

ORQUESTA



SINFONICA
NACIONAL

TEMPORADA

1 9 5 2

DIRECTOR INVITADO

CARLOS CHAVEZ



ORQUESTA
SINFONICA
NACIONAL

DIRECTOR: JOSE PABLO MONCAYO

TEMPORADA

1 9 5 2

DIRECTOR INVITADO

CARLOS CHAVEZ

DIRECTOR HUESPEDE

IGOR STRAVINSKY

ORQUESTA
SINFONICA
NACIONAL

C O M I T E
H O N O R A R I O

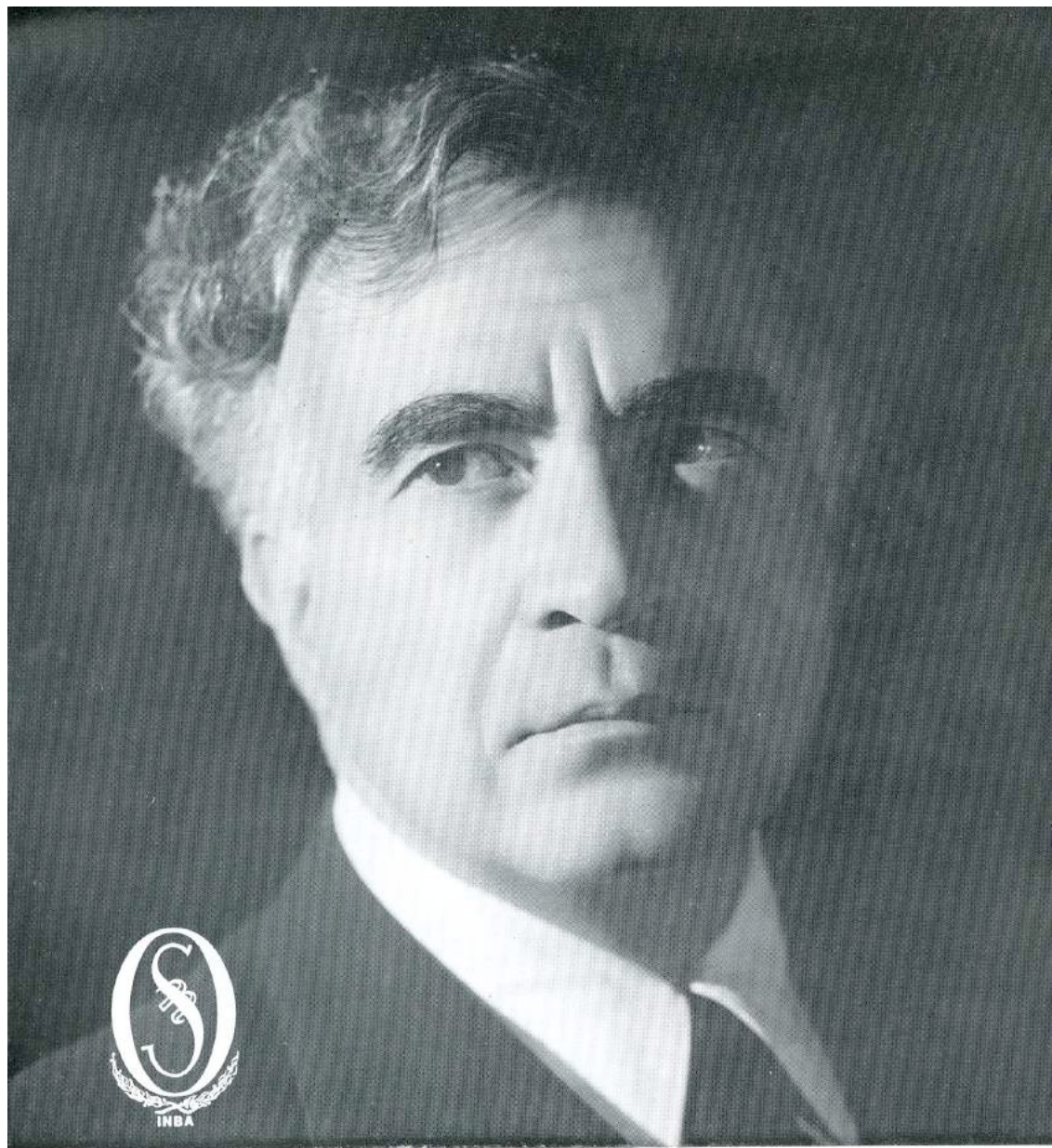
SR. LIC. MIGUEL ALEMAN
SR. LIC. MANUEL GUAL VIDAL
SR. LIC. RAMON BETETA
SR. LIC. FERNANDO CASAS ALEMAN
SR. LIC. ANTONIO MARTINEZ BAEZ

C O N S E J O

LIC. MIGUEL LANZ DURET
Presidente
LIC. CARLOS PRIETO
Vicepresidente
LIC. ALEJANDRO QUIJANO
SR. DON RODRIGO DE LLANO
ING. EVARISTO ARAIZA
LIC. EMILIO PORTES GIL
C. P. T. ROBERTO CASAS ALATRISTE
SR. DON AGUSTIN LEGORRETA

C O M I T E
P A T R O C I N A D O R

EXCMO. SR. DR. OSCAR EDUARDO HASPERUE BECERRA
EXCMO. SR. GABRIEL BONNEAU
EXCMO. SR. DR. LUIGI PETRUCCI
C. P. T. RAFAEL MANCERA
LIC. CARLOS NOVOA
SR. DON LUIS MONTES DE OCA
LIC. VIRGILIO GARZA
LIC. VIRGILIO M. GALINDO
SR. DON EMILIO SUBERBIE
SR. DON ENRIQUE SARRO
SR. DON EDMUNDO PHELAN
SR. DON FRANS W. FRIEDLER



carlos

C H A V E Z

D I R E C T O R I N V I T A D O

T E M P O R A D A 1 9 5 2

P R O G R A M A S

I V I E R N E S 8 D E F E B R E R O

Director:
CARLOS CHAVEZ

Chacona en Sol menor
* *Las Coéforas*

PURCELL
MILHAUD

Vociferación fúnebre. — Libación. — Encantamiento. — Presagios. — Exhortación. — La justicia y la luz. — Conclusión.

SOLISTAS:

Coéfora Sola (Soprano) IRMA GONZALEZ
Coéfora Sola (Contralto) GABRIELA VIAMONTE
Coéfora Sola (Recitante) MARY DOUGLAS
Electra (Contralto) ORALIA DOMINGUEZ
Orestes (Barítono) HUGO AVENDAÑO ESPINOSA
CORO DEL CONSERVATORIO

* * *

Sinfonía Núm. 6, en Si menor "Patética" TCHAIKOWSKY

Adagio; allegro non troppo. — Allegro con grazia. — Allegro molto vivace. — Finale: adagio lamentoso.

II V I E R N E S 1 5 D E F E B R E R O

Director:
CARLOS CHAVEZ

Obertura del Ballet "Prometeo"
Concerto en Re menor para piano y orquesta
Allegro. — Romance. — Rondó.
Solista: RUDOLF FIRKUSNY

BEETHOVEN
MOZART

* * *

* *Concerto III*
Solista: RUDOLF FIRKUSNY
"Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel"

MARTINU
STRAUSS

III V I E R N E S 2 2 D E F E B R E R O

Director:
CARLOS CHAVEZ

Preludio de "Lohengrin"
Marcha Fúnebre de "El Crepúsculo de los Dioses"
Escena del Fuego de "La Walkiria"
Noche Esclarecida

WAGNER
WAGNER
WAGNER
SCHOENBERG

* * *

Sinfonía Núm. 4, en Mi menor
Allegro non troppo. — Andante moderato. — Allegro giocoso. — Allegro energico e passionato.

BRAHMS

IV V I E R N E S 2 9 D E F E B R E R O

Director:
CARLOS CHAVEZ

Alborada del Gracioso
** *Concerto para Violín y Orquesta*
Andante — Allegro — Largo — Scherzo
Cadenza
Scherzo — Largo — Allegro — Andante
Solista: VIVIANE BERTOLAMI

RAVEL
CHAVEZ

* * *

Gigas
Obertura de la Pascua de Resurrección
Rusa

DEBUSSY
RIMSKY-KORSAKOFF

* Primera ejecución en México
** Primera ejecución mundial



Igor

STRAVINSKY

DIRECTOR HUESPED

V I E R N E S 7 D E M A R Z O

Director Huésped:
IGOR STRAVINSKY

Suite de "Pulcinella" STRAVINSKY
Obertura. — Serenata. — Scherzino; Allegro; Andantino. — Tarantella. — Toccata. — Gavota con dos variaciones. — Fivo. — Minuetto e Finale.

Juego de Baraja, Ballet en tres "Manos" STRAVINSKY

Escenas de Ballet * * * STRAVINSKY
Suite de "Petruchka" (nueva orquestación) STRAVINSKY

VI I E R N E S 21 D E M A R Z O

Director:
CARLOS CHAVEZ

Preludio de "La Traviata" VERDI
Sinfonía Núm. 7, en La Mayor, Op. 92 BEETHOVEN
Poco sostenuto; vivace. — Allegretto. — Presto. — Allegro con brio.

* * *
** II Sinfonía* KOECHLIN
Fuga. — Scherzo. — Andante. — Fuga Modal. — Final.

Pacific 231 HONEGGER

VII I E R N E S 28 D E M A R Z O

Director:
CARLOS CHAVEZ

Entreacto de "Khovantchina" MUSSORGSKY
Sinfonía Núm. 4, en Fa Menor TCHAIKOWSKY

Andante sostenuto. — Moderato con anima in movimento di False. — Andantino in modo di canzone. — Scherzo pizzicato ostinato: Allegro. — Finale: Allegro con fuoco.

* * *
Las Coéforas MILHAUD
Vociferación fúnebre. — Libación. — Encantamiento. — Presagios. — Exhortación. — La justicia y la luz. — Conclusión.

SOLISTAS:

Coéfora Sola (Soprano) IRMA GONZALEZ
Coéfora Sola (Contralto) GABRIELA VIAMONTE
Coéfora Sola (Recitante) MARY DOUGLAS
Electra (Contralto) ORALIA DOMINGUEZ
Orestes (Barítono) HUGO AVENDANO ESPINOSA

CORO DEL CONSERVATORIO

* Primera ejecución en México.
** Primera ejecución mundial.



Rudolf FIRKUSNY



Viviane BERTOLAMI



Hugo AVENDAÑO ESPINOSA

SOLISTAS



Oralia DOMÍNGUEZ

PARA LA

TEMPORADA

1952



Irma GONZÁLEZ



Mary DOUGLAS



Gabriela VIAMONTE



INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Secretario de Educación Pública, LICENCIADO MANUEL GUAL VIDAL; Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes, MAESTRO CARLOS CHÁVEZ; Subdirector General y encargado del Departamento de Artes Plásticas, FERNANDO GAMBOA; Jefe del Departamento de Música, MIGUEL GARCÍA MORA; Jefe del Departamento de Teatro y Literatura, SALVADOR NOVO; Jefe del Departamento de Danza, MIGUEL COVARRUBIAS; Jefe del Departamento de Arquitectura, ARQUITECTO ENRIQUE YÁÑEZ; Jefe del Departamento Administrativo, LEONOR LLACH.

P R E C I O S

PATROCINADORES

Primer Piso

Plateas con 6 entradas
Palcos con 8 "
Palcos con 6 "
Butacas: Filas A a N

Viernes

\$ 1,500.00
1,800.00
1,500.00
250.00

Segundo Piso

Palcos con 8 entradas
Butacas: Filas A y B

1,100.00
200.00

Primer Piso

Plateas con 6 entradas
Palcos con 8 "
Palcos con 6 "
Palcos con 4 "
Butacas: Filas AA a CC
" A a N
" N a Q
" R a Y

Viernes

Concierto

Abono

\$ 150.00 \$ 750.00
180.00 900.00
150.00 750.00
120.00 600.00
15.00 75.00
25.00 125.00
15.00 75.00
10.00 50.00

Segundo Piso

Palcos con 8 entradas
Butacas: Filas A y B
" C a F
" G a M

100.00 500.00
10.00 50.00
7.50 37.50
5.00 25.00

Tercer Piso

Palcos con 6 entradas
Butacas: Filas A y B
" C a F
" G a J

45.00 225.00
7.50 37.50
5.00 25.00
2.50 12.50



INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Secretario de Educación Pública, LICENCIADO MANUEL GUAL VIDAL; Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes, MAESTRO CARLOS CHÁVEZ; Subdirector General y encargado del Departamento de Artes Plásticas, FERNANDO GAMBOA; Jefe del Departamento de Música, MIGUEL GARCÍA MORA; Jefe del Departamento de Teatro y Literatura, SALVADOR NOVO; Jefe del Departamento de Danza, MIGUEL COVARRUBIAS; Jefe del Departamento de Arquitectura, ARQUITECTO ENRIQUE YÁÑEZ; Jefe del Departamento Editorial, JAIME GARCÍA TERRÉS; Jefe del Departamento Administrativo, LEONOR LLACH.

P R E C I O S

Primer Piso

Platcos con 6 entradas
Palcos con 8 "
Palcos con 6 "
Butacas: Filas A a N

PATROCINADORES Viernes

\$ 1,500.00
1,800.00
1,500.00
250.00

Segundo Piso

Palcos con 8 entradas
Butacas: Filas A y B

1,100.00
200.00

Primer Piso

Platcos con 6 entradas
Palcos con 8 "
Palcos con 6 "
Palcos con 4 "
Butacas: Filas AA a CC
" A a N
" N a Q
" R a Y

Viernes Concierto	Abono
\$ 150.00	\$ 750.00
180.00	900.00
150.00	750.00
120.00	600.00
15.00	75.00
25.00	125.00
15.00	75.00
10.00	50.00

Segundo Piso

Palcos con 8 entradas
Butacas: Filas A y B
" C a F
" G a M

100.00	500.00
10.00	50.00
7.50	37.50
5.00	25.00

Tercer Piso

Palcos con 6 entradas
Butacas: Filas A y B
" C a F
" G a J

45.00	225.00
7.50	37.50
5.00	25.00
2.50	12.50

ORQUESTA



SINFONICA NACIONAL

TEMPORADA

1 9 5 2

DIRECTOR INVITADO

CARLOS CHAVEZ



COMITE HONORARIO

SR. LIC. MIGUEL ALEMAN
SR. LIC. MANUEL GUAL VIDAL
SR. LIC. RAMON BETETA
SR. LIC. FERNANDO CASAS ALEMAN
SR. LIC. ANTONIO MARTINEZ BAEZ

C O N S E J O

LIC. MIGUEL LANZ DURET
PRESIDENTE

LIC. CARLOS PRIETO
VICEPRESIDENTE

LIC. ALEJANDRO QUIJANO
SR. DON RODRIGO DEL LlANO
ING. EVARISTO ARAIZA
LIC. EMILIO PORTES GIL
C. P. T. ROBERTO CASAS ALATRISTE
SR. DON AGUSTIN LEGORRETA

CONTRIBUYENTES

PLATEAS Y PALCOS

Sr. Raúl Bailleres, Lic. Ramón Beteta, Sr. Ignacio Helguera, Lic. Miguel Lanz Duret, Ing. José Domingo Lavín, Sr. Rodrigo de Llano, C. P. T. Rafael Mancera, Nacional Financiera, S. A. Lic. Carlos Novoa, Sr. Salvador Novo, Ing. Adolfo Orive Alba, Lic. Carlos Prieto, Lic. Alejandro Quijano, Sr. Diego Rivera, Ing. Manuel Sierra Magaña, Sr. Ricardo Toledo.

L U N E T A S

Dr. José Aguilar Alvarez, Altos Hornos de México, S. A. Ing. Evaristo Araiza, Banco de México, S. A. Sr. Jerónimo Bertrán Cusiné, Dr. Cayetano Blanco Vigil, Sr. Arcady Boytler, Sr. Ernesto Bredée, Sr. Antonio Ca-

COMITE PATROCINADOR

EXCMO. SR. DR. OSCAR EDUARDO HASPERUE BECERRA
EXCMO. SR. GABRIEL BONNEAU
EXCMO. SR. DR. LUIGI PETRUCCI
C. P. T. RAFAEL MANCERA
LIC. CARLOS NOVOA
SR. DON LUIS MONTES DE OCA
LIC. VIRGILIO GARZA
LIC. VIRGILIO M. GALINDO
SR. DON EMILIO SUBERBIE
SR. DON ENRIQUE SARRO
SR. DON EDMUNDO PHELAN
SR. DON FRANS W. FRIEDLER

raza Campos, C. P. T. Roberto Casas Alatraste, Cervicería Motezuma, S. A. Compañía Fundi-

dora de Hierro y Acero de Monterrey, S. A. Lic. Daniel Cosío Villegas, Dr. Ismael Cosío Vi-

llegas, Lic. Alejandro Elguézabal, Lic. Antonio Espinosa de los Monteros, Dr. Manuel Falcón, Sr. Frans W. Friedler, Lic. Virgilio M. Galindo, Lic. Francisco Javier Gaxiola Jr. Sr. Fausto González Gomar, Lic. Noé Graham Gurria, Sr. Alberto Kozicki, Sr. Adolfo Lamas, Ing. Aurelio Lobatón, Ing. Gustavo Maryssael, Arq. Héctor Mestre, Sr. Alberto Miraschi, Sr. Luis Montes de Oca, Sr. Arturo Mundet, Excmo. Sr. Antonio Camillo de Oliveira, Embajador del Brasil, Excmo. Sr. Dr. Luigi Petrucci, Embajador de Italia, Sr. Edmundo Phelan, Sr. William B. Richardson, Ing. Julián Rodríguez Adame, Sr. Antonio Ruiz Galindo, Lic. Carlos Sánchez Mejorada, Secretaría de Relaciones Exteriores, Sr. Jean Sigol, Sr. Federico Tamm, Sr. Eduardo Villaseñor Dr. Salvador Zubirán.



ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

V I E R N E S

8

DE FEBRERO

a las 21 horas

DIRECTOR

CARLOS CHAVEZ

1

PROGRAMA

Chacona en Sol menor

* *Las Coéforas*

Vociferación fúnebre. — Libación. — Encantamiento. — Presagios. — Exhortación. — La justicia y la luz. — Conclusión.

SOLISTAS:

Coéfora Sola (Soprano) IRMA GONZALEZ
Coéfora Sola (Contralto) GABRIELA VIAMONTE
Coéfora Sola (Recitante) MARY DOUGLAS
Electra (Contralto) ORALIA DOMINGUEZ
Orestes (Barítono) HUGO AVENDAÑO ESPINOSA

CORO DEL CONSERVATORIO

* * *

Sinfonía Núm. 6, en Si menor, "Patética"

TCHAIKOWSKY

Adagio; allegro non troppo. — Allegro con grazia. — Allegro molto vivace. — Finale: adagio lamentoso.

* Primera ejecución en México.

La Ford Motor Company patrocina este concierto difundiendo a través de la radiodifusora X E. X.



mento lírico de estas escenas no es musical. ¿Cómo iba yo a poner música a este verdadero huracán? Finalmente decidí emplear un lenguaje hablado pero medido, dividido en compases y tratado como si fuera cantado. Los coros son hablados y están provistos de un acompañamiento de instrumentos de percusión únicamente. Aunque en la orquesta figuran instrumentos tan desusados como un fute y un martillo, no puede decirse que los efectos sonoros hayan sido empleados con un afán de sensacionalismo, pues todo está subordinado al impulso dramático del texto.

La idea principal de *Presagios* se encuentra expresada en las siguientes líneas del texto: "Mas quién dirá a dó va la pasión temeraria del hombre, y ese frenesí en el corazón femenino, que es el amor y la perdición, amor carnal, deseo de placer y maternidad, fuerza mayor que la vida y el Adés". Basándose en la historia y la mitología griegas, la recitante enumera algunos ejemplos de estas pasiones destructoras.

SINFONIA NUM. 6, EN SI MENOR, "PATÉTICA"

Pedro Tchaikowsky nació en Votkinsk, Rusia, en 1840; murió en San Petersburgo en 1893

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

En la *Exhortación* se implora la protección de Zeus. Orestes es incitado a contestar "¡Padre mío!" si su madre lo llama "¡Hijo mío!" Las cóeforas, seguidas por el coro, gritan furiosamente: "¡Mata al culpable!"

Después de este estallido casi histórico de emoción colectiva, el himno a *La Justicia y la Luz* produce un efecto majestuoso. Un pasaje sutilmente orquestado y de un gran esplendor politonal, conduce a la grandiosa invocación: "¡Aparece, oh Luz, ya estás aquí!" Las sonoridades se difunden hasta que el ambiente parece inundarse de un brillo luminoso. Después de este interludio musical, la obra termina con la terrible pregunta que prepara la escena para el drama final de la trilogía: "¿Dónde concluye el celeste furor? ¿Dónde el plazo que la calma nos restituya? ¿Dónde, dónde, dónde?"

En este concierto la obra se presenta en español, de acuerdo con la traducción del texto de Paul Claudel, hecha especialmente por el señor Manuel A. Chávez.

ma 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 sorprenderá 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 úl-

timo 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.

Acercas 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 Petersburgo 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 cualquiera 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 lo 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 carác-

ter 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.

2° PROGRAMA

VIERNES 15 DE FEBRERO

Director:

CARLOS CHAVEZ

Obertura del Ballet "Prometeo"
Concerto en Re menor para piano y orquesta
Allegro. — Romance. — Rondó.

Solista: RUDOLF FIRKUSNY

* Concerto III

Solista: RUDOLF FIRKUSNY

"Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel"

* Primera ejecución en México

BEETHOVEN
MOZART

MARTINU

STRAUSS



LISTA DE PERSONAL DE LA ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

Director: José Pablo Moncayo

VIOLINES PRIMEROS
FRANCISCO CONTRERAS
Concertino

JUANA C. COURT
JOSE G. CORTES
CIPRIANO CERVANTES
LUIS GUZMAN
LUIS SOSA
JOSE TREJO
DANIEL DE LOS SANTOS

JOSE NOYOLA
ALFONSO JIMENEZ
JOSE MEDINA G.
JORGE JUAREZ
DANIEL SAMANO
ALFREDO GUTIERREZ
RICARDO LOPEZ
OTHON ZARATE

VIOLINES SEGUNDOS
FLAVIO URSUA
SALVADOR CONTRERAS
MARTIN VILLASENOR Jr.
MANUEL ALLENDE Q.
AMELIA MEDINA
RAUL CONTRERAS A.
ALFREDO PEREZ IBAÑEZ
MELESIO MORENO
Ma. CRISTINA ALVARADO
JUAN MANUEL VALLE
DANIEL CRUZ V.
ARMANDO PANIAGUA
PORFIRIO DUARTE

VIOLAS
FERNANDO JORDAN
J. JESUS MENDOZA
DAVID SALOMA
MARCELINO PONCE
FRANCISCO CONTRERAS R.
JOSE OLAYA
VICENTE SANCHEZ
RODOLFO CONCEPCION
JORGE MONTEJO
MARCELO LOPEZ

VIOLONCHELOS
DOMINGO GONZALEZ
Concertino

TEOFILO ARIZA
JUAN M. TELLEZ OROPEZA
CARLOS MEJIA B.
ALBERTO BURGOS
PEDRO ANGULO
FERNANDO BURGOS
JESUS REYES S.

CONTRABAJOS
JOSE LUIS HERNANDEZ
BRAULIO ROBLEDO
ENRIQUE TOVAR
MANUEL FLORES GUTIERREZ
MAXIMINO LUCIO
DANIEL YBARRA Z.
CARLOS MEDINA F.
HECTOR LOPEZ

FLAUTIN
JOSE AYUSO

FLAUTAS
AGUSTIN OROPEZA
GILDARDO MOJICA
JOSE AYUSO

OBOES
ALBERTO CAROLDI
JESUS TAPIA
LUIS SEGURA P.

CORNO INGLÉS
JESUS TAPIA

CLARINETES
GUILLERMO ROBLES
FERNANDO MORALES
GUILLERMO CABRERA

CLARINETE BAJO
GUILLERMO CABRERA

FAGOTS
ALFREDO BONILLA
AURELIO FERNANDEZ L.
TIMOTEO TRABA

CONTRAFAGOT
TIMOTEO TRABA

CORNO
JOSE SANCHEZ
BASILIO ARANDA (Ayudante)
MARTIN SAN JOSE
SALVADOR MARQUEZ
SEBASTIAN RODRIGUEZ

TROMPETAS
MARIO MARTINEZ O.
TOMAS FERNANDEZ
EPIFANIO CERDA

TROMBONES
FERNANDO RIVAS
JUAN TORRES O.
FELIPE ESCORCIA

TUBA
ROSENDO AGUIRRE

ARPAS
JUDITH FLORES ALATORRE
Ma. CRISTINA FLORES
ALATORRE

TIMBALES
CARLOS LUYANDO

PERCUSIONES
MANUEL CASAY
JULIO TORRES
FELIX MONTERO

JEFE DE PERSONAL
GUILLERMO ROBLES

BIBLIOTECARIO
ARMANDO ECHEVARRIA



INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Secretario de Educación Pública, LICENCIADO MANUEL GUAL VIDAL; Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes, MAESTRO CARLOS CHÁVEZ; Subdirector General y encargado del Departamento de Artes Plásticas, FERNANDO GAMBOA; Jefe del Departamento de Música, MIGUEL GARCÍA MORA; Jefe del Departamento de Teatro y Literatura, SALVADOR NOVO; Jefe del Departamento de Danza, MIGUEL COVARRUBIAS; Jefe del Departamento de Arquitectura, ARQUITECTO ENRIQUE YÁÑEZ; Jefe del Departamento Editorial, JAIME GARCÍA TERRÉS; Jefe del Departamento Administrativo, LEONOR LLACH.

P R E C I O S

Primer Piso

Plateas con 6 entradas
Palcos con 8 "
Palcos con 6 "
Butacas: Filas A a N

PATROCINADORES

Viernes

\$ 1,500.00
1,800.00
1,500.00
250.00

Segundo Piso

Palcos con 8 entradas
Butacas: Filas A y B

1,100.00
290.00

Primer Piso

Plateas con 6 entradas
Palcos con 8 "
Palcos con 6 "
Palcos con 4 "
Butacas: Filas AA a CC
" A a N
" N a Q
" R a Y

Viernes Concierto

\$ 150.00
180.00
150.00
120.00
15.00
25.00
15.00
10.00

Abono

\$ 750.00
900.00
750.00
600.00
75.00
125.00
75.00
50.00

Segundo Piso

Palcos con 8 entradas
Butacas: Filas A y B
" C a F
" G a M

100.00
10.00
7.50
5.00

500.00
50.00
37.50
25.00

Tercer Piso

Palcos con 6 entradas
Butacas: Filas A y B
" C a F
" G a J

45.00
7.50
5.00
2.50

225.00
37.50
25.00
12.50

ORQUESTA



SINFONICA NACIONAL

TEMPORADA

1 9 5 2

D I R E C T O R I N V I T A D O

C A R L O S C H A V E Z



COMITE HONORARIO

SR. LIC. MIGUEL ALEMAN
SR. LIC. MANUEL GUAL VIDAL
SR. LIC. RAMON BETETA
SR. LIC. FERNANDO CASAS ALEMAN
SR. LIC. ANTONIO MARTINEZ BAEZ

C O N S E J O

LIC. MIGUEL LANZ DURET
PRESIDENTE
LIC. CARLOS PRIETO
VICEPRESIDENTE
LIC. ALEJANDRO QUIJANO
SR. DON RODRIGO DELLANO
ING. EVARISTO ARAIZA
LIC. EMILIO PORTES GIL
C. P. T. ROBERTO CASAS ALATRISTE
SR. DON AGUSTIN LEGORRETA

CONTRIBUYENTES

PLATEAS Y PALCOS

Sr. Raúl Bañleres. Lic. Ramón Beteta. Sr. Ignacio Helguera. Lic. Miguel Lanz Duret. Ing. José Domingo Lavín. Sr. Rodrigo de Llano. C. P. T. Rafael Mancera. Nacional Financiera, S. A. Lic. Carlos Novoa. Sr. Salvador Novo. Ing. Adolfo Orive Alba. Lic. Carlos Prieto. Lic. Alejandro Quijano. Sr. Diego Rivera. Ing. Manuel Sierra Magaña. Sr. Ricardo Toledo.

L U N E T A S

Dr. José Aguilar Alvarez. Altos Hornos de México, S. A. Ing. Evaristo Araiza. Banco de México, S. A. Sr. Jerónimo Bertrán Cusiné. Dr. Cayetano Blanco Vigil. Sr. Arcady Boytler. Sr. Ernesto Brédée. Sr. Antonio Ca-

COMITE PATROCINADOR

EXCMO. SR. DR. OSCAR EDUARDO HASPERUE BECERRA
EXCMO. SR. GABRIEL BONNEAU
EXCMO. SR. DR. LUIGI PETRUCCI
C. P. T. RAFAEL MANCERA
LIC. CARLOS NOVOA
SR. DON LUIS MONTES DE OCA
LIC. VIRGILIO GARZA
LIC. VIRGILIO M. GALINDO
SR. DON EMILIO SUBERBIE
SR. DON ENRIQUE SARRO
SR. DON EDMUNDO PHELAN
SR. DON FRANS W. FRIEDLER

raza Campos. C. P. T. Roberto Casas Alatraste. Cervecería Motezuma, S. A. Compañía Fundi-

dora de Hierro y Acero de Monterrey, S. A. Lic. Daniel Cosío Villegas. Dr. Ismael Cosío Vi-

llegas. Lic. Alejandro Elguézabal. Lic. Antonio Espinosa de los Monteros. Dr. Manuel Falcón. Sr. Frans W. Friedler. Lic. Virgilio M. Galindo. Lic. Francisco Javier Gaxiola Jr. Sr. Fausto González Gomar. Lic. Noé Graham Gurria. Sr. Alberto Kozicki. Sr. Adolfo Lamas. Ing. Aurelio Lobatón. Ing. Gustavo Maryssael. Arq. Héctor Mestre. Sr. Alberto Misrahi. Sr. Luis Montes de Oca. Sr. Arturo Mundet. Excmo. Sr. Antonio Camillo de Oliveira, Embajador del Brasil. Excmo. Sr. Dr. Luigi Petrucci, Embajador de Italia. Sr. Edmundo Phelan. Sr. William B. Richardson. Ing. Julián Rodríguez Adame. Sr. Antonio Ruiz Galindo. Lic. Carlos Sánchez Mejorada, Secretaría de Relaciones Exteriores. Sr. Jean Sirol. Sr. Federico Tamm. Sr. Eduardo Villaseñor Dr. Salvador Zubirán.



ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

V I E R N E S

15

DE FEBRERO

a las 21 horas

DOMINGO 17

a las 11.15 horas

DIRECTOR

CARLOS CHAVEZ

2

PROGRAMA

Obertura del Ballet "Prometeo"

BEETHOVEN

Concerto en Re menor para piano y orquesta

MOZART

Allegro. — Romance. — Rondé.

Solista: RUDOLF FIRKUSNY

* Concerto III

MARTINU

Solista: RUDOLF FIRKUSNY

"Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel"

STRAUSS

* Primera ejecución en México

Rudolf Firkusny usa piano STEINWAY

La Ford Motor Company patrocina este concierto difundiendo a través de la radiodifusora X E. X.



N O T A S

de

FRANCISCO AGEA

OBERTURA DEL BALLET "PROMETEO"

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

LA MÚSICA DEL BALLET "heroico y alegórico" titulado *Las Criaturas de Prometeo* consta de la Obertura y dieciséis trozos; fué compuesta en 1800, sobre un argumento adaptado y escrito por Salvatore Vigano, bailarín y coreógrafo originario de Nápoles. Vigano tenía ideas propias respecto al ballet, y el talento y la energía necesarios para llevar adelante sus propósitos. Como sabía que Beethoven acababa de dedicar su septeto a la Emperatriz María Teresa, a quien Vigano tenía interés en halagar, pensó que una buena manera de conseguirlo era encargar a Beethoven la composición de la música de este ballet.

Durante el año de 1800 Beethoven estuvo dedicado a componer con gran actividad. Además de la música para *Prometeo*, hecha en los últimos meses, y dejando a un lado la Primera Sinfonía y el Septeto (que se estrenaron por entonces, pero que habían sido bosquejados con anterioridad), compuso en el mismo año por lo menos tres de los seis cuartetos de la Op. 18, un quinteto de cuerda, el Tercer *Concerto* para piano, una sonata para corno y la Sonata para piano, Op. 22. A juzgar por sus cartas, se sentía optimista y contento de tener mucho trabajo. En una de ellas decía a Wegeler: "mis composiciones me producen bastante y puedo decir que tengo más encargos de los que puedo cumplir. Tengo seis o siete editores para cada una de mis obras y podría tener más si quisiera. Se acabaron los regateos; yo fijo mis condiciones y ellos pagan".

El ballet *Prometeo* se estrenó en el Teatro de la Corte de Viena el 28 de marzo de 1801, en una función a beneficio de Mlle. Cassentini, primera figura del cuerpo de baile que dirigía Vigano. Aunque las referen-

cias a esta representación son escasas, se sabe que *Prometeo* tuvo gran éxito y que entre los años de 1801 y 1802 fué representado cerca de treinta veces. Otro dato que hace suponer que la música tuvo buena acogida es que inmediatamente se publicó un arreglo para piano solo, dedicado a la Princesa Lichnowsky.

El argumento que se publicó en el programa dice así: "La base de este ballet alegórico es la leyenda de Prometeo. Los filósofos de Grecia lo representan como un alma elevada y sublime que guiaba a las gentes de su época sacándolas de la ignorancia, las refinaba por medio de la ciencia y de las artes, les enseñaba los buenos modales y costumbres. Como resultado de esta concepción, en el ballet se ha dado vida a dos estatuas, las cuales, mediante el poder de la armonía, se hacen sensibles a todas las pasiones de la vida humana. Prometeo las conduce al Parnaso para que Apolo, el dios de las bellas artes, las instruya. Apolo les da por maestros a Anfión, Arión y Orfeo, para la música; a Melpómene, para la tragedia; a Talía, para la comedia; a Terpsícore y a Pan para la danza de pastores, y a Baco para la danza heroica de su invención".

Aparte de sus méritos propios, la música de *Prometeo* tiene interés histórico porque contiene en germen la escena de la tempestad de la *Sinfonía Pastoral*, y un trozo (el final) cuyo tema tenía seguramente gran significación para Beethoven, pues lo utilizó sucesivamente en una Contradanza, en las Variaciones para piano, Op. 35, y como motivo principal del último tiempo de la *Sinfonía Heroica*. La Obertura, que en cierto modo recuerda el estilo de Mozart, es de carácter ligero y alegre.



CONCERTO EN RE MENOR PARA PIANO Y ORQUESTA (K. 466)

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 menor*, que Mozart terminó de componer el 10 de febrero de 1785 y tocó por primera vez en público al siguiente día, es de los más conocidos en la actualidad. Históricamente es importante por muchos conceptos. En primer lugar, representa un caso especial en que Mozart renuncia a la concepción barroca de la música, representativa de una época social, y adopta un estilo artístico de expresión individualista; todos los convencionalismos que poco a poco habían sido suprimidos en sus obras anteriores, desaparecieron completamente para ceder el lugar al "lenguaje del corazón", como se decía habitualmente en la época. En la evolución de las formas instrumentales, este *concerto* se halla colocado en el punto en que más se acercan el *concerto* y la sinfonía, que hasta entonces habían seguido caminos paralelos. Puede decirse que, más que una obra brillante para piano con acompañamiento orquestal, es una sinfonía en que el piano interviene como instrumento *obligato*. El problema del acercamiento de la forma concertante y la sinfónica, del estilo de libre improvisación de la primera y la concentración lógica de la segunda, fué experimentado de diferentes maneras por Mozart en sus *concertos* anteriores, hasta llegar en el de *Re menor* a la última solución, cuya característica más importante es la unidad de la idea constructiva y, por lo tanto, se inclina más del lado de la sinfonía. Por último, en el desarrollo artístico de Mozart, el *Concerto en Re menor* representa el momento en que el compositor, dentro de su mundo interior tan diferente, cede ante la profunda impresión que le produjo la música de Haydn y se acerca más al estilo de éste.



En este *concerto*, tanto el primer movimiento como el último, aunque sujetos a una austera lógica constructiva, se distinguen por la pasión que los anima. Entre los dos, la delicada Romanza trae un momento de tierno bienestar, en que, sin embargo, se siente por momentos un soplo de la pasión del resto

de la obra. Es evidente que Mozart buscó deliberadamente esa unidad, como lo comprueba un extenso apunte del último tiempo que se conserva manuscrito. Seguramente consideró que el tema no se unificaba lo suficiente con el conjunto de la obra, y lo rechazó en favor del que adoptó en definitiva.

CONCERTO NUM. 3 PARA PIANO Y ORQUESTA

Bohuslav Martinu nació en Policka, Checoslovaquia, en 1890

EL COMPOSITOR Bohuslav Martinu comenzó su carrera musical como violinista. Inició sus estudios a la edad de seis años y se presentó por primera vez en público a los ocho. Cuando terminó los cursos de violín en el Conservatorio de Praga, fué admitido como miembro de la Orquesta Filarmónica Checa, en la que colaboró durante diez años. Como compositor tiene mucho de autodidacta, pues sólo estudió por breve tiempo con Josef Suk, en el mismo Conservatorio, y posteriormente recibió algunos consejos de Albert Roussel, en París.

Sus composiciones comenzaron a atraer la atención del público europeo en 1928, cuando su segundo Cuarteto de cuerda se tocó en Siena, en el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. En el año siguiente se dio a conocer en Estados Unidos con su Quinteto, ejecutado en el Festival de Berkshire bajo el patrocinio de la señora Elizabeth Sprague Coolidge. Sumamente fecundo como compositor, Martinu ha escrito obras de casi todos los géneros, incluyendo óperas, varios ballets, sinfonías, concertos y otras obras orquestales del género descriptivo, así como música de cámara.

Martinu no es un compositor "vanguardista" en el sentido en que lo han sido tantos otros compositores surgidos desde que terminó la primera guerra mundial. Sin embargo, esto no quiere decir que no sea original o que sus obras no contengan elementos nuevos, pues en cierto sentido ha anticipado algunas de las características de la música actual.

En sus primeras composiciones no parecía sentirse atraído por la escuela checa, en la que veía con desagrado la influencia del ro-

manticismo germánico; más bien se inclinó hacia la escuela francesa, de la que admiraba el sentido de la forma, su claridad y pureza de expresión. Junto con otros compositores de su generación, Martinu se dejó influir en un principio por el impresionismo debussista, y en 1924 se dirigió a París para recibir lecciones de Roussel. Su permanencia en la capital francesa le dió nuevas luces: se entusiasmó con la música de Stravinsky y se convirtió en su principal propagandista en Checoslovaquia. Pero gradualmente se fué liberando de esas influencias, al mismo tiempo que fijaba su interés en la música checa, cuya tradición había quedado establecida principalmente por Smétana y Dvorak. Así adquirió confianza y facilidad técnica, dominio de la forma y de los recursos instrumentales. Algunas de sus obras recuerdan a Dvorak, especialmente en sus elementos rítmicos, pero se distinguen por sus giros más modernos y una mayor complejidad polifónica.

El Tercer Concerto para piano, una de sus obras más recientes, fué estrenado por Rudolf Firkusny en Boston y otras ciudades de Estados Unidos en 1950. La crítica se ha mostrado bastante dividida en sus juicios acerca de este Concerto, pero domina la opinión de que se trata de una obra muy bien lograda. Se dice que cuando Martinu la estaba escribiendo y había llegado hasta la mitad del tercer movimiento, recibió la noticia de la muerte repentina de Jan Masarik, su amigo íntimo de muchos años. El trozo se inicia en el estilo alegre de una polka, pero el compositor no pudo seguir en ese estado de ánimo y bruscamente cambió a una música de expresión triste y carácter contem-

plativo, para continuar en seguida con la repetición de la primera sección.

Aunque el propio Martinu considera a este Concerto "francamente más checo" que la mayoría de sus obras, sus características nacionales son menos aparentes que sus cualidades universales. Algunos críticos han descubierto reminiscencias de Brahms en esta obra, otros han querido ver la influencia de Wagner o Tchaikowsky; pero, si bien es cierto que Martinu emplea en ella un lenguaje musical propio de fines del siglo XIX, también recurre a procedimientos más modernos cuando así conviene a sus propósitos expresivos. El estilo de Martinu no es de aquellos que pueden catalogarse dentro de una estrecha clasificación. Sus ideas musicales fluyen con tanta espontaneidad y con tan amplia variedad de expresión y de carácter, que su música en general parece más bien rapsódica que rígidamente estructural. Sin embargo, casi

RUDOLF FIRKUSNY

RUDOLF FIRKUSNY, uno de los más grandes pianistas de su generación e indudablemente el mejor artista del teclado que ha producido su país, nació en Napajedla, Checoslovaquia, en 1912. Su técnica excepcional y gran talento interpretativo le permiten tocar con maestría cualquiera obra del repertorio clásico y moderno, pero Firkusny se ha distinguido muy especialmente como el principal intérprete de la música bohemia. Gracias a él, las obras pianísticas de Smétana, que hasta hace poco eran casi totalmente desconocidas del público, se han popularizado en los últimos años y actualmente gozan de una gran voga. Firkusny es el pianista ideal para interpretarlas: ciento por ciento checo, comprende a su compatriota como tal vez ningún otro artista podría comprenderlo. Pero Firkusny no sólo ha hecho una valiosa labor al presentar las obras desconocidas de Smétana, pues también ha dado a conocer numerosas obras pianísticas de otros compatriotas suyos, como Dvorak, Novak, Janacek y Martinu.

De un artículo escrito por el propio Firkusny, en el que hace un resumen histórico de la música checa, extractamos a continua-

todas sus obras son plenamente satisfactorias y equilibradas en su forma. Ese es el caso del Tercer Concerto para piano. El material temático de sus tres movimientos es muy compacto, pero está desarrollado y ornamentado con tanta fantasía y riqueza de recursos, que su simplicidad básica no es aparente en un principio.

Procurando evitar el virtuosismo ostentoso de la escritura para piano y orquesta, Martinu trató, en este Concerto, de volver a captar las cualidades de lo que él considera como "la verdadera música pianística": la de Mozart y Beethoven. Aunque el solista está ocupado casi todo el tiempo, la parte de piano no abunda en pasajes de gran sonoridad en competencia con la masa orquestal. La instrumentación es discreta y su transparencia permite que cada nota del piano se oiga con toda claridad, sin perder su valor sonoro dentro de la contextura del conjunto.

ción algunos de los párrafos más interesantes: El primer músico checo que se hizo célebre en Europa fué Jan Ladislav Dussek (1761-1812), pianista de gran fama en las principales cortes europeas y fecundo compositor que escribió centenares de sonatas y otras obras para piano. La importancia de Dussek está, sin embargo, en el hecho de que, si bien era internacionalista por su educación, siguió siendo checo en el fondo y conservó latentes sus recuerdos de la música popular de su país de origen. La línea melódica de sus obras es una prueba de esto.

Aunque la música checa no comenzó a existir oficialmente hasta el siglo XX, cuando el país adquirió su identidad, Dussek no es el único músico nativo que demuestra la existencia de una música nacional. Durante 300 años, de 1614 a 1918, Checoslovaquia fué parte del imperio Austro Húngaro y su capital, tanto política como intelectualmente, no era Praga sino Viena. Después de Dussek, Mysliveček, conocido en Italia como "el divino bohemio"; Stamitz, el fundador de la famosa escuela de Mannheim; y Rejcha, que fué director del Conservatorio de París, todos ellos surgieron en Praga y se hicieron





famosos en el extranjero, no como nacionalistas, sino como músicos europeos. Ahora pueden ser reclamados, pues fueron ellos los que pusieron las bases para crear una escuela que después hizo posible la existencia de un Dvorak y un Smétana.

No fué hasta después de la revolución de 1848 cuando los músicos bohemios despertaron de su pasividad y se dieron cuenta de la necesidad de conservar sus tradiciones y su idioma para salvaguardar su propia cultura. Por entonces surgió Smétana, que primero vivió en el extranjero y escribió piezas pianísticas que muestran la influencia de Mozart, Chopin, Schumann y Liszt. Pero después de su regreso a Praga, por el año de 1860, inició su desarrollo nacionalista escribiendo óperas checas en su idioma nativo y

componiendo sus obras instrumentales más personales y vigorosas.

Dvorak fué el continuador, en el terreno sinfónico y operístico, del camino iniciado por Smétana, como también lo fué Janacek. Otros compositores checos han escrito muchas piezas para piano, pero la mayor parte son de escaso valor. Martinu es el primer checo moderno que ha aportado una valiosa contribución a la literatura del instrumento. Aunque en el terreno de la música moderna para piano, Checoslovaquia no ha producido todavía un Ravel o un Debussy, todo indica que ya está sembrada la semilla. A pesar de las influencias extranjeras, Smétana imprimió su huella y su personalidad a su obra pianística y ahora Bohuslav Martinu está llevando adelante esa misma tradición.

"LAS ALEGRES TRAVESURAS DE TILL EULENSPIEGEL"

Ricardo Strauss nació en Munich en 1864; murió allí mismo en 1949.

ESTE POEMA sinfónico, cuyo título completo es *Las Alegres Travesuras de Till Eulenspiegel*, según la antigua leyenda—, en forma de rondó, fué compuesto por Strauss en 1894-95 y estrenado en Colonia en 1895.

La leyenda de Till Eulenspiegel, el héroe tradicional de Alemania y Flandes, sirvió de tema a Ricardo Strauss para esta obra, destinada a enaltecer el elemento cómico de la vida, así como en su *Don Juan* había celebrado el elemento pasional y en *Muerte y Transfiguración*, el pensamiento filosófico y trascendental.

Según un libro popular del siglo XV, atribuido al Dr. Thomas Murner (1475-1530), Till Eulenspiegel vive alegre y despreocupado, sin pensar en el futuro y burlándose de toda convención social. Encuentra toda su alegría en el momento fugitivo. Ama igualmente el trabajo y la diversión. Es por naturaleza enemigo jurado de todo cálculo, doblez o hipocresía, a cuya condena se enfocan la mayor parte de sus burlas. Irrumpe en el medio de los pacíficos burgueses y de los astutos comerciantes ocupados en sus negocios, y escandaliza a todos con sus propósitos atrevidos. Se ríe del predicador, a quien llama

"moralista oficial", y provoca confusión en una asamblea de pedantes. Si por un momento parece apasionarse por una muchacha y llora al ser rechazado, pronto vuelve a sus bromas y a sus burlas, a su vida ruidosa y arrogante, hasta que la justicia, alarmada por sus numerosas ofensas a todos los valores establecidos, lo captura y lo condena a la horca. En el libro, Till escapa al patíbulo gracias a su astucia y muere pacíficamente en su cama, pero todavía juega una mala pasada a sus herederos, rehusándose a estar quieto en su tumba. Strauss lo hace morir en la horca.

No es fácil precisar la relación que hay entre esta leyenda y la música de Strauss, ya que el autor se limitó a asentar en la primera página de su partitura que dedicaba el poema "a las alegres burlas del jocoso personaje" y, cuando el director de orquesta Franz Wullner, con motivo de la primera audición de la obra, pidió a Strauss datos más concretos que ofrecer al público como guía, el compositor respondió: "Me es imposible proporcionar un programa de *Till Eulenspiegel*; si tuviera que expresar con palabras los pensamientos que sus distintos incidentes me sugieren, difícilmente bastarían y aun podrían parecer

ofensivos. Prefiero dejar a mis oyentes la tarea de resolver el rompecabezas. Para ayudarlos a una mejor comprensión, me parece suficiente señalar los dos motivos de Eulenspiegel, que, con los más variados disfraces, estados de ánimo y situaciones, llenan toda la obra hasta la catástrofe, cuando, después de ser condenado a muerte, Till es colgado de la horca. Así pues, que los oyentes hagan las conjeturas que les parezca acerca de la broma musical que el vagabundo les ofrece." Strauss señaló tres motivos: el tema inicial de la introducción, el tema del corno que si-

gue casi inmediatamente y el intervalo descendente que expresa la condenación y la horca.

Es muy marcada en esta obra la tendencia de Strauss a representar por medio de ciertos diseños musicales el carácter del personaje, los diálogos, las situaciones, un paisaje o una idea, es decir las impresiones más diversas de su espíritu caprichoso. Sin embargo, el conjunto tiene unidad musical gracias a la lógica con que están tratados los motivos principales de la obra.

3^{er.} PROGRAMA

VIERNES 22 DE FEBRERO

Director:

CARLOS CHAVEZ

Preludio de "Lohengrin"

WAGNER

Marcha Fúnebre de "El Crepúsculo de los Dioses"

WAGNER

Despedida de Wotan y Escena del Fuego de "La Walkiria"

WAGNER

Solista: HUGO AVENDAÑO ESPINOSA

Duet-Concertino para Clarinete y Fagot

R. STRAUSS

Allegro moderato. — Andante. — Rondó

Solistas: MARTIN GARCIA y ALFREDO BONILLA

* * *

Sinfonía Núm. 4, en Mi menor

BRAHMS

Allegro non troppo. — Andante moderato. — Allegro giocoso. — Allegro energico e passionato.





LISTA DE PERSONAL DE LA
ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

Director: José Pablo Moncayo

VIOLINES PRIMEROS
FRANCISCO CONTRERAS
Concertino

JUANA C. COURT
JOSE G. CORTES
CIPRIANO CERVANTES
LUIS GUZMAN
LUIS SOSA
JOSE TREJO
DANIEL DE LOS SANTOS
JOSE NOYOLA
ALFONSO JIMENEZ
JOSE MEDINA G.
JORGE JUAREZ
DANIEL SAMANO
ALFREDO GUTIERREZ
RICARDO LOPEZ
OTHON ZARATE

VIOLINES SEGUNDOS
FLAVIO URSUA
SALVADOR CONTRERAS
MARTIN VILLASEÑOR Jr.
MANUEL ALLENDE O.
AMELIA MEDINA
RAUL CONTRERAS A.
ALFREDO PEREZ IBÁÑEZ
MELESIO MORENO
Ma. CRISTINA ALVARADO
JUAN MANUEL VALLE
DANIEL CRUZ V.
ARMANDO PANIAGUA
PORFIRIO DUARTE

VIOLAS
FERNANDO JORDAN
J. JESUS MENDOZA
DAVID SALOMA
MARCELINO PONCE
FRANCISCO CONTRERAS R.
JOSE OLAYA
VICENTE SANCHEZ
RODOLFO CONCEPCION
JORGE MONTEJO
MARCELO LOPEZ

VIOLONCHELOS
DOMINGO GONZALEZ
Concertino

TEOFILO ARIZA
JUAN M. TELLEZ OROPEZA
CARLOS MEJIA B.
ALBERTO BURGOS
PEDRO ANGULO
FERNANDO BURGOS
JESUS REYES S.

CONTRABAJOS
JOSE LUIS HERNANDEZ
BRAULIO ROBLEDO
ENRIQUE TOVAR
MANUEL FLORES GUTIERREZ
MAXIMINO LUCIO
DANIEL YBARRA Z.
CARLOS MEDINA F.
HECTOR LOPEZ

FLAUTIN
JOSE AYUSO

FLAUTAS
AGUSTIN OROPEZA
GILDARDO MOJICA
JOSE AYUSO

OBOES
ALBERTO CAROLDI
JESUS TAPIA
LUIS SEGURA P.

CORNO INGLÉS
JESUS TAPIA

CLARINETES
GUILLERMO ROBLES
FERNANDO MORALES
GUILLERMO CABRERA

CLARINETE BAJO
GUILLERMO CABRERA

FAGOTS
ALFREDO BONILLA
AURELIO FERNANDEZ L.
TIMOTEO TRABA

CONTRAFAGOT
TIMOTEO TRABA

CORNO
JOSE SANCHEZ
BASILIO ARANDA (Ayudante)
MARTIN SAN JOSE
SALVADOR MARQUEZ
SEBASTIAN RODRIGUEZ

TROMPETAS
MARIO MARTINEZ O.
TOMAS FERNANDEZ
EPIFANIO CERDA

TROMBONES
FERNANDO RIVAS
JUAN TORRES O.
FELIPE ESCORCIA

TUBA
ROSENDO AGUIRRE

ARPAS
JUDITH FLORES ALATORRE
Ma. CRISTINA FLORES
ALATORRE

TIMBALES
CARLOS LUYANDO

PERCUSIONES
MANUEL CASAY
JULIO TORRES
FELIX MONTERO

JEFE DE PERSONAL
GUILLERMO ROBLES

BIBLIOTECARIO
ARMANDO ECHEVARRIA



INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Secretario de Educación Pública, LICENCIADO MANUEL GUAL VIDAL; Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes, MAESTRO CARLOS CHÁVEZ; Subdirector General y encargado del Departamento de Artes Plásticas, FERNANDO GAMBOA; Jefe del Departamento de Música, MIGUEL GARCÍA MORA; Jefe del Departamento de Teatro y Literatura, SALVADOR NOVO; Jefe del Departamento de Danza, MIGUEL COVARRUBIAS; Jefe del Departamento de Arquitectura, ARQUITECTO ENRIQUE YÁÑEZ; Jefe del Departamento Editorial, JAIME GARCÍA TERRÉS; Jefe del Departamento Administrativo, LEONOR LLACH.

P R E C I O S

Primer Piso

Plateas con 6 entradas
Palcos con 8 "
Palcos con 6 "
Butacas: Filas A a N

PATROCINADORES Viernes

\$ 1,500.00
1,800.00
1,500.00
250.00

Segundo Piso

Palcos con 8 entradas
Butacas: Filas A y B

1,100.00
200.00

Primer Piso

Plateas con 6 entradas
Palcos con 8 "
Palcos con 6 "
Palcos con 4 "
Butacas: Filas AA a CC
" A a N
" N a Q
" R a Y

Viernes Concierto	Abono
\$ 150.00	\$ 750.00
180.00	900.00
150.00	750.00
120.00	600.00
15.00	75.00
25.00	125.00
15.00	75.00
10.00	50.00

Segundo Piso

Palcos con 8 entradas
Butacas: Filas A y B
" C a F
" G a M

100.00	500.00
10.00	50.00
7.50	37.50
5.00	25.00

Tercer Piso

Palcos con 6 entradas
Butacas: Filas A y B
" C a F
" G a J

45.00	225.00
7.50	37.50
5.00	25.00
2.50	12.50

ORQUESTA



SINFONICA NACIONAL

TEMPORADA

1 9 5 2

DIRECTOR INVITADO

CARLOS CHAVEZ



COMITE HONORARIO

SR. LIC. MIGUEL ALEMAN
SR. LIC. MANUEL GUAL VIDAL
SR. LIC. RAMON BETETA
SR. LIC. FERNANDO CASAS ALEMAN
SR. LIC. ANTONIO MARTINEZ BAEZ

C O N S E J O

LIC. MIGUEL LANZ DURET
PRESIDENTE
LIC. CARLOS PRIETO
VICEPRESIDENTE
LIC. ALEJANDRO QUIJANO
SR. DON RODRIGO DE LLANO
ING. EVARISTO ARAIZA
LIC. EMILIO PORTES GIL
C. P. T. ROBERTO CASAS ALATRISTE
SR. DON AGUSTIN LEGORRETA

CONTRIBUYENTES

PLATEAS Y PALCOS

Sr. Raúl Bailleres, Lic. Ramón Beteta, Sr. Ignacio Helguera, Lic. Miguel Lanz Duret, Ing. José Domingo Lavín, C. P. T. Rafael Mancera, Lic. Antonio Martínez Báez, Nacional Financiera, S. A. Lic. Carlos Novoa, Sr. Salvador Novo, Lic. Carlos Prieto, Lic. Alejandro Quijano, Sr. Diego Rivera, Lic. Alfonso Romandia Ferreira, Sr. Ricardo Toledo.

L U N E T A S

Dr. Carlos Alatorre Isunsa, Lic. Scatliel Alatrístre Jr. Altos Hornos de México, Ing. Evaristo Araiza, Dr. Abraham Ayala González, Banco de México, S. A. Ing. Luis Barragán, Dr. Gustavo Baz, Sr. Ramón Benet, Sr. Gerónimo Bertrán Cusié, Sr. Cayetano Blanco Vigil, Excmo. Sr. Gabriel Bonneau, Embajador de Francia, Sr. Arcady Boytler,

COMITE PATROCINADOR

EXCMO. SR. DR. OSCAR EDUARDO HASPERUE BECERRA
EXCMO. SR. GABRIEL BONNEAU
EXCMO. SR. DR. LUIGI PETRUCCI
C. P. T. RAFAEL MANCERA
LIC. CARLOS NOVOA
SR. DON LUIS MONTES DE OCA
LIC. VIRGILIO GARZA
LIC. VIRGILIO M. GALINDO
SR. DON EMILIO SUBERBIE
SR. DON ENRIQUE SARRO
SR. DON EDMUNDO PHELAN
SR. DON FRANS W. FRIEDLER

Sr. Ernesto Bredée, Sr. Antonio Caraza Campos, Lic. José Carral, C. P. T. Roberto Casas Alatrístre, Cervecería Moctezuma, S. A. Cia. Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey, Cia. Me-

xicana de Luz y Fuerza Motriz, S. A. Cia. Periodística Nacional, S. A. Dr. Ismael Cosío Villegas, Dr. Ignacio Chávez, Lic. José María Dávila, Sr. Rodrigo de Llano, Lic. Alejandro Elguézabal, Dr. Manuel Falcón, Sr. Frans Friedler, Dr. Raoul Fournier, Lic. Virgilio M. Galindo, Lic. Francisco Javier Gaxiola Jr. Sr. Teodore Gildred, Lic. Manuel Gómez Morin, Sr. Fausto González Gomar, Lic. Noé Graham Gurria, Lic. Bernardo Iturriaga, Sr. Alberto Kozicki, Sr. Adolfo Lamas, Ing. Aurelio Lobatón, Ing. Gustavo Maryssael, Arq. Héctor Mestre, Dr. Alfonso Millán, Sr. Alberto Misraichi, Sr. Luis Montes de Oca, Sr. Arturo Mundet, Excmo. Sr. Luigi Petrucci, Embajador de Italia, Sr. Edmundo Pheelan, Sr. William B. Richardson, Ing. Julián Rodríguez Adame, Sr. Antonio Ruiz Galindo, Lic. Carlos Sánchez Mejorada, Sr. Federico Tamm, Sr. Martín Temple, Sr. Eduardo Villaseñor, Dr. Salvador Zubirán,



ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

V I E R N E S

22

DE FEBRERO

a las 21 horas

DIRECTOR

CARLOS CHAVEZ

3

PROGRAMA

Noche Esclarecida

SCHOENBERG

Preludio de "Lohengrin"

WAGNER

Marcha Fúnebre de "El Crepúsculo de los Dioses"

WAGNER

Despedida de Wotan y Escena del Fuego de
"La Walkiria"

WAGNER

Solista: HUGO AVENDAÑO ESPINOSA

* * *

Sinfonia Núm. 4, en Mi menor

BRAHMS

Allegro non troppo. — Andante moderato. —

Allegro giocoso. — Allegro energico e passionato.

La Ford Motor Company patrocina este concierto difundiéndolo a través de la radiodifusora
X E. X.



N O T A S

de

FRANCISCO AGEA

"NOCHE ESCLARECIDA" (VERKLAERTE NACHT)

Arnold Schoenberg nació en Viena en 1874; murió en Brentwood, Cal., E. U., en 1951

EN LA ÉPOCA en que Schoenberg comenzó a figurar, a fines del siglo pasado, era muy difícil para los compositores jóvenes deshacerse de la tremenda influencia de la música de Wagner. Para Schoenberg debe haber sido doblemente difícil, porque nació y se formó en un ambiente saturado de wagnerismo. Cuando tenía veinte años comenzó a recibir clases de Alexander Zemlinsky, que reconoció en seguida el indudable talento de su joven discípulo y no sólo lo ayudó con sus enseñanzas sino relacionándolo en un círculo de jóvenes músicos de gustos e inclinaciones semejantes a las suyas. El grupo estaba fuertemente influenciado por Wagner, y, como es natural, Schoenberg siguió el mismo camino en un principio.

En sus primeras obras se siente con toda claridad la influencia de Wagner, muy especialmente en la cantata *Gurre-Lieder* y en *Verklarte Nacht*, dos de sus composiciones más importantes. Pero cuando llegó a la madurez, comenzó a hacer esfuerzos por librarse de la influencia que lo había dominado. En las obras de su nuevo estilo, Schoenberg se reveló como uno de los compositores más radicales de la música contemporánea y ha creado una escuela que, gracias a su enorme prestigio, han seguido fielmente las generaciones de compositores que han estudiado bajo su dirección.

Verklarte Nacht es la primera obra importante de su primer estilo y puede considerarse como representativa de él. Fue compuesta en el lapso de tres semanas, en septiembre de 1899, cuando Schoenberg tenía veinticinco años y en la época en que estudiaba con Zemlinsky, el único maestro que tuvo. Inspirada en un poema de Richard Dehmel, la obra es una grandiosa exhibición de fuerza expresiva, con momentos culminantes de intensa emotividad, que interpreta musical-

mente la sucesión de estados de ánimo sugeridos por el poema.

Schoenberg debe haberse dado cuenta de que el poema se prestaba para componer una obra de gran aparato orquestal, pero como todavía no había ensayado nada que no fuera música para pequeños conjuntos de cámara, escribió su obra para un sexteto de cuerda. En esa su versión original, *Verklarte Nacht* es una de las piezas más conmovedoras y elocuentes en todo el repertorio de música de cámara, aunque su tremendo dramatismo pide a veces un conjunto instrumental más rico y sonoro. A eso se debe que la obra sea más conocida según la transcripción que hizo el propio compositor para orquesta de cuerda, que sólo se diferencia de la primera versión en la parte de contrabajos que duplica la de violoncellos y en otras modificaciones necesarias para equilibrar las sonoridades. En esa forma, la obra gana en intensidad expresiva, aunque pierde tal vez el efecto de intimidad en ciertos pasajes.

En una página de la partitura se publicó un extracto del poema que sirve de programa, del cual damos aquí una traducción libre:

"Dos mortales caminan por el campo solitario, frío y desolado. Contra la luna, lejana e impersonal, altos robles levantan sus brazos negros y desnudos. Ni una nube ensombrece la blanca luz de la luna llena, pero en el corazón de la mujer hay sombras profundas y terribles. Ella dice:

"—Amado mío, caminamos juntos ahora, pero nunca más podremos ir lado a lado por las veredas de la vida. Porque yo estoy en pecado; mi alma y mi cuerpo llevan el peso de un hijo que no es tuyo. Mi culpa es capital; la blanca llama que ardió por tí se ha extinguido. Ya no podré creer en el amor ni en el feliz destino que parecía ser nuestro. Traté de conocer la vida, y la vida me ha defraudado. Ansí el éxtasis que nuestro amor pro-

metía. Soñé en el alto destino de la mujer y en el deber de la maternidad; no pensé en tener un hijo que no fuera tuyo. Ahora la vida se ha vengado amargamente de mí.

"Tambaleándose, sigue adelante y esconde su cara para evitar la luz de la luna que camina al paso de ellos. Entonces habla él:

"—Amada mía, no temas nada ni odies al niño que llevas en tu seno. Piensa en mi amor, en nuestro amor, que nos ha cobijado en estos brillantes rayos que cubren la tierra, que nos ha de seguir cobijando y calentando aún en los momentos más tempestuosos y helados que pueda reservarnos el océano de la vida. El hijo que en tí palpita es mío, y para mí lo has de tener. Aun en el éxtasis que lo engendrará, yo estaba en tu pensamiento y por eso soy su padre. Porque tú me has revelado

la luz y el prodigio del amor; has hecho de mí mismo un niño, con el confiado amor del niño que acepta ciegamente a aquellos a quien ama.

"Caen uno en brazos del otro y sus almas se unen en un beso. Los dos mortales siguen su camino en la noche radiante, iluminada por la luna".

De acuerdo con el poema, la estructura de *Verklarte Nacht* se compone de cinco secciones: la primera, la tercera y la última, son de naturaleza épica y expresan los profundos sentimientos de la pareja caminando en la fría noche de luna. La segunda sección contiene la conmovedora confesión de la mujer; la cuarta, es la contestación del hombre que perdona, bajo la influencia prodigiosa de la naturaleza.

PRELUDIO DE "LOHENGRIN"

Ricardo Wagner nació en Leipzig en 1813; murió en Venecia en 1883

WAGNER comenzó a escribir el libreto de *Lohengrin* en el verano de 1845 y terminó la instrumentación en marzo de 1848. La ópera fué estrenada en agosto, en Weimar, gracias a la influencia de Liszt, que se había convertido en el más fiel amigo de Wagner y entusiasta propagandista de sus obras.

Como en todos sus dramas, Wagner, que tenía predilección por los asuntos que le ofrecía la mitología, no se atuvo en *Lohengrin* a una versión especial de la leyenda tratada. Tomó el asunto como lo relatan los hermanos Grimm (*Deutsche Sagen*), pero lo enriqueció con algunos rasgos tomados de otras leyendas y condensó todo lo que sabía de la historia de los caballeros del cisne.

Según los romanceros de la Edad Media, había, allá por el fondo del Oriente, una alta montaña llamada Montsalvat, en cuya cúspide se levantaba, por encima de un bosque de cedros y cipreses, una blanca fortaleza de mármol. En el interior había un templo radiante, y en el fondo de sus arcadas luminosas se oían las voces etéreas de un coro invisible. En ese magnífico santuario, solitario e inaccesible, vivía una orden de caballeros

dedicados a cuidar un vaso sagrado, el Santo-Graal, fuente de grandes maravillas.

El drama de Wagner se desarrolla en el siglo XI, en un lugar cercano a Amberes:

En una barca tirada por un cisne, llega Lohengrin de Montsalvat a defender a Elsa, acusada injustamente de un crimen. En recompensa por haberla salvado, obtiene la mano de Elsa, que lo ama; pero él no debe decir su nombre ni de dónde ha venido. Influenciada por la intrigante Ortruda, Elsa desea a toda costa penetrar el secreto y saber quién es el salvador a quien debe entregarse. Su indiscreción hace desvanecer su felicidad y causa su pérdida.

Wagner vió en este asunto un símbolo profundo. Desarrolló el conflicto entre el deseo de saber y la pasión de amar; ¿significa esto que el amor debe permanecer ingenuo, confiado e ignorante, bajo pena de destruirse a sí mismo? "Quizá convenga, dice Combarieu, no tratar de profundizar demasiado en la idea de la obra, y dejarla con esa poesía un poco vaga que la música ha hecho tan penetrante".

El *Preludio* es una admirable exposición del tema místico del Santo-Graal. En los primeros compases, los violines lo cantan *pia-*





nissimo y en la parte más aguda de su registro, como si viniera de una región etérea y luminosa. De aquellas alturas desciende, poco a poco, y vuelve a subir a ellas en un *cres-*

cendo y *decreciendo* inmenso, como manifestando la radiación brillante que del vaso sagrado se extiende sobre la tierra y los hombres.

MARCHA FUNEBRE, DE "EL CREPUSCULO DE LOS DIOS"

EL CREPUSCULO DE LOS DIOS es la cuarta y última jornada del *Anillo de los Nibelungos*, la creación, si no más perfecta, por lo menos más sorprendente y colosal del genio wagneriano. En ella, todo es extraordinario: el asunto, la idea, la forma, las proporciones mismas del conjunto. Entrevista desde su juventud, esbozada en la edad viril, abandonada y continuada varias veces, y por fin terminada veinte años después de su primera concepción, esta obra gigantesca ocupa un lugar prominente en el desarrollo del artista. Sumergido en el estudio de las tradiciones antiguas, Ricardo Wagner tuvo la idea, después de terminado su *Lohengrin* (1848), de escribir un drama sobre la muerte de Sigfrido, en quien vió el tipo de la juventud y de la indiferencia heroica. Hizo un bosquejo, pero después descubrió que esa tragedia suponía otras varias, que se encadenaban y englobaban las partes esenciales del antiguo mito germánico del *Anillo de los Nibelungos*. Su plan se extendió a cuatro dramas: *El Oro del Rhin*, *La Walkiria*, *Sigfrido*, y *El Crepúsculo de los Dioses*, cada uno de los cuales tiene las proporciones de una ópera.

A través de ese conjunto de dramas se desarrollan las peripecias producidas por la maldición que el nibelungo Alberico ha conferido al anillo que él mismo forjó con el oro que robó a las ondinas del Rhin, y que, a su vez, le fué quitado por el dios Wotan. Después de numerosas vicisitudes, en las que la joya maldita causa la pérdida de todos aquellos que la poseen, la serie de catástrofes termina —en *El Crepúsculo de los Dioses*— con el incendio del Walhalla, la morada de los dioses, y cuando Brunhilda, la última víctima, devuelve a las aguas purificadoras del Rhin el tesoro que le habían robado, y libra por fin al mundo del terrible anatema. Wagner quiso simbolizar en el anillo el poder fatal del

oro, y en Sigfrido, "el redentor socialista, venido al mundo para suprimir el reino del capital". Sigfrido y Brunhilda representan a la humanidad futura, los tiempos nuevos que vendrán cuando la tierra sea libertada de la opresión del oro.

Lavignac describe así los trozos de *El Crepúsculo de los Dioses* conocidos por *Muerte de Sigfrido* y *Marcha Fúnebre*: "Herido a traición por Hagen, Sigfrido cae desvanecido sobre su enorme escudo. Antes de expirar, puede aún enviar un último adiós a Brunhilda, su amada, a quien no tiene conciencia de haber traicionado y cuyo recuerdo atenúa sus últimos sufrimientos. Muere llevando en su corazón extasiado la querida visión. Los vasallos de Sigfrido, al hacerles Gunther una seña, levantan el escudo colosal con su preciosa carga. Comienzan a subir el sendero de las rocas, mientras la luna, atravesando las nubes, viene a derramar su pálida luz sobre la trágica escena.

"En ese punto es donde se coloca la admirable página sinfónica que hay la costumbre de llamar *Marcha Fúnebre de Sigfrido*, pero en la que hay que ver más bien una elocuente y emotiva oración fúnebre: oración fúnebre muda, sin una palabra, y por eso mismo más punzante y más grandiosa, pues se ha llegado a ese grado de tensión en que la palabra se vuelve impotente; sólo la música puede proporcionar elementos a una emoción casi sobrenatural.

"Toda la vida del héroe está allí recordada. Todos los motivos heroicos desfilan, ya no con su paso despreocupado de antes, sino cubiertos por un lúgubre velo, entrecortados por sollozos, llevando consigo el terror y formando con la atmósfera que rodea al héroe muerto, un cortejo visible e impalpable, el cortejo místico del pensamiento vivo".



DESPEDIDA DE WOTAN Y ESCENA DEL FUEGO, DE "LA WALKIRIA"

EN EL CICLO de las cuatro óperas que integran *El Anillo de los Nibelungos*, *La Walkiria* ocupa el segundo lugar. No menos de veintiséis años, de 1848 a 1874, ocupó Wagner en componer el texto y la música de su gigantesca Tetralogía, aunque en varias ocasiones la dejó pendiente para escribir otras obras, como *Tristán e Isolda* y *Los Maestros Cantores*. Terminada en 1856, *La Walkiria* tuvo su primera representación aisladamente, en Munich, poco tiempo antes de que se estrenara el ciclo completo en el Teatro de Bayreuth.

Hacia el final de esta segunda ópera de la serie, el dios Wotan se despidе de su hija predilecta, la walkiria Brunhilda, que lo ha desobedecido al proteger a Sigmundo en la lucha que éste sostuvo contra Hunding. Wotan está indignado y decide castigar a su hi-

ja, privándola de sus atributos divinos y abandonándola en un profundo sueño para que el primer mortal que pase pueda hacerla su esclava. Brunhilda trata de justificarse y pide clemencia a Wotan, hasta que el dios accede a su última súplica: una muralla de fuego la protegerá mientras duerme para que sólo un verdadero héroe, que desconozca el miedo, triunfe sobre el peligro y la conquiste. Wotan, conmovido por el valor de su hija, la besa tiernamente al despedirse de ella, dejándola dormida y cubierta con su escudo de walkiria.

Sigue inmediatamente la "Escena del fuego mágico", en la que Wotan, golpeando una roca con su lanza, invoca al dios del fuego y hace surgir las llamas, que se extienden hasta formar un imponente círculo de fuego alrededor de la doncella dormida.

HUGO AVENDAÑO ESPINOSA

EL JOVEN Y TALENTOSO barítono Hugo Avendaño es originario de Tuxpan, Ver., en donde nació el 8 de marzo de 1927. Hizo sus estudios con los profesores Enrique Rodríguez, José Pierson, Carlo Morelli y Enrique Rosete, y se presentó por primera vez en público el 11 de junio de 1950 en el Palacio de Bellas Artes, cuando cantó el papel de Amosnaro en la "Aida" de Verdi, con la Opera Nacional. Un mes después cantó el Rigoletto, también con Opera Nacional.

En el corto tiempo que tiene de actuar en público ha dado conciertos en unión de los cantantes mexicanos Roberto Silva, Oralia Domínguez, Alicia Notti y Carlos Puig; ha tomado parte en programas de televisión, cantando en las óperas *El Barbero de Sevilla*, *Ernani*, *Gioconda*, *Fausto* y *Rigoletto*; obtuvo el primer premio en el concurso del "Gran Caruso"; ha tenido actuaciones brillantes en

Centro y Sudamérica (Costa Rica, San Salvador, Río de Janeiro, Trinidad y Panamá) y ha realizado giras operísticas por toda la República Mexicana.

Con motivo de los festejos organizados por el Comité del Año Verdi en 1951, cantó el Rigoletto en el Palacio de Bellas Artes y participó en varias funciones celebradas en Guadalajara, San Luis Potosí, Jalapa, Veracruz, Córdoba, etc. En la presente temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional cantó la parte de Orestes en el estreno de "Las Cóforas", de Milhaud, bajo la dirección del maestro Chávez.

Su bien timbrada voz, de amplio registro, sus indudables dotes musicales y su talento interpretativo, han colocado a este joven barítono en un lugar preferente entre las mejores figuras del arte lírico nacional.



SINFONIA NUM. 4, EN MI MENOR (OP. 98)

Johannes Brahms nació en Hamburgo en 1833; murió en Viena en 1897

LAS CUATRO SINFONÍAS de Brahms son obras de grandes proporciones que pertenecen a un período bastante avanzado de la carrera del compositor; fueron escritas cuando su experiencia había madurado plenamente con la práctica de la composición en otras formas instrumentales equivalentes, como sonatas y cuartetos, y en obras orquestales de distinto género, como variaciones y serenatas. Pasaba ya de los cuarenta años cuando dio a conocer su *Primera Sinfonía*, que era esperada con verdadero interés; su música de cámara, sus obras corales y sus piezas para piano y para canto le habían dado un sólido prestigio, especialmente entre los músicos conservadores de Alemania. Brahms, que en opinión de Schumann era el músico predestinado a continuar la tradición beethoveniana en el terreno sinfónico, sentía todo el peso de su responsabilidad y tardó catorce años en elaborar su primer ejemplo de este género; pero satisfacción del éxito obtenido con su *Primera Sinfonía*, estrenada en 1876, y ya seguro de sí mismo, compuso casi inmediatamente la segunda y la dio a conocer un año después. Las otras dos tardaron algunos años más; la tercera es de 1883 y fué seguida de cerca por la cuarta.

Los juicios de la crítica están lejos de ser unánimes en lo que se refiere a Brahms como sinfonista. Sus admiradores, numerosos en Alemania y en otros países sajones, lo han pretendido colocar en el mismo nivel que a Beethoven, pero las semejanzas entre ambos son puramente exteriores. Como Beethoven, Brahms fué también un solterón que por su voluntad vivía aislado y que gustaba de hacer largos paseos a pie por los alrededores de Viena; como él, aprovechó en su música muchos temas populares y cultivó en gran escala el arte de la variación, pero, comparado con la gran unidad y elevación de pensamiento que hay en las obras de Beethoven, el arte de Brahms parece un tanto académico y formalista. Dotado de un espíritu crítico muy agudo, pero sin el calor y el impulso de los grandes románticos, sus tendencias fueron siempre hacia la música absoluta. Lo que le preocupaba principalmente era la forma, de la que fué siempre un serio cultivador, y llevó hasta el extremo el arte de los desarrollos te-

máticos. Brahms es un arquitecto de los sonidos, un maestro del discurso puramente musical.

La *Cuarta Sinfonía* fué compuesta en los veranos de 1884 y 1885. El manuscrito, ya casi terminado, estuvo a punto de ser destruido por el fuego en que se vió envuelta la casa que habitaba Brahms; al regresar éste de un paseo, algunos amigos suyos habían logrado sacar al jardín sus papeles, entre los que se encontraba el manuscrito de esta sinfonía.

Brahms no estaba muy seguro del valor de esta obra. Poco antes de que se estrenara, quiso conocer la opinión de sus amigos y en presencia de algunos de ellos tocó, junto con Ignaz Brüll, un arreglo para piano a cuatro manos. Por la actitud que observaron, Brahms se dió cuenta de que no les había gustado, lo cual no dejó de deprimirlo. El estreno se efectuó en octubre de 1885, en Meiningen. Hans von Bulow hizo los ensayos y el compositor llegó a tiempo para dirigir la primera ejecución. Quizá por tratarse de un músico de tanto prestigio, el público aplaudió calurosamente y trató, aunque en vano, de obtener una repetición del *Allegro giocoso*.

El público de Viena tardó más en aceptar la *Cuarta Sinfonía*. Mis Florence May, en su biografía de Brahms, dice que la obra no llegó a ser favorita de Viena hasta una ocasión memorable en que la tocó la Filarmónica. Fué el 7 de marzo de 1897, en el último concierto al que asistió Brahms, poco menos de un mes antes de su muerte. Recibida con reservas en su primera ejecución, dice Miss May, la obra no había ganado gran cosa en la opinión del público de la ciudad, salvo el respeto natural concedido a una composición importante de Brahms. Pero en aquella ocasión, una tempestad de aplausos estalló al terminar el primer tiempo y no cesó hasta después de que el compositor había salido al frente del palco en que estaba sentado. Las mismas demostraciones se repitieron después de cada uno de los tiempos siguientes y, al terminar la ejecución, el entusiasmo fué verdaderamente extraordinario. El público pareció sentir que era la última vez que había de ver al célebre compositor, que per-

manecía de pie en el palco y a quien las interminables aclamaciones impedían retirarse.

De las cuatro sinfonías, la cuarta es la que revela mayor originalidad. Con excepción del *Allegro giocoso*, muy vivaz y brillante, la obra es melancólica, sombría, y llega a tener en algunos lugares un carácter trágico. En cuanto a la forma, es admirable por su construcción precisa y sus desarrollos bien llevados.

Desde el primer tema del *Allegro non troppo* un sentimiento de resignación ante lo inevitable parece imponerse. El mismo sentimiento sigue dominando en el principio del segundo tema, pero el color sombrío se desvanece con un impulso de tierna emoción. El elemento de contraste está en un canto epistólico que es después aprovechado, junto con el primer tema, como material para el desarrollo.

También en el *Andante* predomina un sentimiento de resignación. De un tema que constantemente se presenta en forma variada, se derivan tanto el motivo rítmico de los instrumentos de aliento como el canto melodioso de los violoncellos. En el *Allegro giocoso*, al contrario, domina una sana jovialidad la sonoridad es clara y el carácter franco, como pocas veces se encuentra en Brahms. Al vigoroso tema principal se asocian otras melodías de ritmo gracioso y ligero.

El último movimiento presenta la novedad, muy grande por venir de un compositor que

siempre trató de conservar las tradiciones de la sinfonía clásica, de estar concebido en forma de *Pasacalle*. Muy semejante a la *Chacona*, la *Pasacalle* es una de las más antiguas formas de danza, de compás ternario y movimiento bastante lento, que consiste esencialmente en una serie de variaciones sobre un corto tema de dos, cuatro u ocho compases. Es difícil establecer la diferencia que existía originalmente entre ambas formas, ya que los musicógrafos no han logrado ponerse de acuerdo a ese respecto. Dicen unos, al parecer los más autorizados, que en la *Chacona* el tema debe presentarse invariablemente en el bajo, mientras que en la *Pasacalle* puede aparecer en cualquiera de las voces. Otros sostienen exactamente lo contrario. Cualquiera que sea la correcta designación para la forma que usó Brahms en el final de su *Cuarta Sinfonía*, el hecho es que de un motivo elemental de ocho compases (la progresión ascendente de acordes que los instrumentos de aliento exponen al comenzar el movimiento) el compositor sacó, con gran fertilidad de recursos y variedad en la expresión, treinta y dos variaciones de ocho compases cada una. El tema se presenta indistintamente en el bajo, en las partes intermedias o en la más aguda; las combinaciones contrapuntísticas a que se presta este tratamiento lo hacen a veces difícilmente reconocible, pero nunca está ausente.

4º PROGRAMA

VIERNES 29 DE FEBRERO

Director:

CARLOS CHAVEZ

Alborada del Gracioso

* *Concerto para Violín y Orquesta*

Andante — Allegro — Largo — Scherzo

Cadenza

Scherzo — Largo — Allegro — Andante

Solista: VIVIANE BERTOLAMI

* * *

Gigas

Capricho Español

RAVEL

CHAVEZ

DEBUSSY

RIMSKY-KORSAKOFF

* Primera ejecución mundial





LISTA DE PERSONAL DE LA
ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

Director: José Pablo Moncayo

VIOLINES PRIMEROS
FRANCISCO CONTRERAS
Concertino

JUANA C. COURT
JOSE G. CORTES
CIPRIANO CERVANTES
LUIS GUZMAN
LUIS SOSA
JOSE TREJO
DANIEL DE LOS SANTOS
JOSE NOYOLA
ALFONSO JIMENEZ
JOSE MEDINA G.
JORGE JUAREZ
DANIEL SAMANO
ALFREDO GUTIERREZ
RICARDO LOPEZ
OTHON ZARATE

VIOLINES SEGUNDOS
FLAVIO URSUA
SALVADOR CONTRERAS
MARTIN VILLASEÑOR Jr.
MANUEL ALLENDE Q.
AMELIA MEDINA
RAUL CONTRERAS A.
ALFREDO PEREZ IBAÑEZ
MELESIO MORENO
Ma. CRISTINA ALVARADO
JUAN MANUEL VALLE
DANIEL CRUZ V.
ARMANDO PANIAGUA
PORFIRIO DUARTE

VIOLAS
FERNANDO JORDAN
J. JESUS MENDOZA
DAVID SALOMA
MARCELINO PONCE
FRANCISCO CONTRERAS R.
JOSE OLAYA
VICENTE SANCHEZ
RODOLFO CONCEPCION
JORGE MONTEJO
MARCELO LOPEZ

VIOLONCHELOS
DOMINGO GONZALEZ
Concertino

TEOFILO ARIZA
JUAN M. TELLEZ OROPEZA
CARLOS MEJIA B.
ALBERTO BURGOS
PEDRO ANGULO
FERNANDO BURGOS
JESUS REYES S.

CONTRABAJOS
JOSE LUIS HERNANDEZ
BRAULIO ROBLEDO
ENRIQUE TOVAR
MANUEL FLORES GUTIERREZ
MAXIMINO LUCIO
DANIEL YBARRA Z.
CARLOS MEDINA F.
HECTOR LOPEZ

FLAUTIN
JOSE AYUSO

FLAUTAS
AGUSTIN OROPEZA
GILDARDO MOJICA
JOSE AYUSO

OBOES
ALBERTO CAROLDI
JESUS TAPIA
LUIS SEGURA P.

CORNO INGLÉS
JESUS TAPIA

CLARINETES
GUILLERMO ROBLES
FERNANDO MORALES
GUILLERMO CABRERA

CLARINETE BAJO
GUILLERMO CABRERA

FAGOTS
ALFREDO BONILLA
AURELIO FERNANDEZ L.
TIMOTEO TRABA

CONTRAFAGOT
TIMOTEO TRABA

CORNO
JOSE SANCHEZ
BASILIO ARANDA (Ayudante)
MARTIN SAN JOSE
SALVADOR MARQUEZ
SEBASTIAN RODRIGUEZ

TROMPETAS
MARIO MARTINEZ O.
TOMAS FERNANDEZ
EPIFANIO CERDA

TROMBONES
FERNANDO RIVAS
JUAN TORRES O.
FELIPE ESCORCIA

TUBA
ROSENDO AGUIRRE

ARPAS
JUDITH FLORES ALATORRE
Ma. CRISTINA FLORES
ALATORRE

TIMBALES
CARLOS LUYANDO

PERCUSIONES
MANUEL CASAY
JULIO TORRES
FELIX MONTERO

JEFE DE PERSONAL
GUILLERMO ROBLES

BIBLIOTECARIO
ARMANDO ECHEVARRIA

ORQUESTA



SINFONICA
NACIONAL

TEMPORADA

1 9 5 2

DIRECTOR INVITADO

CARLOS CHAVEZ



COMITE HONORARIO

SR. LIC. MIGUEL ALEMAN
SR. LIC. MANUEL GUAL VIDAL
SR. LIC. RAMON BETETA
SR. LIC. FERNANDO CASAS ALEMAN
SR. LIC. ANTONIO MARTINEZ BAEZ

C O N S E J O

LIC. MIGUEL LANZ DURET
PRESIDENTE
LIC. CARLOS PRIETO
VICEPRESIDENTE
LIC. ALEJANDRO QUIJANO
SR. DON RODRIGO DE LLANO
ING. EVARISTO ARAIZA
LIC. EMILIO PORTES GIL
C. P. T. ROBERTO CASAS ALATRISTE
SR. DON AGUSTIN LEGORRETA

CONTRIBUYENTES

PLATEAS Y PALCOS

Sr. Raúl Bailleres. Lic. Ramón Beteta. Sr. Ignacio Helguera. Lic. Miguel Lanz Duret. Ing. José Domingo Lavín. C. P. T. Rafael Mancera. Lic. Antonio Martínez Báez. Nacional Financiera, S. A. Lic. Carlos Novoa. Sr. Salvador Novo. Lic. Carlos Prieto. Lic. Alejandro Quijano. Sr. Diego Rivera. Lic. Alfonso Romandía Ferreira. Sr. Ricardo Toledo.

L U N E T A S

Dr. Carlos Alatorre Isunsa. Lic. Sealtiel Alatrisme Jr. Altos Hornos de México. Ing. Evaristo Araiza. Dr. Abraham Ayala González. Banco de México, S. A. Ing. Luis Barragán. Dr. Gustavo Baz. Sr. Ramón Benet. Sr. Gerónimo Bertrán Cusiné. Sr. Cayetano Blanco Vigil. Excmo. Sr. Gabriel Bonneau, Embajador de Francia. Sr. Arcady Boytler.

COMITE PATROCINADOR

EXCMO. SR. DR. OSCAR EDUARDO HASPERUE BECERRA
EXCMO. SR. GABRIEL BONNEAU
EXCMO. SR. DR. LUIGI PETRUCCI
C. P. T. RAFAEL MANCERA
LIC. CARLOS NOVOA
SR. DON LUIS MONTES DE OCA
LIC. VIRGILIO GARZA
LIC. VIRGILIO M. GALINDO
SR. DON EMILIO SUBERBIE
SR. DON ENRIQUE SARRO
SR. DON EDMUNDO PHELAN
SR. DON FRANS W. FRIEDLER

Sr. Ernesto Bredée. Sr. Antonio Caraza Campos. Lic. José Carral. C. P. T. Roberto Casas Alatrisme. Cervecería Moctezuma, S. A. Cia. Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey. Cia. Me-

xicana de Luz y Fuerza Motriz, S. A. Cia. Periodística Nacional, S. A. Dr. Ismael Cosío Villegas. Dr. Ignacio Chávez. Lic. José María Dávila. Sr. Rodrigo de Llano. Lic. Alejandro Elguézabal. Dr. Manuel Falcón. Sr. Frans Friedler. Dr. Raoul Fournier. Lic. Virgilio M. Galindo. Lic. Francisco Javier Gaxiola Jr. Sr. Teodoro Gildred. Ing. Marte R. Gómez. Lic. Manuel Gómez Morín. Sr. Fausto González Gomar. Lic. Noé Graham Gurria. Lic. Bernardo Iturriaga. Sr. Alberto Kozicki. Sr. Adolfo Lamas. Ing. Aurelio Lobatón. Ing. Gustavo Maryssael. Arq. Héctor Mestre. Dr. Alfonso Millán. Sr. Alberto Misrahi. Sr. Luis Montes de Oca. Sr. Arturo Mundet. Excmo. Sr. Luigi Petrucci, Embajador de Italia. Sr. Edmundo Pheelan. Sr. William B. Richardson. Ing. Julián Rodríguez Adame. Sr. Antonio Ruiz Galindo. Lic. Carlos Sánchez Mejorada. Sr. Federico Tamm. Sr. Martín Temple. Sr. Eduardo Villaseñor. Dr. Salvador Zubirán.



ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

V I E R N E S

29

D E F E B R E R O

a las 21 horas

D I R E C T O R

CARLOS CHAVEZ

4

P R O G R A M A

"La Alborada del Gracioso"

RAVEL

***Concerto para violín y orquesta*

CHAVEZ

*Andante — Allegro — Largo — Scherzo — Cadenza.
Scherzo — Largo — Allegro — Andante*

Solista: VIVIANE BERTOLAMI

* * *

Gigas (1a. "Imagen" para orquesta)

DEBUSSY

Capricho Español, Op. 34

RIMSKY-KORSAKOFF

***Primera ejecución mundial*

La Ford Motor Company patrocina este concierto difundiéndolo a través de la radiodifusora
X E. X.



N O T A S

de

FRANCISCO AGEA

"LA ALBORADA DEL GRACIOSO"

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

UNA DE LAS OBRAS PIANÍSTICAS más importantes de Ravel es la colección de cinco piezas tituladas *Miroirs*. Entre ellas está la *Alborada del Gracioso*. El título de la colección caracteriza perfectamente una de las actitudes favoritas de la estética llamada simbolista: "el artista considera al mundo exterior como su propia 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* fue 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 el 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 contrario, 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.

CONCERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA

Carlos Chávez nació en México en 1899

POR ENCARGO ESPECIAL de la violinista Viviane Bertolami, el maestro Chávez comenzó a escribir este Concerto en 1947 y lo terminó hasta fines de 1950. Cerca de tres años y medio duró, pues, la composición de la obra, que Chávez fue enviando por secciones a Viviane Bertolami, a medida que las iba terminando. "Pude soportar la espera —nos dice la distinguida violinista— debido a mi convicción de que este Concerto está destinado a ocupar un lugar de honor entre las obras

más importantes del repertorio violinístico. Bien vale la pena esperar cuando se trata de una música como ésta". Cuando la obra estuvo totalmente terminada, Miss Bertolami hizo un viaje a México a mediados de 1951, para ajustar todos los detalles de su interpretación a los deseos del compositor.

Viviane Bertolami, que para su maestro Efrem Zimbalist es "una de las mejores violinistas que conozco", nació de madre francesa y padre italiano en Boston, Massachusetts,

en 1926. Su padre la inició en el estudio del violín, cuando ella tenía cinco años. A los seis se presentó por primera vez en público y fué admitida en el Conservatorio de New England donde asistió a los cursos de solfeo y piano. Durante varios años prosiguió simultáneamente sus estudios de piano y de violín sin decidirse por uno u otro instrumento, pues en ambos demostró tener amplias facultades y ganó varios concursos como ejecutante de cada uno de ellos. A la edad de 17 años, al ingresar en el Instituto Curtis de Filadelfia como alumna de Efrem Zimbalist, fué cuando decidió dedicarse preferentemente al violín.

Aunque sus actuaciones públicas le valieron muy favorables comentarios y fueron siempre recibidas con entusiasmo, Viviane Bertolami decidió retirarse completamente del público al terminar sus estudios en el Instituto Curtis, con objeto de enriquecer su repertorio de música clásica y moderna y de preparar su debut profesional, que ahora realiza como solista en el Concerto de Chávez.

El gran interés de Viviane Bertolami por la música de Chávez data de varios años. Conoció primero sus Preludios para piano y después estudio la Sonatina para violín y la pieza titulada "Espiral". Por supuesto, conocía también las obras de Chávez grabadas en discos, entre ellas las dos Sinfonías, que junto con los Preludios para piano y, sobre todo, el Concerto para violín, cuenta ella entre las obras de Chávez que más le gustan.

Su admiración por la música de Chávez, al mismo tiempo que su deseo de preparar su presentación pública de una manera que se saliera de la rutina acostumbrada en tales ocasiones, la impulsó a solicitar del maestro Chávez que compusiera un concerto para estrenarlo en su debut; él accedió gustoso a la petición y escribió lo que Viviane Bertolami considera como su mejor obra.

Lo que ella admira más en la música de Chávez es "esa combinación de originalidad y de innata musicalidad". Su opinión es que la música de Chávez es distinta de cualquiera otra, pero al mismo tiempo es ampliamente atractiva por su vitalidad rítmica y su calidad esencialmente melódica. Considera que Chávez es un compositor moderno con valores eternos, y en su música descubre el mismo espíritu sano, masculino y animoso que tanto admira en Bach. Con frecuencia es triste la música de Bach y de Chávez, pero nunca es mórbida. Por todo ello, cuando Viviane Bertolami tuvo la idea de encargar un concerto, pensó en Chávez primero que en nadie. Nunca le ha pesado su elección, pues mientras más toca su música, más le gusta.

El Concerto de Chávez es una obra de amplias proporciones, de una calidad esencialmente melódica y de gran virtuosismo violinístico. La forma de la obra, que se toca sin ninguna interrupción, es muy peculiar. Consiste, básicamente, en cuatro movimientos principales —*Andante*, *Allegro*, *Largo* y *Scherzo*— seguidos de una *Cadenza* que por sí misma constituye otro movimiento y de la reexposición o recapitulación de los cuatro primeros trozos, pero en orden inverso y con modificaciones sustanciales. En la partitura figuran todos los instrumentos habituales en una gran orquesta sinfónica, aunque pocas veces tocan en conjunto; abundan, en cambio, los diálogos entre ellos, ya sea por separado o por grupos. Sólo hay dos grandes *tutti*: el primero está al final del *Allegro* (2o. movimiento) y el segundo se inicia con la recapitulación del *Scherzo* y se extiende hasta la mitad del *Largo*, en donde aparecen invertidos los motivos. En la segunda mitad de este movimiento se combinan los mismos motivos con su propia inversión. Aparte de los dos *tutti* mencionados, en todo el resto de la obra el violín domina como solista acompañado por la orquesta.

"GIGAS" (NUM. 1 DE "IMAGENES" PARA ORQUESTA)

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

ESTA OBRA, que en un principio se llamó *Gigues tristes*, pertenece al tríptico de las *Imágenes para orquesta*, piezas de aspecto muy variado y de escritura muy diversa. En ellas,

Debussy hizo alusiones a los cantos populares de tres países: en *Gigues*, a los de Inglaterra; en *Iberia*, a las danzas españolas; y en *Rondes de Printemps*, a las rondas francesas.



siguientes secciones, por lo que yo, emocionado, rogué a los profesores que aceptaran la dedicación de mi obra, cosa que produjo una alegría general. El *Capricho*, fácil de tocar y de brillante efecto, fué ejecutado en el concierto con una perfección y un entusiasmo tales, que nunca se lograron después, ni siquiera cuando el mismo Nikisch lo dirigió. A pesar de su extensión, la obra tuvo que repetirse ante la insistencia del público. No tiene razón de ser la opinión tan extendida entre la crítica y el público, de que el *Capricho* es un magnífico trabajo de orquestación. El *Capricho* es una brillante composición para orquesta: la variedad de timbres, la feliz selección de los diseños melódicos que corresponden exactamente a cada clase de instrumentos, las breves cadencias virtuosas para los solistas, el ritmo de los instrumentos de percusión, etc., todo ello constituye la verdadera esencia de la composición, y no sólo su ropaje orquestal. Los temas españoles con ritmos de danza me ofrecieron abundante materia para aplicar variados efectos orquestales. En su conjunto, el *Capricho* es una composición puramente superficial, pero de muy brillante colorido".

La obra consta de cinco movimientos que se tocan sin interrupción:

I. *Alborada*. Comienza con el tema principal, impetuoso y violento, a toda orquesta. Hay un tema secundario para las maderas. Ambos se repiten en el clarinete, acompañado por cornos, fagots y cuerdas en *pizzicato*. Finalmente, una delicada cadencia para violín solo.

II. *Variaciones*. Son cinco variaciones sobre un tema lírico, expuesto por los cornos sobre un acompañamiento de las cuerdas.

III. *Alborada*. Este trozo es igual al primero, pero transportado a otra tonalidad y con diferente orquestación. El solo que antes tocó el clarinete es ahora para el violín; y la cadencia que antes fué para el violín, ahora está encomendada al clarinete.

IV. *Escenas y canción gitana*. Cinco cadencias en sucesión forman esta escena dramática que comienza bruscamente con un redoble de tambor y una fanfarria en ritmo sincopado, al modo gitano, para cornos y trompetas. La segunda cadencia es para violín solo y trae el tema principal. La tercera, más libre, es para flauta sobre un redoble de timbales; la cuarta es para el clarinete y la quinta para el arpa. La canción gitana comienza después de un *glissando* del arpa y conduce, con animación creciente, al último trozo.

V. *Fandango de Asturias*. Los trombones anuncian inmediatamente el tema principal del fandango, seguido de otro tema de las maderas. Ambos temas se repiten en los oboes y violines, acompañados por flautas y clarinetes. Hay una variación en forma de danza para violín solo y otros episodios diversos, hasta que vuelve el tema principal en los trombones. Súbitamente cambia el fandango a la Alborada del principio, y la obra termina con una rápida coda.

5° PROGRAMA

VIERNES 7 DE MARZO

a las 21 horas

Y DOMINGO 9 DE MARZO

a las 11.15 horas

Suite de "Pulcinella"

STRAVINSKY

Obertura. — Serenata. — Scherzino; Allegro; Andantino.
Tarantella. — Toccata. — Gavota con dos variaciones. — Vivo.
Minuetto e Finale.

Juego de Baraja, Ballet en tres "Manos"

STRAVINSKY

* * *

Director Huésped:

IGOR STRAVINSKY

Escenas de Ballet

STRAVINSKY

Suite de "Petruchka" (nueva orquestación)

STRAVINSKY



LISTA DE PERSONAL DE LA
ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

Director: José Pablo Moncayo

VIOLINES PRIMEROS
FRANCISCO CONTRERAS
Concertino

JUANA C. COURT
JOSE G. CORTES
CIPRIANO CERVANTES
LUIS GUZMAN
LUIS SOSA
JOSE TREJO
DANIEL DE LOS SANTOS
JOSE NOVOLA
ALFONSO JIMENEZ
JOSE MEDINA G.
JORGE JUAREZ
DANIEL SAMANO
ALFREDO GUTIERREZ
RICARDO LOPEZ
OTHON ZARATE

VIOLINES SEGUNDOS
FLAVIO URSUA
SALVADOR CONTRERAS
MARTIN VILLASEÑOR Jr.
MANUEL ALLENDE Q.
AMELIA MEDINA
RAUL CONTRERAS A.
ALFREDO PEREZ IBAÑEZ
MELESIO MORENO
Ma. CRISTINA ALVARADO
JUAN MANUEL VALLE
DANIEL CRUZ V.
ARMANDO PANIAGUA
PORFIRIO DUARTE

VIOLAS
FERNANDO JORDAN
J. JESUS MENDOZA
DAVID SALOMA
MARCELINO PONCE
FRANCISCO CONTRERAS R.
JOSE OLAYA
VICENTE SANCHEZ
RODOLFO CONCEPCION
JORGE MONTEJO
MARCELO LOPEZ

VIOLONCHELOS
DOMINGO GONZALEZ
Concertino

TEOFILO ARIZA
JUAN M. TELLEZ OROPEZA
CARLOS MEJIA B.
ALBERTO BURGOS
PEDRO ANGULO
FERNANDO BURGOS
JESUS REYES S.

CONTRABAJOS
JOSE LUIS HERNANDEZ
BRAULIO ROBLEDO
ENRIQUE TOVAR
MANUEL FLORES GUTIERREZ
MAXIMINO LUCIO
DANIEL YBARRA Z.
CARLOS MEDINA F.
HECTOR LOPEZ

FLAUTIN
JOSE AYUSO

FLAUTAS
AGUSTIN OROPEZA
GILDARDO MOJICA
JOSE AYUSO

OBOES
ALBERTO CAROLDI
JESUS TAPIA
LUIS SEGURA P.

CORNO INGLES
JESUS TAPIA

CLARINETES
GUILLERMO ROBLES
FERNANDO MORALES
GUILLERMO CABRERA

CLARINETE BAJO
GUILLERMO CABRERA

FAGOTS
ALFREDO BONILLA
AURELIO FERNANDEZ L.
TIMOTEO TRABA

CONTRAFAGOT
TIMOTEO TRABA

CORNO S
JOSE SANCHEZ
BASILIO ARANDA (Ayudante)
MARTIN SAN JOSE
SALVADOR MARQUEZ
SEBASTIAN RODRIGUEZ

TROMPETAS
MARIO MARTINEZ O.
TOMAS FERNANDEZ
EPIFANIO CERDA

TROMBONES
FERNANDO RIVAS
JUAN TORRES O.
FELIPE ESCORCIA

TUBA
ROSENDO AGUIRRE

ARPAS
JUDITH FLORES ALATORRE
Ma. CRISTINA FLORES
ALATORRE

TIMBALES
CARLOS LUYANDO

PERCUSIONES
MANUEL CASAY
JULIO TORRES
FELIX MONTERO

JEFE DE PERSONAL
GUILLERMO ROBLES

BIBLIOTECARIO
ARMANDO ECHEVARRIA



INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Secretario de Educación Pública, LICENCIADO MANUEL GUAL VIDAL; Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes, MAESTRO CARLOS CHÁVEZ; Subdirector General y encargado del Departamento de Artes Plásticas, FERNANDO GAMBOA; Jefe del Departamento de Música, MIGUEL GARCÍA MORA; Jefe del Departamento de Teatro y Literatura, SALVADOR NOVO; Jefe del Departamento de Danza, MIGUEL COVARRUBIAS; Jefe del Departamento de Arquitectura, ARQUITECTO ENRIQUE YÁÑEZ; Jefe del Departamento Editorial, JAIME GARCÍA TERRÉS; Jefe del Departamento Administrativo, LEONOR LLACH.

P R E C I O S

Primer Piso

Plateas con 6 entradas
Palcos con 8 "
Palcos con 6 "
Butacas: Filas A a N

PATROCINADORES

Viernes

\$ 1,500.00
1,800.00
1,500.00
250.00

Segundo Piso

Palcos con 8 entradas
Butacas: Filas A y B

1,100.00
200.00

Primer Piso

Plateas con 6 entradas
Palcos con 8 "
Palcos con 6 "
Palcos con 4 "
Butacas: Filas AA a CC
" A a N
" N a Q
" R a Y

Viernes Concierto

Abono

\$ 150.00
180.00
150.00
120.00
15.00
25.00
15.00
10.00

\$ 750.00
900.00
750.00
600.00
75.00
125.00
75.00
50.00

Segundo Piso

Palcos con 8 entradas
Butacas: Filas A y B
" C a F
" G a M

100.00
10.00
7.50
5.00

500.00
50.00
37.50
25.00

Tercer Piso

Palcos con 6 entradas
Butacas: Filas A y B
" C a F
" G a J

45.00
7.50
5.00
2.50

225.00
37.50
25.00
12.50



INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Secretario de Educación Pública, LICENCIADO MANUEL GUAL VIDAL; Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes, MAESTRO CARLOS CHÁVEZ; Subdirector General y encargado del Departamento de Artes Plásticas, FERNANDO GAMBOA; Jefe del Departamento de Música, MIGUEL GARCÍA MORA; Jefe del Departamento de Teatro y Literatura, SALVADOR NOVO; Jefe del Departamento de Danza, MIGUEL COVARRUBIAS; Jefe del Departamento de Arquitectura, ARQUITECTO ENRIQUE YÁÑEZ; Jefe del Departamento Editorial, JAIME GARCÍA TERRÉS; Jefe del Departamento Administrativo, LEONOR LLACH.

P R E C I O S

Primer Piso

Plateas con 6 entradas
Palcos con 8 "
Palcos con 6 "
Butacas: Filas A a N

PATROCINADORES

Viernes

\$ 1,500.00
1,800.00
1,500.00
250.00

Segundo Piso

Palcos con 8 entradas
Butacas: Filas A y B

1,100.00
200.00

Primer Piso

Plateas con 6 entradas
Palcos con 8 "
Palcos con 6 "
Palcos con 4 "
Butacas: Filas AA a CC
" A a N
" N a Q
" R a Y

Viernes Concierto

Abono

\$ 150.00 \$ 750.00
180.00 900.00
150.00 750.00
120.00 600.00
15.00 75.00
25.00 125.00
15.00 75.00
10.00 50.00

Segundo Piso

Palcos con 8 entradas
Butacas: Filas A y B
" C a F
" G a M

100.00 500.00
10.00 50.00
7.50 37.50
5.00 25.00

Tercer Piso

Palcos con 6 entradas
Butacas: Filas A y B
" C a F
" G a J

45.00 225.00
7.50 37.50
5.00 25.00
2.50 12.50

ORQUESTA



SINFONICA NACIONAL

TEMPORADA

1 9 5 2

DIRECTOR INVITADO

CARLOS CHAVEZ



COMITE HONORARIO

SR. LIC. MIGUEL ALEMAN
SR. LIC. MANUEL GUAL VIDAL
SR. LIC. RAMON BETETA
SR. LIC. FERNANDO CASAS ALEMAN
SR. LIC. ANTONIO MARTINEZ BAEZ

C O N S E J O

LIC. MIGUEL LANZ DURET
PRESIDENTE
LIC. CARLOS PRIETO
VICEPRESIDENTE
LIC. ALEJANDRO QUIJANO
SR. DON RODRIGO DELLANO
ING. EVARISTO ARAIZA
LIC. EMILIO PORTES GIL
C. P. T. ROBERTO CASAS ALATRISTE
SR. DON AGUSTIN LEGORRETA

CONTRIBUYENTES

PLATEAS Y PALCOS

Sr. Raúl Bailleres. Lic. Ramón Beteta. Sr. Ignacio Helguera. Lic. Miguel Lanz Duret. Ing. José Domingo Lavín. C. P. T. Rafael Mancera. Lic. Antonio Martínez Báez. Nacional Financiera, S. A. Lic. Carlos Novoa. Sr. Salvador Novo. Lic. Carlos Prieto. Lic. Alejandro Quijano. Sr. Diego Rivera. Lic. Alfonso Romandía Ferreira. Sr. Ricardo Toledo.

L U N E T A S

Dr. Carlos Alatorre Isunsa. Lic. Scattiel Alatrístre Jr. Altos Hornos de México. Ing. Evaristo Araiza. Dr. Abraham Ayala González. Banco de México, S. A. Ing. Luis Barragán. Dr. Gustavo Baz. Sr. Ramón Benet. Sr. Gerónimo Bertrán Cusiné. Sr. Cayetano Blanco Vigil. Excmo. Sr. Gabriel Bonneau, Embajador de Francia. Sr. Arcady Boytler.

COMITE PATROCINADOR

EXCMO. SR. DR. OSCAR EDUARDO HASPERUE BECERRA
EXCMO. SR. GABRIEL BONNEAU
EXCMO. SR. DR. LUIGI PETRUCCI
C. P. T. RAFAEL MANCERA
LIC. CARLOS NOVOA
SR. DON LUIS MONTES DE OCA
LIC. VIRGILIO GARZA
LIC. VIRGILIO M. GALINDO
SR. DON EMILIO SUBERBIE
SR. DON ENRIQUE SARRO
SR. DON EDMUNDO PHELAN
SR. DON FRANS W. FRIEDLER

Sr. Ernesto Bredée. Sr. Antonio Caraza Campos. Lic. José Carral. C. P. T. Roberto Casas Alatrístre. Cervecería Moctezuma, S. A. Cia. Fundidora de Hierro y Acero de Monterrey. Cl. Me-

xicana de Luz y Fuerza Motriz, S. A. Cia. Periodística Nacional, S. A. Dr. Ismael Cosío Villegas. Dr. Ignacio Chávez. Lic. José María Dávila. Sr. Rodrigo de Llano. Lic. Alejandro Elguézabal. Dr. Manuel Falcón. Sr. Frans Friedler. Dr. Raoul Fournier. Lic. Virgilio M. Galindo. Lic. Francisco Javier Gaxiola Jr. Sr. Theodore Gildred. Ing. Marte R. Gómez. Lic. Manuel Gómez Merín. Sr. Fausto González Gomar. Lic. Noé Graham Gurria. Lic. Bernardo Iturriza. Sr. Alberto Kozicki. Sr. Adolfo Lamas. Ing. Aurelio Lobatón. Ing. Gustavo Marysael. Arq. Héctor Mestre. Dr. Alfonso Millán. Sr. Alberto Mirachi. Sr. Luis Montes de Oca. Sr. Arturo Mundet. Excmo. Sr. Luigi Petrucci, Embajador de Italia. Sr. Edmundo Pheelan. Sr. William B. Richardson. Ing. Julián Rodríguez Adame. Sr. Antonio Ruiz Galindo. Lic. Carlos Sánchez Mejorada. Sr. Federico Tamm. Sr. Martín Temple. Sr. Eduardo Villaseñor. Dr. Salvador Zubirán.



ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

DOMINGO

16

DE MARZO

a las 11.15 horas

DIRECTOR

CARLOS CHAVEZ

5

PROGRAMA

Entreacto de "Khovantchina"

MUSSORGSKY

Sinfonia Núm. 5, en Mi menor

TCHAIKOWSKY

Andante; Allegro con anima. — Andante Cantabile, con alcuna licenza. — False (allegro moderato). — Finale (andante maestoso; allegro vivace)

* * *

Las Coéforas

MILHAUD

Vociferación fúnebre. — Libación. — Encantamiento. — Presagios. — Exhortación. — La justicia y la luz. — Conclusión.

SOLISTAS:

Coéfora Sola (Soprano) IRMA GONZALEZ
Coéfora Sola (Contralto) GABRIELA VIAMONTE
Coéfora Sola (Recitante) MARY DOUGLAS
Electra (Contralto) ORALIA DOMINGUEZ
Orestes (Barítono) HUGO AVENDAÑO ESPINOSA

CORO DEL CONSERVATORIO

La Ford Motor Company patrocina este concierto difundiéndolo a través de la radiodifusora X. E. X.



N O T A S

de

FRANCISCO AGEA

ENTREACTO DE "KHOVANTCHINA"

Modesto Mussorgsky nació en Karevo en 1839;
murió en S. Petersburgo en 1881

MUSSORGSKY comenzó a trabajar en su drama musical *Khovantchina* en 1872, después de terminada su ópera *Boris Godunow*. El argumento fué propuesto por W. Stassow, su amigo, colaborador y más tarde su biógrafo. "Me parecía —dice éste— que el antagonismo entre la vieja y la nueva Rusia, la desaparición de la primera y el advenimiento de la segunda, serían una materia fecunda. Mussorgsky fué de mi opinión... Se puso a trabajar con ardor. Significaba una labor enorme estudiar la secta de los *Raskolniki* (viejos creyentes), los rusos antiguos, y, en general, todas las crónicas del siglo XVII. Las numerosas y a menudo muy largas cartas que me escribió por aquella época, están llenas de detalles acerca de sus estudios, así como de discusiones respecto a la composición de la ópera, sus caracteres y sus escenas".

Khovantchina evoca uno de los períodos más dramáticos y sombríos de la historia rusa, y contiene escenas que retratan fielmente diversos aspectos de la vida popular de ese país. La acción se desarrolla entre los años de 1682 y 1689, cuando toda Rusia se hallaba envuelta en luchas religiosas y sociales. El zar Feodor acababa de morir sin dejar heredero directo. El trono fué ocupado por su hermano menor Pedro, en menoscabo de los dos mayores Ivan y Sofía. Esta promovió una revuelta con ayuda de los "Viejos Creyentes", que representaban, con su jefe Khovansky, el partido de la antigua Rusia tradicionalista e inculta. El partido contrario era el del zar Pedro, guiado por tendencias más occidentales. Sofía consiguió que se le concediera la regencia, pero Khovansky

promovió un nuevo levantamiento en favor de su hijo Andrés. Khovansky fué muerto a traición y las tropas imperiales consiguieron someter definitivamente a los incultos Viejos Creyentes, quienes, persuadidos de que había llegado el Anticristo, llegaron hasta a suicidarse en grandes masas. El nombre de *Khovantchina* es aplicado a esa serie de luchas en que los príncipes Khovansky tuvieron tan importante papel.

Stassow, a quien entusiasmaba el asunto, llevó a Mussorgsky un plan completo, pero éste no lo utilizó en su totalidad. En su ópera no figuran ni Sofía ni Pedro, como tampoco figuran otros personajes secundarios ideados por Stassow. El papel principal queda confiado a los Viejos Creyentes. El propósito de Mussorgsky fué concretar la historia, demasiado compleja, y hacer de su obra una evocación fiel del ambiente rudo y misterioso de la época en que la acción se desarrolla. Utilizó muchos temas antiguos, épicos y religiosos, y concibió su música de modo que no viniera a modificar el carácter arcaico de esos temas.

Hasta los últimos años de su vida trabajó Mussorgsky en *Khovantchina*; pero ya muy debilitadas sus fuerzas, no logró terminarla. Rimsky-Korsakoff hizo la orquestación. El estreno de la obra se efectuó en San Petersburgo en 1885, merced al apoyo de un círculo de aficionados.

El *Entreacto*, que sirve de unión entre los dos cuadros del cuarto acto de la ópera, es uno de los trozos de música rusa más intensamente nacionalistas que se han escrito.



SINFONIA NUM. 5, EN MI MENOR, OP. 64

Piotr Ilich Tchaikovsky nació en Votkinsk, Rusia, en 1840;
murió en San Petersburgo en 1893

ONCE AÑOS habían pasado desde que Tchaikowsky terminó su *Cuarta Sinfonía*, cuando comenzó la composición de la Quinta al regresar a Rusia en abril de 1888, después de un largo viaje por las principales ciudades europeas. Aunque se había vuelto más reservado en su correspondencia, pues en años anteriores acostumbraba comunicar a sus amigos y a su protectora la señora von Meck sus más íntimas impresiones respecto al progreso de sus obras, no dejó de hacer algunas confidencias relativas a la composición de la *Quinta Sinfonía*.

"Hablando francamente —escribió a su hermano Modesto en el mes de mayo— no siento todavía impulsos creadores. ¿Qué significa esto? ¿Estoy realmente agotado como compositor? No me vienen ideas ni me siento inclinado a componer. Sin embargo, espero reunir poco a poco el material para una sinfonía". Al mes siguiente, escribía a la señora Meck: "Ahora trabajaré con todas mis fuerzas, pues estoy sumamente ansioso de demostrar, tanto a los demás como a mí mismo, que no estoy agotado como compositor... ¿Le he dicho a usted que pienso escribir una sinfonía? El principio fué difícil, pero ahora parece que la inspiración ha venido". A principios de agosto, con la obra instrumentada a medias, seguía desalentado, pero a fines del mismo mes comunicaba a la señora Meck que ya la tenía completamente terminada.

El estreno se efectuó en noviembre del mismo año en San Petersburgo, bajo la dirección del compositor. Tanto en esa ocasión como la segunda vez que se tocó, en la siguiente semana, la obra fué recibida con buena voluntad por el público, pero varios críticos estuvieron de acuerdo en la opinión de que el colorido instrumental disimulaba la carencia de verdaderas ideas musicales. Parece increíble que esta obra, que con el tiempo había de competir en popularidad con la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, haya tenido tal recibimiento en sus primeras audiciones. El mismo Tchaikowsky se sintió descorazonado. "Después de dos ejecuciones de mi nueva sinfonía en San Petersburgo y una en Praga —escribió en una de sus cartas— he llegado a la conclusión de que es un fracaso... Es evidente que las ovaciones que recibí se debieron a

mis obras anteriores, y que la sinfonía no gustó verdaderamente al público. Esta idea me ha producido una gran decepción. ¿Estoy realmente agotado, como dicen?" Su estado de ánimo no cambió sino hasta el año siguiente, cuando la sinfonía se tocó con éxito halagador en Hamburgo: "Ahora me gusta mucho más, después de haber tenido una mala opinión de ella durante algún tiempo".

Apoyándose en la "fuerte evidencia interna" de esta sinfonía, los comentadores de la obra de Tchaikowsky han coincidido en la suposición de que el compositor debe haber tenido presente algún "programa" definido al escribirla. Pero nada concreto se encontró a ese respecto en la correspondencia de Tchaikowsky, por más investigaciones que se hicieron. Solamente hace unos cuantos años se descubrieron las siguientes notas incompletas para esta sinfonía, en un cuaderno de apuntes conservado en el Museo Tchaikowsky, de Klin:

"Programa para el primer movimiento de la Sinfonía: Introducción. Resignación completa ante el Destino, o, lo que es lo mismo, ante los inescrutables designios de la Providencia. Allegro (I). Murmullos, dudas, quejas, reproches contra xxx" (tres cruces en el original). "(II). ¿Me arrojaré en brazos de la Fe?" En un ángulo de la página: "Un programa maravilloso, si lo pudiera llevar a cabo".

Eso es todo lo que se ha logrado saber acerca del programa de la *Quinta Sinfonía*. De cualquier modo, la obra es un magnífico ejemplo de relación orgánica entre los distintos movimientos que la componen. Comienza con una larga introducción, *Andante*, en donde se presenta desde luego el motivo conductor de toda la obra, que ha sido caracterizado por los comentadores como el "tema del Destino". La introducción conduce al primer movimiento propiamente dicho, *allegro con anima*, construido en forma de sonata elaborada. Los temas de este movimiento contrastan admirablemente y muestran esa mezcla de exuberancia meridional y de sombría austeridad nórdica, característica de Tchaikowsky. El desarrollo es notable por la maestría con que está construido, sin que desmezze ni un momento el interés dramático, y



prepara muy bien la entrada de la reexposición de los temas. La coda viene a ser un segundo desarrollo y termina en un ambiente semejante al del principio.

El segundo movimiento, *Andante cantabile, con alcuna licenza*, es una romanza de forma bastante libre como indica su título. El tema principal de este trozo es una melodía del corno, sumamente expresiva. En la sección central, después de un desarrollo, se oye a toda orquesta el tema inicial de la sinfonía. La tercera parte corresponde a la primera, con algunas modificaciones. El motivo "del Destino" vuelve a aparecer, pero con un efecto más dramático debido a las disonancias que lo acompañan.

Un vals ocupa el lugar del scherzo tradicional. Aunque de carácter gracioso, el tema

"no es realmente alegre —dice Ernest Newman—, pues se siente constantemente la sugestión del destino amenazador, mientras que las escalas de la cuerda dan al trozo un carácter sombrío y espectral". Hacia el final se oye a lo lejos el tema del Destino.

El último tiempo está construido en gran escala y es como un resumen cuidadosamente combinado de los temas anteriores. Contiene páginas muy brillantes, ricamente orquestadas, y grandes contrastes de depresión y exaltación. El motivo del Destino aparece aquí transformado en un tema majestuoso y marcial, en modo mayor en vez de menor, y algo semejante sucede con los otros temas. Comparado con la melancolía que predomina en los trozos anteriores, este movimiento es como una proclamación de triunfo.

LAS COEFORAS

Darius Milhaud nació en Aix-en-Provence en 1892

LA MÚSICA QUE ESCRIBIÓ Milhaud para *La Orestíada* de Esquilo, de la cual forma parte *Las Coéforas*, fué el resultado de doce años de trabajo en estrecha colaboración con Paul Claudel, autor de la traducción al francés, y es una de las realizaciones más imponentes del compositor. Desde 1911 Milhaud y Claudel discutieron en París el proyecto de crear una música íntimamente ligada a los tres dramas que componen la trilogía de *La Orestíada*. Ninguno de los dos tenía interés en una música puramente incidental. A este respecto, Milhaud hizo las siguientes declaraciones: "Quise evitar la acostumbrada "música de escena", una forma de expresión que detesto. Nada es más falso que la introducción de una frase musical mientras los actores siguen recitando el texto de la obra, pues de ese modo la frase hablada y la melodía se mueven en dos planos absolutamente incompatibles. Para subrayar esa superfluidad de lirismo fué necesario pasar de la palabra al canto".

Milhaud compuso la música del primer drama, *Agamenón*, en 1913, cuando tenía 21 años. Comenzó a trabajar en el segundo, *Las Coéforas*, en 1915, y terminó esta partitura en el año siguiente. La tercera parte de la trilogía, *Las Euménides*, que por sí sola constituye una ópera en tres actos en la que

todo el texto es cantado, no quedó terminada hasta 1924.

Las Coéforas se divide en siete secciones. La primera es un gran coro, *Vociferación fúnebre*, en donde las Coéforas (las portadoras de libaciones) lamentan la muerte de Agamenón y afirman que su espíritu clama por venganza desde su tumba. La segunda parte, *Libación*, es un breve trozo que canta una voz de soprano acompañada por el coro a seis voces mixtas, a capella: "¡Oh lágrimas! Id gota a gota hasta el hombre que yace aquí, perdeos; hasta la trinchera donde el bien y el mal se acaban; el umbral del que las preces retroceden en un temblor..."

El grandioso *Encantamiento*, casi tan largo como todas las otras partes juntas, es el punto culminante del desarrollo dramático de la obra. Comienza con una invocación por las sopranos del coro, en un pasaje de noble amplitud y sencillez. Orestes y Electra hablan al espíritu de Agamenón, su padre asesinado, en una solemne súplica. Electra, secundada por las Coéforas, clama por que se haga justicia; denuncia el infame tratamiento que su madre dió al cuerpo de su padre, sepultado como un perro, sin ninguno de los ritos tan importantes y sagrados para los antiguos griegos. Orestes promete venganza cuando Electra le habla de su inmenso dolor y de la cruel burla de su madre y de

Egisto. En el pasaje final, hermano y hermana, secundados por las Coéforas, proclaman furiosamente que este horror debe ser vengado "con fierro y con sangre".

En las dos siguientes secciones, *Presagios* y *Exhortación*, así como en la *Conclusión* (separada de aquéllas por el coro de *La Justicia y la Luz*), el compositor hace el interesante experimento de acompañar a una voz hablada con un conjunto de instrumentos de percusión y un coro a cuatro voces, pues le pareció que no podía adaptar a estas escenas una música tradicional. Refiriéndose a estos pasajes, él mismo ha explicado que "hay dos escenas que crearon un difícil problema al compositor: son salvajes, feroces, por decirlo así. El elemento lírico de estas escenas no es musical. ¿Cómo iba yo a poner música a este verdadero huracán? Finalmente decidí emplear un lenguaje hablado pero medido, dividido en compases y tratado como si fuera cantado. Los coros son hablados y están provistos de un acompañamiento de instrumentos de percusión únicamente". Aunque en la orquestación figuran instrumentos tan desusados como un fuele y un martillo, no puede decirse que los efectos sonoros hayan sido empleados con un afán de sensacionalismo, pues todo está subordinado al impulso dramático del texto.

La idea principal de *Presagios* se encuentra expresada en las siguientes líneas del tex-

to: "Mas quién dirá a dó va la pasión temeraria del hombre, y ese frenesí en el corazón femenino, que es el amor y la perdición, amor carnal, deseo de placer y maternidad, fuerza mayor que la vida y el infierno". Basándose en la historia y la mitología griegas, la recitante enumera algunos ejemplos de estas pasiones destructoras.

En la *Exhortación* se implora la protección de Zeus. Orestes es incitado a contestar "¡Padre mío!" si su madre lo llama "¡Hijo mío!" Las coéforas, seguidas por el coro, gritan furiosamente: "¡Mata al culpable!"

Después de este estallido casi histérico de emoción colectiva, el himno a *La Justicia y la Luz* produce un efecto majestuoso. Un pasaje sutilmente orquestado y de un gran esplendor politonal, conduce a la grandiosa invocación: "¡Aparece, oh Luz, ya estás aquí!" Las sonoridades se difunden hasta que el ambiente parece inundarse de un brillo luminoso. Después de este interludio musical, la obra termina con la terrible pregunta que prepara la escena para el drama final de la trilogía: "¿Dónde concluye el celeste furor? ¿Dónde el plazo que la calma nos restituya? ¿Dónde, dónde, dónde?"

En este concierto la obra se presenta en español, de acuerdo con la traducción del texto de Paul Claudel, hecha especialmente por el señor Manuel A. Chávez.





6° PROGRAMA

VIERNES 21 y DOMINGO 23 DE MARZO

Director:
CARLOS CHAVEZ

Pacific 231

HONEGGER

**** II Sinfonía**

KOECHLIN

Fuga. — Scherzo. — Andante. — Fuga Modal. — Final

* * *

Preludio de "La Traviata"

VERDI

Sinfonía Núm. 7, en La Mayor, Op. 92

BEETHOVEN

Poco sostenuto; vivace. — Allegretto. — Presto. — Allegro con brio.

** Primera ejecución mundial.

II

TEMPORADA 1952 DE LA

agosto y septiembre

ORQUESTA
SINFONICA
NACIONAL



LISTA DE PERSONAL DE LA ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

Director: José Pablo Moncayo

VIOLINES PRIMEROS
FRANCISCO CONTRERAS
Concertino

JUANA C. COURT
JOSE G. CORTES
CIPRIANO CERVANTES
LUIS GUZMAN
LUIS SOSA
JOSE TREJO
DANIEL DE LOS SANTOS
JOSE NOYOLA
ALFONSO JIMENEZ
JOSE MEDINA G.
JORGE JUAREZ
DANIEL SAMANO
ALFREDO GUTIERREZ
RICARDO LOPEZ
OTHON ZARATE

VIOLINES SEGUNDOS
FLAVIO URSUA
SALVADOR CONTRERAS
MARTIN VILLASENOR Jr.
MANUEL ALLENDE Q.
AMELIA MEDINA
RAUL CONTRERAS A.
ALFREDO PEREZ IBAÑEZ
MELESIO MORENO
Ma. CRISTINA ALVARADO
JUAN MANUEL VALLE
DANIEL CRUZ V.
ARMANDO PANIAGUA
PORFIRIO DUARTE

VIOLAS
FERNANDO JORDAN
J. JESUS MENDOZA
DAVID SALOMA
MARCELINO PONCE
FRANCISCO CONTRERAS R.
JOSE OLAYA
VICENTE SANCHEZ
RODOLFO CONCEPCION
JORGE MONTEJO
MARCELO LOPEZ

VIOLONCHELOS
DOMINGO GONZALEZ
Concertino

TEOFILO ARIZA
JUAN M. TELLEZ OROPEZA
CARLOS MEJIA B.
ALBERTO BURGOS
PEDRO ANGULO
FERNANDO BURGOS
JESUS REYES S.

CONTRABAJOS
JOSE LUIS HERNANDEZ
BRAULIO ROBLEDO
ENRIQUE TOVAR
MANUEL FLORES GUTIERREZ
MAXIMINO LUCIO
DANIEL YBARRA Z.
CARLOS MEDINA F.
HECTOR LOPEZ

FLAUTIN
JOSE AYUSO

FLAUTAS
AGUSTIN OROPEZA
GILDARDO MOJICA
JOSE AYUSO

OBOES
ALBERTO CAROLDI
JESUS TAPIA
LUIS SEGURA P.

CORNO INGLES
JESUS TAPIA

CLARINETES
GUILLERMO ROBLES
FERNANDO MORALES
GUILLERMO CABRERA

CLARINETE BAJO
GUILLERMO CABRERA

FAGOTS
ALFREDO BONILLA
AURELIO FERNANDEZ L.
TIMOTEO TRABA

CONTRAFAGOT
TIMOTEO TRABA

CORNO
JOSE SANCHEZ
BASILIO ARANDA (Ayudante)
MARTIN SAN JOSE
SALVADOR MARQUEZ
SEBASTIAN RODRIGUEZ

TROMPETAS
MARIO MARTINEZ O.
TOMAS FERNANDEZ
EPIFANIO CERDA

TROMBONES
FERNANDO RIVAS
JUAN TORRES O.
FELIPE ESCORCIA

TUBA
ROSENDO AGUIRRE

ARPAS
JUDITH FLORES ALATORRE
Ma. CRISTINA FLORES
ALATORRE

TIMBALES
CARLOS LUYANDO

PERCUSIONES
MANUEL CASAY
JULIO TORRES
FELIX MONTERO

JEFE DE PERSONAL
GUILLERMO ROBLES

BIBLIOTECARIO
ARMANDO ECHEVARRIA



INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Secretario de Educación Pública, LICENCIADO MANUEL GUAL VIDAL; Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes, MAESTRO CARLOS CHÁVEZ; Subdirector General y encargado del Departamento de Artes Plásticas, FERNANDO GAMBOA; Jefe del Departamento de Música, MIGUEL GARCÍA MORA; Jefe del Departamento de Teatro y Literatura, SALVADOR NOVO; Jefe del Departamento de Danza, MIGUEL COVARRUBIAS; Jefe del Departamento de Arquitectura, ARQUITECTO ENRIQUE YÁÑEZ; Jefe del Departamento Editorial, JAIME GARCÍA TERRÉS; Jefe del Departamento Administrativo, LEONOR LLACH.

P R E C I O S

Primer Piso

Plateas con 6 entradas
Palcos con 8 "
Palcos con 6 "
Butacas: Filas A a N

PATROCINADORES

Viernes

\$ 1,500.00
1,800.00
1,500.00
250.00

Segundo Piso

Palcos con 8 entradas
Butacas: Filas A y B

1,100.00
200.00

Primer Piso

Plateas con 6 entradas
Palcos con 8 "
Palcos con 6 "
Palcos con 4 "
Butacas: Filas AA a CC
" A a N
" N a Q
" R a Y

Viernes Concierto

\$ 150.00
180.00
150.00
120.00
15.00
25.00
15.00
10.00

Abono

\$ 750.00
900.00
750.00
600.00
75.00
125.00
75.00
50.00

Segundo Piso

Palcos con 8 entradas
Butacas: Filas A y B
" C a F
" G a M

100.00
10.00
7.50
5.00

500.00
50.00
37.50
25.00

Tercer Piso

Palcos con 6 entradas
Butacas: Filas A y B
" C a F
" G a J

45.00
7.50
5.00
2.50

225.00
37.50
25.00
12.50

ORQUESTA



SINFONICA NACIONAL

TEMPORADA

1 9 5 2

DIRECTOR INVITADO

CARLOS CHAVEZ



COMITE HONORARIO

SR. LIC. MIGUEL ALEMAN
SR. LIC. MANUEL GUAL VIDAL
SR. LIC. RAMON BETETA
SR. LIC. FERNANDO CASAS ALEMAN
SR. LIC. ANTONIO MARTINEZ BAEZ

C O N S E J O

LIC. MIGUEL LANZ DURET
PRESIDENTE

LIC. CARLOS PRIETO
VICEPRESIDENTE

LIC. ALEJANDRO QUIJANO
SR. DON RODRIGO DEL LlANO
ING. EVARISTO ARAIZA
LIC. EMILIO PORTES GIL
C. P. T. ROBERTO CASAS ALATRISTE
SR. DON AGUSTIN LEGORRETA

CONTRIBUYENTES

PLATEAS Y PALCOS

Sr. Raúl Bailleres. Lic. Ramón Beteta. Sr. Ignacio Helguera. Lic. Miguel Lanz Duret. Ing. José Domingo Lavín. C. P. T. Rafael Mancera. Lic. Antonio Martínez Baez. Nacional Financiera, S. A. Lic. Carlos Novoa. Sr. Salvador Novo. Lic. Carlos Prieto. Lic. Alejandro Quijano. Sr. Diego Rivera. Lic. Alfonso Romandía Ferreira. Sr. Ricardo Toledo.

L U N E T A S

Dr. Carlos Alatorre Isunsa. Lic. Sealtiel Alatrístre Jr. Altos Hornos de México. Ing. Evaristo Araiza. Dr. Abraham Ayala González. Banco de México, S. A. Ing. Luis Batragán. Dr. Gustavo Baz. Sr. Ramón Benet. Sr. Gerónimo Bertrán Cusiné. Sr. Cayetano Blanco Vigil. Excmo. Sr. Gabriel Bonneau. Embajador de Francia. Sr. Arcady Boytler.

COMITE PATROCINADOR

EXCMO. SR. DR. OSCAR EDUARDO HASPERUE BECERRA
EXCMO. SR. GABRIEL BONNEAU
EXCMO. SR. DR. LUIGI PETRUCCI
C. P. T. RAFAEL MANCERA
LIC. CARLOS NOVOA
SR. DON LUIS MONTES DE OCA
LIC. VIRGILIO GARZA
LIC. VIRGILIO M. GALINDO
SR. DON EMILIO SUBERBIE
SR. DON ENRIQUE SARRO
SR. DON EDMUNDO PHELAN
SR. DON FRANS W. FRIEDLER

Sr. Ernesto Bredée. Sr. Antonio Caraza Campos. Lic. José Carral. C. P. T. Roberto Casas Alatrístre. Cervecería Moctezuma, S. A. Cia. Fundidora de Hierro y Acero de Monterrey. Cia. Me-

sicana de Luz y Fuerza Motriz, S. A. Cia. Periodística Nacional, S. A. Dr. Ismael Cosío Villegas. Dr. Ignacio Chávez. Lic. José María Dávila. Sr. Rodrigo de Llano. Lic. Alejandro Elguezabal. Dr. Manuel Falcon. Sr. Frans Friedler. Dr. Raoul Fournier. Lic. Virgilio M. Galindo. Lic. Francisco Javier Gaxiola Jr. Sr. Theodore Gildred. Ing. Marte R. Gómez. Lic. Manuel Gómez Morín. Sr. Fausto González Gomar. Lic. Noé Graham Gurria. Lic. Bernardo Iturriga. Sr. Alberto Kozicki. Sr. Adolfo Lamas. Ing. Aurelio Lobatón. Ing. Gustavo Maryssael. Arq. Héctor Mestre. Dr. Alfonso Millán. Sr. Alberto Misrahi. Sr. Luis Montes de Oca. Sr. Arturo Mundet. Excmo. Sr. Luigi Petrucci. Embajador de Italia. Sr. Edmundo Phelan. Sr. William B. Richardson. Ing. Julián Rodríguez Adame. Sr. Antonio Ruiz Galindo. Lic. Carlos Sánchez Mejorada. Sr. Federico Tamm. Sr. Martín Temple. Sr. Eduardo Villaseñor. Dr. Salvador Zubirán.



ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

V I E R N E S

21

D E M A R Z O

a las 21 horas

Y DOMINGO 23 DE MARZO

a las 11.15 horas

D I R E C T O R

CARLOS CHAVEZ

6

P R O G R A M A

Preludio de "La Traviata"

VERDI

Sinfonía Núm. 7, en La Mayor, Op. 92

BEETHOVEN

Poco sostenuto; vivace. — Allegretto. — Presto. — Allegro con brio.

* * *

Sinfonía Núm. 4, en fa menor

TCHAIKOWSKY

Andante sostenuto. — Moderato con anima in movimento di Valse. — Andantino in modo di canzone. — Scherzo pizzicato ostinato: Allegro. — Finale: Allegro con fuoco.

La Ford Motor Company patrocina este concierto difundiéndolo a través de la radiodifusora X. E. X.



N O T A S

de

FRANCISCO AGEA

PRELUDIO DE "LA TRAVIATA"

Giuseppe Verdi nació en Roncole, Italia, en 1813; murió en Milán en 1901

SOBRE UN LIBRETTO de Francesco Maria Piave, basado a su vez en la famosa novela *La Dama de las Camelias*, de Alejandro Dumas, Verdi compuso su ópera *La Traviata*, estrenada en Venecia el 6 de marzo de 1853. Conviene recordar que esta ópera, que para el público del siglo XX tiene el atractivo de una pieza "de época", fué concebida como representativa de la vida contemporánea de entonces. El atrevimiento y la novedad que ésto significaba fueron la causa principal del fracaso de la ópera el día de su estreno, y hasta se hizo necesario, en subsecuentes representaciones, que los cantantes usaran trajes del siglo XVIII, a pesar de lo anacrónico que resultaba en una obra en donde toda la acción está condicionada por la moral social de mediados del siglo XIX. Hubo otras circunstancias que contribuyeron al fracaso, entre ellas el hecho de que el papel de Violetta, la protagonista que muere de tuberculosis en el último acto, estuviera a cargo de una de las más robustas sopranos de la época. Poco más de un año después del estreno, *La Traviata* volvió a representarse y desde entonces alcanzó un éxito tan grande que su popularidad se extendió inmediatamente por toda Italia y los principales centros musicales del mundo.

SINFONIA NUM. 7 EN LA MAYOR, OP. 92

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

LA Séptima Sinfonía quedó terminada en mayo de 1812, cuatro años después de la Sexta. Durante ese intervalo Beethoven escribió principalmente música de cámara: cuartetos, sonatas, tríos, etc. En su vida privada, varios acontecimientos importantes se desarro-

Verdi se hallaba en una de sus épocas de mayor productividad cuando compuso esta ópera, pues escribió casi al mismo tiempo *El Trovador* y acababa de obtener uno de sus mayores triunfos con *Rigoletto*. La música de *La Traviata*, además de ofrecer magníficas oportunidades a los cantantes, que con demasiada frecuencia han abusado de ellas, se distingue por su gran riqueza melódica y por la intimidad de los sentimientos que expresa, aun cuando la estructura general de la ópera no presenta ninguna novedad digna de notarse en relación con las obras anteriores del mismo Verdi.

Tanto como el estilo de las melodías, la orquestación de *La Traviata* refleja fielmente el carácter del drama. En ese sentido es de admirarse el Preludio, que se inicia con una patética melodía a cargo de los violines divididos, con un efecto bastante novedoso por lo menos en la ópera italiana de aquella época. El ambiente de íntima tragedia se establece desde luego y los dos temas contrastantes anticipan las situaciones principales del drama: la enfermedad y muerte de la protagonista y la pasión arrolladora por su amante.

llaron en el curso de esos años, tales como la ruptura con su novia, la condesa Teresa de Brunswick, y su nueva amistad, entusiasta y casi amorosa, con Bettina Brentano. Pero nada de ello se refleja en la Sinfonía en La. En cambio, sí pueden notarse los rasgos sa-

lientes del carácter de Beethoven, tal como se revelaba en aquella época en sus cartas y en su trato con la gente. A una carta de su hermano, firmada "Juan van Beethoven, propietario de terrenos", contestó "Luis van Beethoven, propietario de cerebro". En el verano de 1811 (cuando germinaba en su mente la sinfonía), que pasó en un balneario, rodeado de una sociedad intelectual musical y elegante, llamó mucho la atención por la viveza y acaso por la brutalidad de sus réplicas, la libertad de sus modales, lo descuidado de su modo de expresarse. Era el hombre seguro de sí mismo, sin vanidad, pero profundamente consciente, auténtico, exteriorizándose sin miedo, y hasta, como él decía, "desabotonado". Estos rasgos de temperamento y carácter pueden verse expresados en la brusquedad de las transiciones, en los constantes contrastes de *forte* y de *piano*, en las insistencias temerarias, en el formidable empuje de la Séptima Sinfonía. En las anteriores había expresado muchos de los sentimientos que animaban lo profundo de su ser; aquí manifiesta, además, y más directamente, su modo de ser.

Al contrario de la sinfonía *Pastoral*, la séptima no tiene programa. Es bien conocida, sin embargo, la frase en que Wagner la celebra como "apoteosis de la danza". Esto no quiere decir que la Sinfonía en La debe servir de decorado a los émulos de Isadora Duncan; Wagner quiso dar aquí a la danza su sentido más general y más abstracto: "Esta sinfonía, dice, es la apoteosis de la danza misma; es la danza en su esencia superior, la feliz acción de los movimientos del cuerpo incorporados al mismo tiempo a la música". Lo que quiere decir que entre las sinfonías de Beethoven, la séptima es la más rítmica. En efecto, sus temas principales, en el *allegro* inicial y en el *allegretto*, se presentan al principio en forma de ritmos puros, de donde sólo después se desprende la melodía. Las fórmulas rítmicas se repiten en ella (lo mismo que en el primer *allegro* de la quinta) con mayor obstinación que en las otras sinfonías. En la séptima, el ritmo es tratado en sí mismo y por la sola espontaneidad de sus recursos infinitos.

Esta preponderancia del ritmo llega al punto de atacar las leyes tradicionales de la "forma sonata", de donde se deriva la sinfonía clásica. La distinción entre el primer tema y el segundo tiende a borrarse, al grado que los comentaristas más autorizados no es-

tán de acuerdo en sus análisis. Si comparada con las que la precedieron, la Sinfonía en La es la que está menos de acuerdo con las reglas usuales de la sinfonía, podría decirse, en cambio, que en su espíritu y en su estilo es la más sinfónica, puesto que en ella los elementos más pequeños —como es un simple ritmo— engendran los más ricos desarrollos, tanto por su variedad como por su movimiento y por su instrumentación.

La Séptima Sinfonía se ejecutó por primera vez el 8 de diciembre de 1813, en un concierto dado en la gran Sala de la Universidad de Viena, a beneficio de los soldados austriacos y bávaros heridos en la batalla de Hanau. Melzel (el inventor del metrónomo que lleva su nombre) organizó el concierto y Beethoven dirigió la orquesta, en la que figuraron varios músicos famosos de la época; Spohr y Maysseder tocaron entre los violines, el célebre Dragonetti entre los contrabajos, el concertino fué Schuppanzigh, en la percusión estaban Moscheles y Meyerbeer, de cuya ejecución se quejó Beethoven: "No me satisfizo en lo absoluto, dijo, no tocaba a tiempo, se atrasaba, y me vi obligado a hablarle rudamente". Spohr dice que "La ejecución fué perfecta, a pesar de la insegura y a veces ridícula dirección de Beethoven".

El éxito del concierto fué rotundo; pero, por supuesto, no faltaron las críticas a propósito de la nueva sinfonía. La única parte que desde el principio fué objeto de elogios, fué el *Allegretto*. En cuanto al resto, se dijo que a Beethoven le faltaba continuidad lógica en las ideas, que la idea del primer trozo no estaba exenta de trivialidad, que algunos pasajes vagos y de escaso interés dejaban al auditorio en la incertidumbre acerca del plan del conjunto, y que el *Final* era una creación inconcebible que sólo pudo haber salido de un cerebro sublime y enfermo. Weber mismo no comprendió esa explosión continua de alegría, contraria al plan habitual de la composición musical, y le pareció que Beethoven "estaba listo para entrar al manicomio".

Las interpretaciones han sido tan variadas como las críticas. En la Sinfonía en La se ha visto una segunda *Pastoral*, con bodas de campesinos, cortejos, danzas; una fiesta caballerescas; una mascarada en que se recrea una multitud embriagada de alegría y de vino; la imagen del carácter guerrero de un pueblo meridional como los antiguos moros de España. D'Ortigue encuentra que el *Allegretto* pinta una procesión en alguna vieja catedral o en las catacumbas, mientras que





Düremberg, más jovial, prefiere llamarlo "el sueño de amor de unauntuosa odalisca". Todas esas interpretaciones no son contradictorias sino en apariencia. El arte de Beethoven, dice Combarieu, como el de todos los

grandes escritores clásicos, tiene una significación tan general, que puede uno adaptarse, a voluntad, a cada uno de los sentidos particulares que abarca y que unifica en un idealismo dominador.

SINFONIA NUM. 4, EN FA MENOR, OP. 36

Pedro Tchaikowsky nació en Votkinsk, Rusia, en 1840;
murió en San Petersburgo en 1893

LA Cuarta Sinfonía fué compuesta en 1877 y se tocó por primera vez el 22 de febrero de 1878 en un concierto de la Sociedad Musical Rusa de Moscú, bajo la dirección de Nicolás Rubinstein. Está dedicada "A mi mejor amigo" y se deduce fácilmente que se trata de la generosa protectora de Tchaikowsky, la señora Nadejda von Meck, pues el compositor expresó su deseo, en el manuscrito original, de que en caso de morir él debería entregarse dicho ejemplar a la señora Meck. Por otra parte, la correspondencia entre ambos viene a confirmar esa suposición, ya que en una de sus cartas Tchaikowsky le comunicó a ella su propósito de dedicarle su sinfonía.

Las extrañas relaciones de amistad entre Tchaikowsky y su protectora, que comenzaron a fines de 1876, fueron de suma trascendencia para la vida y la carrera del compositor. La señora Nadejda Filaretovna von Meck era una millonaria viuda de un ingeniero que había muerto algunos meses antes, dejándole once hijos y un capital de "muchos millones de rublos". Tenía pasión por la música y admiraba las obras de Tchaikowsky; a través de un discípulo de éste supo que estaba en apuros económicos e ideó una manera delicada de ayudarlo, encargándole unos arreglos y transcripciones de sus obras que le pagó con verdadera esplendidez. A los pocos meses decidió darle una pensión anual de 6,000 rublos para que pudiera dedicarse a componer sin preocupaciones pecuniarias. Así surgieron esas extraordinarias relaciones que durante trece años sostuvieron exclusivamente por correspondencia, pues desde un principio convinieron tácitamente en que nunca se verían. Sus cartas fueron muy frecuentes y constituyen un documento histórico y psicológico del mayor interés, pues Tchaikowsky comunicó a su protectora sus impresiones más íntimas respecto a la música en general y sobre algunas de sus obras en particular.

El intenso dramatismo de la Cuarta Sinfonía hizo pensar, como en el caso de la Quinta y de la Patética, que estaría basada en un programa. A las preguntas que acerca de eso le hicieron algunas personas, Tchaikowsky contestó que, efectivamente, había en el fondo un programa, pero que le era imposible expresarlo con palabras y que parecería ridículo. Solamente a la señora Meck comunicó en una extensa carta el contenido de esta obra, aunque al final confesó que su programa era incompleto e inadecuado. Más que por el programa mismo, la carta es interesante por las ideas que lo anteceden y por la confesión final. Dice así:

"Me pregunta usted si al componer esta sinfonía tuve presente algún programa definido. A esa pregunta suelo contestar negativamente, pues es muy difícil dar una respuesta satisfactoria. ¿Cómo describir esos sentimientos indefinidos que lo llenan a uno durante la composición de una obra instrumental que no se basa en un asunto preciso? Es un proceso puramente lírico, una especie de confesión musical del alma, en la que se ha acumulado mucho material que en el momento de la composición fluye en forma de sonidos, de la misma manera que fluyen los versos de un poeta lírico. La diferencia consiste en que la música dispone de medios mucho más ricos y en que es un lenguaje más sutil para expresar los mil diferentes estados de ánimo. El germen de una composición se presenta, en general, de una manera completamente inesperada. Si cae en terreno fértil —es decir, si hay buena disposición para trabajar— se arraiga con extraordinaria fuerza y rapidez, brotan sus ramas y sus hojas y, finalmente, florece. No puedo describir de otro modo el proceso de creación".

"Pero me he apartado del punto sin contestar a su pregunta. Nuestra sinfonía tiene

un programa, o más bien hay la posibilidad de expresar con palabras su contenido, y sólo a usted voy a comunicar el significado de toda la obra y de cada una de sus partes. Naturalmente, sólo lo puedo hacer en sus líneas generales.

"La introducción es el germen, la idea dominante de toda la obra. Es el Destino, esa fuerza inevitable que detiene nuestras aspiraciones de felicidad antes de que alcancen su objeto, que vela celosamente para que nuestra paz y nuestra dicha no sean completas; una fuerza suspendida constantemente sobre nuestras cabezas como la espada de Damocles, que sin cesar nos envenena el alma. Esta fuerza es inevitable e invencible. No hay otro remedio que rendirse ante ella y lamentarse en vano.

"La sensación deprimente y desesperada aumenta más y más. ¿No es mejor olvidarse de la realidad y dejarse llevar por los sueños? ¡Oh, alegría! Tengo un sueño dulce y tierno. Un ser radiante y sereno me guía. ¡Qué bella es la esperanza! El primer tema del *allegro* parece ahora muy remoto. El alma se sumerge en sueños cada vez más profundos. Todo lo que era triste y sombrío se olvida.

"¡He aquí la felicidad! Pero es sólo un sueño; el destino nos despierta con rudeza. De modo que la vida no es sino una alternación entre fugaces sueños de felicidad y la horrible realidad. No hay puerto seguro. Las olas nos arrojan de aquí para allá, hasta que el mar nos traga. Ese es, aproximadamente, el programa del primer movimiento.

"El segundo tiempo expresa otra fase del sufrimiento. Ahora es la melancolía que se apodera de nosotros cuando estamos solos en casa, en la noche, rendidos por el trabajo; nuestras manos dejan caer el libro que habíamos tomado para leer y comenzamos a hacer recuerdos del pasado. ¡Qué triste es pensar en todo lo que se ha ido para siempre! Y, sin embargo, son agradables los recuerdos de la juventud. Echamos de menos el pasado, pero no tenemos el valor ni el deseo de comenzar una nueva vida. Estamos cansados de la vida, quisiéramos descansar un poco y recordar muchas cosas. Hubo momentos en que corría por nuestras venas sangre joven y la vida nos daba lo que le pedíamos. Hubo también momentos dolorosos y pérdidas irreparables, pero todo está ya muy lejano. Es amargo, y al mismo tiempo dulce, sumergirse en el pasado.

"En el tercer movimiento no hay sentimientos que puedan expresarse de un modo defi-

nitivo. Son sólo caprichosos arabescos, figuras intangibles como las que se presentan en la imaginación cuando se ha bebido un poco de vino y los nervios se han excitado. El estado de ánimo no es ni alegre ni triste. No piensa uno en nada preciso. Da uno rienda suelta a la fantasía y se imagina las cosas más extrañas. Repentinamente viene el recuerdo de un campesino borracho y de una canción de la calle. Se oye a lo lejos una banda militar. Son las imágenes confusas que pasan por nuestro cerebro cuando nos vamos quedando dormidos. No tienen ninguna relación con la realidad; son, simplemente, incomprensibles, raras e incoherentes.

"Cuarto movimiento: si no encontramos motivos de alegría en nosotros mismos, miremos en torno nuestro, vayamos a las gentes del pueblo. Hay que ver cómo pueden gozar de la vida y entregarse por entero a sus diversiones. Esto representa una fiesta popular. Apenas hemos tenido tiempo de olvidarnos de nosotros mismos con el espectáculo de la alegría de otras gentes, cuando el infatigable destino hace sentir su presencia otra vez. Los demás no se preocupan de nosotros. Ni siquiera nos miran ni se dan cuenta de que estamos tristes y solos. ¡Qué contentos están! ¡Sus sentimientos son tan sencillos, tan poco trascendentes! ¿Y todavía diremos que todo es triste en el mundo? La felicidad existe realmente, sencilla y sin complicaciones. Hay que alegrarse con la alegría de otros. Eso hace posible la vida.

"Esto es todo lo que puedo decirle de la sinfonía, querida amiga. Naturalmente, mi descripción no es muy clara ni satisfactoria. La peculiaridad de la música instrumental está en que no se puede analizar su significado. Como dijo Heine "La música comienza donde terminan las palabras".

"P. S.—Cuando iba yo a poner esta carta en el sobre, comencé a leerla de nuevo y me di cuenta de la vaguedad e imperfección del programa que le envío. Por primera vez en mi vida he intentado expresar con palabras mis ideas musicales. No he tenido mucho éxito. Mientras componía esta sinfonía, el invierno pasado, estuve horriblemente deprimido todo el tiempo. Es un reflejo sincero de mis sentimientos, pero sólo un reflejo. ¿Cómo puede reproducirse en un lenguaje claro y definido? No lo sé. Mucho lo he olvidado ya. Sólo ha quedado una impresión general de mi triste estado de ánimo. Estoy muy ansioso de saber lo que mis amigos de Moscú piensan de mi obra".





7º PROGRAMA

VIERNES 28 DE MARZO
a las 21 horas

Y DOMINGO 30 DE MARZO
a las 11.15 horas

Director Huésped:

IGOR STRAVINSKY

Suite de "Pulcinella"

STRAVINSKY

Obertura. — Serenata. — Scherzino; Allegro; Andantino. —
Tarantella. — Toccata. — Gavota con dos variaciones. — Vivo.
— Minuetto e Finale.

Juego de Baraja, Ballet en tres "Manos"

STRAVINSKY

* * *

Escenas de Ballet

STRAVINSKY

Suite de "Petruchka" (nueva orquestación)

STRAVINSKY

II

TEMPORADA 1952 DE LA

agosto y septiembre

ORQUESTA
SINFONICA
NACIONAL



LISTA DE PERSONAL DE LA ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

Director: José Pablo Moncayo

VIOLINES PRIMEROS
FRANCISCO CONTRERAS
Concertino

JUAN C. COURT
JOSE G. CORTES
CIPRIANO CERVANTES
LUIS GUZMAN
LUIS SOSA
JOSE TREJO
DANIEL DE LOS SANTOS

JOSE NOYOLA
ALFONSO JIMENEZ
JOSE MEDINA G.
JORGE JUAREZ
DANIEL SAMANO
ALFREDO GUTIERREZ
RICARDO LOPEZ
OTHON ZARATE

VIOLINES SEGUNDOS
FLAVIO URSUA
SALVADOR CONTRERAS
MARTIN VILLASEÑOR Jr.
MANUEL ALLENDE Q.
AMELIA MEDINA
RAUL CONTRERAS A.
ALFREDO PEREZ IBANEZ
MELESIO MORENO
Ma. CRISTINA ALVARADO
JUAN MANUEL VALLE
DANIEL CRUZ V.
ARMANDO PANIAGUA
PORFIRIO DUARTE

VIOLAS
FERNANDO JORDAN
J. JESUS MENDOZA
DAVID SALOMA
MARCELINO PONCE
FRANCISCO CONTRERAS R.
JOSE OLAYA
VICENTE SANCHEZ
RODOLFO CONCEPCION
JORGE MONTEJO
MARCELO LOPEZ

VIOLONCELLOS
DOMINGO GONZALEZ
Concertino

TEOFILO ARIZA
JUAN M. TELLEZ OROPEZA
CARLOS MEJIA B.
ALBERTO BURGOS
PEDRO ANGULO
FERNANDO BURGOS
JESUS REYES S.

CONTRABAJOS
JOSE LUIS HERNANDEZ
BRAULIO ROBLEDO
ENRIQUE TOVAR
MANUEL FLORES GUTIERREZ
MAXIMINO LUCIO
DANIEL YBARRA Z.
CARLOS MEDINA F.
HECTOR LOPEZ

FLAUTIN
JOSE AYUSO

FLAUTAS
AGUSTIN OROPEZA
GILDARDO MOJICA
JOSE AYUSO

OBOES
ALBERTO CAROLDI
JESUS TAPIA
LUIS SEGURA P.

CORNO INGLÉS
JESUS TAPIA

CLARINETES
GUILLERMO ROBLES
FERNANDO MORALES
GUILLERMO CABRERA

CLARINETE BAJO
GUILLERMO CABRERA

FAGOTS
ALFREDO BONILLA
AURELIO FERNANDEZ L.
TIMOTEO TRABA

CONTRAFAGOT
TIMOTEO TRABA

CORNO
JOSE SANCHEZ
BASILIO ARANDA (Ayudante)
MARTIN SAN JOSE
SALVADOR MARQUEZ
SEBASTIAN RODRIGUEZ

TROMPETAS
MARIO MARTINEZ O.
TOMAS FERNANDEZ
EPIFANIO CERDA

TROMBONES
FERNANDO RIVAS
JUAN TORRES O.
FELIPE ESCORCIA

TUBA
ROSENDO AGUIRRE

ARPAS
JUDITH FLORES ALATORRE
Ma. CRISTINA FLORES
ALATORRE

TIMBALES
CARLOS LUYANDO

PERCUSIONES
MANUEL CASAY
JULIO TORRES
FELIX MONTERO

JEFE DE PERSONAL
GUILLERMO ROBLES

BIBLIOTECARIO
ARMANDO ECHEVARRIA



INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Secretario de Educación Pública, LICENCIADO MANUEL GUAL VIDAL; Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes, MAESTRO CARLOS CHÁVEZ; Subdirector General y encargado del Departamento de Artes Plásticas, FERNANDO GAMBOA; Jefe del Departamento de Música, MIGUEL GARCÍA MORA; Jefe del Departamento de Teatro y Literatura, SALVADOR NOVO; Jefe del Departamento de Danza, MIGUEL COVARRUBIAS; Jefe del Departamento de Arquitectura, ARQUITECTO ENRIQUE YÁÑEZ; Jefe del Departamento Editorial, JAIME GARCÍA TERRÉS; Jefe del Departamento Administrativo, LEONOR LLACH.

P R E C I O S

Primer Piso

Plateas con 6 entradas
Palcos con 8 "
Palcos con 6 "
Butacas: Filas A a N

PATROCINADORES

Viernes

\$ 1,500.00
1,800.00
1,500.00
250.00

Segundo Piso

Palcos con 8 entradas
Butacas: Filas A y B

1,100.00
290.00

Primer Piso

Plateas con 6 entradas
Palcos con 8 "
Palcos con 6 "
Palcos con 4 "
Butacas: Filas AA a CC
" A a N
" N a Q
" R a Y

Viernes Concierto

\$ 150.00
180.00
150.00
120.00
15.00
25.00
15.00
10.00

Abono

\$ 750.00
900.00
750.00
600.00
75.00
125.00
75.00
50.00

Segundo Piso

Palcos con 8 entradas
Butacas: Filas A y B
" C a F
" G a M

100.00
10.00
7.50
5.00

500.00
50.00
37.50
25.00

Tercer Piso

Palcos con 6 entradas
Butacas: Filas A y B
" C a F
" G a J

45.00
7.50
5.00
2.50

225.00
37.50
25.00
12.50

ORQUESTA



SINFONICA NACIONAL

TEMPORADA

1 9 5 2

DIRECTOR INVITADO

CARLOS CHAVEZ

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

Director BLAS GALINDO

S O C I E D A D D E A L U M N O S

Secretario General

MIGUEL BERNAL

Secretario del Interior

JORGE DELEZE

Secretario del Exterior

ENRIQUE AGUILAR

Secretario de Finanzas

MANUEL BARQUERA

Secretaria de Conciertos

MAGDALENA L. MARISCAL

Secretaria de Actas

ESPERANZA SALDAÑA

Secretario de Conflictos

A. BARRAGÁN

Secretaria de Acción Social

GLORIA BOLÍVAR

Secretario de Organización y Propaganda

P. CASTRO VARELA

Secretario de Deportes

ARMANDO SOBERANES

Vocales

FANNY RUSSEK

RIGOBERTO SOSA

IRMA CARMONA

GERMÁN COLLINS

PRECIOS

PATROCINADORES

Primer Piso

Plateas con 6 entradas	\$ 300.00
Palcos con 8 entradas	400.00
Palcos con 6 entradas	300.00

Primer Piso

Plateas con 6 entradas	\$ 150.00
Palcos con 8 entradas	180.00
Palcos con 6 entradas	150.00
Palcos con 4 entradas	120.00
Butacas: Filas A a L	25.00
Filas M a Y	20.00

Segundo Piso

Palcos con 8 entradas	\$ 100.00
Butacas: Filas A a F	15.00
Filas G a M	10.00

Tercer Piso

Palcos con 6 entradas	\$ 45.00
Butacas: Filas A a E	6.00
Filas F a J	3.00



INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Secretario de Educación Pública, LICENCIADO MANUEL GUAL VIDAL; Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes, MAESTRO CARLOS CHÁVEZ; Subdirector General y encargado del Departamento de Artes Plásticas, FERNANDO GAMBOA; Jefe del Departamento de Música, MIGUEL GARCÍA MORA; Jefe del Departamento de Teatro y Literatura, SALVADOR NOYO; Jefe del Departamento de Danza, MIGUEL COVARRUBIAS; Jefe del Departamento de Arquitectura, ARQUITECTO ENRIQUE YÁÑEZ; Jefe del Departamento Editorial, JAIME GARCÍA TERRÉS; Jefe del Departamento de Producción Teatral, ANTONIO LÓPEZ MANCERA; Jefe del Departamento Administrativo, LEONOR LLACH.

ORQUESTA



SINFONICA NACIONAL

Concierto extraordinario bajo la dirección del Maestro

CARLOS CHAVEZ

a beneficio del

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

JUEVES 14 DE AGOSTO

A LAS 21 HORAS

PALACIO DE BELLAS ARTES



COMITE HONORARIO

SR. LIC. MIGUEL ALEMAN
SR. LIC. MANUEL GUAL VIDAL
SR. LIC. RAMON BETETA
SR. LIC. FERNANDO CASAS ALEMAN
SR. LIC. ANTONIO MARTINEZ BAEZ

C O N S E J O

LIC. MIGUEL LANZ DURET
PRESIDENTE
LIC. CARLOS PRIETO
VICEPRESIDENTE
LIC. ALEJANDRO QUIJANO
SR. DON RODRIGO DEL LlANO
ING. EVARISTO ARAIZA
LIC. EMILIO PORTES GIL
C. P. T. ROBERTO CASAS ALATRISTE
SR. DON AGUSTIN LEGORRETA

CONTRIBUYENTES

PLATEAS Y PALCOS

Sr. Raúl Bailleres, Lic. Ramón Beteta, Sr. Ignacio Helguera, Lic. Miguel Lanz Duret, Ing. José Domingo Lavín, C. P. T. Rafael Mancera, Lic. Antonio Martínez Báez, Nacional Financiera, S. A. Lic. Carlos Novoa, Sr. Salvador Novo, Lic. Carlos Prieto, Lic. Alejandro Quijano, Sr. Diego Rivera, Lic. Alfonso Romandía Ferreira, Sr. Ricardo Toledo.

L U N E T A S

Dr. Carlos Alatorre Isunsa, Lic. Sealtiel Alatrístre Jr., Altos Hornos de México, S. A. Ing. Evaristo Araiza, Dr. Abraham Ayala González, Banco de México, S. A. Ing. Luis Barragán, Dr. Gustavo Baz, Sr. Ramón Benet, Sr. Gerónimo Bertrán Cusiné, Sr. Cayetano Blanco Vigil, Excmo. Sr. Gabriel Bonneau, Embajador

COMITE PATROCINADOR

EXCMO. SR. GABRIEL BONNEAU
C. P. T. RAFAEL MANCERA
LIC. CARLOS NOVOA
SR. DON LUIS MONTES DE OCA
LIC. VIRGILIO GARZA
LIC. VIRGILIO M. GALINDO
SR. DON EMILIO SUBERBIE
SR. DON ENRIQUE SARRO
SR. DON EDMUNDO PHELAN
SR. DON FRANS W. FRIEDLER

de Francia, Sr. Arcady Boytler, Sr. Ernesto Bredée, Sr. Antonio Caraza Campos, Lic. José Ca-

rral, C. P. T. Roberto Casas Alatrístre, Cervecería Moctezuma, S. A. Cía. Fundidora de Hierro y

Acero de Monterrey, S. A. Cía. Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, S. A. Cía. Periodística Nacional, S. A. Dr. Ismael Cosío Villegas, Dr. Ignacio Chávez, Lic. José María Dávila, Sr. Rodrigo de Llano, Lic. Alejandro Elguézabal, Dr. Manuel Falcón, Sr. Frans Friedler, Dr. Raoul Fournier, Lic. Virgilio M. Galindo, Lic. Francisco Javier Gaxiola Jr., Sr. Theodore Gildred, Ing. Marte R. Gómez, Lic. Manuel Gómez Marín, Sr. Fausto González Gomar, Lic. Noé Graham Gurria, Lic. Bernardo Iturriga, Sr. Alberto Kozicki, Sr. Adolfo Lamas, Ing. Aurelio Lobatón, Ing. Gustavo Maryssael, Arq. Héctor Mestre, Dr. Alfonso Millán, Sr. Alberto Misrahi, Sr. Luis Montes de Oca, Sr. Arturo Mundet, Sr. Edmundo Pheelan, Sr. William B. Richardson, Ing. Julián Rodríguez Adame, Sr. Antonio Ruiz Galindo, Sr. Federico Tamm, Sr. Martín Temple, Sr. Eduardo Villaseñor, Dr. Salvador Zubirán.



carlos
C H A V E Z



PROGRAMA

JUEVES 14 DE AGOSTO A LAS 21 HORAS

ZARABANDA (para cuerdas) de la suite sinfónica

"La Hija de Cólquide"

CHAVEZ

SINFONIA EN DO MENOR No. 5

BEETHOVEN

Allegro con brio.

Andante con moto.

Allegro, allegro.

INTERMEDIO

SUITE DE "EL PAJARO DE FUEGO" STRAVINSKY

Introducción—Danza del Pájaro de Fuego—

Ronda de las Princesas—Danza infernal del

Rey Kastchei—Berceuse—Final.

DAFNIS Y CLOE (2a. suite de concierto)

RAVEL

Pantomima

Amanecer

Danza General



NOTAS

de

FRANCISCO AGEA

ZARABANDA (PARA ORQUESTA DE CUERDA)

Carlos Chávez nació en México en 1899

Entre las obras más recientes de Carlos Chávez figura la música de un ballet comisionado por la Biblioteca del Congreso de Washington para la compañía de Martha Graham. La música quedó terminada en 1944, pero el ballet no se puso en escena sino hasta enero de 1946. En un principio Miss Graham pensó titular al ballet "Daughter of Colchis" y lo planeó, de una manera muy general, a base de un asunto de inspiración griega, pero sin dejarse limitar por las barreras de época, ya que se trataba de una leyenda de conflicto emocional y no había inconveniente en mezclar otras épocas a la de la antigua Grecia. Su idea fue proporcionar un argumento que sirviera de base general para escribir una música con valor independiente, para luego amoldar ésta a la acción del ballet.

Posteriormente cambió el título del ballet por "Dark Meadow" y modificó el argumento, que en su versión definitiva trata del misterio del renacimiento y de la in-

mortalidad que perdura en toda la historia del hombre, a pesar de la muerte y de la destrucción.

Como quiera que el compositor no tuvo que sujetarse a las contingencias de un argumento preciso, sino simplemente al sentido dramático general y al carácter arcaico del asunto, prefirió llamar a su música "Cuarteto doble", ya que está escrita para un cuarteto de cuerdas y otro de maderas (flauta, oboe, clarinete y fagot). Los dos cuartetos tocan por separado los diversos trozos del ballet, y en otras ocasiones lo hacen juntos.

Para una escena que sugiere una danza formal con las características de una zarabanda, Chávez escribió la pieza cuya versión orquestal dió a conocer la Sinfónica en la temporada de 1944. En la música original del ballet, la ejecución de la *Zarabanda* está encomendada al cuarteto de cuerda, de modo que al transcribirla para orquesta sólo hizo falta añadir una parte de contrabajos para equilibrar las sonoridades y reforzar los bajos en determinados lugares.

SINFONIA NUM. 5, EN DO MENOR, OP. 67

*Ludwig van Beethoven nació en Bonn en 1770;
murió en Viena en 1827*

Entre las nueve sinfonías de Beethoven, la Quinta, en *Do menor* es sin duda alguna, la que más se ha popularizado y la más universalmente reconocida como expresión característica del genio del compositor en el terreno de la sinfonía. Corresponde al período de plena madurez de Beethoven, durante el cual escribió, además, las sinfonías Cuarta y Sexta, el *Concerto en Sol mayor* para piano, tres Cuartetos, el *Concerto de violín* y la *Fantasia* para piano, coro y orquesta, obras que estrenó en Viena en la misma época. Aunque no terminó la *Quinta Sinfonía* hasta 1808, algunos elementos temáticos de la obra estaban en la mente del compositor desde 1795, (cosa que comprueban sus cuadernos de apuntes), de modo que el proceso de elaboración fue muy largo, a pesar de la impresión de gran espontaneidad que produce. La composición de la *Quinta Sinfonía*, comenzada inmediatamente después de la *Eroica*, fue interrumpida por la de la ópera *Fidelio*, cuyo final tiene algunas analogías con el de la sinfonía. El estreno se llevó a cabo, junto con el de la *Pastoral*, en diciembre de 1808, en el teatro de Viena.

Es muy conocida la respuesta que dió Beethoven a Schindler, cuando éste le pidió una "explicación" del tema inicial de la *Quinta Sinfonía*; la famosa frase "Así llama el destino a nuestra puerta", puede haber sido una evasiva del compositor, impaciente con la indiscreta pregunta. Otros comentaristas suponen que dicho motivo es una imitación del canto de un pájaro, o bien un eco lejano de antiguas danzas populares. Sea como sea, lo importante es darse cuenta de las posibilidades puramente musicales de este tema. En toda la historia de la música no hay quizás ningún 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 energético 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 de 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 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. Ese efecto, que se presenta varias veces, es esencial, tanto para la



contextura 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 ligamánicamente el 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 tímbrals.

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 desempeña *Leonora-Fidelio*. En este caso, el parentesco del final dramático con el final sinfónico es un elemento preciso 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".

SUITE DE "EL PAJARO DE FUEGO"

Igor Stravinsky nació en Oranienbaum, cerca de Leningrado, en 1882

En el verano de 1909, Sergéi Diaghilev, Director de los "Ballets Rusos" que actuaban en París, pidió a Stravinsky que escribiera un ballet basado en la antigua leyenda rusa del Pájaro de Fuego. La partitura quedó terminada en mayo de 1910 y la obra fue representada por primera vez el 25 de junio del mismo año, en el Teatro de la Ópera de París. Gabriel Pierné dirigió la orquesta y los papeles estuvieron a cargo de Karsavina, Fokine y Boulakow. Desde ese su primer contacto con el público de París, Stravinsky tuvo un éxito considerable. Ese público, único en el mundo por su sentido crítico, comprendió instantáneamente que Diaghilev le había presentado un maestro. El *Pájaro de Fuego* es la primera gran obra de Stravinsky, y la que corona su primer período de producción. Aparte de su valor intrínseco, la partitura es importante por su significado; contiene en germen casi todas las novedades rítmicas y armónicas que se revelan progresivamente en las obras ulteriores.

El argumento del ballet, escrito por Fokine, es en síntesis el siguiente:

Iván, héroe de muchos cuentos y símbolo de la juventud pura y hermosa, llega a las puertas del dominio encantado de Katchéi, que simboliza el espíritu del mal, y se encuentra con el Pájaro de Fuego que vuela en derredor de un árbol plateado lleno de frutas de oro. Persegue al pájaro, lo captura, pero cediendo a sus súplicas, le devuelve la libertad. Trece princesas encantadas salen del castillo; Iván, fascinado, las ve bailar y jugar con manzanas doradas; ellas le revelan que el palacio pertenece al terrible Katchéi, que petrifica a los viajeros y los aprisiona en sus murallas impenetrables; pero Iván, imprudente, abre las puertas del castillo y es sorprendido por la gente de Katchéi. El pájaro aparece, salva a Iván de los sortilegios del monstruo y arrastra a todos los súbditos de éste en una danza infernal que los agota. Después los adormece con una *berceuse* mágica; muere Katchéi, su palacio desaparece y todas sus víctimas vuelven a la vida. Iván recibe entonces la mano de una de las hermosas princesas.

El *Pájaro de Fuego* fué la primera obra en que colaboraron Stravinsky y Diaghilev; al mismo tiempo que sirvió para dar a conocer el nombre del primero, señaló el principio de la obra eminentemente creadora de los Ballets de Diaghilev, que anteriormente habían desarrollado una labor puramente informativa. El mismo Stravinsky, en su libro "Crónicas de mi Vida", señala la importancia histórica que tuvieron sus largas relaciones con el famoso director de los Ballets Rusos.

"Diaghilev había oído la ejecución del *Scherzo Fantástico* y del *Fuego Artificial* en los conciertos Siloti y me confió junto con otros compositores rusos, la orquestación de dos trozos de Chopin para el ballet *Les Sifides*, que debía ser representado en París, en la primavera de 1909. Al finalizar el verano, Diaghilev, que acababa de llegar a San Petersburgo, me propuso escribir la música del *Pájaro de Fuego* para la temporada de los Ballets Rusos en la Ópera de París, en la primavera de 1910. Aunque asustado, desde el momento en que se trataba de un encargo a plazo fijo, e inquieto de no poder cumplirlo a tiempo —ignoraba entonces mis fuerzas— no vacilé en aceptarlo. La proposición era halagadora. Se me escogía entre los músicos de mi generación haciéndome colaborar en una importante empresa al lado de personalidades que eran consideradas habitualmente como maestros en la materia.

"En la época en que yo recibí el encargo de Diaghilev, el ballet acababa de experimentar un gran cambio mediante la incorporación de un joven director de ballet, Fokine, y la revelación de todo un núcleo de artistas llenos de talento y frescos: Karsavina, Nijinsky. A pesar de toda mi admiración por el ballet clásico, y su gran director, Marius Petipa, no pude resistir la embriaguez que me proporcionó la visión de espectáculos como las *Danzas del Príncipe Igor*, o *Carnaval*, de los dos ballets de Fokine que me había sido dable ver hasta entonces. Todo aquello me tentaba fuertemente, me impulsaba a salir del círculo estrecho donde me encontraba confinado y a aprehender con diligencia la ocasión que se me ofrecía de asociarme a aquel grupo de artistas avanzados, de los que Diaghilev era el alma, y por los que yo me sentía atraído desde tiempo atrás.

"Durante todo aquel invierno trabajé con ardor en mi obra, y este trabajo me mantenía en relación continua con Diaghilev y sus colaboradores. La coreografía del *Pájaro de Fuego* era dispuesta por Fokine a medida que yo le entregaba los diferentes fragmentos de mi música. Yo asistía siempre a los ensayos con la compañía; después Diaghilev, Nijinsky —que, por lo demás, no bailaba en este ballet— y yo, terminábamos la jornada con una copiosa cena regada por un buen vino de Burdeos. Mi contacto estrecho con Diaghilev, en esta primera colaboración, hubo de revelarme rápidamente la substancia efectiva de esta gran personalidad. Me impresionó, ante todo, en Diaghilev, el grado de tenacidad y dureza que alcanzaba en la persecución de sus fines. Era algo a la vez tremendo y tranquilizador trabajar con este hombre, desde el momento en que su fuerza era excepcional. Tremendo, porque siempre que se suscitaba una divergencia de opinión, la lucha con él era muy dura y fatigosa; tranquilizador, porque cuando tales divergencias no existían, estaba uno seguro de llegar al fin propuesto.

"Cuando terminé mi partitura, en el plazo previsto, sentí la necesidad de descansar algún tiempo en el campo, antes de partir a París, hacia donde me dirigía por primera vez.

"Diaghilev, en unión de su compañía y de sus colaboradores, se me había anticipado, de suerte que cuando me reuní con ellos, el trabajo estaba en plena efervescencia. Fokine habíase entregado con mucho amor y celo a su coreografía; tanto más, cuanto que estaba entusiasmado con ese cuento ruso y había compuesto el argumento. La distribución de los papeles no era la que

yo había deseado. Parecíame que la silueta aguda y resuelta da Pavlova se adaptaba infinitamente mejor al papel feérico del *Pájaro* que la de Karsavina, impregnada de dulce encanto femenino, y a quien yo había designado el papel de la princesa cautiva. Pero las circunstancias decidieron otra cosa. No tengo por qué quejarme, ya que la interpretación del papel del *Pájaro* por Karsavina fué perfecta y esta hermosa y graciosa artista tuvo con él un vivo éxito.

"El espectáculo fué calurosamente aclamado por el público parisiense. Estoy lejos, entiéndase bien, de atribuir este triunfo únicamente a la partitura. Fue debido, igualmente, a la realización escénica en el cuadro sumptuoso que había trazado el pintor Golovin. A la brillante interpretación de los artistas de Diaghilev, y al talento del coreógrafo".

* * *

Poco tiempo después de la composición del *Pájaro de Fuego*, Stravinsky arregló, en forma de Suite sinfónica, varios trozos de ballet. Más tarde, en 1919, hizo una segunda Suite para una orquesta más reducida, con objeto de facilitar su ejecución en conciertos sinfónicos. En esta segunda versión suprimió algunos trozos y añadió otros del ballet original: Conservó de la primera Suite la *Introducción*, la *Danza del Pájaro de Fuego*, la *Ronda de las Princesas* y la *Danza Infernal del Rey Katchéi*, pero suprimió *El Jardín Encantado*, las *Sálpicas del Pájaro de Fuego*, y la escena de las princesas jugando con manzanas doradas. Añadió, en cambio, dos trozos del ballet: la *Berceuse* y el *Final*.

DAFNIS Y CLOE, 2a. SUITE PARA CONCIERTO

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

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 Diaghilev en junio de 1912, en el Chatelet de París. Nijinsky hizo el papel de Dafnis, 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:

Amencer: 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 los 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. Cae 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 cañas. Desesperado, Dafnis arranca algunos tallos, con los que forma una flauta y toca su 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 trabajaba 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 hubiese recordando inevitablemente a Wagner o a *Pelléas*. Si sucedió que *Dafnis* fuera estrenado entre *Petrúchka* (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".



el
M A E S T R O
CARLOS CHAVEZ
O F R E C E R A
su
U L T I M O
C O N C I E R T O
de
E S T E A Ñ O

Con un concierto extraordinario en todos sus aspectos, que se celebrará el jueves 14 de agosto, en el Palacio de Bellas Artes, el maestro Carlos Chávez se despedirá por este año del gran público capitalino; al mismo tiempo este concierto marcará el fin de su fecunda y brillante actuación como Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes, alto puesto de la actual administración que ha desempeñado con gran acierto durante seis años y que en breve entregará en manos del nuevo Gobierno.

La celebración de este concierto se debe a una promesa que el maestro hizo hace algunos meses a los alumnos del Conservatorio Nacional de Música: contribuir con su propio esfuerzo a la realización de determinadas obras de mejoramiento y a la adquisición de un órgano, que requiere nuestro primer Plantel de educación musical.

A fin de lograr estos propósitos en la forma más satisfactoria y atractiva, el maestro Chávez no sólo ha dispuesto que los beneficios de esa velada se pongan íntegramente a disposición del Conservatorio, sino que ha formado también un programa constituido por las más maduras y espectaculares versiones de su gran repertorio sinfónico.

A lo largo de su extraordinaria carrera que perfiló la vida musical mexicana durante el último cuarto de siglo, con muchas y aplaudidas actuaciones en el extranjero, el maestro Chávez ha alcanzado una estatura artística que le ha valido verse incorporado al grupo de los más destacados directores de orquesta que actúan en el Continente americano. Su dominio sobre los recur-

sos orquestales es completo. Su vasto e íntimo conocimiento de los estilos musicales de todas las épocas le permite ofrecer versiones de depurada autenticidad, sin necesidad de recurrir a exhibicionismos extramusicales de ninguna índole. Su fuerte temperamento cimentado sobre la sólida base de un manejo seguro del oficio proporciona a sus interpretaciones el arrastre dramático, o según las ocasiones, el lirismo poético, que distinguen al artista del simple artesano.

Con una fina pieza de su propia composición, la ya popular *Zarabanda* (de La Hija de Cólquide), el maestro iniciará la primera parte de su concierto extraordinario, cuya obra principal será la *Sinfonía V* de Beethoven, obra predilecta de todos los públicos y muy particularmente del nuestro, si se le ofrece esta célebre creación musical en la versión vigorosa y arrolladora del maestro Chávez.

La segunda parte está constituida por dos obras que le han valido al eminente director mexicano sus mayores éxitos, tanto en su país, como fuera de él: la suite de "*El Pájaro de Fuego*", de Igor Stravinsky y la segunda suite de *Dafnis y Cloe* de Ravel, cuya briosa y transparente ejecución cuenta entre las mejores de nuestra Orquesta Sinfónica.

A todas las personas que deseen asistir a este magno acontecimiento, se les reservarán las mismas localidades que habían adquirido para sus abonos en la última temporada de la Sinfónica Nacional. Por la gran demanda de boletos para este concierto, dichas localidades sólo podrán reservarse hasta el día 4 de agosto, en las taquillas de Bellas Artes.

P R E C I O S

Primer Piso \$ 12.50 y \$ 7.50

Segundo Piso \$ 5.00 y \$ 2.50

Tercer Piso \$ 3.75 y \$ 1.25

N O T A

Las personas que deseen tomar en ABONO los 4 Conciertos pagarán
el importe de 3.

P A L A C I O D E B E L L A S A R T E S



ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

TEMPORADA 1952 BAJO LA DIRECCION
DEL MAESTRO

CARLOS

C H A V E Z

4

CONCIERTOS DOMINICALES

P R E C I O S P O P U L A R E S

DOMINGO 17 DE FEBRERO a las 11.15 hs.

Director: CARLOS CHAVEZ

P R O G R A M A

Obertura del Ballet "Prometeo", BEETHOVEN.—Concerto en Re menor para piano y orquesta, MOZART, Solista: RUDOLF FIRKUSNY.—Concerto III, MARTINU, Solista: RUDOLF FIRKUSNY.—"Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel", STRAUSS.

DOMINGO 9 DE MARZO a las 11.15 hs.

Director-Huésped: IGOR STRAVINSKY

P R O G R A M A

Suite de "Pulcinella", STRAVINSKY.—Juego de Baraja, Ballet en tres "Manos", STRAVINSKY.—Escenas de Ballet, STRAVINSKY.—Suite de "Petruchka" (nueva orquestación), STRAVINSKY.

DOMINGO 23 DE MARZO a las 11.15 hs.

Director: CARLOS CHAVEZ

P R O G R A M A

Preludio de "La Traviata", VERDI.—Sinfonía Núm. 7, en La Mayor, Op. 92, BEETHOVEN.—II Sinfonía, KOECHLIN.—Pacific 231, HONEGGER.

DOMINGO 30 DE MARZO a las 11.15 hs.

Director: CARLOS CHAVEZ

P R O G R A M A

Chacona en Sol menor, PURCELL.—Las Coéforas, MILHAUD, Solistas: IRMA GONZALEZ, GABRIELA VIAMONTE, MARY DOUGLAS, ORALIA DOMINGUEZ, HUGO AVENDAÑO ESPINOSA.—Sinfonía Núm. 6, en Si menor "Patética", TCHAIKOWSKY.