallaba en La Habana —dijo el autor del *Himno Nacional*—, desempeñando una comisión de mi gobierno (el gobierno español), a fin de establecer allí la primera banda militar, introduciendo en ella los instrumentos de latón, cuando conocí al General Antonio López de Santa Anna, quien se dirigía a México, llamado por sus compatriotas para ser elevado a la Presidencia de la República.

"El General Santa Anna me propuso que pasara a México y me ofreció darme con un sueldo magnífico, el nombramiento de director general de bandas. Acepté y al poco tiempo me puse en camino y obtuve el cumplimiento de la promesa, pues no sólo se me nombró director general de bandas militares mexicanas, sino que de hecho desempeñé ese cargo y se me dió a reconocer oficialmente por la Orden de la Plaza.

"El poeta Bocanegra había escrito una magnífica composición poética en forma de himno, y quiso el Presidente de la República que se le pusiera música, y entonces, si no recuerdo mal, nació la idea de abrir el concurso para el Himno Nacional. El que yo escribí mereció la elección del bondadoso jurado".

Al preguntarle cuál había sido la recompensa recibida por su himno, Nunó respondió: "El honor que se me tributó entonces y el que ahora recibo. No debo llamar recompensa a los trescientos pesos que en partidas cortas me proporcionó el gobierno, debido a su mala situación hacendaria. Pero no hay que hablar de esto..."

Nunó tuvo que salir de México al caer el gobierno de Santa Anna, pues era muy amigo de los partidarios del dictador. En el camino a Veracruz fué asaltado por unos bandidos y perdió todo su equipaje valuado en \$3,000. Decidió ir a los Estados Unidos y desde 1856 se radicó allí. Estuvo seis años en Nueva York, tres en Rochester y el resto en Buffalo. Allí lo encontró el señor Rivera de la Torre, quien hizo circular la noticia entre los mexicanos concurrentes a la Exposición Panamericana que se celebraba en esa ciudad, y todos se interesaron por conocer y tributar homenajes al anciano autor del *Himno Nacional*.

El Ayuntamiento de México lo invitó a venir para las fiestas patrias, como huésped de honor. Nunó llegó a México el 12 de septiembre de 1901, y el día 16 dirigió el Himno, que cantaron entusiasmados los niños de las Escuelas Nacionales en el Patio de Honor del Palacio Nacional. Poco después, Nunó regresó a los Estados Unidos, donde murió el 18 de julio de 1908.

Sinfonía Clásica, Op. 25

Serge Prokofieff nació en Sontsova, Rusia, en 1891

Prokofieff

ESCRITA entre 1916 y 17, la *Sinfonía Clásica* fué estrenada en Petrogrado, el 21 de abril de 1918, bajo la dirección del compositor. En ese mismo año Prokofieff salió de Rusia, donde las condiciones de vida y de trabajo eran difíciles como consecuencia de la reciente revolución, y por la ruta de Siberia y el Pacífico, llegó a Estados Unidos. Su último concierto en Petrogrado reveló un aspecto nuevo de su arte, hasta entonces caracterizado por un dinamismo rudo y violento. El impulso y la energía primitiva que lo guiaban parecieron contenerse para descubrir un fondo de ternura y de emoción lírica. Sin embargo, estos elementos no eran extraños a la naturaleza de Prokofieff, pues algunas de sus nuevas obras existían ya en fragmentos desde hacía tiempo, y solamente su exteriorización se había retardado un poco. De la *Sinfonía Clásica*, que pertenece a ese nuevo grupo de obras, no hay que pensar que signifique un regreso al pasado, ni que el compositor se haya propuesto escribirla al estilo de Haydn o de Mozart. Cuando le pareció que la melodía, elemento vital de la música, debía desarrollarse naturalmente en un medio de tonalidad rigurosa y de armonías sencillas, escribió la *Sinfonía Clásica*, obra deliciosamente fresca, animada y melódica. Es que, como dice Boris de Schloezer, Prokofieff es el compositor ruso más exclusivamente músico, el menos contaminado de psicologismo.

"La música rusa —agrega este musicógrafo—, ya sea la de los románticos o la de los "Cinco", contiene siempre ciertos

elementos extra-musicales: psicológicos, filosóficos, religiosos, sociales o, simplemente, pintorescos. El arte musical ruso tiende siempre a realizar una especie de fusión, de síntesis, entre los sonidos y, por ejemplo, las ideas, o bien las emociones, los sentimientos individuales o sociales, las formas, los colores, las imágenes, las impresiones motrices. Esa tendencia, tan fuerte en Mussorgsky y también en Rimsky-Korsakoff, por una parte, y por la otra en Scriabine, es más débil en Glinka, en Taneieff, y casi se reduce a nada en Prokofieff. No es éste sino un músico, un maestro en el arte de los sonidos, y es en ellos, en el elemento sonoro, donde se sumerge profundamente para descubrir los otros elementos que le son necesarios, imágenes diversas, ideas e impresiones. La música está aquí en la base, en la raíz de las cosas; es también la esencia de ellas, y de su misma substancia las crea Prokofieff".

La *Sinfonía Clásica*, limitada a los medios de expresión conocidos en la época de Haydn y de Mozart, es tan característica del estilo de Prokofieff, como cualquiera de sus obras más "modernas". No es la cantidad de sonidos, sino la substancia musical y la manera de tratarla, lo que hace de Prokofieff un compositor puramente musical.

La orquestación es la misma que se empleaba a fines del siglo XVIII: dos flautas, dos clarinetes, dos fagotes, dos cornos, dos trompetas, timbales y cuerda. Realizada con esos sencillos elementos, revela una habilidad consumada, lo mismo que el tratamiento de los temas. Muy

cuidadoso en sus procedimientos de estructura, el compositor es, además, conciso; su obra dura unos trece minutos, aproximadamente la mitad del tiempo que ocupan las que le sirvieron de modelo.

La Sinfonía se divide en los cuatro movimientos clásicos: *Allegro*, *Larghetto*, *Gavotta* y *Finl*. El primero y el último son, en cierto sentido, verdaderamente "clásicos"; el *Larghetto* y la *Gavotta* son más avanzados, pero no tanto que se opongan al estilo de los otros dos.

El *Allegro* está en forma de sonata, con sus dos temas reglamentarios, des-

arrollo, reexposición y una breve coda. El *Larghetto*, con su tema principal encomendado a los primeros violines y algunos pasajes meramente episódicos, es un rondó sencillo. Al introducir una *Gavotta*, con su *musetta* como trío, en el lugar que habitualmente ocupaba el minueto en las sinfonías del siglo XVIII, Prokofieff no se apartó en realidad del espíritu de aquella música; simplemente substituyó una forma de danza por otra. El *Finl*, a pesar de ciertos giros característicos del compositor, recuerda mucho a Haydn por su vivacidad y animación.



Intermezzo in modo classico

Modesto Mussorgsky nació en Karevo, Rusia, en 1859; murió en San Petersburgo en 1881

Mussorgsky

EL *Intermezzo en Si menor*, escrito originalmente para piano en 1861 y orquestado en 1867, es una de las primeras obras que compuso Mussorgsky después de haber renunciado a su carrera militar para dedicarse por entero a la composición. Sus obras instrumentales de esa primera época son, en general, poco características y dan muestras de escasos conocimientos técnicos. Sin embargo, en ellas pueden ya descubrirse algunos síntomas que revelan la fuerza creadora del artista y la personalidad tan original que había de manifestarse en las obras posteriores.

Sabido es que Mussorgsky nunca se preocupó por adquirir habilidad técnica y que sentía un verdadero desdén por lo que él llamaba "las matemáticas musicales", es decir, la ciencia del desarrollo y de la construcción. Por eso es que nunca escribió música "pura" y cuando

no se apoyaba en un texto literario, recurría generalmente a algún argumento de índole descriptiva o pantomímica que le proporcionaba una sucesión de imágenes más o menos coordinadas y estimulaba su imaginación musical casi tanto como pudiera hacerlo un texto. Ese es el origen de sus mejores obras instrumentales, entre las que se destaca la admirable serie de piezas titulada *Cuadros de una Exposición*.

Según confesó Mussorgsky a Stassow, su íntimo amigo y más tarde su biógrafo, el *Intermezzo* es el primero de los ensayos de representaciones pantomímicas a que recurrió el compositor casi siempre que su música no tenía parte vocal. La intención es ya muy característica, pero no tanto la realización, pues como reconocía el mismo Mussorgsky, la obra está escrita *in modo classico* y todavía no hay en ella esa libertad de expresión

que distingue a sus obras más representativas.

De cualquier modo, la historia de la creación de este *Intermezzo* puede considerarse como un caso típico. Según refiere Stassow, Mussorgsky le contó varias veces que esta obra era rusa y se la había inspirado una característica escena campesina. Durante el invierno de 1861, un día de fiesta en el campo, vió el compositor un grupo numeroso de aldeanos que caminaban por los campos, pisando trabajosamente la nieve blanda, iluminados por un alegre sol de invierno. "Aquello era, dijo Mussorgsky, a la vez pintoresco, serio y divertido. De pronto apareció un grupo de muchachas campesinas que marchaban riendo y cantando por un sendero de nieve endurecida. Aquel cuadro se impuso en mi espíritu bajo una forma musical. Espon-

táneamente nació la primera melodía que sube y baja "a lo Bach"; las alegrías de las mujeres me sugirieron el tema con el que, más tarde, formé el trío. Pero todo ello está *in modo classico*, según mis trabajos musicales de entonces".

Mussorgsky procedió en esta obra como los compositores románticos, pensando en "historias" para inspirarse, sólo que se inspiró en sugerencias de ritmo más bien que en emociones. Como observa el propio compositor, las sugerencias motrices no hacen sino inspirar temas que él estiliza a su modo, pero la forma sigue siendo la tradicional. Sin embargo, no se podría pedir mejor ejemplo para demostrar el papel que desempeñaban en la invención musical de Mussorgsky, las sugerencias de ritmo y de movimiento.



Sinfonía India

Carlos Chávez nació en México en 1899

Chávez

LA *Sinfonía India* fué compuesta por Carlos Chávez durante uno de sus viajes a Estados Unidos, en diciembre de 1935, y estrenada en un concierto por radio de la Columbia Broadcasting Co., el 23 de enero de 1936, bajo la dirección del compositor. Poco después fué incluida en los programas de dos conciertos regulares de la Orquesta Sinfónica de Boston. La primera ejecución en México fué el 31 de julio del mismo año.

La *Sinfonía India* es la primera obra en que Chávez usa melodías autóctonas. Una de ellas es de los indios seris de Sonora, otra de los huicholes de Naya-

rit, y otra más de los yaquis de Sonora. El compositor escogió estas melodías porque le pareció que formaban una unidad; después se dió cuenta de que las tres venían de la costa norte del Pacífico. Hay que distinguir entre música mestiza y música indígena pura; se ha dicho que la segunda no existe, pero allí está la música de los indios contemporáneos que todavía conservan, en muchas regiones del país, la manera de ejecución y las formas de las tradiciones más antiguas. En la partitura hay incluidos, además de los instrumentos usuales en la orquesta sinfónica, varios instrumentos indígenas de percu-

sión, tales como cascabeles, jicara de agua, güiro, etc.

La siguiente nota del autor se publicó en los programas de las primeras ejecuciones de la obra:

"La música indígena de México es una realidad de la vida presente, y es, además, una realidad como música; no es, como pudiera pensarse, un buen motivo solamente para satisfacer una mera curiosidad de los intelectuales o para suministrar datos e informes más o menos importantes a la etnografía. El arte indígena de México es, en nuestros días, la única manifestación viviente de la raza, que forma, aproximadamente, las tres cuartas partes de la población del país. Las características esenciales de la música indígena han podido resistir cuatro siglos de contacto con las expresiones musicales europeas. Es decir, si bien es cierto que el contacto del arte europeo ha producido en México un arte mestizo en constante evolución, esto no ha impedido que el arte indígena puro siga existiendo. Este hecho es un índice de su fuerza.

"La fuerza del arte indígena radica en una serie de condiciones esenciales: obedece a un impulso creador natural del individuo, y a una necesidad de expresión legítima y exenta de afectación. En términos musicales, la gran fuerza expresiva del arte indígena radica en su variedad rítmica; en la libertad y ampli-

tud de sus escalas y modos; en la riqueza del elemento sonoro instrumental; en la sencillez y pureza de las melodías y en su condición moral.

"Ahora, las condiciones morales de este arte son otra razón de su fuerza. Es un arte optimista; si sufre a veces de la tiranía de las fórmulas mágicas, esto no lo coloca en la posición mística, quejumbrosa, de quien suplica e implora humillándose, sino por el contrario, en la posición del hombre que influye y ordena con decisión a las fuerzas superiores e invisibles. Por otro lado, este arte participa de la salud de toda acción combativa: música para danzas de cacería, cantos guerreros. Otras veces, cuando la música va unida a la palabra, las imágenes poéticas revelan más que nada el sentido y el conocimiento de los fenómenos naturales en su profunda sencillez: la conducta de los animales, el crecimiento de las plantas, floración y reproducción. Nunca un sentimiento morboso o denigrante; nunca un sentido negativo hacia los otros hombres o a la naturaleza toda, pueden hallarse en esta música de nuestros ancestros inmediatos de América. Es la música fuerte del hombre que lucha y trata siempre de dominar su medio.

"Escribí esta y otras sinfonías indias porque esta es la primera música que oí en mi vida, y la que más ha nutrido mi gusto y mi sentido musical".



Quinta Sinfonía, en Do menor, Op. 67

Beethoven

Ludwig van Beethoven nació en Bonn, Alemania, en 1770; murió en Viena en 1827

LA *Quinta Sinfonía*, que produce la impresión de una gran espontaneidad, es, al contrario, una de aquellas

obras cuya elaboración fué más lenta, cosa que comprueban los cuadernos de apuntes que dejó Beethoven. Algunos

elementos temáticos estaban en la imaginación del compositor desde 1795. La composición propiamente dicha fué comenzada inmediatamente después de la *Sinfonía Eroica*, a la que se asemeja por su sentimiento. Fué interrumpida por la composición de la ópera *Leonora*, cuyo final tiene algunas analogías con el de la *Quinta Sinfonía*. La aventura amorosa que en 1806 tuvo Beethoven con la condesa de Brunswick, lo distrajo un momento de sus ideas de heroísmo: la *Cuarta Sinfonía* fué el producto de ese episodio de dulce felicidad. Reanudada la composición de la *Quinta Sinfonía*, coincidió entonces o alternó con la de la sexta. (que primero llevó el número cinco). Quedó terminada en 1808 y se estrenó, junto con la *Pastoral*, en diciembre del mismo año, en el teatro de Viena. Fué un concierto increíblemente largo, en que Beethoven tocó la parte de piano de su *Concerto en sol*.

No hay que tomar demasiado en serio la leyenda que atribuye a Beethoven una explicación enfática del tema inicial de esta sinfonía: "Así llama el destino a nuestra puerta". Ha sido un error de la crítica querer relacionar las obras maestras de Beethoven con datos experimentales tomados de su biografía. La frase en cuestión pudiera ser simplemente, como supone Combarieu, una salida para quitarse de encima las preguntas indiscretas de un Schindler.

Más importante es darse cuenta de las posibilidades puramente musicales de ese tema: el enérgico motivo que termina con una nota larga después de tres corcheas sobre la misma nota. En toda la historia de la música no hay quizás otro tan famoso como éste, ni que se grabe en el oído en una forma tan directa y

definitiva. Tampoco hay otro que sea tan específicamente beethoveniano, tanto por su acento enérgico cuanto por su inagotable fecundidad como germen del desarrollo sinfónico. Por otra parte, no era la primera vez que Beethoven lo usaba; en muchas de su obras anteriores lo había empleado, aunque en estado fragmentario o con carácter episódico. Pero después de la *Quinta Sinfonía* no volvió a aparecer en ninguna de las obras posteriores, como si en ella hubiera llenado ya su objeto y agotado sus recursos.

El primer trozo de esta sinfonía muestra la gran abundancia y diversidad de recursos de ese famoso tema, que por sí solo proporciona todo el material sinfónico del *Allegro con brio*. Según que termine abajo o arriba de las tres notas repetidas, su carácter es de afirmación o de interrogación, gracias a lo cual el trozo en su conjunto tiene a su vez el carácter de un diálogo nutrido. El tema inicial de esta obra no es, pues, solamente el más sinfónico que Beethoven inventó, sino el más característico. Como no hay en ella ninguna intención alegórica, descriptiva o literaria, como sucede con la *Eroica*, la *Pastoral* o la *Novena*, el tema de esta sinfonía muestra en un estado puro y típico ese carácter sinfónico y beethoveniano. Una vez lanzado por los clarinetes y las cuerdas, el tema llena no menos de quince compases, sometido a diversos tratamientos de contrapunto y de orquestación.

A la vehemencia rítmica del primer *Allegro*, sigue, en el *Andante con moto*, la calma y la serenidad melódica más perfectas. La forma misma del trozo, el empleo de la variación, con sus repe-

ticiones de un motivo que sólo cambia en su aspecto exterior, aumentan el sentimiento apacible de la melodía. El tema, anunciado primero por los violoncellos y las violas sobre un sencillo acompañamiento *pizzicato* de los contrabajos, se detiene un instante, como para escuchar su propio eco. Ese efecto, que se presenta varias veces, es esencial, tanto para la textura musical del *andante* como a su carácter expresivo. A pesar de que el carácter melódico domina en todo este movimiento, hay también en él algunos elementos rítmicos que le aseguran un papel más importante que el de un simple episodio meditativo; lo ligán orgánicamente al carácter rítmico y tonal de toda la sinfonía, a la que no solamente está adherido, sino realmente incorporado.

La característica principal de la estructura de los dos últimos movimientos es su encadenamiento. No hay ninguna interrupción después del *scherzo* y, por medio de la interpolación de un fragmento del mismo en el centro del trozo final, la fusión de los dos movimientos se hace aún más estrecha. Este movimiento mixto es un ejemplo notable de la relación orgánica que Beethoven logró establecer entre las diversas partes de la sinfonía, relación que Schumann, Liszt, y, sobre todo, César Franck, habían de adoptar más tarde. El elemento unificador de los diferentes trozos de la *Quinta Sinfonía* es la repetición persistente de ciertas notas en grupo de ritmos variados. El lazo de unión entre el *scherzo* y el *final* se establece principalmente por medio de un do que durante cincuenta compases repiten los timbales.

Volviendo al *scherzo*, hay que hacer notar su *trío* en forma fugada libre;

el tema es anunciado por un tumultuoso pasaje de los contrabajos y es un ejemplo excelente de todos los recursos caprichosos de que el estilo fugado es capaz. Al final de este movimiento, el largo pasaje *pianissimo*, con sus elementos rítmicos reducidos al mínimo, impresiona más a la imaginación que los conjuntos orquestales más ruidosos.

El *Allegro final*, que comienza vigorosamente con una marcha, tiene una gran riqueza de elementos y está concebido con un espíritu de alegre optimismo y de libertad. Después de la exposición de los temas y su desarrollo, viene la repetición, en forma muy libre, del *scherzo* anterior; vuelven los temas victoriosos del *Allegro* y termina el movimiento con una brillante *coda*.

Hace notar Chantavoine la semejanza tonal, rítmica y melódica que existe entre este *Final* y el de la ópera *Leonora*, cuya composición data de la misma época que la de la sinfonía. "Mientras más se estudia la obra de Beethoven —dice—, más claramente se distingue y se reconoce el papel de primera importancia que desempeñó *Leonora-Fidelio*. En este caso, el parentesco del final dramático con el final sinfónico es un elemento precioso para la interpretación psicológica de este último. La semejanza musical de las dos páginas no puede explicarse más que por una semejanza de sentimiento o de intención. En una obra teatral como *Leonora*, el sentimiento y la intención no dan lugar a duda ni a ambigüedad. El final de *Leonora* es un canto triunfal; el de la sinfonía también lo es, y, gracias al ritmo marcial del principal motivo y a la importancia excepcional que tienen los metales, adquiere un acento casi guerrero".

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

SEGUNDO PROGRAMA
TEMPORADA 1941
Viernes 20 de Junio a las 21 ~ Domingo 22 de Junio a las 11
PALACIO D BELLAS ARTES

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO
DIRECTOR: CARLOS CHAVEZ

PERSONAL

VIOLINES PRIMEROS

FRANCISCO CONTRERAS
(Concertino)
DANIEL PEREZ CASTAÑEDA
ARTURO ROMERO
RICARDO ANDRADE
JOSE G. CORTES
FELIX GONZALEZ
AURELIO L. CAMPOS
LUIS SOSA
HORACIO G. MEZA

EZEQUIEL SIERRA
FRANCISCO MONCAYO
LUIS GUZMAN
ANDRES ALBA
CIPRIANO CERVANTES
MANUEL RIOS
LUIS ANTONIO MARTINEZ
BENJAMIN CUERO
SIMON TAPIA COLMAN

VIOLINES SEGUNDOS

ENRIQUE BARRIENTOS
ANTONIO BRAVO
JOSE TREJO
SALVADOR CONTRERAS
JESUS RUVALCABA
JOSE NOYOLA
ISAAC IVIER
RICARDO LOPEZ

HERIBERTO LOPEZ
JOSE HERNANDEZ DURAN
LUIS RAVELO
JOSE MEDINA GUTIERREZ
LUIS ALFONSO JIMENEZ
JORGE JUAREZ
MARTIN VILLASEÑOR
BALBINO COTTEZ

VIOLAS

MIGUEL BAUTISTA
J. JESUS MENDOZA
ALFREDO CARDENAS
ABEL EISENBERG
MANUEL TORRES
FRANCISCO GIL

FERNANDO JORDAN
DAVID SALOMA
JULIO ESCOBEDO
ROGERIO BURGOS
MARCELINO PONCE
FRANCISCO CONTRERAS R.

CELLOS

DOMINGO GONZALEZ
RAFAEL ADAME
JESUS REYES
MANUEL GARNICA
J. M. TELLEZ OROPEZA
TIRSO RIVERA JR.

TEOFILO ARIZA
LUIS G. GALINDO
PEDRO ANGULO
ALONSO BURGOS
PEDRO GARCIA

CONTRABAJOS

JESUS CAMACHO VEGA
GUIDO GALLIGNANI

ISAIAS METIA
JOSE LUIS HERNANDEZ

CRUZ GARNICA
PABLO O'FARRIL

BRAULIO ROBLERO
ENRIQUE TOVAR

FLAUTAS

AGUSTIN OROPEZA
JOSE ISLAS

OBOES

BERT GASSMAN
ERNEST SERPENTINI
JESUS TAPIA
PEDRO MONCADA

CLARINETES

MARTIN GARCIA
FERNANDO MORALES

FAGOTS

ALFREDO BONILLA
FRANCISCO ARGOTE
GREGORIO VARGAS

FLAUTIN

NOE FAJARDO

CORNO INGLES

BERT GASSMAN
ANTONIO HERNANDEZ

REQUINTO

GUILLERMO ROBLES
CLARINETE BAJO
GUILLERMO CABRERA

CONTRAFAGOT

JOAQUIN PALENCIA

CORNO

THEODORE A. SEDER
VALENTIN GARCIA
WILLIAM A. NAMED
SEBASTIAN RODRIGUEZ
JOSE SANCHEZ
ALBERTO G. BARROSO

TROMPETAS

SIDNEY MEAR
LUIS FONSECA
FIDEL G. RODRIGUEZ
GUILLERMO ESTRELLA

TROMBONES

FERNANDO RIVAS
PROSPERO REYES
FELIPE ESCOBICA

TUBA

ROSENDO AGUIRRE

ARPAS

MYOR ROSEN
EUSTOLIA GUZMAN
JUDITH FLORES ALATORRE

PIANO

EDUARDO HERNANDEZ MONCADA

CELESTA

JOSE PABLO MONCAYO

TIMBALES

CARLOS LUTANDO

PERCUSIONES

FELIPE LUTANDO ENRIQUE MOEDANO JULIO TORRES

JOSE PABLO MONCAYO

BIBLIOTECARIO

CANDELARIO HUIZAR

JEFE DE PERSONAL

RODRIGO PINEDA

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO
DIRECTOR: CARLOS CHAVEZ

ORQUESTA
SINFONICA
DE MEXICO

DIRECTOR:
CARLOS CHAVEZ

CONSEJO DIRECTIVO:

Lic. Alejandro Quijano, *Presidente*
Sr. Carlos Chávez, *Director Artístico*
Lic. Carlos Prieto, *Vocal*
Ing. Evaristo Araiza, *Vocal*
Sr. Ricardo Ortega, *Vocal*

COMITE HONORARIO:

C. Secretario de Educación Pública
C. Jefe del Departamento del D. F.
Sr. Lic. Eduardo Suárez
Sr. Efraín Buenrostro
Sr. Luis Montes de Oca
Sr. Luis Legorreta
Prof. Manuel M. Ponce
Sr. José Gómez Ugarte
Sr. Gonzalo Herreras

COMITE PATROCINADOR:

Lic. Carlos Prieto, *Presidente*
Exma. Sra. de Daniels
Sra. Da. Adela Formoso de Obregón, *Sria.*
Sra. Da. Amalia G. C. de Castillo Ledón
Sra. Da. Luisa Palomino de Guieu
Sra. Da. Margarita Urueta de Villaseñor
Sra. Da. Natalia G. de Araiza
Sra. de Harry Wright
Sra. de Pierre Olivier
Lic. Manuel Gómez Morán
Sr. Roberto V. Pesqueira
Sr. G. R. G. Conway
Sr. Carl Heynen
Dr. César R. Margain

GERENTE:

Ricardo Ortega

T E M P O R A D A 1 9 4 1

T E M P O R A D A 1 9 4 1

PATROCINADORES DE LA O. S. M.

Secretaría de Educación Pública
Departamento del Distrito Federal
Banco de México, S. A.
Asociación Mexicana de Turismo
Cía Fundidora de Fierro y Acero de
Monterrey, S. A.
"La Consolidada", S. A.
Cía. Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, S. A.
"La Tolteca", Cía de Cemento Portland, S. A.
Banco Nacional de México, S. A.
R. C. A. Victor Mexicana, S. A.
Banco Azucarero, S. A.
Cervecería Moctezuma, S. A.
"Azúcar", S. A.
Banco de Londres y México, S. A.

Lic. Miguel Alemán
Sr. Efraín Buenrostro
Embajada de los Estados Unidos
Lic. Francisco Javier Gaxiola
Ing. Marte R. Gómez
Sr. Ignacio Helguera
Ing. José Domingo Lavín

Lic. José Aguilar y Maya, y Sra.
Dr. Carlos Alatorre Isunza
Ing. Evaristo Araiza, y Sra.
Dr. Jesús Aranalde, y Sra.
Sr. Alfonso Arrache E.
Dr. Abraham Ayala González, y Sra.
Prof. Federico Bach
Dr. Octavio Bandala
Dr. Sergio Bandala, y Sra.
Dr. Enrique Barajas Vallejo, y Sra.
Ing. Luis Barragán
Dr. Gustavo Baz, y Sra.
Sr. Jerónimo Bejuda, y Sra.
Arq. José Beltrán, y Sra.
Sr. Joaquín Beristain
Lic. Ramón Beteta
Sr. Ramón Benet, y Sra.
Sr. Gunther Boker
Sr. Arcady Boytler, y Sra.
Sr. Ernesto Bredée
Sr. E. M. Brutton, y Sra.
Sr. Roberto Bueso García
Lic. Luis Cabrera, y Sra.

Sindicato Mexicano de Electricistas
Cía Hulera "Euzkadi", S. A.
Cía Telefónica y Telegráfica Mexicana, S. A.
"La Azteca", Cía Mexicana de Seguros, S. A.
Banco Germánico de la América del Sud
Banco de Comercio, S. A.
Banco Fiduclario de México, S. A.
Banco Capitalizador de Ahorros, S. A.
Banco Nacional Hipotecario Urbano y de
Obras Públicas, S. A.
Casa Bayer, S. A.
Fábricas de Papel "Loreto y Peña Pobre", S. A.
"América Latina", Cía. Gral. de Seguros, S. A.
Banco Mexicano S. A.
Banco General de Capitalización, S. A.

Sra. Carmen López Figueroa
Sr. Luis Montes de Oca
Lic. Emilio Portes Gil
Lic. Alejandro Quijano
Lic. Aaron Sáenz
Lic. Eduardo Suárez
Sr. Frederick E. Weicker, y Sra.

Sr. J. P. Camarena,
Arq. Mauricio Campos, y Sra.
Lic. José R. Carral
Sr. Julio Carstens
Casino Español
Dr. José Castro Villagrana
Lic. Onésimo Cepeda Villarreal
Sr. Alfonso Cerrillo
Arq. Alfonso Cervantes
Arq. Fernando Cervantes y, Sra.
Dr. Luis Cervantes
Sr. Raul M. Cicero
Colegio de México.
Sr. G. R. G. Conway, y Sra.
Dr. Rodolfo Corona y Aldrete, y Sra.
Lic. Antonio Correa, y Sra.
Lic. Daniel Cosío Villegas y Sra.
Dr. Ismael Cosío Villegas, y Sra.
Sr. José Covarrubias
Dr. Ignacio Chávez, y Sra.
Sr. Salvador Chávez
Sr. Guillermo Dávila
Sr. José de la Macorra

Arq. Enrique de la Mora
Lic. Francisco de la Torre Salazar
Arq. Enrique del Moral, y Sra.
Sr. José M. de Teresa
Ing. José Ignacio Domínguez
Ing. Fritz Dorsch, y Sra.
Sr. A. Espinosa de los Monteros y Sra.
Escuela Bancaria y Comercial
Dr. Vicente Flores Barrueta
Sr. Aksel Faber
Sr. José Antonio Fernández de Castro, y Sra.
Dr. J. Carlos Fernández McGregor
Dr. Raul Fournier, y Sra.
Sr. Julio Freyssinier Morín
Sr. Hilario S. Gabilondo, y Sra.
Lic. Virgilio M. Galindo
Dr. Ricardo García Isunza
Ing. Luis García Lecuona, y Sra.
Ing. Theodore Gildred, y Sra.
Lic. Manuel Gómez Morín, y Sra.
Sr. Genaro González, y Sra.
Sr. Fausto González Gomar
Dr. Ignacio González Guzmán
Sr. Noé Graham Gurria, y Sra.
Sr. Andre Guieu, y Sra.
Sr. Tomás Gurza, y Sra.
Ing. Pascual Gutiérrez Roldán, y Sra.
Lic. Emilio Guzmán Tagle
Sr. Lamberto Hernández, y Sra.
Sra. Eva Hill de Fraser
Sr. F. Hohenemser
Sr. Epigmenio Ibarra
Sr. Marcos Kalb
Sr. Jacobo Kalb, y Sra.
Arq. Alberto LeDuc
Dr. Alberto Lezama, y Sra.
Sr. Alfredo Limantour
Sr. Guillermo Limantour, y Sra.
Ing. Pedro Licona García y Sra.,
Sr. Roberto López, y Sra.
Dr. Manuel López y López, y Sra.
Lic. Pablo Macedo, y Sra.
Sr. Carlos Madera, y Sra.
Dr. Carlos Malabehar Peña, y Sra.
Dr. Efrén R. Marín, y Sra.
Dr. Manuel Martínez Baez
Ing. Gustavo Maryssael, y Sra.
Dr. Demetrio Mayoral Pardo
Lic. Lorenzo Mayoral Pardo
Arq. Emilio Méndes Llinas, y Sra.

Sr. Alberto Misrahi, y Sra.
Lic. N. Molina Enríquez
Sr. Ignacio Morán
Sr. Arturo Mundet, y Sra.
Arq. Armando Nicolau, y Sra.
Arq. Carlos Obregón Santacilia, y Sra.
Dr. Gregorio Oneto Barenque
Piloto Aviador J. Antonio Orozco y Hna.
Dr. José M. Ortiz, y Sra.
Sr. Antonio de G. Osio
Sr. Senen Palomar
Lic. Ismael Palomino
Dr. Manuel Pedrosa
Ing. Alberto J. Pani
Arq. Mario Pani
Srita Josefina Pimentel
Sr. Gustavo Pizarro
Lic. Carlos Prieto, y Sra.
Sr. William B. Richardson
Sra. Guadalupe G. de Riosoco
Lic. Ramon Rivera Torres, y Sra.
Sr. Salvador Rivera Caloca
Ing. Julián Rodríguez Adame
Sr. H. W. Rothenstreich, y Sra.
Sr. Santos Ruiz, y Sra.
Sr. Federico Sánchez Fogarty, y Sra.
Lic. Carlos Sánchez Mejorada, y Sra.
Prof. Jesús Silva Herzog, y Sra.
Sr. I. Slobotzky
Sr. B. Sonnenberger
Dr. Rafael Soto
Sr. Valente Souza, y Sra.
Sr. Carlos Stein
Sr. Edmundo Stierle, y Sra.
Sr. Federico H. Tamm, y Sra.
Sr. Ricardo Toledo, y Sra.
Dr. Mario Torroella
Lic. Eduardo Trigueros
Sr. Salvador Ugarte, y Sra.
Casa Veerkamp
Sr. Eduardo Villaseñor, y Sra.
Sr. James R. Woodul
Sr. Harry Wright, y Sra.
Sr. S. B. Wright, y Sra.
Sra. Elena Yturbe de Amor
Sr. Francisco S. Yturbe
Sr. Luis Yturbe
Sr. Miguel Zacarías, y Sra.
Dr. Salvador Zubirán

PROGRAMA

VIERNES 20 DE JUNIO
a las 21 horas

DOMINGO 22 DE JUNIO
a las 11 horas

DIRECTOR:
CARLOS CHAVEZ

*

• Concerto Grosso en Mi menor, Op. 3, N° 3. Geminiani
Adagio e staccato-Allegro.
Adagio.
Allegro.

Sinfonía Concertante para Violín y Viola. Mozart.
Allegro maestoso.
Andante.
Presto.
SOLISTAS: FRANCISCO CONTRERAS Y MIGUEL BAUTISTA

INTERMEDIO

La Alborada del Gracioso. Ravel.

Preludio a "La Siesta de un Fauno". Debussy.

"El Mar", Tres Bosquejos Sinfónicos. Debussy.
Del Alba al Mediodía en el Mar.
Juegos de Olas.
Diálogo del Viento y el Mar.

* PRIMERA VEZ EN MEXICO

MENSAJE

del Señor Presidente de la República, General D. Manuel Avila Camacho, en la Inauguración de la XIV Temporada de Conciertos de la Orquesta Sinfónica de México

LA inauguración de la actual temporada de conciertos organizada por la Orquesta Sinfónica de México, bajo la inspirada dirección del maestro mexicano Carlos Chávez, es una manifestación a la que he deseado asociarme personalmente, pues considero que un Gobierno cuidadoso de todas las expresiones fecundas de la vida de la República debe dar singular importancia al desarrollo de las actividades que representan la continuidad de cultura de nuestro pueblo.

El libro, la música, la pintura y, en general, todas las creaciones artísticas del hombre, son índices elocuentes de salud espiritual de un país y de su amor por la libertad absoluta de las diversas energías del pensamiento. Pero, para que estas manifestaciones puedan surgir y desenvolverse, es imprescindible que el alma de quienes las cultivan goce del espectáculo de la belleza en un ambiente cívico de paz, de justicia y de armonía social. Donde el espíritu no encuentra estas condiciones morales de independencia, el arte desfallece, se enturbia y acaba por perecer. Por eso mismo nos conforta asistir a este acto que comprueba brillantemente el interés que ha sentido siempre el pueblo de México por las manifestaciones de la música auténtica y que, al mismo tiempo, pone de relieve el valor insustituible que para América constituye actualmente la paz.

Gracias a los esfuerzos que todos y cada uno de los países del Continente han venido realizando para consolidarla y para hacer de ella el escudo de nuestra vida, podemos hoy disfrutar de esta exaltación del espíritu, en la que se reconoce el empeño de nuestros héroes, no por destruir una civilización, sino al contrario, por enriquecer el patrimonio del hombre con los más acendrados tesoros de su corazón y de su talento.

En horas en que el ámbito de muchas regiones del mundo se estremece con el estallido de las bombas o con el estampido de los cañones, es un privilegio para los pueblos pacíficos el poder continuar unidos en la obra eterna de la cultura.

El concierto que vamos a escuchar será transmitido por radio a las diversas naciones del Hemisferio, asociadas, como la nuestra, a los mismos ideales de concordia que sirven de base a la existencia social de México. Ninguna oportunidad más propicia para dirigirles un saludo de afecto y de comprensión. Que la música de los diversos compositores reunidos en el presente programa sirva de intérprete a nuestro pensamiento y lleve a América un mensaje de esperanza y de fe en la salvación de nuestro destino.

NOTAS

Por Francisco AGEA

Concerto Grosso en Mi menor, Op. 3, Núm. 3

Geminiani

Francesco Geminiani nació en Lucca en 1667; murió en Dublin en 1762

EL violinista y compositor Francesco Geminiani, considerado como el más eminente discípulo de Corelli y el continuador más representativo de su escuela violinística, fué, sin embargo, muy diferente a su maestro, tanto en el estilo de sus composiciones como en lo que se refiere a su modo de ejecución. El estilo de Corelli se distinguía por la dignidad reposada y la serenidad de su ejecución y de sus obras, mientras que la característica de Geminiani era el impulso irrefrenable de su temperamento, calificado de excéntrico por sus contemporáneos.

Geminiani pasó gran parte de su vida en Inglaterra y contribuyó a difundir allí la escuela del violín, que encontró muy atrasada a su llegada en 1714. Las dificultades de ejecución de las obras de Corelli eran consideradas como invencibles; pero Geminiani no sólo las tocaba, sino que reveló en sus propias composiciones un progreso considerable en la técnica violinística, con su libre empleo del "desmangue" y el uso frecuente de las cuerdas dobles.

La más valiosa contribución de Geminiani al progreso de su instrumento

la constituyen sus numerosas obras didácticas, entre las que se destaca "El Arte de Tocar el Violín, Op. 9", que se publicó en Londres, por el año de 1740. Este libro, escrito en inglés, al parecer fué el primero en su género que se publicara y tiene el gran mérito de haber legado a la posteridad los principios básicos de la escuela del violín, tal como fueron establecidos por Corelli, y que son los mismos que se reconocen universalmente en la actualidad.

La producción artística de Geminiani es muy rica; comprende varias series de *concertos* y de sonatas para violín u otros instrumentos, algunos de los cuales fueron transcritos para el clave, por el mismo compositor. Todas estas obras revelan al músico hábil e impetuoso, al conocedor de los efectos, aunque no siempre se manifiesta en ellas una personalidad verdaderamente original. Sus trozos lentos son más modernos de sentimiento que los de Corelli, y tienen cierta semejanza con el estilo de Tartini, pero sin igualar las mejores obras de este maestro. Sus *allegros* son más desarrollados y más libres de forma que los de Corelli.

Geminiani introdujo en Inglaterra el género *concerto grosso*, creado, o por lo menos, establecido por su maestro Corelli. Este género musical consiste en una serie de trozos en que intervienen dos o más instrumentos solistas (generalmente dos violines y un cello), que son acompañados por el *cembalo* y la orquesta. En este tipo de obras, los instrumentos solistas son empleados como un medio de conseguir variedad y contraste en la sonoridad, más que para hacer brillar su virtuosismo. En cuanto a su forma, el

concerto grosso se asemeja a la suite, y consiste en un número variable de trozos: *allegros*, *andantes* o *largos*, a veces mezclados con minuets, gavotas u otras formas de danzas.

El *Concerto Grosso* en *Mi menor* pertenece a una serie de seis, que se publicó en Londres y en París, en 1775. Consta en realidad de tres trozos únicamente, pues el *Adagio* del principio es una mera introducción al primer *Allegro*. El grupo de solistas, o *concertino*, está integrado por dos violines, una viola y un cello.



Sinfonía Concertante en *Mi bemol*, para Violín y Viola Mozart
Wolfgang Amadeus Mozart nació en Salzburgo, Austria, en 1756; murió en Viena en 1791

LA *Sinfonía Concertante* para Violín y Viola fué escrita a fines de 1779, después del viaje de Mozart a Mannheim y París, que determina en su corta carrera una fecha de capital importancia. Es indudable que antes de emprender ese viaje, Mozart sentía ya la necesidad de cambiar de ambiente y que la atmósfera de su ciudad natal no podía bastarle para calmar su sed de lo nuevo, en lo que se refiere a la música instrumental. Y fué a caer precisamente a la ciudad "sinfónica" por excelencia, a la vieja corte de Mannheim, donde la música instrumental había adquirido una importancia mayor que en cualquiera otra parte. Cada uno de los miembros de la famosa orquesta de Mannheim era un verdadero virtuoso de su instrumento. Especialmente los ejecutantes de instrumentos de "aliento", habían adquirido una gran perfección, que desde luego sorprendió a Mozart. La im-

portancia de ese viaje estriba en el considerable enriquecimiento del arte del joven y delicioso músico de Salzburgo, que se convirtió en unos cuantos meses en el inmortal Mozart.

El período en que esta obra fué escrita puede ser considerado como el período de la *Sinfonía Concertante*. En efecto, las enseñanzas que adquirió Mozart en Mannheim y en París se manifiestan principalmente en la preponderancia concedida a uno u otro instrumento, o a un grupo instrumental; la ocasión de escribir para una serie de virtuosos eminentes necesariamente favoreció el espíritu "concertante", que se manifiesta en las muchas formas de agrupar los instrumentos. Los conjuntos orquestales asimilaron en lo sucesivo esos procedimientos nuevos, de modo que no puede negarse que el desarrollo de la virtuosidad contribuyó eficazmente al enriquecimiento de la música.

La *Sinfonía Concertante* para violín y viola es un gran diálogo entre los dos instrumentos. La orquesta, con sus largos trinos en el bajo, sus trémolos de los violines y su estabilidad tonal, es verdaderamente imponente. La obra es completamente "mannheimista" y parece destinada a algunos de los virtuosos de Mannheim. Se manifiesta en ella un sentimiento noble y apasionado y no sería difícil encontrar la anticipación de muchas de las grandes obras de la madurez de Mozart, escritas en la tonalidad

de *mi bemol*, que tienen efectos análogos a los de la *Sinfonía Concertante*, pues cada uno de los diferentes tonos representaba para Mozart un modo particular de expresión. El sombrío *andante* es una especie de elegía, en que el uso de las sordinas sirve para ahogar los sollozos; es uno de esos momentos dolorosos que no son raros en Mozart. En cuanto al final, es un trozo rápido, destinado a ahuyentar las sombras del *andante*.



Alborada del Gracioso

Ravel

Maurice Ravel nació en Ciboure, Bajos Pirineos, en 1875; murió en París en 1937

UNA de las obras pianísticas más importantes de Ravel es la colección de cinco piezas titulada *Miroirs*. Entre ellas está la *Alborada del Gracioso*. El título de la colección caracteriza perfectamente una de las actitudes favoritas de la estética llama simbolista: "el artista considera al mundo exterior como su propio representación; se busca a sí mismo y encuentra el *espejo*, el reflejo de su sensibilidad", dice Roland-Manuel. Nacidos de esa misma concepción que produjo las *Imágenes* para piano de Debussy, que les son contemporáneas, los *Espejos* de Ravel, escritos en 1905, dan muestras de una sensibilidad y una técnica completamente distintas.

La versión orquestal de la *Alborada* fué hecha en 1907. La técnica pianística de Ravel, admirablemente adecuada al instrumento, parece, sin embargo, estar inspirada en la orquesta. Muchas de sus obras originales para piano fueron después adaptadas por él mismo a la orquesta, como si no pudiera resistir al

placer de darles el colorido orquestal después de haber definido con precisión las líneas esquemáticas en la versión pianística.

En la *Alborada del Gracioso*, Ravel estilizó admirablemente la nerviosidad cadenciosa de los ritmos españoles. Es un croquis agudo reducido a sus líneas esenciales, sintetizado de un golpe. El desarrollo de la pieza está sujeto a una forma definida: escenas de danzas mezcladas de canto, en forma semejante a la mayoría de las piezas que componen la suite *Iberia*, de Albéniz. Pero, por medio de una interpretación más mordaz del asunto y de un impresionismo de timbres muy distinto al de Albéniz, Ravel reviste a este trozo de un singular acento de novedad, a pesar de que lo desarrolla dentro de un marco tradicional. No hay esa languidez sensual, ni esa animación popular de rico colorido, que Albéniz traduce por medio de un vocabulario armónico desbordante de imprevistos y de complicaciones. Por el con-

trario, la notación es precisa y depurada: rasgueo metálico de guitarras, fino taconeo, castañuelas obstinadas. Y en el

intermedio, en forma de copla, la amarga melancolía de una canción improvisada.



Preludio a "La Siesta de un Fauno"

Claude Debussy nació en St. Germain, Francia, en 1862; murió en París en 1918

Debussy

EL *Preludio a "La Siesta de un Fauno"*, sobre un poema de Stéphane Mallarmé, es la primera obra puramente orquestal que escribió Debussy. Compuesto en 1892, fué estrenado en 1894, en uno de los conciertos de la Sociedad Nacional, de París, bajo la dirección de Gustavo Doret. Al contrario de lo que sucede con las obras verdaderamente originales, que generalmente no son bien recibidas en la primera audición, este *Preludio* tuvo que ser repetido el mismo día de su estreno. La crítica, por su parte, no se mostró muy comprensiva; cuando, poco después del estreno, la obra fué ejecutada nuevamente en uno de los conciertos Colonne, los comentaristas la juzgaron como música extraña; "sin embargo —dice Charles Koechlin—, ¡el encanto de esta música es tan sencillo, tan melódico! Pero toda melodía nueva necesita ser escuchada varias veces. Además, la construcción misma (una flexible melodía que se extiende) podía desconcertar. Para cierto musicógrafo, Debussy era un artista peligroso, con un encanto diabólico. Pero diabólico o no, su obra ha perdurado".

El poema de Mallarmé que inspiró la composición del *Preludio* de Debussy fué considerado como ininteligible y rechazado por el "Parnaso Contemporáneo". Se publicó en 1876, con ilustraciones del pintor Manet. Según la expli-

cación, aceptada por Mallarmé, que hizo Edmund Gosse, "las palabras se emplean en combinaciones armoniosas, para evocar en el lector estados de ánimo, ambientes que no están mencionados en el texto, pero que no obstante predominaron en el pensamiento del poeta en el momento de la composición". La sensibilidad de Debussy filtró la música difusa de las palabras y las imágenes anotadas por el poeta. La partitura, tan sutil como el texto literario, pero más clara, es un comentario, o como indica el mismo título, una introducción al poema.

Según una nota atribuida a Debussy, "la música de este *Preludio* es una ilustración muy libre del bello poema de Stéphane Mallarmé: de ningún modo pretende ser una síntesis de éste; más bien son escenas sucesivas, a través de las cuales se mueven los deseos y los sueños del Fauno en el calor de la tarde. Después, cansado de perseguir a las ninfas y a las náyades, en su medrosa fuga, se entrega al sueño embriagador, poblado de ilusiones al fin realizadas".

El análisis de la obra puede reducirse a unas cuantas líneas: La flauta expone el tema principal que, aunque se interrumpe varias veces, vuelve siempre y se prolonga en largas frases, con súbitos impulsos de pasión. "Inmediatamente —dice Louis Laloy—, se siente uno

transportado a un mundo mejor; todo lo que hay de áspero y salvaje en la naturaleza del fauno desaparece; el deseo habla aún, pero bajo un velo de ternura y de melancolía. Los acordes de las maderas, la lejana llamada de los cornos, el límpido fluir del sonido de las arpas, acentúan esa impresión. La llamada se hace más fuerte, más urgente, pero en seguida se pierde, para dejar otra vez a la flauta cantar su melodía. Entonces se desarrolla el tema: entra

primero el oboe y luego el clarinete; sigue un animado diálogo y un nuevo tema iniciado por el clarinete. Vuelve el primer canto, más lánguido, y el mugir de los cornos con sordina ensombrece el horizonte. El tema va y viene, se presentan nuevos acordes; un solo de violoncello se une al canto de la flauta y todo se disuelve como una ligera bruma que sube en el aire y se esparce lentamente".



El Mar, Tres Bosquejos Sinfónicos

Debussy

EN el año siguiente al estreno de su obra maestra, el drama lírico *Pelée et Mélisande* (1902), Debussy comenzó la composición de *El Mar, tres bosquejos sinfónicos*. En agosto de 1903, anuncia a su editor que ha comenzado a escribir su obra sinfónica y, un mes después, propone ya títulos para cada uno de los tres bosquejos. Los del primero y del tercero difieren de los que había de adoptar más tarde; el del primero, *Hermoso Mar de Islas Sanguinarias*, se convirtió en *Del alba al mediodía en el mar*, y el del último, *El viento hace bailar al mar*, en *Diálogo del viento y el mar*. En marzo de 1905, después de cerca de dos años de trabajo, su partitura quedó terminada, pero al mismo tiempo había escrito las *Estampas, Máscaras, La Isla Alegre* y la primera serie de *Imágenes* para piano, así como la segunda serie de las *Fiestas Galantes* y las *Tres Canciones de Francia*, para canto y piano.

El Mar puede, pues, clasificarse entre las obras que produjo Debussy en

la época en que su imaginación fué más fértil y distinguida, cuando el dominio de su arte era más perfecto. Junto con *La Siesta de un Fauno*, los *Nocturnos* y las *Imágenes*, *El Mar* pertenece al grupo incomparable de poemas orquestales en donde Debussy dijo cosas nuevas y encantadoras, en forma inolvidable.

El Mar no tiene más programa o argumento para ayudar a la imaginación, que la palabra que sirve de título a la obra y los subtítulos de los diferentes movimientos. Las tres divisiones de la obra están unidas entre sí, musicalmente hablando, por cierto parentesco que hay entre los temas. La porción característica del tema principal del primer movimiento (la frase de la trompeta con sordina y corno inglés, en el duodécimo compás, después de la introducción vaga y misteriosa) vuelve a oírse en el último; y el tema solemne y noble de los latones que se oye antes de terminar el primer movimiento, se repite en el magnífico final.

"Parece indudable —dice un comentarista— que en el primer movimiento la imaginación del artista fué guiada por el rápido despertar del mar, que se pone a vibrar suavemente con los primeros fulgores del alba y, cada vez más jadeante, levanta sus olas alegres para por fin ostentar ante el sol de mediodía sus aguas resplandecientes. Esta interpretación parece justificarse, además, por el plan mismo de la pieza, que no tiene ninguna repetición. Consta de dos partes, la segunda de las cuales es introducida por un tema que después de un esfuerzo impetuoso se hincha y rebota para perderse en un movimiento rítmico incesante que, tan pronto ligero como el temblor del agua rozada por la brisa, como amplio y tumultuoso, domina hasta el fin. Pero en medio del estremecimiento de esta evocación de la naturaleza, se oye tres veces un canto de los cornos —en la primera mitad de esta pieza—, melodía extraña y quejumbrosa, de timbre profundo y dulce; y muy al principio, el primer canto que se levanta del mar, todavía dormido, es este tema, voz imposible de los elementos que no tiene allí más que un papel episódico, pero que, en el último movimiento rugen en los bajos y después lanza como un grito perdido en medio del tumulto del mar agitado.

"Más sorprendente y más variado es el segundo movimiento, producto de una imaginación atrevida que evoca el hechizo de los juegos de la naturaleza con sorprendente vivacidad. *Juegos de olas*: "sourire innombrable des flots", temblores que corren por la superficie del agua, olas que revientan, haces de espuma lanzados por el encuentro de dos olas... ¿o estarán mezcladas las sirenas en el juego y será su canto el que se oye a través del ruido de las olas, ya en

motivos cortos, como llamadas lejanas, ya más cercanas, intensas, a la vez suplicantes y alegres? El "juego" se vuelve tumulto, pero súbitamente se apacigua; un motivo de algunas notas se levanta todavía, de un lado a otro, como la cresta de una ola pequeña... y después el silencio".

El último tiempo, *Diálogo del viento y el mar*, es un cuadro de sorprendente grandeza. El diálogo es primero áspero y sordo, después vehemente, dominado por un canto que parece un lamento; la tempestad sopla y gime, el mar ruge, terrible, y súbitamente, poco antes del fin, aparece en toda su potente y majestuosa belleza.

Este poema tan evocador, escrito en ese estilo poético, nervioso y conciso, que se detiene siempre en el límite del efecto previsto y fácil —fácil tanto para el oyente como para el compositor—, es no solamente una de las obras más importantes de Debussy, sino una de las obras maestras de la música instrumental moderna.

* * *

Toda su vida Debussy sintió la fascinación del mar, desde su infancia iluminada por el sol mediterráneo, en Cannes, hasta su última permanencia en Saint-Jean-de-Luz, donde, mortalmente enfermo, recobraba tal vez algunas fuerzas ante ese espectáculo de la naturaleza que siempre lo conmovió profundamente. Algunos párrafos de sus cartas hacen ver la sugestión que sobre él ejercía el mar:

"...aquí estoy otra vez con mi viejo amigo el mar, siempre infinito y siempre hermoso. Verdaderamente es lo único que en la naturaleza nos pone en nuestro lugar; sólo que no respetamos

suficientemente al mar. No debería permitirse que se mojasen en él cuerpos deformados por la vida rutinaria; ciertas piernas y ciertos brazos que se mueven con ritmos ridículos bastarían para hacer llorar a los peces. En el mar debería haber sólo sirenas, pero ¿puede esperarse acaso que esas sílfides regresen al mar, frecuentado por tales adefesios?"

"Aquí la vida y el mar continúan —la vida para contradecir nuestro sal-

vajismo natural... el mar para cumplir con su sonoro ir y venir, que arrulla la melancolía de aquellos que son engañados por la playa".

"Los árboles son buenos amigos, mejores que el océano, siempre en movimiento, anhelante de hollar la tierra, de morder las rocas con la rabia de una chiclela —cosa singular para una persona de su importancia—. Podría uno comprenderlo si expulsase a las embarcaciones como sabandijas entrometidas".

PROGRAMA PROXIMO

VIERNES 27 DE JUNIO
a las 21 horas

DOMINGO 29 DE JUNIO
a las 11 horas

DIRECTOR
CARLOS CHAVEZ

* Obertura de "Il Signor Bruschino".	Rossini
Sinfonía N° 3, en Mi bemol, "Renana".	Schumann
El Aprendiz de Brujo.	Dukas
Janitzio.	Revueltas.
Rapsodia Española.	Ravel

* PRIMERA VEZ EN MEXICO

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

TERCER PROGRAMA
TEMPORADA 1941
Viernes 27 de Junio a las 21 ~ Domingo 29 de Junio a las 11
PALACIO DE BELLAS ARTES

PATROCINADORES DE LA O. S. M.

Secretaría de Educación Pública
Departamento del Distrito Federal
Banco de México, S. A.
Asociación Mexicana de Turismo
Cía Fundidora de Hierro y Acero de
Monterrey, S. A.
"La Consolidada", S. A.
Cía. Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, S. A.
"La Tolteca", Cía de Cemento Portland, S. A.
Banco Nacional de México, S. A.
R. C. A. Victor Mexicana, S. A.
Banco Azucarero, S. A.
Cervecería Moctezuma, S. A.
"Azúcar", S. A.
Banco de Londres y México, S. A.

Lic. Miguel Alemán
Sr. Efraín Buenrostro
Embajada de los Estados Unidos
Lic. Francisco Javier Gaxiola
Ing. Marte R. Gómez
Sr. Ignacio Helguera
Ing. José Domingo Lavín

Lic. José Aguilar y Maya, y Sra.
Dr. Carlos Alatorre Isunza
Ing. Evaristo Araiza, y Sra.
Dr. Jesús Aranalde, y Sra.
Sr. Alfonso Arrache E.
Dr. Abraham Ayala González, y Sra.
Prof. Federico Bach
Dr. Octavio Bandala
Dr. Sergio Bandala, y Sra.
Dr. Enrique Barajas Vallejo, y Sra.
Ing. Luis Barragán
Dr. Gustavo Baz, y Sra.
Sr. Jerónimo Bejuda, y Sra.
Arq. José Beltrán, y Sra.
Sr. Joaquín Beristain
Lic. Ramón Beteta
Sr. Ramón Benet, y Sra.
Sr. Gunther Boker
Sr. Arcady Boytler, y Sra.
Sr. Ernesto Bredée
Sr. E. M. Brutton, y Sra.
Sr. Roberto Bueso García
Lic. Luis Cabrera, y Sra.

Sindicato Mexicano de Electricistas
Cía Hulera "Euzkadi", S. A.
Cía Telefónica y Telegráfica Mexicana, S. A.
"La Azteca", Cía Mexicana de Seguros, S. A.
Banco Germánico de la América del Sud
Banco de Comercio, S. A.
Banco Fiduciario de México, S. A.
Banco Capitalizador de Ahorros, S. A.
Banco Nacional Hipotecario Urbano y de
Obras Públicas, S. A.
Casa Bayer, S. A.
Fábricas de Papel "Loreto y Peña Pobre", S. A.
"América Latina", Cía. Gral. de Seguros, S. A.
Banco Mexicano S. A.
Banco General de Capitalización, S. A.

Sra. Carmen López Figueroa
Sr. Luis Montes de Oca
Lic. Emilio Portes Gil
Lic. Alejandro Quijano
Lic. Aaron Sáenz
Lic. Eduardo Suárez
Sr. Frederick E. Weicker, y Sra.

Sr. J. P. Camarena,
Arq. Mauricio Campos, y Sra.
Lic. José R. Carral
Sr. Julio Carstens
Casino Español
Dr. José Castro Villagrana
Lic. Onésimo Cepeda Villarreal
Sr. Alfonso Cerrillo
Arq. Alfonso Cervantes
Arq. Fernando Cervantes y Sra.
Dr. Luis Cervantes
Sr. Raul M. Cicero
Colegio de México.
Sr. G. R. G. Conway, y Sra.
Dr. Rodolfo Corona y Aldrete, y Sra.
Lic. Antonio Correa, y Sra.
Lic. Daniel Cosío Villegas y Sra.
Dr. Ismael Cosío Villegas, y Sra.
Sr. José Covarrubias
Dr. Ignacio Chávez, y Sra.
Sr. Salvador Chávez
Sr. Guillermo Dávila
Sr. José de la Macorra

Arq. Enrique de la Mora
Lic. Francisco de la Torre Salazar
Arq. Enrique del Moral, y Sra.
Sr. José M. de Teresa
Ing. José Ignacio Domínguez
Ing. Fritz Dorsch, y Sra.
Sr. A. Espinosa de los Monteros y Sra.
Escuela Bancaria y Comercial
Dr. Vicente Flores Barrueta
Sr. Aksel Faber
Sr. José Antonio Fernández de Castro, y Sra.
Dr. J. Carlos Fernández McGregor
Dr. Raul Fournier, y Sra.
Sr. Julio Freyssinier Morín
Sr. Hilario S. Gabilondo, y Sra.
Lic. Virgilio M. Galindo
Dr. Ricardo García Isunza
Ing. Luis García Lecuona, y Sra.
Ing. Theodore Gildred, y Sra.
Lic. Manuel Gómez Morín, y Sra.
Sr. Genaro González, y Sra.
Sr. Fausto González Gomar
Dr. Ignacio González Guzmán
Sr. Noé Graham Gurria, y Sra.
Sr. Andre Guieu, y Sra.
Sr. Tomás Gurza, y Sra.
Ing. Pascual Gutiérrez Roldán, y Sra.
Lic. Emilio Guzmán Tagle
Sr. Lamberto Hernández, y Sra.
Sr. Eva Hill de Fraser
Sr. F. Hohenemser
Sr. Epigmenio Ibarra
Sr. Marcos Kalb
Sr. Jacobo Kalb, y Sra.
Arq. Alberto LeDuc
Sr. Max Lassman, y Sra.
Dr. Alberto Lezama, y Sra.
Sr. Alfredo Limantour
Sr. Guillermo Limantour, y Sra.
Ing. Pedro Licona García y Sra.,
Sr. Roberto López, y Sra.
Dr. Manuel López y López, y Sra.
Lic. Pablo Macedo, y Sra.
Sr. Carlos Madera, y Sra.
Dr. Carlos Malabehar Peña, y Sra.
Dr. Elfrén R. Marín, y Sra.
Dr. Manuel Martínez Baez
Ing. Gustavo Maryssael, y Sra.
Dr. Demetrio Mayoral Pardo
Lic. Lorenzo Mayoral Pardo

Arq. Emilio Méndes Llinas, y Sra.
Sr. Alberto Misrachí, y Sra.
Lic. N. Molina Enríquez
Sr. Ignacio Morán
Sr. Arturo Mundet, y Sra.
Arq. Armando Nicolau, y Sra.
Arq. Carlos Obregón Santacilia, y Sra.
Dr. Gregorio Oneto Barenque
Piloto Aviador J. Antonio Orozco y Hna.
Srita: Soledad Orozco
Sr. Antonio de G. Osio
Sr. Senen Palomar
Lic. Ismael Palomino
Dr. Manuel Pedrosa
Ing. Alberto J. Pani
Arq. Mario Pani
Sr. Gustavo Pizarro
Lic. Carlos Prieto, y Sra.
Sr. William B. Richardson
Sra. Guadalupe G. de Riosco
Lic. Ramon Rivera Torres, y Sra.
Sr. Salvador Rivera Caloca
Ing. Julián Rodríguez Adame
Sr. H. W. Rothenstreich, y Sra.
Sr. Santos Ruiz, y Sra.
Sr. Federico Sánchez Fogarty, y Sra.
Lic. Carlos Sánchez Mejorada, y Sra.
Prof. Jesús Silva Herzog, y Sra.
Sr. I. Slobotzky
Sr. B. Sonnenberger
Dr. Rafael Soto
Sr. Valente Souza, y Sra.
Sr. Carlos Stein
Sr. Edmundo Stierle, y Sra.
Sr. Federico H. Tamm, y Sra.
Sr. Ricardo Toledo, y Sra.
Dr. Mario Torroella
Lic. Eduardo Trigueros
Sr. Salvador Ugarte, y Sra.
Casa Veerkamp
Sr. Eduardo Villaseñor, y Sra.
Sr. James R. Woodul
Sr. Harry Wright, y Sra.
Sr. S. B. Wright, y Sra.
Sra. Elena Yturbe de Amor
Sr. Francisco S. Yturbe
Sr. Luis Yturbe
Sr. Miguel Zacarías, y Sra.
Dr. Salvador Zubirán

PROGRAMA

VIERNES 27 DE JUNIO
a las 21 horas

DOMINGO 29 DE JUNIO
a las 11 horas

DIRECTOR:
CARLOS CHAVEZ

* Obertura de "Il Signor Bruschino". Rossini

Sinfonía N° 3, en Mi bemol, "Renana". Schumann
Vivace.
Moderato assai.
Allegro non troppo.
Maestoso.
Vivace.

INTERMEDIO

El Aprendiz de Brujo. Dukas

Janitzio. Revueltas

Rapsodia Española. Ravel
Preludio a la Noche.
Malagueña.
Habanera.
Feria.

*PRIMERA VEZ EN MEXICO

NOTAS

Por Francisco AGEA

Obertura de "Il Signor Bruschino"

Rossini

Gioacchino Rossini nació en Pesaro, Italia, en 1792; murió en Passy, cerca de París, en 1868

ESTA obertura pertenece a la ópera o "farsa jocosa musical" en un acto, titulada *Il Signor Bruschino* o *Il Figlio per azzardo*, con libreto de Giuseppe Foppa. Es ésta una de las diez óperas que produjo la fértil musa de Rossini, entre los años de 1812 y 13, y se estrenó en el Teatro San Moisés, de Venecia, en enero de 1813.

El argumento se refiere a uno de esos conflictos tan comunes en las comedias de la época: Florville y Sofía se aman, pero Gaudenzio, el tutor de la joven, es enemigo mortal del padre de Florville. Por lo tanto, se opone a ese matrimonio y promete la mano de su tutelada al hijo del rico Bruschino. Pero sucede que el joven Bruschino no puede presentarse inmediatamente a su prometida, porque no ha pagado la renta de su departamento y ha sido encerrado en él por el casero. Florville se aprovecha de esta situación para disfrazarse de Bruschino

y presentarse ante el tutor de Sofía, que no lo conoce personalmente. Gaudenzio da crédito a Florville, a pesar de las protestas de Bruschino padre, que trata de explicar la tardanza de su hijo. El engaño se descubre demasiado tarde, cuando Florville y Sofía son ya marido y mujer.

Cuando escribió la música para esta farsa musical, Rossini tenía apenas diecinueve años, pero era ya un maestro de la orquesta y su escritura para las voces y para los instrumentos tenía los atractivos de la espontaneidad.

Se dice que para vengarse del empresario del teatro, que le había jugado alguna mala pasada, Rossini introdujo ingeniosamente en la música de esta comedia toda clase de trucos que causaron las delicias de los amigos que estaban en el secreto, pero que desconcertaron al resto del público; en una de las escenas más alegres se oyeron los acordes de

una marcha fúnebre; el bajo cantaba en la parte más aguda de su registro, mientras la soprano hacía esfuerzos por cantar las notas más graves, y así por el estilo.

La corta obertura, de carácter alegre

y travieso, también fué objeto de uno de los trucos de Rossini, que consiste en hacer que los segundos violines marquen cada compás golpeando con el palo del arco en los atriles o en la caja de sus instrumentos.



Sinfonía No. 3, en Mi bemol (Op. 97)

Schumann

Roberto Schumann nació en Zwickau, Sajonia, en 1810; murió en Emdenich, cerca de Bonn, en 1856

EL título de *Sinfonía Renana* con que esta obra es conocida generalmente, se debe a que Schumann declaró su intención de representar en ella algunas escenas de la vida a orillas del Rhin. Fué compuesta en 1850, el año en que Schumann se trasladó de Dresde a Dusseldorf para ocupar el puesto de director de orquesta y de una agrupación coral, con obligación de dar cierto número de conciertos durante el invierno.

El nuevo puesto agradó en un principio a Schumann; Hiller, su antecesor, había cultivado con especial cuidado los recursos vocales de la población, en general admirables a lo largo del Rhin. La orquesta también estaba perfectamente preparada, de modo que Schumann, por primera vez en su vida, tuvo la oportunidad de tocar inmediatamente todo lo que escribía. Los conciertos no lo ocupaban demasiado y le dejaban bastante libertad para trabajar en sus propias obras. Pero, al poco tiempo, comenzaron las decepciones. Su temperamento no se adaptaba a las necesidades de un director, pues no tenía el control suficiente sobre los ejecutantes. Sus interpretacio-

nes eran recibidas con frialdad; hubo intrigas en su contra, que lo atormentaban. Poco a poco su cerebro se fué debilitando hasta terminar por perder la razón.

La primera gran obra que Schumann escribió en Dusseldorf fué la *Sinfonía en Mi bemol*, marcada con el número 3, aunque en realidad es la cuarta, pues la que se publicó con ese número, en *Re menor*, fué escrita inmediatamente después de la primera. Wasielowski, el biógrafo de Schumann, dice que la intención del compositor fué describir en la sinfonía la alegre vida campesina a orillas del Rhin. Se sabe, además, que el cuarto movimiento fué inspirado por el recuerdo de una solemne ceremonia que hubo en la Catedral de Colonia, con motivo de la consagración de un cardenal. Schumann había puesto a este movimiento la siguiente anotación: "Con carácter de acompañamiento a una solemne ceremonia", pero después la borró, temeroso de revelar su intención con demasiada claridad. "No debería uno mostrar su corazón a la gente —dijo—, pues la impresión general de una obra

de arte es así más efectiva; por lo menos, los oyentes no hacen comparaciones absurdas".

La *Sinfonía en Mi bemol* fué escrita entre el 2 de noviembre y el 9 de diciembre de 1850, en Dusseldorf, pero parece que Schumann comenzó a trabajar en ella antes de salir de Dresde. Desde que fué invitado para ocupar el puesto de director en Dusseldorf, pensó en los grandes festivales musicales que anualmente se celebraban en la región del bajo Rhin y en tomar parte en uno de ellos como compositor. Las primeras ejecuciones de la sinfonía se efectuaron el 6 de febrero de 1851, en Dusseldorf, y el 25 del mismo mes, en Colonia, ambas bajo la dirección de Schumann.

A los cuatro movimientos tradicionales de la sinfonía, Schumann añadió un trozo lento y de carácter religioso, intercalado entre el andante y el final. Los otros movimientos son vigorosos y evocan diversas escenas de la vida a orillas del Rhin, con su gran acervo de canciones y leyendas. Aunque es la última de sus sinfonías y fué escrita cuando los primeros síntomas de la terrible enfermedad mental comenzaban a atormentar a Schumann, no hay en esta obra ninguna señal que revele una disminución de las facultades creadoras del compositor.

El primer movimiento, *Vivace*, comienza directamente con el primer tema, apasionado y violento, en toda la orquesta. Cuando los bajos toman el tema principal, los violines tocan un motivo que desempeña un papel importante en el desarrollo. El oboe y el clarinete inician el segundo tema, en contraste con el primero, pero en seguida se opaca con el ritmo sincopado del tema principal, que vuelve con persistencia. En el

desarrollo es empleado principalmente el segundo tema. La reexposición es bastante regular, aunque presenta algún material nuevo. El movimiento termina con una breve coda.

El segundo movimiento, *Moderato assai*, es un *scherzo*. Los violoncellos tocan el tema, que es una versión algo modificada de una canción rústica y jovial del Rhin. En el trío, los cornos y otros instrumentos de aliento cantan un tema sobre una larga nota pedal. Después de la repetición del tema principal, aparece en la coda un motivo nuevo.

El tercer movimiento es sumamente corto y de carácter lírico. Es una *Romanza*, que ocupa el lugar del *andante* y pertenece a un tipo especial introducido por Schumann en sus sinfonías. La noble melodía que sirve de tema (clarinetes y fagotes, con acompañamiento de violas) alterna con algunos episodios de carácter semejante que contribuyen a desarrollar la idea principal sin llevarla por caminos diferentes.

El cuarto movimiento, *Maestoso*, es el que se conoce por "escena en la Catedral". Es un admirable trozo en estilo polifónico eclesiástico, sugerido por una solemne ceremonia en la Catedral de Colonia. El quinto y último movimiento, *Vivace*, es muy alegre y representa una fiesta popular a orillas del Rhin. Hacia el final, vuelven los motivos de la "escena en la Catedral" y hay también una sugestión del tema inicial del primer movimiento.

* * *

Se ha dicho con frecuencia, acerca de las sinfonías de Schumann, que tal parece como si hubieran sido concebidas

para el piano y después orquestadas con escasa maestría. Esto no es del todo exacto, pues Schumann tenía una técnica propia de escritura orquestal, y de acuerdo con ella se expresaba. Después de haber escrito sus mejores obras pianísticas, dijo a un amigo suyo que el piano le parecía ya demasiado limitado para expresar sus ideas y que en lo sucesivo iba a componer obras para orquesta. El resultado de esa resolución fué su *Primera Sinfonía* (1841); es admirable có-

mo al primer intento logró resolver las dificultades de esta forma de composición, pues el estilo general y las ideas de esa obra son genuinamente sinfónicos.

Lo que es más cierto es que Schumann, que era un gran soñador, no se distinguió por la habilidad para construir arquitectónicamente sus obras, sino por la belleza de sus ideas y por el modo tan personal y tan noble con que expresó estados de ánimo y sentimientos espirituales en su música.

El Aprendiz de Brujo

Dukas

Paul Dukas nació en París en 1865; murió en la misma ciudad en 1935

ESTE *scherzo*, como lo llamó el compositor, fué escrito en 1897 y obtuvo desde luego el favor del público. El "programa" de la obra está tomado de una célebre balada de Goethe, inspirada a su vez en un antiguo cuento de Luciano.

El cuento dice así, por boca del discípulo del mago Pancrates:

Cuando llegábamos a una posada, solía él (Pancrates) coger algún objeto de madera, como una escoba o una mano de almiraz, la vestía y le decía algunas palabras mágicas. Inmediatamente la escoba, o el objeto de que se tratara, se convertía en un hombre como los demás; salía, traía agua, nos abastecía de víveres y nos servía en cada detalle tan hábilmente como el criado más perfecto. Cuando sus servicios ya no eran necesarios, mi maestro decía algunas otras palabras, y la escoba volvía a su forma primitiva. Por más que hice, nunca pude lograr que mi maestro me enseñara

ese arte; era el único secreto que no me revelaba, aunque en otros casos era el hombre más complaciente del mundo. Sin embargo, una vez encontré la oportunidad de ocultarme en un oscuro rincón para oír su fórmula mágica, que pesqué al momento, pues consistía en tres sílabas únicamente. Al día siguiente, cuando él había salido, tomé la escoba, la vestí, pronuncié las tres sílabas y le ordené que me trajera agua. En seguida me trajo un gran cántaro lleno. "Está bien, le dije, ya no quiero más agua. ¡Vuelve a ser escoba!" Pero no me hizo caso, sino que siguió trayendo más agua hasta que la pieza comenzó a anegarse. Sin saber qué hacer, pues temía que Pancrates se enojara al regreso, y sin tener otra alternativa, cogí un hacha y partí a la escoba en dos pedazos. Pero lo que sucedió fué peor, pues entonces cada una de las dos mitades cogió un cántaro y me traía más agua, de tal modo que en vez de un servidor tenía yo

dos. Mientras tanto llegó Pancrates, que al darse cuenta de lo que pasaba convirtió a los pedazos de escoba en su forma primitiva. Pero él desapareció y no lo volví a ver desde entonces.

La música de Dukas describe este cuento con toda claridad y muy ingeniosamente. Pero el argumento sólo sirve de marco pintoresco a la obra, que está elaborada de acuerdo con los principios de la construcción puramente musical. Comienza con una introducción lenta en que se oye el tema del aprendiz en los violines con sordina. El segundo tema, que aparece primero en el clarinete y pasa luego a las otras "maderas", es el de la escoba encantada. Después de que el aprendiz pronuncia en tono imperativo la fórmula mágica (trompeta con sordina, *fortissimo*, y cornos), es fácil seguir en la música las carreras de la escoba (cuyo tema lo tocan ahora los fagotes al unísono), el ruido del agua que vierte y la duplicación de su actividad al quedar dividida en dos pedazos. Vuelve el tema imperativo de los metales, al regresar el Brujo, y una vez roto el hechizo, se restablece la calma del principio.

* * *

Dukas ocupa en la música francesa moderna un lugar en que se cruzan muchas tendencias contradictorias. Su preferencia por la solidez de las construcciones y por la ciencia de la arquitectura sonora revela el mismo gusto que los alumnos de la escuela franckista, pero no puede decirse que haya escapado completamente a la influencia wagneriana. Al mismo tiempo, su escritura es tan refinada en los detalles y tan sensual como la de Debussy o la de Ravel. De ese modo, Dukas resume todas las tendencias de principios del siglo. La

firmeza y la virtuosidad de su escritura instrumental son proverbiales, lo mismo que su inclinación por los desarrollos sabios y perfectamente equilibrados. Su impulso lírico está libre de todo exceso romántico y nadie pone en duda la elevación de sus ideas, la maestría de su técnica orquestal y la amplitud de sus construcciones sonoras.

Su agudo sentido crítico lo aplicó, ante todo, a sí mismo y a sus propias composiciones. A eso se debe que el número de sus obras publicadas sea increíblemente reducido. Henri Prunieres, en un artículo publicado en la *Revue Musicale* en ocasión de la muerte del compositor, explica el caso así: "Las enfermedades han impedido a veces a un artista continuar su obra, pero Paul Dukas gozó de excelente salud hasta los 70 años. En sus conversaciones era tan alerta, tan claro en su discernimiento y tan profundo como siempre, pero hacia los 42 años se apoderó de él una aversión, no por escribir música, porque nunca dejó de hacerlo, sino por darla a conocer al público. Las únicas obras que consintió en publicar después de *Ariana* y *Barba Azul* (1907), son piezas que consideraba como insignificantes: el ballet *La Péri*, que estuvo a punto de quemar; *La Plainte au loin du Faune*, que yo le arrebaté por la fuerza para el homenaje a su querido amigo Debussy; la soberbia melodía que le pedí escribiera en memoria de Ronsard". Prunieres se considera orgulloso de haber obtenido esas obras, mientras el editor Durand esperaba inútilmente una Sonata para violín y una Obertura compuestas para él y que reposaban en el fondo de un cajón, junto con todas las obras sinfónicas y de cámara que Dukas había escrito durante cerca de treinta años.

Dukas se complacía en decir que todo sería destruido al morir él. En efecto, Prunieres recibió una carta en que

Mme. Dukas le comunicaba que su marido había quemado todos sus manuscritos inéditos pocos días antes de morir.



Janitzio

Silvestre Revueltas nació en Santiago de Papasquiaro, Durango, en 1899; murió en México en 1940

SILVESTRE Revueltas es sin duda una de las personalidades musicales más destacadas e interesantes que ha tenido no sólo México, sino el Continente Americano. Desde muy joven se dedicó al estudio del violín y logró en poco tiempo hacerse de una reputación gracias a sus recitales en numerosas poblaciones de la República. En los Estados Unidos se perfeccionó como violinista, estudiando bajo la dirección de eminentes maestros, y luego ingresó a la orquesta de un teatro de Chicago; pero su espíritu inquieto no se conformó con la rutina de su trabajo y pronto regresó a México para reanudar sus jiras de conciertos por la República. En 1926, una de esas jiras lo llevó nuevamente a Estados Unidos, donde permaneció hasta que el maestro Carlos Chávez lo invitó a que viniera a colaborar con la Orquesta Sinfónica de México, que por entonces acababa de ser organizada. Desde 1929 Revueltas fué un valioso y entusiasta colaborador de la Sinfónica de México, como subdirector de la misma, hasta el año de 1936 en que dejó ese puesto para atender el de director de la Orquesta Sinfónica Nacional. En la misma época tuvo a su cargo las clases de violín, música de cámara y dirección de orquesta en el Conservatorio Nacional, y fué, por breve tiempo, director de la misma institución.

Revueltas

Aunque Revueltas había escrito con anterioridad algunas piezas aisladas para su instrumento, no se dedicó propiamente a componer hasta que comenzó su colaboración en la Sinfónica de México. Su primera obra orquestal, *Esquinas*, se estrenó bajo su dirección en 1931, y fué seguida por *Ventanas* (1932), *Cuanahuac* (1933), *Janitzio* (1933), *Caminos* (1934) y *Planos* (1934). Todas estas obras fueron estrenadas por la Sinfónica de México. Revueltas escribió, además, para pequeña orquesta, *Colo-rines* (1932) y *Homenaje a García Lor-ca* (1937); varios cuartetos de cuerda, la música para las películas *Redes* y *La Noche de los Mayas* y las piezas para canto tituladas *Ranas*, *El Tecolote*, *Dúo para Pato* y *Canario* (1932) y *Siete Canciones Infantiles* (1936). Como obras póstumas pueden considerarse *El Renacuajo Paseador*, escrita algunos años antes, pero estrenada en forma de ballet la noche en que murió el compositor (4 de octubre de 1940) y el ballet *La Coronela*, que se puso en escena el 23 de noviembre del mismo año.

Como compositor Revueltas trabajó siempre por crearse un estilo propio, aprovechando todos los recursos de la técnica contemporánea y el espíritu de las canciones rancheras típicas de nuestro país. Aunque rara vez empleó temas de origen popular en sus composiciones,

casi todas ellas tienen un inconfundible sello nacional. *Janitzio* es una de sus obras más populares. Escrita en 1933, fué estrenada por la Sinfónica de México, bajo la dirección del compositor, el 8 de diciembre del mismo año. El éxito fué inmediato, pues el programa del último concierto de aquella temporada se formó con las obras que eligió el público, entre las que se habían tocado en el mismo año, y *Janitzio* fué la que obtuvo mayor número de votos. Desde entonces, *Janitzio* ha sido tocada repetidas veces, tanto por la Sinfónica de México como por otras agrupaciones.

En diversas ocasiones Revueltas hizo gala de su espíritu burlón, en los breves comentarios de estilo tan peculiar que escribió acerca de sus propias obras. Pero *Janitzio* no necesitó de esos comentarios. Escrita a raíz de una excursión al Lago de Pátzcuaro, la obra fué sugerida por el ambiente tan típico de la pequeña isla de pescadores, de donde tomó su nombre; contra su costumbre, Revueltas aprovechó aquí, casi textualmente, algunos sonos populares oídos en la isla de Janitzio, entre ellos el tema principal en tiempo de vals con que se inicia la obra a toda orquesta.



Rapsodia Española

Maurice Ravel nació en Ciboure, Bajos Pirineos, en 1875; murió en París en 1937

Ravel

COMO algunos otros compositores franceses, Maurice Ravel recurrió con frecuencia a asuntos españoles para estimular su inspiración. Sus padres, que habían vivido muchos años en España, le enseñaron desde niño las antiguas canciones españolas cuyos ecos habían de revelarse en varias de sus obras, entre las cuales basta citar, como las más importantes, *La Hora Española*, comedia musical en un acto, *La Alborada del Gracioso*, el *Bolero* y la *Rapsodia Española*.

La *Rapsodia Española*, obra maestra en el género pintoresco, fué una de las primeras que llamaron la atención hacia la prodigiosa paleta orquestal de Ravel. Compuesta en 1907 y estrenada en uno de los conciertos Colonne, en París, en marzo de 1908, encontró dondequiera

una calurosa acogida y puede decirse que vino a consagrar en cierto modo el nombre de Ravel, después de las acaloradas discusiones provocadas por el estreno de las *Historias Naturales* el año anterior. El efecto de esa primera audición, según refiere Roland-Manuel, fué que el público, al principio desorientado con las nuevas sonoridades de la orquesta y como deslumbrado con la prodigiosa imaginación del artista, acabara por entusiasmarse con la obra y pidiera la repetición de uno de los trozos.

La *Rapsodia Española* es una suite en cuatro partes: *Preludio a la Noche*, *Malagueña*, *Habanera* y *Feria*. El *Preludio* está construido con un diseño descendente de cuatro notas, que persiste durante casi todo el trozo y establece un fondo de melancolía que sugiere a la imaginación la calma del día que ter-

mina. Sobre este diseño, los clarinetes tocan un tema y las cuerdas cantan una frase apasionada. El lánguido motivo de cuatro notas sólo se interrumpe un momento para dejar que los clarinetes y después los fagotes toquen libremente unas cadencias.

El *Preludio* se encadena con la *Málaga*, de un colorido muy andaluz. Comienza ésta a un tiempo bastante rápido y después viene una parte lenta en que se oye un solo del corno inglés. Este trozo termina con una reminiscencia del diseño característico del *Preludio*.

La primera versión de la *Habanera* fué escrita para piano y data de 1895, cuando Ravel era todavía alumno del

Conservatorio de París. El mismo autor no desconoció la importancia de esta pieza, puesto que primero la hizo figurar en *Les Sites Auriculaires*, para dos pianos, y doce años después la incluyó en la *Rapsodia Española*, en donde la orquestación la enriquece con un colorido más seductor.

La última pieza es la *Feria*, que por sí sola dura más de la mitad de toda la suite. Este trozo, lleno de contrastes y desbordante de alegría, es el más brillante de todos y su orquestación es la más rica. En la sección central hay un solo del corno inglés seguido por el clarinete. Para terminar, vuelven los temas del principio de este trozo.

2

PROGRAMA

PROXIMO

VIERNES 4 DE JULIO
a las 21 horas.

DOMINGO 6 DE JULIO
a las 11 horas

DIRECTOR
CARLOS CHAVEZ

Concerto Grosso N° 12, en Si menor. Haendel

Sinfonía N° 82, en Do mayor, "El Oso". Haydn

Concerto en Mi menor para Piano, N° 1. Chopin
Solista Mexicano elegido en Concurso.

* Sinfonía Argentina. Juan J. Castro

Dafnis y Cloe, 2ª Suite de Concerto. Ravel

*PRIMERA VEZ EN MEXICO

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

CUARTO PROGRAMA
TEMPORADA 1941
Viernes 4 de Julio a las 21 ~ Domingo 6 de Julio a las 11
PALACIO D BELLAS ARTES

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO
DIRECTOR: CARLOS CHAVEZ

PERSONAL

VIOLINES PRIMEROS

FRANCISCO CONTRERAS
(Concertino)
DANIEL PEREZ CASTAÑEDA
ARTURO ROMERO
RICARDO ANDRADE
JOSE G. CORTES
FELIX GONZALEZ
AURELIO L. CAMPOS
LUIS SOSA
HORACIO G. MEZA

VIOLINES SEGUNDOS

ENRIQUE BARRIENTOS
ANTONIO BRAVO
JOSE TREJO
SALVADOR CONTRERAS
JESUS RUVALCABA
JOSE NOTOLA
ISAAC IVKES
RICARDO LOPEZ

HERIBERTO LOPEZ
JOSE HERNANDEZ DURAN
LUIS RAVELO
JOSE MEDINA GUTIERREZ
LUIS ALFONSO JIMENEZ
JORGE JUAREZ
MARTIN VILLASEÑOR
BALBINO COTTER

VIOLAS

MIGUEL BAUTISTA
J. JESUS MENDOZA
ALFREDO GARDENAS
ANEL EISENBERG
MANUEL TORRES
FRANCISCO GIL

FERNANDO JORDAN
DAVID SALOMA
JULIO ESCOBEDO
ROGERIO BURGOS
MARCELINO PONCE
FRANCISCO CONTRERAS R.

CELLOS

DOMINGO GONZALEZ
RAFAEL ADAME
JESUS REYES
MANUEL GARNICA
J. M. TELLEZ OROPEZA
TIRSO RIVERA JR.

TEOFILO ARIZA
LUIS G. GALINDO
PEDRO ANGULO
ALONSO BURGOS
PEDRO GARCIA

CONTRABAJOS

JESUS CAMACHO VEGA
GUIDO GALLIGNANI

ISAIAH MEHA
JOSE LUIS HERNANDEZ

CRUZ GARNICA
PABLO O'FARRIL
BRAULIO ROBLEDO
ENRIQUE TOVAR

FLAUTAS

AGUSTIN OROPEZA
JOSE ISLAS

OBOES

BERT GASSMAN
ERNEST SERPENTINI
JESUS TAPIA
PEDRO MONCADA

CLARINETES

MARTIN GARCIA
FERNANDO MORALES

FAGOTS

ALFREDO BONILLA
FRANCISCO ARGOTE
GREGORIO VARGAS

FLAUTIN

NOE FAJARDO

CORNO INGLÉS

BERT GASSMAN
ANTONIO HERNANDEZ

REQUINTO

GUILLERMO ROBLES

CONTRAFAGOT

JOAQUIN PALENCIA

CLARINETE BAJO

GUILLERMO CABRERA

CORNOS

THEODORE A. SEDER
VALENTIN GARCIA
WILLIAM A. NAYEN
SEBASTIAN RODRIGUEZ
JOSE SANCHEZ
ALBERTO G. BARROSO

TROMPETAS

SIDNEY MEAR
LUIS FONSECA
FIDEL G. RODRIGUEZ
GUILLERMO ESTRELLA

TROMBONES

FERNANDO RIVAS
PROSPERO REYES
FELIPE ESCOBICA

TUBA

ROSENDO AGUIRRE

ARPAS

MYOR ROSEN
EUSTOLIA GUZMAN
JUDITH FLORES ALATORRE

PIANO

EDUARDO HERNANDEZ MONCADA

CELESTA

JOSE PABLO MONCAYO

TIMBALES

CARLOS LUYANDO

PERCUSIONES

FELIPE LUYANDO
ENRIQUE MORDANO
JULIO TORRES

BIBLIOTECARIO
CANDELARIO HUIZAR

JOSE PABLO MONCAYO

JEFE DE PERSONAL
RODRIGO PINEDA

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO
DIRECTOR: CARLOS CHAVEZ

ORQUESTA
SINFONICA
DE MEXICO

DIRECTOR:
CARLOS CHAVEZ

CONSEJO DIRECTIVO:

Lic. Alejandro Quijano, *Presidente*
Sr. Carlos Chávez, *Director Artístico*
Lic. Carlos Prieto, *Vocal*
Ing. Evaristo Araiza, *Vocal*
Sr. Ricardo Ortega, *Vocal*

COMITE HONORARIO:

C. Secretario de Educación Pública
C. Jefe del Departamento del D. F.
Sr. Lic. Eduardo Suárez
Sr. Efraín Buenrostro
Sr. Luis Montes de Oca
Sr. Luis Legorreta
Prof. Manuel M. Ponce
Sr. José Gómez Ugarte
Sr. Gonzalo Herreñas

COMITE PATROCINADOR:

Lic. Carlos Prieto, *Presidente*
Exma. Sra. de Daniels
Sra. Da. Adela Formoso de Obregón, *Sria.*
Sra. Da. Amalia G. C. de Castillo Ledón
Sra. Da. Luisa Palomino de Guieu
Sra. Da. Margarita Urueta de Villaseñor
Sra. Da. Natalia G. de Araiza
Sra. de Harry Wright
Sra. de Pierre Olivier
Lic. Manuel Gómez Morán
Sr. Roberto V. Pesqueira
Sr. C. R. G. Conway
Sr. Carl Heynen
Dr. César R. Margain

GERENTE:

Ricardo Ortega

PATROCINADORES DE LA O. S. M.

Secretaría de Educación Pública
Departamento del Distrito Federal
Banco de México, S. A.
Asociación Mexicana de Turismo
Cía Fundidora de Hierro y Acero de
Monterrey, S. A.
"La Consolidada", S. A.
Cía. Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, S. A.
"La Tolteca", Cía de Cemento Portland, S. A.
Banco Nacional de México, S. A.
R. C. A. Victor Mexicana, S. A.
Banco Azucarero, S. A.
Cervecería Moctezuma, S. A.
"Azúcar", S. A.
Banco de Londres y México, S. A.

Lic. Miguel Alemán
Sr. Efraín Buenrostro
Embajada de los Estados Unidos
Lic. Francisco Javier Gaxiola
Ing. Marte R. Gómez
Sr. Ignacio Helguera
Ing. José Domingo Lavín

Lic. José Aguilar y Maya, y Sra.
Dr. Carlos Alatorre Isunza
Ing. Evaristo Araiza, y Sra.
Dr. Jesús Aranalde, y Sra.
Sr. Alfonso Arrache E.
Dr. Abraham Ayala González, y Sra.
Prof. Federico Bach
Dr. Octavio Bandala
Dr. Sergio Bandala, y Sra.
Dr. Enrique Barajas Vallejo, y Sra.
Ing. Luis Barragán
Dr. Gustavo Baz, y Sra.
Sr. Jerónimo Bejuda, y Sra.
Arq. José Beltrán, y Sra.
Sr. Joaquín Beristain
Lic. Ramón Beteta
Sr. Ramón Benet, y Sra.
Sr. Gunther Boker
Sr. Arcady Boytler, y Sra.
Sr. Ernesto Bredée
Sr. E. M. Brutton, y Sra.
Sr. Roberto Bueso García
Lic. Luis Cabrera, y Sra.

Sindicato Mexicano de Electricistas
Cía Hulera "Euzkadi", S. A.
Cía Telefónica y Telegráfica Mexicana, S. A.
"La Azteca", Cía Mexicana de Seguros, S. A.
Banco Germánico de la América del Sud
Banco de Comercio, S. A.
Banco Fiduclario de México, S. A.
Banco Capitalizador de Ahorros, S. A.
Banco Nacional Hipotecario Urbano y de
Obras Públicas, S. A.
Casa Bayer, S. A.
Fábricas de Papel "Loreto y Peña Pobre", S. A.
"América Latina", Cía. Gral. de Seguros, S. A.
Banco Mexicano S. A.
Banco General de Capitalización, S. A.

Sra. Carmen López Figueroa
Sr. Luis Montes de Oca
Lic. Emilio Portes Gil
Lic. Alejandro Quijano
Lic. Aaron Sáenz
Lic. Eduardo Suárez
Sr. Frederick E. Weicker, y Sra.

Sr. J. P. Camarena,
Arq. Mauricio Campos, y Sra.
Lic. José R. Carral
Sr. Julio Carstens
Casino Español
Dr. José Castro Villagrana
Lic. Onésimo Cepeda Villarreal
Sr. Alfonso Cerrillo
Arq. Alfonso Cervantes
Arq. Fernando Cervantes y, Sra.
Dr. Luis Cervantes
Sr. Raul M. Cicero
Colegio de México.
Sr. G. R. G. Conway, y Sra.
Dr. Rodolfo Corona y Aldrete, y Sra.
Lic. Antonio Correa, y Sra.
Lic. Daniel Cosío Villegas y Sra.
Dr. Ismael Cosío Villegas, y Sra.
Sr. José Covarrubias
Dr. Ignacio Chávez, y Sra.
Sr. Salvador Chávez
Sr. Guillermo Dávila
Sr. José de la Macorra

Arq. Enrique de la Mora
Lic. Francisco de la Torre Salazar
Arq. Enrique del Moral, y Sra.
Sr. José M. de Teresa
Ing. José Ignacio Domínguez
Ing. Fritz Dorsch, y Sra.
Sr. A. Espinosa de los Monteros y Sra.
Escuela Bancaria y Comercial
Dr. Vicente Flores Barrueta
Sr. Aksel Faber
Sr. José Antonio Fernández de Castro, y Sra.
Dr. J. Carlos Fernández McGregor
Dr. Raul Fournier, y Sra.
Sr. Julio Freyssinier Morín
Sr. Hilario S. Gabilondo, y Sra.
Lic. Virgilio M. Galindo
Dr. Ricardo García Isunza
Ing. Luis García Lecuona, y Sra.
Ing. Theodore Gildred, y Sra.
Lic. Manuel Gómez Morín, y Sra.
Sr. Genaro González, y Sra.
Sr. Fausto González Gomar
Dr. Ignacio González Guzmán
Sr. Noé Graham Gurria, y Sra.
Sr. Andre Guieu, y Sra.
Sr. Tomás Gurza, y Sra.
Ing. Pascual Gutiérrez Roldán, y Sra.
Lic. Emilio Guzmán Tagle
Sr. Lamberto Hernández, y Sra.
Sra. Eva Hill de Fraser
Sr. F. Hohenemser
Sr. Epigmenio Ibarra
Sr. Marcos Kalb
Sr. Jacobo Kalb, y Sra.
Arq. Alberto LeDuc
Sr. Max Lassman, y Sra.
Dr. Alberto Lezama, y Sra.
Sr. Alfredo Limantour
Sr. Guillermo Limantour, y Sra.
Ing. Pedro Licona García y Sra.,
Sr. Roberto López, y Sra.
Dr. Manuel López y López, y Sra.
Lic. Pablo Macedo, y Sra.
Sr. Carlos Madera, y Sra.
Dr. Carlos Malabehar Peña, y Sra.
Dr. Efrén R. Marín, y Sra.
Dr. Manuel Martínez Baez
Ing. Gustavo Maryssael, y Sra.
Dr. Demetrio Mayoral Pardo
Lic. Lorenzo Mayoral Pardo

Arq. Emilio Méndes Llinas, y Sra.
Sr. Alberto Misrahi, y Sra.
Lic. N. Molina Enríquez
Sr. Ignacio Morán
Sr. Arturo Mundet, y Sra.
Arq. Armando Nicolau, y Sra.
Arq. Carlos Obregón Santacilla, y Sra.
Dr. Gregorio Oneto Barenque
Piloto Aviador J. Antonio Orozco
Srite: Soledad Orozco
Sr. Antonio de G. Osio
Sr. Senen Palomar
Lic. Ismael Palomino
Dr. Manuel Pedroso
Ing. Alberto J. Pani
Arq. Mario Pani
Sr. Gustavo Pizarro
Lic. Carlos Prieto, y Sra.
Sr. William B. Richardson
Sra. Guadalupe G. de Rioseco
Lic. Ramon Rivera Torres, y Sra.
Sr. Salvador Rivera Caloca
Ing. Julián Rodríguez Adame
Sr. H. W. Rothenstreich, y Sra.
Sr. Santos Ruiz, y Sra.
Sr. Federico Sánchez Fogarty, y Sra.
Lic. Carlos Sánchez Mejorada, y Sra.
Prof. Jesús Silva Herzog, y Sra.
Sr. I. Slobotzky
Sr. B. Sonnenberger
Dr. Rafael Soto
Sr. Valente Souza, y Sra.
Sr. Carlos Stein
Sr. Edmundo Stierle, y Sra.
Sr. Federico H. Tamm, y Sra.
Sr. Ricardo Toledo, y Sra.
Dr. Mario Torroella
Lic. Eduardo Trigueros
Sr. Salvador Ugarte, y Sra.
Casa Veerkamp
Sr. Eduardo Villaseñor, y Sra.
Sr. James R. Woodul
Sr. Harry Wright, y Sra.
Sr. S. B. Wright, y Sra.
Sra. Elena Yturbe de Amor
Sr. Francisco S. Yturbe
Sr. Luis Yturbe
Sr. Miguel Zacarías, y Sra.
Dr. Salvador Zubirán

PROGRAMA

VIERNES 4 DE JULIO
a las 21 horas

DOMINGO 6 DE JULIO
a las 11 horas

DIRECTOR
CARLOS CHAVEZ

Concerto Grosso N° 12, en Si menor. Haendel.

Largo.
Allegro.
Larghetto e piano.
Largo.
Allegro.

Sinfonía N° 82, en Do Mayor, "El Oso". Haydn.

Vivace assai.
Allegretto.
Menuetto (un poco allegretto).
Finale (vivace assai).

Concerto en Mi menor para Piano, N° 1. Chopin.

Allegro maestoso.
Larghetto.
Rondo vivace.

SOLISTA: CARLOS RIVERO

INTERMEDIO

* Sinfonía Argentina. Juan J. Castro.

Arrabal.
Llanuras.
Ritmos y Danzas.

Dafnis y Cloe, 2ª Suite de Concerto. Ravel.

Pantomima.
Amanecer.
Danza General.

* PRIMERA VEZ EN MEXICO

NOTAS

Por Francisco AGEA

Concerto Grosso en Si menor, Núm. 12 Haendel
Georg Friedrich Haendel nació en Halle, Sajonia, en 1685; murió en Londres en 1759

LOS doce *Concerti Grossi* para orquesta de cuerda son un claro ejemplo de la rapidez de invención característica de Haendel, que no tenía necesidad, como otros compositores, de hacer múltiples apuntes para preparar sus obras; por el contrario, escribía de corrido, como improvisando, y a veces era tal el ímpetu con que lo hacía, que le era necesario anotar sus ideas en forma abreviada. Cada uno de estos *concertos* fué compuesto en un día, de un golpe, y varios por semana; en total, los doce fueron escritos en un mes, entre el 29 de septiembre y el 30 de octubre de 1739, en Londres.

Parece que Haendel tenía una estimación muy particular por sus *concertos*, pues los publicó él mismo por suscripción; el medio era usual en la época, pero Haendel no recurrió a él sino en ocasiones excepcionales. La publicación se anunció desde octubre de 1739, en la

prensa de Londres, y se hizo el 21 de abril del año siguiente. Los *concertos* se ejecutaron primero en el Teatro Real, y después se tocaron "en casi todos los lugares públicos, con el mayor aplauso", según un anuncio de la época. Víctor Schoelcher, uno de sus biógrafos, dice que "ese era el caso con todas las obras de Haendel; se ejecutaban tan frecuentemente en los conciertos y beneficios de la época, que parecía como si se hubieran convertido en propiedad pública, en vida de Haendel". Además, todo lo que él hacía lo trataban de imitar en los otros teatros; se daban funciones nocturnas en que se hacían imitaciones exactas de sus "*concertos* para diferentes instrumentos", mezclados con arias escogidas.

El género *concerto grosso* consiste esencialmente en la alternación entre un grupo de solistas (llamado *concertino* e integrado generalmente por dos violines

y un cello) y el coro de instrumentos (*concerto grosso* o *ripieno*), a los que se une el *cembalo*. La palabra *concerto* aplicada a una obra para un instrumento solista con acompañamiento de orquesta, se empleó por primera vez a fines del siglo XVI. Giuseppe Torelli, que murió en 1708, fué el primero en usar mayor número de instrumentos solistas, y dió a este género de composición el nombre de *concerto grosso*. Pero el que estableció definitivamente y llevó a la perfección este tipo de obras, fué Archangelo Corelli, cuyos discípulos lo propagaron por toda Europa. Geminiani lo introdujo en Inglaterra, donde Haendel radicaba, y sin duda éste aprovechó el ejemplo de su amigo Geminiani; pero también es probable que haya tomado el *concerto grosso* en su misma fuente, con Corelli, durante su viaje a Roma en 1708. Después de Corelli, el *concerto grosso* fué transformado por Locatelli y, sobre todo, por Vivaldi, que le dieron un carácter de música de programa y lo encaminaron resueltamente hacia la forma de sonata a tres partes. Las obras de Vivaldi se tocaron en Londres desde 1723 y despertaron un entusiasmo general. Haendel seguramente las conoció, pero siguió

de preferencia el estilo de Corelli y fué, en cierto sentido, hasta más conservador que él.

La forma de sus *concertos*, cuyo número de movimientos varía entre cuatro y seis, oscila entre la suite, la sonata y aun la sinfonía (obertura). Esa variedad dió origen a los ataques de algunos teóricos, pero Romain Rolland encuentra precisamente en ella un motivo de alabanza, pues significa que Haendel "no trató de imponer un marco uniforme a sus ideas, sino que las dejó modelar el marco que necesitaban, y ese marco varía, como las ideas, según las pasiones y los días". La espontaneidad de las ideas, que se demuestra por la extrema rapidez con que los *concertos* fueron compuestos, constituye el mayor encanto de estas obras.

En el *Concerto Núm. 12*, el grupo de solistas está integrado en la forma más habitual, por dos violines y un cello. La obra consta de los siguientes trozos: *Largo*, *Allegro*, ambos en *Si menor*; *Larghetto e piano*, en *Mi menor*, que es un aria con una variación; el *Largo* que sigue, de seis compases únicamente, es una mera transición que conduce al *Allegro* final, en estilo fugado.

Sinfonía en Do mayor "El Oso"

Franz Joseph Haydn nació en Rohrau, Austria, en 1732; murió en Viena en 1809

Haydn

ESTA sinfonía es la número 82, en orden cronológico, de acuerdo con la lista hecha por E. Mandyczewsky para la edición de las obras completas de Haydn. Junto con "La Reina de Francia" y "La Gallina", la *Sinfonía "El*

Oso" pertenece a la serie de seis que Haydn escribió, entre 1784 y 1789, a petición de una importante sociedad de París llamada "Concert de la Loge Olympique". Al componer estas sinfonías, Haydn tuvo seguramente en cuen-

ta la gran orquesta parisense a la que estaban destinadas; trató a los instrumentos de cuerda con virtuosidad, de acuerdo con la fama de que gozaban los ejecutantes franceses de aquella época.

Muchas de las sinfonías de Haydn tienen títulos pintorescos, como por ejemplo, *La Mañana*, *El Mediodía*, *La Noche*, *La Imperial*, *La Caza*, *La Sorpresa*, *María Teresa*, *El Reloj*, *La Pasión*, *La Sinfonía Militar*, etc. Estas designaciones, no siempre debidas al compositor, se refieren generalmente a cierta intención descriptiva o a algún rasgo característico de la música, aunque únicamente sea aplicable a uno de los movimientos de la sinfonía. En el caso presente, el título se debe a que, en el último movimiento, hay unas notas de los bajos que parecen sugerir el gruñido del oso.

* * *

Quando se consideran las condiciones primitivas en que Haydn encontró ciertas ramas de la música y, por otra parte, el vasto campo que dejó abierto para sus sucesores, se comprende por qué se le ha concedido un lugar de primera importancia en la historia de la música instrumental. Si bien es cierto que, desde que fué revelada la importancia que tuvieron los compositores de la escuela de Mannheim como creadores del nuevo estilo instrumental, ya no puede considerarse a Haydn como "padre" de la sinfonía, es indudable, sin embargo, que las mejoras que él introdujo en ese terreno, fueron de capital importancia. Los músicos de Mannheim habían determinado los principios estructurales de la sonata y de la sinfonía;

Haydn aprovechó esos principios, pero dió a su música una expresión personal mucho más intensa. Con la versatilidad de un verdadero genio, enriqueció y desarrolló las posibilidades de las nuevas formas instrumentales y, gracias a la espontaneidad y vitalidad de sus obras, hizo olvidar a los iniciadores del movimiento.

Haydn no fué propiamente un revolucionario; se contentó con ir mejorando gradualmente el edificio que habían comenzado sus predecesores. En sus primeras obras sinfónicas adoptó la forma, entonces tan en boga, del *concerto*, pero poco a poco fué haciendo a un lado a los instrumentos solistas para dar mayor unidad y consistencia al aparato orquestal. Cuando fué nombrado, en 1761, maestro de capilla del conde de Esterhazy en el castillo de Eisenstadt, cerca de Viena, encontró la esfera de acción decisiva para su carrera artística. Su obligación era dirigir la orquesta del conde —compuesta primero de 16 músicos y luego aumentada a 30— y proporcionar las composiciones necesarias para el entretenimiento de la corte. Durante los treinta años que estuvo al servicio de Esterhazy, Haydn escribió más de cincuenta sinfonías y aprovechó la oportunidad para hacer experimentos de instrumentación, anotar los resultados y ser tan audaz como le parecía. Poco a poco fué añadiendo instrumentos de aliento a la orquesta de cuerda, hasta llegar a constituir los tres grupos instrumentales de la orquesta moderna: cuerdas, maderas y latones, a los que fueron después agregándose las percusiones.

~

Concerto No. 1 para piano, en Mi menor (Op. 11) Chopin
Frederic Chopin nació en Zelazowa-Wola, cerca de Varsovia, Polonia, en 1810;
murió en París en 1849

LOS dos *Concertos* para piano y orquesta son obras de juventud, escritas cuando Chopin, que aún no cumplía los veinte años, necesitaba crearse un repertorio de concierto que sirviera para hacer brillar sus cualidades personales de pianista y para establecer su prestigio como compositor. Conseguido su objeto, no volvió a escribir obras de este género, con excepción de un *Allegro de Concerto*, Op. 46, que según Niecks, "añade poco o nada al tesoro que nos legó Chopin", y se dedicó a componer exclusivamente piezas para piano solo, en las que su genio encontró su verdadero modo de expresión.

El *Concerto en Mi menor* es en realidad el segundo por su fecha de composición (1830), pero se publicó con el número 1; en cambio, el que apareció con el número 2, en *Fa menor*, data del año anterior. La primera audición del *Concerto en Mi menor* se efectuó en octubre de 1830, en el tercero y último concierto que ofreció Chopin en Varsovia antes de ausentarse para siempre de su amada patria. Como en las dos veladas anteriores, en que tocó el *Concerto en Fa menor*, la ejecución de la obra se interrumpió después del primer tiempo para intercalar algún trozo de virtuosismo ligero, según la costumbre de la época, y al final del programa Chopin tocó una Fantasia sobre temas polacos. La hermosa Constanza Gladkowska, de quien andaba enamorado por entonces, colaboró en esta ocasión cantando una cavatina de *La Donna del Lago*, de Rossini. El éxito de este último concierto fué superior al de los dos

anteriores; la sala se llenó completamente y los conocedores hicieron grandes elogios del compositor.

A pesar de todas las críticas que se han hecho a los *Concertos* de Chopin, que Liszt consideraba como "productos de la voluntad más que de la inspiración", no puede negarse que son interesantes por muchos conceptos y que contienen páginas que no fueron superadas en las obras más perfectas del compositor. Nadie ha puesto en duda la belleza de las líneas melódicas, el refinamiento del estilo y, sobre todo, la originalidad y distinción de la escritura pianística. Lo que ha sido objeto de mayores críticas es la orquestación que, en efecto, no deja de ser pobre. Esto ha dado lugar a que algunos músicos hayan intentado, aunque sin éxito, mejorar la parte orquestal de los dos *Concertos*. Klinworth, por ejemplo, que reorquestó el *Concerto en Fa menor*, fué tan lejos en su deseo de enriquecer la instrumentación, que se vió precisado a reforzar también la parte del piano. Carl Tausig hizo la reorquestación del *Concerto en Mi menor*, pero sus cortes y remiendos en el *tutti* de la introducción y en otros lugares, no están suficientemente bien hechos para justificar las libertades que se tomó con la obra de un gran compositor.

Chopin rara vez reveló las ideas poéticas que lo inspiraron; sin embargo, cuando estaba componiendo el *Concerto en Mi menor*, escribió lo siguiente acerca del trozo lento, en una carta dirigida a su amigo Tito Woyciechowski: "Está escrito en *Mi mayor* y es de carácter

romántico, sosegado y algo melancólico. Me he propuesto producir la impresión de que nuestra mirada descansa en algún paisaje muy querido que evoca en nosotros agradables recuerdos, como, por ejemplo, una encantadora noche de primavera iluminada por la luna".

El *Concerto en Mi menor* está dedicado a Kalkbrenner, un célebre virtuoso del piano que conoció a Chopin al llegar éste a París. El primer tiempo, *Allegro maestoso*, comienza con una vigorosa introducción orquestal en que se exponen ampliamente los dos temas principales que más adelante toca el piano solo. La excesiva longitud de dicha introducción (138 compases) ha dado lugar a que se le hagan habitualmente algunos cortes, aun en los casos en que se toca la instrumentación original. La entrada del piano es de mucho efecto, pues los temas son hermosos y muy pianísticos. Sin embargo, a pesar de la

belleza de las ideas melódicas, el conjunto de este primer tiempo es demasiado prolijo y resulta inferior al trozo correspondiente en el *Concerto en Fa menor*. En la sección del desarrollo, los pasajes del piano tienen todo el aspecto de estudios técnicos, aunque sin la belleza de las composiciones de Chopin tituladas de ese modo. El propio compositor solía caracterizar a este *allegro* como "vigoroso", pero el ambiente que predomina se relaciona más bien con el que trató de expresar en el *Larghetto*. Este es ciertamente muy poético, especialmente hacia la parte final, pero su dulzura un tanto excesiva nos hace desear algo más alegre y fortificante. El último tiempo, *Rondo vivace*, con su ritmo de cracoviana, es de carácter jocoso y produce un efecto de animación después de la languidez de los trozos anteriores.

EL CONCURSO DE SOLISTAS

El concurso anual para solistas mexicanos ha sido organizado por la Orquesta Sinfónica de México con el fin de estimular a los jóvenes estudiantes y a los pianistas recién graduados en las principales instituciones musicales y en las academias particulares del país, ofreciendo la oportunidad de que en sus conciertos se presente anualmente, por lo menos uno de los más destacados pianistas de la joven generación.

La obra elegida con anticipación para el concurso correspondiente a la actual temporada fué el *Concerto en Mi menor* de Chopin. El concurso de este año fué sumamente refiado, pues todos

los concursantes demostraron capacidad y preparación. Terminadas las pruebas, resultó electo para actuar como solista de la Orquesta Sinfónica de México, en sus conciertos del viernes 4 y del domingo 6 de julio, el joven Carlos Rivero, discípulo del profesor Joaquín Amparán.

Rivero nació en Puebla, el año de 1917; comenzó sus estudios musicales desde la infancia y ha conquistado halagadores triunfos en sus actuaciones públicas. El año pasado obtuvo el primer premio en el concurso de pianistas convocado por la Universidad Nacional, para la ejecución del *Concerto* de Tchaikowsky.

cañas. Desesperado, Dafnis arranca algunos tallos, con los que forma una flauta y toca un canto melancólico. Cloe aparece e imita con su danza los acentos de la flauta. La danza se anima más y más, y girando locamente, Cloe cae en los brazos de Dafnis.

Ante el altar de las ninfas, Dafnis jura su fidelidad, sobre dos ovejas. Entra un grupo de jóvenes vestidas de bacantes, agitando sus tamboriles. Dafnis y Cloe se abrazan tiernamente. Un grupo de muchachos invade la escena. Tumulto jubiloso. *Danza General.*

* * *

Por la amplitud de su estilo y las grandes proporciones de su composición, este ballet ocupa un lugar aparte en la producción de Ravel. En un artículo publicado en los programas de la Orquesta Sinfónica de París, André Schaffner dice lo siguiente: "Representado en 1912 por la compañía de los Ballets Rusos, *Dafnis y Cloe* había quedado terminado el año anterior; pero Ravel tra-

bajaba en él desde 1906, cuando todavía las "temporadas rusas" no habían dejado ver, ni en las decoraciones ni en la música, los recursos inmediatos que había en el ballet moderno y que pronto harían que le fueran sacrificados la sinfonía y el drama lírico. Pero, una vez escrita su ópera bufa, *La Hora Española*, Maurice Ravel no tenía ya los motivos secretos de la mayoría de sus contemporáneos, que se convertían en autores de ballets sólo para escapar con más seguridad a todo lo que en la escena hubiera recordado inevitablemente a Wagner o a *Pélleas*. Si sucedió que *Dafnis* fuera estrenado entre *Petrushka* (1911) y *La Consagración de la Primavera* (1913), y algunos años después de la *Tragedia de Salomé* (que era, por otra parte, un mimodrama más que un ballet), la obra coreográfica de Ravel tiene el mérito de haber sido concebida en una época en que, en Francia, nadie podía prever el florecimiento de un género que desde Leo Delibes y Edouard Lalo había perdido toda importancia."

2

PROGRAMA

PROXIMO

VIERNES 11 DE JULIO
a las 21 horas

DOMINGO 13 DE JULIO
a las 11 horas

DIRECTOR
CARLOS CHAVEZ

* "Orfeo y Euridice". Gluck.
(Contracción de Concierto, por Carlos Chávez).
ORFEO: YANNY ANITUA. EURIDICE: IRMA GONZALEZ.
AMOR: MARGARITA GONZALEZ

Tabuh Tabuhan. Mc Phee.

Primera Sinfonía, Op. 10 Shostakovitch.

*PRIMERA VEZ EN MEXICO

Sinfonía Argentina

Juan José Castro nació en Buenos Aires en 1895

JUAN José Castro inició sus estudios musicales (piano y violín) con el profesor Manuel Posadas, en Buenos Aires. Comenzó a actuar en los conciertos de las Instituciones de Música de Cámara desde 1914, en uno de los cuales ofreció su primera obra, la Sonata para violín y piano. Estudió armonía con Constantino Gaito, y contrapunto, fuga y composición, con Eduardo Fornari, hasta obtener por concurso el Gran Premio Europa consistente en una beca de perfeccionamiento artístico. Se trasladó a París, donde permaneció estudiando cinco años; asistió a los cursos del maestro Vincent d'Indy, de la Schola Cantorum, y se perfeccionó en el arte pianístico con Eduardo Risler. Regresó a Buenos Aires, donde fundó la Sociedad del Cuarteto, de la cual era primer violín; ese conjunto realizó diversos conciertos que fueron muy apreciados por el público musical más refinado y exigente.

En 1928 fundó la Orquesta de Cámara "Renacimiento" con la que se inició en su carrera de director de orquesta, actividad que le ha consagrado como uno de los mejores directores con que cuenta la Argentina; con este conjunto dió a conocer gran cantidad de obras modernas de ese género y al poco tiempo fué invitado a dirigir las principales orquestas sinfónicas del país, comprendida la del Teatro Colón, al frente de la cual actúa todas las temporadas con ballets y conciertos sinfónicos y corales. En 1939, en ocasión de la presentación de Manuel de Falla en Buenos Aires, Juan José Castro fué elegido por éste para preparar y compartir sus conciertos.

Castro

Ultimamente ha dirigido con señalado éxito en Chile, donde deberá volver próximamente para una serie de conciertos.

La labor de Castro como compositor es vasta. Su obra titulada *Allegro, Lento e Vivace* fué premiada por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea y ejecutada en los festivales de Londres en 1931. Entre sus obras para orquesta figuran: *Suite Infantil*, *Suite Breve*, varios poemas sinfónicos, *Sinfonía*, *Sinfonía Argentina*, *Sinfonía de los Campos*, *Concerto* para piano y orquesta (sin estrenar). Para coros y orquesta: *Sinfonía Bíblica*, *Elegía* en la muerte de Federico García Lorca, con soprano solista (sin estrenar). Para el teatro ha escrito: *Mekhano*, ballet, y *Offembachiana*, ballet sobre motivos de Offembach, estrenados ambos en el Teatro Colón, y la música de escena para *Bodas de Sangre* de García Lorca (estrenada por Margarita Xirgu). Castro es también autor de numerosas piezas para piano, lieder, etc.

* * *

La *Sinfonía Argentina* fué escrita en Nueva York, durante la permanencia del autor en esa ciudad como becado de la Guggenheim Foundation. Se estrenó en el Teatro Colón de Buenos Aires, bajo la dirección de su autor, y obtuvo el premio de la Comisión Nacional de Cultura. Ha sido ejecutada en varios países de Europa, en Estados Unidos, y Stokowsky la dirigió durante su visita a Buenos Aires.

El compositor se ha servido proporcionarnos la siguiente nota acerca de es-

ta obra: "Puede decirse que todos los elementos que la constituyen provienen de la tierra a que está dedicada. Pero en vano se buscaría en ella un solo motivo del folklore argentino, una sola "citación" de tema popular. Esos elementos están empleados, en cambio, con un criterio personal que, desdeñando lo superfluo de la mera transcripción, trata de captar algo más esencial y profundo de las canciones y danzas argentinas.

Así, en el primer movimiento, *Arrabal*, ciertos ritmos y giros melódicos, como también su cadencia general, provienen del tango. En el segundo movimiento, *Llanuras*, el persistente fondo rítmico tiene por antecedente el de la "Vidala" más popular, y su melodía adapta giros particulares e inconfundibles de las canciones criollas; y el último, *Ritmos y Danzas*, se basa constantemente en movimientos característicos de las danzas del norte argentino".

~

Dafnis y Cloe, 2a. Suite para Concierto

Maurice Ravel nació en Ciboure, Bajos Pirineos, en 1875; murió en París en 1937

Ravel

RAVEL compuso en 1910 su ballet *Dafnis y Cloe*, sinfonía coreográfica en tres cuadros. El argumento de Fokine está basado en la novela pastoril de Longus, sofista griego del siglo IV, que ha servido de modelo a varias novelas románticas, desde *Aminta* de Tasso hasta *Pablo y Virginia* de Saint Pierre.

El ballet de Ravel fué estrenado por la compañía de Diaghilef en junio de 1912, en el Chatelet de París. Nijinski hizo el papel de Dafnis y Mme. Karsavina el de Cloe; Pierre Monteux dirigió la orquesta. Más tarde, Ravel hizo dos suites para concierto con números tomados de la partitura del ballet. La primera comprende tres piezas: *Nocturno*, *Interludio* y *Danza Guerrera*. La segunda se deriva del tercer cuadro del ballet. La instrumentación incluye un coro de voces mixtas que canta sin palabras, pero no es indispensable en una ejecución de concierto, ya que puede substituirse por las partes que con tal objeto vienen impresas en la partitura.

La segunda serie de fragmentos sinfónicos extractados del ballet corresponde a los siguientes episodios del libreto: *Amanecer*: Ningún ruido, salvo el murmullo de los arroyuelos alimentados por el rocío que fluye de las rocas. Dafnis permanece acostado ante la gruta de las Ninfas. Poco a poco, amanece. Se oye el canto de las pájaros. A lo lejos, un pastor conduce su rebaño. Entran varios zagales en busca de Dafnis y de Cloe. Encuentran a Dafnis y lo despiertan. Angustiado, busca a Cloe con la mirada. Ella aparece al fin, rodeada de pastoras. Caen uno en brazos del otro. Al encontrar a Cloe, Dafnis reconoce la intervención de Pan: El viejo pastor Lammon explica que si Pan salvó a Cloe, fué en recuerdo de la ninfa Siringa, a quien el dios amó.

Pantomima: Dafnis y Cloe representan la aventura de Pan y Siringa. Cloe imita a la joven ninfa vagando por la pradera. Dafnis, como Pan, aparece y le declara su amor. La ninfa lo rechaza; el dios insiste. Ella desaparece entre las

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

QUINTO PROGRAMA
TEMPORADA 1941
Viernes 11 de Julio a las 21 ~ Domingo 13 de Julio a las 11
PALACIO D BELLAS ARTES

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO
DIRECTOR: CARLOS CHAVEZ

PERSONAL

VIOLINES PRIMEROS

FRANCISCO CONTRERAS
(Concursos)
DANIEL PEREZ CASTAÑEDA
ARTURO ROMERO
RICARDO ANDRADE
JOSE G. CORTES
FELIX GONZALEZ
AURELIO L. CAMPOS
LUIS SOSA
HORACIO G. MEZA

VIOLAS

MIQUEL BAUTISTA
J. JESUS MENDOZA
ALFREDO CARDENAS
ABEL EISENBERG
MANUEL TORRES
FRANCISCO GIL

VIOLINES SEGUNDOS

ENRIQUE BARRIENTOS
ANTONIO BRAVO
JOSE TREJO
SALVADOR CONTRERAS
JESUS RUVALCABA
JOSE NOYOLA
ISAAC IVKER
RICARDO LOPEZ

CELLOS

DOMINGO GONZALEZ
RAFAEL ADAME
JESUS REYES
MANUEL GARNICA
J. M. TELLEZ OROPEZA
TIRSO RIVERA JR.

CONTRABAJOS

JESUS CAMACHO VEGA
GUIDO GALLIGNANI

ISAIAS MEJIA
JOSE LUIS HERNANDEZ
CRUZ GARNICA
PABLO O'FARRIL
BRAULIO ROBLEDO
ENRIQUE TOVAR

FLAUTAS

AGUSTIN OROPEZA
JOSE ISLAS

OBOES

BERT GASSMAN
ERNEST SERPENTINI
JESUS TAPIA
PEDRO MONCADA

CLARINETES

MARTIN GARCIA
FERNANDO MORALES

FAGOTS

ALFREDO BONILLA
FRANCISCO ARGOTE
GREGORIO VARGAS

FLAUTIN

NOE FAJADO

CORNO INGLES

BERT GASSMAN
ANTONIO HERNANDEZ

REQUINTO

GUILLERMO ROBLES
CLARINETE BAJO
GUILLERMO CABRERA

CONTRAFAGOT

JOAQUIN PALENCIA

CORNOS

THEODORE A. SEDER
VALENTIN GARCIA
WILLIAM A. NAMED
SEBASTIAN RODRIGUEZ
JOSE SANCHEZ
ALBERTO G. BARROSO

TROMPETAS

SIDNEY MEAR
LUIS FONSECA
FIDEL G. RODRIGUEZ
GUILLERMO ESTRELLA

TROMBONES

FERNANDO RIVAS
PROSPERO REYES
FELIPE ESCORCIA

TUBA

ROSENDO AGUIRRE

ARPAS

MYOR ROSEN
EUSTOLIA GUZMAN
JUDITH FLORES ALATORRE

PIANO

EDUARDO HERNANDEZ MONCADA

CELESTA

JOSE PABLO MONCAYO

TIMBALES

CARLOS LUYANDO

PERCUSIONES

FELIPE LUYANDO
ENRIQUE MOEDANO
JULIO TORRES

BIBLIOTECARIO
CANDELARIO HUIZAR

JOSE PABLO MONCAYO

JEFE DE PERSONAL
RODRIGO PINEDA

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO
DIRECTOR: CARLOS CHAVEZ

ORQUESTA
SINFONICA
DE MEXICO

DIRECTOR:
CARLOS CHAVEZ

CONSEJO DIRECTIVO:

Lic. Alejandro Quijano, *Presidente*
Sr. Carlos Chávez, *Director Artístico*
Lic. Carlos Prieto, *Vocal*
Ing. Evaristo Araiza, *Vocal*
Sr. Ricardo Ortega, *Vocal*

COMITE HONORARIO:

C. Secretario de Educación Pública
C. Jefe del Departamento del D. F.
Sr. Lic. Eduardo Suárez
Sr. Efraín Buenrostro
Sr. Luis Montes de Oca
Sr. Luis Legorreta
Prof. Manuel M. Ponce
Sr. José Gómez Ugarte
Sr. Gonzalo Herrerías

COMITE PATROCINADOR:

Lic. Carlos Prieto, *Presidente*
Exma. Sra. de Daniels
Sra. Da. Adela Formoso de Obregón, *Srta.*
Sra. Da. Amalia G. C. de Castillo Ledón
Sra. Da. Luisa Palomino de Guieu
Sra. Da. Margarita Urueta de Villaseñor
Sra. Da. Natalia G. de Araiza
Sra. de Harry Wright
Sra. de Pierre Olivier
Lic. Manuel Gómez Morín
Sr. Roberto V. Pesqueira
Sr. G. R. G. Conway
Sr. Carl Heynen
Dr. César R. Margain

GERENTE:

Ricardo Ortega

T E M P O R A D A 1 9 4 1

T E M P O R A D A 1 9 4 1

PATROCINADORES DE LA O. S. M.

Secretaría de Educación Pública
Departamento del Distrito Federal
Banco de México, S. A.
Asociación Mexicana de Turismo
Cía Fundidora de Hierro y Acero de
Monterrey, S. A.
"La Consolidada", S. A.
Cía. Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, S. A.
"La Tolteca", Cía de Cemento Portland, S. A.
Banco Nacional de México, S. A.
R. C. A. Victor Mexicana, S. A.
Banco Azucarero, S. A.
Cervecería Moctezuma, S. A.
"Azúcar", S. A.
Banco de Londres y México, S. A.

Lic. Miguel Alemán
Sr. Efraín Buenrostro
Embajada de los Estados Unidos
Lic. Francisco Javier Gaxiola
Ing. Marte R. Gómez
Sr. Ignacio Helguera
Ing. José Domingo Lavín

Lic. José Aguilar y Maya, y Sra.
Dr. Carlos Alatorre Isonza
Ing. Evaristo Araiza, y Sra.
Dr. Jesús Aranalde, y Sra.
Sr. Alfonso Arrache E.
Dr. Abraham Ayala González, y Sra.
Prof. Federico Bach
Dr. Octavio Bandala
Dr. Sergio Bandala, y Sra.
Dr. Enrique Barajas Vallejo, y Sra.
Ing. Luis Barragán
Dr. Gustavo Baz, y Sra.
Sr. Jerónimo Bejuda, y Sra.
Arq. José Beltrán, y Sra.
Sr. Joaquín Beristain
Lic. Ramón Beteta
Sr. Ramón Benet
Sr. Gunther Boker
Sr. Arcady Boytler, y Sra.
Sr. Ernesto Bredée
Sr. E. M. Brutton, y Sra.
Sr. Roberto Bueso García
Lic. Luis Cabrera, y Sra.

Sindicato Mexicano de Electricistas
Cía Hulera "Euzkadi", S. A.
Cía Telefónica y Telegráfica Mexicana, S. A.
"La Azteca", Cía Mexicana de Seguros, S. A.
Banco Germánico de la América del Sud
Banco de Comercio, S. A.
Banco Fiduciario de México, S. A.
Banco Capitalizador de Ahorros, S. A.
Banco Nacional Hipotecario Urbano y de
Obras Públicas, S. A.
Casa Bayer, S. A.
Fábricas de Papel "Loreto y Peña Pobre", S. A.
"América Latina", Cía. Grl. de Seguros, S. A.
Banco Mexicano S. A.
Banco General de Capitalización, S. A.

Sra. Carmen López Figueroa
Sr. Luis Montes de Oca
Lic. Emilio Portes Gil
Lic. Alejandro Quijano
Lic. Aaron Sáenz
Lic. Eduardo Suárez
Sr. Frederick E. Weicker, y Sra.

Sr. J. P. Camarena,
Arq. Mauricio Campos, y Sra.
Lic. José R. Carral
Sr. Julio Carstens
Casino Español
Dr. José Castro Villagrana
Lic. Onésimo Cepeda Villarreal
Sr. Alfonso Cerrillo
Arq. Alfonso Cervantes
Arq. Fernando Cervantes, y Sra.
Dr. Luis Cervantes
Sr. Raul M. Cicero
Colegio de México.
Sr. G. R. G. Conway, y Sra.
Dr. Rodolfo Corona y Aldrete, y Sra.
Lic. Antonio Correa, y Sra.
Lic. Daniel Cosío Villegas y Sra.
Dr. Ismael Cosío Villegas, y Sra.
Sr. José Covarrubias
Dr. Ignacio Chávez, y Sra.
Sr. Salvador Chávez
Sr. Guillermo Dávila
Sr. José de la Macorra

Arq. Enrique de la Mora
Lic. Francisco de la Torre Salazar
Arq. Enrique del Moral, y Sra.
Sr. José M. de Teresa
Ing. José Ignacio Domínguez
Ing. Fritz Dorsch, y Sra.
Sr. A. Espinosa de los Monteros y Sra.
Escuela Bancaria y Comercial
Dr. Vicente Flores Barrueta
Sr. Aksel Faber
Sr. José Antonio Fernández de Castro, y Sra.
Dr. J. Carlos Fernández McGregor
Dr. Raul Fournier, y Sra.
Sr. Julio Freyssinier Morín
Sr. Hilario S. Gabilondo, y Sra.
Lic. Virgilio M. Galindo
Dr. Ricardo García Isonza
Ing. Luis García Lecuona, y Sra.
Ing. Theodore Gildred, y Sra.
Lic. Manuel Gómez Morín, y Sra.
Sr. Genaro González, y Sra.
Sr. Fausto González Gomar
Dr. Ignacio González Guzmán
Sr. Noé Graham Gurria, y Sra.
Sr. Andre Guieu, y Sra.
Sr. Tomás Gurza, y Sra.
Ing. Pascual Gutiérrez Roldán, y Sra.
Lic. Emilio Guzmán Tagle
Sr. Lamberto Hernández, y Sra.
Sra. Eva Hill de Fraser
Sr. F. Hohenemser
Sr. Epigmenio Ibarra
Sr. Marcos Kalb
Sr. Jacobo Kalb, y Sra.
Arq. Alberto LeDuc
Sr. Mex Lassman, y Sra.
Dr. Alberto Lezama, y Sra.
Sr. Alfredo Limantour
Sr. Guillermo Limantour, y Sra.
Ing. Pedro Licona García y Sra.,
Sr. Roberto López, y Sra.
Dr. Manuel López y López, y Sra.
Lic. Pablo Macedo, y Sra.
Sr. Carlos Madera, y Sra.
Dr. Carlos Malabehar Peña, y Sra.
Dr. Efrén R. Marín, y Sra.
Dr. Manuel Martínez Baez
Ing. Gustavo Maryssael, y Sra.
Dr. Demetrio Mayoral Pardo
Lic. Lorenzo Mayoral Pardo

Arq. Emilio Méndes Llinas, y Sra.
Sr. Alberto Misrahi, y Sra.
Lic. N. Molina Enríquez
Sr. Ignacio Morán
Sr. Arturo Mundet, y Sra.
Arq. Armando Nicolau, y Sra.
Arq. Carlos Obregón Santacilia, y Sra.
Dr. Gregorio Oneto Barenque
Piloto Aviador J. Antonio Orozco
Srita. Soledad Orozco
Sr. Antonio de G. Osio
Sr. Senen Palomar
Lic. Ismael Palomino
Dr. Manuel Pedrosa
Ing. Alberto J. Pani
Arq. Mario Pani
Sr. Gustavo Pizarro
Lic. Carlos Prieto, y Sra.
Sr. William B. Richardson
Sra. Guadalupe G. de Rioseco
Lic. Ramon Rivera Torres, y Sra.
Sr. Salvador Rivera Caloca
Ing. Julián Rodríguez Adame
Sr. H. W. Rothenstreich, y Sra.
Sr. Santos Ruiz, y Sra.
Sr. Federico Sánchez Fogarty, y Sra.
Lic. Carlos Sánchez Mejorada, y Sra.
Prof. Jesús Silva Herzog, y Sra.
Sr. I. Slobotzky
Sr. B. Sonnenberger
Dr. Rafael Soto
Sr. Valente Souza, y Sra.
Sr. Carlos Stein
Sr. Edmundo Stierle, y Sra.
Sr. Federico H. Tamm, y Sra.
Sr. Ricardo Toledo, y Sra.
Dr. Mario Torroella
Lic. Eduardo Trigueros
Sr. Salvador Ugarte, y Sra.
Casa Veerkamp
Sr. Eduardo Villaseñor, y Sra.
Sr. James R. Woodul
Sr. Harry Wright, y Sra.
Sr. S. B. Wright, y Sra.
Sra. Elena Yturbe de Amor
Sr. Francisco S. Yturbe
Sr. Luis Yturbe
Sr. Miguel Zacarías, y Sra.
Dr. Salvador Zubirán

PROGRAMA

VIERNES 11 DE JULIO
a las 21 horas

DOMINGO 13 DE JULIO
a las 11 horas

DIRECTOR
CARLOS CHAVEZ

Obertura de "Coriolano".

Beethoven.

Sinfonía en Si bemol.

J. C. Bach.

Allegro assai.

Andante.

Presto.

* Chacona en Mi menor.

Buxtehude.

Orquestación de Carlos Chávez.

INTERMEDIO

"Orfeo y Euridice".

Gluck

ORFEO: FANNY ANITUA. EURIDICE: IRMA GONZALEZ.

AMOR: MARGARITA GONZALEZ

CORO DE 80 VOCES

La Lotería Nacional difunde este Concierto a través de las Estaciones
XEQ y XEQQ

* DISCOS RCA VICTOR, SELLO ROJO - ALBUM M 303

La Contracción de Concierto de la Opera "Orfeo"
comprende los siguientes trozos:

Obertura.

ACTO I

Coro de los Compañeros de Orfeo.

Recitativo de Orfeo: *Amici, quel lamento.*

Pantomima (orquesta sola).

Aria de Orfeo: *Chiamo il mio ben così.*

Recitativo de Orfeo y Amor: *Voi del regno delle ombre.*

Aria de Amor: *Gli sguardi trattieni.*

ACTO II

Danza de las Furias (orquesta sola).

Coro de las Furias: *Chi mai dell'Erebo.*

Solo de Orfeo, con Coro: *Deh! placatevi con me.*

Coro de las Furias: *Misero giovane.*

Aria de Orfeo: *Mille pene, ombre sdegnose.*

Coro de las Furias: *Ah! quale incognito affetto flebile.*

Aria de Orfeo: *Men tiranne voi sareste.*

Coro de las Furias: *Ah! quale incognito affetto flebile.*

Danza de las Furias (orquesta sola).

Ballet (orquesta sola).

Aria del Espectro de Euridice, con coro: *E quest'asilo ameno
e grato.*

Coro de los Espíritus Felices: *Torna, o bella, al tuo consorte.*

ACTO III

Duo de Orfeo y Euridice: *Sù! Sù, e con me vieni, cara.*

Recitativo de Orfeo y Euridice: *Ah! per me il duol ricomincia.*

Aria de Orfeo: *Che farò senza Euridice.*

Recitativo de Orfeo, Amor y Euridice: *Il duol del cuore mio.*

Terceto de Euridice, Orfeo y Amor: *Gaudio, gaudio son al
cuore.*

Chacona (orquesta sola).

NOTAS

Por Francisco AGEA

Obertura de "Coriolano", Op. 62

Beethoven

Ludwig van Beethoven nació en Bonn, Alemania, en 1770; murió en Viena en 1827.

LA Obertura de "Coriolano" fué escrita a principios de 1807 y publicada al año siguiente. La primera ejecución fué privada y se efectuó en el palacio del príncipe Lobkowitz, en Viena, en marzo de 1807. El estreno público se llevó a cabo en el "Burgtheater", de la misma ciudad, en abril de 1808.

Beethoven compuso esta obra como introducción a una tragedia del autor vienés Joseph Collin, contemporáneo suyo. En sus líneas generales, la pieza de Collin es semejante a la de Shakespeare, con la diferencia de que el Coriolano de este último es asesinado, mientras que el de Collin se suicida. No tiene gran importancia que Beethoven haya escrito su obertura para una u otra pieza, ya que ambas se basan en el mismo asunto.

En un programa explicativo de la Obertura de Beethoven, Ricardo Wag-

ner describe así los elementos del drama que el compositor expresó con maravillosa elocuencia:

"Coriolano el indomable, incapaz de una hipócrita sumisión, desterrado por eso de su ciudad natal, se ha unido a los enemigos de esta última para combatirla hasta su destrucción total. Puedo suponer conocida de todos la historia de ese Coriolano, que conmovido por las súplicas de su madre y de su esposa, renuncia por fin a la venganza y es condenado a muerte por sus aliados debido a esa traición. La representación de esas escenas políticas, llenas de situaciones sugestivas para el poeta, resultaba vedada al músico, ya que éste sólo puede expresar estados de ánimo, sentimientos, luchas y pasiones, pero de ningún modo contingencias políticas. Es por eso que Beethoven se limitó a una sola escena,

la más decisiva de todas, como para apoderarse del contenido sentimental, tan lleno de verdad, tan puramente humano, de toda la historia, y transmitirla en una forma igualmente profunda. Es la escena entre Coriolano, su madre y su esposa, en el campo enemigo a las puertas de su ciudad natal.

"Desde los primeros compases, esta obra musical nos ofrece la imagen del Hombre: fuerza prodigiosa, orgullo indomable, independencia apasionada, que se manifiestan por medio de la cólera, el odio, el deseo de venganza y de destrucción. Cerca de él está la Mujer: madre, esposa, hija. La gracia, la dulzura, la tierna dignidad luchan contra el Hombre rebelde. Ruego ingenuo, súplica femenina, exhortación maternal, son las armas con que la Mujer se esfuerza por disuadir al corazón orgulloso de su pasión devastadora... Asistimos a una lucha terrible de sentimientos: allí donde la Mujer no esperaba sino orgullo brutal, va a descubrir ahora, en la fuerza del desafío, el más tremendo dolor. Pero ese desafío era ya la única fuerza que animaba al Hombre; Coriolano, sin su deseo de venganza y de aniquilamiento, ya no es Coriolano; si renuncia a su orgullo, debe renunciar a la vida: "Roma o yo, uno de los dos debe perecer", dice a la Mujer suplicante, que pide clemencia, reconciliación, paz. Ella no lo comprende; la paz con Roma es su pérdida. Sin embargo, los ruegos de la Mujer destruyen el corazón del héroe... Va a ceder por fin, con una resignación heroica: busca la mirada de la mujer amada, esa mirada en donde va a leer con dolo-

rosa voluptuosidad su propia sentencia de muerte... Todas sus dudas se funden en una resolución suprema. El sacrificio está decidido: ¡Paz y reconciliación!..."

"Toda la fuerza que hasta entonces empujaba al héroe a la destrucción de su patria, los mil rasgos de su odio y su resentimiento, se concentran en la mano vigorosa y terrible con que se atraviesa el corazón. Herido por el golpe mortal que acaba de darse, el coloso cae, y a los pies de la Mujer que imploraba la paz, exhala el último suspiro. Así fué como Beethoven evocó Coriolano".

*

La Obertura está escrita en forma de sonata; el principio fundamental de esa forma, la dualidad de los temas, se adapta exactamente a los dos elementos principales del drama, el masculino y el femenino. Comienza con una sucesión de tres largas notas atacadas energicamente por las cuerdas y cortadas por acordes secos de toda la orquesta, con lo que se crea desde luego el ambiente de intensidad dramática que prevalece en toda la obra. El primer tema es muy agitado y puede decirse que representa la energía indomable y la actitud amenazante del personaje principal. En contraste con ese tema, el segundo es suave y melódico; es la súplica, cada vez más insistente, de la madre y la esposa del héroe, que le ruegan que abandone la guerra y vuelva a casa. Los temas alternan hasta que se calman las intenciones feroces del guerrero, cuya muerte es descrita en la página final de la obra.

~

Sinfonía en Si Bemol

Juan Cristián Bach nació en Leipzig en 1735; murió en Londres en 1782

J. C. Bach

JUAN Cristián Bach, conocido por el "Bach de Londres", fué el menor de los hijos de Juan Sebastián y el único que rompió las tradiciones familiares con sus largos viajes y la adopción de un estilo menos severo en sus composiciones. Su carácter jovial y su temperamento lo llevaron por caminos muy diferentes a los de su antigua y honorable familia. A los catorce años, cuando murió su padre, fué a Berlín a vivir con su hermano Felipe Manuel, de quien recibió sólidos principios musicales. En 1754 partió para Italia; hizo estudios de contrapunto con el padre Martini (por quien tuvo siempre gran admiración y respeto), fué maestro de capilla del conde Litta y organista de la catedral de Milán. Sus composiciones de esa época son principalmente religiosas, pero también escribió algunas óperas y música puramente instrumental.

Juan Cristián Bach ocupa un lugar de honor entre los promotores del "nuevo estilo instrumental", iniciado en Mannheim por Johann Stamitz. La principal característica de ese estilo consistía en la diversidad de matices empleados y el uso del *crescendo* y *diminuendo*, casi desconocidos en el estilo antiguo. Stamitz y los músicos que lo rodeaban en la pequeña corte alemana de Mannheim son considerados como los verdaderos creadores de la sinfonía. Fueron los primeros en emplear el contraste sistemático de los temas en la música instrumental y agregaron a la orquesta partes obligadas de oboes, flautas, cornos, trompetas y tímpanos.

Pero en el caso de Juan Cristián, continuador inmediato de esa escuela, hay

unos aspectos que son muy interesantes en Italia. Fuertemente apoyado por la sólida disciplina del padre Martini y por la influencia de otro hombre de genio, Juan Bautista Sammartini, jefe de la escuela instrumental del norte de Italia, Bach se había colocado deliberadamente bajo la bandera italiana. Sus primeras sinfonías están inspiradas en esos dos modelos.

Cuando se trasladó a Londres, en 1762, obtuvo un gran éxito con una de sus óperas y fué nombrado maestro de música de la reina. Durante varios años dirigió, en unión de C. F. Abel, una organización de conciertos instrumentales que llegó a ser el centro de la vida musical de Londres. Parece que desde entonces abandonó por completo la composición de música religiosa y adaptó un estilo agradable y elegante. Sin embargo, no modificó gran cosa sus procedimientos de escritura. Sus sinfonías, compuestas generalmente para servir como oberturas de sus óperas, constan siempre de tres movimientos: rápido, lento, rápido. El primer movimiento presenta el contraste de dos temas opuestos, uno rítmico y el otro más melódico. La pieza lenta, que generalmente alcanza una gran belleza expresiva, es seguida por un corto y rápido final que casi siempre tiene la forma de rondó. Por lo que concierne a la instrumentación, los violines, apoyados por el resto de la cuerda, llevan la parte principal; los "alientos", cornos, flautas y oboes, dan ligeros y eficaces toques de color al conjunto.

Esa forma sencilla, fácil de comprender y llena de encanto, debía correspon-

der particularmente al temperamento íntimo de Mozart. Juan Cristián Bach, a quien Mozart conoció en Londres en 1764, fué el modelo adoptado por éste en sus primeras sinfonías. No es extraño que las sinfonías de Cristián Bach hagan pensar en algunas de las más bellas páginas de Mozart.

La *Sinfonía en Si bemol* es una de las muchas obras del mismo corte y estilo semejante que escribió Juan Cristián.

Fué utilizada como obertura de la ópera *Lucio Silla*, estrenada en 1774. Como la generalidad de las oberturas de ópera de aquel entonces, consta de tres breves trozos: el primero, *Allegro assai*, está construido con dos temas que presentan un contraste; el *Andante* se distingue por la hermosa melodía del oboe que constituye el tema principal; el último tiempo es un rondó lleno de gracia y animación.

~

Chacona

Dietrich Buxtehude nació en Helsingborg, Suecia, en 1637; murió en Lubeck, Alemania, en 1707

Buxtehude

DIETRICH Buxtehude, notable compositor y organista, pasó la mayor parte de su vida en Alemania, donde ejerció una fuerte influencia sobre los grandes compositores que habían de dominar en el siglo XVIII. Como organista de la iglesia de Santa María, en Lubeck, llamó mucho la atención por la originalidad y la perfección de su arte; la gran reputación que alcanzó puede medirse por el interés que demostró Juan Sebastián Bach, cuando tenía 19 años, al emprender un viaje de 200 millas a pie, de Arnstadt a Lubeck, con objeto de asistir a las célebres veladas organizadas por Buxtehude y de recibir personalmente sus valiosos consejos.

Desgraciadamente las obras de Buxtehude son en la actualidad muy poco conocidas. Es sabido que las composiciones de la segunda mitad del siglo XVII y de principios del XVIII preferían escribir sus grandes creaciones instrumentales para el órgano, ya que la or-

questa casi primitiva de entonces no les ofrecía la misma riqueza de sonoridades. Puede decirse que el órgano era, en aquella época, el equivalente de la orquesta sinfónica tal como hoy la conocemos. En nuestros días, en cambio, el órgano no es un instrumento que se cultive en gran escala y, por lo tanto, son muy escasas las oportunidades que tenemos para escuchar las grandes obras de la literatura organística. Gracias a la admirable transcripción orquestal de Carlos Chávez, ha sido posible apreciar en toda su belleza la *Chacona en mi menor*, original para órgano, una de las obras más representativas de Buxtehude.

*

La chacona, muy semejante a la pasacalle, tiene por origen una antigua danza de compás ternario y movimiento moderado y solemne, hecha a base de repeticiones de un mismo tema. Adquirió verdadero interés artístico en el siglo XVII, desde que su forma quedó

establecida a base de variaciones sobre un "bajo obstinado". Hay que distinguir entre la variación puramente ornamental, sin modificaciones substanciales, y el género más constructivo al que pertenecen la chacona y la pasacalle. La variación ornamental, por su superficialidad, traía en sí misma el germen de la decadencia a que había de llegar más tarde. En la chacona y la pasacalle, al contrario, no se trata de una elaboración superficial; es la substancia misma la que el compositor debe hacer variar con to-

dos los recursos inventivos de que disponga. El tema no es una melodía, sino un bajo elemental de dos, cuatro u ocho compases, a cuya estructura se superpone, en cada variación, otra estructura equivalente que le da un aspecto exterior en ocasiones completamente distinto. Lo importante para el oyente no es, pues, tratar de reconocer constantemente el tema, sino darse cuenta de la infinita variedad de melodías que el compositor hace surgir de él.



"Orfeo y Euridice"

Gluck

Christoph W. Gluck nació en Weidenwang, Alemania, en 1714; murió en Viena en 1787

CONSIDERADO como el reformador de la ópera del siglo XVIII y creador del drama lírico, Gluck fué, en efecto, el primero que se preocupó por expresar fielmente en su música el carácter de cada personaje y los cambios de las situaciones; trató de revivir en el teatro el espíritu de la tragedia antigua y de crear un drama musical a la vez clásico y moderno.

Durante una buena parte de su carrera escribió numerosas cantatas y óperas de estilo italiano, con todas esas concesiones que los compositores de entonces se veían obligados a hacer a los virtuosos del canto. La ópera italiana se había convertido en una mera sucesión de arias, que alternaban con recitativos destinados más bien a dar un descanso a los cantantes que a seguir lógicamente el curso de la acción o a desarrollarla en forma inteligible. La fuerza dramática de las situaciones se

sacrificaba ante el deseo de presentar arias plagadas de florituras y hechas con el deliberado propósito de satisfacer el gusto del público y la vanidad de los cantantes.

Gluck se daba cuenta de la inconsistencia y falsedad de ese sistema, que gradualmente había llegado a despreciar, pero no le era fácil encontrar los medios para acabar con una situación creada por costumbres tan profundamente arraigadas. No fué sino en plena madurez, ya cerca de los cincuenta años, cuando Gluck comenzó a dar forma a sus ideas revolucionarias.

A la realización de sus proyectos contribuyó en gran parte el libretista italiano Raniero di Calzabigi, a quien conoció en 1761 y en quien encontró el colaborador que necesitaba. Calzabigi, hombre de gran cultura filosófica y literaria, había concebido un nuevo plan de drama lírico en que las descripciones floridas,

las comparaciones inútiles, las frías y sentenciosas moralejas de los libretos de ópera, eran sustituidas por situaciones realmente interesantes, por pasiones fuertes, por "el lenguaje del corazón". Gluck, por su parte, tenía las cualidades de un hombre de combate, de un revolucionario. Dotado de gran inteligencia y poseedor de una extensa cultura general, había llegado a tener una idea precisa de las reformas que había que realizar en la ópera.

Los principios de su reforma los expuso claramente en diversos escritos. "Cuando emprendí la tarea de componer *Alceste* —escribió en el Prefacio de esa ópera— me propuse acabar con todos esos abusos que se han adueñado de la ópera italiana debido a la mal entendida vanidad de los cantantes y a la complacencia de los compositores, y que han convertido al más grandioso e imponente de los espectáculos en algo de lo más fastidioso y ridículo. He tratado de que la música se reduzca a su verdadera función, que es la de secundar a la poesía reforzando la expresión del sentimiento y el interés de las situaciones; sin interrumpir la acción o debilitarla con ornamentos inútiles. Creo que la música debe tener con la poesía la misma relación que a un dibujo correcto y buen compuesto tienen la vivacidad de los colores y la acertada distribución del claroscuro, que contribuyen a animar las figuras sin alterar sus contornos. He tenido cuidado de no interrumpir el diálogo para introducir un fastidioso *ritornello*, ni de cortar una palabra para que un cantante luzca la flexibilidad de su voz en una vocal favorable o para que la orquesta le dé tiempo a tomar aliento antes de una nota largamente tenida...

En suma, he procurado desterrar todos esos abusos contra los que, desde hace tiempo, protestan en vano la razón y el buen gusto".

El primer resultado de la colaboración de Gluck con Calzabigi fué *Orfeo ed Euridice*, ópera en tres actos que se representó por primera vez en Viena el 5 de octubre de 1762. Aunque todavía tiene mucho del estilo italiano, es esencialmente distinta por la manera de tratar los coros, el recitativo y el aria. Gluck comienza a eliminar el recitativo "secco", forma inferior del discurso musical, y lo sustituye por el recitativo acompañado, que se enriquece con los recursos expresivos de la orquesta. Las arias no tienen ya la acostumbrada rigidez de forma y la intervención de los coros se efectúa con una propiedad y una fuerza expresiva verdaderamente elocuentes.

El libreto de *Orfeo* es una adaptación de la antigua leyenda griega que tantas obras de arte ha inspirado: Euridice, al estar recogiendo flores en la pradera, fué picada por una serpiente, y va a dar al reino de las Sombras. Orfeo, su desolado esposo, logra con el encanto de su lira aplacar a las Furias que tratan de impedirle la entrada al reino de los muertos. Encuentra a Euridice en los Campos Elíseos y consigue de los dioses que la devuelvan a la vida, con la condición de que no deberá verla mientras la conduce nuevamente a la tierra. Obligado por las súplicas de ella, desobedece la orden de los dioses y vuelve a perder a su Euridice. Según la leyenda clásica, Orfeo vagó inconsolable por algún tiempo en la tierra, hasta que fué destruido por las mujeres tracias cuyo amor despreció. Pero en la ópera de Gluck, después de

que Orfeo canta la célebre aria "He perdido a mi Euridice", los dioses se apiadan de su desesperación y le devuelven otra vez a su esposa. La ópera termina felizmente con el ballet y los coros que celebran el triunfo del Amor.

Cuando el Orfeo de Gluck se estrenó en Viena con el texto italiano de Calzabigi, el papel del protagonista lo desempeñó uno de los más famosos cantantes de la época, Gaetano Guadagni, que tenía voz de contralto. Años después, en 1774, cuando Gluck se hallaba radicado en París, el libreto fué traducido al francés por Pierre Louis Moline; el com-

positor hizo algunas modificaciones a su ópera y arregló el papel de Orfeo para tenor, ya que no era fácil encontrar un contralto masculino. La música necesitó algunos cambios de tonalidad y perdió con eso un poco de su carácter. Por esa razón, al volver a representarse en París a mediados del siglo XIX, el papel principal lo cantó una contralto femenina, Mme. Pauline Viardot, a instancias de Berlioz, y las partes que habían sido transportadas volvieron a la tonalidad de la versión italiana. Desde entonces es costumbre que el papel de Orfeo lo cante una mujer.

~

PROGRAMA
PROXIMO

VIERNES 18 DE JULIO
a las 21 horas

DOMINGO 20 DE JULIO
a las 11 horas

DIRECTOR HUESPED:
IGOR STRAVINSKY

*

- | | |
|-----------------------------------|------------|
| * Sinfonía en Do. | Stravinsky |
| Capriccio para Piano y Orquesta. | Stravinsky |
| SOLISTA: SALVADOR OCHOA | |
| * Suite de "Pulcinella". | Stravinsky |
| Divertimento, "El Beso del Hada". | Stravinsky |

*PRIMERA VEZ EN MEXICO

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

SEXTO PROGRAMA
TEMPORADA 1941
Viernes 18 de Julio a las 21 ~ Domingo 20 de Julio a las 11
PALACIO D BELLAS ARTES

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO
DIRECTOR: CARLOS CHAVEZ

PERSONAL

VIOLINES PRIMEROS		VIOLINES SEGUNDOS	
FRANCISCO CONTRERAS	EZEQUIEL SIERRA	ENRIQUE BARRIENTOS	HERIBERTO LOPEZ
(Coverito)		ANTONIO BRAVO	JOSE HERNANDEZ DURAN
DANIEL PEREZ CASTAÑEDA	FRANCISCO MONCAYO	JOSE TREJO	LUIS RAVELO
ARTURO ROMERO	LUIS GUZMAN	SALVADOR CONTRERAS	JOSE MEDINA GUTIERREZ
RICARDO ANDRADE	ANDRES ALBA	JESUS RUVALCABA	LUIS ALFONSO JIMENEZ
JOSE G. CORTES	CIPRIANO CERVANTES	JOSE NOTOLA	JORGE IVAREZ
FELIX GONZALEZ	MANUEL RIOS	ISAAC IVKEX	MARTIN VILLASEÑOR
AURELIO L. CAMPOS	LUIS ANTONIO MARTINEZ	RICARDO LOPEZ	BALBINO COTTER
LUIS SOSA	BENJAMIN CUERVO		
HORACIO G. MEZA	SIMON TAPIA COLMAN		
VIOLAS		CELLOS	
MIGUEL BAUTISTA	FERNANDO JORDAN	DOMINGO GONZALEZ	TEOFILO ARIZA
J. JESUS MENDOZA	DAVID SALOMA	RAFAEL ADAME	LUIS G. GALINDO
ALFREDO CARDENAS	JULIO ESCOBEDO	JESUS REYES	PEDRO ANGULO
ARIEL EISENBERG	ROGERIO BURGOS	MANUEL GARNICA	ALONSO BURGOS
MANUEL TORRES	MARCELINO PONCE	J. M. TELLEZ OROPEZA	PEDRO GARCIA
FRANCISCO GIL	FRANCISCO CONTRERAS R.	TIRSO RIVERA JR.	
CONTRABAJOS			
JESUS CAMACHO VEGA	ISAIAH MEJIA	CRUZ GARNICA	BRAULIO ROBLEDO
GUIDO GALLIGNANI	JOSE LUIS HERNANDEZ	PABLO O'FARRELL	ENRIQUE TOVAR
FLAUTAS		CLARINETES	
AGUSTIN OROPEZA	OBOES	MARTIN GARCIA	FAGOTS
JOSE ISLAS	BERT GASSMAN	FERNANDO MORALES	ALFREDO BONILLA
	ERNEST SERPENTINI		FRANCISCO ARGOTE
	JESUS TAPIA		GREGORIO VARGAS
	PEDRO MONCADA		
FLAUTIN		REQUINTO	
NOE FAJARDO	CORNO INGLES	GUILLERMO ROBLES	CONTRAFAGOT
	BERT GASSMAN		JOAQUIN PALENCIA
	ANTONIO HERNANDEZ		
CLARINETE BAJO		TROMBONES	
GUILLERMO CABRERA		FERNANDO RIVAS	TUBA
		PROSPERO REYES	ROSENDO AGUIRRE
		FELIPE ESCORCIA	
CORNOS		TROMPETAS	
THEODORE A. SEDER	SYDNEY MEAR		
VALENTIN GARCIA	LUIS FONSECA		
WILLIAM A. NAMEN	FIDEL G. RODRIGUEZ		
SEBASTIAN RODRIGUEZ	GUILLERMO ESTRELLA		
JOSE SANCHEZ			
ALBERTO G. BARROSO			
ARPAS		PIANO	
MYOR ROSEN		EDUARDO HERNANDEZ MONCADA	CELESTA
EUSTOLIA GUZMAN			JOSE PABLO MONCAYO
JUDITH FLORES ALATORRE			
TIMBALES			
CARLOS LUYANDO			
PERCUSIONES			
FELIPE LUYANDO	ENRIQUE MORDANO	JULIO TORRES	JOSE PABLO MONCAYO
BIBLIOTECARIO			JEFE DE PERSONAL
CANDELARIO HUIZAR			RODRIGO PINEDA

T E M P O R A D A 1 9 4 1

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO
DIRECTOR: CARLOS CHAVEZ

ORQUESTA
SINFONICA
DE MEXICO

DIRECTOR:
CARLOS CHAVEZ

CONSEJO DIRECTIVO:

Lic. Alejandro Quijano, *Presidente*
Sr. Carlos Chávez, *Director Artístico*
Lic. Carlos Prieto, *Vocal*
Ing. Evaristo Araiza, *Vocal*
Sr. Ricardo Ortega, *Vocal*

COMITE HONORARIO:

C. Secretario de Educación Pública
C. Jefe del Departamento del D. F.
Sr. Lic. Eduardo Suárez
Sr. Efraín Buenrostro
Sr. Luis Montes de Oca
Sr. Luis Legorreta
Prof. Manuel M. Ponce
Sr. José Gómez Ugarte
Sr. Gonzalo Herreras

COMITE PATROCINADOR:

Lic. Carlos Prieto, *Presidente*
Exma. Sra. de Daniels
Sra. Da. Adela Formoso de Obregón, *Sra.*
Sra. Da. Amalia G. C. de Castillo Ledón
Sra. Da. Luisa Palomino de Guieu
Sra. Da. Margarita Urueta de Villaseñor
Sra. Da. Natalia G. de Araiza
Sra. de Harry Wright
Sra. de Pierre Olivier
Lic. Manuel Gómez Morín
Sr. Roberto V. Pesqueira
Sr. G. R. G. Conway
Sr. Carl Heynen
Dr. César R. Margain

CERENTE:

Ricardo Ortega

T E M P O R A D A 1 9 4 1

PATROCINADORES DE LA O. S. M.

Secretaría de Educación Pública
Departamento del Distrito Federal
Banco de México, S. A.
Asociación Mexicana de Turismo
Cía Fundidora de Hierro y Acero de
Monterrey, S. A.
"La Consolidada", S. A.
Cía. Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, S. A.
"La Tolteca", Cía de Cemento Portland, S. A.
Banco Nacional de México, S. A.
R. C. A. Victor Mexicana, S. A.
Banco Azucarero, S. A.
Cervecería Moctezuma, S. A.
"Azúcar", S. A.
Banco de Londres y México, S. A.

Lic. Miguel Alemán
Sr. Efraín Buenrostro
Embajada de los Estados Unidos
Lic. Francisco Javier Gaxiola
Ing. Marte R. Gómez
Sr. Ignacio Helguera
Ing. José Domingo Lavín

Lic. José Aguilar y Maya, y Sra.
Dr. Carlos Alatorre Isunza
Ing. Evaristo Araiza, y Sra.
Dr. Jesús Aranda, y Sra.
Sr. Alfonso Arrache E.
Dr. Abraham Ayala González, y Sra.
Prof. Federico Bach
Dr. Octavio Bandala
Dr. Sergio Bandala, y Sra.
Dr. Enrique Barajas Vallejo, y Sra.
Ing. Luis Barragán
Dr. Gustavo Baz, y Sra.
Sr. Jerónimo Bejuda, y Sra.
Arq. José Beltrán, y Sra.
Sr. Joaquín Beristain
Lic. Ramón Beteta
Sr. Ramón Benet
Sr. Gunther Bokor
Sr. Arcady Boytler, y Sra.
Sr. Ernesto Bredée
Sr. E. M. Bruton, y Sra.
Sr. Roberto Bueso García
Lic. Luis Cabrera, y Sra.

Sindicato Mexicano de Electricistas
Cía Hulera "Euzkadi", S. A.
Cía Telefónica y Telegráfica Mexicana, S. A.
"La Azteca", Cía Mexicana de Seguros, S. A.
Banco Germánico de la América del Sud
Banco de Comercio, S. A.
Banco Fiduclario de México, S. A.
Banco Capitalizador de Ahorros, S. A.
Banco Nacional Hipotecario Urbano y de
Obras Públicas, S. A.
Casa Bayer, S. A.
Fábricas de Papel "Loreto y Peña Pobre", S. A.
"América Latina", Cía. Gral. de Seguros, S. A.
Banco Mexicano S. A.
Banco General de Capitalización, S. A.

Sra. Carmen López Figueroa
Sr. Luis Montes de Oca
Lic. Emilio Portes Gil
Lic. Alejandro Quijano
Lic. Aaron Sáenz
Lic. Eduardo Suárez
Sr. Frederick E. Weicker, y Sra.

Sr. J. P. Camarena,
Arq. Mauricio Campos, y Sra.
Lic. José R. Carral
Sr. Julio Carstens
Casino Español
Dr. José Castro Villagrana
Lic. Onésimo Cepeda Villarreal
Sr. Alfonso Cerrillo
Arq. Alfonso Cervantes
Arq. Fernando Cervantes y, Sra.
Dr. Luis Cervantes
Sr. Raul M. Cicero
Colegio de México.
Sr. G. R. G. Conway, y Sra.
Dr. Rodolfo Corona y Aldrete, y Sra.
Lic. Antonio Correa, y Sra.
Lic. Daniel Cosío Villegas y Sra.
Dr. Ismael Cosío Villegas, y Sra.
Sr. José Covarrubias
Dr. Ignacio Chávez, y Sra.
Sr. Salvador Chávez
Sr. Guillermo Dávila
Sr. José de la Macorra

Arq. Enrique de la Mora
Lic. Francisco de la Torre Salazar
Arq. Enrique del Moral, y Sra.
Sr. José M. de Teresa
Ing. José Ignacio Domínguez
Ing. Fritz Dorsch, y Sra.
Sr. A. Espinosa de los Monteros y Sra.
Escuela Bancaria y Comercial
Dr. Vicente Flores Barrueta
Sr. Aksel Faber
Sr. José Antonio Fernández de Castro, y Sra.
Dr. J. Carlos Fernández McGregor
Dr. Raul Fournier, y Sra.
Sr. Julio Freyssinier Morán
Sr. Hilario S. Gabilondo, y Sra.
Lic. Virgilio M. Galindo
Dr. Ricardo García Isunza
Ing. Luis García Lecuona, y Sra.
Ing. Theodore Gildred, y Sra.
Lic. Manuel Gómez Morán, y Sra.
Sr. Genaro González, y Sra.
Sr. Fausto González Gomar
Dr. Ignacio González Guzmán
Sr. Noé Graham Gurria, y Sra.
Sr. Andre Guieu, y Sra.
Sr. Tomás Gurza, y Sra.
Ing. Pascual Gutiérrez Roldán, y Sra.
Lic. Emilio Guzmán Tagle
Sr. Lamberto Hernández, y Sra.
Sra. Eva Hill de Fraser
Sr. F. Hohenemser
Sr. Epigmenio Ibarra
Sr. Marcos Kalb
Sr. Jacobo Kalb, y Sra.
Arq. Alberto LeDuc
Sr. Max Lassman, y Sra.
Dr. Alberto Lezama, y Sra.
Sr. Alfredo Limantour
Sr. Guillermo Limantour, y Sra.
Ing. Pedro Licona García y Sra.,
Sr. Roberto López, y Sra.
Dr. Manuel López y López, y Sra.
Lic. Pablo Macedo, y Sra.
Sr. Carlos Madera, y Sra.
Dr. Carlos Malabehar Peña, y Sra.
Dr. Efrén R. Marín, y Sra.
Dr. Manuel Martínez Baez
Ing. Gustavo Maryssael, y Sra.
Dr. Demetrio Mayoral Pardo
Lic. Lorenzo Mayoral Pardo

Arq. Emilio Méndes Llinas, y Sra.
Sr. Alberto Misrahi, y Sra.
Lic. N. Molina Enríquez
Sr. Ignacio Morán
Sr. Arturo Mundet, y Sra.
Arq. Armando Nicolau, y Sra.
Arq. Carlos Obregón Santacilia, y Sra.
Dr. Gregorio Oneto Barenque
Piloto Aviador J. Antonio Orozco
Srita: Soledad Orozco
Sr. Antonio de G. Osio
Sr. Senen Palomar
Lic. Ismael Palomino
Dr. Manuel Pedrosa
Ing. Alberto J. Pani
Arq. Mario Pani
Sr. Gustavo Pizarro
Lic. Carlos Prieto, y Sra.
Sr. William B. Richardson
Sra. Guadalupe G. de Rioseco
Lic. Ramon Rivera Torres, y Sra.
Sr. Salvador Rivera Caloca
Ing. Julián Rodríguez Adame
Sr. H. W. Rothenstreich, y Sra.
Sr. Santos Ruiz, y Sra.
Sr. Federico Sánchez Fogarty, y Sra.
Lic. Carlos Sánchez Mejorada, y Sra.
Prof. Jesús Silva Herzog, y Sra.
Sr. I. Slobotzky
Sr. B. Sonnenberger
Dr. Rafael Soto
Sr. Valente Souza, y Sra.
Sr. Carlos Stein
Sr. Edmundo Stierle, y Sra.
Sr. Federico H. Tamm, y Sra.
Sr. Ricardo Toledo, y Sra.
Dr. Mario Torroella
Lic. Eduardo Trigueros
Sr. Salvador Ugarte, y Sra.
Casa Veerkamp
Sr. Eduardo Villaseñor, y Sra.
Sr. James R. Woodul
Sr. Harry Wright, y Sra.
Sr. S. B. Wright, y Sra.
Sra. Elena Yturbe de Amor
Sr. Francisco S. Yturbe
Sr. Luis Yturbe
Sr. Miguel Zacarías, y Sra.
Dr. Salvador Zubirán

PROGRAMA

VIERNES 18 DE JULIO
a las 21 horas

DOMINGO 20 DE JULIO
a las 11 horas

DIRECTOR HUESPED:
IGOR STRAVINSKY

* Sinfonía en Do. Stravinsky
Moderato alla breve.
Larghetto concertante.
Allegretto.
Adagio; Tempo giusto.

Capriccio para Piano y Orquesta. Stravinsky
Presto.
Andante rapsódico.
Allegro capriccioso.
SOLISTA: SALVADOR OCHOA

INTERMEDIO

* Suite de "Pulcinella". Stravinsky
Obertura.
Serenata.
Scherzino; Allegro; Andantino.
Tarantella.
Toccata.
Gavota con dos variaciones.
Vivo.
Minuetto e Finale.

Divertimento, "El Beso del Hada". Stravinsky
Sinfonía.
Danzas Suizas; Vals.
Scherzo.
Pas de deux (Adagio; Variación; Coda).

* PRIMERA VEZ EN MEXICO.

NOTAS
Por Francisco AGEA

Sinfonía en Do

Stravinsky

Igor Stravinsky nació en Oranienbaum, Rusia, en 1882

ESTA es la segunda sinfonía de Stravinsky para gran orquesta; la primera, en *Mi bemol mayor*, fué compuesta entre 1905 y 1907 y está dedicada a Rimsky-Korsakoff, de quien el autor era alumno por aquella época. Pero de hecho son cuatro las obras que Stravinsky ha designado con ese título genérico, incluyendo la *Sinfonía para Instrumentos de Aliento* y la *Sinfonía de Salmos*.

La *Sinfonía en Do* fué escrita a invitación del Consejo Directivo de la Orquesta Sinfónica de Chicago, para dar mayor relieve al 50º aniversario de su fundación, que se celebró el invierno pasado. Stravinsky escribió la mayor parte de la obra en California y la completó el 19 de agosto de 1940. La partitura contiene la siguiente inscripción: "Esta Sinfonía fué compuesta a la glo-

ria de Dios y está dedicada a la Sinfónica de Chicago en ocasión del 50º aniversario de su fundación".

Cuando esta Sinfonía se estrenó en Chicago, se utilizó como comentario a los programas el ensayo analítico de Sol Babitz, que se publicó en la revista Musical Quarterly y de donde tomamos los siguiente párrafos.

"Como durante algunos años se ha oído hablar de la agonía de la forma sonata y hasta se han publicado noticias oficiales de defunción, es algo delicado en este momento tener que dar fe de la existencia de un maestro de esa forma. Después de examinar cuidadosamente la partitura y de oírla en el piano, no puede uno menos que admirar las verdaderas proporciones de esta obra, posiblemente la más seria en toda la carrera del compositor.

"La unidad impecable de sus más pintorescas partituras del pasado puede haber sido profética, pues en esta obra muestra —como dice Prout al hablar del poder inventivo de Beethoven— "una facultad inagotable para presentar sus ideas con aspecto fresco, pero siempre unidas lógicamente unas con otras, cada una de ellas surgiendo naturalmente de la precedente y conduciendo con la misma naturalidad hacia la que sigue".

"Al leer la partitura, la forma se presenta a los ojos tan claramente como la de una obra clásica. Sin embargo, en su conjunto revela una diferencia visual indicativa de las sonoridades nuevas que contiene. El manuscrito es muy blanco; quizá más blanco que cualquiera de las partituras de Stravinsky; un pecado imperdonable a juicio de los pedantes que se quedan boquiabiertos con la creciente negrura de las partituras sinfónicas de los últimos cien años. No hay aquí nada de doblamientos convencionales, ningún intento visible para lograr el equilibrio sonoro. Puede decirse elegancia pero no afectación".

En el primer tiempo es evidente la economía de medios al mismo tiempo que su riqueza. Algunos temas, especialmente el segundo, pueden recordar a Tchaikowsky o la ópera italiana, pero

pronto se verá que sólo pueden haber venido de Stravinsky. Después de un breve desarrollo, la repetición del material temático se presenta en orden invertido.

El segundo movimiento, *Larghetto concertante*, es un aria que el propio compositor ha calificado de "sencilla, clara y tranquila". Comienza con un delicado y expresivo diálogo de los oboes y los violines, a los que se unen después la flauta y el clarinete. Hay un pasaje en tiempo doblemente rápido, pero no por eso se interrumpe el lirismo tranquilo de este trozo.

El tercer tiempo consta de un minuetto, un *passepied* y una fuga. Las danzas tienen la complejidad rítmica a que nos acostumbraron las primeras obras del compositor. La fuga es rica en contrapuntos melódicos y rítmicos, y en ella se emplean a profusión los recursos del estilo fugado: inversión, aumentación, disminución.

El cuarto y último movimiento comienza con unos compases de introducción, *Adagio*, que recuerdan vagamente el tema del principio. Sigue después un *allegro* en que las violas tocan un enérgico tema en el estilo del *concerto grosso*. Un pasaje fugado y otro de carácter ornamental conducen nuevamente al *Adagio*, con el que termina la obra.

Capriccio para Piano y Orquesta

Stravinsky

STRAVINSKY comenzó a escribir su *Capriccio* a fines de 1928 y lo terminó en septiembre de 1929. La Or-

questa Sinfónica de París, con el autor como solista, estrenó la obra en diciembre del mismo año. Hacía alrededor de

seis años que Stravinsky venía presentándose en público, no solamente como director de sus propias obras, sino también como solista de su *Concerto* para piano y orquesta. El número de ejecuciones de esta obra en las principales ciudades europeas, había llegado a cuarenta, cuando Stravinsky juzgó oportuno ofrecer al público otra obra para piano y orquesta. "Es la razón —explica el compositor— por la que decidí escribir un nuevo *concerto*, al cual di el título de *Capriccio*, que correspondía mejor al carácter de la música. Pensé en la definición del término dada por Pretorius, el célebre musicógrafo del siglo XVII, quien veía en el *capriccio* un sinónimo de *fantasía*, o sea una forma libre de piezas instrumentales fugadas. Esa forma me proporcionaba la posibilidad de desenvolver mi música yuxtaponiendo episodios de géneros variados que se suceden unos a otros y que, por su naturaleza, imprimen a la obra el carácter caprichoso de donde toma su título. Un compositor, cuyo genio se adaptaba admirablemente a ese género fué Carl Maria Weber, y no es sorprendente que en el curso de mi trabajo haya yo pensado sobre todo en él, ese príncipe de la música".

El título no puede ser más adecuado a la obra. Las partes del piano y de la orquesta, más que cumplir con sus respectivos papeles de solista y acompañante, están entretreídas. Stravinsky no pide al piano más de lo que puede dar, pero emplea todos sus recursos y lo sostiene con una orquestación deslumbrante

y muy efectiva. Comparada con la de los románticos rusos, la orquesta del *Capriccio*, a pesar de su brillantez, casi parece desprovista de color; el dibujo es lo que predomina. La obra da en general una impresión de amabilidad, pues carece de polifonías agresivas. El compositor emplea algunos temas de carácter ruso que recuerdan los de *Petruchka*, pero los mantiene en un plano secundario.

El *Capriccio* está dividido en tres movimientos. El primero, *Presto*, comienza con una enérgica figura que se repite y que constituye la base de esta sección. Sigue un pasaje más tranquilo en que las flautas acompañan alegremente al piano, con exclamaciones ocasionales de las cuerdas, que contribuyen al extraño plan armónico del compositor. Antes de terminar el trozo, se repiten los pasajes vigorosos del principio. En el segundo movimiento, *Andante rapsódico*, continúan las fantásticas figuras del piano, despreocupadas y a veces abruptas, y la parte melódica del trozo es sostenida principalmente por los oboes y fagots, con elementos de contraste en la instrumentación. Después de una cadencia del piano, muy del estilo de Stravinsky, comienza el tercer movimiento con un pasaje fogoso fuertemente sincopado y un tema que inevitablemente sugiere el baile. La parte del piano es muy prominente en todo el movimiento y luego las flautas vuelven a su alegre comentario. Con una coda vigorosa termina la obra.

Suite de "Pulcinella"

ENTRE los años de 1917 a 20, los Ballets Rusos que dirigía Diaghilef recurrieron a la música de algunos antiguos compositores italianos para la creación de sus nuevos espectáculos. El éxito obtenido en 1917 por *Las Mujeres de Buen Humor*, ballet con música de Scarlatti arreglada e instrumentada por Vincenzo Tommasini, sugirió a Diaghilef la idea de crear un nuevo ballet con la música de otro italiano ilustre: Giambattista Pergolesi. En sus viajes por Italia, Diaghilef había tenido ocasión de descubrir en los conservatorios, numerosos manuscritos del viejo maestro, y había mandado sacar copias de ellos. Junto con los que encontró después en las bibliotecas de Londres, completó una colección bastante considerable, y pidió a Stravinsky que se inspirara en esos manuscritos para componer la música de un ballet con un argumento tomado del teatro popular napolitano de principios del siglo XVIII.

El episodio escogido para servir de libreto al ballet se titula *Cuatro Polichinelas semejantes*, y es, en síntesis, el siguiente: Todas las jóvenes del país están enamoradas de Pulcinella; los jóvenes, llenos de celos, tratan de matarlo. Cuando creen haber realizado su proyecto, se apoderan del traje de Pulcinella para presentarse a sus amadas, pero el astuto Pulcinella se había hecho sustituir por un doble, el cual había simulado que moría víctima de los golpes de sus enemigos. Pulcinella se disfraza entonces de mago y va a resucitar a su doble. En el momento en que los jóvenes van a buscar a sus novias, creyéndose ya libres de Pulcinella, éste, el verdadero, se presenta repentinamente y

arregla todos los matrimonios. El mismo se casa con Pimpinella, bendecido por su doble, que ha tomado el aspecto del mago.

Stravinsky terminó de componer la música de *Pulcinella* en la primavera de 1920, en Suiza. La primera representación se efectuó en el Teatro de la Opera de París, el 15 de mayo del mismo año, con decorados y vestuario de Pablo Picasso y coreografía de Leonide Massine.

El hecho de que la partitura haya sido compuesta con algunos temas de Pergolesi, dió lugar a que, en un principio, no se le diera toda la importancia que tiene en la serie de obras de Stravinsky. La colección de manuscritos de Pergolesi se componía de algunas piezas completas, pero sobre todo de temas sueltos y de trozos sin terminar. Diaghilef mostró esos elementos dispersos a Stravinsky, probablemente con objeto de que los arreglara e instrumentara para hacer un ballet de Pergolesi. Pero Stravinsky se posesionó a tal punto de su labor, que sobrepasó los límites de una mera transcripción y elaboró una obra que, aunque basada en algunas páginas del viejo maestro, puede considerarse como original.

Es de lo más interesante la manera en que estos dos grandes músicos, Pergolesi y Stravinsky, colaboraron en *Pulcinella*. La vida y la obra de Pergolesi son lo bastante sugestivas para estimular la imaginación; su vida, tan corta y tan intensa, que participó al mismo tiempo del teatro y del convento, y tan penetrada de la locuacidad napolitana, conserva cierto misterio y hace de Pergolesi un personaje casi fabuloso. Su obra,

bastante abundante, y de la cual sólo se había conservado *La Serva Padrona* y el famoso *Stabat Mater*, es de una originalidad singular (desgraciadamente desvirtuada a menudo en las ediciones modernas) y todavía reserva al investigador muchas páginas sumamente curiosas e interesantes.

"Stravinsky —dice E. Ansermet en un comentario sobre la Suite de *Pulcinella*— vió en Pergolesi un pariente cercano de los viejos maestros rusos que admiraba, en el sentido de que no lo consideraba como uno de esos artistas arraigados directamente y como por nacimiento a un arte noble y erudito, sino de aquellos que surgieron de la música popular misma, espontánea y salvaje, produciendo obras de gran estilo. O, dicho de otro modo, lo que Stravinsky vió en Pergolesi fué, ante todo, el napolitano —la calidad napolitana de su música, palpable en una obra de estilo— y vió también el siglo XVIII en su florecimiento, un siglo XVIII fresco y casi agresivo. En un caso semejante, un pintor hubiera hecho una "copia" de su modelo. El músico le hizo un "retrato", es decir, una obra que constantemente revela al autor, aunque todos sus elementos estén tomados del modelo. *Pulcinella* es pues un retrato de Pergolesi por Stravinsky. Stravinsky toma de Pergolesi no sólo sus melodías, sino sus características armónicas, y también sus caracteres de estilo y lo que se llama la "forma" de sus piezas; y las completa de un modo que, a su juicio, hubiera sido el empleado por Pergolesi, es decir, con cierto retroceso. La forma incompleta de muchos de los manuscritos que Stravinsky tenía en su poder, lo estimulaba a seguir ese camino. Esta obra escrita "según Pergolesi" es de una gran

importancia en la evolución de ese período de Stravinsky, pues contribuyó a enriquecer su lenguaje musical, al estimular su imaginación con elementos musicales que ya no tenían nada de rusos, y contribuyó también a que Stravinsky volviera a una música estrictamente tonal (de la que, a decir verdad, no se había alejado demasiado), sin que la tonalidad sea para ella una limitación".

* * *

El propio Stravinsky, en su libro *Crónicas de mi Vida*, explica así la línea de conducta que siguió al componer la música de *Pulcinella*:

"La música napolitana de Pergolesi siempre me había encantado por su carácter popular y su exotismo español. La perspectiva de trabajar con Picasso, que debía encargarse de los trajes y decorados, y cuyo arte me era infinitamente precioso y cercano, el recuerdo de nuestros paseos y de nuestras múltiples impresiones de Nápoles, el verdadero placer que había yo experimentado con la coreografía de Massine para *Las Mujeres de Buen Humor*, fueron los motivos que conjuntamente lograron vencer mis dudas ante la delicada tarea de dar nueva vida a aquellos fragmentos dispersos y de construir un todo con los trozos sueltos de un músico por quien siempre había yo sentido una inclinación y una ternura particulares.

"Para abordar una tarea tan ardua, me encontré en la necesidad de responder a la pregunta más importante que se me presentaba fatalmente en esas circunstancias. En mi línea de conducta respecto a la música de Pergolesi ¿debería dominar el respeto o mi amor hacia ella? ¿Es el respeto o el amor lo que nos impulsa a la posesión de la mu-

jer? ¿No es únicamente por medio del amor como se llega a penetrar la esencia de un sér? Por otra parte, ¿acaso el amor disminuye el respeto? Pero el respeto es siempre estéril y nunca puede servir de elemento productor y creador. Para crear se necesita un impulso dinámico, una fuerza motriz, y ¿qué fuerza motriz es más poderosa que el amor? A mi modo de ver, plantear la pregunta era resolverla.

"Ruego al lector que no considere estas líneas como un deseo de disculparme ante las absurdas acusaciones de

sacrilegio de que fui víctima. Conozco demasiado bien la mentalidad de esos conservadores y archiveros de la música que guardan celosamente sus legajos intangibles, sin asomar nunca la nariz a ellos, y que no perdonan a nadie que desea reanimar la vida latente de esos tesoros, que para ellos son cosas muertas y sagradas. No sólo tengo la conciencia tranquila de no haber cometido ningún sacrilegio, sino que considero mi actitud con relación a Pergolesi como la única que puede tomarse fertilmente respecto a la música de antaño".

~

Divertimento de "El Beso del Hada"

Stravinsky

STRAVINSKY compuso para los espectáculos de Ida Rubinstein el "ballet alegórico en 4 cuadros", *El Beso del Hada*, en 1928. El 27 de noviembre se estrenó bajo la dirección del compositor, en el Teatro de la Opera de París, y en la misma temporada fué representado por la Compañía de Mme. Rubinstein en Bruselas, Monte Carlo y Milán. Como hizo con la música de sus otros ballets, Stravinsky sacó de *El Beso del Hada* una suite orquestal, titulada *Divertimento*, que el propio compositor presentó con la Orquesta Sinfónica de París en noviembre del mismo año.

La obra está dedicada "A la Musa de Tchaikowsky", y el autor tomó como base de su partitura algunas melodías y giros característicos de aquel compositor.

En sus "Crónicas de mi Vida", Stravinsky habla extensamente de esta obra,

que compuso durante el verano de 1928, en Echavines, a orillas del Lago de Annecy:

"Estaba yo todavía ocupado en terminar *Apolo* —dice—, cuando hacia el fin del año anterior (1927) recibí de Mme. Ida Rubinstein la proposición de componer un ballet para sus espectáculos. El pintor Alexandre Benois, que trabajaba en la misma empresa, me propuso dos proyectos. Se trataba de crear una obra que fuera inspirada por la música de Tchaikowsky. Mi admiración por este compositor y, además, el hecho de que los espectáculos proyectados para el mes de noviembre deberían coincidir con el 35º aniversario de su muerte, me decidieron a aceptar la oferta. Esto me daba la oportunidad de rendir un sincero homenaje al admirable talento de este hombre.

"Como tenía libertad de escoger el argumento del ballet, me puse a buscar

el asunto en la literatura del siglo XIX, teniendo en cuenta el espíritu que caracteriza la música de Tchaikowsky. Para eso, me fijé en un gran poeta de alma tierna y sensible, y cuya naturaleza, inquieta e imaginativa, se emparentaba a maravilla con la del músico. Pensé en Hans Christian Andersen, con quien Tchaikowsky tenía a ese respecto más de un rasgo común. Basta con acordarse de *La Bella Durmiente del Bosque*, *Cascanueces*, *El Lago de los Cisnes*, *La Dame de Pique*, y de muchos trozos de sus obras sinfónicas, para comprobar hasta qué punto lo atraía lo fantástico.

"Hojeando las obras de Andersen, que me eran bastante familiares, fui a dar con un cuento que había olvidado completamente y que me pareció muy adecuado a la idea que trataba de realizar. Era el hermoso cuento titulado *La Virgen del ventisquero*, de donde tomé el siguiente argumento: un hada sella con su beso misterioso a un niño recién nacido y lo separa de su madre; veinte años después, cuando el joven está por conseguir su mayor dicha, ella le vuelve a dar el beso fatal y lo arrebató a la tierra para poseerlo eternamente en la suprema felicidad. Como mi deseo era conmemorar la obra de Tchaikowsky, este asunto me pareció tanto más apropiado porque se me presentaba como una alegoría; la musa lo había sellado igualmente con su beso fatal, cuya misteriosa marca se hace sentir en toda la creación musical del gran artista".

* * *

Las indicaciones de la partitura dan una idea más detallada de la acción: Cuadro I. Prólogo (Berceuse en la tempestad).

Andante: Una mujer lleva cargando

a su hijo en medio de la tempestad.— Los espíritus de las hadas aparecen.

Allegro: Los espíritus persiguen a la mujer.—La separan de su hijo y se lo llevan.—Aparición del Hada.—Esta se acerca al niño.—Lo abraza con ternura.—Lo besa en la frente y desaparece, dejándolo solo en el escenario.

Vivace: Unos campesinos que pasan encuentran al niño abandonado, buscan en vano a la madre, y llenos de inquietud se lo llevan.

Cuadro II. Una feria campesina.

Tempo giusto: Los campesinos bailan, los músicos tocan: el joven y su prometida bailan con los demás. (*Valse, poco piu lento*). — Los músicos y la muchedumbre salen; la prometida deja solo al joven.

Tempo primo: El Hada, disfrazada de gitana, se le acerca; le toma la mano y le dice su buenaventura. — Ella baila (*tempo agitato*), haciendo que aumente su hechizo en el joven.—Le habla de su amor con su prometida y le augura gran felicidad.—Incitado por las palabras del Hada, el joven le pide que lo lleve con su prometida.—Ella lo lleva (suprimido en la suite sinfónica).

Cuadro III. En el Molino.

Moderato: El joven, conducido por el Hada, llega al molino, donde encuentra a su prometida rodeada de sus compañeras y jugando con ellas: el Hada desaparece inmediatamente. (*Allegretto grazioso*.)

Cuadro IV. Pas de deux.

Moderato: Entrada del joven (suprimida en la suite).

Adagio: El joven y su prometida.

Variación: *Allegretto grazioso*: La prometida.

Coda; *Presto*: El joven, su prometida

y sus compañeros.—La prometida va a ponerse su velo para la boda.—Las compañeras la siguen, dejando al joven solo.

(El resto está suprimido en la suite).

Andante non tanto: El Hada aparece, cubierta con un velo de desposada; el joven la toma por su prometida y se acerca a ella en éxtasis; el Hada arroja su velo. El joven, sorprendido, se da cuenta de su error; trata de escapar, pe-

ro en vano; su voluntad se somete al encanto sobrenatural del Hada, que lo ha de llevar a una existencia eterna en que, a los acordes de su canto, le volverá a dar el beso.—Los espíritus de las hadas se agrupan lentamente en el escenario, formando filas que representan la inmensidad del espacio.—El Hada y el joven se ven a lo alto.—Ella lo besa.

2

PROGRAMA
PROXIMO

VIERNES 25 DE JULIO
a las 21 horas

DOMINGO 27 DE JULIO
a las 11 horas

DIRECTOR HUESPED:
SIR THOMAS BEECHAM

*

Obertura de "Oberón". Weber

* "El Pastor Fiel". Haendel

Arreglo de Sir Thomas Beecham

* Sinfonía Núm. 36, en Do mayor (K. 425). Mozart

Sinfonía Núm. 1, en Mi menor (Op. 39). Sibelius

*PRIMERA VEZ EN MEXICO.

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

SEPTIMO PROGRAMA
TEMPORADA 1941
Viernes 25 de Julio a las 21 ~ Domingo 27 de Julio a las 11
PALACIO D BELLAS ARTES

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO
DIRECTOR: CARLOS CHAVEZ

PERSONAL

VIOLINES PRIMEROS

FRANCISCO CONTRERAS
(Concertino)
DANIEL PEREZ CASTAÑEDA
ARTURO ROMERO
RICARDO ANDRADE
JOSE G. CORTES
FELIX GONZALEZ
ABRILIO L. CAMPOS
LUIS SOSA
HORACIO G. MEZA

EZEQUIEL SIERRA
FRANCISCO MONCAYO
LUIS GUZMAN
ANDRES ALBA
CIPRIANO CERVANTES
MANUEL RIOS
LUIS ANTONIO MARTINEZ
BENJAMIN CUERVO
SIMON TAPIA COLMAN

VIOLINES SEGUNDOS

ENRIQUE BARRIENTOS
ANTONIO BRAVO
JOSE TREJO
SALVADOR CONTRERAS
JESUS RUVALCABA
JOSE NOTOLA
ISAAC IVKOR
RICARDO LOPEZ

HERIBERTO LOPEZ
JOSE HERNANDEZ DURAN
LUIS RAVELO
JOSE MEDINA GUTIERREZ
LUIS ALFONSO JIMENEZ
JORGE JUAREZ
MARTIN VILLASEÑOR
BALBINO COTTER

VIOLAS

MIGUEL BAUTISTA
J. JESUS MENDOZA
ALFREDO CARDENAS
ADEL EISENBERG
MANUEL TORRES
FRANCISCO GIL

FERNANDO JORDAN
DAVID SALOMA
JULIO ESCOBEDO
ROGERIO BURGOS
MARCELINO PONCE
FRANCISCO CONTRERAS R.

CELLOS

DOMINGO GONZALEZ
RAFAEL ADAME
JESUS REYES
MANUEL GARNICA
J. M. TELLEZ OROPEZA
TIRSO RIVERA JR.

TEOFILO ARIZA
LUIS G. GALINDO
PEDRO ANCILO
ALONSO BURGOS
PEDRO GARCIA

CONTRABAJOS

JESUS CAMACHO VEGA
GUIDO GALLIGNANI

ISAIAH MEJIA
JOSE LUIS HERNANDEZ

CRUZ GARNICA
PABLO O'FARRIL

BRAULIO ROBLEDO
ENRIQUE TOVAR

FLAUTAS

AGUSTIN OROPEZA
JOSE ISLAS

OBOES

BERT GASSMAN
ERNEST SERPENTINI
JESUS TAPIA
PEDRO MONCADA

CLARINETES

MARTIN GARCIA
FERNANDO MORALES

FAGOTS

ALFREDO BONILLA
FRANCISCO ARGOTE
GREGORIO VARGAS

FLAUTIN

NOE FAJARDO

CORNO INGLES

BERT GASSMAN
ANTONIO HERNANDEZ

REQUINTO

GUILLERMO ROBLES

CONTRAFAGOT

JOAQUIN PALENCIA

CLARINETE BAJO

GUILLERMO CABRERA

CORNOS

THEODORE A. SEDER
VALENTIN GARCIA
WILLIAM A. NAMED
SEBASTIAN RODRIGUEZ
JOSE SANCHEZ
ALBERTO G. BARROSO

TROMPETAS

SIDNEY MEAR
LUIS FONSECA
FIDEL G. RODRIGUEZ
GUILLERMO ESTRELLA

TROMBONES

FERNANDO RIVAS
PROSPERO REYES
FELIPE ESCOBICA

TUBA

ROSENDO AGUIRRE

ARPA

MYOR ROSEN
EUSTOLIA GUZMAN
JUDITH FLORES ALATORRE

PIANO

EDUARDO HERNANDEZ MONCADA

CELESTA

JOSE PABLO MONCAYO

TIMBALES

CARLOS LUTANDO

PERCUSIONES

FELIPE LUYANDO
BIBLIOTECARIO
CANDELARIO HUIZAR

ENRIQUE MOEDANO

JULIO TORRES

JOSE PABLO MONCAYO

JEFE DE PERSONAL
RODRIGO PINEDA

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO
DIRECTOR: CARLOS CHAVEZ

ORQUESTA
SINFONICA
DE MEXICO

DIRECTOR:
CARLOS CHAVEZ

CONSEJO DIRECTIVO:

Lic. Alejandro Quijano, *Presidente*
Sr. Carlos Chávez, *Director Artístico*
Lic. Carlos Prieto, *Vocal*
Ing. Evaristo Araiza, *Vocal*
Sr. Ricardo Ortega, *Vocal*

COMITE HONORARIO:

C. Secretario de Educación Pública
C. Jefe del Departamento del D. F.
Sr. Lic. Eduardo Suárez
Sr. Efraín Buenrostro
Sr. Luis Montes de Oca
Sr. Luis Legorreta
Prof. Manuel M. Ponce
Sr. José Gómez Ugarte
Sr. Gonzalo Herrerías

COMITE PATROCINADOR:

Lic. Carlos Prieto, *Presidente*
Exma. Sra. de Daniels
Sra. Da. Adela Formoso de Obregón, *Srta.*
Sra. Da. Amalia G. C. de Castillo Ledón
Sra. Da. Luisa Palomino de Guieu
Sra. Da. Margarita Urueta de Villaseñor
Sra. Da. Natalia G. de Araiza
Sra. de Harry Wright
Sra. de Pierre Olivier
Lic. Manuel Gómez Morán
Sr. Roberto V. Pesqueira
Sr. G. R. G. Conway
Sr. Carl Heynen
Dr. César R. Margain

GERENTE:

Ricardo Ortega

T E M P O R A D A 1 9 4 1

T E M P O R A D A 1 9 4 1

PATROCINADORES DE LA O. S. M.

Secretaría de Educación Pública
Departamento del Distrito Federal
Banco de México, S. A.
Asociación Mexicana de Turismo
Cía Fundidora de Hierro y Acero de
Monterrey, S. A.
"La Consolidada", S. A.
Cía. Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, S. A.
"La Tolteca", Cía de Cemento Portland, S. A.
Banco Nacional de México, S. A.
R. C. A. Victor Mexicana, S. A.
Banco Azucarero, S. A.
Cervecería Moctezuma, S. A.
"Azúcar", S. A.
Banco de Londres y México, S. A.

Lic. Miguel Alemán
Sr. Efraín Buenrostro
Embajada de los Estados Unidos
Lic. Francisco Javier Gaxiola
Ing. Marte R. Gómez
Sr. Ignacio Helguera
Ing. José Domingo Lavín

Lic. José Aguilar y Maya, y Sra.
Dr. Carlos Alatorre Isunza
Ing. Evaristo Araiza, y Sra.
Dr. Jesús Aranalde, y Sra.
Sr. Alfonso Arrache E.
Dr. Abraham Ayala González, y Sra.
Prof. Federico Bach
Dr. Octavio Bandala
Dr. Sergio Bandala, y Sra.
Dr. Enrique Barajas Vallejo, y Sra.
Ing. Luis Barragán
Dr. Gustavo Baz, y Sra.
Sr. Jerónimo Bejuda, y Sra.
Arq. José Beltrán, y Sra.
Sr. Joaquín Beristain
Lic. Ramón Beteta
Sr. Ramón Benet
Sr. Gunther Boker
Sr. Arcady Boytler, y Sra.
Sr. Ernesto Bredée
Sr. E. M. Brutton, y Sra.
Sr. Roberto Bueso García
Lic. Luis Cabrera, y Sra.

Sindicato Mexicano de Electricistas
Cía Hulera "Euzkadi", S. A.
Cía Telefónica y Telegráfica Mexicana, S. A.
"La Azteca", Cía Mexicana de Seguros, S. A.
Banco Germánico de la América del Sud
Banco de Comercio, S. A.
Banco Fiduciario de México, S. A.
Banco Capitalizador de Ahorros, S. A.
Banco Nacional Hipotecario Urbano y de
Obras Públicas, S. A.
Casa Bayer, S. A.
Fábricas de Papel "Loreto y Peña Pobre", S. A.
"América Latina", Cía. Gral. de Seguros, S. A.
Banco Mexicano S. A.
Banco General de Capitalización, S. A.

Sr. Carmen López Figueroa
Sr. Luis Montes de Oca
Lic. Emilio Portes Gil
Lic. Alejandro Quijano
Lic. Aaron Sáenz
Lic. Eduardo Suárez
Sr. Frederick E. Weicker, y Sra.

Sr. J. P. Camarena,
Arq. Mauricio Campos, y Sra.
Lic. José R. Carral
Sr. Julio Carstens
Casino Español
Dr. José Castro Villagrana
Lic. Onésimo Cepeda Villarreal
Sr. Alfonso Cerrillo
Arq. Alfonso Cervantes
Arq. Fernando Cervantes y, Sra.
Dr. Luis Cervantes
Sr. Raul M. Cicero
Colegio de México.
Sr. G. R. G. Conway, y Sra.
Dr. Rodolfo Corona y Aldrete, y Sra.
Lic. Antonio Correa, y Sra.
Lic. Daniel Cosío Villegas y Sra.
Dr. Ismael Cosío Villegas, y Sra.
Sr. José Covarrubias
Dr. Ignacio Chávez, y Sra.
Sr. Salvador Chávez
Sr. Guillermo Dávila
Sr. José de la Macorra

Arq. Enrique de la Mora
Lic. Francisco de la Torre Salazar
Arq. Enrique del Moral, y Sra.
Sr. José M. de Teresa
Ing. José Ignacio Domínguez
Ing. Fritz Dorsch, y Sra.
Sr. A. Espinosa de los Monteros y Sra.
Escuela Bancaria y Comercial
Dr. Vicente Flores Barrueta
Sr. Alsel Faber
Sr. José Antonio Fernández de Castro, y Sra.
Dr. J. Carlos Fernández McGregor
Dr. Raul Fournier, y Sra.
Sr. Julio Freyssinier Morán
Sr. Hilario S. Gabilondo, y Sra.
Lic. Virgilio M. Galindo
Dr. Ricardo García Isunza
Ing. Luis García Lecuona, y Sra.
Ing. Theodore Gildred, y Sra.
Lic. Manuel Gómez Morán, y Sra.
Sr. Genaro González, y Sra.
Sr. Fausto González Gomar
Dr. Ignacio González Guzmán
Sr. Noé Graham Gurria, y Sra.
Sr. Andre Guieu, y Sra.
Sr. Tomás Gurza, y Sra.
Ing. Pascual Gutiérrez Roldán, y Sra.
Lic. Emilio Guzmán Tagle
Sr. Lamberto Hernández, y Sra.
Sra. Eva Hill de Fraser
Sr. F. Hohenemser
Sr. Epigmenio Ibarra
Sr. Marcos Kalb
Sr. Jacobo Kalb, y Sra.
Arq. Alberto LeDuc
Sr. Max Lassman, y Sra.
Dr. Alberto Lezama, y Sra.
Sr. Alfredo Limantour
Sr. Guillermo Limantour, y Sra.
Ing. Pedro Licone García y Sra.,
Sr. Roberto López, y Sra.
Dr. Manuel López y López, y Sra.
Lic. Pablo Macedo, y Sra.
Sr. Carlos Madera, y Sra.
Dr. Carlos Malabehar Peña, y Sra.
Dr. Efrén R. Marín, y Sra.
Dr. Manuel Martínez Baez
Ing. Gustavo Maryssael, y Sra.
Dr. Demetrio Mayoral Pardo
Lic. Lorenzo Mayoral Pardo

Arq. Emilio Méndes Llinas, y Sra.
Sr. Alberto Misrahi, y Sra.
Lic. N. Molina Enríquez
Sr. Ignacio Morán
Sr. Arturo Mundet, y Sra.
Arq. Armando Nicolau, y Sra.
Arq. Carlos Obregón Santacilia, y Sra.
Dr. Gregorio Oneto Barenque
Piloto Aviador J. Antonio Orozco
Srita: Soledad Orozco
Sr. Antonio de G. Osio
Sr. Senen Palomar
Lic. Ismael Palomino
Dr. Manuel Pedrosa
Ing. Alberto J. Pani
Arq. Mario Pani
Sr. Gustavo Pizarro
Lic. Carlos Prieto, y Sra.
Sr. William B. Richardson
Sra. Guadalupe G. de Riosco
Lic. Ramon Rivera Torres, y Sra.
Sr. Salvador Rivera Caloca
Ing. Julián Rodríguez Adame
Sr. H. W. Rothenstreich, y Sra.
Sr. Santos Ruiz, y Sra.
Sr. Federico Sánchez Fogarty, y Sra.
Lic. Carlos Sánchez Mejorada, y Sra.
Prof. Jesús Silva Herzog, y Sra.
Sr. I. Slobotzky
Sr. B. Sonnenberger
Dr. Rafael Soto
Sr. Valente Souza, y Sra.
Sr. Carlos Stein
Sr. Edmundo Stierle, y Sra.
Sr. Federico H. Tamm, y Sra.
Sr. Ricardo Toledo, y Sra.
Dr. Mario Torroella
Lic. Eduardo Trigueros
Sr. Salvador Ugarte, y Sra.
Casa Veerkamp
Sr. Eduardo Villaseñor, y Sra.
Sr. James R. Woodul
Sr. Harry Wright, y Sra.
Sr. S. B. Wright, y Sra.
Sra. Elena Yturbe de Amor
Sr. Francisco S. Yturbe
Sr. Luis Yturbe
Sr. Miguel Zacarías, y Sra.
Dr. Salvador Zubirán

PROGRAMA

VIERNES 25 DE JULIO
a las 21 horas

DOMINGO 27 DE JULIO
a las 11 horas

DIRECTOR HUESPED:
SIR THOMAS BEECHAM

- | | |
|--------------------------------|----------|
| Obertura de "Oberón". | Weber. |
| * Suite de "El Pastor Fiel". | |
| Arreglo de Sir Thomas Beecham. | Haendel. |
| Obertura. | |
| Adagio. | |
| Gavotte. | |
| Bourrée. | |
| Minuet. | |
| Pastorale. | |
| Finale. | |

INTERMEDIO

- | | |
|--|-----------|
| * Sinfonía Núm. 36, en Do mayor (K. 425). | Mozart. |
| Adagio-Allegro spiritoso. | |
| Poco adagio. | |
| Menuetto. | |
| Finale (Presto). | |
| Sinfonía Núm. 1, en Mi menor (Op. 39). | Sibelius. |
| Andante ma non troppo; allegro energico. | |
| Andante ma non troppo lento. | |
| Allegro. | |
| Finale (quasi una fantasia): andante; allegro molto. | |

La Lotería Nacional difunde este Concierto a través de las Estaciones
XEQ y XEQQ

* PRIMERA VEZ EN MEXICO.

SIR THOMAS BEECHAM

SIR Thomas Beecham hizo su presentación formal como director de orquesta en 1906, y en el mismo año fundó en Londres la New Symphony Orchestra, que después se llamó la Royal Albert Hall Orchestra. Sus series de conciertos de los años subsiguientes se distinguieron tanto por el interés de los programas como por lo selecto de su público. El mayor mérito de esos conciertos fué que en ellos se tocó mucha música antigua olvidada, así como obras de compositores modernos y muy especialmente de los ingleses. Sin embargo, Sir Thomas se dió a conocer más ampliamente ante el gran público por sus actuaciones como director y empresario de ópera. Durante los años en que se ha dedicado a esa actividad, ha presentado unas doscientas óperas, muchas de las cuales eran nuevas en Inglaterra o desenterradas después de muchos años de olvido. En el verano de 1911 presentó en Londres a los Ballets Rusos, y durante la guerra de 1914-18, en condiciones verdaderamente difíciles, sostuvo sus temporadas de ópera en inglés. Su larga carrera como director y empresario de ópera puede decirse que terminó en 1920, pues desde entonces se ha dedicado principalmente a la dirección de música sinfónica. No sólo ha dirigido las orquestas más importantes de Inglaterra, sino también las de los otros países europeos y, últimamente, después de una jira por Australia y Canadá, ha causado sensación en Estados Unidos por lo selecto de sus programas y por sus magníficas interpretaciones de la música antigua en particular.

NOTAS

Por Francisco AGEA

Obertura de "Oberón"

Weber

Karl Maria von Weber nació en Eutin, Alemania, en 1786; murió en Londres en 1826

LA última ópera de Weber, *Oberón*, fué compuesta especialmente para ser representada en Londres, en el Teatro del Convent Garden a petición del empresario Charles Kemble. Weber, que entonces vivía en Dresde, fué invitado a trasladarse a Londres para dirigir los ensayos y las primeras representaciones de su ópera. Aunque se hallaba seriamente enfermo, aceptó la proposición y comenzó por tomar lecciones de inglés, a los 37 años, para poder entender el significado exacto del libreto. Al poco tiempo estaba en condiciones de sostener su correspondencia en inglés, y una vez en Londres admiró a todos por la facilidad con que hablaba ese idioma. Comenzó a trabajar en la composición de su ópera en enero de 1825; el último número que escribió, ya en Londres, fué la obertura, que quedó terminada días antes del estreno, en abril de 1826. La primera representación

fué recibida con entusiasmo por el público, que pidió la repetición de la obertura y de otros trozos de la ópera. En total, se hicieron 28 representaciones, doce de las cuales fueron dirigidas por el compositor de acuerdo con su contrato. A los dos meses después del estreno, Weber moría de tuberculosis.

El libreto de la ópera *Oberón*, fué escrito en inglés por James Robinson Planché, y se basa en la versión alemana de un antiguo poema francés, *Huon de Bordeaux*, canción de gesta perteneciente al Ciclo de Carlomagno. Tres personajes que Shakespeare popularizó en *El Sueño de una Noche de Verano*, figuran también en esta ópera: Oberón, Titania y el duende Puck.

Oberón, el rey de los Elfos, jura que no podrá reconciliarse con Titania, la reina, hasta no encontrar una pareja de perfectos amantes que permanezcan fieles entre sí, después de haber pasado por diversas pruebas y tentaciones. Puck le

habla del caballero Huon de Bordeaux, a quien Carlomagno va a enviar a Bagdad en busca de Rezia, la hija del Califa. Oberón decide que esa es la pareja ideal, y hace que Huon tenga una visión de Rezia y se enamore de ella antes de partir a Oriente. Huon emprende su maravilloso viaje, protegido por Oberón y por el corno mágico que éste le ha proporcionado para pedir ayuda en caso necesario. En su viaje de regreso a la corte de Carlomagno, Huon y Rezia sufren toda clase de penalidades, pero permanecen fieles y se salvan de morir gracias al corno mágico.

Aunque satisfecho con el asunto escogido, Weber no podía reconciliarse con el corte general de la ópera, que él calificaba de "drama con canciones", puesto que tiene diálogos hablados. "Tengo que repetir—escribió en una carta al autor del libreto— que el corte de la obra es muy ajeno a mis ideas y a mis principios. La intervención de tantos personajes importantes que no cantan, la omisión de la música en los momentos más interesantes, todo eso impide que pueda darse a nuestro Oberón el título de ópera, y lo hace inadecuado para todos los otros teatros de Europa".

A pesar de que fué escrita por un hombre casi moribundo, la música de *Oberón* no tiene trazas de fatiga mental. Por el contrario, es muy fresca y original, y se distingue por la fuerza con

que representa el ambiente feérico del país de los Enanos. Las melodías, la armonización y los efectos de color tan inesperados, se combinan para dar la impresión misteriosa de un país desconocido y maravilloso.

La Obertura es al mismo tiempo un preludio y una síntesis de la ópera. Aplicando un procedimiento empleado por Gluck en su *Ifigenia en Aulis*, y por Mozart en *Don Juan*, y en *El Rapto en el Serrallo*, Weber tomó los temas característicos de la ópera, los unió con verdadero arte y desarrolló con esos motivos típicos una obertura muy adecuada al drama, ya que expresa de antemano sus principales situaciones. Al principio de la obertura, el solo del corno y las sonoridades transparentes de las maderas en contraste con las armonías veladas de los cellos, describen la morada de los Enanos en el reino inmortal de Oberón. La sección principal, *allegro con fuoco*, comienza con un diseño animado tomado del segundo acto de la ópera; se oye otra vez el corno de Oberón y en seguida viene la frase amorosa y poética de Huon, cantada por el clarinete y los violines primeros. Con otro tema, tomado del aria de Rezia, termina esta sección de la obertura. Viene después el desarrollo y, por último, vuelve el motivo apasionado con que Rezia saluda a su liberador.

~

Suite de "El Pastor fiel"

Haendel

George Frederic Haendel nació en Halle, Sajonia, en 1685; murió en Londres en 1759

ESTA suite está formada con trozos instrumentales de la ópera *Il Pastor fido*, de la que Haendel escribió dos

versiones. La primera versión se estrenó en Londres en 1712, con escaso éxito, pero años después, en 1734, Haendel pre-

sentó una nueva versión a la que añadió algunos coros y le dió la forma de una "ópera-ballet".

Cuando Haendel llegó por primera vez a la capital inglesa, a fines de 1710, el dominio de la ópera italiana se había extendido por toda Europa y comenzaba a invadir Inglaterra. Hacía quince años que Henry Purcell, el más genial compositor inglés, había muerto sin dejar un sucesor con suficiente talento para continuar su obra. Londres carecía de compositores, pero en cambio, tenía excelentes virtuosos y uno de los mejores conjuntos de cantantes italianos que pudieran encontrarse. Haendel, que en sus recientes viajes por Italia había asimilado el arte de manejar las voces y había obtenido grandes éxitos con sus obras de estilo italiano, fué recibido con los brazos abiertos en Inglaterra, donde encontró su patria adoptiva en la que había de pasar la mayor parte de su vida.

Al contrario de Gluck, que luchó por acabar con los convencionalismos de la ópera italiana y por crear un verdadero drama musical, Haendel se adaptó a los gustos y a la moda de entonces, y se conformó con aprovechar las oportunidades que le ofrecían los libretos de ópera para escribir arias en que expresar los principales sentimientos de la naturaleza humana. Las 40 óperas que escribió muestran influencias muy variadas, según el medio y la época en que fueron compuestas, pero casi todas ellas se adaptan a los convencionalismos teatrales de la época, que hacían necesario el frecuente empleo de voces "a solo".

Durante un cuarto de siglo trabajó Haendel incesantemente en la composición de óperas, hasta que diversas cir-

cunstancias materiales lo obligaron a fijar su atención en el oratorio, forma musical que convenía admirablemente a su genio y que estableció sobre bases muy diferentes a las de sus antecesores. Los oratorios de Haendel han sido considerados como las obras más representativas de este compositor, en detrimento de sus óperas, cuyos defectos debidos a los convencionalismos de la época en que fueron compuestas, hacen difícil la representación de cualquiera de ellas en los escenarios de la actualidad. Pero, si bien es cierto que no se preocupó por crear verdaderos dramas musicales, dejó en cambio en sus óperas un tesoro inagotable de melodías del más puro estilo, al mismo tiempo que magníficos trozos puramente instrumentales. Las oberturas, o *sinfonie*, de sus óperas, que revisten las formas más variadas, desde el tipo de la obertura a la francesa en tres movimientos hasta las que constituyen verdaderos poemas sinfónicos que anticipan el asunto de la ópera, forman por sí solas una parte muy importante de la producción instrumental de Haendel.

Gracias al arreglo y a la reorquestración de Sir Thomas Beecham, que conservan todo el estilo haendeliano, es ahora posible oír los principales trozos instrumentales de la ópera *Il Pastor Fido*. La suite está formada con trozos de las dos versiones de la ópera: la *Obertura*, que consta de una parte lenta y de una fuga, así como la *Bourrée*, el *Minueto* y el *Final*, pertenecen a la segunda versión; el *Adagio* (solo de flauta) y la *Gavota*, son de la primera. La *Pastorale* está tomada de otra obra, *Il Parnasso in Festa*, contemporánea de la segunda versión de *Il Pastor Fido*.

Sinfonía Núm. 36, en Do mayor (K. 425)

Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart nació en Salzburgo en 1756; murió en Viena en 1791

ESTA sinfonía fué compuesta en la población austriaca de Linz, en noviembre de 1783. Mozart regresaba a Viena después de unas vacaciones en Salzburgo, donde fué a visitar a su padre, y al pasar por Linz encontró al viejo conde van Thun, suegro de una de sus discípulas, que lo invitó a que diera un concierto. Se dice que para esa ocasión Mozart escribió en unos cuantos días la *Sinfonía en Do mayor* (obra número 425 en el catálogo de Koechel), que por tal motivo es designada generalmente como *Sinfonía de Linz*. La obra es una de las más perfectas que Mozart escribió y nos revela al compositor en plena madurez como sinfonista. Esto hace suponer que la haya concebido con anterioridad y que sólo le faltaba escribirla al llegar a Linz, pues no es fácil comprender cómo pudo componerla en unos cuantos días, desprevenido como estaba, para satisfacer los deseos del viejo conde de Thun.

Mozart comenzó a escribir sinfonías desde la edad de 8 años, y en el curso de su corta vida compuso más de cuarenta, sin contar un buen número de obras orquestales de tipo más o menos semejante, como serenatas, suites, divertimientos, etc., pero muchas de ellas no pasan de tener un interés puramente histórico y documental. Con algunas excepciones, sus sinfonías más características e importantes fueron compuestas después de haber conocido a Haydn, en 1781. Su amistad con Haydn y el conocimiento más profundo de sus obras dió por resultado que Mozart entrara en

plena posesión de sus facultades como sinfonista, pero no hay que exagerar el alcance de esa influencia, pues todo se transforma y se renueva en manos de un genio como el de Mozart. Por otra parte, es fácil comprobar que Haydn no dejó de aprovechar a su vez la influencia de su joven amigo.

La *Sinfonía de Linz* inicia realmente la época de las grandes composiciones orquestales de Mozart y ocupa un lugar tan importante como las tres últimas y más famosas sinfonías (en *Mi bemol*, *Sol mayor* y *Do mayor*, llamada "Júpiter"), y los mejores *concertos*, cuartetos y quintetos. En ella se ha querido ver, más que en ninguna otra obra de Mozart, la influencia de Haydn. Se han señalado como reflejos directos del arte de Haydn: el carácter del *adagio* que sirve de introducción, el tema y los ritmos de marcha del *Allegro spiritoso* que sigue, el desarrollo del *Presto* final, etc. Es muy cierto que esta sinfonía tiene cierta semejanza con las de Haydn, tanto en algunos detalles de la estructura como en el estilo, pero la personalidad de Mozart predomina de tal modo en el conjunto de la obra, que no puede pensarse que el compositor se haya limitado a dejarse influenciar dócilmente por su modelo. "A Mozart sólo —dice Georges de Saint Foix, uno de sus biógrafos más autorizados— se deben los matices infinitos de sentimiento en el primer trozo, matices debidos a menudo al modo de emplear y de oponer los instrumentos de aliento a los de cuerda; lo mismo sucede con la marcha intercalada en ese

primer trozo tan guerrero y soñador a la vez. La admirable y emocionante belleza del *Poco adagio* no puede atribuirse sino al genio íntimo de Mozart; las nubes que ensombrecen un momento su pura y serena inspiración no nacen ni desaparecen de esa manera en Haydn...

El pequeño minuetto, con su gracioso trío, es de ese estilo galante empleado por Mozart en centenares de danzas que escribió para los bailes de la corte de Viena. Es uno de los más célebres que se conocen, pues se le ha intercalado en varias otras obras, especialmente en el llamado "ballet" de la ópera *Don Juan* y en las breves danzas de *Las Bodas de Figaro*.

En el *Presto* final es donde se siente más claramente la influencia de Haydn, particularmente en algunos pasajes rápidos y en la forma de tratar el desarrollo, pero la gran variedad de sentimientos y esa especie de inquietud apasionada que se refleja en ciertos lugares son de un carácter francamente mozartiano.

Sir Donald Tovey opina que de ser cierta la influencia de Haydn en esta sinfonía, las secciones de desarrollo serían más extensas, siendo que Mozart las hizo más cortas y más episódicas de lo que el mismo acostumbraba por entonces; en cambio, las recapitulaciones (en las que Haydn generalmente divaga un poco) son perfectamente regulares. La introducción lenta que precede al primer movimiento puede considerarse como un rasgo típico de Haydn, ya que una gran mayoría de sus últimas sinfonías la tienen, en tanto que en Mozart sería difícil encontrar más de una docena de obras en forma-sonata con introducción. Pero Tovey sostiene que el caso presente pertenece a la escasa docena de Mozart, y no a la gran mayoría de las de Haydn. "Además, concluye Tovey, tales procedimientos técnicos carecen de importancia, y en conjunto la *Sinfonía de Linz* probablemente influenció a Haydn mucho más de lo que Haydn la influenció a ella".



Sinfonía No. 1, en Mi menor (Op. 39)

Jean Sibelius nació en Tavastehus, Finlandia, en 1865

Sibelius

SIBELIUS ha escrito, por lo menos, siete sinfonías hasta la fecha. Todas ellas son creaciones enteramente personales, tanto en el contenido como en la forma, que revelan una mentalidad poderosa que no se ha dejado limitar por precedentes históricos ni por prejuicios estéticos. De la tradicional forma sinfónica solamente aprovecha lo necesario, para ligar sus ideas sin forzarlas o restringirlas. No podría caber dentro de las

fórmulas ortodoxas su procedimiento característico de trabajar con motivos cortos en una especie de mosaico, en vez de elaborar temas fácilmente reconocibles como tema "principal", "secundario" o "accesorio". Sibelius no es partidario de esa clase de desarrollos temáticos, que únicamente sostienen el armazón de una obra, sin expresar nada de vital importancia; lo que le interesa es exponer sus ideas con la mayor claridad, sin ningún

paréntesis explicativo o peroración oratoria. Ese procedimiento elíptico podrá desconcertar al oyente que espera cierto descanso en los pasajes puramente decorativos o transitorios de un movimiento sinfónico, pero este estilo parecerá muy satisfactorio, por lo compacto y eficaz, al que se familiarice con él.

Las influencias de otros compositores fueron casi nulas desde el principio de la carrera de Sibelius. Los procedimientos que haya podido aprender, por ejemplo, de los impresionistas franceses, los absorbió completamente su personalidad musical y las afinidades con Grieg y otros compositores escandinavos se deben al parentesco racial, más que a una imitación consciente. Es importante observar también que no hay un progreso marcado en la obra de Sibelius: sus primeras obras parecen tan completas y maduras como las últimas.

En suma, puede decirse que el arte de Sibelius tiene sus raíces en el suelo de su país nativo, pero se individualiza al contacto con la experiencia y la cultura del autor, que no se ha dejado limitar por preocupaciones estéticas. La inclinación de su fuerte personalidad, combinada con su conciencia racial, lo han hecho huir de las convenciones y sustituirlas por un código artístico propio. Su obra no es ni deliberadamente moderna ni estudiantemente arcaica; es simplemente, en sus manifestaciones más características, distinta a cualquier otra música.

Sibelius escribió su *Primera Sinfonía* en 1899. El compositor dirigió la primera ejecución en Helsingfors, Finlandia, en abril del mismo año. Mr. Philip Hale, que fué durante muchos años redactor

de los programas de la Orquesta Sinfónica de Boston, dice lo siguiente acerca de esta obra: "Sibelius no era ya joven cuando escribió su primera sinfonía —tenía treinta y cuatro años—, pero esta obra es la de un joven, musicalmente hablando. Es raro que una primera sinfonía se apoye firmemente sobre la base de un plan arquitectónico lógicamente continuo en su abundancia de ideas musicales, como sucede con la *Primera Sinfonía* de Brahms, que había escrito mucha música de cámara antes de aventurarse dentro del género sinfónico.

"Las ideas musicales de un compositor sinfónico, cuando trabaja en su primera obra de gran aliento, son muy abundantes; en la alegría de componer, no hay aún la habilidad de eliminar. Hay mucho que decir y todo ello parece importante y esencial.

"Sin embargo, esa exuberancia de ideas no es desagradable cuando se expresan con fantasía. Es preferible una irregularidad impetuosa, una fuerza salvaje, a la atildada imitación de modelos aprobados y ortodoxos. En su *Primera Sinfonía*, especialmente en el segundo movimiento, Sibelius no escapó a la influencia de Tchaikowsky, pero la voz del mismo Sibelius se deja oír sin incertidumbre; es una voz viril que tiene cosas nuevas que decir y no se avergüenza de proclamarlas a gritos, no es la de un egoísta llorón, ni la de un pesimista desesperado, sino la de un alma fuerte que no ha sido perturbada por el encanto sensual de la mujer.

"Esta sinfonía es algo más que interesante, en el sentido convencional. Es dramática, como si Sibelius hubiera pensado en un drama, tal vez uno de su propia vida. La música es libre y no teme

al sabio profesor del conservatorio. Puede decirse de esta sinfonía que, al oír la música, está uno en presencia de un verdadero hombre".

El primer movimiento comienza con una melodía melancólica del clarinete, sobre un redoble del tambor. Después de esta corta introducción, los violines tocan el primer tema, de carácter dramático. Hay dos temas "secundarios", uno de los instrumentos de aliento y el otro de las cuerdas. Un *crescendo* conduce a un clímax en que vuelve el primer tema. El otro tema principal es tocado suavemente por las flautas, sobre un trémolo de los violines y las violas. El desarrollo es muy libre y apasionado.

La melodía principal del *Andante* tiene todo el carácter de un canto popular. Después de un episodio contrapuntístico de las maderas y de un tema del corno, vuelve la melodía inicial, primero grandiosa, y luego volviendo a su carácter de tranquila elegía. En el *scherzo*, el tema principal tiene las características nacionales, que en los países meridionales parecen rudas y fantásticas. El segundo tema es más ligero y gracioso.

El movimiento final comienza con la melodía de la introducción al primer movimiento, pero, más que melancólica, es ahora trágica. El carácter que prevalece en este final es de inquietud apasionada y ruda, pero el segundo tema es una amplia melodía llena de dignidad, que se desarrolla hasta alcanzar la sonoridad máxima.

PROGRAMA
PROXIMO

VIERNES 1.º DE AGOSTO
a las 21 horas

DOMINGO 3 DE AGOSTO
a las 11 horas

DIRECTOR HUESPED:
CARLOS CHAVEZ

*

- | | |
|---|-----------------|
| * Divertimento para Orquesta de cuerda. | Bartok. |
| Tabuh-Tabuhan. | Mc Phee. |
| * "Noche en Morelia". | Bernal Jiménez. |
| Primera Sinfonía, Op. 10. | Shostakovitch. |
| * PRIMERA VEZ EN MEXICO. | |

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO
DIRECTOR: CARLOS CHAVEZ

de éste hay un gran clímax en que los metales tocan el tema del trío en contraste con el tema principal en las cuerdas, las maderas y el piano.

El trío lento comienza con un ex-

del oboe, con un motivo que en seguida tocan los metales, conducen a la repetición del primer tema en el violín solo.

Un redoble de los timbales une a este trozo con el último tiempo, que es un

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

OCTAVO PROGRAMA
TEMPORADA 1941
Viernes 1 de Agosto a las 21-Domingo 3 de Agosto a las 11
PALACIO DE BELLAS ARTES

TALLERES GRAFICOS
DE LA NACION

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

DIRECTOR: CARLOS CHAVEZ

PERSONAL

VIOLINES PRIMEROS

FRANCISCO CONTRERAS
(concertino)
DANIEL PEREZ CASTAÑEDA
ARTURO ROMERO
RICARDO ANDRADE
JOSE G. CORTES
FELIX GONZALEZ
AURELIO L. CAMPOS
LUIS SOGA
HORACIO G. MEZA

EZEQUIEL SIERRA
FRANCISCO MONCAYO
LUIS GUZMAN
ANDRES ALBA
CIPRIANO CERVANTES
MANUEL RIOS
LUIS ANTONIO MARTINEZ
BENJAMIN CUEVA
SIMON TAPIA COLMAN

VIOLINES SEGUNDOS

ENRIQUE BARRIENTOS
ANTONIO BRAVO
JOSE TREJO
SALVADOR CONTRERAS
JESUS RUVALCABA
JOSE NOYOLA
ISAAC LYKER
RICARDO LOPEZ

HERIBERTO LOPEZ
JOSE HERNANDEZ DURAN
LOIS RAVELO
JOSE MEDINA GUTIERREZ
LUIS ALFONSO JIMENEZ
JORGE JUAREZ
MARTIN VILLASEÑOR
BALBINO COTTER

VIOLAS

MIGUEL BAUTISTA
J. JESUS MENDOZA
ALFREDO CARDENAS
ABEL EISENBERG
MANUEL TORRES
FRANCISCO GIL

FERNANDO JORDAN
DAVID SALOMA
JULIO ESCOBEDO
ROGERIO BURGOS
MARCELINO PONCE
FRANCISCO CONTRERAS R.

CELLOS

DOMINGO GONZALEZ
RAFAEL ADAME
JESUS REYES
MANUEL GARNICA
J. M. TELLEZ OROPEZA
TIRSO RIVERA JR.

TEOFILO ARIZA
LUIS G. GALINDO
PEDRO ANGULO
ALONSO BURGOS
PEDRO GARCIA

CONTRABAJOS

JESUS CAMACHO VEGA
GUIDO GALLIGNANI

ISAIAS MEHA
JOSE LUIS HERNANDEZ

CRUZ GARNICA
PABLO O'FARRIL

BRAULIO ROBLEDO
ENRIQUE TOVAR

FLAUTAS

AGUSTIN OROPEZA
JOSE ISLAS

OBOES

BERT GASSMAN
ERNEST SERPENTINI
JESUS TAPIA
PEDRO MONCADA

CLARINETES

MARTIN GARCIA
FERNANDO MORALES

FAGOTS

ALFREDO BONILLA
FRANCISCO AROGTE
GREGORIO VARGAS

FLAUTIN

NOE FAJARDO

CORNO INGLÉS

BERT GASSMAN
ANTONIO HERNANDEZ

REQUINTO

GUILLERMO ROBLES

CONTRAFAGOT

JOAQUIN PALENCIA

CORNOS

THEODORE A. SEDER
VALENTIN GARCIA
WILLIAM A. NAMEN
SEBASTIAN RODRIGUEZ
JOSE SANCHEZ
ALBERTO G. BARROSO

TROMPETAS

SIDNEY MEAR
LUIS FONSECA
FIDEL G. RODRIGUEZ
GUILLERMO ESTRELLA

TROMBONES

FERNANDO RIVAS
PROSPERO REYES
FELIPE ESCOBICA

TUBA

ROSENDO AGUIRRE

ARPAS

MYOR ROSEN
EUSTOLIA GUZMAN
JUDITH FLORES ALATORRE

PIANO

EDUARDO HERNANDEZ MONCADA

CELESTA

JOSE PABLO MONCAYO

TIMBALES

CARLOS LUYANDO

PERCUSIONES

FELIPE LUYANDO

ENRIQUE MOEDANO

JULIO TORRES

JOSE PABLO MONCAYO

JEFE DE PERSONAL

RODRIGO PINEDA

BIBLIOTECARIO
CANDELARIO HUIZAR

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

DIRECTOR: CARLOS CHAVEZ

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

DIRECTOR:
CARLOS CHAVEZ

CONSEJO DIRECTIVO:

Lic. Alejandro Quijano, *Presidente*
Sr. Carlos Chávez, *Director Artístico*
Lic. Carlos Prieto, *Vocal*
Ing. Evaristo Araiza, *Vocal*
Sr. Ricardo Ortega, *Vocal*

COMITE HONORARIO:

C. Secretario de Educación Pública
C. Jefe del Departamento del D. F.
Sr. Lic. Eduardo Suárez
Sr. Efraín Buenrostro
Sr. Luis Montes de Oca
Sr. Luis Legorreta
Prof. Manuel M. Ponce
Sr. José Gómez Ugarte
Sr. Gonzalo Herreñas

COMITE PATROCINADOR:

Lic. Carlos Prieto, *Presidente*
Exma. Sra. de Daniels
Sra. Da. Adela Formoso de Obregón, *Srta.*
Sra. Da. Amalia G. C. de Castillo Ledón
Sra. Da. Luisa Palomino de Guieu
Sra. Da. Margarita Urueta de Villaseñor
Sra. Da. Natalia G. de Araiza
Sra. de Harry Wright
Sra. de Pierre Olivier
Lic. Manuel Gómez Morán
Sr. Roberto V. Pesqueira
Sr. G. R. G. Conway
Sr. Carl Heynen
Dr. César R. Margain

GERENTE:

Ricardo Ortega

T E M P O R A D A 1 9 4 1

T E M P O R A D A 1 9 4 1

PATROCINADORES DE LA O. S. M.

Secretaría de Educación Pública
Departamento del Distrito Federal
Banco de México, S. A.
Asociación Mexicana de Turismo
Cía Fundidora de Hierro y Acero de
Monterrey, S. A.
"La Consolidada", S. A.
Cía. Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, S. A.
"La Tolteca", Cía de Cemento Portland, S. A.
Banco Nacional de México, S. A.
R. C. A. Victor Mexicano, S. A.
Banco Azucarero, S. A.
Cervecería Moctezuma, S. A.
"Azúcar", S. A.
Banco de Londres y México, S. A.

Lic. Miguel Alemán
Sr. Efraín Buenrostro
Embajada de los Estados Unidos
Lic. Francisco Javier Gaxiola
Ing. Marte R. Gómez
Sr. Ignacio Helguera
Ing. José Domingo Lavín

Lic. José Aguilar y Maya, y Sra.
Dr. Carlos Alatorre Isunza
Ing. Evaristo Araiza, y Sra.
Dr. Jesús Arenalde, y Sra.
Sr. Alfonso Arrache E.
Dr. Abraham Ayala González, y Sra.
Prof. Federico Bach
Dr. Octavio Bandala
Dr. Sergio Bandala, y Sra.
Dr. Enrique Barajas Vallejo, y Sra.
Ing. Luis Barragán
Dr. Gustavo Baz, y Sra.
Sr. Jerónimo Bejuda, y Sra.
Arq. José Beltrán, y Sra.
Sr. Joaquín Beristain
Lic. Ramón Beteta
Sr. Ramón Benet
Sr. Gunther Boker
Sr. Arcady Boytler, y Sra.
Sr. Ernesto Bredée
Sr. E. M. Brutton, y Sra.
Sr. Roberto Bueso García
Lic. Luis Cabrera, y Sra.

Sindicato Mexicano de Electricistas
Cía Hulera "Euzkadi", S. A.
Cía Telefónica y Telegráfica Mexicana, S. A.
"La Azteca", Cía Mexicana de Seguros, S. A.
Banco Germánico de la América del Sud
Banco de Comercio, S. A.
Banco Fiduciario de México, S. A.
Banco Capitalizador de Ahorros, S. A.
Banco Nacional Hipotecario Urbano y de
Obras Públicas, S. A.
Casa Bayer, S. A.
Fábricas de Papel "Loreto y Peña Pobre", S. A.
"América Latina", Cía. Gral. de Seguros, S. A.
Banco Mexicano S. A.
Banco General de Capitalización, S. A.

Sra. Carmen López Figueroa
Sr. Luis Montes de Oca
Lic. Emilio Portes Gil
Lic. Alejandro Quijano
Lic. Aaron Sáenz
Lic. Eduardo Suárez
Sr. Frederick E. Weicker, y Sra.

Sr. J. P. Camarena,
Arq. Mauricio Campos, y Sra.
Lic. José R. Carral
Sr. Julio Carstens
Casino Español
Dr. José Castro Villagrana
Lic. Onésimo Cepeda Villarreal
Sr. Alfonso Cerrillo
Arq. Alfonso Cervantes
Arq. Fernando Cervantes y Sra.
Dr. Luis Cervantes
Sr. Raul M. Cicero
Colegio de México.
Sr. G. R. G. Conway, y Sra.
Dr. Rodolfo Corona y Aldrete, y Sra.
Lic. Antonio Correa, y Sra.
Lic. Daniel Cosío Villegas y Sra.
Dr. Ismael Cosío Villegas, y Sra.
Sr. José Covarrubias
Dr. Ignacio Chávez, y Sra.
Sr. Salvador Chávez
Sr. Guillermo Dávila
Sr. José de la Macorra

Arq. Enrique de la Mora
Lic. Francisco de la Torre Salazar
Arq. Enrique del Moral, y Sra.
Sr. José M. de Teresa
Ing. José Ignacio Domínguez
Ing. Fritz Dorsch, y Sra.
Sr. A. Espinosa de los Monteros y Sra.
Escuela Bancaria y Comercial
Dr. Vicente Flores Barrueta
Sr. Aksel Faber
Sr. José Antonio Fernández de Castro, y Sra.
Dr. J. Carlos Fernández McGregor
Dr. Raul Fournier, y Sra.
Sr. Julio Freyssinier Morín
Sr. Hilario S. Gabilondo, y Sra.
Lic. Virgilio M. Galindo
Dr. Ricardo García Isunza
Ing. Luis García Lecuona, y Sra.
Ing. Theodore Gildred, y Sra.
Lic. Manuel Gómez Morín, y Sra.
Sr. Genaro González, y Sra.
Sr. Fausto González Gomar
Dr. Ignacio González Guzmán
Sr. Noé Graham Gurria, y Sra.
Sr. Andre Guieu, y Sra.
Sr. Tomás Gurza, y Sra.
Ing. Pascual Gutiérrez Roldán, y Sra.
Lic. Emilio Guzmán Tagle
Sr. Lamberto Hernández, y Sra.
Sra. Eva Hill de Fraser
Sr. F. Hohenemser
Sr. Epigenio Ibarra
Sr. Marcos Kalb
Sr. Jacobo Kalb, y Sra.
Arq. Alberto LeDuc
Sr. Max Lassman, y Sra.
Dr. Alberto Lezama, y Sra.
Sr. Alfredo Limantour
Sr. Guillermo Limantour, y Sra.
Ing. Pedro Licon García y Sra.,
Sr. Roberto López, y Sra.
Dr. Manuel López y López, y Sra.
Lic. Pablo Macedo, y Sra.
Sr. Carlos Madera, y Sra.
Dr. Carlos Malabehar Peña, y Sra.
Dr. Efrén R. Marín, y Sra.
Dr. Manuel Martínez Baez
Ing. Gustavo Maryssael, y Sra.
Dr. Demetrio Mayoral Pardo
Lic. Lorenzo Mayoral Pardo

Arq. Emilio Méndes Llinas, y Sra.
Sr. Alberto Mirachi, y Sra.
Lic. N. Molina Enríquez
Sr. Ignacio Morán
Sr. Arturo Mundet, y Sra.
Arq. Armando Nicolau, y Sra.
Arq. Carlos Obregón Santacilia, y Sra.
Dr. Gregorio Oneto Barenque
Piloto Aviador J. Antonio Orozco
Srita: Soledad Orozco
Sr. Antonio de G. Osio
Sr. Senen Palomar
Lic. Ismael Palomino
Dr. Manuel Pedrosa
Ing. Alberto J. Pani
Arq. Mario Pani
Sr. Gustavo Pizarro
Lic. Carlos Prieto, y Sra.
Sr. William B. Richardson
Sra. Guadalupe G. de Rioseco
Lic. Ramon Rivera Torres, y Sra.
Sr. Salvador Rivera Caloca
Ing. Julián Rodríguez Adame
Sr. H. W. Rothenstreich, y Sra.
Sr. Santos Rutz, y Sra.
Sr. Federico Sánchez Fogarty, y Sra.
Lic. Carlos Sánchez Mejorada, y Sra.
Prof. Jesús Silva Herzog, y Sra.
Sr. I. Slobotzky
Sr. B. Sonnenberger
Dr. Rafael Soto
Sr. Valente Souza, y Sra.
Sr. Carlos Stein
Sr. Edmundo Stierle, y Sra.
Sr. Federico H. Tamm, y Sra.
Sr. Ricardo Toledo, y Sra.
Dr. Mario Torroella
Lic. Eduardo Trigueros
Sr. Salvador Ugarte, y Sra.
Casa Veerkamp
Sr. Eduardo Villaseñor, y Sra.
Sr. James R. Woodul
Sr. Harry Wright, y Sra.
Sr. S. B. Wright, y Sra.
Sra. Elena Yturbe de Amor
Sr. Francisco S. Yturbe
Sr. Luis Yturbe
Sr. Miguel Zacarías, y Sra.
Dr. Salvador Zubirán

PROGRAMA

VIERNES 1.º DE AGOSTO
a las 21 horas

DOMINGO 3 DE AGOSTO
a las 11 horas

DIRECTOR:
CARLOS CHAVEZ

*

Suite Núm. 2, en Si menor.

Bach

Obertura (Grave, Allegro, Lento) — Rondó
Sarabanda — Bourrée I y II — Polonesa
Minueto — Badinerie.

Tabuh-Tabuhan, Toccata para dos pianos y or-
questa, sobre motivos balineses.

Mc Phee

Ostinati.
Nocturno.
Finale.

SOLISTAS: EDUARDO HERNANDEZ MONCADA
Y SALVADOR OCHOA

INTERMEDIO

• "Noche en Morelia".

Bernal Jiménez

Primera Sinfonía, Op. 10.

Shostakovitch

Allegretto.
Allegro.
Lento.
Allegro molto.

La Lotería Nacional difunde este Concierto a través de las Estaciones
XEQ y XEQQ, Radio Panamericana, y X.E.L.A., Radio Metropolitana.

* PRIMERA VEZ EN MEXICO.

NOTAS
Por Francisco AGEA

Suite No. 2, en Si menor

Bach

Juan Sebastián Bach nació en Eisenach, Alemania, en 1685; murió en Leipzig en 1750

Las cuatro Suites u Oberturas para orquesta fueron compuestas probablemente durante la estancia de Bach en Coethen (1717-23), donde fué maestro de cámara del Príncipe Leopoldo. En ese período de su actividad, Bach escribió principalmente música instrumental; disponía de una pequeña orquesta de 18 ejecutantes, que, reforzada con algunos elementos, fué la que tocó por primera vez los *Concertos de Brandeburgo*.

El término Suite no fué dado por Bach a las cuatro composiciones que hoy se conocen con ese título. Usó la palabra Obertura, porque, en efecto, todas ellas comienzan con una obertura muy desarrollada que constituye la parte principal de la obra, seguida de una serie de danzas sin orden ni número determinados. El primer trozo tiene la forma

de la obertura a la francesa —tal como la estableció Lully para sus óperas—, que se compone de una primera parte, en movimiento lento y de carácter solemne y pomposo, a la que sigue un *allegro* generalmente fugado y una repetición del movimiento lento inicial; pero mientras en las obras que le sirvieron de modelo, la obertura era esencialmente teatral y decorativa, en Bach adquiere una expresión más significativa y substancial. Las danzas son pequeños cuadros de carácter, derivados de diversas formas de bailes populares; Bach, que fué hijo y nieto de músicos populares, dió un intenso sabor a las obras de este género.

Si en sus *Concertos Brandeburgueses*, Bach resumió, llevándola al apogeo, la evolución del *concerto grosso*, en sus Suites ofreció los mejores ejemplos que

existen de esta forma precursora de la sinfonía. En el primer caso, domina su genio personal; lo que se pone en juego en el segundo, es el genio de su raza y el fondo popular de su naturaleza.

La suite instrumental, tal como era cultivada en Alemania desde principios del siglo XVII, se componía de un número variable de danzas de tipo popular, ligadas por una misma tonalidad. Para conseguir el necesario contraste de ritmo y de movimiento, las diversas danzas se sucedían, por regla general, en el orden siguiente: *Alemanda*, *Corriente*, *Sarabanda* y *Giga*; pero era frecuente que, entre las dos últimas, se introdujeran otros tipos más variados, como la *Gavota*, el *Minueto*, la *Bourrée* o la *Polonesa*. En sus *Suites* para orquesta, mucho más que en las de clavecín, Bach se apartó del orden generalmente aceptado como tradicional. La *Suite en Si menor* no tiene ni *Alemanda*, ni *Corriente*, ni *Giga*; sólo quedó la *Sarabanda*. Pero, por mucho que Bach haya transfigurado todas las formas de arte que empleó, dejó siempre sus caracteres esenciales más claramente definidos que sus propios modelos.

La *Suite en Si menor* se distingue por su gran delicadeza; la orquestación se reduce a los instrumentos de cuerda y a una parte de flauta, que en ciertos momentos interviene como solista. La *Obertura*, ampliamente desarrollada, presenta la particularidad de que el *largo* inicial, al volver después del *allegro* fugado, aparece con la misma idea temática, pero con su ritmo binario transformado en ternario.

Después de la *Obertura*, la primera pieza es un *Rondó* por su forma, pero por su ritmo una *gavota*. Viene luego una solemne *Sarabanda*, con los bajos imitando en forma de canon a la melodía de la parte superior. De las dos *Bourrées* que se alternan, la primera se desarrolla sobre un bajo obstinado de carácter burlesco; la segunda es un solo de la flauta. La *Polonesa*, que se asemeja muy poco a las brillantes piezas del mismo nombre escritas en el siglo XIX, es uno de los trozos más importantes de la *Suite*; en su segunda parte, la flauta teje un contrapunto florido mientras el bajo toca el tema principal. Para terminar, un corto *Minueto* de carácter resuelto y un trozo alegre y caprichoso titulado *Badinerie*.

Tabuh-Tabuhan, Toccata para dos pianos y orquesta,
sobre motivos balineses

Colin Mc Phee nació en Montreal, Canadá, en 1901

Mc Phee

EL compositor Colin Mc Phee, que ha vivido varios años en la Isla de Bali, sugestionado por las bellezas naturales, la sencillez de las costumbres, la

cordialidad de los nativos y, sobre todo, la originalidad y riqueza de la música, escribió en 1936 la obra sinfónica *Tabuh-Tabuhan*, como resultado de su larga

permanencia en aquella isla paradisíaca. La Orquesta Sinfónica de México, bajo la dirección del maestro Carlos Chávez, estrenó esta obra el 4 de septiembre de 1936. En los programas de ese concierto se publicó el siguiente artículo del compositor, en el que describe las características esenciales de la música balinesa y de su obra *Tabuh-Tabuhan*:

"Desde el punto de vista de un músico, la isla de Bali es la legendaria *isle joyeuse*, en donde la música y la danza no sólo son amadas por todos, sino que desempeñan una parte de lo más importante en la vida del pueblo. Día y noche el aire vibra con los sonidos metálicos, dorados del *gamelán* —la orquesta peculiar de Bali y de Java— acompañando alguna ceremonia religiosa o la ejecución de alguna danza o un drama. Todavía en la actualidad hay en Bali una gran variedad de orquestas, cada una para una ocasión determinada, cada una con su combinación especial de instrumentos musicales y su lenguaje musical propio. Ejecuciones tan diferentes como el drama de las máscaras, el teatro de sombras de títeres, danzas guerreras, danzas para ceremonias y la danza *legong* (por dos niñas), tienen cada una su música y su orquesta especiales. Hay también orquestas especiales para ocasiones diferentes como cremaciones, procesiones, ceremonias en el templo. Todo ello es parte de una tradición clásica que data de un pasado muy lejano.

"En el Bali actual, es común entre la generación más joven hacer composiciones en una forma nueva, llamada *kebiar*, aprovechando melodías y motivos escogidos entre el amplio repertorio de la música clásica balinesa. Por medio de nuevas orquestaciones, nuevas

formas y modos de ejecución, esas melodías son transformadas libremente en composiciones de duración considerable, que pueden servir para acompañar danzas o bien ser usadas como música puramente instrumental. Los resultados son a menudo extraordinariamente hermosos, a pesar de las innovaciones que irritan a las gentes de más edad; las antiguas melodías adquieren un nuevo dinamismo, y la orquestación, hecha con gongos, platillos, tambores y muchas clases diferentes de metalófonos (instrumentos con teclas de metal), es una brillante apoteosis de la música de percusión.

"Durante mi larga permanencia en Bali, hice un estudio de la música, y en ese tiempo recogí naturalmente muchas melodías y fragmentos, oídos aquí y allá en diferentes ocasiones, lo mismo que composiciones completas. Con la idea de utilizar parte de ese material fugitivo en tal forma que pudiera ser compuesto como un *kebiar*, y así crear algo que fuera esencialmente balinés en la actitud, si no del todo en la realización, fué como decidí escribir *Tabuh-tabuhan*. El material usado es, en parte puramente original (aunque influenciado por la técnica balinesa) y parte hecho con melodías clásicas, tomadas de todos los tipos de orquestas. Apegándome a los principios sinfónicos, he esperado conseguir una unidad satisfactoria para los oídos occidentales. Sin embargo, no se encontrará ningún 'desarrollo' de los temas; éstos se suceden unos a otros y están enlazados de acuerdo con las exigencias de la estructura musical. La música no es en ningún sentido impresionista; la primera preocupación fué la de la forma. Sin embargo, me agrada considerarla como evoca-

dora e interpretativa de Balí en sus fases diferentes.

"El título, *Tabuh-tabuhan*, se deriva de una palabra balinesa (y también javanesa), algo difícil de explicar. Como sustantivo indica el martillo (baqueta), que se usa para tocar instrumentos de teclado; como verbo, "golpear" (el instrumento), o sea "tocar". Es, además, usada para describir la puntuación que hacen los gongos; esto es, el número de tiempos en una frase y el orden de los gongos de diferentes tamaños; también clasifica distintas formas métricas en donde las melodías son incorporadas. "Tabuh-tabuhan" implica, pues: diferentes ritmos, diferentes metros.

"Melódicamente, esta pieza es casi por completo pentafónica. Las armoniza-

ciones están derivadas de los sonidos de los gongos con sus armónicos. He suprimido todos los tambores que se usan en nuestra orquesta (con excepción del bombo, que se usa en un solo lugar), ya que no podrían dar una idea de la ejecución increíblemente ligera y ágil de los tamboreros, que, casi todo el tiempo, sólo usan las manos. Esos sonidos de tambor están reproducidos en mi composición por medio de los pianos, pizzicato de cellos, etc. Con objeto de dar a la orquesta mayor calidad de percusión, he añadido a la habitual sección de percusiones, dos pianos, marimba, platillos balineses y dos gongos. Esos gongos son casi siempre usados en la auténtica progresión balinesa".



"Noche en Morelia"

Bernal Jiménez

Miguel Bernal Jiménez nació en Morelia, Mich., en 1910

BERNAL inició sus estudios musicales a los siete años de edad, en el Colegio de Infantes de la Catedral de Morelia. Dos años después pasó al Orfeón Pío X, hoy Escuela Superior Oficial de Música Sagrada de la misma ciudad. Sus principales profesores en ese plantel fueron don Felipe Aguilera Ruiz y don Ignacio Mier Arriaga.

En 1928 fué enviado a Roma por el señor Canónigo don José María Villaseñor, fundador de aquella escuela, para perfeccionar sus estudios en el Instituto Pontificio de Música Sagrada, la prin-

cipal institución docente en su género, en donde permaneció durante cinco años y obtuvo los títulos de maestro de órgano y composición y el doctorado en canto gregoriano. Antes de terminar sus estudios en Roma, Bernal fué designado para dar su primer concierto de órgano ante el primer Congreso Organístico Italiano que se celebró en Trento el año de 1930.

Regresó a su patria en 1933 y desde entonces se ha dedicado principalmente a la enseñanza, sin abandonar sus actividades como ejecutante. Ha dado con-

ciertos de órgano en varias poblaciones de la República y ha hecho jiras con el Coro de la Escuela de Música Sagrada de Morelia, del cual es director. Ambas actividades le han valido elogiosos y entusiastas comentarios.

Entre sus composiciones musicales figura, en primer término, el drama sinfónico *Tata Vasco*, estrenado en Pátzcuaro en el presente año, así como música coral, obras para órgano, un Cuarteto "Colonial", una Suite Sinfónica, etcétera. Es, además, autor de una interesante monografía sobre "El Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid".

La *Noche en Morelia* es una pieza sinfónica escrita especialmente para la O. S. M. El compositor ha hecho la siguiente descripción de la obra:

"Las campanas de la vieja catedral ta-

ñen "a queda", y la voz de sus bronces, evocadora y solemne, hace renacer el embrujo de la noche provinciana... Por calles y jardines se ciernen una penumbra y un silencio que ponen pavor en los espíritus... En la esquina lejana el grito del vendedor de "jaletinas" —golosina nocturna— entristece como la queja de un solitario... Los ecos de un canto religioso nos guían hasta el esplendor de una ceremonia en las anchas naves de una iglesia. Otra vez por las calles, nos embarga con su lúgubre melancolía el silbato lastimero del "vecino", resignado emperador de la noche... El pianito de cantina y el "jazz" del cabaret profanan el ambiente, pero el rasguear de las guitarras lo redime con la alegría de un "gallo", romántica serenata que alumbra la noche y hace música el silencio..."



Primera Sinfonía, Op. 10

Shostakovich

Dmitri Shostakovich nació en San Petersburgo, hoy Leningrado, en 1906

ESTA sinfonía fué compuesta en 1925 y se estrenó el 12 de mayo de 1926, en Leningrado. Gracias a ella, su autor se dió a conocer ampliamente tanto en su tierra natal como en el extranjero. Distinta de las que la han seguido, la *Primera Sinfonía* de Shostakovich no tiene programa ni trata de revelar una doctrina política. La segunda, titulada *Octubre*, fué compuesta para conmemorar la Revolución rusa y se estrenó simultáneamente en cuatro ciudades en el décimo aniversario de ese

acontecimiento. La tercera, conocida por la *Sinfonía "1º de Mayo"*, tiene al final un coro que expresa los anhelos del mundo socialista. La *Quinta Sinfonía* fué escrita para celebrar el vigésimo aniversario de la Revolución de Octubre, y su estreno constituyó un gran acontecimiento en la vida musical de Moscú.

Shostakovich ha escrito, además, dos ballets: *La Edad de Oro* y *El Dardo*, una ópera satírica sobre un cuento de Gogol, otra ópera, *Lady Macbeth*, que motivó acaloradas discusiones después de su

estreno en Leningrado, en enero de 1934. En la lista de sus obras figuran también muchas piezas para piano, música de cámara y música incidental para teatro y para cine.

Durante su corta y rica carrera, Shostakovich ha experimentado muchas influencias. Sus primeras composiciones, escritas antes de que terminara sus estudios en el Conservatorio de Leningrado, naturalmente reflejan el espíritu académico, pues sus profesores le inculcaron las tradiciones de Rimsky-Korsakoff y de Glazunov. Pero al salir del Conservatorio, según él mismo declaró, le fué necesario rectificar una buena parte de las enseñanzas musicales que había recibido. "Comprendí —dijo— que la música no es sólo una combinación de sonidos dispuestos en un orden determinado, sino un arte capaz de expresar, con sus propios medios, ideas y sentimientos de lo más diversos. Esta convicción no la adquirí sin pena; baste decir que durante el año de 1926 no escribí una sola nota, pero desde el año siguiente no he cesado de componer".

Desde entonces, la idea dominante de Shostakovich ha sido relacionar su música, de una manera o de otra, con las doctrinas políticas de su país. "Soy un compositor soviético —declaró en otra ocasión— y veo a nuestra época como algo heroico, valeroso y alegre... La música no puede dejar de tener una base política, cosa que difícilmente entiende la burguesía. No puede haber música sin ideología. Los compositores del pasado, a sabiendas o no, sostuvieron teorías políticas. Por supuesto, casi todos ellos apoyaron la autoridad de las clases elevadas. Sólo Beethoven fué un precursor del movimiento revolucionario. Al leer las cartas que escribió a sus amigos,

ve uno con cuánta frecuencia expresó sus deseos de dar nuevas ideas al pueblo y de excitarlo a rebelarse contra sus amos.

"Por otro lado, Wagner, como lo demuestran sus biografías, comenzó su carrera como un radical y la terminó como un reaccionario. Su patriotismo monárquico tuvo mal efecto en su mente. Quizá sea un prejuicio personal mío, pero no considero a Wagner como un gran compositor. Es cierto que su música se toca con bastante frecuencia en Rusia; pero la oímos con el mismo espíritu con el que vamos a un museo a estudiar las formas del antiguo régimen. Podemos aprender de él ciertas cuestiones técnicas, pero no lo aceptamos.

"Como revolucionarios, tenemos un concepto diferente de la música. El mismo Lenin dijo que "la música es un medio de unificar grandes masas de gente". Tal vez la música no sea una gran directora de masas, pero sin duda es una fuerza organizadora, porque tiene el poder de remover emociones específicas en quienes la escuchan.

"La buena música exalta y anima a la gente para el trabajo y el esfuerzo. Puede ser trágica, pero debe ser fuerte. Ya no es un fin en sí misma, sino un arma vital para la lucha".

"Shostakovich —dice el distinguido compositor y musicógrafo Nicolás Slonimsky— es, sobre todo, un melodista sorprendentemente dotado y su poder de invención es igual a su fuerza melódica. Su progreso ha sido deslumbrante y los críticos de la Unión Soviética, como los del extranjero, pronto lo reconocieron como la esperanza de la música soviética. Su primera ópera, titulada *La Nariz*,

influenciada por la caricatura de la música del teatro contemporáneo europeo, motivó gran interés entre los músicos, pero no se extendió más allá de un círculo limitado. Su *Lady Macbeth* pareció combinar los dos ingredientes necesarios a todo arte grande: refinada invención melódica y originalidad de ideas puramente musicales. Como tal fué proclamada como una gran realización de la música rusa contemporánea, y los visitantes extranjeros fueron invariablemente invitados a admirar el espectáculo de esa ópera en los festivales soviéticos. *Lady Macbeth* fué representada en varias capitales europeas y su ejecución en Nueva York fué un verdadero acontecimiento".

El estilo sinfónico de Shostakovich es muy personal; puede decirse que es la negación del desarrollo temático y que consiste en la adopción de un sistema opuesto al de Liszt con sus "transformaciones de los temas". Shostakovich no sólo evita generalmente la repetición de un tema, ya sea modificado o en su forma original —que es el procedimiento habitual en los compositores sinfónicos— sino que al escribir un tema, evita la repetición de fragmentos de frase y de giros melódicos idénticos. Parece que lo que busca es que cada compás sea diferente del resto de la composición. También aplica ese sistema a la distribución de las partes y se empeña en lograr un diseño completamente independiente en cada una de ellas.

Slonimsky considera que la *Primera Sinfonía* se aparta claramente del tradicionalismo, aunque fué escrita antes de que Shostakovich terminara sus estudios en el Conservatorio, y cuando tenía veinte años escasos. "Por ejemplo, dice

Slonimsky, en la recapitulación del primer movimiento cambia el orden de los temas (en su Sonata para cello, de 1934, usa el mismo procedimiento, lo que demuestra que no fué un capricho juvenil). La armonización de la Sinfonía es más áspera de lo que un entrenamiento académico pudiera justificar, y la escritura lineal no revela intenciones contrapuntísticas. Hay algunos pasajes extraños como el del solo del timbal. La estructura melódica es angular, a veces cromática, y luego vuelve a ser amplia, sugiriendo más bien un canto popular que el tema de una sinfonía. Pero, por otra parte, hay bastante academismo sinfónico en la primera obra importante de Shostakovich para relacionarla con su entrenamiento académico. El estreno de esta Sinfonía en Leningrado, en mayo de 1926, bajo la dirección de Nicolás Malko, fué el punto de partida de Shostakovich. Después se tocó en el extranjero y sus atractivos inmediatos han hecho de ella una obra favorita".

El primer movimiento de esta Sinfonía comienza con una introducción, *Allegretto*, en que se anticipan algunos fragmentos del tema principal, que se expone ampliamente en el *Allegro non troppo*. Sobre un acompañamiento *pizzicato* de las cuerdas, la flauta toca el segundo tema, que después toma el clarinete y en seguida los bajos. El carácter se hace cada vez más apasionado, pero el trozo termina tranquilamente con unas frases que recuerdan el ambiente de la introducción.

El segundo tiempo viene a ser el *scherzo* de la sinfonía. Después del trío, con su tema en las flautas, vuelve el tema principal del *scherzo*, y hacia el final

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO
DIRECTOR: CARLOS CHAVEZ

de éste hay un gran clímax en que los metales tocan el tema del trío en contraste con el tema principal en las cuerdas, las maderas y el piano.

El trozo lento comienza con un expresivo canto del oboe, seguido por un intenso pasaje de las cuerdas. Otro solo

del oboe, con un motivo que en seguida tocan los metales, conducen a la repetición del primer tema en el violín solo. Un redoble de los timbales une a este trozo con el último tiempo, que es un final dramático lleno de contrastes de carácter y de movimiento.

~

PROGRAMA
PROXIMO

VIERNES 8 DE AGOSTO
a las 21 horas

DOMINGO 10 DE AGOSTO
a las 11 horas

DIRECTOR:
CARLOS CHAVEZ

*

- * Sinfonía Núm. 3, en Sol mayor. Vivaldi
- Concerto Brandeburgués Núm. 2, en Fa mayor,
para trompeta, flauta, oboe, violín y orquesta. Bach
- SOLISTAS: SIDNEY MEAR, AGUSTIN OROPEZA,
BERT CASSMAN, FRANCISCO CONTRERAS.
- * Divertimento para Orquesta de Cuerda. Bartok
- "Pedro y el Lobo", Cuento orquestal para niños. Prokofieff
RELATOR: CARLOS PELLICER.
- * "La Tumba de Couperin". Ravel
- * PRIMERA VEZ EN MEXICO.

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

NOVENO PROGRAMA
TEMPORADA 1941
Viernes 8 de Agosto a las 21-Domingo 10 de Agosto a las 11
PALACIO D BELLAS ARTES

TALLERES GRAFICOS
DE LA NACION

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO
DIRECTOR: CARLOS CHAVEZ

PERSONAL

VIOLINES PRIMEROS

FRANCISCO CONTRERAS
DANIEL PEREZ CASTAÑEDA
ARTURO ROMERO
RICARDO ANDRADE
JOSE G. CORTES
FELIX GONZALEZ
AURELIO L. CAMPOS
LUIS SOSA
HORACIO G. MEZA

EZEQUIEL SIERRA
FRANCISCO MONCAYO
LUIS GUZMAN
ANDRES ALBA
CIPRIANO CERVANTES
MANUEL RIOS
LUIS ANTONIO MARTINEZ
BENJAMIN CUERVO
SIMON TAPIA COLMAN

VIOLINES SEGUNDOS

ENRIQUE BARRIENTOS
ANTONIO BRAVO
JOSE TREJO
SALVADOR CONTRERAS
JESUS RUVALCABA
JOSE NOTOLA
ISAAC IVKES
RICARDO LOPEZ

HERIBERTO LOPEZ
JOSE HERNANDEZ DURAN
LUIS RAVELO
JOSE MEDINA GUTIERREZ
LUIS ALFONSO JIMENEZ
JORGE JUAREZ
MARTIN VILLASEÑOR
BALBINO COTTER

VIOLAS

MIGUEL BAUTISTA
J. JESUS MENDOZA
ALFREDO CARDENAS
ABEL EISENBERG
MANUEL TORRES
FRANCISCO GIL

FERNANDO JORDAN
DAVID SALOMA
JULIO ESCOBEDO
ROGERIO BURGOS
MARCELINO PONCE
FRANCISCO CONTRERAS R.

CELLOS

DOMINGO GONZALEZ
RAFAEL ADAME
JESUS REYES
MANUEL GARNICA
J. M. TELLEZ OROPEZA
TIRSO RIVERA JR.

TEOFILO ARIZA
LUIS G. GALINDO
PEDRO ANGULO
ALONSO BUROS
PEDRO GARCIA

CONTRABAJOS

JESUS CAMACHO VEGA
GUIDO GALLIGNANI

ISAIAS MEJIA
JOSE LUIS HERNANDEZ

CRUZ GARNICA
PABLO O'FARRIL

BRAULIO ROBLEDO
ENRIQUEZ TOVAR

FLAUTAS

AGUSTIN OROPEZA
JOSE ISLAS

OBOES

BERT GASSMAN
ERNEST SERPENTINI
JESUS TAPIA
PEDRO MONCADA

CLARINETES

MARTIN GARCIA
FERNANDO MORALES

FAGOTS

ALFREDO BONILLA
FRANCISCO ARGOTE
GREGORIO VARGAS

FLAUTIN

NOE FAJARDO

CORNO INGLÉS

BERT GASSMAN
ANTONIO HERNANDEZ

REQUINTO

GUILLERMO ROBLES

CONTRAFAGOT

JOAQUIN PALENCIA

CLARINETE BAJO
GUILLERMO CABRERA

CORNOS

THEODORE A. SEDER
VALENTIN GARCIA
WILLIAM A. NAMED
SEBASTIAN RODRIGUEZ
JOSE SANCHEZ
ALBERTO G. BARROSO

TROMPETAS

SIDNEY MEAR
LUIS FONSECA
FIDEL G. RODRIGUEZ
GUILLERMO ESTRELLA

TROMBONES

FERNANDO RIVAS
PROSPERO REYES
FELIPE ESCOBECIA

TUBA

ROSENDO AGUIRRE

ARPAS

MYOR ROSEN
EUSTOLIA GUZMAN
JUDITH FLORES ALATORRE

PIANO

EDUARDO HERNANDEZ MONCADA

CELESTA

JOSE PABLO MONCAYO

TIMBALES

CARLOS LUYANDO

PERCUSIONES

FELIPE LUYANDO
BIBLIOTECARIO
CANDELARIO HUIZAR

ENRIQUE MOEDANO

JULIO TORRES

JOSE PABLO MONCAYO

JEFE DE PERSONAL
RODRIGO PINEDA

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO
DIRECTOR: CARLOS CHAVEZ

ORQUESTA
SINFONICA
DE MEXICO

DIRECTOR:
CARLOS CHAVEZ

CONSEJO DIRECTIVO:

Lic. Alejandro Quijano, *Presidente*
Sr. Carlos Chávez, *Director Artístico*
Lic. Carlos Prieto, *Vocal*
Ing. Evaristo Araiza, *Vocal*
Sr. Ricardo Ortega, *Vocal*

COMITE HONORARIO:

C. Secretario de Educación Pública
C. Jefe del Departamento del D. F.
Sr. Lic. Eduardo Suárez
Sr. Efraín Buenrostro
Sr. Luis Montes de Oca
Sr. Luis Legorreta
Prof. Manuel M. Ponce
Sr. José Gómez Ugarte
Sr. Gonzalo Herrerías

COMITE PATROCINADOR:

Lic. Carlos Prieto, *Presidente*
Exma. Sra. de Daniels
Sra. Da. Adela Formoso de Obregón, *Sra.*
Sra. Da. Amalia G. C. de Castillo Ledón
Sra. Da. Luisa Palomino de Guieu
Sra. Da. Margarita Urqueta de Villaseñor
Sra. Da. Natalia G. de Araiza
Sra. de Harry Wright
Sra. de Pierre Olivier
Lic. Manuel Gómez Morín
Sr. Roberto V. Pesqueira
Sr. G. R. G. Conway
Sr. Carl Heynen
Dr. César R. Margain

CERENTE:

Ricardo Ortega

T E M P O R A D A 1 9 4 1

T E M P O R A D A 1 9 4 1

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO
DIRECTOR: CARLOS CHAVEZ

PATROCINADORES DE LA O. S. M.

Secretaría de Educación Pública
Departamento del Distrito Federal
Banco de México, S. A.
Asociación Mexicana de Turismo
Cía Fundidora de Fierro y Acero de
Monterrey, S. A.
"La Consolidada", S. A.
Cía. Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, S. A.
"La Tolteca", Cía de Cemento Portland, S. A.
Banco Nacional de México, S. A.
R. C. A. Victor Mexicana, S. A.
Banco Azucarero, S. A.
Cervecería Moctezuma, S. A.
"Azúcar", S. A.
Banco de Londres y México, S. A.

Lic. Miguel Alemán
Sr. Efraín Buenrostro
Embajada de los Estados Unidos
Lic. Francisco Javier Gaxiola
Ing. Marte R. Gómez
Sr. Ignacio Helguera
Ing. José Domingo Lavín

Lic. José Aguilar y Maya, y Sra.
Dr. Carlos Alatorre Isunza
Ing. Evaristo Areiza, y Sra.
Dr. Jesús Arandela, y Sra.
Sr. Alfonso Arrache E.
Dr. Abraham Ayala González, y Sra.
Prof. Federico Bach
Dr. Octavio Bandala
Dr. Sergio Bandala, y Sra.
Dr. Enrique Barajas Vallejo, y Sra.
Ing. Luis Barragán
Dr. Gustavo Baz, y Sra.
Sr. Jerónimo Bejuda, y Sra.
Arq. José Beltrán, y Sra.
Sr. Joaquín Beristain
Lic. Ramón Beteta
Sr. Ramón Benet
Sr. Gunther Boker
Sr. Arcady Boyler, y Sra.
Sr. Ernesto Bredée
Sr. E. M. Brutton, y Sra.
Sr. Roberto Bueso García
Lic. Luis Cabrera, y Sra.

Sindicato Mexicano de Electricistas
Cía Hulera "Euzkadi", S. A.
Cía Telefónica y Telegráfica Mexicana, S. A.
"La Azteca", Cía Mexicana de Seguros, S. A.
Banco Germánico de la América del Sud
Banco de Comercio, S. A.
Banco Fiduciario de México, S. A.
Banco Capitalizador de Ahorros, S. A.
Banco Nacional Hipotecario Urbano y de
Obras Públicas, S. A.
Casa Bayer, S. A.
Fábricas de Papel "Loreto y Peña Pobre", S. A.
"América Latina", Cía. Gral. de Seguros, S. A.
Banco Mexicano S. A.
Banco General de Capitalización, S. A.

Sra. Carmen López Figueroa
Sr. Luis Montes de Oca
Lic. Emilio Portes Gil
Lic. Alejandro Quijano
Lic. Aaron Sáenz
Lic. Eduardo Suárez
Sr. Frederick E. Weicker, y Sra.

Sr. J. P. Camarena,
Arq. Mauricio Campos, y Sra.
Lic. José R. Carral
Sr. Julio Carstens
Casino Español
Dr. José Castro Villagrana
Lic. Onésimo Cepeda Villarreal
Sr. Alfonso Cerrillo
Arq. Alfonso Cervantes
Arq. Fernando Cervantes y Sra.
Dr. Luis Cervantes
Sr. Raul M. Cicero
Colegio de México.
Sr. G. R. G. Conway, y Sra.
Dr. Rodolfo Corona y Aldrete, y Sra.
Lic. Antonio Correa, y Sra.
Lic. Daniel Cosío Villegas y Sra.
Dr. Ismael Cosío Villegas, y Sra.
Sr. José Covarrubias
Dr. Ignacio Chávez, y Sra.
Sr. Salvador Chávez
Sr. Guillermo Dávila
Sr. José de la Macorra

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO
DIRECTOR: CARLOS CHAVEZ

Arq. Enrique de la Mora
Lic. Francisco de la Torre Salazar
Arq. Enrique del Moral, y Sra.
Sr. José M. de Teresa
Ing. José Ignacio Domínguez
Ing. Fritz Dorsch, y Sra.
Sr. A. Espinosa de los Monteros y Sra.
Escuela Bancaria y Comercial
Dr. Vicente Flores Barrueta
Sr. Aksel Faber
Sr. José Antonio Fernández de Castro, y Sra.
Dr. J. Carlos Fernández McGregor
Dr. Raul Fournier, y Sra.
Sr. Julio Freyssinier Morín
Sr. Hilario S. Gabilondo, y Sra.
Lic. Virgilio M. Galindo
Dr. Ricardo García Isunza
Ing. Luis García Lecuona, y Sra.
Ing. Theodore Gildred, y Sra.
Lic. Manuel Gómez Morín, y Sra.
Sr. Genaro González, y Sra.
Sr. Fausto González Gomar
Dr. Ignacio González Guzmán
Sr. Noé Graham Gurriá, y Sra.
Sr. Andre Guieu, y Sra.
Sr. Tomás Gurza, y Sra.
Ing. Pascual Gutiérrez Roldán, y Sra.
Lic. Emilio Guzmán Tagle
Sr. Lamberto Hernández, y Sra.
Sra. Eva Hill de Fraser
Sr. F. Hohenemser
Sr. Epigmenio Ibarra
Sr. Marcos Kalb
Sr. Jacobo Kalb, y Sra.
Arq. Alberto LeDuc
Sr. Max Lassman, y Sra.
Dr. Alberto Lezama, y Sra.
Sr. Alfredo Limantour
Sr. Guillermo Limantour, y Sra.
Ing. Pedro Licona García y Sra.,
Sr. Roberto López, y Sra.
Dr. Manuel López y López, y Sra.
Lic. Pablo Macedo, y Sra.
Sr. Carlos Madera, y Sra.
Dr. Carlos Malabehar Peña, y Sra.
Dr. Efrén R. Marín, y Sra.
Dr. Manuel Martínez Baez
Ing. Gustavo Maryssael, y Sra.
Dr. Demetrio Mayoral Pardo
Lic. Lorenzo Mayoral Pardo

Arq. Emilio Méndes Llínas, y Sra.
Sr. Alberto Misrahi, y Sra.
Lic. N. Molina Enríquez
Sr. Ignacio Morán
Sr. Arturo Mundet, y Sra.
Arq. Armando Nicolau, y Sra.
Arq. Carlos Obregón Santacilia, y Sra.
Dr. Gregorio Oneto Barenque
Piloto Aviador J. Antonio Orozco
Srita. Soledad Orozco
Sr. Antonio de G. Osio
Sr. Senen Palomar
Lic. Ismael Palomino
Dr. Manuel Pedrosa
Ing. Alberto J. Pani
Arq. Mario Pani
Sr. Gustavo Pizarro
Lic. Carlos Prieto, y Sra.
Sr. William B. Richardson
Sra. Guadalupe G. de Rioseco
Lic. Ramon Rivera Torres, y Sra.
Sr. Salvador Rivera Caloca
Ing. Julián Rodríguez Adame
Sr. H. W. Rothenstreich, y Sra.
Sr. Santos Ruiz, y Sra.
Sr. Federico Sánchez Fogarty, y Sra.
Lic. Carlos Sánchez Mejorada, y Sra.
Prof. Jesús Silva Herzog, y Sra.
Sr. I. Slobotzky
Sr. B. Sonnenberger
Dr. Rafael Soto
Sr. Valente Souza, y Sra.
Sr. Carlos Stein
Sr. Edmundo Stierle, y Sra.
Sr. Federico H. Tamm, y Sra.
Sr. Ricardo Toledo, y Sra.
Dr. Mario Torroella
Lic. Eduardo Trigueros
Sr. Salvador Ugarte, y Sra.
Casa Veerkamp
Sr. Eduardo Villaseñor, y Sra.
Sr. James R. Woodul
Sr. Harry Wright, y Sra.
Sr. S. B. Wright, y Sra.
Sra. Elena Yturbe de Amor
Sr. Francisco S. Yturbe
Sr. Luis Yturbe
Sr. Demetrio Zacarías, y Sra.
Dr. Salvador Zubirán

PROGRAMA

VIERNES 8 DE AGOSTO
a las 21 horas

DOMINGO 10 DE AGOSTO
a las 11 horas

DIRECTOR:
CARLOS CHAVEZ

*

* Sinfonía Núm. 3, en Sol mayor.

Vivaldi.

Allegro molto.
Andante.
Allegro non troppo.

Concerto Brandeburgués Núm. 2, en Fa mayor,
para trompeta, flauta, oboe, violín y orquesta.

Bach

Allegro.
Andante.
Allegro assai.

SOLISTAS: SIDNEY MEAR, AGUSTIN OROPEZA,
BERT CASSMAN, FRANCISCO CONTRERAS.

* "La Tumba de Couperin", Suite para orquesta.

Ravel.

Prelude.
Forlane.
Menuet.
Rigaudon.

INTERMEDIO

* Divertimento para orquesta de cuerda.

Bartok.

Allegro non troppo.
Molto adagio.
Allegro assai.

"Pedro y el Lobo", Cuento orquestal para niños. Prokofieff

RELATOR: CARLOS PELLICER.

La Lotería Nacional difunde este Concierto a través de las Estaciones
XEQ y XEQQ, Radio Panamericana, y XELA, Radio Metropolitana.

* PRIMERA VEZ EN MEXICO

NOTAS
Por Francisco AGEA

Sinfonía Núm. 3, en Sol mayor

Vivaldi

Antonio Vivaldi nació en Venecia en 1675; murió en Viena en 1741

CON excepción de unos cuantos *concertos* para orquesta o para uno o más violines (los de la colección titulada *L'Estro armonico*, Op. 3, especialmente), que han sido bastante tocados a últimas fechas, la mayor parte de la música instrumental y vocal de Vivaldi es completamente desconocida en la actualidad. No deja de ser extraño ese olvido de dos siglos, si se tiene en cuenta que se trata de obras de verdadero valor que tuvieron en su época amplia difusión. Al igual que los *concertos*, las sinfonías de Vivaldi gozaron de bastante popularidad, no sólo en Italia, sino también en Alemania, como lo demuestran las diversas copias de partituras y partes de orquesta que se conservan en las bibliotecas y en las antiguas residencias de ambos países.

El interés por estudiar y dar a conocer las obras de Vivaldi, despertó apenas hace unos cuantos años. En 1927, la Biblioteca Nacional de Turín adqui-

rió por donación, una enorme cantidad de manuscritos musicales de los siglos XVI al XVIII, entre los que se encuentran muchas obras instrumentales y vocales de Vivaldi. A esa colección, llamada "Mauro Foa" en memoria del hijo del donante, se añadieron otras, y juntas formaron la más rica biblioteca del mundo en obras de Vivaldi, que consta de 27 volúmenes, de los cuales ocho están reservados a las composiciones instrumentales.

A pesar de la sorpresa que causaron estos descubrimientos, todavía no se ha hecho un estudio suficientemente profundo y detenido de las partituras de Vivaldi. Sin embargo, el musicólogo Ludwig Landshoff, a quien se debe la reciente publicación de algunas sinfonías de Vivaldi, examinó la colección "Mauro Foa", así como los manuscritos existentes en diversas bibliotecas de Alemania, y gracias a sus investigaciones ha sido posible rectificar muchos errores

relativos a los orígenes de la sinfonía. Hasta hace poco, las obras escritas sobre este asunto señalaban el nacimiento de la sinfonía italiana por el año de 1730, siendo que desde 1716 con seguridad, pero probablemente desde algunos años antes, Vivaldi había llevado esa forma instrumental a un grado de perfección casi clásica.

Por lo que toca a la biografía de Vivaldi, muchos detalles han sido descubiertos también últimamente, y se han publicado informaciones de positivo interés, relacionadas con la labor que desarrolló como director de la enseñanza musical en el Ospedale della Pietà. Los conciertos de los grandes hospitales y asilos de Venecia en el siglo XVIII ofrecían lo mejor que podía oírse en cuanto a música de concierto, pero el que sobresalía era el Ospedale della Pietà, que era una institución para niñas expósitas, en donde las asiladas recibían una educación musical completa. Durante los muchos años en que Vivaldi estuvo encargado de su dirección, los conciertos que allí se efectuaban eran considerados como inimitables, especialmente en la ejecución de sinfonías. Como violinista y como maestro de música de esa importante institución, Vivaldi tuvo amplias oportunidades para experimentar y para buscar nuevos efectos de sonoridades, exactamente lo mismo que Haydn, algunos años después, en el castillo de Esterhaz.

En aquella época se designaba en Italia con el nombre de "sinfonía" al preámbulo instrumental que se tocaba antes de un oratorio, de una cantata profana o religiosa, o bien de una ópera; de esta última tomó su carácter

festivo y alegre. No se pretendió que hubiera alguna relación en cuanto al material temático o al estilo general, entre la sinfonía y la música de la ópera que la seguía; el objeto de la primera era simplemente poner en estado de recogimiento y tranquilidad al público, que venía del ruidoso tumulto de la calle y entraba apresuradamente al teatro; de ese modo se le preparaba debidamente para lo que iba a escuchar. Por esa razón no hubo nada que impidiera el traslado de las sinfonías de ópera a las salas de conciertos y su aprovechamiento como música absoluta. Pero, debido a las oportunidades que le ofrecía su puesto en el hospital, Vivaldi fué, si no el primero, por lo menos uno de los primeros en escribir sinfonías especialmente para los conciertos, aunque la necesidad de trozos musicales de esa especie no era muy grande en la Italia de entonces.

La *Sinfonía en Sol mayor*, designada con el número 3 en la edición moderna, parece ser una de las que Vivaldi escribió especialmente para concierto. Esta suposición se basa en que el último tiempo es mucho más desarrollado que los de las sinfonías de ópera anteriores, y, sobre todo, en la instrumentación del *Andante*, cuya delicadeza no parece calculada para la acústica de los teatros de ópera, sino más bien para la sonoridad íntima de los pequeños salones de concierto. Sin embargo, aunque se sabe que esta sinfonía se tocó en un concierto dirigido por el mismo Vivaldi, en el año de 1740, no puede desecharse por completo la posibilidad de que la haya tomado de alguna de sus óperas de los años anteriores.

~

Concerto Brandeburgués Núm. 2, en Fa mayor

Bach

Juan Sebastián Bach nació en Eisenach, Alemania, en 1685; murió en Leipzig en 1750

LOS seis *Concertos de Brandeburgo* fueron compuestos por Bach durante su permanencia en Coethen (1717-1723), en los años que precedieron inmediatamente a la época de Leipzig, que marca el apogeo de su producción artística. Sus atribuciones como jefe de la música de cámara y maestro de capilla del príncipe de Coethen, explican la aparición, en ese período de su actividad, de obras sobre todo instrumentales. En 1721, Bach escribió "Seis *Concertos para diversos instrumentos*", que dedicó al margrave Cristián L. de Brandeburgo, y por tal motivo son conocidos con el nombre de *Concertos de Brandeburgo*, o *Brandeburgueses*.

Los *Concertos de Brandeburgo* son muy distintos a los modernos *concertos*, en los que un solo instrumento, tratado con virtuosidad, es acompañado por la orquesta, que le es subordinada. Los *Concertos de Brandeburgo* representan formas más antiguas del principio concertante. En algunos de ellos Bach renunció por completo a utilizar instrumentos solistas propiamente dichos. La orquesta se compone de grupos o coros instrumentales diversamente distribuidos, aunque más o menos equilibrados en cuanto a fuerza e importancia, que a veces tocan unidos, otras se dividen, o bien ceden la palabra a uno de ellos. Esas obras, basadas en el antiguo principio veneciano que busca el efecto en la oposición de grupos instrumentales de diferente colorido, son designadas por los musicógrafos modernos con el nombre de "sinfonías concertantes".

Al lado de éstos, hay entre los *Concer-*

tos de Brandeburgo otros que por su disposición concertante entran en la categoría de *concerti-grossi*. En esas obras un grupo de instrumentos acompañantes llamado *tutti* o *ripieno*, se opone al *concertino*, formado por tres o cuatro instrumentos solistas. En los *concertos* de Bach, los solistas mismos colaboran a reforzar el *tutti*, de modo que la orquesta completa alterna con el pequeño grupo instrumental. En vez de una pluralidad de grupos, hay solamente una dualidad; la distribución de los solos y la escritura virtuosa de uno de los grupos caracterizan a esta forma.

Los *concertos* de Bach están generalmente divididos en tres movimientos, dispuestos así: rápido, lento, rápido. La mayor parte de los movimientos tiene como base una forma especial de rondó, que proviene del espíritu de rivalidad entre solistas y *tutti*; es la forma del *concerto de Vivaldi*.

El *Concerto Brandeburgués Núm. 2*, es un *concerto grosso* para trompeta, flauta, oboe y violín, con acompañamiento de quinteto de cuerda y bajo continuo. La distribución del *concertino* es completamente desusada. Aunque en la época de Bach no eran raros los *concertos* para cuatro violines, hay que considerar como una innovación del maestro la combinación de flauta y oboe, con violín y trompeta. El encanto particular de esta obra, en lo que se refiere a la calidad del sonido, se debe al empleo de la trompeta solista, escrita, según la costumbre de Bach, en la posi-

ción llamada de "clarín", que es la octava más aguda que puede alcanzarse en el instrumento y en la cual se dispone no solamente de los grados conjuntos que le faltan en la parte grave de su registro, sino también de algunas notas cromáticas.

El primer movimiento puede ser considerado como un modelo de esa sencillez y claridad extremas que tienen las obras que Bach desarrolla según la "forma del *concerto* de Vivaldi". El material temático es expuesto en diez compases por el primer *tutti* y el primer solo que contrasta con el *tutti*. La estructura de toda la pieza, con la alternación constante del *tutti* y del solo, está basada en la elaboración de los motivos de esos diez primeros compases.

En el segundo movimiento, el quinteto de cuerda se calla, lo mismo que

la trompeta con su sonoridad demasiado fuerte y penetrante. La flauta, el oboe y el violín, acompañados solamente por el bajo continuo, se dividen un canto tiernamente melancólico. El material de este *andante* se reduce a dos temas; al principio y al fin del movimiento sobresale el tema principal, mientras que en la parte media predomina un tema elegiaco secundario.

El *Final* realiza una mezcla poco común de las formas fugada y concertante. Los pasajes fugados están confiados a los solistas, mientras los instrumentos del *ripieno* tocan el acompañamiento y los lazos de unión entre las diversas exposiciones de la fuga. Este movimiento, gracias a su tema alegre y desenvuelto, es el final adecuado a la obra, animada en su conjunto por una juvenil alegría.

~

La Tumba de "Couperin", Suite para orquesta

Maurice Ravel nació en Ciboure, Bajos Pirineos, en 1875; murió en París en 1937

Ravel

EN 1914 comenzó Ravel la composición de la *suite* para piano, titulada *Le Tombeau de Couperin*, pero al estallar la guerra tuvo que suspenderla, lo mismo que todas sus actividades musicales, pues ingresó en el ejército para ir a pelear por su patria. Estuvo en el frente de batalla hasta el otoño de 1917, en que le otorgaron su licencia, y entonces terminó de escribir *La Tumba de Couperin*.

A pesar de lo que el título pudiera sugerir, no se trata de una obra de

carácter fúnebre o elegiaco. La palabra "Tombeau" se empleaba antiguamente en Francia para designar ciertas obras musicales escritas en homenaje a algún maestro o a algún amigo desaparecido, pero los compositores no tenían reparo en mezclar las formas de danzas en las obras de ese tipo. La intención de Ravel, según él mismo declaró, fué en realidad hacer un homenaje a los músicos franceses del siglo XVIII, más que a Couperin en particular. Pero los trágicos acontecimientos que interrumpieron la

138

composición de la obra, le dieron una significación más profunda todavía: lo que estaba destinado a ser un homenaje a la música francesa del siglo XVIII, se convirtió en un tributo a las nobles virtudes de esa raza. La *suite* para piano consta de seis piezas: *Preludio*, *Fuga*, *Forlana*, *Rigodón*, *Minueto* y *Toccata*, cada una de ellas dedicada a un oficial amigo muerto en el campo de batalla.

Poco después de terminada la *suite* para piano, Ravel orquestó cuatro de las piezas que la componen, excluyendo la *Fuga* y la *Toccata*, que por ser de escritura netamente pianística, especialmente la última, no se hubieran adaptado a la versión orquestal. Como sucede con tantas obras de Ravel que fueron primero escritas para piano y transcritas después para la orquesta, la nueva versión de *La Tumba de Couperin*, prodigiosamente flexible y llena de colorido, está realizada con tal maestría que da

la impresión de que la obra fué concebida originalmente para la orquesta. En su versión orquestal, esta *suite* fué estrenada por Rhené Baton en uno de los conciertos Pasdeloup, en febrero de 1920.

El *Preludio*, cuya orquestación puede considerarse como un modelo en su género, está construido con un solo tema, que al desarrollarse, se transforma en una frase melódica más expresiva. La elegante *Forlana*, de ritmo tan refinado e indolente, tiene su origen en una antigua danza de los gondoleros venecianos.

El *Minueto*, que se caracteriza por su gracia aristocrática, presenta la particularidad de que, en la repetición de la primera parte, el acompañamiento es una transformación del tema del trío. Para terminar, un *Rigodón* de movimiento franco y decidido, con un episodio central de carácter un tanto melancólico.

~

Divertimento para Orquesta de cuerda

Bela Bartok nació en Nagyszentmiklos, Hungría, en 1881

Bartok

EL arte de Bela Bartok, aunque tiene sus raíces en la música popular de su país, es de una importancia mucho mayor que la de un simple exponente del nacionalismo musical de Hungría. Su obra total contiene relativamente pocos elementos tomados de la música popular; aparte de sus arreglos de cantos húngaros, rumanos o eslovacos, y con excepción de sus primeras obras y de sus colecciones de piezas infantiles para pia-

no, donde los temas populares son empleados de una manera muy individual y muy apropiada, su música expresa su propia personalidad mucho más fuertemente que su nacionalidad.

Durante varios años las composiciones de Bartok encontraron una fuerte oposición por parte de sus colegas profesionales; no fué sino hasta el año 1917, poco después del estreno de su ballet-pantomima *El príncipe de madera*, cuan-

139

do sus compatriotas se dieron cuenta de que en él poseían a un músico de verdadero valor y a uno de los más notables compositores contemporáneos. La rápida evolución de sus obras sucesivas ha dado por resultado que los músicos conservadores se nieguen a aceptar las audacias de su lenguaje armónico, mientras que las nuevas generaciones reciben con creciente interés cada una de sus obras.

La gran originalidad de la obra de Bartok, tan diferente a la de cualquier otro compositor, es difícil de analizar, ya que se basa precisamente en la ausencia de todo sistema que pudiera definirse con palabras. Bartok no se sujeta a las reglas aceptadas, y aun los procedimientos lógicos que él mismo adopta los cambia deliberadamente en cada una de sus nuevas obras. No tiene un sistema fijo para obtener los fines que persigue, sino que varía su modo de resolver las dificultades según las necesidades de cada caso particular. Nunca subordina su invención a las exigencias de la forma, sino, al contrario, ésta se determina por el impulso de aquélla. La misma independencia muestra en sus armonías, en sus ritmos y en sus elementos melódicos. Con la adopción de las escalas y modos griegos y orientales, y con progresiones inventadas por él, ha enriquecido notablemente su lenguaje musical, pero no por eso elimina de su música las convencionales escalas mayores y menores, cuando éstas pueden servir a sus propósitos.

Una de las obras más recientes de Bela Bartok es el *Divertimento* para orquesta de cuerda, compuesto en el verano de 1939 y estrenado por la Orquesta de Cámara de Basilea, Suiza, en mayo de 1940, bajo la dirección de Paul Sacher.

Además de la importancia que naturalmente se concede a cualquier obra nueva de Bela Bartok, el *Divertimento* tiene una significación especial, pues es muy probable que sea la obra que por fin haga accesible al público la música de este compositor; en efecto, Bartok es conocido hasta ahora únicamente por los músicos profesionales, y aun para muchos de éstos no es sino un nombre asociado con la música de cámara y con el folklore de su país. En gran parte, esto se debe al lenguaje radical de su música, pero también a las combinaciones instrumentales para las que ha escrito y a las grandes exigencias que hace de los ejecutantes.

Aunque Bartok es esencialmente un compositor instrumental, ha escrito relativamente poca música para orquesta sinfónica, ese gran instrumento mediante el cual se expresan de preferencia los compositores de la actualidad. Sus primeras obras no dan idea muy exacta de su verdadero estilo, puesto que Bartok ha recorrido un largo camino desde entonces, y las más recientes son difíciles para el público por su excepcional originalidad y por las complejidades de su ejecución. Pero el *Divertimento* no es excesivamente difícil de ejecutarse ni de oírse, y sin embargo, tiene toda la originalidad y las características que habitualmente se asocian con las obras de la madurez de Bartok. No es una fantasía folklórica ni cosa parecida, aunque tiene un fuerte sabor de cantos populares. En toda la obra hay una notable riqueza de invención melódica que trae consigo muchos cambios de ritmo y de movimiento. Todos los recursos de la técnica instrumental moderna son usados de la manera más efectiva, pero no hay

las dificultades extremas ni la complejidad de otras obras de Bartok, como, por ejemplo, de los últimos cuartetos. Con estas cualidades, es muy posible que el

Divertimento no sólo sea una valiosa adición al repertorio orquestal, sino que sirva para atraer la atención del público hacia este gran compositor.



"Pedro y el Lobo", Cuento Orquestal para niños (Op. 67) Prokofieff
Serge Prokofieff nació en Sontsovka, Rusia, en 1891

ESTA obra fué estrenada el 2 de mayo de 1936, en uno de los conciertos para niños de la Orquesta de Moscú. Aunque destinada especialmente a un auditorio infantil, no deja de ser igualmente sugestiva para los adultos; el compositor da rienda suelta a su fértil imaginación con sus ingeniosos comentarios musicales a los diversos episodios de un cuento, que un narrador se encarga de relatar en lenguaje sencillo y adecuado. Las palabras y la música alternan la mayor parte del tiempo, pero coinciden en algunos momentos.

Cada uno de los personajes de este cuento está caracterizado por un instrumento de la orquesta: el pájaro, por una flauta; el pato, por un oboe; el gato por un clarinete "staccato" en su registro bajo; el abuelo, por un fagot; el lobo, por tres cornos; Pedro, por el quinteto de cuerda; los disparos de los cazadores, por los timbales y el bombo. Con el objeto de que los niños aprendan a distinguir el timbre particular de cada instrumento y puedan seguir con facilidad los comentarios musicales del relato, en los conciertos infantiles se acostumbra mostrar los instrumentos y tocar en ellos los temas correspondientes, antes de comenzar la ejecución.

El cuento dice así:

Una linda mañana, Pedro abrió la reja y salió a la ancha pradera. En la rama de un gran árbol frondoso estaba posado un pajarito, amigo de Pedro. Al ver a Pedro lo saludó gozoso y le dijo: "Por aquí todo está tranquilo".

A poco llegó un pato contoneándose. Feliz de que Pedro no hubiera cerrado la reja, decidió darse un chapuzón en la profunda charca de la pradera. Cuando el pajarito vió al pato, bajó de un vuelo y se posó a su lado en el césped, encogiéndose de hombros.

¿Qué clase de ave eres tú, le dijo, que no sabes volar? A lo que repuso el pato:

¿Qué clase de ave eres tú que no sabes nadar?

Y se zambulló en la charca.

Y siguieron arguyendo, el pato nadando en la laguna y el pájaro dando brinquetes en la orilla.

De pronto algo atrajo la mirada de Pedro: era un gato que se deslizaba sobre el césped.

El gato pensó para sus adentros: el pájaro está ocupado discutiendo; voy a atraparlo. Y cautelosamente comenzó a deslizarse sobre sus patitas de terciopelo.

—¡Cuidado! —dijo Pedro—. Y el pájaro voló presto hasta el árbol, mientras el pato graznaba con enojo desde el centro de la charca.

El gato, arrastrándose, daba vueltas en torno del árbol y pensaba: ¿Valdrá la pena trepar tan alto? Cuando yo llegue, el pájaro habrá volado.

En este punto salió el abuelo. Estaba disgustado porque Pedro se había escapado al campo. "La pradera es un lugar peligroso", gritó.

¿Qué harías tú si viniera un lobo del bosque?

Pedro no prestó atención a las palabras del abuelo. Los muchachos como Pedro no le tienen miedo a los lobos. Pero el abuelo lo tomó de la mano, se lo llevó a la casa y cerró la reja.

No bien habían entrado, cuando salió del bosque un gran lobo gris.

Al instante el gato trepó al árbol; el pato se puso a graznar con terrible excitación, y lleno de pavor, no halló más recurso que saltar fuera del agua. A pesar de la premura con que quería correr, no pudo escapar: el lobo se acercaba, lo alcanzaba ya, hasta que lo cogió, y de una tarascada se lo tragó.

Y ahora, la situación era ésta: el gato, sentado en una rama del árbol; el pájaro en otra, no muy cerca del gato; el lobo daba vueltas y vueltas en derredor del árbol y miraba a los dos con ojos glotones. Mientras tanto, Pedro, detrás de la reja, sin el menor temor contemplaba todo lo que estaba sucediendo.

De pronto corrió a la casa, buscó una cuerda gruesa y a toda prisa volvió y se subió a la tapia de piedra. Una de las ramas del árbol caía justamente sobre el muro. Asiéndose de ella, Pedro

se pasó al árbol y le dijo al pájaro: "revolotea sobre la cabeza del lobo, pero guárdate de él".

El pájaro casi rozaba con sus alas la cabeza del lobo, en tanto que éste, furioso, daba mordiscos por un lado y por otro.

¡Cómo lo molestó aquel pajarito, y cuántas ganas tuvo de cazarlo! Pero el pájaro le resultó demasiado listo, y el lobo nada pudo hacer.

Entretanto, Pedro había hecho una lazada con la cuerda, y dejándola caer suavemente, la enredó en la cola del lobo, tirando de ella en seguida con todas sus fuerzas. Sintióse cogido, el lobo empezó a brincar perdidamente, tratando de soltarse; mas Pedro había logrado amarrar al árbol el otro cabo de la cuerda, y los brinco sólo consiguieron apretarla más.

En esos momentos salieron del bosque los cazadores, siguiendo las huellas del lobo, y disparando y dando voces. Pedro les gritó desde el árbol: ¡No disparéis, por favor! El pájaro y yo lo hemos cogido ya. Ayudadnos solamente a llevarlo al jardín zoológico.

¡Y allá van! Imaginad la procesión triunfal: Pedro a la cabeza; detrás de él los cazadores conduciendo al lobo, y cerrando la marcha el abuelo y el gato. Papá grande meneaba la cabeza, como si dijera: todo está muy bien; pero ¿qué habría ocurrido si Pedro no hubiera cogido al lobo?

Sobre ellos revolaba el pajarito, pando jubiloso: ¡Qué listos somos Pedro y yo! ¡Ved lo que hemos cogido!

Y si escucháis con atención, podríais oír al pato haciendo cua, cua, en el vientre del lobo, pues éste, en su precipitación, se lo había engullido vivo.

PROGRAMA
PROXIMO

VIERNES 15 DE AGOSTO
a las 21 horas

DOMINGO 17 DE AGOSTO
a las 11 horas

DIRECTOR:
CARLOS CHAVEZ

*

MUSICA TRADICIONAL MEXICANA

Corridos, para orquesta y coro.	S. Contreras.
Plegaria.	P. Hernando Franco (Siglo XVI)
Arreglo de Candelario Huízar, para coro a capella.	
Sones Mariachi.	Blas Galindo.
Huapango.	Pablo Moncayo.
"Norte", Tres movimientos sinfónicos con temas indígenas.	Sandi.
"Los Cuatro Soles":	Chávez.
Preludio y Danza de Adoración, para orquesta y coro.	

EL ORDEN DE ESTE
PROGRAMA
SE MODIFICA EN LA SIGUIENTE FORMA

Sones Mariachi Blas Galindo

"Norte", Tres movimientos sinfónicos
con temas indígenas Sandi

Huapango J. Pablo Moncayo

INTERMEDIO

Corridos, para orquesta y coro S. Contreras

Plegaria P. Hernando Franco (Siglo XVI)
Arreglo de Candelario Huizar, para coro a capella.

Misa en Re mayor (Fragmentos) José Ma. Aldana
(Siglo XVIII)
Arreglo de Candelario Huizar, para orquesta y coro.

"Los Cuatro Soles": Chávez
Preludio.
Danza de Adoración, para orquesta y coro. *

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

DECIMO PROGRAMA **1941**
TEMPORADA
Viernes 15 de Agosto a las 21 - Domingo 17 de Agosto a las 11
PALACIO DE BELLAS ARTES

PATROCINADORES DE LA O. S. M.

Secretaría de Educación Pública
Departamento del Distrito Federal
Banco de México, S. A.
Asociación Mexicana de Turismo
Cía Fundidora de Fierro y Acero de
Monterrey, S. A.
"La Consolidada", S. A.
Cía. Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, S. A.
"La Tolteca", Cía de Cemento Portland, S. A.
Banco Nacional de México, S. A.
R. C. A. Víctor Mexicana, S. A.
Banco Azucarero, S. A.
Cervecería Moctezuma, S. A.
"Azúcar", S. A.
Banco de Londres y México, S. A.

Lic. Miguel Alemán
Sr. Efraín Buenrostro
Embajada de los Estados Unidos
Lic. Francisco Javier Gaxiola
Ing. Marte R. Gómez
Sr. Ignacio Helguera
Ing. José Domingo Lavín

Lic. José Aguilar y Maya, y Sra.
Dr. Carlos Alatorre Isunza
Ing. Evaristo Araiza, y Sra.
Dr. Jesús Aranalde, y Sra.
Sr. Alfonso Arrache E.
Dr. Abraham Ayala González, y Sra.
Prof. Federico Bach
Dr. Octavio Bandala
Dr. Sergio Bandala, y Sra.
Dr. Enrique Barajas Vallejo, y Sra.
Ing. Luis Barragán
Dr. Gustavo Baz, y Sra.
Sr. Jerónimo Bejuda, y Sra.
Arq. José Beltrán, y Sra.
Sr. Joaquín Beristain
Lic. Ramón Beteta
Sr. Ramón Benet
Sr. Gunther Boker
Sr. Arcady Boytler, y Sra.
Sr. Ernesto Bredée
Sr. E. M. Brutton, y Sra.
Sr. Roberto Bueso García
Lic. Luis Cabrera, y Sra.

Sindicato Mexicano de Electricistas
Cía Hulera "Euzkadi", S. A.
Cía Telefónica y Telegráfica Mexicana, S. A.
"La Azteca", Cía Mexicana de Seguros, S. A.
Banco Germánico de la América del Sud
Banco de Comercio, S. A.
Banco Fiduclario de México, S. A.
Banco Capitalizador de Ahorros, S. A.
Banco Nacional Hipotecario Urbano y de
Obras Públicas, S. A.
Casa Bayer, S. A.
Fábricas de Papel "Loreto y Peña Pobre", S. A.
"América Latina", Cía. Gral. de Seguros, S. A.
Banco Mexicano S. A.
Banco General de Capitalización, S. A.

Sra. Carmen López Figueroa
Sr. Luis Montes de Oca
Lic. Emilio Portes Gil
Lic. Alejandro Quijano
Lic. Aaron Sáenz
Lic. Eduardo Suárez
Sr. Frederick E. Weicker, y Sra.

Sr. J. P. Camarena,
Arq. Mauricio Campos, y Sra.
Lic. José R. Carral
Sr. Julio Carstens
Casino Español
Dr. José Castro Villagrana
Lic. Onésimo Cepeda Villarreal
Sr. Alfonso Cerrillo
Arq. Alfonso Cervantes
Arq. Fernando Cervantes y, Sra.
Dr. Luis Cervantes
Sr. Raul M. Cicero
Colegio de México.
Sr. G. R. G. Conway, y Sra.
Dr. Rodolfo Corona y Aldrete, y Sra.
Lic. Antonio Correa, y Sra.
Lic. Daniel Cosío Villegas y Sra.
Dr. Ismael Cosío Villegas, y Sra.
Sr. José Covarrubias
Dr. Ignacio Chávez, y Sra.
Sr. Salvador Chávez
Sr. Guillermo Dávila
Sr. José de la Macorra

Arq. Enrique de la Mora
Lic. Francisco de la Torre Salazar
Arq. Enrique del Moral, y Sra.
Sr. José M. de Teresa
Ing. José Ignacio Domínguez
Ing. Fritz Dorsch, y Sra.
Sr. A. Espinosa de los Monteros y Sra.
Escuela Bancaria y Comercial
Dr. Vicente Flores Barrueta
Sr. Aksel Faber
Sr. José Antonio Fernández de Castro, y Sra.
Dr. J. Carlos Fernández McGregor
Dr. Raul Fournier, y Sra.
Sr. Julio Freyssinier Morín
Sr. Hilario S. Gabilondo, y Sra.
Lic. Virgilio M. Galindo
Dr. Ricardo García Isunza
Ing. Luis García Lecuona, y Sra.
Ing. Theodore Gildred, y Sra.
Lic. Manuel Gómez Morín, y Sra.
Sr. Genaro González, y Sra.
Sr. Fausto González Gomar
Dr. Ignacio González Guzmán
Sr. Noé Graham Gurria, y Sra.
Sr. Andre Guieu, y Sra.
Sr. Tomás Gurza, y Sra.
Ing. Pascual Gutiérrez Roldán, y Sra.
Lic. Emilio Guzmán Tagle
Sr. Lamberto Hernández, y Sra.
Sra. Eva Hill de Fraser
Sr. F. Hohenemser
Sr. Epigmenio Ibarra
Sr. Marcos Kalb
Sr. Jacobo Kalb, y Sra.
Arq. Alberto LeDuc
Sr. Max Lassman, y Sra.
Dr. Alberto Lezama, y Sra.
Sr. Alfredo Limantour
Sr. Guillermo Limantour, y Sra.
Ing. Pedro Licona García y Sra.,
Sr. Roberto López, y Sra.
Dr. Manuel López y López, y Sra.
Lic. Pablo Macedo, y Sra.
Sr. Carlos Madera, y Sra.
Dr. Carlos Malabehar Peña, y Sra.
Dr. Efrén R. Marín, y Sra.
Dr. Manuel Martínez Baez
Ing. Gustavo Maryssael, y Sra.
Dr. Demetrio Mayoral Pardo
Lic. Lorenzo Mayoral Pardo

Arq. Emilio Méndes Llinas, y Sra.
Sr. Alberto Misrahi, y Sra.
Lic. N. Molina Enríquez
Sr. Ignacio Morán
Sr. Arturo Mundet, y Sra.
Arq. Armando Nicolau, y Sra.
Arq. Carlos Obregón Santacilia, y Sra.
Dr. Gregorio Oneto Baranque
Piloto Aviador J. Antonio Orozco
Srita: Soledad Orozco
Sr. Antonio de G. Osio
Sr. Senen Palomar
Lic. Ismael Palomino
Dr. Manuel Pedrosa
Ing. Alberto J. Pani
Arq. Mario Pani
Sr. Gustavo Pizarro
Lic. Carlos Prieto, y Sra.
Sr. William B. Richardson
Sra. Guadalupe G. de Riosoco
Lic. Ramon Rivera Torres, y Sra.
Sr. Salvador Rivera Caloca
Ing. Julián Rodríguez Adame
Sr. H. W. Rothenstreich, y Sra.
Sr. Santos Ruiz, y Sra.
Sr. Federico Sánchez Fogarty, y Sra.
Lic. Carlos Sánchez Mejorada, y Sra.
Prof. Jesús Silva Herzog, y Sra.
Sr. I. Slobotzky
Sr. B. Sonnenberger
Dr. Rafael Soto
Sr. Valente Souza, y Sra.
Sr. Carlos Stein
Sr. Edmundo Stierle, y Sra.
Sr. Federico H. Tamm, y Sra.
Sr. Ricardo Toledo, y Sra.
Dr. Mario Torroella
Lic. Eduardo Trigueros
Sr. Salvador Ugarte, y Sra.
Casa Veerkamp
Sr. Eduardo Villaseñor, y Sra.
Sr. James R. Woodul
Sr. Harry Wright, y Sra.
Sr. S. B. Wright, y Sra.
Sra. Elena Yturbe de Amor
Sr. Francisco S. Yturbe
Sr. Luis Yturbe
Sr. Miguel Zacarías, y Sra.
Dr. Salvador Zubirán

PROGRAMA

VIERNES 15 DE AGOSTO
a las 21 horas

DOMINGO 17 DE AGOSTO
a las 11 horas

DIRECTOR
CARLOS CHAVEZ

*

Corridos, para orquesta y coro S. Contreras

Plegaria P. Hernando Franco (Siglo XVI)
Arreglo de Candelario Huizar, para coro a capella.

Misa en Re mayor (Fragmentos) José Ma. Aldana (Siglo XVIII)
Arreglo de Candelario Huizar, para orquesta y coro.

Huapango J. Pablo Moncayo

INTERMEDIO

Sones Mariachi Blas Galindo

"Norte", Tres movimientos sinfónicos con temas indígenas Sandi

"Los Cuatro Soles": Chávez
Preludio.
Danza de Adoración, para orquesta y coro.

La Lotería Nacional difunde este Concierto a través de las Estaciones XEQ y XEQQ, Radio Panamericana, y X.E.L.A., Radio Metropolitana.

MUSICA MEXICANA

Por Carlos CHAVEZ

UNA obra de arte nos gusta por muchos motivos, pero en último análisis, su fuerza para conmovernos depende solamente del grado de altura artística que posea.

No importa que se trate de música francesa o italiana, que sea del Siglo XX o del XVII, si logra su fin último: conmovernos e interesarnos.

Sin embargo, no deja de ser igualmente cierto, aunque de pronto no nos preocupe saberlo, que la realización última de su fin depende del origen y de la fecha del arte.

El arte tiene fecha y lugar.

Un individuo gusta más de aquella obra artística que corresponda mejor a su ser afectivo, a su intelectualidad, a su concepto del mundo, es decir, a su cultura y a su tiempo.

Hablando en términos generales, a un público altamente desarrollado intelectual y espiritualmente, (público dicho en el sentido de un individuo o un grupo de individuos que reciben la obra de arte que el autor produce) corresponde un arte igualmente integrado. Y a un público primitivo corresponde un arte elemental, escasamente desarrollado.

Particularizando, podríamos decir, con las reservas que haremos después, que el arte de cada época y de cada país es fruto y corresponde mejor a la sociedad que lo produce.

Las reservas son pocas: la sociedad de una época y país dado no es un núcleo absolutamente homogéneo; y las "épocas" históricas no son partes del tiempo aisladas, sino estrechamente conectadas entre sí.

Esto da lugar a ciertos hechos que de otro modo parecerían inconsecuentes.

Por ejemplo, en la época presente, en Buenos Aires y en México, digamos, hay un gran público que adora a Mozart, quien vivió en Italia y en Viena hace más de 150 años. La razón es que en el hombre de cada presente hay una enorme dosis de *pasado*; y nuestras sociedades americanas modernas son herederas de la cultura occidental que produjo a un Mozart.

En vida de Debussy el público francés siseó el arte de este compositor, el más francés y el más representativo de su tiempo. La razón es que ese público era heterogéneo; había un grupo, el mejor y más pequeño, que entendía.

El genio no se adelanta a su tiempo sino que comprende y expresa primero lo que los demás comprenderán después con algún retraso. Tampoco es preciso ser francés para recibir el arte del gran maestro, porque la cultura francesa no es cien por ciento exclusiva de Francia. Puede haber en México, o en cualquiera otro país, un público (no importa que tan numeroso o pequeño) que corresponda en una gran medida a la cultura que produjo ese arte y lo guste profundamente.

El genio no es universal; no habla a todo el mundo. Sólo podría ser así si existiera sobre el planeta una sociedad universal y única, homogénea y totalmente integrada.

Tal cosa no existe. Por eso oímos a los alemanes llamar "aficionados" a Debussy y a Ravel: el común denominador de la cultura francesa y de la alemana es bastante bajo. Es enteramente imposible que la Europa Central guste profunda y sinceramente de un *Tombeau de Couperin*...

Mas, veámos que las reservas mismas de que hablamos no vienen sino a aclarar más la indiscutible calidad de tiempo y lugar que el arte tiene.

Los lugares son regiones, o naciones, y en el mismo tanto que éstas están caracterizadas, el arte que producen está caracterizado también.

Esto no es una teoría; es simplemente una observación. Hay una poesía francesa. Pero los poemas que escriben los poetas australianos, por muy distinguidos que sean, no hacen una poesía australiana que, como la primera, sea inconfundible por poesía y por francesa.

El nacionalismo, como doctrina que nos imponga un modo de creación artística, es malo por lo que tiene de imposición y porque no puede limitarse el desarrollo ni del arte, ni de la nacionalidad.

El alcance único que podemos dar al nacionalismo es el entendimiento de que el arte sufre un proceso constante de integración en relación a su tiempo y a su lugar.

Los antinacionalistas no pueden negar que hay una música rusa del Siglo XIX y una música italiana del Siglo XVII propiamente llamadas así. Pero igualmente cierto es que ningún programa nacionalista lanzado por un individuo o por un decreto oficial hubiera podido lograr su realización. Se llegó a ésta como parte de un gran movimiento de integración cultural y social, muy amplio y muy complejo.

La existencia de una música francesa y otra rusa son hechos innegables que se han producido como cualesquiera otros fenómenos naturales: el crecimiento de una planta o el color de la tez.

Algunos programas nacionalistas producidos aquí y allá, y considerados generalmente como buenos, han recomendado el aprovechamiento del arte popular como base para grandes creaciones clásicas.

Antes de seguir adelante habrá que aclarar el sentido de ciertos términos. Entendemos por arte popular el producido por el pueblo en diversas regiones y bajo determinadas condiciones sociales, que se transmite de padres a hijos por tradición, es decir, oralmente, sin escribirse. Entendemos por creaciones clásicas, o arte clásico, el de los compositores, músicos cultivados que aprovechan en toda su extensión los recursos del arte musical conocidos universalmente (instrumentales, armónicos, rítmicos, etc.).

Uno es el arte del pueblo. El otro el de las clases cultas. Son dos artes aparte.

Los programas nacionalistas que quieren basar el arte clásico en el popular parecen pedir una cosa arbitraria.

Pero en realidad no es así. Son malos por lo que ya dijimos en párrafo anterior y porque han hecho creer a muchos compositores que con sólo armonizar e hilvanar cantos populares con cierta fantasía podrán lograr una obra clásica. Si el resultado es malo la culpa deberá ser tan solo del compositor dicho.

Los programas nacionalistas que tanto ruido han hecho los últimos años son buenamente el parto de los montes.

El hecho real, histórico, es que todos los grandes maestros clásicos de la música han bebido en la fuente del arte popular, no tan solo de manera ocasional, sino más íntimamente de lo que a primera vista parece.

El tronco del árbol de la música occidental fué la música religiosa, la de la iglesia católica primero y de la protestante después, donde el arte clásico nació y culminó en Palestrina y en Bach.

Todo él fué nutrido constante y estrechamente por el arte popular.

Las primeras grandes ramas (ya profanas), el madrigal italiano, la canción francesa, la ópera, son, en sí mismas, nada más que canto popular depurado y estructurado. Y por último, la gran rama, la música instrumental cuya forma propia es la sonata, arranca de la obertura de ópera y de la suite de danzas populares.

El arte popular y el clásico no son, pues, dos casos aparte. Son un sólo fenómeno que se presenta en diferente grado de desarrollo.

Ambos se han alimentado mutuamente en el mismo tanto y han creado de consuno el arte musical; no sólo tomando literalmente (uno del otro) melodías, formas, fórmulas armónicas, o ritmos, sino influenciando mutuamente su modo de expresión en términos generales.

Su diferencia es de grado, no de naturaleza, y corresponde al diferente grado de desarrollo intelectual y espiritual de sus individuos.

Hoy día esa diferencia es más notoria que hace siglos porque todo el desarrollo de la cultura ha venido a beneficiar exclusivamente a las clases llamadas superiores acentuando así el contraste.

El maestro clásico de hoy es un individuo altamente especializado que dispone de un instrumental y de una técnica correlativamente desarrollada y que recorre una órbita individual de gran amplitud (como la que va de la primera a la última sinfonía de Stravinsky).

El músico popular no puede alcanzar lo mismo, por impedimentos materiales.

Otro tanto puede decirse de los públicos que corresponden a uno y al otro.

Pero ¿qué diferencia de naturaleza, de substancia, hay entre la música popular española y las grandes creaciones individuales de Manuel de Falla?

Y este hecho no es tan solo cierto en el caso de Falla y la música popular española que es familiar en México. Lo es igualmente cierto de los clásicos alemanes y franceses, de los rusos y de los italianos, de cuyas naciones conocemos muy mal la música popular.

Por eso, en un momento dado, el pueblo aclama a los grandes maes-

tros, a Falla, a Stravinsky, a Beethoven, supliendo su ignorancia y su atraso con su sensibilidad y con su fuerza intelectual latente, que le permite entrever la grandeza de expresiones musicales más fuertes, más puras, mejor formadas que las suyas, pero que corresponden a su misma naturaleza y a sus mismas inquietudes íntimas.

La fuerza creadora, como todas las actividades del hombre, requiere cultivo y un medio apropiado. Los grandes maestros han tenido, por siglos, ambas cosas. Los músicos populares, no. Por eso la órbita de cada uno de ellos es tan distinta: mientras la del primero recorre un gran trecho en el curso de una sola vida la del segundo apenas evoluciona.

Pero ambos rinden por igual su parte de creación, la que puede cada quien dar, en bien de la colectividad a quien se dirigen.

Compréndase bien, por otra parte, que la función del genio creador no es sólo dar; antes que dar recibe.

Cada gran creación de un maestro supone antes que el genio de crear, el genio, la aptitud fenomenal para recibir y captar.

*
* *

En México hay una música propia. Si alguien puede tener duda de que nuestra nacionalidad haya alcanzado ya un cierto grado, digamos mínimo, de carácter propio, que torne su mirada a la música y vea que no es como ninguna otra. Es, entonces, mexicana.

Pero esto sin embargo no quiere decir que podamos, en manera alguna, hablar de un arquetipo de música mexicana.

No, tal cosa no existe.

No puede existir un tipo "soberano y eterno" ni de la mexicanidad ni de la música. Ambas cosas sufren un eterno cambio porque viven en un constante proceso de integración. Es decir, lo eterno es el cambio.

No hay un caso de música mexicana. Hay muchos. Y si bien la mexicanidad de cada caso podría explicarse satisfactoriamente a la luz de la psicología, de la sociología o de la técnica musical, más bien nos damos cuenta de ella por contraste.

Si no conociéramos más música que la mexicana, esa sería para nosotros simplemente música, la música. Pero, puesta junta con otras que conocemos y practicamos, la decisión es inevitable.

Los límites de la música mexicana son históricos y geográficos.

Es mexicana la música de los indios; es mexicana la música de origen español o de cualquiera otro que adoptaron los propios indios, los mestizos y los criollos mexicanos.

Un universitario de la ciudad de México podrá sentirse mucho más cerca —espiritual y culturalmente— de un universitario de Cambridge que de un indio lacandón. Sin embargo, aunque el primero y el último lo ignoren o lo nieguen, son dos fuerzas que están actuando en común en la formación de una colectividad en la que los dos viven y de la que los dos disfrutan aunque sea muy desigualmente.

Considérese además la fuerza material, con variadísimas consecuencias de otros órdenes, que liga a los mexicanos sobre la superficie del planeta como miembros de una misma entidad política.

Es también mexicana la música de los compositores clásicos mexicanos, que tanto en el Siglo XVII como en el XVIII, el XIX y el XX han tratado de seguir de cerca las obras clásicas de los grandes compositores europeos.

Son propiamente llamadas mexicanas las óperas italianizantes o las sinfonías germanizantes de estos compositores.

Pero la condición de mexicanidad no indica necesariamente altura de la calidad.

En la mayor parte de los casos la música mexicana revela el proceso penosísimo de lucha por entender el mundo y expresarlo bien; los conflictos inherentes a la formación de un carácter, de una personalidad.

En otros casos, sin embargo, la música mexicana alcanza condiciones de alta calidad artística. En este punto logra su validez máxima.

*
* *

La música que forma este programa ha sido escrita para orquesta sinfónica y coro —que son los instrumentos de difusión que poseemos— con el deseo de presentar al público algunos de los muchos casos de música mexicana que tienen un decidido interés musical. Una especie de vista panorámica con la necesaria limitación de un programa de concierto.

El Huapango, los Sones Mariachi, "Norte", Los Corridos, son obras sinfónicas con unidad de forma. No son "arreglos".

Dicha unidad proviene de la naturaleza misma del material, y sobre todo, del profundo sentido musical de sus autores, para quienes la música que han escrito es, en realidad, cosa propia.

La Misa de Aldana es una muestra de la solidez y seguridad con que nuestros maestros criollos del Siglo XVIII manejaban su oficio. Es una excelente prueba de nuestra ascendencia occidental bien enraizada.

En la Danza de Adoración de los "Cuatro Soles" podrían reconocerse algunas melodías que los indios cantan en sus danzas religiosas de hoy. Sin embargo, esto no es importante. La actitud ante las fuerzas naturales, ya aliadas, ya adversas, el sentimiento mágico a la vez que religioso en la tragedia de la gente de la tierra, es la emoción que he puesto hondamente en esta música.

Carlos CHAVEZ.

NOTAS

Por Francisco AGEA

Corridos

Salvador Contreras

Salvador Contreras nació en Cuernavaca, Guanajuato, en 1912

EL corrido mexicano es uno de los géneros más ricos de nuestra lírica popular. Principalmente narrativo, el texto del corrido relata en versos sencillos algún acontecimiento de los que impresionan fuertemente al pueblo: hechos heroicos, crímenes, catástrofes, descarrilamientos, hazañas de bandoleros, guerras, o bien relaciones humorísticas o sencillas coplas de amor. Es fácil distinguir el corrido, porque los cancioneros comienzan siempre por dar la fecha del suceso o por anticipar algo del acontecimiento que van a relatar.

Los textos y la música de los corridos son generalmente creaciones anónimas, pero algunas veces son de autores conocidos. Derivado del romance español que floreció durante los siglos XIV, XV y XVI, el corrido se canta en la actualidad en casi toda la República Mexicana. Los cancioneros van de pueblo en pueblo y de feria en feria, haciendo circular entre la gente que los escucha, las noticias que relatan en sus corridos.

Los cancioneros de corridos son generalmente dos hombres o un hombre y una mujer, que entonan las voces a una

distancia de tercetas o décimas paralelas. Se acompañan con guitarras, bandolón y arpa, o bien con el conjunto instrumental llamado "mariachi". Es frecuente que los mismos cancioneros vendan hojas de papel con los textos impresos de los corridos.

La forma musical del corrido depende de su forma literaria, que generalmente es en estrofas de cuatro, seis u ocho versos octosílabos. Pero a veces se intercalan exclamaciones o frases y, en ciertos casos, estribillos formados de uno, dos o cuatro versos. La forma musical consiste, pues, en una o dos sencillas frases melódicas que se repiten indefinidamente hasta completar la relación del texto.

Salvador Contreras, que junto con Blas Galindo y José Pablo Moncayo pertenece a la generación más joven de compositores mexicanos, ha escrito para este programa una serie o "tanda" de cuatro corridos, tomados de la monografía del profesor Vicente T. Mendoza (*Romance y Corrido*).

El primer corrido es el de *La Indita*, que forma parte de las "Canacas" que

se cantan en Michoacán; es de origen netamente indígena y su estribillo tiene varias palabras tarascas:

"Una indita en su chinampa andaba cortando flores, y el indio que las regaba gozaba de sus amores.

Tarimbá, de blanca me dió, de blanca me sesa, de sesa manesa, de entrar y salir, de doministrai, de doministrai, de pipili hui.

Yo vide cargar a un indio con su lacito de a tlaco, yo no me almiro del indio, sino de verlo tan flaco.

Tarimbá, etc."

El segundo corrido es el de *Las dos Marias*, original de Alfonso del Río, folklorista michoacano que ha recogido muchos corridos y canciones populares en diversas regiones del país y es al mismo tiempo autor de varios corridos:

"Tuve una María tan fría, tan fría, que parecía hielo de noche y de día. Tuve otra María que ardía, que ardía y hasta mantecuita *croque* le escurría.

¡Ay, compadrito, señor!
¡Ay, qué bien va mi labor!
Si se me da temprano,
grano por grano,
ya sin desgano
busco un amor.

Como soy ranchero de pocas palabras, cuento mentiritas, pero no muy largas: Una novia engaña, dos hacen tarugo, tres enseñan mañas, cuatro hacen dos yugos.

¡Ay compadrito, señor!, etc."

Sigue el *Romance de Román Castillo*, antigua versión mexicana de un romance español. De su texto, dice Mendoza,

se desprende que se trata de un oficial español, atrabiliario y violento, amigo de pendencias y escaramuzas, enamorado y mujeriego; pero en el fondo, como dice el mismo texto, hombre de gran corazón. Es evidente que se trata de un héroe popular que, por sus arrebatos y audacia, por su desprecio al peligro y a la muerte, se conquistó la simpatía de las masas:

¿"Dónde vas, Román Castillo, dónde vas? ¡Pobre de tí!
Ya no busques más querellas por nuestras damas de aquí.
Ya está herido tu caballo, ya está roto tu espadín, tus hazañas son extrañas y tu amor no tiene fin.

¡Ten piedad, Román Castillo!
¡Ten piedad! ¡Pobre de mí!
Si persistes en tu vida de dolor voy a morir.
Tú eres noble, tú eres bravo, hombre de gran corazón; tus hazañas son extrañas y tu amor no tiene fin".

El cuarto y último corrido es el de *Los Dorados* de Pancho Villa, original del coronel José Uribe, de Villaladama, Chihuahua.

"Soy de los meros Dorados d'ese mi general Villa, tengo diez grados ganados, pronto seré cabecilla.

El corazón del Dorado se hizo para padecer, con su cuete bien fajado, nada tiene que temer.

Mi carabina y mi yegua son mis fieles compañeras, tengo que andar veinte leguas para matar ratas güeras".

Plegaria

(Siglo XVI)

Padre Hernando Franco

EL Padre Hernando Franco llegó en 1575 a la ciudad de México, procedente de la de Guatemala. Probablemente es el compositor más antiguo, cuya obra se conoce, que haya producido música en nuestro país. No se sabe cuál era su nacionalidad, pero Gabriel Saldívar (*Historia de la Música en México*) supone que fuera criollo, nacido en la Nueva España. Poco después de llegar a México fué designado maestro de capilla de la Catedral y se dedicó a componer música. Sus obras que aún se conservan son del género vocal a gran número de voces, de cuatro a once, manejadas con sencillez; algunas son muy inspiradas no obstante la simplicidad de su línea melódica, que se ajusta completamente al canto gregoriano.

Como género literario y musical, la Plegaria es tan antigua como las necesidades de orden moral o físico del hombre. Consiste en una pequeña composición de carácter religioso, dedicada a

la divinidad para implorar el auxilio espiritual con súplicas fervientes y humildes. La Plegaria vocal o instrumental depende, por lo menos indirectamente, del canto gregoriano; su estructura es generalmente libre, puesto que está supeditada a un texto literario.

La Plegaria del Padre Franco está escrita en idioma nahuatl; fué tomada de la *Historia de la Música en México*, de Saldívar, y arreglada para coro a cuatro voces por Candelario Huízar.

Consta de dos secciones; la melodía de la primera se mueve con independencia entre las diversas voces, sin grandes artificios melódicos. Después de una bella frase, de un giro melódico franco y bien equilibrado, viene la segunda sección, *Meno lento*, que ofrece un gran contraste con la primera. Es notable, en esta segunda parte, un bien logrado efecto en imitaciones entre el tenor, la primera tiple y el bajo.

Misa en Re Mayor

(Siglo XVIII)

José María Aldana

EL manuscrito de esta *Misa* fué descubierto en los archivos del Conservatorio Nacional de Música, por el profesor Candelario Huízar, quien la arregló para ser ejecutada por primera vez en el festival de música mexicana que se celebró en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en mayo de 1940. Pocos datos biográficos se conocen acerca del compositor don José Ma-

ría Aldana. Tanto el lugar como la fecha de su nacimiento son desconocidos, pero se sabe que en 1786 era violín segundo en la Orquesta del Coliseo, de la que fué director en 1790 y 91. Gabriel Saldívar, en su *Historia de la Música en México*, dice que Aldana era "el más hábil ejecutante de violín, considerado como el mejor de su tiempo". Fué también profesor de música

y maestro de escolea en el Colegio de Infantes, puesto que ocupó hasta que murió el 7 de febrero de 1810.

Aldana compuso principalmente obras religiosas, algunas de las cuales se conservan en los archivos de la Catedral de México. Sus composiciones indican que conocía la música de Haendel y de Mozart, pero no por eso dejan de ser muy originales.

Su *Misa* fué compuesta para ser cantada cualquier día del año y consta únicamente de cuatro partes: *Kyrie, Gloria, Credo* y *Sanctus*. En este concierto se ejecutan el *Kyrie* y parte del *Credo*.

El compositor emplea muy poco el sistema de desarrollo temático tan evolucionado en la música europea de la misma época. Las melodías son muy originales y algunas de ellas tienen un notable color de música criolla. El esquema armónico es muy sencillo y está tratado con verdadera finura. La variedad se logra en las distintas secciones mediante fuertes contrastes entre la orquesta y el coro. Por sus cualidades propias, la *Misa* de Aldana puede considerarse como representativa de la música religiosa mexicana de fines de la época colonial.

Huapango

José Pablo Moncayo nació en Guadalajara, Jalisco, en 1912

Moncayo

SE da el nombre de huapango a las fiestas populares de la región costera de los Estados de Veracruz y Tamaulipas, así como de la Huasteca que comprende parte de los anteriores y de los de Hidalgo y San Luis Potosí. El nombre de huapango se deriva del nahuatl, según algunas autoridades en la materia, y quiere decir "sobre el tablado"; en tal caso quedarían comprendidos dentro del huapango los bailes de tarima de ambas costas, pero ese nombre sólo se aplica a los de la costa del Golfo. Otros afirman que la palabra huapango es una contracción de huastecas, los aborígenes de la región, y Pango, el antiguo nombre del río Pánuco.

El elemento más importante del son de huapango es el ritmo, sumamente rico y variado. El tiempo es muy vivo,

en compases de 2/4, 3/4 ó 6/8, a veces combinados o alternando rápidamente. Las melodías varían según la localidad, y aun en el mismo lugar cada quien las canta a su modo; tienen el carácter de improvisaciones y, de hecho, los mismos cancioneros las modifican constantemente. Las armonías son igualmente variables, según las distintas regiones. Los conjuntos instrumentales que tocan el acompañamiento se componen generalmente de arpa y jarana, a las que a veces se añaden violines y guitarras.

El huapango se baila en plataformas o tarimas de madera, construidas especialmente para el efecto. Hay bailes para una o más parejas de hombres y mujeres, y otros para mujeres solas. Cuando sube a la tarima una sola pareja, es porque se trata de verdaderos

virtuosos del taconeo que han adquirido un grado increíble de perfección en el baile; del taconeo tan infinitamente variado de los bailadores proviene la riqueza rítmica del huapango, cuya tradición se está perdiendo desgraciadamente, pues los bailes y las canciones comerciales de moda están invadiendo los lugares más apartados.

En la obra de Moncayo figuran tres huapangos procedentes del puerto de

Alvarado, que es el lugar en donde el huapango conserva su estilo más puro y legítimo. La forma de la pieza es ternaria; en la exposición, los temas primero y segundo corresponden a los huapangos *Ziqui Ziri* y *Balaju*, respectivamente. La parte central está hecha con *El Gavilán*, que contrasta con los anteriores por su carácter más tranquilo y melodioso.

Sones Mariachi

Blas Galindo nació en San Gabriel, Jalisco, en 1911

Blas Galindo

MARIACHI es el nombre de un conjunto instrumental que se usa en los Estados de Jalisco, Colima y Michoacán, principalmente. Lo habitual es que el grupo lo formen dos violines, arpa, jaranas, guitarras y guitarrones, pero en algunos mariachi modernos se suprime frecuentemente el arpa y se añaden, en cambio, un clarinete y una trompeta. El origen del nombre es desconocido, aunque es probable que sea una adaptación de la palabra francesa "mariage", pues, según parece, se usó por primera vez durante la ocupación francesa en los casamientos que entonces se celebraban.

La música más característica que tocan los mariachi es el *son*, pero también suelen acompañar corridos y canciones. El *son* es una especie de ronda que se canta y se baila. Es fundamentalmente rítmico y su interés musical está en la complejidad de los ritmos empleados y en las diferentes combinaciones de los mismos. Su estructura armónica es de lo más sencilla: tónica y dominante, rara vez subdominante.

Generalmente los mismos músicos que tocan los instrumentos, cantan en "falsete" el *son*, llevando las voces a intervalos de terceras o sextas paralelas. La letra es casi siempre de carácter alegre y picaresco. En cuanto al baile, también lo hacen los mismos músicos, sin mover los pies de un solo lugar; tampoco la cabeza debe moverse, y para hacer alarde de ello, algunos danzantes bailan con una botella en la cabeza.

Los *Sones Mariachi* que se ejecutan en este concierto fueron escritos para pequeña orquesta por el joven compositor Blas Galindo, para el programa de música mexicana que dirigió el maestro Chávez en Nueva York, en mayo de 1940, con motivo de la Exposición "Veinte siglos de arte mexicano" que se celebró en el Museo de Arte Moderno. El mismo Galindo amplió la orquestación para el concierto de hoy. Su obra se basa principalmente en el *son* llamado *La Negra*, pero también intervienen, como elementos de contraste, *El Zopilote* y *Los cuatro reales*.

"Norte". Tres movimientos sinfónicos con temas indígenas

Luis Sandi nació en México en 1905

Sandi

LUIS Sandi es autor de piezas para canto, para coros, para grupos de cámara y para orquesta mexicana, así como de algunas obras didácticas. Su primera obra para orquesta sinfónica es *Norte*, construida casi en su totalidad con temas indígenas de México.

No es fácil hablar de formas musicales convencionales, con relación a esta obra. Los temas se conservan sin modificaciones melódicas a través de obstinadas repeticiones, como sucede en la música de los indios de América.

En el primer movimiento se presenta el primer tema en la flauta, acompañada por el arpa. Después lo toma el corno inglés acompañado por fagot y clarinetes. El segundo tema es una canción

seri: *Kipek kum kipek kokuas* (La mujer bonita cantando). Al fin de este movimiento los dos temas aparecen juntos.

El primer tema del segundo movimiento es una canción yaqui: *juija anigua* (monte triste). Aparece en el corno inglés sobre un fondo estático encomendado a fagot, corno y arpas. El segundo tema es la canción seri, *Oe shi mu mete* (Duerme el muchachito). Es una bellísima melodía que tiene la extraordinaria particularidad de estar construida con tres sonidos únicamente; se oye por primera vez en las violas.

El último movimiento, ágil, rítmico y obstinado, está hecho con dos aires de la *Danza del Oso*, de los indios Uth.

Preludio y Danza de Adoración, de "Los Cuatro Soles"

Carlos Chávez nació en México en 1899

Chávez

DESPUES de terminar su primer ballet mexicano *El Fuego Nuevo* (1921), Carlos Chávez escribió el ballet indígena de *Los Cuatro Soles* (1925-26), basado, como el anterior, en la rica mitología de los antiguos mexicanos.

Según la leyenda mexicana, hubo en la prehistoria de América cuatro grandes cataclismos que destruyeron a la humanidad y que determinaron cuatro distintas edades, o *soles*. La civilización india que florecía en México cuando llegaron los españoles correspondía a la cuarta edad del mundo, o *Sol de Tierra*. Retrospectivamente, las otras edades habían sido el *Sol de Fuego*, el *Sol de Aire* y el *Sol de Agua*.

En estas edades se han pretendido ver equivalencias con las etapas geológicas de la tierra o con tradiciones universales como el diluvio y el hundimiento de la Atlántida. En todo caso, corresponden sin duda a grandes catástrofes o transformaciones de la tierra, en las que el poder de los cuatro elementos, agua, aire, fuego y tierra, se hizo sentir con toda su fuerza ante los hombres primitivos de este hemisferio.

En este concierto se ejecuta el Preludio instrumental del ballet y la danza ritual de adoración a Centeotl, la diosa del maíz. La danza, que pertenece al último cuadro del ballet, es un himno de albanza por la fertilidad y abundancia de la tierra.

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

ONCEAVO PROGRAMA

TEMPORADA 1941

Viernes 22 de Agosto a las 21 - Domingo 24 Agosto a las 11

PALACIO DE BELLAS ARTES

TALLERES GRAFICOS
DE LA NACION

PATROCINADORES DE LA O. S. M.

Secretaría de Educación Pública
Departamento del Distrito Federal
Banco de México, S. A.
Asociación Mexicana de Turismo
Cía Fundidora de Hierro y Acero de
Monterrey, S. A.
"La Consolidada", S. A.
Cía. Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, S. A.
"La Tolteca", Cía de Cemento Portland, S. A.
Banco Nacional de México, S. A.
R. C. A. Victor Mexicana, S. A.
Banco Azucarero, S. A.
Cervecería Moctezuma, S. A.
"Azúcar", S. A.
Banco de Londres y México, S. A.

Lic. Miguel Alemán
Sr. Efraín Buenostro
Embajada de los Estados Unidos
Lic. Francisco Javier Gaxiola
Ing. Marte R. Gómez
Sr. Ignacio Helguera
Ing. José Domingo Lavín

Lic. José Aguilar y Maya, y Sra.
Dr. Carlos Alatorre Isunza
Ing. Evaristo Araiza, y Sra.
Dr. Jesús Aranalde, y Sra.
Sr. Alfonso Arrache E.
Dr. Abraham Ayala González, y Sra.
Prof. Federico Bach
Dr. Octavio Bandala
Dr. Sergio Bandala, y Sra.
Dr. Enrique Barajas Vallejo, y Sra.
Ing. Luis Barragán
Dr. Gustavo Baz, y Sra.
Sr. Jerónimo Bejuda, y Sra.
Arq. José Beltrán, y Sra.
Sr. Joaquín Beristain
Lic. Ramón Beteta
Sr. Ramón Benet
Sr. Gunther Boker
Sr. Arcady Boytler, y Sra.
Sr. Ernesto Bredée
Sr. E. M. Brutton, y Sra.
Sr. Roberto Bueso García
Lic. Luis Cabrera, y Sra.

Sindicato Mexicano de Electricistas
Cía Hulera "Euzkadi", S. A.
Cía Telefónica y Telegráfica Mexicana, S. A.
"La Azteca", Cía Mexicana de Seguros, S. A.
Banco Germánico de la América del Sud
Banco de Comercio, S. A.
Banco Fiduciario de México, S. A.
Banco Capitalizador de Ahorros, S. A.
Banco Nacional Hipotecario Urbano y de
Obras Públicas, S. A.
Casa Bayer, S. A.
Fábricas de Papel "Loreto y Peña Pobre", S. A.
"América Latina", Cía. Gral. de Seguros, S. A.
Banco Mexicano S. A.
Banco General de Capitalización, S. A.

Sra. Carmen López Figueroa
Sr. Luis Montes de Oca
Lic. Emilio Portes Gil
Lic. Alejandro Quijano
Lic. Aaron Sáenz
Lic. Eduardo Suárez
Sr. Frederick E. Weicker, y Sra.

Sr. J. P. Camarena,
Arq. Mauricio Campos, y Sra.
Lic. José R. Carral
Sr. Julio Carstens
Casino Español
Dr. José Castro Villagrana
Lic. Onésimo Cepeda Villarreal
Sr. Alfonso Cerrillo
Arq. Alfonso Cervantes
Arq. Fernando Cervantes y, Sra.
Dr. Luis Cervantes
Sr. Raul M. Cicero
Colegio de México.
Sr. G. R. G. Conway, y Sra.
Dr. Rodolfo Corona y Aldrete, y Sra.
Lic. Antonio Correa, y Sra.
Lic. Daniel Cosío Villegas y Sra.
Dr. Ismael Cosío Villegas, y Sra.
Sr. José Covarrubias
Dr. Ignacio Chávez, y Sra.
Sr. Salvador Chávez
Sr. Guillermo Dávila
Sr. José de la Macorra

Arq. Enrique de la Mora
Lic. Francisco de la Torre Salazar
Arq. Enrique del Moral, y Sra.
Sr. José M. de Teresa
Ing. José Ignacio Domínguez
Ing. Fritz Dorsch, y Sra.
Sr. A. Espinosa de los Monteros y Sra.
Escuela Bancaria y Comercial
Dr. Vicente Flores Barrueta
Sr. Aksel Faber
Sr. José Antonio Fernández de Castro, y Sra.
Dr. J. Carlos Fernández McGregor
Dr. Raul Fournier, y Sra.
Sr. Julio Freyssinier Morín
Sr. Hilario S. Gabilondo, y Sra.
Lic. Virgilio M. Galindo
Dr. Ricardo García Isunza
Ing. Luis García Lecuona, y Sra.
Ing. Theodore Gildred, y Sra.
Lic. Manuel Gómez Morín, y Sra.
Sr. Genaro González, y Sra.
Sr. Fausto González Gomar
Dr. Ignacio González Guzmán
Sr. Noé Graham Gurria, y Sra.
Sr. Andre Guieu, y Sra.
Sr. Tomás Gurza, y Sra.
Ing. Pascual Gutiérrez Roldán, y Sra.
Lic. Emilio Guzmán Tagle
Sr. Lamberto Hernández, y Sra.
Sra. Eva Hill de Fraser
Sr. F. Hohenemser
Sr. Epigmenio Ibarra
Sr. Marcos Kalb
Sr. Jacobo Kalb, y Sra.
Arq. Alberto LeDuc
Sr. Max Lassman, y Sra.
Dr. Alberto Lezama, y Sra.
Sr. Alfredo Limantour
Sr. Guillermo Limantour, y Sra.
Ing. Pedro Licona García y Sra.,
Sr. Roberto López, y Sra.
Dr. Manuel López y López, y Sra.
Lic. Pablo Macedo, y Sra.
Sr. Carlos Madera, y Sra.
Dr. Carlos Malabehar Peña, y Sra.
Dr. Efrén R. Marín, y Sra.
Dr. Manuel Martínez Baez
Ing. Gustavo Manyssael, y Sra.
Dr. Demetrio Mayoral Pardo
Lic. Lorenzo Mayoral Pardo

Arq. Emilio Méndes Llinas, y Sra.
Sr. Alberto Misrach, y Sra.
Lic. N. Molina Enríquez
Sr. Ignacio Morán
Sr. Arturo Mundet, y Sra.
Arq. Armando Nicolau, y Sra.
Arq. Carlos Obregón Santacilia, y Sra.
Dr. Gregorio Oneto Barenque
Piloto Aviador J. Antonio Orozco
Srita: Soledad Orozco
Sr. Antonio de G. Osio
Sr. Senen Palomar
Lic. Ismael Palomino
Dr. Manuel Pedroso
Ing. Alberto J. Pani
Arq. Mario Pani
Sr. Gustavo Pizarro
Lic. Carlos Prieto, y Sra.
Sr. William B. Richardson
Sra. Guadalupe G. de Rioseco
Lic. Ramon Rivera Torres, y Sra.
Sr. Salvador Rivera Caloca
Ing. Julián Rodríguez Adame
Sr. H. W. Rothenreich, y Sra.
Sr. Santos Ruiz, y Sra.
Sr. Federico Sánchez Fogarty, y Sra.
Lic. Carlos Sánchez Mejorada, y Sra.
Prof. Jesús Silva Herzog, y Sra.
Sr. I. Slobotzky
Sr. B. Sonnenberger
Dr. Rafael Soto
Sr. Valente Souza, y Sra.
Sr. Carlos Stein
Sr. Edmundo Stierle, y Sra.
Sr. Federico H. Tamm, y Sra.
Sr. Ricardo Toledo, y Sra.
Dr. Mario Torroella
Lic. Eduardo Trigueros
Sr. Salvador Ugarte, y Sra.
Casa Veerkamp
Sr. Eduardo Villaseñor, y Sra.
Sr. James R. Woodul
Sr. Harry Wright, y Sra.
Sr. S. B. Wright, y Sra.
Sra. Elena Yturbe de Amor
Sr. Francisco S. Yturbe
Sr. Luis Yturbe
Sr. Miguel Zacarías, y Sra.
Dr. Salvador Zubirán

PROGRAMA

VIERNES 22 DE AGOSTO
a las 21 horas

DOMINGO 24 DE AGOSTO
a las 11 horas

DIRECTOR:
CARLOS CHAVEZ

*

Sinfonía en Do Mayor, "El Oso". Haydn.
Vivace assai.
Allegretto.
Menuetto (un poco allegretto).
Finale (vivace assai).

Concerto en Ré mayor para piano, "Coronación". Mozart.
Allegro.
Larghetto.
Allegretto.

SOLISTA: ROBERT CASADESUS

INTERMEDIO

Sinfonía Corta. Copland.

* Concerto para la mano izquierda. Ravel.
SOLISTA: ROBERT CASADESUS

*

* PRIMERA VEZ EN MEXICO

La Lotería Nacional difunde este Concierto a través de las Estaciones
XEQ y XEQQ, Radio Panamericana, y X.E.L.A., Radio Metropolitana

PIANO STEINWAY
DE LA CASA SCHIEFER HNOS.

NOTAS
Por Francisco AGEA

Sinfonía en Do mayor, "El Oso"

Haydn

Franz Joseph Haydn nació en Rohrau, Austria, en 1732; murió en Viena en 1809

ESTA sinfonía es la número 82, en orden cronológico, de acuerdo con la lista hecha por E. Mandyczewsky para la edición de las obras completas de Haydn. Junto con "La Reina de Francia" y "La Gallina", la Sinfonía "El Oso" pertenece a la serie de seis que Haydn escribió, entre 1784 y 1789, a petición de una importante sociedad de París llamada "Concert de la Loge Olympique". Al componer estas sinfonías, Haydn tuvo seguramente en cuenta la gran orquesta parisiense a la que estaban destinadas; trató a los instrumentos de cuerda con virtuosidad, de acuerdo con la fama de que gozaban los ejecutantes franceses de aquella época.

Muchas de las sinfonías de Haydn tienen títulos pintorescos, como por ejemplo, La Mañana, El Mediodía, La Noche, La Imperial, La Caza, La Sorpresa,

María Teresa, El Reloj, La Pasión, La Sinfonía Militar, etc. Estas designaciones, no siempre debidas al compositor, se refieren generalmente a cierta intención descriptiva o a algún rasgo característico de la música, aunque únicamente sea aplicable a uno de los movimientos de la sinfonía. En el caso presente, el título se debe a que, en el último movimiento, hay unas notas de los bajos que parecen sugerir el gruñido del oso.

* * *

Quando se consideran las condiciones primitivas en que Haydn encontró ciertas ramas de la música y, por otra parte, el vasto campo que dejó abierto para sus sucesores, se comprende por qué se le ha concedido un lugar de primera importancia en la historia de la

música instrumental. Si bien es cierto que, desde que fué revelada la importancia que tuvieron los compositores de la escuela de Mannheim como creadores del nuevo estilo instrumental, ya no puede considerarse a Haydn como "padre" de la sinfonía, es indudable, sin embargo, que las mejoras que él introdujo en ese terreno, fueron de capital importancia. Los músicos de Mannheim habían determinado los principios estructurales de la sonata y de la sinfonía; Haydn aprovechó esos principios, pero dió a su música una expresión personal mucho más intensa. Con la versatilidad de un verdadero genio, enriqueció y desarrolló las posibilidades de las nuevas formas instrumentales y, gracias a la espontaneidad y vitalidad de sus obras, hizo olvidar a los iniciadores del movimiento.

Haydn no fué propiamente un revolucionario; se contentó con ir mejorando gradualmente el edificio que habían comenzado sus predecesores. En sus primeras obras sinfónicas adoptó la

forma, entonces tan en boga, del *concerto*, pero poco a poco fué haciendo a un lado a los instrumentos solistas para dar mayor unidad y consistencia al aparato orquestal. Cuando fué nombrado, en 1761, maestro de capilla del conde de Esterhazy en el castillo de Eisenstadt, cerca de Viena, encontró la esfera de acción decisiva para su carrera artística. Su obligación era dirigir la orquesta del conde —compuesta primero de 16 músicos y luego aumentada a 30— y proporcionar las composiciones necesarias para el entretenimiento de la corte. Durante los treinta años que estuvo al servicio de Esterhazy, Haydn escribió más de cincuenta sinfonías y aprovechó la oportunidad para hacer experimentos de instrumentación, anotar los resultados y ser tan audaz como le parecía. Poco a poco fué añadiendo instrumentos de aliento a la orquesta de cuerda, hasta llegar a constituir los tres grupos instrumentales de la orquesta moderna: cuerdas, maderas y latones, a los que fueron después agregándose las percusiones.

Concerto en Re mayor para piano (K. 537)

Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart nació en Salzburgo en 1756; murió en Viena en 1791

LA importancia de los *concertos* de Mozart en la historia de las formas instrumentales es reconocida universalmente. Las líneas generales de construcción del *concerto* clásico fueron establecidas definitivamente por él y siguieron siendo las mismas, a pesar de

las modificaciones introducidas posteriormente por otros compositores. A mediados del siglo XVIII, el *concerto* no se distinguía, en sus rasgos esenciales de estructura, de los otros tipos de música orquestal y de cámara que se usaban entonces; sólo se diferenciaba de ellos

en la oportunidad que ofrecía para mayores contrastes de sonoridad y de timbre. El primero en darse cuenta del verdadero valor estético de esos contrastes fué Felipe Manuel Bach, quien modificó notablemente la estructura orquestal en sus *concertos* para piano; pero fué Mozart, con su poder de invención mucho más rico y su dominio más completo de los efectos orquestales, quien dió a las tentativas de Felipe Manuel Bach su más amplio desarrollo.

Mozart no se contentó con encerrar a la orquesta dentro de los estrechos límites de un modesto acompañamiento; trató, por el contrario, de hacer resaltar toda su fuerza y de dar un apoyo a la parte del solista. El mérito principal y la originalidad de sus *concertos* consiste en los ricos efectos que logró con las combinaciones entre la orquesta y el instrumento solista y por medio de la cooperación de todos sus elementos por separado. Por otra parte, la prominencia dada a la orquesta, en aquellos fragmentos en que es oída independientemente del solista, da un carácter sinfónico a sus *concertos*.

Mozart escribió cerca de cincuenta *concertos* para diversos instrumentos, y en todos ellos se mantuvo fiel a la forma que adoptó desde un principio, aunque, como es natural, el contenido musical fué variando mucho en los diversos períodos de su carrera. Sus obras más significativas de este género las compuso entre 1784 y 1786, cuando se instaló en Viena después de sus numerosos viajes. Fueron años de apogeo en su carrera; todo el mundo lo festejaba y le pedía sin cesar obras nuevas. Compuso entonces no menos de quince *concertos* para piano, que él mismo tocó en

diversos lugares públicos y privados. Son obras encantadoras, de una habilidad refinada, de una elegancia y un brillo sin igual. A esa época pertenecen los más célebres de sus *concertos*, así como otros que han sido injustamente olvidados. La flexibilidad de su estructura, la asombrosa variedad en la disposición de las ideas y, sobre todo, el equilibrio siempre armonioso entre las fuerzas de la orquesta y las del piano, hacen de ellos verdaderos modelos de esta forma musical.

* * *

El *Concerto en Re mayor* (K. 537), llamado comúnmente *Concerto de la Coronación*, es el penúltimo que escribió Mozart y uno de los más conocidos en la actualidad. Fechado en Viena el 24 de febrero de 1788, pertenece pues a una época posterior a la de los mencionados arriba.

Después de su brillante producción mundana de los años anteriores, la popularidad de Mozart en el mundo musical vienés había disminuido considerablemente, lo cual contribuyó para que emprendiera un trabajo de rectificación artística. El virtuoso de los años anteriores se convirtió al poco tiempo en un vigoroso y profundo creador de belleza, cuyas obras de esa época revelan una expresión más poética y elevada, al mismo tiempo que mayor relieve y originalidad en la forma. "Don Juan y sus tres grandes sinfonías de 1788, dice su biógrafo T. de Wyzewa, bastan para comprobar hasta qué nivel tan "beethoveniano" se elevó Mozart en ese período, el más romántico de toda su carrera".

Con relación al *Concerto de la Coronación* hay que agregar la influencia de un maestro contemporáneo a quien

Mozart había desdenado injustamente: Muzio Clementi, cuyo ejemplo le sirvió, entre otras cosas, para sacar mayor partido de los recursos del piano. El *Concerto* está lleno de esas melodías tan luminosas y sugestivas que Mozart produjo con tan increíble facilidad y rapidez, y que resisten toda descripción adecuada. La escritura pianística es admirable en toda la obra y el acompañamiento orquestal está hábilmente calculado para hacer lucir al piano sin darle una prominencia exagerada.

El título con que este *Concerto* es conocido generalmente, se debe a que el compositor lo tocó en Frankfort durante las fiestas que se celebraron con motivo de la coronación del Emperador Leopoldo II, en 1790, aunque esa no fué la primera ejecución de la obra. Al contrario de su antecesor José II, el nuevo emperador era indiferente al arte de Mozart, a quien no se invitó para que tomara parte en las ceremonias de la coronación. Pero Mozart, que se hallaba en muy difícil situación económica, empujó los objetos de valor que le quedaban y emprendió el viaje a Frankfort con la idea de dar conciertos para los notables que se habían reunido en la ciudad. Se presentó en público una sola vez, cuando tocó el *Concerto de la Coronación*, y aunque se le aclamó con el entusiasmo de costumbre, el éxito pecuniario no fué suficiente para sacarlo de apuros.

ROBERT CASADESUS

ROBERT Casadesus, uno de los pianistas más grandes de la actualidad, descende de una familia de músicos, entre los que se han contado Francis Casadesus, fundador y director del Conservatorio de Fontainebleau, y Henri Gustav, fundador de la Sociedad de Instrumentos Antiguos. Robert Casadesus nació en París en 1890, y a los trece años ingresó a la clase de piano del célebre pedagogo Louis Diemer, que había sido discípulo de Liszt. Después de obtener varios premios de piano y de armonía, coronó sus estudios con el famoso premio Diemer.

La carrera pianística de Casadesus ha sido brillante desde el principio. Comenzó a dar conciertos en su país natal y luego extendió sus giras por toda Europa, así como por Estados Unidos y Sudamérica. Ha tocado muchas veces

como solista con las principales orquestas europeas, bajo la dirección de los más eminentes directores. En Estados Unidos se presentó por primera vez en 1935, con la Orquesta Filarmónico-Sinfónica de Nueva York, ejecutando el *Concerto de la Coronación*, de Mozart. Al año siguiente obtuvo un verdadero triunfo cuando tocó con Arturo Toscanini un *Concerto* de Brahms.

Durante varios años fué profesor y jefe del departamento de piano en el Conservatorio de Fontainebleau, hasta que sus actividades como concertista lo obligaron a renunciar a su puesto en aquella institución.

Casadesus está considerado como el exponente más caracterizado de la música francesa, tanto de los clavecinistas de los siglos XVII y XVIII como de

los compositores modernos. La estrecha amistad que lo ligó con Maurice Ravel, garantiza la fidelidad de sus interpretaciones de la música de este compositor. Pero no solamente está considerado como

uno de los mejores intérpretes de la música de su país; su asombrosa versatilidad le permite ejecutar con igual maestría las obras de Mozart, Scarlatti, Beethoven, Schumann, Brahms, etc.

Sinfonía Corta

Aaron Copland nació en Brooklyn, Nueva York, en 1900

Copland

ESTA obra fué estrenada por la Orquesta Sinfónica de México el 23 de noviembre de 1934, pero hasta la fecha no se ha vuelto a ejecutar en ninguna parte. Teniendo en cuenta el creciente interés con que son recibidas las obras de Copland, no deja de extrañar que las orquestas de Estados Unidos no la hayan incluido en sus programas. A ese respecto, el compositor nos dice lo siguiente:

"Mi *Sinfonía Corta* ha tenido una historia algo curiosa. El estreno mundial se llevó a cabo en México en 1934, por la Orquesta Sinfónica de México dirigida por Carlos Chávez, a quien está dedicada la obra. Poco después se anunció una ejecución por la Orquesta de Filadelfia, bajo la dirección de Leopold Stokowski, pero no llegó a efectuarse. También se canceló otra ejecución anunciada por la Sinfónica de Boston con Serge Koussevitzky. Tanto Stokowski como Koussevitzky me dijeron que habían anunciado la *Sinfonía Corta* porque admiraban la obra, pero que era tan compleja desde el punto de vista rítmico, que no se decidían a ejecutarla por la limitación del tiempo de ensayos con

que contaban. En el verano de 1937, que pasé en Tlaxcala, hice un arreglo de la *Sinfonía Corta* para clarinete, cuarteto de cuerda y piano. Esa versión de la obra se anunció para tocarse en Nueva York la primavera pasada, en el festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, pero una vez más los ejecutantes desistieron de tocarla debido al gran número de ensayos que hubiera necesitado. Si menciono este hecho, no es para demostrar que escribo obras demasiado difíciles de ejecutarse, sino más bien con la idea de que el público de México se dé más completa cuenta de la perseverancia y del nivel de perfección de su propia orquesta y de su director al repetir esta obra. No necesito decir que yo, como compositor, me siento profundamente agradecido por ese gesto de confianza en mi *Sinfonía Corta*.

"La obra es en tres movimientos —rápido, lento, rápido—, que se tocan sin interrupción. Fué escrita a intervalos entre 1931 y 1933, en diversos países y lugares, desde Marruecos hasta México. Aunque la ejecución dura solamente quince minutos, la obra necesitó, como pue-

de verse, casi dos años para escribirse. En otras ocasiones he escrito quince minutos de música en dos semanas. Si tuve que emplear tanto tiempo y esfuerzo en escribir la *Sinfonía Corta*, fué porque quise hacer una obra tan perfecta como me fuera posible".

El primer movimiento, escrito en forma adaptada de rondó, comienza con un animado diálogo de las maderas; los contrabajos tocan en seguida un ritmo rudo y pesante y después aparecen en la orquesta nuevos temas que vienen a aumentar el rico colorido musical de

este trozo. Un pasaje meditativo conduce al segundo tiempo, que es un *lied* a tres partes con una sección central muy sencilla. El movimiento final es un *allegro* de carácter esencialmente rítmico, en forma de sonata modificada.

La orquestación pide los instrumentos habituales, con el aumento de un *heckelphone* (oboe bajo) y la omisión de los trombones. "La naturaleza misma de la música, explica el compositor, pareció pedir una orquesta de cámara agrandada, más bien que la sonoridad llena de un conjunto sinfónico".

~

Concerto para la mano izquierda

Ravel

Maurice Ravel nació en Ciboure, Bajos Pirineos, en 1875; murió en París en 1937

CASI al mismo tiempo que su *Concerto en Sol*, escribió Ravel el *Concerto para la mano izquierda*. Este fué compuesto por encargo del pianista Paul Wittgenstein, privado en la guerra de su brazo derecho, y se estrenó en Viena el 27 de noviembre de 1931 con el propio Wittgenstein, que conservó en propiedad la obra durante seis años.

Antes del estreno de ambas obras, Ravel hizo a un representante de la prensa, las siguientes declaraciones:

"Fué una experiencia interesante la de concebir y realizar simultáneamente los dos *Concertos*.

"El primero, en el que figuraré como solista, es un *concerto* en el sentido más exacto del término y fué escrito en el espíritu de los de Mozart o de Saint-

Saens. Creo, en efecto, que la música de un *concerto* puede ser alegre y brillante, y que no es necesario que tenga pretensiones de profundidad o efectos dramáticos por punto de mira. Se ha dicho de ciertos grandes músicos clásicos que sus *concertos* no parecen estar concebidos para el piano sino contra él. Por mi parte, considero ese juicio perfectamente justificado...

"El *Concerto* para la mano izquierda sola es de un carácter bastante diferente y en un solo movimiento; tiene muchos efectos de jazz y la escritura no es tan sencilla. En una obra de este género, lo esencial es no dar la impresión de un tejido sonoro ligero, sino la de una parte escrita para las dos manos. Recurrí aquí, además, a un es-

tilo mucho más cercano de aquél, desde luego imponente, al que se apegaba el *concerto* tradicional.

"Después de una primera parte en que domina ese espíritu, viene un episodio con carácter de improvisación que da lugar a una música de jazz. No es sino en seguida cuando se da uno cuenta de que el episodio en estilo de jazz está construido en realidad con los temas de la primera parte".

Lo mismo que en el *Concerto en Sol*, en el de la mano izquierda el piano está tratado alternativamente de dos modos diferentes: ya sea como uno de tantos instrumentos de la orquesta, a la cual enriquece al agregarle sus sonoridades hábilmente escogidas, o, lo que es más frecuente, como un instrumento solista con todas sus prerrogativas, unas veces desplegando una brillante virtuosidad, otras manifestando muy individualmente su poder expresivo.

La obra comienza con un murmullo confuso de las cuerdas graves, de donde se destaca en el contrafagot el tema principal, construido sobre un ritmo de sarabanda lenta. Los cuernos exponen otro tema en octavas que produce una impresión de inquietud. El ritmo de la sarabanda pasa poco a poco a toda la orquesta, se desarrolla en un *crescendo* y, al amplificarse, da lugar a un motivo melódico muy expresivo.

~

El tema de los cuernos pasa a los demás instrumentos de metal y se combina con el de la sarabanda. De repente la agitación se interrumpe, pero en seguida entra el piano impetuosamente con una cadencia en octavas. Sigue tocando el piano solo y toma el tema de la sarabanda, ornamentándolo con brillantes arpeggios y acordes vigorosos. Con un gran *glissando* termina este pasaje del piano y entonces la orquesta vuelve a tomar el tema de la sarabanda, acentuando con todas sus fuerzas su carácter heroico.

Por segunda vez se queda el piano solo y expone un nuevo tema muy expresivo. Vuelve la melodía de la sarabanda en la orquesta, acompañada con pasajes ágiles del piano, hasta que se inicia con un golpe de los platillos el ritmo salvaje y persistente de un *allegro* en compás binario que recuerda las danzas desenfadadas de los negros. Con ingeniosa virtuosidad el piano transforma los temas oídos anteriormente. La danza desenfadada se interrumpe, y después de un estridente *glissando* del piano, la orquesta toca nuevamente el tema de la sarabanda.

El piano se queda solo por tercera vez y vuelve a exponer los temas en su forma primitiva. Cuando toca el tema lúgubre de los cuernos, se oye en la orquesta la melodía de la sarabanda, pero inesperadamente termina la obra con unos cuantos compases de jazz.

PROGRAMA

PROXIMO

ULTIMO DE ABONO

VIERNES 29 DE AGOSTO
a las 21 horas

DOMINGO 31 DE AGOSTO
a las 11 horas

DIRECTOR:
CARLOS CHAVEZ

*

"Romeo y Julieta", Obertura-Fantasia.

Tchaikowsky.

Concerto en Re mayor para violín.

Beethoven.

SOLISTA: JOSEPH SZICETI

INTERMEDIO

Sinfonía Núm. 6, en Si menor, "Patética".

Tchaikowsky.

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

DOCEAVO PROGRAMA
TEMPORADA 1941
Viernes 29 de Agosto a las 21-Domingo 31 Agosto a las 11
PALACIO D BELLAS ARTES

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO
DIRECTOR: CARLOS CHAVEZ

PERSONAL

VIOLINES PRIMEROS

FRANCISCO CONTRERAS
(Concertino)
DANIEL PEREZ CASTAÑEDA
ARTURO ROMERO
RICARDO ANDRADE
JOSE G. CORTES
FELIX GONZALEZ
AURELIO L. CAMPOS
LUIS SOSA
HORACIO G. MEZA

EZEQUIEL SIERRA
FRANCISCO MONCAYO
LUIS GUZMAN
ANDERS ALBA
CIPRIANO CERVANTES
MANUEL RIOS
LUIS ANTONIO MARTINEZ
BENJAMIN CUERVO
SIMON TAPIA COLMAN

VIOLINES SEGUNDOS

ENRIQUE BARRIENTOS
ANTONIO BRAVO
JOSE TREJO
SALVADOR CONTRERAS
JESUS RUVALCABA
JOSE NOTOLA
ISAC LYKER
RICARDO LOPEZ

HERIBERTO LOPEZ
JOSE HERNANDEZ DURAN
LUIS RAVELO
JOSE MEDINA GUTIERREZ
LUIS ALFONSO JIMENEZ
JOSUE JUAREZ
MARTIN VILLASEÑOR
BALBINO COTTER

VIOLAS

MIGUEL BAUTISTA
J. JESUS MENDOZA
ALFREDO CARDENAS
ABEL EISENBERG
MANUEL TORRES
FRANCISCO GIL

FERNANDO JORDAN
DAVID SALOMA
JULIO ESCOBEDO
ROGERIO BURGOS
MARCELINO PONCE
FRANCISCO CONTRERAS R.

CELLOS

DOMINGO GONZALEZ
RAFAEL ADAME
JESUS REYES
MANUEL GARNICA
J. M. TELLEZ OSORPEZA
TIRSO RIVERA JR.

TEOFILO ARIZA
LUIS G. GALINDO
PEDRO ANGULO
ALONSO BURGOS
PEDRO GARCIA

CONTRABAJOS

JESUS CANACHO VEGA
GUIDO GALLIGNANI

ISAIAS MEIRA
JOSE LUIS HERNANDEZ

CRUZ GARNICA
PABLO O'FARRIL

BRAULIO ROBLEDO
ENRIQUE TOVAR

FLAUTAS

AGUSTIN OSORPEZA
JOSE ISLAS

OBOES

BERT GASSMAN
ERNEST SERPENTINI
JESUS TAPIA
PEDRO MONCADA

CLARINETES

MARTIN GARCIA
FERNANDO MORALES

FAGOTS

ALFREDO BONILLA
FRANCISCO ARGOTE
GREGORIO VARGAS

FLAUTIN

NOE FAJARDO

CORNO INGLES

BERT GASSMAN
ANTONIO HERNANDEZ

REQUINTO

GUILLERMO ROBLES

CONTRAFAGOT

JOAQUIN PALENCIA

CLARINETE BAJO
GUILLERMO CABRERA

CORNOS

THEODORE A. SEDER
VALENTIN GARCIA
WILLIAM A. NAMEN
SEBASTIAN RODRIGUEZ
JOSE SANCHEZ
ALBERTO G. BARROSO

TROMPETAS

SIDNEY MEAR
LUIS FONSECA
FIDEL G. RODRIGUEZ
GUILLERMO ESTRELLA

TROMBONES

FERNANDO RIVAS
PROSPERO REYES
FELIPE ESCORCIA

TUBA

ROSENDO AGUIRRE

ARPAS

MYRON ROSEN
EUSTOLIA GUZMAN
JUDITH FLORES ALATORRE

PIANO

EDUARDO HERNANDEZ MONCADA

CELESTA

JOSE PABLO MONCAYO

TIMBALES

CARLOS LUYANDO

PERCUSIONES

FELIPE LUYANDO
BIBLIOTECARIO
CANDILARIO HUIZAR

ENRIQUE MOEDANO

JULIO TORRES

JOSE PABLO MONCAYO

JEFE DE PERSONAL
RODRIGO PINEDA

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO
DIRECTOR: CARLOS CHAVEZ

ORQUESTA
SINFONICA
DE MEXICO

DIRECTOR:
CARLOS CHAVEZ

CONSEJO DIRECTIVO:

Lic. Alejandro Quijano, *Presidente*
Sr. Carlos Chávez, *Director Artístico*
Lic. Carlos Prieto, *Vocal*
Ing. Evaristo Araiza, *Vocal*
Sr. Ricardo Ortega, *Vocal*

COMITE HONORARIO:

C. Secretario de Educación Pública
C. Jefe del Departamento del D. F.
Sr. Lic. Eduardo Suárez
Sr. Efraín Buenrostro
Sr. Luis Montes de Oca
Sr. Luis Legorreta
Prof. Manuel M. Ponce
Sr. José Gómez Ugarte
Sr. Gonzalo Herrerías

COMITE PATROCINADOR:

Lic. Carlos Prieto, *Presidente*
Exma. Sra. de Daniels
Sra. Da. Adela Formoso de Obregón, *Sria.*
Sra. Da. Amalia G. C. de Castillo Ledón
Sra. Da. Luisa Palomino de Guieu
Sra. Da. Margarita Urueta de Villaseñor
Sra. Da. Natalia G. de Araiza
Sra. de Harry Wright
Sra. de Pierre Olivier
Lic. Manuel Gómez Morín
Sr. Roberto V. Pesqueira
Sr. G. R. G. Conway
Dr. César R. Margain

GERENTE:

Ricardo Ortega

PATROCINADORES DE LA O. S. M.

Secretaría de Educación Pública
Departamento del Distrito Federal
Banco de México, S. A.
Asociación Mexicana de Turismo
Cía Fundidora de Hierro y Acero de
Monterrey, S. A.
"La Consolidada", S. A.
Cía. Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, S. A.
"La Tolteca", Cía de Cemento Portland, S. A.
Banco Nacional de México, S. A.
R. C. A. Victor Mexicana, S. A.
Banco Azucarero, S. A.
Cervecería Moctezuma, S. A.
"Azúcar", S. A.
Banco de Londres y México, S. A.

Lic. Miguel Alemán
Sr. Efraín Buenrostro
Embajada de los Estados Unidos
Lic. Francisco Javier Gaxiola
Ing. Marte R. Gómez
Sr. Ignacio Helguera
Ing. José Domingo Lavín

Lic. José Aguilar y Maya, y Sra.
Dr. Carlos Alatorre Isunza
Ing. Evaristo Araiza, y Sra.
Dr. Jesús Aranalde, y Sra.
Sr. Alfonso Arrache E.
Dr. Abraham Ayala González, y Sra.
Prof. Federico Bach
Dr. Octavio Bandala
Dr. Sergio Bandala, y Sra.
Dr. Enrique Barajas Vallejo, y Sra.
Ing. Luis Barragán
Dr. Gustavo Baz, y Sra.
Sr. Jerónimo Bejuda, y Sra.
Arq. José Beltrán, y Sra.
Sr. Joaquín Beristain
Lic. Ramón Beteta
Sr. Ramón Benet
Sr. Gunther Boker
Sr. Arcady Boytler, y Sra.
Sr. Ernesto Bredée
Sr. E. M. Brutton, y Sra.
Sr. Roberto Bueso García
Lic. Luis Cabrera, y Sra.

Sindicato Mexicano de Electricistas
Cía Hulera "Euzkadi", S. A.
Cía Telefónica y Telegráfica Mexicana, S. A.
"La Azteca", Cía Mexicana de Seguros, S. A.
Banco Germánico de la América del Sud
Banco de Comercio, S. A.
Banco Fiduciario de México, S. A.
Banco Capitalizador de Ahorros, S. A.
Banco Nacional Hipotecario Urbano y de
Obras Públicas, S. A.
Casa Bayer, S. A.
Fábricas de Papel "Loreto y Peña Pobre", S. A.
"América Latina", Cía. Gral. de Seguros, S. A.
Banco Mexicano S. A.
Banco General de Capitalización, S. A.

Sra. Carmen López Figueroa
Sr. Luis Montes de Oca
Lic. Emilio Portes Gil
Lic. Alejandro Quijano
Lic. Aaron Sáenz
Lic. Eduardo Suárez
Sr. Frederick E. Weicker, y Sra.

Sr. J. P. Camarena,
Arq. Mauricio Campos, y Sra.
Lic. José R. Carral
Sr. Julio Carstens
Casino Español
Dr. José Castro Villagrana
Lic. Onésimo Cepeda Villarreal
Sr. Alfonso Cerrillo
Arq. Alfonso Cervantes
Arq. Fernando Cervantes, y Sra.
Dr. Luis Cervantes
Sr. Raul M. Cicero
Colegio de México.
Sr. G. R. G. Conway, y Sra.
Dr. Rodolfo Corona y Aldrete, y Sra.
Lic. Antonio Correa, y Sra.
Lic. Daniel Cosío Villegas, y Sra.
Dr. Ismael Cosío Villegas, y Sra.
Sr. José Covarrubias
Dr. Ignacio Chávez, y Sra.
Sr. Salvador Chávez
Sr. Guillermo Dávila
Sr. José de la Macorra

Arq. Enrique de la Mora
Lic. Francisco de la Torre Salazar
Arq. Enrique del Moral, y Sra.
Sr. José M. de Teresa
Ing. José Ignacio Domínguez
Ing. Fritz Dorsch, y Sra.
Sr. A. Espinosa de los Monteros y Sra.
Escuela Bancaria y Comercial
Dr. Vicente Flores Barrueta
Sr. Aksel Faber
Sr. José Antonio Fernández de Castro, y Sra.
Dr. J. Carlos Fernández McGregor
Dr. Raul Fournier, y Sra.
Sr. Julio Freyssinier Morín
Sr. Hilario S. Gabilondo, y Sra.
Lic. Virgilio M. Galindo
Dr. Ricardo García Isunza
Ing. Luis García Lecuona, y Sra.
Ing. Theodore Gildred, y Sra.
Lic. Manuel Gómez Morín, y Sra.
Sr. Genaro González, y Sra.
Sr. Fausto González Gomar
Dr. Ignacio González Guzmán
Sr. Noé Graham Gurria, y Sra.
Sr. Andre Guieu, y Sra.
Sr. Tomás Gurza, y Sra.
Ing. Pascual Gutiérrez Roldán, y Sra.
Lic. Emilio Guzmán Tagle
Sr. Lamberto Hernández, y Sra.
Sra. Eva Hill de Fraser
Sr. F. Hohenemser
Sr. Epigmenio Ibarra
Sr. Marcos Kalb
Sr. Jacobo Kalb, y Sra.
Arq. Alberto LeDuc
Sr. Max Lessman, y Sra.
Dr. Alberto Lezama, y Sra.
Sr. Alfredo Limantour
Sr. Guillermo Limantour, y Sra.
Ing. Pedro Licona García y Sra.,
Sr. Roberto López, y Sra.
Dr. Manuel López y López, y Sra.
Lic. Pablo Macedo, y Sra.
Sr. Carlos Madera, y Sra.
Dr. Carlos Malabehar Peña, y Sra.
Dr. Efrén R. Marín, y Sra.
Dr. Manuel Martínez Baez
Ing. Gustavo Maryssael, y Sra.
Dr. Demetrio Mayoral Pardo
Lic. Lorenzo Mayoral Pardo

Arq. Emilio Méndes Llinas, y Sra.
Sr. Alberto Mirachi, y Sra.
Lic. N. Molina Enríquez
Sr. Ignacio Morán
Sr. Arturo Mundet, y Sra.
Arq. Armando Nicolau, y Sra.
Arq. Carlos Obregón Santacilia, y Sra.
Dr. Gregorio Oneto Barenque
Piloto Aviador J. Antonio Orozco
Srita. Soledad Orozco
Sr. Antonio de G. Osio
Sr. Senen Pelomar
Lic. Ismael Palomino
Dr. Manuel Pedrosa
Ing. Alberto J. Pani
Arq. Mario Pani
Sr. Gustavo Pizarro
Lic. Carlos Prieto, y Sra.
Sr. William B. Richardson
Sra. Guadalupe G. de Rioseco
Lic. Ramon Rivera Torres, y Sra.
Sr. Salvador Rivera Caloca
Ing. Julián Rodríguez Adame
Sr. H. W. Rothenstreich, y Sra.
Sr. Santos Ruiz, y Sra.
Sr. Federico Sánchez Fogarty, y Sra.
Lic. Carlos Sánchez Mejorada, y Sra.
Prof. Jesús Silva Herzog, y Sra.
Sr. I. Slobotzky
Sr. B. Sonnenberger
Dr. Rafael Soto
Sr. Valente Souza, y Sra.
Sr. Carlos Stein
Sr. Edmundo Stierle, y Sra.
Sr. Federico H. Tamm, y Sra.
Sr. Ricardo Toledo, y Sra.
Dr. Mario Torroella
Lic. Eduardo Trigueros
Sr. Salvador Ugarte, y Sra.
Casa Veerkamp
Sr. Eduardo Villaseñor, y Sra.
Sr. James R. Woodul
Sr. Harry Wright, y Sra.
Sr. S. B. Wright, y Sra.
Sra. Elena Yturbe de Amor
Sr. Francisco S. Yturbe
Sr. Luis Yturbe
Sr. Miguel Zacarías, y Sra.
Dr. Salvador Zubirán

PROGRAMA

VIERNES 29 DE AGOSTO
a las 21 horas

DOMINGO 31 DE AGOSTO
a las 11 horas

DIRECTOR:
CARLOS CHAVEZ

"Romeo y Julieta", Obertura-Fantasia Tchaikowsky

Concerto en Re mayor para violín, Op. 61 Beethoven
Allegro ma non troppo
Larghetto
Rondo

SOLISTA: JOSEPH SZIGETI

INTERMEDIO

Sinfonía Núm. 6, en Si menor, "Patética" Tchaikowsky
Adagio; allegro non troppo
Allegro con grazia
Allegro molto vivace
Finale: adagio lamentoso

La Lotería Nacional difunde este Concierto a través de las Estaciones
XEQ y XEQQ, Radio Panamericana, y X.E.L.A. Radio Metropolitana

NOTAS
Por Francisco AGEA

"Romeo y Julieta", Obertura-Fantasia Tchaikowsky
Pedro Tchaikowsky nació en Votkinsk, Rusia, en 1840; murió en San Petersburgo, en 1893

LA Obertura de "Romeo y Julieta", sobre el drama de Shakespeare, fué compuesta en 1869 y ejecutada por primera vez en marzo de 1870, en un concierto de la Sociedad Musical de Moscú, bajo la dirección de Nicholas Rubinstein. Después del estreno y de la publicación de la obra, Tchaikowsky, no satisfecho con ella, la revisó y le hizo algunas modificaciones. La segunda edición, que data de 1881, contiene ya esas modificaciones.

Esta obra fué escrita por sugestión de Balakiref y está dedicada a él. Por el año de 1868, Tchaikowsky estuvo por primera vez en contacto con el grupo de compositores rusos que luchaban por la causa del nacionalismo musical e indudablemente se sintió atraído por el entusiasmo de Balakiref y de Rimsky-Korsakof, quienes ejercieron sobre él cierta influencia, aunque momentánea. El efecto de esa influencia puede apre-

ciarse en la Obertura "Romeo y Julieta", cuyo asunto fué sugerido por Balakiref, y sobre todo en la Segunda Sinfonía, compuesta sobre temas populares rusos. Después de ese contacto pasajero con los compositores radicales de entonces, Tchaikowsky se apartó por completo de ellos para seguir sus propias inclinaciones, muy diferentes de las de los nacionalistas.

Aunque Tchaikowsky tenía predilección por las formas sinfónicas clásicas, no dejó de interesarle también la música sinfónica descriptiva. De hecho, durante toda su carrera, alternó constantemente entre ambos géneros. En aquellas obras en que se sujetó a un programa literario, lo hizo siempre tomando lo esencial de las situaciones dramáticas y caracterizándolas con un colorido muy teatral. Por la forma en que está tratado el asunto, la Obertura de "Romeo y Julieta" es en realidad un poema

sinfónico. Comienza con una introducción, *andante non tanto*, en que los clarinetes y fagots tocan un tema solemne que, según algunos autores, caracteriza a Fray Lorenzo, el monje franciscano amigo de los desdichados amantes. En la sección principal de la *Obertura*, *Allegro giusto*, la música describe los tumultos callejeros y las luchas sangrientas provocadas por la enemistad ancestral entre Montescos y Capuletos. Viene después el tema del amor de Julieta y Romeo, los dos herederos de las familias enemigas, cantado por las violas con sordina y el

corno inglés, sobre un acompañamiento sincopado de las cuerdas. Vuelve el tumulto callejero y se desarrolla ampliamente el tema de la lucha. Los cornos tocan el motivo de Fray Lorenzo, pero domina el tema de la lucha, hasta que vuelve el del amor, cada vez más apasionado. Los diversos motivos se combinan y, después de un intenso pasaje de toda la orquesta, hay un descenso de sonoridad que termina con un redoble de timbales. En la sección final, *Moderato assai*, se oye como un lamento la canción de Romeo.

Concerto en Re mayor para Violín, Op. 61

Beethoven

Ludwig van Beethoven nació en Bonn, Alemania, en 1770; murió en Viena en 1827

ESTE *Concerto* es el único que Beethoven escribió para violín. Fué compuesto especialmente para el famoso violinista Franz Clement, director de la orquesta del Teatro de Viena, quien lo tocó por primera vez en diciembre de 1806. Beethoven, que acostumbraba dejar para última hora las obras que tenía que componer dentro de un plazo determinado, no entregó este *Concerto* a tiempo para ser ensayado. El día del estreno, Clement, que además de notable virtuoso era un músico excepcionalmente dotado, tocó su parte a primera vista. El éxito fué para él, más que para el compositor. Su virtuosismo tenía forzosamente que llamar la atención, pero el público no comprendió las excelencias de la obra que, sin ensayos, no podía ser tocada como era debido. No es extraño

que el *Concerto* haya permanecido olvidado durante muchos años y que sólo cuando Joachim lo revivió, a mediados del siglo XIX, haya sido juzgado como le corresponde: como una obra única en su género, en la cual las partes instrumentales adquieren verdadera importancia sinfónica y en donde el virtuosismo más avanzado está puesto al servicio de la idea musical.

La siguiente crónica, de Johann N. Moser, da una idea de la opinión que el público se formó de la obra, en la época de su estreno: "El eminente violinista Clement tocó, además de otras piezas excelentes, un *concerto* de Beethoven que, de acuerdo con su originalidad y sus diversos pasajes hermosos, fué recibido con un aplauso más caluroso que de costumbre. El arte de Clement, su

elegancia, el vigor y la seguridad de su ejecución, provocaron un aplauso tumultuoso. Pero el juicio de los aficionados es unánime en lo que se refiere al *Concerto*: sus muchas bellezas son admitidas, pero se dice que la continuidad se interrumpe frecuentemente y que las repeticiones interminables de algunos pasajes vulgares fácilmente cansan al oyente. La opinión pública sostiene que Beethoven podría emplear su indudable talento con mejores resultados y darnos obras como sus dos primeras sinfonías, su elegante septeto, su ingenioso quinteto en *re mayor* y algunas más, que siempre lo colocaron al frente de los compositores. Se considera que Beethoven no debe seguir por ese camino. En un caso así, la música puede llegar a una situación en que el oyente, si no está profundamente interiorizado de las reglas y los puntos difíciles del arte, no encontrará el menor goce en ella; antes bien, aplastado por el montón de ideas demasiado pesadas y desunidas y por el continuo aturdimiento producido por ciertos instrumentos, abandonará la sala con una desagradable sensación de cansancio. El público quedó sumamente contento del concierto en conjunto y de la *Fantasia* de Clement".

* * *

Beethoven introdujo muchas innovaciones importantes en el género *concerto*. Siempre afecto a modificar y a perfeccionar, más que a imitar o repetirse, solamente escribió siete *concertos*: cinco para piano, uno para violín y un triple *concerto* para piano, violín y cello. Desde los primeros, cuya construcción está de acuerdo con las tradiciones, Beethoven enriqueció la orquesta con dos clarinetes, dos trompetas (usadas siempre con mucha discreción) y dos timbales.

Esa ampliación de los elementos orquestales no tuvo por objeto aumentar la sonoridad, sino variar los timbres y dar mayor importancia musical a las partes de los instrumentos acompañantes. Poco a poco, fué restableciendo el equilibrio entre la orquesta y el solista, hasta llegar, en algunos lugares de sus últimos *Concertos*, a dar al instrumento solista un papel limitado dentro del conjunto instrumental, donde ya no tiene sino una parte de acompañante. En tales condiciones, la obra deja de ser un *concerto* propiamente dicho. Sin duda, esa es una de las causas por las que Beethoven no volvió a escribir composiciones en esa forma, después de su *Quinto Concerto* para piano. Es también probable que la gran cantidad de *concertos* escritos en la misma época por otros compositores, haya contribuido a que Beethoven abandonara un género que, al vulgarizarse, perdía interés para él.

El *Concerto para Violín* es uno de los más extensos que se han escrito. El plan gigantesco de la obra es sereno y los rasgos geniales que contiene no son de gran apariencia. Por ese motivo, en un principio fué considerado como insignificante a la vez que criticado por su longitud.

El primer movimiento, *allegro ma non troppo*, comienza con una larga exposición orquestal. La forma en que la orquesta prepara la entrada del violín solista es uno de los pasajes más bellos del *Concerto*. El violín toca las temas principales, expuestos anteriormente por la orquesta, o los adorna con pasajes de virtuosismo. El desarrollo es muy elaborado. Después de la cadencia del solista, viene una breve coda con que termina este movimiento. El trozo central, *Larghetto*, es una romanza en forma libre.

El tema es tocado varias veces por la orquesta, mientras el violín lo adorna con figuras decorativas. Una cadencia con-

duce al último movimiento, que es un rondó muy agradable por su carácter caprichoso.

JOSEPH SZIGETI

JOSEPH SZIGETI, uno de los violinistas más famosos de la actualidad, calificado por la crítica como "el artista más grande entre los violinistas", es originario de Budapest, Hungría, donde estudió con el ejecutante y profesor de violín, Jenő Hubay. Cuando tenía doce años, Hubay lo llevó con el célebre Joachim, quien predijo un gran porvenir para Szigeti y declaró, después de oírle y acompañarle en el piano el *Concerto* de Beethoven, que estaba listo para presentarse en público. Un año después debutó Szigeti como concertista en su país natal, y en seguida se presentó en Berlín, Dresde y Londres. En Inglaterra su éxito fué tan grande que permaneció durante cinco años dando numerosos conciertos, tanto solo como en colaboración con Ferruccio Busoni.

En 1912 salió de Inglaterra y sus giras de conciertos se extendieron por toda Europa. Su fama creció rápidamente y muchas orquestas lo invitaron a que tocara como solista, al lado de directores tan célebres como Nikish, Ysaye y otros más. De 1917 a 1924, Szigeti dirigió los cursos de perfeccionamiento de violín en el Conservatorio de Ginebra, puesto que se vió precisado a renunciar debido a sus crecientes actividades como concertista.

Leopold Stokowsky oyó tocar a Szigeti en Europa y lo invitó a tocar como solista con la Orquesta de Filadelfia en 1925. Su presentación en Estados Uni-

dos la hizo con el *Concerto* de Beethoven, y el éxito que obtuvo fué tan definitivo que se convirtió, desde entonces, en uno de los concertistas más solicitados en el vecino país. Pero Szigeti ha dado la vuelta al mundo más de una vez, y sus triunfos se han repetido lo mismo en el lejano Oriente que en Sudamérica.

Además de ser considerado universalmente como un fiel intérprete de los clásicos, Szigeti ha presentado muchas obras nuevas del repertorio violinístico y ha recibido dedicatorias de incontables obras de compositores contemporáneos. Varios *concertos* modernos —entre ellos el de Casella y el de Hamilton Harty— han sido escritos para él, lo mismo que una obra de Ernest Bloch, dos Rapsodias de Bela Bartók, una para violín y orquesta y la otra para violín, clarinete y piano, así como una sonata para violín solo de Ysaye.

Prokofief ha dicho que Szigeti es "el más grande intérprete de su *Concerto* en re mayor", y Carl Flesch adopta la misma opinión en su libro sobre "El Arte de tocar el Violín", al decir que las futuras generaciones identificarán la interpretación que hace Szigeti del *Concerto* de Prokofief como el criterio que deberá seguirse para las demás ejecuciones.

Szigeti tocó el *Concerto* de Busoni bajo la dirección del compositor, en Berlín, Londres y París, y desde enton-

ces la obra ha entrado a formar parte del repertorio de muchos violinistas. También se debe en gran parte a Szigeti la popularidad del *Concerto* y de la Sonata para violín, de Ernest Bloch, del *Concerto* de Casella y de diversas obras modernas de Wiener, Achron, Tansman y Milhaud.

Durante su carrera de concertista, Szigeti ha recibido grandes honores y condecoraciones de varios países. Es Oficial de la Legión de Honor, de Francia; Comandante de la Orden de Leopoldo, de Bélgica, y recibió de Hungría la Cruz de Oficial de la "Orden del Mérito".

Sinfonía Núm. 6, en Si menor, "Patética"

Tchaikowsky

MUCHO se ha escrito acerca de esta Sinfonía, la más intensamente dramática y expresiva entre todas las obras de Tchaikowsky. Escrita en el mismo año en que murió el compositor, ha dado lugar a que se quiera ver en ella un programa autobiográfico en que domina el presentimiento de la muerte.

Una cosa es cierta, y es que Tchaikowsky tuvo presente, al escribirla, un "programa" cuyo contenido no quiso revelar. Así lo comunicó a su sobrino Vladimir Davidof, a quien está dedicada la obra, en una carta fechada el 23 de febrero de 1893:

"Debo decirte que estoy muy contento con mi obra. Como sabes, destruí una sinfonía que en parte había compuesto y orquestado durante el otoño. Creo que hice bien, porque tenía poco que fuera realmente bueno; era un conjunto de sonidos sin ninguna inspiración. Cuando iba yo a emprender mi viaje, me vino la idea de escribir la nueva sinfonía. Esta vez con un programa, pero un programa que será un enigma para todos: que lo adivine quien pueda. La obra se titulará

"Sinfonía con programa", Núm. 6. El programa está lleno de sentimientos subjetivos. Durante mi viaje, mientras la componía mentalmente, con frecuencia derramé lágrimas. Ahora que estoy otra vez en casa, me he dedicado a bosquejar la obra y lo he hecho con tanto ardor que en menos de cuatro días he terminado el primer movimiento y tengo el resto de la sinfonía claramente delineado en mi mente. Habrá muchas cosas novedosas en lo que se refiere a la forma de esta obra; por ejemplo, el final no será un gran *allegro*, sino un *adagio* de dimensiones considerables. No puedes imaginarte la alegría que siento al convencerme de que mis días no han terminado y de que puedo hacer mucho todavía. Tal vez esté equivocado, pero no me parece".

La Sinfonía quedó terminada en agosto del mismo año. Es evidente que Tchaikowsky, a juzgar por su correspondencia, se consideraba ampliamente satisfecho de esta obra, a la que concedía especial importancia. A Davidof le escribía el 15 de ese mes: "No me sor-

prenderá en lo más mínimo si la sinfonía es juzgada desfavorablemente; no sería la primera vez que esto sucediera. Por mi parte, la considero como la mejor y, especialmente, como la más sincera de todas mis obras. Me gusta como ninguna otra de mis creaciones musicales me ha gustado". Y a Jurgenson, su editor, al comunicarle que había terminado la orquestación: "Le doy a usted mi palabra de honor que nunca en mi vida me he sentido tan satisfecho, tan orgulloso, tan feliz, de saber que he escrito una obra verdaderamente buena".

El estreno se llevó a cabo el 28 de octubre de 1893, en San Petersburgo. Algunos días antes llegó Tchaikowsky a esa ciudad, muy bien dispuesto para dirigir los ensayos, pero se descorazonó al ver que su sinfonía no lograba impresionar a los músicos de la orquesta. Sin embargo, no modificó su opinión de que era la mejor obra que había escrito o que escribiría en el futuro.

La *Sinfonía Patética*, que en poco tiempo se había de convertir en una de las obras favoritas del público, no tuvo éxito el día del estreno; hubo algunos aplausos, pero sin más entusiasmo que el que normalmente se había demostrado con otras obras de Tchaikowsky. Días después se supo que el compositor había muerto repentinamente y se extendió el rumor de que se había envenenado o de que se había dejado contaminar del cólera. Cuando la Sinfonía se volvió a tocar poco después, bajo la dirección de Napravnik, la impresión que produjo fué verdaderamente sensacional. Se dijo entonces que la acertada dirección de Napravnik había despertado la comprensión del público, el cual se había mostrado indiferente el día del estreno

porque Tchaikowsky, que no tenía dotes como director, no había logrado impresionarlo. Sin embargo, la opinión de Rimsky-Korsakof, que asistió a ambas ejecuciones, es que aunque la sinfonía fué muy bien interpretada por Napravnik, Tchaikowsky también la dirigió con acierto. "Si el público no la comprendió entonces —dice Rimsky— fué porque no prestó la debida atención, cosa que ya había ocurrido algunos años antes con la 5ª Sinfonía del mismo compositor. Por mi parte, creo que la repentina muerte de Tchaikowsky, que había dado lugar a toda clase de comentarios y habladurías sobre sombríos presentimientos de muerte (relacionados con el ambiente fúnebre del último tiempo de la obra), llamaron la atención y despertaron la simpatía del público por esta espléndida composición".

El título con que esta obra es conocida universalmente, se debe al propio compositor. Al día siguiente del estreno, antes de mandar la partitura a su editor, decidió ponerle un título característico, algo más que "Sinfonía con programa" o Sinfonía Núm. 6, que no le satisfacían. Su hermano Modesto le sugirió varios nombres, hasta que Tchaikowsky se decidió por el de "Patética". Después cambió de opinión e hizo retirar el título antes de que la obra se publicara, pero demasiado tarde para que el público prescindiera de él.

Acerca de la inesperada muerte de Tchaikowsky, acaecida a los nueve días del estreno de su Sinfonía, varias versiones sensacionales y melodramáticas circularon ampliamente, pero los testimonios más dignos de crédito indican que el fin del compositor se debió a causas naturales. Había en San Peters-

burgo una epidemia de cólera. En la mañana del 2 de noviembre Tchaikowsky se quejó de haber pasado mala noche, no probó ningún alimento a la hora del almuerzo, pero bebió un vaso de agua sin hervir. Su hermano Modesto y su sobrino se alarmaron, pero él les aseguró que no tenía miedo al cólera. Su malestar fué en aumento durante el día; en la misma noche no cabía duda de que estaba atacado de la terrible enfermedad que motivó su muerte cuatro días después.

Es fácil comprender por qué Tchaikowsky daba especial importancia a la *Sinfonía Patética*, obra en la que concentró todo su poder expresivo. En ella no hay nada que sea confuso, ni en los contrastes emotivos ni desde el punto de vista estructural, aunque en este último aspecto presenta varias novedades. El primer movimiento está construido en forma de sonata pura, tan bien lograda que sostiene la comparación con cual-

quiera obra de esta forma. Los temas son elocuentes, contrastan admirablemente por su carácter y su movimiento (el primero es rápido y el segundo *andante*) y se desarrollan de una manera orgánica tan espontánea que no da la menor impresión de esfuerzo. La orquestación está hecha con verdadera maestría.

El segundo movimiento es un *scherzo* que se ha hecho famoso por su compás en cinco tiempos; el *trío*, apoyado en una misma nota pedal, es un ejemplo de la tendencia rusa a dejarse obsesionar por un ritmo, en el que se ha pretendido ver un equivalente de la monotonía característica de las estepas rusas. El tercer tiempo es una combinación de *scherzo* y marcha; el agitado tema con que se inicia este trozo, alterna con una marcha de carácter violento. Contra las costumbres establecidas, el último movimiento es lento; basado en un tema desbordante de dolor, abunda en frases y efectos orquestales de un dramatismo siniestro.

INDICE

de las Obras ejecutadas en los Conciertos de Abono

	Prog.	Pág.
* ALDANA.		
Misa en Re mayor (fragmentos), arreglo de C. Huizar.	X	160
BACH, J. C.		
Sinfonía en Si bemol.	V	74
BACH, J. S.		
Concerto Brandeburgués Núm. 2, en Fa mayor.	IX	137
Suite Núm. 2, en Si menor.	VIII	119
* BARTOK.		
Divertimento para orquesta de cuerda.	IX	139
BEETHOVEN.		
Concerto en Re mayor para violín.	XII	188
Obertura de "Coriolano".	V	72
Sinfonía Núm. 5, en Do menor.	I	13
* BERNAL JIMÉNEZ.		
"Noche en Morelia".	VIII	122
BUXTEHUDE.		
Chacona en Mi menor; orquestación de C. Chávez.	V	75
* CASTRO, J. J.		
Sinfonía Argentina.	IV	60
* CONTRERAS.		
Corridos, para orquesta y coro.	X	158
COPLAND.		
Sinfonía Corta.	XI	175
CHÁVEZ.		
Preludio y Danza de Adoración, de "Los Cuatro Soles".	X	163
Sinfonía India.	I	12
CHOPIN.		
Concerto en Mi menor para piano, Núm. 1.	IV	58
DEBUSSY.		
"El Mar", Tres bosquejos sinfónicos.	II	29
Preludio a "La Siesta de un Fauno".	II	28
"El Aprendiz de Brujo".	III	42
* FRANCO.		
Plegaria; arreglo de C. Huizar.	X	160
* GALINDO.		
Sones Mariachi.	X	162
* GEMINIANI.		
Concerto Grosso en Mi menor, Op. 3, Núm. 3.	II	25
GLUCK.		
"Orfeo y Euridice", Contracción de concierto.	V	76
HAENDEL.		
Concerto Grosso Núm. 12, en Si menor.	IV	55
* Suite de "El Pastor fiel".	VII	105
HAYDN.		
Sinfonía en Do mayor, "El Oso".	IV	56
MC PHEE.		
Tabub-Tabuban.	VIII	120
* MONCAYO.		
Huapango.	X	161
MOZART.		
Concerto en Re mayor para piano, "Coronación".	XI	172
Sinfonía Concertante para violín y viola.	II	26
Sinfonía Núm. 36, en Do mayor.	VII	107
* MUSSORGSKY.		
Intermezzo in modo classico.	I	11
NUNO.		
Himno Nacional Mexicano; orquestación de C. Chávez.	I	7
PROKOFIEFF.		
"Pedro y el Lobo", Cuento orquestal para niños.	IX	141
Sinfonía Clásica, Op. 25.	I	10

	Prog.	Págs.
* RAVEL.		
Concerto para la mano izquierda.	XI	176
"Dafnis y Cloe", 2a. Suite de concierto.	IV	61
La Alborada del Gracioso.	II	27
* La Tumba de Couperin, Suite para orquesta.	IX	138
Rapsodia Española.	III	45
Janitzio.	III	44
* REVUELTAS.		
Obertura de "Il Signor Bruschino".	III	39
* ROSSINI.		
* SANDI.		
"Norte", Tres movimientos sinfónicos con temas indígenas.	X	163
SCHUMANN.		
Sinfonía Núm. 3, en Mi bemol, "Renana".	III	40
SHOSTAKOVITCH.		
Primera Sinfonía, Op. 10.	VIII	123
SIBELIUS.		
Sinfonía Núm. 1, en Mi menor.	VII	108
STRAVINSKY.		
Capriccio para piano y orquesta.	VI	88
Divertimento, "El Beso del Hada".	VI	92
Sinfonía en Do.	VI	87
* Suite de "Pulcinella".	VI	90
* TCHAIKOWSKY.		
"Romeo y Julieta", Obertura-Fantasia.	XII	187
Sinfonía Núm. 6, en Si menor. "Patética".	XII	191
* VIVALDI.		
Sinfonía en Sol mayor, Núm. 3.	IX	135
WEBER.		
Obertura de "Oberón".	VII	104

* PRIMERA VEZ EN MÉXICO.

triumfal: Pedro a la cabeza; detrás de él los cazadores conduciendo al lobo, y cerrando la marcha el abuelo y el gato. Papá grande meneaba la cabeza, como si dijera: todo está muy bien; pero ¿qué habría ocurrido si Pedro no hubiera cogido al lobo?

Sobre ellos revolaba el pajarito, pidiendo jubilo: ¡Qué listos somos Pedro y yo! ¡Ved lo que hemos cogido!

Y si escucháis con atención, podríais oír al pato haciendo cua, cua, en el vientre del lobo, pues éste, en su precipitación, se lo había engullido vivo.

~

Tres Danzas de "El Sombrero de Tres Picos"

Falla

Manuel de Falla nació en Cádiz en 1875

EL argumento de "El Sombrero de Tres Picos" está tomado de una novela de Pedro Antonio de Alarcón escrita en 1874 e inspirada, a su vez, en un viejo romance popular. Es, en síntesis, la historia de los amores de un molinero y su hermosa mujer, contrariados momentáneamente por el viejo Corregidor del lugar, quien ordena el arresto del molinero para poder galantear libremente a la cautivadora mujer. Pero ésta se burla de su ridículo admirador, mientras el molinero logra escapar de los alguaciles que lo custodian y ambos acaban por "mantear" al representante de la autoridad. El mérito de este argumento (y del libreto de Martínez Sierra) consiste principalmente en que ofrece al músico, antes de someterla al coreógrafo, una acción directa y constantemente movida, que el gesto y la danza no tienen dificultad en traducir tan claramente como podrían hacerlo las palabras.

Las características esenciales de la música de Falla se revelan en este ballet

con tanta o mayor claridad que en el resto de sus obras; las melodías fragmentadas, de diseño claro y expresión precisa; el exquisito sentido de la armonía, quizá no muy variada, pero siempre atractiva y, por último, el sentido del ritmo, extraordinariamente inquieto y vivaz, probablemente el aspecto más interesante del arte de Falla.

Las tres danzas que se ejecutan en este concierto son:

I. La visita de los vecinos al molinero, danza nocturna llena de gracia y nobleza.

II. La Danza del Molinero, quizá la más interesante por su fuerte carácter andaluz. Es una *farruca* típica que, gracias a su ritmo fascinante, mantiene en continua tensión al auditorio.

III. La Danza Final, que es como una síntesis de diversas danzas españolas alrededor de la jota. El baile termina con toda la multitud cuando "mantean" al ridículo personaje del Corregidor.

~

204

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

PRIMER PROGRAMA **1941**
TEMPORADA
CONCIERTOS POPULARES
Domingo 7 de Septiembre a las 11 horas
CINE-TEATRO POLITEAMA

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO
DIRECTOR: CARLOS CHAVEZ

PERSONAL

VIOLINES PRIMEROS

FRANCISCO CONTRERAS
(Crepitus)
DANIEL PEREZ CASTAÑEDA
ARTURO ROMERO
RICARDO ANDRADE
JOSE G. CORTES
FELIX GONZALEZ
AURELIO L. CAMPOS
LUIS SOGA
HORACIO G. MEZA

VIOLINES SEGUNDOS

ENRIQUE BARRIENTOS
ANTONIO BRAVO
JOSE TREJO
SALVADOR CONTRERAS
JESUS RUVALCABA
JOSE NOTOLA
ISAAC IVKER
RICARDO LOPEZ

HERIBERTO LOPEZ
JOSE HERNANDEZ DURAN
LUIS RAYELO
JOSE MEDINA GUTIERREZ
LUIS ALFONSO JIMENEZ
JORGE JUAREZ
MARTIN VILLASEÑOR
BALDINO COTTER

VIOLAS

MIGUEL BAUTISTA
J. JESUS MENDOZA
ALFREDO CARDENAS
ABEL EISENBERG
MANUEL TORRES
FRANCISCO GIL

FERNANDO JORDAN
DAVID SALOMA
JULIO ESCOBEDO
ROGERIO BURGOS
MARCELINO PONCE
FRANCISCO CONTRERAS R.

CELLOS

DOMINGO GONZALEZ
RAFAEL ADAME
JESUS REYES
MANUEL GARNICA
J. M. TELLEZ OROPEZA
TIRSO RIVERA JR.

TEOFILO ARIZA
LUIS G. GALINDO
PEDRO ANGULO
ALONSO BURGOS
PEDRO GARCIA

CONTRABAJO

JESUS CAMACHO VEGA
GUIDO GALLIGNANI

ISAIAS MEJIA
JOSE LUIS HERNANDEZ

CRUZ GARNICA
PABLO O'FARRELL

BRAULIO ROBLEDO
ENRIQUE TOVAR

FLAUTAS

AGUSTIN OROPEZA
JOSE ISLAS

OBOES

BERT GASSMAN
ERNEST SERPENTINI
JESUS TAPIA
PEDRO MONCADA

CLARINETES

MARTIN GARCIA
FERNANDO MORALES

FAGOTS

ALFREDO BONILLA
FRANCISCO ARGOTE
GREGORIO VARGAS

FLAUTIN

NOE FAJARDO

CORNO INGLÉS

BERT GASSMAN
ANTONIO HERNANDEZ

REQUINTO

GUILLERMO ROBLES

CONTRAFAGOT

JOAQUIN PALENCIA

CLARINETE BAJO

GUILLERMO CABRERA

CORNOS

THEODORE A. SEDER
VALENTIN GARCIA
WILLIAM A. NAMEN
SEBASTIAN RODRIGUEZ
JOSE SANCHEZ
ALBERTO G. BARROSO

TROMPETAS

SIDNEY MEAR
LUIS FONSECA
FIDEL G. RODRIGUEZ
GUILLERMO ESTRELLA

TROMBONES

FERNANDO RIVAS
PROSPERO REYES
FELIPE ESCORCIA

TUBA

ROSENDO AGUIRRE

ARPAS

MYOR ROSEN
EUSTOLIA GUZMAN
JUDITH FLORES ALATORRE

PIANO

EDUARDO HERNANDEZ MONCADA

CELESTA

JOSE PABLO MONCAYO

TIMBALES

CARLOS LUYANDO

PERCUSIONES

FELIPE LUYANDO

ENRIQUE MOEDANO

JULIO TORRES

JOSE PABLO MONCAYO

BIBLIOTECARIO

CANDELARIO HUIZAR

JEFE DE PERSONAL

RODRIGO PINEDA

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO
DIRECTOR: CARLOS CHAVEZ

ORQUESTA
SINFONICA
DE MEXICO

DIRECTOR:

CARLOS CHAVEZ

CONSEJO DIRECTIVO:

Lic. Alejandro Quijano, *Presidente*
Sr. Carlos Chávez, *Director Artístico*
Lic. Carlos Prieto, *Vocal*
Ing. Evaristo Araiza, *Vocal*
Sr. Ricardo Ortega, *Vocal*

COMITE HONORARIO:

C. Secretario de Educación Pública
C. Jefe del Departamento del D. F.
Sr. Lic. Eduardo Suárez
Sr. Efraín Buenrostro
Sr. Luis Montes de Oca
Sr. Luis Legorreta
Prof. Manuel M. Ponce
Sr. José Gómez Ugarte
Sr. Gonzalo Herrerías

COMITE PATROCINADOR:

Lic. Carlos Prieto, *Presidente*
Exma. Sra. de Daniels
Sra. Da. Adela Formoso de Obregón, *Sra.*
Sra. Da. Amalia G. C. de Castillo Ledón
Sra. Da. Luisa Palomino de Guieu
Sra. Da. Margarita Urueta de Villaseñor
Sra. Da. Natalia G. de Araiza
Sra. de Harry Wright
Sra. de Pierre Olivier
Lic. Manuel Gómez Morán
Sr. Roberto V. Pesqueira
Sr. G. R. G. Conway
Dr. César R. Margain

GERENTE:

Ricardo Ortega

T E M P O R A D A 1 9 4 1

T E M P O R A D A 1 9 4 1

PROGRAMA

DIRECTOR:
CARLOS CHAVEZ

*

Obertura de "Coriolano". Beethoven.

Sinfonía en Do mayor, "El Oso". Haydn.

Vivace assai
Allegretto
Menuetto (un poco allegretto)
Finale (vivace assai)

INTERMEDIO

"Pedro y el Lobo", Cuento orquestal. Prokofieff.
RELATOR: CARLOS PELLICER

Danzas de "El Sombrero de tres picos". Falla.
Los Vecinos
Danza del Molinero
Danza final

NOTAS

Por Francisco AGEA

Obertura de "Coriolano"

Beethoven

Ludwig van Beethoven nació en Bonn, Alemania, en 1770; murió en Viena en 1827

BEETHOVEN compuso esta obertura como introducción a una tragedia del autor vienés Joseph von Collin, contemporáneo suyo. En sus líneas generales, la pieza de Collin es semejante a la de Shakespeare, con la diferencia de que el Coriolano de este último es asesinado, mientras que el de Collin se suicida. No tiene gran importancia que Beethoven haya escrito su obertura para una u otra pieza, ya que ambas se basan en el mismo asunto.

Con maravillosa elocuencia, Beethoven expresó en su música los elementos esenciales de este drama, que es un tributo a la grandeza de Coriolano, el indomable guerrero de la antigua Roma. Incapaz de una hipócrita sumisión, Coriolano es desterrado de su ciudad natal y se une a los enemigos de ella para combatir hasta su destrucción completa. Pe-

ro, conmovido por las súplicas de su madre y de su esposa, renuncia por fin a la venganza y por eso sus aliados lo condenan a muerte. Los elementos de su carácter, expresados en la música de Beethoven, son: su orgullo, que le impide someterse a los tribunales plebeyos; su rabia, que lo hace soportar la destrucción de Roma; y su ternura, que lo induce a ceder ante las lágrimas de su madre y de su esposa y que le trae la muerte. Beethoven escogió una sola escena, la más decisiva de todas, como para apoderarse del contenido puramente humano de toda la historia y transmitirla en una forma igualmente profunda. Es la escena en que la madre y la esposa suplican al guerrero victorioso y tratan de disuadirlo de sus propósitos de destrucción.

~

Sinfonía en Do mayor, "El Oso"

Haydn

Franz Joseph Haydn nació en Rohrau, Austria, en 1732; murió en Viena en 1809

CUANDO se consideran las condiciones primitivas en que Haydn encontró ciertas ramas de la música y, por otra parte, el vasto campo que dejó abierto para sus sucesores, se comprende por qué se le ha concedido un lugar de primera importancia en la historia de la música instrumental.

La característica de su música es su extrema facilidad; tal parece que es improvisada. Está dotada de esa atracción que se siente cuando una idea nos hace esperar y casi adivinar las que han de seguir. La claridad del discurso es perfecta; atraviesa uno un mundo de formas bien ordenadas y transparentes; don-

dequiera reina una jovialidad obstinada, una gracia sonriente, un pensamiento que se complace en el idilio y que, sin ser habitualmente profundo, es capaz, en ocasiones, de elocuencia y de patetismo.

Haydn determinó la forma de la sinfonía, aumentó su radio de acción y enriqueció y desarrolló sus capacidades con la versatilidad de un verdadero genio. Escribió más de cien sinfonías, muchas de las cuales tienen títulos pintorescos o descriptivos, como por ejemplo, La Mañana, El Mediodía, La Noche, La

Imperial, La Caza, La Sorpresa, María Teresa, El Reloj, La Pasión, Sinfonía Militar, etc. Estas designaciones no siempre se deben al compositor y se refieren generalmente a alguna intención descriptiva o a algún rasgo característico de la música, aunque únicamente sea aplicable a uno de los movimientos de la sinfonía. En el caso de la Sinfonía "El Oso" el título se debe a que, en el último movimiento, hay unas notas de los bajos que parecen sugerir el gruñido del oso.



"Pedro y el Lobo", Cuento Orquestal

Serge Prokofieff nació en Sontsoyka, Rusia, en 1891

Prokofieff

ESTA obra fué estrenada el 2 de mayo de 1936, en uno de los conciertos para niños de la Orquesta de Moscú. Aunque destinada especialmente a un auditorio infantil, no deja de ser igualmente sugestiva para los adultos; el compositor da rienda suelta a su imaginación con sus ingeniosos comentarios musicales a los diversos episodios de un cuento, que un narrador se encarga de relatar en lenguaje sencillo y adecuado. Las palabras y la música alternan la mayor parte del tiempo, pero coinciden en algunos momentos.

Cada uno de los personajes de este cuento está caracterizado por un instrumento o por un grupo de instrumentos de la orquesta: el pájaro, por una flauta; el pato, por un oboe; el gato, por un clarinete "staccato" en su registro bajo; el abuelo, por un fagot; el lobo, por tres cornos; Pedro, por el quinteto de cuerda; los disparos de los cazadores, por los timbales y el bombo. Con objeto de

que el auditorio se familiarice con el timbre particular de cada instrumento y pueda seguir con facilidad los comentarios musicales del relato, se acostumbra mostrar los instrumentos y tocar en ellos los temas correspondiente, antes de comenzar la ejecución de la obra.

El cuento dice así:

Una linda mañana, Pedro abrió la reja y salió a la ancha pradera. En la rama de un gran árbol frondoso estaba posado un pajarito, amigo de Pedro. Al ver a Pedro lo saludó gozoso y le dijo: "Por aquí todo está tranquilo".

A poco llegó un pato contoneándose. Feliz de que Pedro no hubiera cerrado la reja, decidió darse un chapuzón en la profunda charca de la pradera. Cuando el pajarito vió al pato, bajó de un vuelo y se posó a su lado en el césped, encogiéndose de hombros.

¿Qué clase de ave eres tú, le dijo, que no sabes volar? A lo que repuso el pato:

¿Qué clase de ave eres tú que no sabes nadar?

Y se zambulló en la charca.

Y siguieron arguyendo, el pato nadando en la laguna y el pájaro dando brinquitos en la orilla.

De pronto algo atrajo la mirada de Pedro: era un gato que se deslizaba sobre el césped.

El gato pensó para sus adentros: el pájaro está ocupado discutiendo; voy a atraparlo. Y cautelosamente comenzó a deslizarse sobre sus patitas de terciopelo.

—¡Cuidado! —dijo Pedro—. Y el pájaro voló presto hasta el árbol, mientras el pato graznaba con enojo desde el centro de la charca.

El gato, arrastrándose, daba vueltas en torno del árbol y pensaba: ¿Valdrá la pena trepar tan alto? Cuando yo llegue, el pájaro habrá volado.

En este punto salió el abuelo. Estaba disgustado porque Pedro se había escapado al campo. "La pradera es un lugar peligroso", gritó.

¿Qué harías tú si viniera un lobo del bosque?

Pedro no prestó atención a las palabras del abuelo. Los muchachos como Pedro no le tienen miedo a los lobos. Pero el abuelo lo tomó de la mano, se lo llevó a la casa y cerró la reja.

No bien habían entrado, cuando salió del bosque un gran lobo gris.

Al instante el gato trepó al árbol; el pato se puso a graznar con terrible excitación, y lleno de pavor, no halló más recurso que saltar fuera del agua. A pesar de la premura con que quería correr, no pudo escapar: el lobo se acercaba, lo alcanzaba ya, hasta que lo cogió, y de una tarascada se lo tragó.

Y ahora, la situación era ésta: el gato, sentado en una rama del árbol; el pájaro en otra, no muy cerca del gato; el lobo daba vueltas y vueltas en derredor del árbol y miraba a los dos con ojos glotones. Mientras tanto, Pedro, detrás de la reja, sin el menor temor contemplaba todo lo que estaba sucediendo.

De pronto corrió a la casa, buscó una cuerda gruesa y a toda prisa volvió y se subió a la tapia de piedra. Una de las ramas del árbol caía justamente sobre el muro. Asiéndose de ella, Pedro se pasó al árbol y le dijo al pájaro: "revolotea sobre la cabeza del lobo, pero guárdate de él".

El pájaro casi rozaba con sus alas la cabeza del lobo, en tanto que éste, furioso, daba mordiscos por un lado y por otro.

¡Cómo lo molestó aquel pajarito, y cuántas ganas tuvo de cazarlo! Pero el pájaro le resultó demasiado listo, y el lobo nada pudo hacer.

Entretanto, Pedro había hecho una lazada con la cuerda, y dejándola caer suavemente, la entredó en la cola del lobo, tirando de ella en seguida con todas sus fuerzas. Sintióse cogido, el lobo empezó a brincar perdidamente, tratando de soltarse; mas Pedro había logrado amarrar al árbol el otro cabo de la cuerda, y los brincos sólo consiguieron apretarla más.

En esos momentos salieron del bosque los cazadores, siguiendo las huellas del lobo, y disparando y dando voces. Pedro les gritó desde el árbol: ¡No disparéis por favor! El pájaro y yo lo hemos cogido ya. Ayudádnos solamente a llevarlo al jardín zoológico.

¡Y allá van! Imaginad la procesión

Sinfonía de "H. P."

Carlos Chávez nació en México en 1899

Chávez

ESTA obra fué escrita originalmente como ballet, pero la idea musical que precedió a la composición fué netamente sinfónica, de tal modo que, al contrario de otros ballets antiguos y modernos, la música de *H. P.* tiene una forma autónoma.

Los diversos cuadros del ballet pueden describirse así:

I. *Danza del Hombre.* Representa al hombre en su aspecto creador y dueño de sus capacidades de acción, imaginación y sentimiento.

II. *El Barco.* Un barco en alta mar simbolizando el comercio entre el Norte y el Sur. Una *Danza ágil* de los marineros, que denota vigor, actividad, fuerza física. Las sirenas de los mares tropicales, seguidas por su séquito de peces, se acercan al barco, expresando abandono, sensualidad, seducción. (*Tango.*) Todos son arrebatados por el frenético placer del ritmo de la danza. (*Danza General.*)

III. *El Trópico.* Un barco en un puerto del trópico. Calor y luz. Plenitud de la tierra y frutos en abundancia. Paz, quietud, colorido.

IV. *Danza de los Hombres y las Máquinas.* La escena representa el Norte con sus rascacielos, su maquinaria y sus actividades mecánicas. Los obreros están dedicados a su trabajo; una danza

mecánica y regular expresa la edad de la maquinaria. Los trabajadores se rebelan contra el despotismo de las máquinas y abren una caja fuerte, que representa la riqueza del mundo, mientras el pánico se apodera del Capitalismo. Por último, aprovechando debidamente las ventajas de las máquinas, los trabajadores vuelven a sus labores.

La música de *H. P.*, es, efectivamente, una sinfonía, tanto por su forma y su estructura general, como por el tratamiento de los motivos musicales. Por sus características rítmicas es indiscutiblemente música para ser danzada, además de que, deliberadamente, muchas secciones de la sinfonía están hechas con formas y ritmos de danza, tales como el tango, el fox-trot, la sandunga y el huapango. El primer tiempo, la *Danza del Hombre*, es fundamentalmente un *allegro* de sinfonía. El segundo, integrado por la *Danza ágil*, el *Tango* y la *Danza general*, está relacionado del principio al fin por temas comunes a las tres danzas. El tercer movimiento no guarda ninguna relación temática precisa con el resto de la sinfonía. El último es como una gran reexposición, muy modificada, de los elementos temáticos y rítmicos del primer movimiento. En este concierto se ejecuta la música de los tres primeros movimientos.

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

SEGUNDO PROGRAMA
1941
TEMPORADA
CONCIERTOS POPULARES
Domingo 14 de Septiembre a las 11 horas
CINE-TEATRO POLITEAMA

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO
D I R E C T O R : C A R L O S C H A V E Z

PERSONAL

VIOLINES PRIMEROS

FRANCISCO CONTRERAS
(Concertino)
DANIEL PEREZ CASTAÑEDA
ARTURO ROMERO
RICARDO ANDRADE
JOSE G. CORTES
FELIX GONZALEZ
AURELIO L. CAMPOS
LUIS SOSA
HORACIO G. MEZA

EEZQUEL SIERRA
FRANCISCO MONCAYO
LUIS GUZMAN
ANDRES ALBA
CIPRIANO CERVANTES
MANUEL RIOS
LUIS ANTONIO MARTINEZ
BENJAMIN CUERVO
SIMON TAPIA COLMAN

VIOLINES SEGUNDOS

ENRIQUE BARRIENTOS
ANTONIO BRAVO
JOSE TREJO
SALVADOR CONTRERAS
JESUS RUVALCABA
JOSE NOVOLA
ISAAC IYER
RICARDO LOPEZ

HERIBERTO LOPEZ
JOSE HERNANDEZ DURAN
LUIS RAVELO
JOSE MEDINA GUTIERREZ
LUIS ALFONSO JIMENEZ
JONOR IGAREZ
MARTIN VILLASEÑOR
BALBINO COTTER

VIOLAS

MIGUEL BAUTISTA
J. JESUS MENDOZA
ALFREDO CARDENAS
ABEL EISENBERG
MANUEL TORRES
FRANCISCO GIL

FERNANDO JORDAN
DAVID SALOMA
JULIO ESCOBEDO
ROGERIO BURGOS
MARCELINO PONCE
FRANCISCO CONTRERAS R.

CELLOS

DOMINGO GONZALEZ
RAFAEL ADAME
JESUS REYES
MANUEL GARNICA
J. M. TELLEZ OROPEZA
TIRSO RIVERA JR.

TEOFILO ARIZA
LUIS G. GALINDO
PEDRO ANGULO
ALONSO BURGOS
PEDRO GARCIA

CONTRABAJO

JESUS CAMACHO VEGA
GUIDO GALLIGNANI

ISAIAS MEJIA
JOSE LUIS HERNANDEZ

CRUZ GARNICA
PABLO O'FARRIL
BRAULIO ROBLEDO
ENRIQUE TOVAR

FLAUTAS

AGUSTIN OROPEZA
JOSE ISLAS

OBOES

BERT GASSMAN
ERNEST SERPENTINI
JESUS TAPIA
PEDRO MONCADA

CLARINETES

MARTIN GARCIA
FERNANDO MORALES

FAGOTS

ALFREDO BONILLA
FRANCISCO ARGOTE
GREGORIO VARGAS

FLAUTIN
NOE FAJARDO

CORNO INGLES
BERT GASSMAN
ANTONIO HERNANDEZ

REQUINTO
GUILLERMO ROBLES

CONTRAFAGOT
JOAQUIN PALENCIA

CLARINETE BAJO
GUILLERMO CARRERA

CORNOS

THEODOR A. SEDER
VALENTIN GARCIA
WILLIAM A. NAMEN
SEBASTIAN RODRIGUEZ
JOSE SANCHEZ
ALBERTO G. BARBOSO

TROMPETAS

SIDNEY MEAR
LUIS FONSECA
FIDEL G. RODRIGUEZ
GUILLERMO ESTRELLA

TROMBONES

FERNANDO RIVAS
PROSPERO REYES
FELIPE ESCOBICA

TUBA

ROSENDO AGUIRRE

ARPAS

MYOR ROSEN
EUSTOLIA GUZMAN
JUDITH FLORES ALATORRE

PIANO

EDUARDO HERNANDEZ MONCADA

CELESTA

JOSE PABLO MONCAYO

TIMBALES

CARLOS LUYANDO

PERCUSIONES

FELIPE LUYANDO
ENRIQUE MORDANO
JULIO TORRES

JOSE PABLO MONCAYO

BIBLIOTECARIO
CANDELARIO HUIZAR

JEFE DE PERSONAL
RODRIGO PINEDA

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO
D I R E C T O R : C A R L O S C H A V E Z

ORQUESTA
SINFONICA
DE MEXICO

DIRECTOR:
CARLOS CHAVEZ

CONSEJO DIRECTIVO:

Lic. Alejandro Quijano, *Presidente*
Sr. Carlos Chávez, *Director Artístico*
Lic. Carlos Prieto, *Vocal*
Ing. Evaristo Araiza, *Vocal*
Sr. Ricardo Ortega, *Vocal*

COMITE HONORARIO:

C. Secretario de Educación Pública
C. Jefe del Departamento del D. F.
Sr. Lic. Eduardo Suárez
Sr. Efraín Buenrostro
Sr. Luis Montes de Oca
Sr. Luis Legorreta
Prof. Manuel M. Ponce
Sr. José Gómez Ugarte
Sr. Gonzalo Herrerías

COMITE PATROCINADOR:

Lic. Carlos Prieto, *Presidente*
Exma. Sra. de Daniels
Sra. Da. Adela Formoso de Obregón, *Srta.*
Sra. Da. Amalia G. C. de Castillo Ledón
Sra. Da. Luisa Palomino de Guieu
Sra. Da. Margarita Urueta de Villaseñor
Sra. Da. Natalia G. de Araiza
Sra. de Harry Wright
Sra. de Pierre Olivier
Lic. Manuel Gómez Morín
Sr. Roberto V. Pesqueira
Sr. G. R. G. Conway
Dr. César R. Margain

GERENTE:

Ricardo Ortega

T E M P O R A D A 1 9 4 1

T E M P O R A D A 1 9 4 1

PROGRAMA

DIRECTOR:
CARLOS CHAVEZ

*

Sinfonía en Sol mayor, Núm. 3

Vivaldi

Allegro molto

Andante

Allegro non troppo

Sinfonía en Si bemol

J. C. Bach

Allegro assai

Andante

Presto

Chacona en Mi menor

Buxtehude

Orquestación de Carlos Chávez

INTERMEDIO

Pantomima y Danza ritual del fuego, de "El
Amor Brujo"

Falla

Sinfonía de "H. P."

Chávez

Danza del Hombre

El Barco (Danza ágil, Tango de las Sirenas,
Danza general)

Interludio (lento)

El Trópico (Huapango y Sandunga)

NOTAS

Por Francisco AGEA

Sinfonía en Sol mayor, Núm. 3

Vivaldi

Antonio Vivaldi nació en Venecia en 1675; murió en Viena en 1741

CON excepción de unos cuantos *concertos* para orquesta o para uno o más violines, la mayor parte de la música instrumental y vocal de Vivaldi es casi completamente desconocida en la actualidad. No deja de ser extraño ese olvido de dos siglos, si se tiene en cuenta que se trata de obras de verdadero valor que tuvieron en su época amplia difusión y gozaron de bastante popularidad.

Vivaldi era clérigo y durante muchos años fué director musical en el Hospital de la Piedad, de Venecia, una institución de caridad que contaba con una orquesta y un coro formados exclusivamente por mujeres. Durante todo el tiempo en que estuvo encargado de su dirección, los conciertos que allí se efectuaban eran considerados como inimitables. Por su parte, Vivaldi aprovechó la oportunidad para experimentar en la composición y para buscar nuevos efectos de sonoridades.

En aquella época se designaba en Italia con el nombre de "sinfonía", al preámbulo instrumental que se tocaba antes de una cantata religiosa o profana, o bien de una ópera. No se pretendió, por entonces, que hubiera alguna

relación entre la sinfonía y la música de la ópera que la seguía; el objeto de la primera era simplemente preparar al público, que venía del ruidoso tumulto de la calle y entraba apresuradamente al teatro, para que prestara la debida atención a lo que iba a escuchar. Por esa razón no hubo nada que impidiera el traslado de las sinfonías de ópera a las salas de conciertos y su aprovechamiento como música absoluta. Pero Vivaldi, debido a las oportunidades que le ofrecía su puesto en el Hospital, fué uno de los primeros compositores que escribieron sinfonías especialmente para los conciertos.

La *Sinfonía en Sol mayor* fué compuesta por el año de 1740, pero se publicó por primera vez en 1935. Puede suponerse que fué una de las primeras que se destinaron especialmente a la sala de conciertos, pues el tercer movimiento es mucho más desarrollado que los de las sinfonías de ópera de aquel entonces, y la delicada instrumentación del *Andante* no parece calculada para la acústica de los teatros de ópera, sino más bien para la sonoridad íntima de pequeños salones.

Sinfonía en Si bemol

J. C. Bach

Juan Cristián Bach nació en Leipzig en 1735; murió en Londres en 1782

JUAN Cristián Bach, el menor de los hijos que tuvo el gran Juan Sebastián, fué el único que rompió las tradiciones de su ilustre familia, con sus largos viajes y la adopción de un estilo menos severo en sus composiciones. Después de vivir algún tiempo en Italia, se trasladó a Londres, donde fundó y dirigió por muchos años una importante organización de conciertos que llegó a ser el centro de la vida musical de aquella ciudad. Por ese motivo se le conoce por "el Bach de Londres". Juan Cristián fué un compositor muy activo y próspero, cuyas óperas de estilo italiano obtuvieron casi siempre mucho éxito. Sus sinfonías fueron compuestas generalmente para servir como oberturas de sus óperas y constan de tres

breves trozos, el primero y el último son de movimiento rápido, y el del centro es lento.

La *Sinfonía en Si bemol*, que hoy se ejecuta, es una de las muchas obras del mismo corte y estilo semejante que escribió Juan Cristián. Fué utilizada como obertura de la ópera *Lucio Silla*, estrenada en 1774. Como la generalidad de las oberturas de ópera de aquel entonces, consta de tres movimientos: el primero, *Allegro assai*, está construido con dos temas que presentan un contraste; el *Andante* es de una gran belleza expresiva y se distingue por la hermosa melodía del oboe que domina en casi todo el trozo; el último tiempo es un rondó lleno de gracia y animación.



Chacona en Mi menor

Buxtehude

Diétrich Buxtehude nació en Helsingborg, Suecia, en 1637; murió en Lubeck, Alemania, en 1707

DIETRICH Buxtehude, notable compositor y organista, pasó la mayor parte de su vida en Alemania, donde ejerció una fuerte influencia sobre los grandes compositores que habían de dominar en el siglo XVIII. Como organista de la iglesia de Santa María, en Lubeck, llamó mucho la atención por la originalidad y la perfección de su arte; la gran reputación que alcanzó puede medirse por el interés que demostró Juan Sebastián Bach, cuando tenía 19 años, al emprender un viaje

de 200 millas a pie, de Arnstadt a Lubeck, con objeto de asistir a las célebres veladas organizadas por Buxtehude y de recibir personalmente sus valiosos consejos.

Desgraciadamente las obras de Buxtehude son en la actualidad muy poco conocidas. Es sabido que los compositores de la segunda mitad del siglo XVII y de principios del XVIII preferían escribir sus grandes creaciones instrumentales para el órgano, ya que la orquesta casi primitiva de entonces

no les ofrecía la misma riqueza de sonoridades. Puede decirse que el órgano era, en aquella época, el equivalente de la orquesta sinfónica tal como hoy la conocemos. En nuestros días, en cambio, el órgano no es un instrumento que se cultive en gran escala y, por lo tanto, son muy escasas las oportunidades

que tenemos para escuchar las grandes obras de la literatura organística. Gracias a la admirable transcripción orquestal de Carlos Chávez, ha sido posible apreciar en toda su belleza la *Chacona en mi menor*, original para órgano, una de las obras más representativas de Buxtehude.



"El Amor Brujo"

Falla

Manuel de Falla nació en Cádiz en 1876

EL *Amor Brujo*, "gitanería" en un acto y dos cuadros, es una pantomima mezclada con cantos y danzas escrita especialmente para la artista Pastora Imperio, cuya madre, una gitana auténtica, proporcionó buena parte del material poético de la obra con sus cuentos de fantasmas y aparecidos. Gregorio Martínez Sierra dió forma al argumento, basándose en uno de aquellos cuentos gitanos. Sugestionado por el asunto, Falla compuso de un solo trazo su obra, que es quizá la más cuidadosamente acabada, entre las que le ha inspirado Andalucía, y la que impresiona más directamente.

A pesar de que es música que todo el mundo puede reconocer como inconfundiblemente española, no hay en toda la obra ni una sola melodía popular; los ritmos, cadencias, armonización y giros melódicos están inspirados en la música popular de Andalucía, pero no tomados directamente de ella.

El argumento es, en síntesis, el si-

guiente: Candelas, una joven y agraciada gitana, aterrorizada por el espectro de un antiguo amante ya muerto, que la persigue y la amenaza, no se atreve a unirse al hombre a quien ama; éste, para libertarla del hechizo, convence a otra joven amiga suya para que se deje seducir por el espectro, que parece conservar el gusto por las mujeres bonitas. La estratagema tiene éxito; mientras Lucía hace derroche de coquetería con el espectro, Carmelo ha tenido el tiempo necesario para vencer a Candelas de su amor, y la vida recobra sus derechos sobre la muerte y el pasado. Los enamorados se dan por fin el beso que triunfa de la influencia del espectro, y éste vuelve a morir, vencido definitivamente por el amor.

La música del ballet consta de doce trozos, de los cuales se ejecutan en este concierto: la *Pantomima* y la *Danza ritual del fuego, para ahuyentar a los malos espíritus*.



ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

CONCIERTO EN
PUEBLA ~ **1941**
TEMPORADA
Lunes, 22 de Septiembre, a las 21 horas
TEATRO REFORMA.

"ARIEL"
SOCIEDAD DE CONCIERTOS
PUEBLA, PUE.

COMITE HONORARIO:

DR. GONZALO BAUTISTA.
GOBERNADOR CONSTITUCIONAL DEL ESTADO.
SR. JUAN M. TREVISIO.
PRESIDENTE MUNICIPAL.
LIC. WENCESLAO MACIP.
SECRETARIO GENERAL DE GOBIERNO.
DR. RAYMUNDO RUIZ.
RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE PUEBLA.

PATROCINADORES:

GRAL. DE DIVISION MAXIMINO AVILA CAMACHO.
DIRECCION GENERAL DE EDUCACION.
BANCO NACIONAL DE MEXICO.
BANCO MERCANTIL DE PUEBLA.
ATENEDORO GAMEZ, SRIO. PARTICULAR DEL GOB.
DEL ESTADO.
SR. ROGELIO RODRIGUEZ, GERENTE DE PUEBLA
TEXTIL, S. A.
SR. CARLOS MASTRETTA, GERENTE DE ATOYAC
TEXTIL, S. A.
SR. WILLIAMS O. JENKINS.
CLUB DE LEONES DE PUEBLA.
LIC. CARLOS I. MELENDEZ.
LIC. CARLOS ALONSO MIYAR.
MRS. JOHN W. THOMPSON.
ING. RAFAEL IBANEZ.
DR. EDUARDO OLIVARES.
DR. ATANASIO PLACERES.
SR. JULIO LIONS.
LIC. JUAN DE DIOS FLORES.

COMITE ORGANIZADOR:

LAURO M. FLORES, PRESIDENTE.
PBRO. EVELIO DIAZ.
SR. JOAQUIN RUIZ ESPARZA V.
DR. ALFONSO ALBERTOS TENORIO.
PROF. ANTONIO MENDOZA B.
DR. SELAND LUCIUS MEADOWS.
SR. HORACIO FLORES.
SRA. NELLY LIONS.
MISS. BETTY JANE MEADOWS.
PROFA. GUILLERMINA ANGLARILL.
SRITA. SUSANA LIONS.
SRITA. VICTORIA E. ARROYO.
SRITA. MARIA DE LOS ANGELES FLORES.

"ARIEL"
SOCIEDAD DE CONCIERTOS

PRESENTA

BAJO EL PATROCINIO DEL GOBIERNO DEL ESTADO DE
PUEBLA, ESTE CONCIERTO DE LA ORQUESTA
SINFONICA DE MEXICO

DIRECTOR:
CARLOS CHAVEZ

*

PROGRAMA

PALABRAS POR EL C. GOBERNADOR DEL
ESTADO, DR. GONZALO BAUTISTA

*

Chacona en Mi menor. Orquestación de Carlos Chávez	Buxtehude.
Quinta Sinfonía, en Do menor. Allegro con brio. Andante con moto. Allegro; Allegro.	Beethoven.

INTERMEDIO

"Pedro y el Lobo", Cuento orquestal. RELATOR: CARLOS PELLICER	Prokofieff.
Sinfonía India.	Chávez.

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

DIRECTOR: CARLOS CHAVEZ

PERSONAL

VIOLINES PRIMEROS

FRANCISCO CONTRERAS
(Gregorio)
DANIEL PEREZ CASTAÑEDA
ARTURO ROMERO
RICARDO ANDRADE
JOSE G. CORTES
FELIX GONZALEZ
AURELIO L. CAMPOS
LUIS SOSA
HORACIO G. MEZA

VIOLINES SEGUNDOS

ENRIQUE BARRIENTOS
ANTONIO BRAVO
JOSE TREJO
SALVADOR CONTRERAS
JESUS RUVALCABA
JOSE NOYOLA
ISAAC IVKRE
RICARDO LOPEZ

HERIBERTO LOPEZ
JOSE HERNANDEZ DURAN
LUIS RAYELO
JOSE MEDINA GUTIERREZ
LUIS ALFONSO JIMENEZ
JORGE JUAREZ
MARTIN VILLASEÑOR
BALBINO COTTER

VIOLAS

MIGUEL BAUTISTA
J. JESUS MENDOZA
ALFREDO CARDENAS
ABEL EISENBERG
MANUEL TORRES
FRANCISCO GIL

FERNANDO JORDAN
DAVID SALOMA
JULIO ESCOBEDO
ROGERIO BURGOS
MARCELINO PONCE
FRANCISCO CONTRERAS R.

CELLOS

DOMINGO GONZALEZ
RAFAEL ADAME
JESUS REYES
MANUEL GARNICA
J. M. TELLEZ OROPEZA
TIRSO RIVERA JR.

TEFILO ARIEA
LUIS G. GALINDO
PEDRO ANGULO
ALONSO BURGOS
PEDRO GARCIA

CONTRABAJOS

JESUS CAMACHO VEGA
GUIDO GALLIGNANI

ISAIAH MEJIA
JOSE LUIS HERNANDEZ

CRUZ GARNICA
PABLO O'FARRELL

BRAULIO ROBLEDO
ENRIQUE TOVAR

FLAUTAS

AGUSTIN OROPEZA
JOSE ISLAS

OBOES

BERT GASSMAN
ERNEST SERPENTINI
JESUS TAPIA
PEDRO MONCADA

CLARINETES

MARTIN GARCIA
FERNANDO MORALES

FAGOTS

ALFREDO BONILLA
FRANCISCO ARGOTE
GREGORIO VARGAS

FLAUTIN

NOE FAJARDO

CORNO INGLES

BERT GASSMAN
ANTONIO HERNANDEZ

REQUINTO

GUILLERMO ROBLES

CONTRAFAGOT

JOAQUIN PALENCIA

CLARINETE BAJO

GUILLERMO CABRERA

CORNOS

THEODORE A. SEDER
VALENTIN GARCIA
WILLIAM A. NAMEN
SEBASTIAN RODRIGUEZ
JOSE SANCHEZ
ALBERTO G. BARROSO

TROMPETAS

SIDNEY MEAR
LUIS FONSECA
FIDEL G. RODRIGUEZ
GUILLERMO ESTRELLA

TROMBONES

FERNANDO RIVAS
PROSPERO REYES
FELIPE ESCORCIA

TUBA

ROSENDO AGUIRRE

ARPAS

MYOR ROSEN
EUSTOLIA GUZMAN
JUDITH FLORES ALATORRE

PIANO

EDUARDO HERNANDEZ MONCADA

CELESTA

JOSE PABLO MONCATO

TIMBALES

CARLOS LUYANDO

PERCUSIONES

FELIPE LUYANDO
BIBLIOTECARIO
CANDELARIO HUIZAR

ENRIQUE MOEDANO

JULIO TORRES

JOSE PABLO MONCATO

JEFE DE PERSONAL

RODRIGO PINEDA

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

DIRECTOR: CARLOS CHAVEZ

ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO

DIRECTOR:
CARLOS CHAVEZ

CONSEJO DIRECTIVO:

Lic. Alejandro Quijano, *Presidente*
Sr. Carlos Chávez, *Director Artístico*
Lic. Carlos Prieto, *Vocal*
Ing. Evaristo Araiza, *Vocal*
Sr. Ricardo Ortega, *Vocal*

COMITE HONORARIO:

C. Secretario de Educación Pública
C. Jefe del Departamento del D. F.
Sr. Lic. Eduardo Suárez
Sr. Efraín Buenrostro
Sr. Luis Montes de Oca
Sr. Luis Legorreta
Prof. Manuel M. Ponce
Sr. José Gómez Ugarte
Sr. Gonzalo Herrerías

COMITE PATROCINADOR:

Lic. Carlos Prieto, *Presidente*
Exma. Sra. de Daniels
Sra. Da. Adela Formoso de Obregón, *Srta.*
Sra. Da. Amalia G. C. de Castillo Ledón
Sra. Da. Luisa Palomino de Guieu
Sra. Da. Margarita Urueta de Villaseñor
Sra. Da. Natalia G. de Araiza
Sra. de Harry Wright
Sra. de Pierre Olivier
Lic. Manuel Gómez Morín
Sr. Roberto V. Pesqueira
Sr. G. R. G. Conway
Dr. César R. Margain

GERENTE:

Ricardo Ortega

T E M P O R A D A 1 9 4 1

T E M P O R A D A 1 9 4 1

PATROCINADORES DE LA O. S. M.

Secretaría de Educación Pública
Departamento del Distrito Federal
Banco de México, S. A.
Asociación Mexicana de Turismo
Cía Fundidora de Hierro y Acero de
Monterrey, S. A.
"La Consolidada", S. A.
Cía. Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, S. A.
"La Tolteca", Cía de Cemento Portland, S. A.
Banco Nacional de México, S. A.
R. C. A. Víctor Mexicana, S. A.
Banco Azucarero, S. A.
Cervecería Moctezuma, S. A.
"Azúcar", S. A.
Banco de Londres y México, S. A.

Lic. Miguel Alemán
Sr. Efraín Buenrostro
Embajada de los Estados Unidos
Lic. Francisco Javier Gaxiola
Ing. Marte R. Gómez
Sr. Ignacio Helguera
Ing. José Domingo Lavín

Lic. José Aguilar y Maya, y Sra.
Dr. Carlos Alatorre Isonza
Ing. Evaristo Araiza, y Sra.
Dr. Jesús Aranalde, y Sra.
Sr. Alfonso Arrache E.
Dr. Abraham Ayala González, y Sra.
Prof. Federico Bach
Dr. Octavio Bandala
Dr. Sergio Bandala, y Sra.
Dr. Enrique Barajas Vallejo, y Sra.
Ing. Luis Barragán
Dr. Gustavo Baz, y Sra.
Sr. Jerónimo Bejudá, y Sra.
Arq. José Beltrán, y Sra.
Sr. Joaquín Beristain
Lic. Ramón Beteta
Sr. Ramón Benet
Sr. Gunther Boker
Sr. Arcady Boytler, y Sra.
Sr. Ernesto Bredée
Sr. E. M. Brutton, y Sra.
Sr. Roberto Bueso García
Lic. Luis Cabrera, y Sra.

Sindicato Mexicano de Electricistas
Cía Hulera "Euzkadi", S. A.
Cía Telefónica y Telegráfica Mexicana, S. A.
"La Azteca", Cía Mexicana de Seguros, S. A.
Banco Germánico de la América del Sud
Banco de Comercio, S. A.
Banco Fideciario de México, S. A.
Banco Capitalizador de Ahorros, S. A.
Banco Nacional Hipotecario Urbano y de
Obras Públicas, S. A.
Casa Bayer, S. A.
Fábricas de Papel "Loreto y Peña Pobre", S. A.
"América Latina", Cía. Gral. de Seguros, S. A.
Banco Mexicano S. A.
Banco General de Capitalización, S. A.

Sra. Carmen López Figueroa
Sr. Luis Montes de Oca
Lic. Emilio Portes Gil
Lic. Alejandro Quijano
Lic. Aaron Sáenz
Lic. Eduardo Suárez
Sr. Frederick E. Weicker, y Sra.

Sr. J. P. Camarena,
Arq. Mauricio Campos, y Sra.
Lic. José R. Carral
Sr. Julio Carstens
Casino Español
Dr. José Castro Villagrana
Lic. Onésimo Cepeda Villarreal
Sr. Alfonso Cerrillo
Arq. Alfonso Cervantes
Arq. Fernando Cervantes y, Sra.
Dr. Luis Cervantes
Sr. Raul M. Cicero
Colegio de México.
Sr. G. R. G. Conway, y Sra.
Dr. Rodolfo Corona y Aldrete, y Sra.
Lic. Antonio Correa, y Sra.
Lic. Daniel Cosío Villegas y Sra.
Dr. Ismael Cosío Villegas, y Sra.
Sr. José Covarrubias
Dr. Ignacio Chávez, y Sra.
Sr. Salvador Chávez
Sr. Guillermo Dávila
Sr. José de la Macorra

Arq. Enrique de la Mora
Lic. Francisco de la Torre Salazar
Arq. Enrique del Moral, y Sra.
Sr. José M. de Teresa
Ing. José Ignacio Domínguez
Ing. Fritz Dorsch, y Sra.
Sr. A. Espinosa de los Monteros y Sra.
Escuela Bancaria y Comercial
Dr. Vicente Flores Barrueta
Sr. Aksel Faber
Sr. José Antonio Fernández de Castro, y Sra.
Dr. J. Carlos Fernández McGregor
Dr. Raul Fournier, y Sra.
Sr. Julio Freyssinier Morín
Sr. Hilario S. Gabilondo, y Sra.
Lic. Virgilio M. Galindo
Dr. Ricardo García Isonza
Ing. Luis García Lecuona, y Sra.
Ing. Theodore Gildred, y Sra.
Lic. Manuel Gómez Morín, y Sra.
Sr. Genaro González, y Sra.
Sr. Fausto González Gomar
Dr. Ignacio González Guzmán
Sr. Noé Graham Gurria, y Sra.
Sr. Andre Guieu, y Sra.
Sr. Tomás Gurza, y Sra.
Ing. Pascual Gutiérrez Roldán, y Sra.
Lic. Emilio Guzmán Tagle
Sr. Lamberto Hernández, y Sra.
Sra. Eva Hill de Fraser
Sr. F. Hohenemser
Sr. Epigmenio Ibarra
Sr. Marcos Kalb
Sr. Jacobo Kalb, y Sra.
Arq. Alberto LeDuc
Sr. Max Lassman, y Sra.
Dr. Alberto Lezama, y Sra.
Sr. Alfredo Limantour
Sr. Guillermo Limantour, y Sra.
Ing. Pedro Licona García y Sra.,
Sr. Roberto López, y Sra.
Dr. Manuel López y López, y Sra.
Lic. Pablo Macedo, y Sra.
Sr. Carlos Madera, y Sra.
Dr. Carlos Malabehar Peña, y Sra.
Dr. Efrén R. Marín, y Sra.
Dr. Manuel Martínez Baez
Ing. Gustavo Marysael, y Sra.
Dr. Demetrio Mayoral Pardo
Lic. Lorenzo Mayoral Pardo

Arq. Emilio Méndes Llinas, y Sra.
Sr. Alberto Misrahi, y Sra.
Lic. N. Molina Enríquez
Sr. Ignacio Morán
Sr. Arturo Mundet, y Sra.
Arq. Armando Nicolau, y Sra.
Arq. Carlos Obregón Santacilia, y Sra.
Dr. Gregorio Oneto Barenque
Piloto Aviador J. Antonio Orozco
Srita: Soledad Orozco
Sr. Antonio de G. Osio
Sr. Senen Palomar
Lic. Ismael Palomino
Dr. Manuel Pedroso
Ing. Alberto J. Pani
Arq. Mario Pani
Sr. Gustavo Pizarro
Lic. Carlos Prieto, y Sra.
Sr. William B. Richardson
Sra. Guadalupe G. de Rioseco
Lic. Ramon Rivera Torres, y Sra.
Sr. Salvador Rivera Caloca
Ing. Julián Rodríguez Adame
Sr. H. W. Rothenreich, y Sra.
Sr. Santos Ruiz, y Sra.
Sr. Federico Sánchez Fogarty, y Sra.
Lic. Carlos Sánchez Mejorada, y Sra.
Prof. Jesús Silva Herzog, y Sra.
Sr. I. Slobotzky
Sr. B. Sonnenberger
Dr. Rafael Soto
Sr. Valente Souza, y Sra.
Sr. Carlos Stein
Sr. Edmundo Stierle, y Sra.
Sr. Federico H. Tamm, y Sra.
Sr. Ricardo Toledo, y Sra.
Dr. Mario Torroella
Lic. Eduardo Trigueros
Sr. Salvador Ugarte, y Sra.
Casa Veerkamp
Sr. Eduardo Villaseñor, y Sra.
Sr. James R. Woodul
Sr. Harry Wright, y Sra.
Sr. S. B. Wright, y Sra.
Sra. Elena Yturbe de Amor
Sr. Francisco S. Yturbe
Sr. Luis Yturbe
Sr. Miguel Zacarías, y Sra.
Dr. Salvador Zubirán

NOTAS

Por Francisco AGEA

Chacona en Mi menor

Dietrich Buxtehude nació en Helsingborg, Suecia, en 1637; murió en Lubeck, Alemania, en 1707

Buxtehude

DIETRICH Buxtehude, notable compositor y organista, pasó la mayor parte de su vida en Alemania, donde ejerció una fuerte influencia sobre los grandes compositores que habían de dominar en el siglo XVIII. Como organista de la iglesia de Santa María, en Lubeck, llamó mucho la atención por la originalidad y la perfección de su arte; la gran reputación que alcanzó puede medirse por el interés que demostró Juan Sebastián Bach cuando tenía 19 años, al emprender un viaje de 200 millas a pie, de Arnstadt a Lubeck, con objeto de asistir a las célebres veladas organizadas por Buxtehude y de recibir personalmente sus valiosos consejos.

Desgraciadamente las obras de Buxtehude son en la actualidad muy poco conocidas. Es sabido que los compositores de la segunda mitad del siglo XVII y de principios del XVIII, preferían escribir sus grandes creaciones instru-

mentales para el órgano, ya que la orquesta casi primitiva de entonces no les ofrecía la misma riqueza de sonoridades. Puede decirse que el órgano era, en aquella época, el equivalente de la orquesta sinfónica tal como hoy la conocemos. En nuestros días, en cambio, el órgano no es un instrumento que se cultive en gran escala y, por lo tanto, son muy escasas las oportunidades que tenemos para escuchar las grandes obras de la literatura organística. Gracias a la admirable transcripción orquestal de Carlos Chávez, ha sido posible apreciar en toda su belleza la *Chacona en mi menor*, original para órgano, una de las obras más representativas de Buxtehude.

*

La chacona, muy semejante a la pasacalle, tiene por origen una antigua danza de compás ternario y movimiento moderado y solemne, hecha a base de

repeticiones de un mismo tema. Adquirió verdadero interés artístico en el siglo XVII, desde que su forma quedó establecida a base de variaciones sobre un "bajo obstinado". Hay que distinguir entre la variación puramente ornamental, sin modificaciones substanciales, y el género más constructivo al que pertenecen la chacona y la pasacalle. La variación ornamental, por su superficialidad, traía en sí misma el germen de la decadencia a que había de llegar más tarde. En la chacona y la pasacalle, al contrario, no se trata de una elaboración super-

ficial; es la substancia misma la que el compositor debe hacer variar con todos los recursos inventivos de que disponga. El tema no es una melodía, sino un bajo elemental de dos, cuatro u ocho compases, a cuya estructura se superpone, en cada variación, otra estructura equivalente que le da un aspecto exterior en ocasiones completamente distinto. Lo importante para el oyente no es, pues, tratar de reconocer constantemente el tema, sino darse cuenta de la infinita variedad de melodías que el compositor hace surgir de él.

~

Quinta Sinfonía, en Do menor, Op. 67

Ludwig van Beethoven nació en Bonn, Alemania, en 1770; murió en Viena en 1827

Beethoven

LA *Quinta Sinfonía*, que produce la impresión de una gran espontaneidad, es, al contrario, una de aquellas obras cuya elaboración fué más lenta, cosa que comprueban los cuadernos de apuntes que dejó Beethoven. Algunos elementos temáticos estaban en la imaginación del compositor desde 1795. La composición propiamente dicha fué comenzada inmediatamente después de la *Sinfonía Heroica*, a la que se asemeja por su sentimiento. Fué interrumpida por la composición de la ópera *Leonora*, cuyo final tiene algunas analogías con el de la *Quinta Sinfonía*. La aventura amorosa que en 1806 tuvo Beethoven con la condesa de Brunswick, lo distrajo un momento de sus ideas de heroísmo: la *Cuarta Sinfonía* fué el producto de ese episodio de dulce felicidad. Reanudada la composición de la *Quinta Sinfonía*, coincidió entonces, o

alternó, con la de la sexta (que primero llevó el número cinco). Quedó terminada en 1808 y se estrenó, junto con la *Pastoral*, en diciembre del mismo año, en el teatro de Viena. Fué un concierto increíblemente largo en que Beethoven tocó la parte de piano de su *Concerto en sol*.

No hay que tomar demasiado en serio la leyenda que atribuye a Beethoven una explicación enfática del tema inicial de esta sinfonía: "Así llama el destino a nuestra puerta". Ha sido un error de la crítica querer relacionar las obras maestras de Beethoven con datos experimentales tomados de su biografía. La frase en cuestión pudiera ser simplemente, como supone Combarieu, una salida para quitarse de encima las preguntas indiscretas de un Schindler.

Más importante es darse cuenta de las posibilidades puramente musicales

de ese tema: el enérgico motivo que termina con una nota larga después de tres corcheas sobre la misma nota. En toda la historia de la música no hay quizás otro tan famoso como éste, ni que se grave en el oído en una forma tan directa y definitiva. Tampoco hay otro que sea tan específicamente beethoveniano, tanto por su acento enérgico cuanto por su inagotable fecundidad como germen del desarrollo sinfónico. Por otra parte, no era la primera vez que Beethoven lo usaba; en muchas de sus obras anteriores lo había empleado, aunque en estado fragmentario o con carácter episódico. Pero después de la *Quinta Sinfonía* no volvió a aparecer en ninguna de las obras posteriores, como si en ella hubiera llenado ya su objeto y agotado sus recursos.

El primer trozo de esta sinfonía muestra la gran abundancia y diversidad de recursos de ese famoso tema, que por sí solo proporciona todo el material sinfónico del *Allegro con brio*. Según que termine abajo o arriba de las tres notas repetidas, su carácter es de afirmación o de interrogación, gracias a lo cual el trozo en su conjunto tiene a su vez el carácter de un diálogo nutrido. El tema inicial de esta obra no es, pues, solamente el más sinfónico que Beethoven inventó, sino el más característico. Como no hay en ella ninguna intención alegórica, descriptiva o literaria, como sucede con la *Heroica*, la *Pastoral* o la *Novena*, el tema de esta sinfonía muestra en un estado puro y típico ese carácter sinfónico y beethoveniano. Una vez lanzado por los clarinetes y las cuerdas, el tema llena no menos de quinientos compases, sometido a diversos tratamientos de contrapunto y de orquestación.

A la vehemencia rítmica del primer *Allegro*, sigue, en el *Andante con moto*, la calma y la serenidad melódica más perfecta. La forma misma del trozo, el empleo de la variación, con sus repeticiones de un motivo que sólo cambia en su aspecto exterior, aumentan el sentimiento apacible de la melodía. El tema, anunciado primero por los violoncellos y las violas sobre un sencillo acompañamiento *pizzicato* de los contrabajos, se detiene un instante, como para escuchar su propio eco. Este efecto, que se presenta varias veces, es esencial, tanto para la textura musical del *andante* como a su carácter expresivo. A pesar de que el carácter melódico domina en todo este movimiento, hay también en él algunos elementos rítmicos que le aseguran un papel más importante que el de un simple episodio meditativo; lo ligan orgánicamente al carácter rítmico y tonal de toda la sinfonía, a la que no solamente está adherido, sino realmente incorporado.

La característica principal de la estructura de los dos últimos movimientos es su encadenamiento. No hay ninguna interrupción después del *scherzo* y, por medio de la interpolación de un fragmento del mismo en el centro del trozo final, la fusión de los dos movimientos se hace aún más estrecha. Este movimiento mixto es un ejemplo notable de la relación orgánica que Beethoven logró establecer entre las diversas partes de la sinfonía, relación que Schumann, Liszt y, sobre todo, César Franck, habían de adoptar más tarde. El elemento unificador de los diferentes trozos de la *Quinta Sinfonía* es la repetición persistente de ciertas notas en grupos de ritmos variados. El lazo de unión entre el *scherzo* y el *Final* se

establece principalmente por medio de un *do* que durante cincuenta compases repiten los timbales.

Volviendo al *scherzo*, hay que hacer notar su trío en forma fugada libre; el tema es anunciado por un tumultuoso pasaje de los contrabajos y es un ejemplo excelente de todos los recursos caprichosos de que el estilo fugado es capaz. Al final de este movimiento, el largo pasaje *pianissimo*, con sus elementos rítmicos reducidos al mínimo, impresiona más a la imaginación que los conjuntos orquestales más ruidosos.

El *Allegro final*, que comienza vigorosamente con una marcha, tiene una gran riqueza de elementos y está concebido con un espíritu de alegre optimismo y de libertad. Después de la exposición de los temas y su desarrollo, viene la repetición, en forma muy libre, del *scherzo* anterior; vuelven los temas victoriosos del *Allegro* y termina el movimiento con una brillante *coda*.

Hace notar Chantavoine la semejanza tonal, rítmica y melódica que existe entre este *Final* y el de la ópera *Leonora*, cuya composición data de la misma época que la de la sinfonía. "Mientras más se estudia la obra de Beethoven —dice— más claramente se distingue y se reconoce el papel de primera importancia que desempeñó *Leonora-Fidelio*. En este caso, el parentesco del final dramático con el final sinfónico es un elemento precioso para la interpretación psicológica de este último. La semejanza musical de las dos páginas no puede explicarse más que por una semejanza de sentimiento o de intención. En una obra teatral como *Leonora*, el sentimiento y la intención no dan lugar a duda ni a ambigüedad. El final de *Leonora* es un canto triunfal; el de la sinfonía también lo es, y, gracias al ritmo marcial del principal motivo y a la importancia excepcional que tienen los metales, adquiere un acento casi guerrero".



"Pedro y el Lobo", Cuento Orquestal para Niños (Op. 67) Prokofieff Serge Prokofieff nació en Sontsovka, Rusia, en 1891

ESTA obra fué estrenada el 2 de mayo de 1936, en uno de los conciertos para niños de la Orquesta de Moscú. Aunque destinada especialmente a un auditorio infantil, no deja de ser igualmente sugestiva para los adultos; el compositor da rienda suelta a su fértil imaginación con sus ingeniosos comentarios musicales a los diversos episodios de un cuento, que un narrador se encarga de relatar en lenguaje sencillo y adecuado. Las palabras y la música

alternan la mayor parte del tiempo, pero coinciden en algunos momentos.

Cada uno de los personajes de este cuento está caracterizado por un instrumento de la orquesta: el pájaro, por una flauta; el pato, por un oboe; el gato, por un clarinete "staccato" en su registro bajo; el abuelo, por un fagot; el lobo, por tres cuernos; Pedro, por el quinteto de cuerda; los disparos de los cazadores, por los timbales y el bombo. Con objeto de que el auditorio se familiarice

con el timbre particular de cada instrumento y pueda seguir con facilidad los comentarios musicales del relato, se acostumbra mostrar los instrumentos y tocar en ellos los temas correspondientes, antes de comenzar la ejecución.

El cuento dice así:

Una linda mañana, Pedro abrió la reja y salió a la ancha pradera. En la rama de un árbol frondoso estaba un pajarito, amigo de Pedro. Al ver a Pedro se puso muy alegre y le dijo: "Por aquí todo está tranquilo".

A poco llegó un pato, contoneándose. Feliz de que Pedro no hubiera cerrado la reja, decidió darse un chapuzón en la profunda charca de la pradera. Cuando el pajarito vio al pato, bajó de un vuelo y se posó a su lado, en el césped, encogiéndose de hombros.

¿Qué clase de ave eres tú, le dijo, que no sabes volar? A lo que respondió el pato:

¿Qué clase de ave eres tú, que no sabes nadar?

Y se zambulló en la charca.

Y siguieron arguyendo, el pato nadando en la charca y el pájaro dando brinquitos en la orilla.

De pronto, algo atrajo la mirada de Pedro: era un gato que se deslizaba sobre el césped.

El gato pensó para sus adentros: "el pájaro está ocupado discutiendo; voy a atraparlo". Y cautelosamente comenzó a deslizarse sobre sus patitas de terciopelo.

—¡Cuidado! —gritó Pedro—. Y el pájaro voló hasta el árbol, mientras el pato graznaba con enojo desde el centro de la charca.

El gato, arrastrándose, daba vueltas en torno del árbol y pensaba: ¿Valdrá la pena trepar tan alto? Cuando yo llegue, el pájaro habrá volado.

En ese momento salió el abuelo. Estaba disgustado porque Pedro se había escapado al campo. "La pradera es un lugar peligroso", gritó. ¿Qué harías tú si viniera un lobo del bosque?

Pedro no prestó atención a las palabras de su abuelo, porque los muchachos como Pedro no le tienen miedo a los lobos. Pero el abuelo lo tomó de la mano, se lo llevó a la casa y cerró la reja.

No bien habían entrado, cuando salió del bosque un gran lobo gris.

En un abrir y cerrar de ojos el gato trepó al árbol; el pato se puso a graznar con terrible excitación, y lleno de pavor, no halló otro recurso que saltar fuera del agua. Mas a pesar de la prisa con que huía, el lobo corría más veloz. Se acercaba, se acercaba... lo alcanzaba ya... hasta que lo cogió, y de una tarascada se lo tragó.

Y entonces la cosa fué así: el gato, sentado en una rama del árbol; el pájaro en otra, no muy cerca del gato; el lobo daba vueltas en derredor del árbol mirando a los dos con ojos glotonos. Mientras tanto, Pedro, detrás de la reja, sin el menor temor, contemplaba todo lo que estaba sucediendo.

De pronto corrió a la casa, buscó una cuerda gruesa y a toda prisa volvió y se subió a la tapia de piedra. Una de las ramas del árbol mismo que rondaba el lobo, caía justamente sobre el muro. Asiéndose de ella, Pedro se pasó al árbol y le dijo al pájaro: "revolotea sobre la cabeza del lobo, pero cuidate".

El pajarito casi rozaba con sus alas la cabeza del lobo, en tanto que éste, furioso, tiraba mordiscos por un lado y por otro.

¡Cómo lo molestó el dichoso pajarito, y con qué ganas se lo habría colocado entre dos muelas! Pero el pájaro le resultó demasiado listo, para dejarse atrapar.

Entretanto, Pedro había hecho una lazada con la cuerda, y dejándola caer cautelosamente en la cola del lobo, tiró con todas sus fuerzas. Sintióse atrapado el lobo, furioso, daba brincos tratando de soltarse; mas Pedro había logrado amarrar al árbol el otro cabo de la cuerda, y los brincos cada vez la apretaban más.

En esos momentos salieron del bosque los cazadores disparando tras el lobo. Pedro gritó desde el árbol: "¡No dis-

paréis, por favor! El pájaro y yo lo hemos cogido ya. Ayudadnos nada más a llevarlo al jardín zoológico".

¡Y allá van!

Imaginad la procesión triunfal: Pedro a la cabeza; detrás de él, los cazadores conduciendo al lobo, y cerrando la marcha, el abuelo y el gato. El viejo, descontento, meneaba la cabeza como diciendo: "todo está muy bien; pero ¿qué habría ocurrido si Pedro no hubiera cogido al lobo?"

Arriba revolaba el pajarito pando jubilosos: "¡Qué listos somos Pedro y yo! ¡Ved lo que hemos hecho!"

Y si escuchárais con atención, podríais oír al pato haciendo "cuá, cuá", en el vientre del lobo, pues éste, en su precipitación, se lo había tragado vivo!

Sinfonía India

Carlos Chávez nació en México en 1899

Chávez

LA *Sinfonía India* fué compuesta por Carlos Chávez durante uno de sus viajes a Estados Unidos, en diciembre de 1935, y estrenada en un concierto por radio de la Columbia Broadcasting Co., el 23 de enero de 1936, bajo la dirección del compositor. Poco después fué incluida en los programas de dos conciertos regulares de la Orquesta Sinfónica de Boston. La primera ejecución en México fué el 31 de julio del mismo año.

La *Sinfonía India* es la primera obra en que Chávez usa melodías autóctonas. Una de ellas es de los indios seris de Sonora, otra de los huicholes de Naya-

rit, y otra más de los yaquis de Sonora. El compositor escogió estas melodías porque le pareció que formaban una unidad; después se dió cuenta de que las tres venían de la costa norte del Pacífico. Hay que distinguir entre música mestiza y música indígena pura; se ha dicho que la segunda no existe, pero allí está la música de los indios contemporáneos que todavía conservan, en muchas regiones del país, la manera de ejecución y las formas de las tradiciones más antiguas. En la partitura hay incluidos, además de los instrumentos usuales en la orquesta sinfónica, varios instrumentos indígenas de percusión.

sión, tales como cascabeles, jicara de agua, güiro, etc.

La siguiente nota del autor se publicó en los programas de las primeras ejecuciones de la obra:

"La música indígena de México es una realidad de la vida presente, y es, además, una realidad como música; no es, como pudiera pensarse, un buen motivo solamente para satisfacer una mera curiosidad de los intelectuales o para suministrar datos e informes más o menos importantes a la etnografía. El arte indígena de México es, en nuestros días, la única manifestación viviente de la raza, que forma, aproximadamente, las tres cuartas partes de la población del país. Las características esenciales de la música indígena han podido resistir cuatro siglos de contacto con las expresiones musicales europeas. Es decir, si bien es cierto que el contacto del arte europeo ha producido en México un arte mestizo en constante evolución, esto no ha impedido que el arte indígena puro siga existiendo. Este hecho es un índice de su fuerza.

"La fuerza del arte indígena radica en una serie de condiciones esenciales: obedece a un impulso creador natural del individuo, y a una necesidad de expresión legítima y exenta de afectación. En términos musicales, la gran fuerza expresiva del arte indígena radica en su variedad rítmica; en la libertad y ampli-

tud de sus escalas y modos; en la riqueza del elemento sonoro instrumental; en la sencillez y pureza de las melodías y en su condición moral.

"Ahora, las condiciones morales de este arte son otra razón de su fuerza. Es un arte optimista; si sufre a veces de la tiranía de las fórmulas mágicas, esto no lo coloca en la posición mística, quejumbrosa, de quien suplica e implora humillándose, sino por el contrario, en la posición del hombre que influye y ordena con decisión a las fuerzas superiores e invisibles. Por otro lado, este arte participa de la salud de toda acción combativa: música para danzas de cacería, cantos guerreros. Otras veces, cuando la música va unida a la palabra, las imágenes poéticas revelan más que nada el sentido y el conocimiento de los fenómenos naturales en su profunda sencillez: la conducta de los animales, el crecimiento de las plantas, floración y reproducción. Nunca un sentimiento morboso o denigrante; nunca un sentido negativo hacia los otros hombres o a la naturaleza toda, pueden hallarse en esta música de nuestros ancestros inmediatos de América. Es la música fuerte del hombre que lucha y trata siempre de dominar su medio.

"Escribí esta y otras sinfonías indias porque esta es la primera música que oí en mi vida, y la que más ha nutrido mi gusto y mi sentido musical".

2

226