

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA



INBA



INBA  digital

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Heterofonía 38, México, septiembre-octubre de 1974

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 38, México, septiembre-octubre de 1974 pp. #-#

The cover features a large, abstract graphic on the left side. It consists of a series of vertical, slightly curved white lines of varying thicknesses, set against a solid orange background. These lines create a sense of depth and movement, resembling a stylized musical instrument or a modern architectural element. The orange background also includes a large, curved white shape that frames the text on the right.

heterofonía

38

revista
musical

sep.- octubre 1974
volumen VII no. 5

méxico, d.f.

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MEXICO

DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL

CONVOCATORIA

PREMIO MANUEL M. PONCE

La Dirección General de Difusión Cultural convoca al concurso anual de ejecución musical, para otorgar el premio MANUEL M. PONCE, el cual será regido por las siguientes

BASES

- I. Podrán participar todos los ejecutantes mexicanos que hayan nacido después del 1.º de enero de 1944.
- II. Las áreas del concurso son: piano, instrumento de cuerda e instrumento de aliento.
- III. Los concursantes deberán inscribirse antes del 30 de octubre de 1974 en el Departamento de Música de la UNAM, presentando un certificado de estudios expedido por el director del plantel donde los hayan cursado o, en caso de haber seguido estudios privados, por el profesor que los haya dirigido.
- IV. Quienes no deseen exhibir los certificados de estudios podrán presentar examen de admisión.
- V. Los concursantes deberán ejecutar una de las obras obligatorias, cuyo catálogo proporcionará el Departamento de Música a partir del mes de abril, y una obra de elección libre, en la primera sesión del concurso, que tendrá lugar el jueves 21 de noviembre a la hora y en el sitio que serán oportunamente dados a conocer. Quienes pasen a la segunda sesión, la cual se desarrollará el miércoles 27 de noviembre, deberán tocar un concierto de los que aparezcan en el catálogo de obras obligatorias, acompañados de un organista del Departamento de Música. El resultado del concurso se anunciará el día 2 de diciembre de 1974.
- VI. El premio MANUEL M. PONCE, en cada una de sus tres áreas, consiste de diploma, un contrato para actuar como solista de un concierto sinfónico, de un concierto de cámara, para presentar un recital en el Teatro de la Ciudad Universitaria y \$ 10,000.00 (DIEZ MIL PESOS 00/100 M.N.), en efectivo.
- VII. La recompensa en efectivo del Premio MANUEL M. PONCE será entregada por el Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, al finalizar el concierto sinfónico en el que actuarán los concursantes premiados.
- VIII. El jurado estará integrado por artistas de reconocida solvencia profesional y su fallo será inapelable.

HETEROFONIA

REVISTA MUSICAL BIMESTRAL

Directora

ESPERANZA PULIDO

Subdirector y Jefe de

Redacción

Manuel Medina y Alvarado

Relaciones Públicas

Alberto Pulido Silva

Redacción

Heriberto Frías 514,
México 12, D. F.

Teléfono: 5-23-48-10

Correspondencia

Apartado 12-808,
México 12, D. F.

Impreso en la
"IMPRENTA IDEAL"

Fragonard No. 44
México 19, D. F.



SUMARIO

Septiembre-Octubre de 1974. Vol. VII. No. 38.

● Cartas a la Redacción	2
● De los Editores	4
● ESPERANZA PULIDO J.S. Bach interpretado en el Piano	5
● FRANCISCO CURT LANGE La Púrpura de la Rosa	11
● LAN ADOMIAN C. Nancarrow y la Pianola como un Instrumento de Creación Musical	14
● ESPERANZA PULIDO Con Eric Landerer	18
● MAURICE LE VAHR Sobre lo ya dicho	20
● FICHERO DE COMPOSITORES MEXICANOS	22
● ESPERANZA PULIDO De tiempos pasados	23
● ANECDOTAS DE ARTURO RUBINSTEIN Contadas por el mismo	25
● LIBROS	27
● REVISTA DE REVISTAS MUSICALES	31
● CONCIERTOS	33
● NOTICIAS DE MEXICO	39
● NOTICIAS DEL EXTRANJERO	42
● ABSTRACTS IN ENGLISH	44

Los autores son responsables de sus opiniones

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

Correo ordinario

EXTRANJERO

REPUBLICA MEXICANA

Número suelto	8.00
Un año (seis números)	50.00
Número atrasado	10.00
Correo aéreo	55.00

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



CARTAS A LA REDACCION

Estimada Esperanza Pulido:

La experiencia de Morelia (Se refiere al Encuentro de Organistas. La R.), resultó memorable. ¡Qué grupo tan fino, amigable y valioso! Alfonso Vega Núñez nos escribió hace algunas semanas, diciéndonos que él y su esposa saldrían en Julio para Europa, en gira de conciertos y placer.

En el N° 36 de "Heterofonía" me interesaron especialmente las noticias relativas a Libros, Conciertos, Revista de Revistas (para una rápida información). Los artículos de fondo también son buena lectura, pero para quien desea una vista a vuelo de pájaro de lo que ocurre en México, aquellas secciones cumplen su cometido.

La copia que incluyo (de la revista "Clavier", para pianistas y organistas), puede interesarle. También leí en el "Times" de Los Angeles que Eduardo Mata sería este año uno de los varios directores huéspedes de la Orquesta Sinfónica de Chicago. En la página incluida podrá usted ver una noticia detallada del triunfo de Jorge Osorio en Rhode Island que se menciona en el N° 36 de Heterofonía. Me dio gusto recibir una carta de Ramón Noble, procedente del Adams State College, Alamosa Colorado, donde se hallaba, invitado por el maestro Alex Chávez como auxiliar. Ramón me agradeció el que le hubiera enviado alguna música desde Morelia, gracias a los oficios de Juan Bosco Correro. Como tengo más música para él (coral), volveré a escribirle enviándosela.

Muchas gracias, amigo Raymond V. López. E. P.

Su amigo
Raymond V. López
1521 Oneota Knoll
South Pasadena, California, 91030

Esperanzita (sic):

Recibí con el gusto de siempre el número 37 de su revista "Heterofonía", lo que le agradezco en todo lo que vale, y con sorpresa me encontré con un dato falso acerca de la muerte del operista Giacomo Puccini, que me apresuro a rectificarle y ojalá que usted, a su vez, lo haga, ya que esto desconcierta a sus lectores.

No tengo idea de quien haya escrito eso, pero debo suponer que usted, como Directora es, después de todo, la responsable, y me permito informarle

que la fecha en lugar de ser (como dice su nota) el 12 de diciembre de 1924, fue el 29 de noviembre de ese año, a las 4 de la madrugada.

Atentamente,
Eduardo Lara S.
Ap. Post. M-9110
México 1, D. F.

Los veinte días que "Heterofonía" le aumentó a la vida de Puccini, quizá hubieran sido agradecidos por el Compositor. O quizá no; porque, si es verdad que murió de un cáncer en la laringe, debe haber sufrido dolores atroces. Tiramos de las orejas al muchacho que hizo la nota; pero, como bien dice el Sr. Lara S., la Directora es responsable directa de los gazapos que se cuecen en "Heterofonía". Mea culpa. E.P.

Estimada amiga: La revista me ha resultado muy interesante, sobre todo para mantenerme al tanto de la vida musical mexicana, además de artículos e informaciones interesantes por otros conceptos. Realmente el esfuerzo de usted es admirable, conociendo como uno conoce (y ha "vivido") lo que es trabajar así en un medio capitalista.

A casi todas las principales figuras de la música mexicana las conozco personalmente: Chávez, Galindo, Halffter, Herrera de la Fuente, etc. Blas es un admirable amigo, además de su personalidad fascinante.

En estos momentos gestiono que salga hacia México el paquete con 11 ejemplares de mi libro. Cuando me lea hará sus juicios. Soy juez y parte, pero ¿no será un poco necesario ser parte en un proceso para ser buen juez del mismo? Por lo menos procuré —claro que desde una posición concreta— ser lo más objetivo posible... Por lo demás, antes de que el libro comenzara a circular, ya estaba yo bien preparado, mentalmente, para todas las posibles reacciones de los colegas de todos los sectores diversos (Uno tiene que pararse en el mundo muy firme de la realidad. De ahí puede uno ir al mundo de los sueños...) ...Ojalá pueda usted venir a Cuba... Por el momento debo terminar. Le agradezco mucho el envío de "Heterofonía". Continúelo, por favor. Le saluda revolucionariamente,

Edgardo Martín
41 N° 951, Apto. 7, Nuevo Vedado
La Habana, Cuba.

Gracias al amable colega por su interesante carta, que nos vemos privados de publicar completa, por falta de espacio. Y gracias no menos efusivas por el envío de "Panorama Histórico de la Música en Cuba", cuya grata e interesante lectura podrá apreciarse en la sección de LIBROS. La Redacción.



De los Editores

ROSARIO CASTELLANOS SE NOS FUE.—Para las mujeres mexicanas que trabajamos —y creo que para las mujeres que trabajan en todas partes del mundo—, la pérdida repentina y cruel de Rosario Castellanos será motivo de duelo constante. ¿Cómo reemplazarla? O ¿es posible reemplazar a un ser humano de su calibre? Entre la mayoría de las mujeres intelectuales siempre ha habido, hay y habrá rivalidades capaces de aminorar sus estaturas. Rosario hizo gala de compañerismo comprensivo con aquellas congéneres suyas que lo merecían por sus altas atribuciones. Fue incapaz de odios, aun hacia aquéllos que la hirieron en lo más noble de su sér. Plena ternura y amor, los volcó en el único hijo que trajo al mundo. Ojalá que éste haya sabido corresponderle y comprender a la excepcional madre que le deparó el Destino.

Es posible que haya mejores poetas que ella; no sería remoto encontrar maestros de mayor capacidad; sus facetas socialistas pudieran haber sido superadas por algunos pocos —poquísimos— idealistas; pero ¿dónde tropezarse con otra alma —en cuerpo masculino o femenino— que, como la suya, contuviese, en mezcla extraña, una gran dosis de ingenuidad regocijante, junto a un severo criterio filosófico en asuntos trascendentales de la vida? Dejemos a un lado el númen de la poetisa, que este es asunto aparte. Cuando hace poesía, el poeta es un sér que difiere tan considerablemente de los mortales, como el agua del aceite. Y ¿qué decir de su lúcida mente?

La última fase de la vida de Rosario Castellanos la llevó por rumbos insospechados: la Diplomacia. Y fue a prestar sus apreciados servicios de Embajadora en un país gobernado por una mujer, también excepcional: Golda Meier supo aquilatar a la maestra que enseñó Literatura en la Universidad Hebrea de Jerusalén, pero, habiendo tan pocos mexicanos en Tel-Aviv no tuvo ocasión

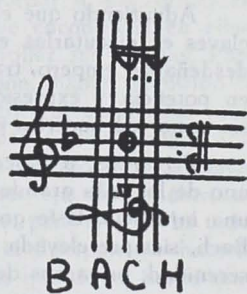
la Embajadora mexicana, por fortuna, de verse inmiscuida en ningún asunto que demandara agudeza diplomática. Quizá no hubiera sabido cómo comenzar. Y ¡qué bueno!

En la Bibliografía de Rosario Castellanos supera la poetisa a la prosista: Trece son sus libros de poesía, contra tres novelas y tres colecciones de cuentos; la condición poética que la dominaba no podía hallarse ausente de sus novelas y otros relatos. "Balún-Canán" rezuma poesía bucólica y antropológica y en "Oficio de Tinieblas" la guiaron las musas de "Lívida Luz". No hemos leído aún sus últimos 30 ensayos, publicados por la Secretaría de Educación Pública, que ella tituló "Mujer que sabe latín", pero buscábamos con avidez su columna en "Excélsior", reanudada eficazmente, tras un cierto período de languidez.

No fue muy aficionada a la Música y en esto no negaba su condición de "poeta". El poeta hace del lenguaje música...



J. S. BACH
Interpretado en
el Piano



Por ESPERANZA PULIDO

Algunos musicólogos alegan que Juan Sebastián Bach no debe ser interpretado en el piano; pero uno se pregunta si este instrumento de teclado hubiera alcanzado, antes de la muerte del Cantor de Leipzig, un grado de desarrollo comparable, por lo menos, al de los primeros tiempos de Beethoven, no reaccionara Bach como aquél, cuando, al publicar originalmente sus sonatas, hasta la opus. 27, inscribió en la cubierta: "Para el clavicémbalo, o para el pianoforte". Bach desdeñó los primeros pianos de Silbermann conocidos por él, pese a tener en común con su amado clavicordio un poder de expresión de que carecía el clavicémbalo; pero, por otra parte, aquellos primeros instrumento de Silbermann, sin registros, con un solo teclado, sin posibilidades de coloridos variados, sin pedales de prolongación, toscos y, al mismo tiempo, débiles, no estaban todavía en condiciones (como más adelante lo hicieron)

de suplantar al clavicémbalo: cuyas limitaciones naturales eran compensadas por sus grandes virtudes (1). De conocer los pianos de los últimos tiempos de Beethoven, Juan Sebastián sin duda se habría aficionado a ellos; porque, precisamente, las limitaciones que él encontraba al clavicémbalo dependían de su poco poder expresivo, de su imposibilidad de crecer y disminuir la dinámica del sonido y de la imposibilidad de producir el *legato* y el *cantabile* perfectos. En cambio, al más grande de los Bach le atraían enormemente los pedales del clavicémbalo, con sus poderes acumulativos de sonoridades, así como los registros productores de timbres diversos; cosa que en nuestros pianos sólo se obtiene por ilusión, al variar los ataques.

Descontado las de órgano, el resto de sus obras para teclado, lo escribió Juan Sebastián destinado al Clavicordio y (en su gran mayoría) al clavicémbalo de uno o de dos manuales. Entre los instrumentos del *Cantor* se hallaba también un clavicémbalo con pedalero, que su hijo Friedmann gustaba de tocar. Al grabar los "Pequeños Preludios", la clavecinista alemana Isolda Ahlgrimm, tomando en cuenta esta circunstancia, realizó doblamientos y efectos especiales, en sus ejecuciones.

Admitiendo que el ideal de las interpretaciones de obras de Bach para claves es ejecutarlas en el instrumento para el que fueron pensadas, no es desdeñable, empero, trasladarlas a otro medio que pueda superar al original en potencia y expresión. La cuestión es encontrar la manera de realizarlo, sin temor de hacerles injusticia, desvirtuando su esencia.

Privarnos, a quienes no estamos familiarizados con el clavicémbalo, de uno de los más grandes goces dados al pianista, y al músico en general, sería una injusticia. Este goce lo suministra el contacto personal con la música de Bach, siempre elevada en las esferas del más acendrado espiritualismo y de la serenidad; privarnos del trato con su polifonía, con su temática fantástica, con sus construcciones monumentales, y efectuarlo sólo por medio de la lectura de sus obras, y no directamente, a través de las ejecuciones, sería cruel y perjudicial en alto grado.

¿Puede haber pianistas que merezcan el nombre de tales, sin haberse adiestrado, desde los comienzos de su carrera, en todas, o en la mayoría de las obritas y grandes obras que Juan Sebastián escribió expresamente con fines pedagógicos, aunque más tarde les haya dado el toque artístico que las hizo inmortales? Nadie podría tener confianza en un pianista que no hubiera estudiado, por lo menos, un ochenta por ciento de los 48 Preludios y Fugas del "Teclado Temperado".

A propósito de Bach, el Maestro, y como digresión, diré que Forkel, su primer biógrafo, recibió informes directos de los discípulos del *Cantor* que

(1) Bach desdeñó el pianoforte primitivo al propio tiempo que Voltaire se burlaba del mismo instrumento.

conoció y, sobre todo, de Carlos Felipe Emanuel, el segundo de los hijos varones. Para nosotros, los que enseñamos el piano, es sumamente interesante familiarizarnos con su método pedagógico: no que éste sea una novedad; pero parece que, a veces, nos olvidamos de ello. Respecto a sus lecciones en el clave, nos informa Forkel que Bach "comenzaba por enseñar a sus discípulos el método de pulsar el instrumento. Con este objeto les hacía tocar largo tiempo ejercicios simples para todos los dedos de las dos manos, pidiéndoles una atención constante a la claridad y limpieza de la pulsación. Todos sus discípulos, sin excepción, debían practicar estos estudios, sin interrupción, durante seis meses o un año. Solamente en los casos en que veía que uno de sus discípulos se impacientaba, llevaba su bondad hasta el punto de escribirle pequeños trozos en los cuales se encontraban, como engarzados, los ejercicios necesarios. En esta categoría pueden incluirse los "Seis Pequeños Preludios para principiantes" y, mejor todavía, sus "Quince Invencciones a dos voces" . . . Con el trabajo de los dedos, bien en ejercicios especiales, bien en pequeños trozos compuestos con este objeto, Bach tenía buen cuidado de asociar en ambas manos el estudio de los ornamentos".

"Después de haber vencido esta etapa hacía abordar a sus discípulos sus obras de mayor consideración, convencido de que encontraría en ellas, *mejor que en cualquiera otra parte*, el medio de desarrollar sus fuerzas. Para allanar, todo lo posible, las dificultades de la ejecución, había adquirido la excelente costumbre de tocar, al principio, la pieza entera que tenían que estudiar, diciéndoles: "Esto debe tocarse así". Difícilmente podrían imaginarse las ventajas de este método. Aunque solamente hubiera servido para despertar el celo en el discípulo, excitando su placer al oír el trozo ejecutado dentro de su verdadero carácter, el beneficio sería ya considerable; pero esto no es todo, porque todavía es necesario tomar en cuenta que, si el discípulo no hubiera oído interpretar la pieza, malamente podría vencer, más que de un modo muy imperfecto, las dificultades mecánicas después de un trabajo lento y penoso. . . Un discípulo que apenas sabe interpretar convenientemente una composición musical después de un año de estudios, la habría aprendido perfectamente en el espacio de un mes, si la hubiese oído de una manera perfecta y dentro del carácter que le es propio".

Estos informes de Forkel nos llevan a analizar, aunque sea someramente, algunos de los aspectos más discutidos en la interpretación de las obras de Bach. El Maestro cuidaba mucho la correcta pulsación, o lo que internacionalmente se conoce como *toucher*. A propósito de la pulsación de Juan Sebastián en los claves, sabemos también, por Forkel, que el Maestro no tocaba como los clavecinistas de hoy día. El hecho de que él fuese, ante todo, un organista (sin menospreciar, por ello, su virtuosismo clavecinístico), contribuía, quizás, a que la posición de sus manos en el clave no difiriera mucho de la usada para el órgano. Bach colocaba los dedos "recurvados de tal modo, que su extremidad caía perpendicularmente sobre el teclado, por encima del cual formaban una línea paralela. (Equivocación de Forkel, pienso). De esta manera

ningún dedo tenía necesidad de acercarse desigualmente a la tecla que debía bajar. Esta posición le colocaba, además, en condiciones de obedecer inmediatamente a lo que se le mandaba". En tal forma "los dedos no pueden caer ni ser *arrojados* sobre las teclas respectivas, según ocurre frecuentemente. Al contrario, están posados sobre las notas, con plena conciencia del poder interno que tienen que desarrollar. Además se encuentran en una posibilidad absoluta de mando sobre el movimiento". Y decía también que "el impulso o cantidad de presión comunicada a la tecla se mantenía con igualdad. Para ello el dedo no debe levantarse perpendicularmente de la tecla, sino más bien *deslizarse* suavemente a lo largo de ésta, replegándose poco a poco hacia la palma de la mano. En esta transición de una tecla a otra, el resbalamiento sirve para comunicar con la mayor rapidez al dedo vecino la cantidad exacta de presión empleada por el dedo preferente, de tal manera que los sonidos ni estarán destacados, ni soldados los unos a los otros. La pulsación no será, entonces, ni empastada, ni demasiado breve; *se evitarán los golpes*, se obtendrá un sonido pleno, igual y brillante, así como gran claridad en la expresión de las notas; se desechará todo despilfarro inútil de fuerza y toda rigidez de movimientos. "Parece ser, añade Forkel, que Bach tocaba con un movimiento de los dedos tan fácil y tan poco acentuado, que apenas era perceptible. Sólo movía las primeras falanges; su mano conservaba la *forma redondeada* aún en los pasajes más difíciles; los dedos se elevaban muy poco por encima de las teclas, apenas un poco más de lo necesario para los trinos; y, cuando dejaba de emplear un dedo, procuraba que inmediatamente volviera a su posición reglamentaria. Las demás partes de su cuerpo todavía tenían menos intervención en su juego".

En esta técnica de Bach, apropiada para instrumentos que no requerían de fuerza muscular, como sí la requiere el piano, podemos, sin embargo, encontrar grandes beneficios; y, sobre todo, un conocimiento bastante seguro del *legato* de Bach y de su *cantabile*, a él tan grato.

Tenemos, en seguida, la cuestión de los adornos: una de las más discutidas entre los editores y pedagogos. Creemos, empero, que yendo a las fuentes directas, con criterio elástico, no puede quedarnos ninguna duda. Y si digo "con criterio elástico", es a causa del que prevalece, al respecto, en el larguísimo capítulo dedicado por Carlos Felipe Emanuel Bach a estos menesteres en su "Ensayo sobre el Verdadero Arte de tocar los instrumentos de Teclado".

Ante todo, poseemos de mano directísima, lo que Juan Sebastián le escribió a su primogénito varón Friedmann, para facilitarle la ejecución de los adornos. Por este manuscrito no puede cabernos la menor duda de que mordente, propiamente, sólo se le llamaban entonces a la pequeña M atravesada por una línea vertical (ahora se da en llamar mordente inferior y mordente superior a ese signo, con o sin la línea). La M sola, o la línea quebrada, o la abreviación tr. eran siempre trinos que debían comenzar su ejecución con la nota superior: trinos sencillos, trinos dobles, triples y cuádruples, o *ad infinitum*, según la duración de la nota sobre la que estaban colocados; cuando los trinos

debían comenzar con la nota superior y descender a la inferior lo especificaba por medio de una curvita ascendente; o viceversa en caso de que comenzasen por la nota inferior y ascendiesen a la superior. El *grupetto* sobre una nota aislada, comenzaba por la nota superior. El *grupetto* entre dos notas tomaba su valor de la primera (y éste signo es el único que escolásticamente hemos aprendido bien en nuestro tiempo de estudiantes). La *apoyatura* inferior, o superior, era marcada con una curvita sobre la línea o espacio requeridos del pentagrama, y tomaba su valor del de la nota principal. Ya en tiempos de Felipe Emanuel se marcaban las apoyaturas con pequeñas notitas reales y el hijo de Bach especificaba la conveniencia de escribir la apoyatura con las figuras requeridas por su valor. Carlos Felipe ofrece al músico culto la posibilidad de adornar un texto a discreción; para lo cual le da reglas fijas; pero el asunto se torna tan complicado que *mejor es no meneallo*.

Por lo que se refiere al trino, en tiempos de Juan Sebastián se tenía cuidado de retener su paso en tiempos lentos. Carlos Felipe recomienda "nunca forzar la velocidad de un trino, más allá de lo que pueda hacerse, para que resulte parejo"; pero con la salvedad de que prefiere los ritmos rápidos a los lentos.

Considerando la verdadera naturaleza del trino sencillo: apoyar disonantemente la nota principal, antes de sacudirla, he encontrado en el inteligente musicógrafo *Willi Apel* la explicación práctica de lo que todos los ejecutantes intuitivos realizan en sus interpretaciones de Bach. En ningún caso debe reducirse el trino a un tresillo, al comenzarlo con la nota principal, porque el acento recaería, entonces, sobre la nota indeseada. Pero, en el caso de un trino colocado en el centro de tres notas conjuntas descendentes, la primera le sirve de apoyatura a su vecina y, en tal caso, resultaría redundante una nueva apoyatura.

El trino se originó en el siglo XVI, como ornamentada resolución de una disonancia que se prolonga en una cadencia. En el siglo XVII se le adoptó en la música instrumental, con los nombres de *tremblant*, o *cadence* en Francia, *Triller* en Alemania, *Shake* en Inglaterra, *Trillo* en Italia y *Trino* en España. Como lo indica el término francés, en el siglo XVII estuvo siempre asociado con cadencias. Más tarde se le introdujo libremente en otros lugares de la frase musical; pero no debemos olvidar que, hasta fines del siglo XVIII, retuvo su carácter de *resolución ornamentada de una disonancia*. Este es un punto que hemos de tener siempre presente en la música de Bach. Ya desde 1783 había escrito *Georg Friedrich Wolf*: "El trino es una serie de apoyaturas superiores, repetidas una después de otra". *Apel* observa que en idénticos términos se expresaron *Etienne Loulié* (inventor del "cronómetro", que precedió al metrónomo), en 1698 y *Friedrich Wilhelm Marpug* (prusiano conocedor de las teorías de *Rameau*, en 1755). Y no hay que olvidar, tampoco, que en el siglo XVIII, en tiempos de Bach y Haendel, la distribución rítmica y el número de las notas que comprenden el trino se dejaban enteramente

a la discreción y buen gusto del ejecutante. Su elección dependía del carácter del pasaje en el que ocurren. Y esto cuenta para nuestros días; como podemos observarlos en los pocos grandes intérpretes de Bach de los tiempos presentes. Pese a su espíritu romántico y lleno de fantasía y a la cantidad de libertades que se tomaba *Wanda Landowska*, en sus interpretaciones de Bach, podíamos aprender de ella el arte de construir las obras clavecinísticas del Cantor de Leipzig.

Volviendo ahora a la interpretación del Compositor en el piano, podemos señalar dos tendencias: la de aquéllos que rechazan absolutamente el uso del pedal de prolongación y la de los que se valen de este pedal con parquedad. Aquéllos que abusan de este recurso, exclusivamente pianístico, no merecen ser tomados en consideración. A la primera tendencia pertenecieron pianistas tan famosos como *Gieseking* y *Clara Haskill*, ambos difuntos, pero a quienes tuve el privilegio de escuchar repetidas veces. Ambos poseían una gran variedad de ataques pianísticos. Ambos usaban ese medio legato de que nos habla Forkel y cantaban como Bach trataba de hacerlo en el clavicordio.

Entre los de la otra tendencia se encuentran *Rosalyn Turek*, *Edwin Fischer*, *Joerg Demus* y *Karl Seeman* (hablo solamente de aquéllos a quienes he escuchado). Yo era una estudiante en Nueva York, cuando recibí el primer gran impacto de Juan Sebastián Bach, al escucharle a *Rosalyn Turek* todo el "Teclado Bien Temperado", ejecutado con una conciencia contrapuntística que me tiró de espaldas. Nunca antes había percibido las tres o cuatro voces de una fuga con tanta precisión y justeza.

Sobre la voluntad de Bach de que cada una de las partes de su polifonía fuera debidamente cantada, conocemos su voluntad expresa. Claro está que en el clavicémbalo resultaba mucho más fácil independizar las voces, en virtud de sus dos teclados y cambios de registros; por esta razón en el piano se doblan las dificultades y son pocos los pianistas que revelan, separadamente, la presencia de cada una de las partes de una fuga. En la primera edición de sus "Invenciones y Sinfonías" escribió Bach la siguiente indicación: "Guía Práctica para los amantes del teclado y especialmente para quienes desean enseñar de una manera clara la forma de ejecutar dos voces y, después de los debidos progresos, tres voces *obligadas*. Se deberá prestar la mayor atención a la marcha de cada una de las partes, sin añadir ni quitar nota alguna, haciéndolas cantar alternadamente, con gusto". Este "Obligaten Partien" y las otras especificaciones, nos dicen más que cualquier alegato y discusión de pianistas, músicos y musicólogos. Según *Spitta*, Bach tenía la costumbre de presentar la Música a sus alumnos como un lenguaje, como una lengua cantada, e insistía para que sus ensayos fueran melodiosos y su juego "cantabile", o sea, expresivo. El "declamaba" la música. "La música de Bach, dice *Roetlisberger*, adaptada al clave, tiene frecuentemente un alcance que sobrepasa las capacidades del instrumento", y añade: "Bach no anotaba las registraciones del clave, porque no se acostumbraba en su tiempo. Un texto de Bach para el

clavicémbalo sólo representaba el espíritu de la obra, las ideas y el estilo, pero no su vestidura sonora. Mientras que otro para piano es la imagen textual de la obra; "esto es, un texto que no nos dice nada por sí mismo, puesto que", en vez de adaptar los medios de ejecución modernos a la obra del Compositor, hemos hecho todo lo contrario". *Roetlisberger* aconseja leer las obras de Bach en los textos, antes de ejecutarlas. "Así, dice, puede verse que todo es melodioso, todo canta, todo llora; es un lenguaje de ideas y de emociones. Se necesita un mecanismo especial para ejecutarlas; pero grande expresión para interpretarlas".

¿Quién tiene, pues, razón en todo este lío de la interpretación de Bach en el piano? ¿Quién, entre los de las dos tendencias especificadas? Ambos y quizá ninguno. Conviniendo, de antemano, que no es debido privar al pianista de ejecutar la música de Bach, diremos que cada cual, entre los comprometidos en las dos escuelas, lo lleva a cabo de acuerdo con su cultura, sensibilidad personal y su manera de ver las cosas. Lo indispensable para quienes hacen caso omiso del pedal de prolongación es poseer un buen número de *ataques* para imitar al clavicémbalo lo mejor posible, y, sobre todo, ser buenos músicos y recreadores estéticos. Y no hay que olvidar que el clavicémbalo es incapaz de producir una dinámica de crescendo y decrescendo, como el piano, sino que por medio de sus registros acumulativos, sus dos teclados, su "lautenzug", produce las variadas intensidades del sonido en forma de terrazas. Esto tampoco lo practica la mayoría de quienes favorecen el uso del pedal de prolongación.

Por lo que se refiere a las ediciones cuantiosas de la obra de Bach, yo tenía una fe ciega en la de la *Bachsche Gesellschaft* (Sociedad Bach.) Pero cuando pude leer el alemán me di cuenta de que no era, como yo suponía, una edición basada exclusivamente en los manuscritos del Compositor. Así, por ejemplo, para la "Fantasía Cromática y Fuga" se consultaron allí alrededor de 22 ediciones. Hay actualmente en Munich una editorial, la de *G. Henle* que está editando la obra de Bach con estricto apego a los originales y bajo la dirección de *Rudolf Steglich*. Este *Urtext* sirve grandemente a los maestros, tanto por el prefacio que lo antecede, y las notas finales, como por su clara impresión.

LA PURPURA DE LA ROSA

Por FRANCISCO CURT LANGE

Hace aproximadamente un año, tuve un encuentro con el agregado cultural de determinada Embajada latinoamericana. Al hablarle de mis propios intereses en torno a la música de su país, recalqué la contribución, en extremo valiosa, que el Dr. Robert Stevenson, en primer término, y luego otros norteamericanos habían brindado a la patria de este señor. En una sorpresiva reacción me respondió: "No queremos Yanquis. ¡Estos trabajos los hacemos nos-

otros mismos!". Le respondí que en esos momentos no contaba su país con apenas dos representantes de las ciencias musicales merecedores de nuestra confianza, dado que los pocos que existieron y realizaron apreciable obra, habían fallecido; que ninguna de sus instituciones oficiales o privadas habían introducido hasta esta altura la enseñanza de la musicología y que no existía la posibilidad de que en un futuro próximo se contase con una generación de musicólogos locales. Y por último, que la riqueza de acervos, tanto en etnomusicología como en musicología histórica, clamaba por la inmediata continuación de los trabajos anteriormente emprendidos. Manifesté, además, que la musicología no tenía fronteras, ni vallas o trabas de especie alguna que dificultasen su expansión universal; que Inglaterra acogió figuras máximas como los Drs. von Hornbostel, Deutsch y Redlich; que los Estados Unidos se formaron virtualmente con los más destacados elementos de la musicología alemana, citándole notabilidades como los Drs. Sachs, Einstein, Bukhofzer y Schrade, para no enumerar otros veinte. Destaqué además que los estudios musicológicos en este país fueron iniciados en Alemania con pioneros como los Dres. Kinkeldey y Haydon. La providencia de otros musicólogos europeos en los Estados Unidos, como los Drs. Plamenac, yugoslavo; Kolinsky, polaco; Pirrota, italiano y Gombosi, húngaro, no fue apenas "tolerada" sino aceptada con enorme satisfacción por los círculos competentes de esta ciencia. Profesores extranjeros de renombre realizaron obras fundamentales sobre diversas figuras o períodos italianos: el profesor Marc Pincherle, francés, sobre Vivaldi, Alfred Einstein, alemán, sobre el Madrigal, Edwar Dent, inglés, sobre la ópera, el dinamarqués Jeppesen sobre Palestrina. Pequeñas legiones de estudiosos, generalmente doctorados, invadieron, al correr de los años, los archivos europeos, provenientes no solamente de Estados Unidos sino de cualquier otro país del viejo continente. Todos recibieron las mejores facilidades para desempeñar su labor y no faltó quien microfilmara, por primera vez, todos los tesoros musicales de la Biblioteca Vaticana. El Jefe del Instituto de Musicología de la Universidad de Munich, Dr. Georgiades, es griego; el Dr. Federchofer, Director del Instituto de Musicología de la Universidad de Maguncia, austriaco y el Dr. Wiora, otra figura prominente de la musicología alemana, es de origen polaco.

No creo que mis palabras hayan causado efecto en la manera de pensar absolutamente chauvinista del funcionario en cuestión. Yo mismo había brindado infinidad de servicios desinteresados a su país, siendo alemán de origen y uruguayo por adopción. Rematé diciéndole que ninguna de las ciencias puras y aplicadas, ni tampoco las ideas del pasado y del presente, filosóficas, estéticas y sociales, y menos aún las artes y las letras, pueden tener fronteras, salvo que permanezcamos en el marasmo de los conglomerados subdesarrollados que golpean el parche de un nacionalismo exacerbante, necio y suicida. Desde luego, todo valor nacional auténtico debe ser estimulado, dándosele las oportunidades para un desarrollo completo de sus facultades y lugar en la comunidad artística, literaria o científica, pero no se pueden cerrar las

puertas a los que se aproximan para cooperar honesta y capazmente en nuestra evolución, tanto más cuando se trata de personalidades de rango, o sea, de reconocidas autoridades que cultivan una ciencia como la musicología, que aún sigue siendo la cenicienta en muchos de nuestros países.

He dado un largo rodeo para decir que nadie tiene más derecho a la universalidad que el Dr. Robert Stevenson. Pocos como él han brindado, tan luego a nuestros países, y por ende al suyo propio, contribuciones que enaltecen su visión, su tenacidad, su sapiencia y sus sacrificios. "¿Un Yanqui haciendo sacrificios con sus dólares?", exclamaría cualquier persona que no esté interiorizada de los pormenores de un gran luchador, de un apasionado por su ciencia. España y Portugal se vieron enriquecidos con sus notables contribuciones: "Spanish Cathedral Music in the Golden Age"; "Spanish Music in the Age of Columbus"; así como su docto "Juan Bermudo". También sus trabajos en musicología histórica portuguesa representan valiosos aportes. Lo que nos ofrece Stevenson es siempre cosecha de primera mano, o lo son contribuciones siempre esenciales y agudas sobre determinados períodos y personalidades. Su labor es de una minuciosidad y de una elaboración honestísima; su conocimiento de los más intrincados archivos asombra. No es, como podría pensarse, un profesor que vive de una beca en otra, valiéndose de las numerosas Fundaciones que protegen ciencias y artes en los Estados Unidos. Apenas planeado un nuevo trabajo, no espera prebendas sino que se lanza, con sus propios y limitados recursos, hacia un nuevo tema musicológico. Hay musicólogos —y éstos son numerosos—, que tienen el don de extraer de trabajos de otros, reuniéndolos, un tema determinado, una visión sucinta y a la vez necesaria. Hábiles en su redacción y dosificación, son además cautelosos para no comprometerse. Se han escrito en este sentido libros excelentes, algunas veces fascinantes. Personalmente, coloco a esta especie musicológica en segundo lugar, dado que la primera corresponde al musicólogo que descende al fondo de una mina y extrae penosamente los elementos para formar una historia desconocida, o para ampliar, enriqueciéndola con nueva documentación, otra insuficientemente presentada por terceros. El segundo tipo se sirve de los esfuerzos del primero y los aprovecha. Stevenson tiene el doble don de ser un investigador por excelencia y que sabe presentar sus trabajos en volúmenes en que la labor desarrollada se impone por una admirable concisión, preñada de una lógica notable. Leer un libro o un artículo de este hombre causa un placer extraordinario, tanto a los que están al margen del asunto, como a los que están compenetrados del mismo. Así surgió en 1959 "The Music of Perú. Aboriginal and Viceroyal Epochs", "Music in Aztec and Inca Territory", "Renaissance and Baroque Musical Sources of the Americas", separadamente de los resultados de sus investigaciones en los archivos de Guatemala, Bogotá, Ecuador, Río de Janeiro, México, España, Portugal y los Estados Unidos. No se sabe qué admirar más en este investigador, si su increíble riqueza de información documental y bibliográfica, resultado de una enorme capacidad de investigación y catalogación, o su don de presentar sus trabajos en la forma

ya descrita. Se conjuga de esta manera un esfuerzo que llega a la perfección.

Acepte el lector el criterio de que Robert Stevenson, incansable, penetrantemente sagaz, ha sido el mayor asociado a nuestras inquietudes profesionales americanistas y el mejor aliado que la musicología, naciente en algunos países e inexistente en la mayoría de ellos, ha podido soñar. Sábese perfectamente que el profesor universitario norteamericano no es un privilegiado, que su sueldo no guarda relación, en muchos casos, con otros que exigen responsabilidades mucho menores. Tiene grandes ventajas por la riqueza de las bibliotecas universitarias y la asistencia que el *alma mater* procura brindarle para que su cátedra no padezca lagunas por falta de información y documentación. Tanto más debe admirarse la mentalidad de Stevenson al viajar, apenas se lo permitan las vacaciones universitarias, para determinado país de habla lusitana o española, o de emprender iniciativas dentro del suyo, dirigiéndose a los grandes acervos de determinados centros, como la Library of Congress, por ejemplo. No es sólo esta inquietud permanente, además de bien organizada. Su generosidad trasunta también a través de colaboraciones desinteresadas, del más alto valor, entregadas a la *Revista Musical Chilena* y a su con-génera, *Heterofonía*, que dirige esforzadamente Esperanza Pulido en México (1).

(Continuará)

Reimpreso con permiso de "Buenos Aires Musical". (Argentina).

C. NANCARROW Y LA PIANOLA COMO INSTRUMENTO DE CREACION MUSICAL

Conferencia dentro del 3er. Ciclo: "El compositor y su Obra" del Depto. de Difusión Musical de la UNAM.

Por LAN ADOMIAN

Lan Adomian es un prolífero compositor europeo, nacionalizado mexicano. Ha vivido largos años entre nosotros y escrito aquí la mayoría de sus trabajos de creación musical. De sus ocho sinfonías, solamente la Primera fue compuesta en Nueva York. En una lista de 42 obras suyas que poseemos, 32 pertenecen a su producción mexicana, descontando un buen número de lieder sobre textos en español, inglés e italiano. Ha transcrito importantes obras de Bach (Ofrenda Musical, Cantata 140), así como visiones Fugitivas de Pro-

(1) Y es tan increíblemente modesto, que todavía nos agradece que publiquemos sus generosos regalos. (La Redacción).

kofiev y obras de Shostakovich. Tiene una ópera inédita: "La Mascherata", sobre un libreto de Alberto del Pizzo, basada en la obra del mismo título de Alberto Moravia.

Allá por los años de las décadas veinte y treinta —sobre todo en los Estados Unidos— el piano mecánico ocupaba el lugar de honor en las estancias de los hogares. Este instrumento llevaba el apodo de PLAYER PIANO o PIANOLA. Posiblemente había otros apodos. La posesión de la pianola fué un signo de bienestar. Quería decir que los que la poseían *estaban en onda*. Tenía la misma importancia que el refrigerador y, más tarde, la lavadora eléctrica. En la estancia ocupaba el centro social del hogar. La juventud se congregaba alrededor de la pianola; escuchaba las canciones de Irving Berlin, George Gershwin y muchos compositores populares de la época. Los adultos con gustos clásicos oían algunas obras del repertorio de la música seria.

Al correr el tiempo, la pianola cedió su lugar a la radio y finalmente, a la televisión. Aquí y allá se encuentra, todavía, una pianola con su enorme estantería de rollos. Para algunos propietarios de estos pianos mecánicos es una curiosidad; para otros, un recuerdo del pasado.

¿Por qué el compositor Nancarrow eligió la pianola como un instrumento de Composición? La contestación no es tan sencilla, pues no se trataba de una simple curiosidad. Al fin de cuentas, nuestro Compositor ya tenía varias composiciones en su haber. ¿Por qué no seguir el mismo camino de componer y buscar luego intérpretes, orquestas y directores para presentar sus obras? Esta es una empresa, por lo general, poco grata: "... la música contemporánea es difícil..." "... el público no gusta de este tipo de música..." "... el costo de los ensayos es prohibitivo..." etc., etc.

. x x x

En un momento dado, Nancarrow leyó y estudió el libro del finado compositor norteamericano Henry Cowell Este libro, NEW MUSICAL RESOURCES (NUEVOS RECURSOS MUSICALES), escrito alrededor de 1919, publicado en 1930 y reeditado hace unos 5 años, se dedica al replanteamiento de las teorías y prácticas de la Composición musical y destaca la teoría del POLITEMPO.

Ya hace largos años varios compositores introdujeron la práctica de la POLIRRITMIA. Muchos de ellos, en su afán de liberar la Composición de la rigidez de las barras de compás, optaron por su conservación, con el contenido de compás, optaron por su conservación, con el contenido rítmico del compás variado, pero sin la simetría elemental que limitaba el pensamiento del compositor. En la práctica el esquema era el siguiente: en el compás de 4 por 4 hay sitio para una redonda, 2 blancas, 4 negras, 8 corcheas, 16 semicorcheas, etc. La solución POLIRRITMIA para un conjunto instrumental o vocal sería la siguiente: dentro del espacio de un compás de 4 por 4 un ejecutante tocaría o cantaría 7 notas; otro 5 notas; otro 13 notas y así por el

estilo. En este caso, el director tendría que marcar 4 tiempos y los intérpretes no ejecutarían sus frases necesariamente en el sentido vertical.

En esta situación el problema de interpretación no presentaba mayores dificultades para el conjunto. Otra variante es la alternación del ritmo de cada compás o grupo de compases; por ejemplo: un compás de 4 por 4, 2 compases de 7 por 8, 5 compases de 5 por 4 y así sucesivamente. Si se quiere, se puede introducir el cuadro POLIRRITMICO dentro de varios o todos los compases. La situación se vuelve un tanto más complicada; pero es aún MANEJABLE, en razón del TEMPO. Se trata de la misma VELOCIDAD GLOBAL indicada por el compositor: la velocidad que RIGE toda una composición o distintos trozos de ella. Por ejemplo: el metrónomo marca 80 pulsaciones por minuto: esto indica la velocidad de la composición o de una sección de ella; el metrónomo indica 60 pulsaciones por minuto: una velocidad menor.

De esta manera el director marca la velocidad GLOBAL de la composición y, si se quiere, cada compás contiene varios ritmos no necesariamente en relación rígidamente simétrica. La verdad es que el resultado de esta modalidad se puede llamar una NUEVA SIMETRIA producida por medios ASIMERICOS DENTRO del COMPAS.

Hasta aquí estamos en el campo de lo MANEJABLE y lo POSIBLE. El director marca cada compás o grupo de compases; los ejecutantes siguen sus distintos caminos DENTRO del compás, consiguiendo una ejecución decorosa o brillante, según la pericia del compositor, director y componentes del conjunto. La razón es que la obra o secciones de ella están REGIDAS por el mismo TEMPO —el denominador COMUN y la misma VELOCIDAD GLOBAL.

El POLITEMPO de Henry Cowell difiere fundamentalmente de la POLIRRITMIA. Mientras la POLIRRITMIA propone una variedad de ritmos DENTRO del mismo compás, el todo REGIDO GLOBALMENTE por la misma VELOCIDAD o TEMPO, el POLITEMPO es una forma donde dos o más TIEMPOS o VELOCIDADES son ejecutados SIMULTANEAMENTE. Esta nueva situación —por obvias razones técnicas del conjunto— excluye la ejecución de una obra compuesta en POLITEMPO. Ni un pianista con dos (o más manos) podría hacerlo. En cuanto a conjuntos instrumentales o vocales, el problema se complica aún más. Recuerdo que allá por el año 1931, en la NEW SCHOOL OF SOCIAL RESEARCH de Nueva York, las notas del programa para un concierto de jóvenes compositores, decían que para una de las composiciones programadas harían falta 22 metrónomos —uno para cada uno de los integrantes de la orquesta— porque cada ejecutante se vería obligado a seguir un TEMPO totalmente distinto del de los demás.

No; no es una exageración. A propósito, el compositor en cuestión (un amigo) regresó a lo convencional o por lo menos a la POLIRRITMIA.

x x x

Hace varios años Nancarrow decidió buscar la manera de vencer los problemas PRACTICOS del POLITEMPO. Había también que considerar el problema de encontrar ejecutantes de su obra escrita. Se puede imaginar (algo que pasa por la mente de muchos compositores) que si él pudiera HACER o "FABRICAR" una composición sin tener que recurrir a los intérpretes individuales o a conjuntos, esto le resolvería uno de los perennes problemas del compositor. Tanto más que el POLITEMPO le interesaba. Ni corto ni peroso, Nancarrow fué a Nueva York; encontró a uno de los pocos mecánicos de la pianola. Estudió los procedimientos técnicos y comenzó a trabajar por su cuenta en México. Sobre la marcha (y bien larga fué esta marcha) descubrió y/o ideó muchos refinamientos de esta modalidad. Al fin y al cabo la pianola —hasta entonces— había sido un instrumento de REPRODUCCION. Lo que interesaba a Nancarrow era la composición.

x x x

Sin entrar en muchos pormenores técnicos, he aquí el funcionamiento de la pianola: un rollo de papel ha sido perforado de cierta manera; el rollo así perforado recibe el impulso de un mecanismo de pedales (en tiempos preteritos) o de la fuerza motriz eléctrica. Al paso del rollo, las perforaciones ponen en acción los martinetes de la pianola. Las perforaciones, al poner en acción los martinetes de la pianola, producen la composición. Una vez perforado el rollo se le puede meter en una pianola cualquiera y el resultado está asegurado.

Naturalmente la calidad del resultado corre parejas con la calidad de la pianola —lo que corresponde a poseer un tocadiscos de alta, mediana o baja calidad. El hecho capital es: una vez terminada la perforación del rollo, la ejecución de la obra queda concluida. El compositor no tiene que recurrir a individuos o conjuntos.

x x x

Nancarrow creó lo que se puede llamar su propia técnica de composición musical. Al terminar su esbozo aproximativo sobre el papel pautado, dibuja en el rollo los lugares donde han de colocarse las perforaciones y en seguida procede a hacer las perforaciones. Este es un trabajo largo, minucioso, que requiere mucha paciencia y tiempo. Pero ya no tiene que pensar en si su POLITEMPO va a necesitar de varios directores (un procedimiento poco seguro) o de un regimiento de metrónomos individuales para cada ejecutante. Cuando la perforación ha terminado, el medio de ejecución está a la mano para la cantidad de "ejecuciones" que se deseen.

Prácticamente, toda la producción de Nancarrow deriva del cánon, forma abuela de la polifonía. El resultado musical es de una libertad controlada; libertad donde cada línea de la polifonía tiene y mantiene su PROPIO TIEMPO INDEPENDIENTE.



CON
ERIC
LANDERER

Por ESPERANZA PULIDO

P.—En los largos años que llevamos de conocernos, querido Eric, he podido seguir, casi paso a paso, el proceso de tu evolución como pianista y como músico. Tengo muy presente cuando ibas, en Nueva York, a estudiar en mi pequeño pianito y cómo te envidiaba "tus" Estudios de Chopin, que dominabas plenamente desde el punto de vista técnico. Eramos jóvenes entonces y tú, procedente de Praga y París, ya apuntabas como el notable pianista en que has llegado a convertirte, gracias a tu excepcional talento y a tus facultades musicales innatas. Por aquel tiempo eras un muchacho reservado y casi taciturno; pero tu excelente salud constituía ya desde entonces, tu mejor aliada.

R.—¿Sabes por qué tengo tan buena salud? Porque procedo de una familia checoslovaca, en las que las enfermedades, ora reales, ora imaginarias, eran cultivadas con esmero. Si algún médico, recomendado a mi madre, no hallaba nada objetable en su organismo, se hacía merecedor de dicerios y exclamaciones despectivas. En cambio, otro que la considerara muy delicada de salud y le recetara los más costosos remedios, era objeto de propaganda gratuita y exultante. "¡Qué eminente galeno!", exclamaba mi madre, con la aprobación de mi progenitor. Por tal razón decidí que yo iba a tener una salud de hierro y aquí me tienes: nunca he necesitado de servicios médicos.

P.—Naciste con un organismo perfecto. Hablando de otra cosa, sé que Proust ha sido uno de tus grandes amores literarios: él era positivo, pero idealista y humano, como tú. Por lo que se te quiere como artista y se te busca como hombre. Encuentro un paralelismo entre tu vida musical y la vida literaria de autor de *Les Jeunes Filles en fleur*. Como él, tú también triunfas en los salones de la gente culta. Hablemos de tu música, ya que de tus aficiones literarias y de tu cultura general se ocuparán otros, quizá, en lo futuro. Aparte de tus méritos como concertista tienes el de haber sido, en parte, empre-

sario de ti mismo, aún en países tan difíciles para el artista como los Estados Unidos. ¿Cuáles han sido tus tácticas?

R.—Contactos, en lugares desconocidos. Al dejar buenos recuerdos, lo demás se da por añadidura. Ha habido lugares, como la Radiotelevisión Francesa, donde mis grabaciones se han seguido escuchando. Me es grato pensar que "mi" *Petrouchka* fue considerada allí como la mejor entre las grabadas por aquel Organismo. Esta ha sido una de mis grandes satisfacciones artísticas y, quizá, haya dado lugar a la carta que te mostraré.

P.—Después de leerla, ¿me permites traducirla para *Heterofonia*? Lo haré dentro de esta grata charla.

Hela aquí:

"Querido señor: Como le había prometido durante su última estada en París, le he reservado el recital público de piano de diciembre próximo.—Este acto se llevará a cabo en el Estudio 105 del recinto de la O.R.T.F., el sábado 21 de diciembre, a las 17 horas 30. Los recitales públicos se componen de dos partes de 30 minutos cada una. Hágame saber inmediatamente su aprobación. Atentamente, Charles CHAYNES, Delegado del Director de la Régie de Radiodifusión para FRANCE-MUSIQUE., París, 31 de mayo de 1974".

No tengo que preguntarte si aceptaste de inmediato. ¿Cuál será tu programa, que siento no poder escucharte?

R.—Entre otras cosas, la "Fantasía Bética", los "Valses Nobles y Sentimentales" de Ravel, etc.

P.—Se me hace agua la boca. Si hasta en lugares de poca importancia cultural ejecutas programas selectos, era de esperarse que en éste, que te es tan caro (Porque París ha sido siempre uno de tus más grandes amores), te hayas lucido en su confección. Lo cual no es raro en tí, puesto que aquí te hemos escuchado algunos verdaderamente excepcionales, como el de música francesa, el de música contemporánea en su última parte, etc. El sábado próximo, tocarás aquí la *Fantasía Bética* de Manuel de Falla y, como nunca te la he escuchado, la espero con entusiasmo.

R.—A propósito de esta obra debo decirte algo que le descubrí recientemente. Aunque no soy un aficionado a los toros, sé de qué se trata y no ignoro que el arte de la capa es una especie de ballet ejecutado a dúo. ¡Un torero y un toro! Pues bien: mientras estudiaba la obra, el otro día, se me representaron patentemente aquellos movimientos *balletísticos* y, por allá, el cante jondo de algunos gitanos. No te imaginas con qué claridad los sentí en mi interior. Hasta el punto de conmover con intensidad las fibras de mi emotividad. Claro que Manuel de Falla nunca recurre a la cita auténtica; pero él siempre supo cómo crear un ambiente español castizo, con su música.

P.—Cuéntame algo de tus andanzas por el mundo.

R.—Este año tuve una grata sorpresa en el Norte de Londres. Después de mi recital, uno de los hombres más prominentes del lugar me invitó a su casa para festejarme. El y sus cuatro hijos —una niña de corta edad y tres varoncitos— tocaban diversas instrumentos musicales con gran decencia. La niña era casi notable en el piano. Al día siguiente fui nuevamente invitado, esta vez para hacer música de cámara en su compañía y te aseguro que la gocé de verdad. El señor era un reputado hombre de negocios y ojalá que hubiera muchos como él en el mundo. Podría relatarte mil anécdotas de mis viajes, pero no es este el momento.

P.—Me gustaría que, en lugar de haber adoptado la ciudadanía venezolana, te hubieras hecho mexicano por adopción.

R.—Pero aquí nunca me ofrecieron lo que me brindó el Gobierno venezolano: un curso anual en el Conservatorio y ningunas trabas administrativas para mis giras de conciertos anuales. No vivo largo tiempo en Caracas, pero estoy muy agradecido por la distinción. Tú sabes que México me gusta mucho y, por tal razón, vengo aquí casi año tras año. Tengo excelentes amigos mexicanos (entre los que te cuentas tú) y un público que me es muy grato.

P.—Hasta el sábado, Eric, y que en tu futuro haya siempre luz.

SOBRE LO YA DICHO

Por MAURICE LE VAHR

Apenas acaba de marcharse la "grande" (como a sí misma se califica) Orquesta de Cámara *Northern Sinfonia of England*. Ofreció dos audiciones: la primera en el Palacio de las Bellas Artes y la segunda en el Auditorio de la Facultad de Arquitectura de la Ciudad Universitaria.

La breve estancia entre nosotros de la Orquesta mencionada constituyó un intenso deleite y una interesante experiencia. Se sabía que es una orquesta muy buena; pero no sospechábamos, siquiera, que alcanzara tan alto nivel de excelencia. En otras páginas HETEROFONIA analiza, por lo menudo, el rendimiento del famoso conjunto de *virtuosos* en cada una de sus actuaciones;

también la de su meritísimo Director, Mr. Norman del Mar. Lo que aquí se intenta es el llamar la atención sobre la experiencia que pudo derivarse de aquellas actuaciones.

Desde los instantes previos a la primera ejecución pudimos darnos cuenta de que era muy alto el LA que sirvió de base a la afinación de la Orquesta: de 444 vibraciones simples por segundo. No obstante este hecho, fué dable a los señores instrumentistas afinar con perfección en virtud de la homogeneidad de sus instrumentos. En el caso, "homogeneidad" quiere decir que, en los instrumentos de metal y en los de madera, la longitud de los tubos fué "cortada" de acuerdo con lo que conviene al LA de frecuencia 444 vibraciones simples por segundo.

La ocasión resultó preciosa para establecer una comparación entre esta Orquesta europea y las nuestras, tal como antes pudimos haberla hecho entre las nuestras y las varias norteamericanas que también nos han visitado, que han sido más de cuatro en los últimos 43 años. ¿Por qué nuestras orquestas no satisfacen al oído como las visitantes extranjeras? ¿Qué falta a las nuestras?

A quienes no hayan olvidado los rudimentos de Acústica que se enseñan en las escuelas secundarias, la respuesta es muy sencilla. Para comenzar hace falta una norma nacional de afinación a la cual se ajuste, por construcción, todo el instrumental de metal y de madera; que las cuerdas fácilmente, y de manera rápida, pueden afinarse conforme a cualquiera norma.

Próximamente (es anunciada para el miércoles 4 de Septiembre venidero) por esta Ciudad tendremos ocasión de escuchar a otra orquesta europea: a la *Orquesta de Cámara de Colonia, Alemania*. Con seguridad que su norma de afinación será distinta de la inglesa; empero, cualquiera que ella sea, cierto será que todo su instrumental de metal y de madera vendrá ajustado, por construcción a la *misma norma*.

Queda firme la decisión, por parte nuestra, a reiterar la experiencia y abierta la invitación a que la haga también quien quiera. Comprobaremos cómo, en cualquier acorde *al desnudo* de "maderas" con "latones", no se producirán aquellas "pulsaciones" (ondas de choque) que son fuente de inabarcable molestia en las orquestas nuestras.

Y es de desear que, como conclusión de tal experiencia y tales observaciones, sintamos más viva cada vez la necesidad, para nuestras orquestas, de la homogeneidad instrumental. Esto como paso previo a aquello que es de importancia permanente: la creación de una norma oficial de afinación.



FIGHERO DE COMPOSITORES MEXICANOS

CARLOS JIMENEZ MABARAK

Fechas	Datos biográficos y obras
1916	Nace en la ciudad de México, el 31 de enero.
1932	Es trasladado por su familia a Europa. Ingresa al Instituto de Altos Estudios Musicales de Bruselas, donde estudia con Marguerite Wouters y Charles van den Borren. Diploma de fin de estudios de Armonía. Título de Técnico en Radiotelefonía.
1937	Regresa a México. Inicia su primera serie de canciones sobre textos de grandes poetas, las que, hasta 1962, alcanzan la suma de 25.
1938	Danzas Españolas Nos. 1 y 2. Sonata del Majo enamorado (piano). Asiste, como oyente, a las clases de Dirección de Orquesta de Silvestre Revueltas.
1942	Adscrito al Cuerpo Docente del Conservatorio Nacional de Música. Segunda serie de canciones corales. (Cinco Nanas, Dos Cantos con texto de García Lorca , etc.). La muñeca pastillita , para pequeña orquesta. Un año después, Pirrimplin en la luna , para pequeña orq.
1944	Concierto en Do , para piano y orquesta. Primera serie de obras corales, hasta 1962.
1945	Sinfonía en Mi bemol mayor, por encargo de la Orquesta Sinf. de México.
1946	Contrato por la Dirección del Conservatorio de La Habana, para un curso de Armonía, aplicada al canto coral. Balada del pájaro y la doncella (Reorquestada en 1960). Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz , para cuarteto de cuerda, por encargo del INBA. Calígula (música de escena para la obra de Camus), para orquesta sinfónica.
1948	Balada del Venado y la Luna , (encargo del INBA) para orquesta sinfónica. Invitado por el Gob. de Guatemala para participar en los actos culturales de los Juegos Deportivos Centroamericanos.
1949	Danza Fúnebre : ballet estrenado por la Academia Mexicana de la Danza.
1950	El Ballet Nacional de México estrena El Amor del Agua. Recuerdo a Zapata , ballet-cantata.
1952	El Nahual herido (preludio). Danza de las Cuatro Estaciones , por encargo del INBA. Variaciones sobre la Alegría , para Orq. Sinf.
1953	Balada de los Quetzales. La Maestra Rural, Retablo de la Anunciación . Visitante en las clases de Composición de De Ninno y Turchi en la Academia de Santa Cecilia.
1954	Preludio para Orquesta. Las Ventanas (ballet).
1956	Invitado por el Gob. de Guatemala. Viaje a Francia. Conferencia en la RTV, sobre música mexicana. Se inicia en la técnica dodecafónica. En Salzburgo estudia la ópera.
1961	Estreno del ballet La Llorona . Misa de seis, ópera en un acto. Concierto para piano.
1962	Sinfonía en un movimiento. Profesor de Armonía y Composición en el Conservatorio.
1963	Ballet La portentosa Vida de la Muerte , estr. por el Ballet de Bellas Artes.
1968	La Asociación Nac. de Intérpretes le entrega una medalla de oro por su Fanfarria Olímpica , seleccionada, mediante concurso, para las ceremonias de la XIX Olimpiada.
1969	"Diosa de Plata" otorgada por la As. de Periodistas Cinematográficos por su música para la película Recuerdos del Porvenir .
1974	Como Consejero Cultural de la Embajada de México en Austria, es invitado a Salzburgo a dictar una conferencia sobre el desarrollo de las Artes Plásticas en México. Regresa a su País.

De Tiempos Pasados

Por ESPERANZA PULIDO

Cuando uno ha vivido una larga vida, suele dejarse dominar por los deseos de rememoranzas dignas de ser rumiadas. He decidido, pues, desempolvar papeles de cosas publicadas en tiempos remotos, o inéditas aún, pero solamente aquellos que mi intuición de periodista me permite asegurar un interés general. Comienzo por París; pero quizá me remonte, más tarde, a tiempos anteriores. Fui la primera mujer mexicana becada por el Gobierno francés al término de la Segunda Guerra Mundial y la experiencia resultó tan alucinante durante mis dos años y medio de permanencia en París que si hubiese de escribir un libro tendría material suficiente para un grueso volumen. Quizá pueda, todavía, realizarlo; sobre todo ahora, cuando las perspectivas se han aproximado con suficiente claridad para su más acertada interpretación. El gran pianista franco-suizo Alfred Cortot conoció un momento —un largo momento— abominable en los últimos años de su vida. Hélo aquí.

La Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio invitó a Alfred Cortot a actuar como solista del Concierto en la menor de Schumann. Sería el regreso del afamado pianista a los escenarios públicos al cabo del conflicto bélico. Y, aunque ya exonerado, se le acusaba aún de colaborador de los nazis. Un Jurado lo había condenado a dos años de silencio expiatorio. De fuentes fidedignas se sabe que el Sindicato de Músicos le advirtió, de antemano, que la Orquesta había recibido órdenes terminantes de rehusarse a acompañarle el Concierto elegido; sin embargo, Cortot insistió en jugarse el todo por el todo, pese a que el público no había sido advertido del fraude. El sábado fueron anunciados dos ensayos públicos —hecho inusitado en aquellos momentos— y el domingo siguiente se realizaría el concierto.

Así, pues, aquella mañana, a las diez horas, podía verse a la Orquesta en su sitio y un gran piano Pleyel en el proscenio. Yo me hallaba entre el numerosísimo auditorio que llenó a capacidad el Teatro de los Campos Elíseos. De pronto, aparece Cluytens y toma la batuta para dirigir la *Primera Suite* de J.S. Bach, que la Orquesta toca en forma imperfecta y fría. Al término de la Jiga, sale el Director, para regresar un momento después al podio orquestal. Levanta la batuta y se escuchan los primeros acordes de "El Mar"

de Debussy, con que debía terminar el programa. La tempestad que más adelante debía haberse desencadenado en la bella obra de Debussy es anticipada por el público, que la desata en forma violenta. Entre el barullo formidable se escucha insistentemente el nombre de Cortot. El Director se ve obligado a interrumpir la ejecución.

Por fin aparece Cortot. Al verlo, la Orquesta entera se convierte en un solo hombre en retirada. La claqué contra el pianista descarga ahora una serie de insultos. Pese a todo, Cortot se sienta al piano y comienza a ejecutar la *Fantasia* en fa menor de Chopin. Su fuerte personalidad logra, por fin, acallar la oleada de murmullos y, dando pruebas de poseer, a los 75 años de edad, una nervatura férrea, interpreta la obra con extraordinaria expresividad, pese a las deficiencias técnicas ya patentes en él. Al terminar, nueva ovación y dos *encores*.

Por la tarde ya lleva el público a la Sala una animosidad patente. Se repiten los primeros episodios de la mañana y, como Cluytens insista en seguir dirigiendo "La Mer" para los espíritus chocarreros, puesto que no es posible escuchar una sola nota, dos jóvenes de la luneta brincan como tigres al escenario para imponerle silencio al conjunto sinfónico por la fuerza. Entonces el contrafagot, blandiendo su imponente instrumento, avanza rápidamente al proscenio, seguido de un violinista —un par de valientes—, y obligan a los intrusos a tomar las de Villadiego.

Ante tales demostraciones, Cluytens vuelve a suspender la ejecución. Sale en seguida una persona y, después de aceptar pacientemente una tanda de insultos, logra, a su vez, hacerse escuchar y promete que, al término de "La Mer" tocará el Sr. Cortot. Aplausos y silencio.

La emoción experimentada por el Director y la Orquesta nos da la oportunidad de escuchar una interpretación de la obra tan extraordinaria como la que más, puesto que, aparte todo, Cluytens es un especialista de Debussy y sabe obtener de los músicos el colorido flamante que demandan las orquestaciones del Compositor impresionista. Y como el público no es insensible a la belleza, se deja llevar por tan singular ejecución: descargan los trombones y la batería sus truenos y relámpagos; se siente la furia de las olas; retorna la calma; cantan las sirenas; entona la naturaleza marítima un himno a la vida. Y, al terminar la obra parece que el público está ya ganado para aceptar el nuevo fraude que se le reserva...

El piano —ese majestuoso instrumento musical que nada tiene que ver con los líos de los humanos— espera en el proscenio. Pero ¿qué sucede? Sin decir esta boca es mía, la Orquesta abandona el escenario. La furia de hombres y mujeres vuelve a desencadenar su crespada marejada "¡Cortot, Cortot!", grita, y, por fin, aparece el pianista, del brazo de un caballero. La claqué renueva los insultos; lo que no impide que Cortot inicie la ejecución de la Sonata en si bemol menor de Chopin, llena de notas falsas, pero con la línea perfecta

que caracteriza sus interpretaciones. Los dos primeros movimientos apenas pueden percibirse; pero ¡oh milagro de las músicas populares! Al comenzar la "Marcha Fúnebre", tras un grito espasmódico de: "¡Pour tes funeraillés!" (¡Para tus funerales!) y otros cuantos insultos de peor calaña, se hizo un silencio sepulcral. Cortot elaboró un clímax perfectamente dinámico que embelesó aún a sus enemigos. El último movimiento de la obra —ese oleaje suave y persistente, aunque un poco turbio bajo los dedos del pianista—, terminó con un acorde luminoso que provocó otra tempestad de aplausos.

Ahora bien: se pregunta uno: ¿por qué un artista como Cortot insiste en ignorar los dictados de la prudencia y desafía las circunstancias hostiles? Aunque sus dedos ya no le obedezcan del todo, sería injusto llamarle decadente. Posée aún un fuego interno vibrante y sigue electrizando a sus auditorios.

ANECDOTAS DE ARTURO RUBINSTEIN CONTADAS POR EL MISMO

En uno de sus últimos años de soltería, al cabo de un recital suyo, aquí en México, lo invitamos, un grupo de pianistas y aspirantes a pianistas, a cenar en un céntrico restaurante de esta Ciudad. Era (y lo es aún) persona en extremo afable y conversadora y gustaba de relatar sus peripecias de tromamundos, para deleite de auditorios jóvenes, que lo idolatraban. He aquí algunas de las que me quedaron en la memoria.

EL PREPOTENTE ALCALDE.—A un pueblecito de España fue a dar un recital. Era la primera vez que se escucharía allí a un pianista de su categoría. El público se arrellanó cómodamente en sus asientos, guardando respetuoso silencio. Presidía el acto el Alcalde del lugar: hombre que se las daba de culto y conocedor. Salió el Artista y el Alcalde dio la señal para que se le saludara con un aplauso; después del primer número de un programa accesible, volvió el buen hombre a repetir la orden de aplaudir y, así sucesivamente, hasta que, entusiasmado, el público aplaudió espontáneamente, sin aguardar la orden del alcaidesco personaje; quien, incómodo e impaciente, se levantó de su asiento y gritó:

—¡Maestro! ¡Por favor toque usted "Las Golondrinas"!

Rubinstein se quedó estupefacto y, después de hacer una seña de que desconocía aquello que se le pedía, prosiguió su programa. Terminado éste, fue el Alcalde a saludar al Artista; quien creyó pertinente excusarse, diciendo que le había sido imposible satisfacer sus deseos, porque no conocía aquella pieza. Con decidido espíritu de protección, el Jefe del Ayuntamiento dio una palmada en la espalda del Artista y le dijo:

—No se mortifique usted: ¡ya la aprenderá!

x x x

LA COJITA PROFESORA DEL PIANO.—En Sidney, Australia, una profesora de piano, que cojeaba de una pierna, insistió en que Rubinstein escuchara a un alumno suyo de 13 años. El Artista accedió, suplicando a la profesora volver al día siguiente, a la una de la tarde. Ignoro si el matrimonio lo volvió madrugador; pero, por aquel entonces, gustaba de dormir hasta bien entrada la mañana. Cuál no sería, pues, su disgusto al ser despertado a las ocho horas por un timbre telefónico: era una agencia de pianos, que le comunicaba el inmediato arribo de un afinador.

—No lo necesito —contestó malhumorado.

—Sí; señor, para allá irá.

Después de varias réplicas Rubinstein se conformó con su negra suerte. De pronto escucha barruntos de un afinador de pianos, trabajando en el vestíbulo del hotel. Baja a la hora requerida y, cuál no sería su sorpresa al contemplar una caterva de muchachos, acompañados por sus papás y sus mamás. Todos tenían que tocar para Rubinstein y había caras largas, por envidias y discusiones molestas. ¡Qué mal rato le hicieron pasar al pobre!

LA NIÑA PRECOZ.—En Sao Paulo, Brasil, una pareja de burgueses llevó a su niña para que la escuchara el Artista. Este accedió y la creatura tocó bastante mal una piececita insignificante. Al año siguiente se repitió la misma escena: la niña volvió a tocar la misma piececita, un poco más rápidamente. Rubinstein reiteró su comentario del año anterior, para salir del paso. Entonces la pareja insistió en que el pianista fuese a comer con ellos; pero éste se excusó en su media lengua portuguesa y salió del paso: cosa que le fue imposible evadir al tercer año, después que la niña hubo tocado la misma piececita, con bastante agilidad esta vez. Rubinstein hizo señas de que movía rápidamente sus dedos y, como la pareja no cesase en su empeño de brindarle una cena en su domicilio, Rubinstein, acosado, dijo finalmente:

—Bueno, mire usted: hoy tengo una comida; pero si me recoge a eso de las tres, o cuatro de la tarde, pasaré una media horita con ustedes.

En punto de la hora se presentó el señor con un coche de novios, todo forrado de satén, e iluminado interiormente por cinco focos eléctricos.

Así llegaron a la residencia del ciudadano aquél, situada en las afueras de la ciudad. Entraron a un lugar lóbrego y Rubinstein se encontró de buenas a primeras en una sala amueblada con pésimo gusto. Como era natural, la niña volvió a tocar una, dos, tres piecitas. En seguida, para complacerlos él se sentó al piano y ejecutó igualmente, una, dos, tres cosas; después de lo cual dio la señal de partida.

—¡No se va usted! dijeron al unísono las personas allí reunidas.

—¡Sí; tengo que irme!

—¡No se va usted!

—Señores, tengo una cita a las siete de la tarde.

—¡Pues no se irá usted!

Resignado con su perra suerte, Rubinstein vio, de pronto, al abrirse una puerta, una mesa servida como para banquete de bodas y, haciendo de tripas corazón, cenó por la buena o por la fuerza.

EL TORERO PASTOR.—Muy aficionado, como era a las corridas de toros, Rubinstein se entusiasmó con el anuncio de que torearía el famoso Pastor. Aquella misma noche él tendría que ofrecer un recital en el pueblo de España donde se encontraba. El pianista polaco era ya popularísimo por toda la tierra del Cid. Al verlo en la plaza de toros, lo saludó amistosamente el torero y le dijo:

—Don Arturo, iremos esta noche a escucharlo.

—¡No, por Dios! No esta noche. Toco un programa que ni siquiera a mí me gusta.

—Don Arturo, no crea usted que esta gente de aquí entienda de toros; pero cuando hace uno bien las cosas lo saben apreciar...

Libros

EDGARDO MARTIN, *Panorama Histórico de la Música en Cuba*. Cuadernos CEU, Universidad de La Habana, 1971.—El Autor acaba de enviarnos su valioso trabajo, por mediación del común amigo Pedro Michaca. En 218 páginas y un colofón de 36, Edgardo Martín nos entrega una obra muy importante, que por primera vez se adentra en todas las épocas y todos los aspectos que la Música ha ofrecido en aquella antigua Perla de las Antillas y actual Diamante solitario de la América Latina.

Como anuncia en el Índice su Autobiografía, por allí comencé, para obtener una perspectiva cabal de su personalidad. Edgardo Martín es un músico de cuerpo entero, en las ramas de la creación, la enseñanza, la investigación, la crítica, la ejecución, etc. Su libro se lee, pues, con plena confianza.

Refiriéndose en el Prólogo a los perfiles propios de cada país, dice: "... el Moderno México es una realidad actuante, viva, definida (aunque nosotros no lo pensemos así), que ha dejado muy atrás a los aztecas, los chichimecas, los mayas y los toltecas; tampoco Cuba es una prolongación del Calabar, y ni siquiera de España. Es que, el remontar a los orígenes hace perder la realidad actual". Este es un concepto que merece consideración.

Al entrar en materia comprobamos que el siglo XVI cubano no ofrece mayor interés musical que el *Son de la Ma. Teodora* —la música más antigua que se produjo en Cuba—, cuya autora fue la negra *Teodora Ginés*. Dice el Autor que, según indicios, Cuba tuvo su primer compositor —Esteban Salas— hasta el siglo XVII. Fue un compositor serio de música religiosa y organizó la capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba.

El siglo XVIII no difirió grandemente del de los otros países importantes de la Colonia; pero hubo mucho mayor acervo de folklore negro que en México, por ejemplo.

En el XIX se desarrolló la afición cubana por la ópera. Cree el Autor que "América y Apolo" fue la primera ópera compuesta por un cubano, aunque anónimo. La música clásica comenzó a abrirse paso en teatros y salones particulares. Juan París y Antonio Raffelin fueron los primeros compositores de este siglo. El folklore continuó en apogeo. En la composición de música culta se distinguió *Ignacio Cervantes*, cuyas Danzas Cubanas conocemos en México. En la música vernácula descolló *Gonzalo Roig*. Hubo un buen número de revistas musicales.

El siglo XX es iniciado por el Autor con consideraciones geográficas, políticas y sociales. En realidad, todo musicólogo que merezca el nombre de tal, encausa consideraciones de esta índole, puesto que contribuyen al desarrollo artístico de los pueblos y de los músicos.

En Cuba, tales condiciones produjeron, a principios y mediados del siglo, "un eclecticismo marcado por la desorientación ideológica y sólo alentado por el afán de desarrollar los tipos de actividades e instituciones musicales de que había carecido el país como colonia española".

Entre los compositores de la "primera República", señala Martín a *Antonio Rodríguez Ferrer*, *Guillermo Tomás*, *Eduardo Sánchez de Fuentes* —"gran melodista"—, *Joaquín Nin Castellanos* (que los españoles consideran "suyo"), a *Jaime Prats*, *Angel Reyes Camejo*, *Alfredo Brito* (nacido en México), etc.

En esta temprana parte del siglo XX *Maria Teresa García Montes* fundó la *Sociedad Pro Arte Musical*, activa durante cuarenta años.

Dice el autor que, para la música cubana, el siglo XX se inició en 1925, con el estreno de la "Obertura sobre Temas Cubanos" de *Amadeo Roldán* y con el inicio del afrocubanismo. En 1927 *Alejo Carpentier* organizó un par de conciertos de música nueva. Fundóse la Orquesta Filarmónica de La Habana.

De 1925 a 1960 hubo una notable difusión de la música en Cuba (sobre todo en La Habana), ocupando un lugar prominente en los principios de este período el mencionado *Amadeo Roldán* y *Alejandro García Caturla*, más bien conocido como *Caturla*, a secas. Ambos compositores "fundaron un nacionalismo de música grande, de obras mayores", en un estilo netamente cubano y fueron los primeros en incluir técnicas nuevas (impresionismo, polirritmia, politonalismo, atonalismo). Roldán murió a la temprana edad de 38 años. Dejó un considerable número de partituras.

Caturla practicó la abogacía y fue asesinado por un delincuente vulgar. Su música tomó por sorpresa a "jóvenes músicos que se acercaron a su obra y recibieron un impacto ante el hecho *Caturla*", porque "colma todo un mundo de posibilidades insospechadas para la creación musical cubana".

En 1940 *José Ardévol*, catalán de nacimiento, permitió en su clase del Conservatorio de La Habana la gestación de un movimiento iniciado por sus alumnos. Ardévol afianzó las simientes sembradas por Roldán durante su paso por el Conservatorio. Su cátedra de Composición se convirtió en un cenáculo del que surgió el *Grupo de Renovación Musical*, entre cuyos miembros al único que conocemos aquí es a *Juan Orbón* —un magnífico músico. Este Grupo realmente renovó el ambiente de la música en Cuba. Entre sus integrantes señala Martín a *Hilario González*, a *Argeliers León*, al propio *Orbón*, etc. Todos ellos se dedicaron a combatir el nacionalismo rapsódico, pero, al mismo tiempo, hicieron surgir un neo-clacisismo de cubanas facetas; y combatieron lo abstracto, sin obstruccionar ninguna de las técnicas dominantes en las naciones más avanzadas. En el grupo surgieron dos compositoras: *Virginia Fleites* y *Gisela Hernández*, autora de obras corales importantes esta última.

La generación siguiente pertenece ya a la Revolución. Señala el autor a *Alfredo Díaz Nieto*, *Natalio Galván*, *Nilo Rodríguez*, *Fabio Landa*, *Aurelio de la Vega*, *Electo Silva*, nuestro conocido *Federico Smith*, norteamericano que estudió en México con Galindo, Moncayo y Halffter.

En medio de las conmociones revolucionarias nació un movimiento vanguardista, alentado por tres compositores: *Juan Blanco* (1920), *Carlos Fariñas* (1934) y *Leo Brower* (1939). Este trío, más el Director de Orquesta *Manuel Duchesne Cuzán*, integraron la *Vanguardia Cubana*, dentro de la que trataron

de difundir corrientes como las de la música concreta, la electrónica, la aleatoria, etc. El Autor desaprueba algunas de las tácticas del grupo. “*La Vanguardia* —dice—, en una actitud de iconoclasticismo juvenil, procuró imponer una polémica ideológica y pública que quedó sin respuesta”; pero acepta que tiene ya una vigencia innegable. “Blanco Fariñas y Brower han logrado, en poco tiempo, que para el medio artístico cubano, el *concretismo*, *electronicismo*, *aleatorismo* y *especialismo* sean ya medios de creación sonora... que han conseguido valores propios, sobre todo en el cine, la televisión y en la puesta en escena de obras teatrales y ballets, así como en grandes desfiles gimnásticos al aire libre”. Agrega que estos compositores se han comprometido históricamente, por su enjuiciamiento de todo lo hecho antes de ellos y por sus autoapologías.

Todavía más tarde surgió el grupo de “Los Once”, dentro del movimiento de las brigadas juveniles de la UNEAC. Guiados por tendencias contemporáneas estos jóvenes no admiten compromisos, empero.

Como en casi toda la América Latina, la Musicografía se ha desarrollado en Cuba más patentemente que la Musicología. En esta última los primeros ensayos apenas apuntaron en el siglo pasado con *Serafín Ramírez*, *Laureano Fuentes* y *Fernando Ortíz*. “La Música en Cuba” de *Alejo Carpentier* fue la culminación de la musicología cubana (1904). Fernández Balaguer ahondó, en las investigaciones del anterior.

En la última parte de su obra el Autor da cuenta de todos los logros de la Revolución en terrenos de la música; de los organismos creados, que son numerosos; del impulso a la creación, como un *Plan de Encargo de Obras*, en el que doce compositores se comprometieron a componer cierta cantidad de trabajos, con absoluta libertad y un estipendio fijo anual. Ardévol y el propio Edgardo Martín tenían la obligación de componer sendas obras sinfónicas y de cámara. Un gran número de intérpretes fue contratado, convirtiéndose en artistas del pueblo, por lo que la música está siendo ampliamente difundida por toda la Isla. Desde 1960 fue fundada la Sinfónica Nacional, muy activa en los Festivales anuales que se celebran en varias ciudades. Se ha organizado Concursos, y reorganizado los planes de enseñanza musical. En fin, una gran riqueza humana, dentro del ámbito musical, emana de esta parte final de la obra de Edgardo Martín, que se lee con gusto y una cierta envidia... Por otra parte, se alegra uno al comprobar que el Socialismo cubano ha dejado a los artistas —ora pintores, ora músicos— plena libertad de expresión.

Revista de Revistas Musicales

MELOS.—En el número de Marzo-Abril pasados nos divertieron algunos accidentes ocurridos durante el Concurso de Música Contemporánea de la institución "Gaudeamus", al que concurrieron 192 obras de compositores de la última camada, entre las que fueron elegidas 28; pero durante los ensayos un coro se negó a ejecutar "Libro I de Fermentación", de Daniel Lent, debido al inconveniente físico de verse obligados algunos de los participantes a cantar dentro de las bocas de sus colegas. La obra de cámara "Zwischengesang" obligó al director Peter Keuschnig a rasurarse con un aparato eléctrico durante la ejecución. También se escuchó otra obra del mismo compositor, titulada "Música II para alientos", en la que un fagotista tenía que usar su instrumento como catalejos de ópera, para observar al auditorio. En esta obra, iniciada en el estilo de las "Variaciones Barrocas" de Lukas Foss, consistentes en la deformación de un Preludio de Bach, el compositor se vio obligado a realizar muchos cortes para las ejecuciones públicas. Varios autores presentaron dos obras. De las de uno de ellos, el "Cuarteto" era demasiado largo y la otra ("Maya") para orquesta, no contó con el registro natural de los alientos. También Jorge Antúnes presentó dos obras. En "Microformóviles" recurrió a una gran cantidad de trucos instrumentales que cansaron al público, pese a haber dividido la obra en tres secciones: Improvisación del Músico; Reacción del Público y Ejecución de la obra; pero, el crítico escribió que éstas no llenaron su cometido. El Primer Uremio lo obtuvo Maurice Weldington con la obra Cuando el Sol se pone, op. 32, cuyo largo desarrollo y falta de patetismo y concentración no satisficieron al comentador. A éste le dieron más satisfacción "Chirivari" y "Arbol Celestial" del Segundo Premio, obtenido por Nigel Osborne. En general, como ocurre frecuentemente por todas partes, a juicio del Crítico, se trató de una muestra más de experimentos fáciles, en la tradición posterior a Cage. "El tiempo del Serialismo se ha esfumado de nuevo", concluye.

En el mismo número hallamos los comentarios de John Montés al ENCUENTRO INTERNACIONAL DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA en Buenos Aires, que por sexta vez organiza la compositora argentina Alicia Terzián (huésped reciente como conferenciante en el Conservatorio Nacional de México), con acento en la música contemporánea de la América Latina. Otra compositora mujer tomó parte en el evento: la joven argentina Germina Casanova, quien presentó un Sexteto atonal: "Cinco Piezas". De la propia Alicia Terzián se escucharon sus "Atmósferas" para dos pianos. De

México sólo aparece el nombre de Héctor Quintanar, con un Quinteto para piano, violín, contrabajo, flauta y trompeta.

TIME.—No con demasiada frecuencia se incluye la Sección de Música en esta revista norteamericana —una de las de mayor circulación en el mundo entero; pero en el número del 5 de agosto pasado hallamos una importante noticia: fue descubierta en el Conservatorio Municipal de Viena, donde permaneció oculta durante 60 años, una Sonata para Violoncello y Piano en Re mayor de Brahms, que no es otra que la Sonata para Violín y piano en Sol mayor del propio compositor, quien realizó la transformación. El afortunado buceador se llama Gottfried Marcus, pianista y musicólogo. Como es bien sabido, Brahms no era mal negociante y, por tanto, solía llevar a cabo transcripciones de sus obras, con objeto de aumentar sus regalías. La de esta Sonata no lleva su firma; mas sí señales indefectibles de su personalidad. Dice el comentarista que "sólo Brahms hubiera osado cambiar la tonalidad". El famoso violoncellista Janos Starker estrenó la obra en Ravina y, según Time, el introvertido artista demostró palpablemente su intenso entusiasmo con esta frase: "Parece como si Brahms la hubiera compuesto para el violoncello".

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD.—Ultimamente nos ha estado regalando esta atractiva revista algunos interesantes artículos sobre asuntos musicales. En su número de junio pasado *Julio Estrada* nos sorprendió con transcripciones de muy interesantes escritos de MANUEL M. PONCE, precedidos de un corto Prefacio suyo, en el que dice: "Ponce tomó la responsabilidad de respetar la tradición de la música mexicana para emprender y permitir el camino hacia nuevas posibilidades de expresión, conservando la identidad, no lo idéntico; buscando los orígenes, no negándolos; creando una historia, no olvidándola". Y nos provoca deseos de que alguien descubra algún día "Patio Florido", la única ópera que escribiera Ponce, aunque la Revolución le impidiera terminarla. "No se comprende hasta ahora el papel que Ponce desempeñó en (la) cultura nacional, porque su modestia era grande y la soberbia resistencia que se le opuso, enorme". Y después vienen las transcripciones de "Notas sobre Música Mexicana", de las que citamos este párrafo: "...El público sanciona con su entusiasmo las temerarias innovaciones de los compositores modernistas. Y es que en música, sobre la Matemática, sobre todas las teorías y reglas, existe un supremo juez: el oído. Cuando el oído de la multitud acepta las nuevas combinaciones sonoras, sin los prejuicios que impone el conocimiento de las reglas de la Composición, puede afirmarse que en el fondo de esas combinaciones, que los doctos calificarían de disparatadas, existe un germen de belleza; germen que se desarrollará, tal vez, y que podrá llegar a ser la base de una nueva estética". Julio, creemos, debería haber mencionado las fuentes y las fechas.

REVISTA DEL ORGANISTA.—Nos agrada ver en cada uno de los números consecutivos de esta lujosa Revista musical ascendentemente mejorado e interesante. Descontando la inmensa cantidad de anuncios que contiene (y que nos vuelve agua la boca), el No. 3 de su tercer año (Julio-Agosto) ha

dado un buen paso hacia adelante; pero no quisiéramos ver convertida esta publicación en un órgano de propaganda de la casa Yamaha, porque entonces perdería prestancia y prestigio en los medios musicales serios. En la nota referente al arribo a México del Presidente de la Fundación Musical Yamaha, no hace ningún comentario objetivo a la visita de dicho caballero al Sub-Secretario de Educación Pública, para tratar "profundamente" la situación actual de México (sic) y los problemas de la educación musical escolar. Deben pensar los editores de la Revista del Organista que México está sumamente distante del Japón, física e intelectualmente, para que puedan coincidir los sistemas de enseñanza de ambos países. Ya con las diferencias étnicas que tenemos en casa y los males sociales que nos aquejan, tenemos bastante para resolver nuestros problemas educativos en cualquier rama del saber.

GAUDEAMUS INFORMATION.—El último número de este Boletín nos entrega las condiciones para participar en el Concurso de 1975 para Intérpretes de Música Contemporánea, que se llevará a cabo en Rotterdam, Holanda. Este concurso está ya abierto para cualquier solista vocal o instrumental, solos o acompañados y para conjuntos de no más de 9 ejecutantes, cuyas edades no sobrepasen los 35 años. Los premios —cinco en total— serán muy jugosos. Para mayores informes dirigirse a P.O. Box 30, Bilthoven, Holanda.

CONCIERTOS

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL.—En el mes de julio la OSN ofreció dos conciertos bajo la dirección del Director suizo CHARLES DUTOIT, distinguido músico. En el primero, fungió como solista del Tercer Concierto de Rachmaninoff el fenomenal pianista cubano HORACIO GUTIERREZ, quien ha vivido 12 años en los E.U. y se graduó en la Julliard School of Music de Nueva York. Este joven es uno de esos pianistas que surgen de vez en cuando en el mundo para causar sensación; no sólo por la endiablada técnica que han adquirido, sino, principalmente, por un cierto magnetismo que emana de sus personas y se traduce en fascinación para los auditorios. ¿De dónde proviene esto? Nadie podría decirlo con certitud; pero, indudablemente, interviene una intuición musical casi independiente del esfuerzo humano y el talento específico. Sea lo que fuere, es indudable que Horacio Gutiérrez se proyecta en forma muy especial. El Director Dutoit reveló sus méritos destacados con *Los Cuadros de una Exposición* de Mussorgsky-Ravel y, una semana después, con la Quinta Sinfonía de Mahler que hizo gustar, pese a sus dimensiones. La OSN sonó muy bien.

ORQUESTA FILARMONICA DE LA UNAM.—EDUARDO MATA, Titular de la OFU, quien continúa abriéndose paso en el mundo con acelerado ritmo, vino para dirigir algunos conciertos al frente de su orquesta

mexicana (es también Titular de la de Phoenix, Arizona). En el número pasado de *Heterofonía* reseñamos los dos primeros. En el siguiente programó Mata el 2o. Brandenburgo de Bach, las Danzas Sinfónicas de Grieg y el "Huang-pango" de Moncayo y escuchamos una muy buena versión del 2o. Concierto de Bartok, con el pianista Yuri Boukoff. En su última presentación, Mata se vió obligado a hacer un cambio a última hora: por indisposición del pianista James Stafford, que debía ejecutar el 2o. Concierto de Rachmaninoff, los violinistas Ignacio Safier y Lorenzo González, miembros ambos de la Sección de Violines Primeros de la Orquesta, aceptaron ejecutar las partes solistas de las bellas "Estaciones" de Vivaldi y lo hicieron sorprendentemente bien; lo cual indica que son músicos y violinistas muy competentes, puesto que, con un aviso de sólo 24 horas y un único ensayo precipitado (más la gran pericia de Eduardo Mata y el apoyo de lo Orquesta), salieron adelante a satisfacción.—El resto del programa fue un tanto popular: de Sibelius el "Vals Triste" y "Finlandia" y de Borodin sus "Danzas Polovetzianas".—En el siguiente programa, HECTOR QUINTANAR tomó la batuta para dirigir, algo inexpertamente, la "Catulli Carmina" de Orff, el estreno de su propio "Aries", "Francesca da Rimini" de Chaikovski y el acompañamiento del Segundo Concierto de Beethoven, ejecutado, en su parte solista, por JEROME ROSE.—Vino en seguida ABEL EISENBERG como huésped (Grieg, Debussy, Strauss y la Sinfonía en re menor de Franck. No hubo solista). Probablemente Eisenberg no estaba en su día, porque la Orquesta sonó un tanto gris e incolora y tocó sin entusiasmo.

El director de la siguiente semana fue Gérard Devos; la gran mayoría de los huéspedes invitados por Eduardo Mata, así como los solistas, han sido excelentes músicos y el francés Devos entre los mejores. Su versión de "El Mar" de Debussy resultó inolvidable, y no menos la Sinfonía "El Reloj" de Haydn. Por su parte, Jaime Laredo, bien conocido aquí, sigue ascendiendo a la más alta meta de los violinistas latinoamericanos. Su ejecución del Concierto No. 3 de Saint-Saens fue formidable. Los músicos de la orquesta lo ovacionaron a la par con el público.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA UNAM.—En la XLII Temporada de Conciertos de Cámara organizada por el Dep. de Difusión Cultural (Dep. de Música) de la UNAM, la OCUNAM tuvo cinco actuaciones, en las que fue dirigida, sucesivamente, por HERRERA DE LA FUENTE, CARLOS CHAVEZ, FRANCISCO SAVIN, HECTOR QUINTANAR, BLAS GALINDO y, nuevamente, FRANCISCO SAVIN, en programas de muy variado interés para la música contemporánea. Los programas de solistas recayeron en Víctor Urbán, organista; el Trio Western Arts (estrenó un Trío de Manuel Enríquez); Miguel García Mora; Jaime Laredo, violinista y el pianista Manuel de la Flor..

Hubo tres programas dedicados a obras de Eduardo Mata, Carlos Chávez y los Concerti de Bach para 1, 2, 3 y 4 pianos, con *Manuel de la Flor*,

Héctor Rojas, Luz Ma. Puente, Nadia Stankovich y Luis Herrera de la Fuente. Los recitales les correspondieron a María Teresa Rodríguez, Guillermina Higuera, Irma González, Alicia Cascante, Sally van den Berg, Christie Lundquist, Homero Valle, Manuel Enríquez, Jorge Suárez, Gildardo Mojica, Francisco Garduño, Marino Calva, Jean-Pierre Rampal y varios conjuntos de cámara.

ORQUESTA DE CAMARA DE LA CIUDAD DE MEXICO.—Este conjunto ha tenido varias actuaciones durante los meses de julio y agosto. Ultimamente se ha presentado en Bellas Artes, con unos "llenos" impresionantes, porque sus dirigentes son personas que saben moverse y los componentes del conjunto trabajan asiduamente.

ORQUESTA DE CAMARA DE BERLIN ORIENTAL.—Desde la división de Alemania en dos sectores, esta es la primera vez que escuchamos aquí un conjunto de músicos de la parte Oriental (Leipzig). ¡Y qué músicos! Eran 19 maestros y cada uno podría haber sido solista. Escuchamos un Mozart purificado; un Bach redivivo; un Prokofieff delicioso; un Schenker endiablado para el oboe solista que era Claetzner; un Vivaldi de lo más auténtico, con el mismo oboista; y nada menos que seis encores, a cual más atractivo. Al día siguiente (caso inusitado), la OCRL dio un concierto en la Pinacoteca Virreinal para el PRI, organizado para recabar fondos destinados a una obra caritativa. Esta vez tocaron —también formidablemente— Stamitz, Bartok, Britten y Mozart.

NORTHERN SINFONIA OF ENGLAND.—Otro incomparable conjunto que nos visita para dejarnos una impresión imborrable. Como se compone de 32 músicos de primerísima línea, tocan obras sinfónicas que no requieran grandes conjuntos. Vinieron dirigidos por *Norman del Mar* que, como asistente que fuera del gran Sir Thomas Beecham, heredó de éste su manera de "dibujar" las obras según va dirigiéndolas. Su batuta es de movimientos precisos y claros y los músicos la siguen como un solo hombre. En su primer programa *Manoug Parikian* nos brindó un Quinto Concerto para Violín y Orquesta de Mozart que colmó las expectativas de los más exigentes, por la pureza de su estilo y lo perfecto de su construcción. En el resto tocaron Rossini, Britten, Fauré y Schubert en forma perfecta. Hay un buen porcentaje de mujeres en el conjunto (una oboista de fábula), tan grandes ejecutantes como sus colegas del otro sexo. Regalaron como encore las "Danzas Rumanas" de Bartok, ejecutándolas con los ritmos que les eran propios y una vitalidad sorprendente. La noche siguiente volvimos a escuchárselas en la Ciudad Universitaria y las gozamos de nuevo. Esta vez Sandra Browne, mezzosoprano negra, tan bella como excelente cantante, fue solista de un Recitativo y Rondo de Mozart (K. 490) con un abligato de violín por el concertino del conjunto; y "Cuatro canciones folklóricas griegas" de Seiber. En el resto programaron a Paisiello, Stravinsky ("Concerto Dumbarton Oaks") y Mozart (¡qué gratísima Sinfonía K. 319 No. 33!).



FERNANDO AVILA

ORQUESTA SINFONICA DE XALAPA.—Para conmemorar el trigésimo aniversario de la fundación de la Universidad de Veracruz, se organizaron varios actos musicales, que culminaron en la ciudad de México con la presentación de la OSX y la Orquesta de Cámara de la Univ. de Veracruz, que dirigió Rino Brunello (cuatro conciertos). La primera ofreció cuatro conciertos durante julio y agosto, todos bajo la dirección de su titular, el distinguido Director FERNANDO AVILA. Como solistas, *Manuel Suárez* (Concerto para Violín de Beethoven), *Juan José Calatayud* (Rapsodia para piano y orquesta de Gershwin), *Alfonso Moreno*, (Concierto Op. 99 para guitarra y orquesta de Castelnuovo-Tedesco y *Günter Ludwing* (Concierto No. 2 para piano y Orquesta de Brahms). En el resto de los programas había Mozart, Beethoven, Revueltas, Ladrón de Guevara, Debussy, y Strauss. La OSX se halla muy adelantada, porque Fernando Avila ha sabido llevarla por buen camino, sin imponerle la obligación de realizar milagros. Con los esfuerzos de los últimos tiempos el conjunto suena sorprendentemente bien.

ORQUESTA SINFONICA DE GUANAJUATO.—Su última Temporada de 7 conciertos ya encontró al conjunto guanajuatense más numeroso y homogéneo. El nuevo Gobernador de la Entidad aprobó un considerable aumento de músicos y el maestro José Rodríguez Frausto, su Titular, los consiguió entre los buenos músicos. Como "Heterofonía" ha sido invitada para escuchar esta nueva fase del Organismo, hasta el próximo número de esta Revista podremos hacer la reseña completa.

ORQUESTA DE CAMARA Y CORO DE MADRIGALISTAS.—Los dos organismos ofrecieron, en conjunto, un interesante programa, con obras de Jiménez Mabarak ("Malva Rosa", "Amanecía en el Naranja" y una Obertura; Luis Sandi ("Los Xtolles") y Mozart ("Vísperas Solemnes de un Confesor", K. 339).

ASOCIACION PONCE. ROSA MARIA CALVO.—Este organismo clausuró su Temporada de 1974 con un brillante recital de la arpista española Rosa María Calvo, quien ejecutó con virtuosismo evolucionado un programa de música española moderna y contemporánea, de Granados, Albéniz, Guridi, J. Ma. Franco, Gombau, Rodolfo Halffter, E. Vélez, J. Rodrigo, J. Muñoz Molleda, A. Oliver. Las cinco últimas obras fueron estrenos en México. La Srita. Calvo ha dejado aquí una gratísima impresión desde el año pasado que vino por primera vez; ahora la reafirma.

LUZ MARIA PUENTE.—Con comentarios hablados de Joaquín Gutiérrez Heras, Luz Ma. Puente tocó un programa Haydn, Beethoven, Brahms y Chopin. Es curioso que en México se entienda mejor a Brahms, entre los románticos, que a Chopin; pero las Sonatas de Haydn y Beethoven (Re mayor y "Aurora") fueron muy bien interpretadas por la Artista.

CHARLOTE MARTIN.—¡Cuán singular artista es Charlotte Martin! Mitad norteamericana, mitad mexicana, muy distinguida concertista, acompañante y "coach" de primera, maestra muy solicitada, propagandista de la música mexicana y de la música estadounidense, decidió comprar en Coyoacán una casa y construir dentro del vasto terreno una sala de conciertos de buenas proporciones y acústica. El 22 de julio pasado la inauguró con un recital suyo, en el que programó obras de Saint-Saens, Sonata Anónima del siglo XVII arreglada por Bernal Jiménez, Bach-Liszt, Chopin, Debussy, Ponce, Bernal Jiménez, Gottschalk y Villa-Lobos. Hacía bastante tiempo que no la escuchábamos y la hallamos ahora convertida en una notable pianista, capaz de competir con los mejores, tanto técnica como interpretativamente. Pero Charlotte desea que su grata sala de conciertos entre en actividad colectiva y ya organizó una primera serie de conciertos con artistas mexicanos y extranjeros.

JACQUES-FRANCIS MANZONE y JOSE KAHAN.—Entre los conciertos organizados por Difusión Cultural de la UNAM en la Ciudad Universitaria, nos resultó especialmente grato el de estos dos artistas: música de cámara en la intimidad y sonatas para violín y piano muy caras, a nuestro espíritu, como la de Debussy y la de Re mayor de Prokofiev (que puede también tocarse en una flauta, por indicación expresa del compositor). MANZONE es un sobresaliente violinista francés, de exquisita sensibilidad. Pepe Kahan se le acopló a satisfacción y así pudieron ambos entregarse a las delicias de hacer esa clase de música con refinamiento. "La Tzigane" con que terminó el acto en un *tour force* para cualquier violinista, que MANZONE sorteó gallardamente. Como encore escuchamos el primer movimiento de la Sonata K. 296 de Mozart y lástima que no hayan tocado los otros dos movimientos, porque es una de las muy bellas obras de su género.



JACQUE FRANCIS

MANZONE

OPERA "HALKA".—De acuerdo con un convenio recientemente firmado entre México y Polonia, el Gran Teatro de Varsovia dio a conocer aquí la ópera "Halka" del compositor polaco Stanislaw Moniuzko, sobre un libreto de Wolski. La obra fue cantada en español por todo el elenco (figuras principales polacas: Hanna Lisowska, Barbara Nieman, Jan Szekey, Leonard Mroz y Bogdan Paproki; y partiquinos mexicanos: Ignacio Clapes, Ricardo Gálvez, Rolando Novoa y Alfredo Domínguez). Los polacos pronunciaron muy bien el castellano. Ojalá que cuando vayan a Polonia a cantar la misma ópera, nuestros paisanos se desempeñen convenientemente en la lengua de aquel grato país. El Director Kazimierz Kord controló perfectamente a su gente, logrando excelentes resultados. Los coros y el ballet colaboraron muy acertadamente (bailando, este último, unas polonesas con el estilo propio de bailes cortesanos y las mazurkas bien ritmadas.). Los cantantes polacos y la escenografía bien "traducida" por López Mancera.

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

Rivera de San Cosme 71

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

CENTRO DE EXTENSION UNIVERSITARIA
INICIACION MUSICAL

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

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

SAN COSME 71

EDIFICIO MASCARONES

México, D. F.

NOTICIAS DE MEXICO

SEMINARIO MUNDIAL DE EDUCACION MUSICAL.—En la conferencia que la Sociedad Internacional para la Educación Musical realizó recientemente en Perth, Australia, se acordó aceptar la invitación de México, para que el V Seminario Internacional se lleve a cabo en nuestro País. La ISME tiene 21 años de edad y a ella están afiliados 40 países; pero los Seminarios Internacionales se iniciaron hace 6 años en Inglaterra. César Tort fue invitado a Perth y presentará una Ponencia en la Conferencia de Nueva Zelanda.

NUEVOS MUSICOS EXTRANJEROS PARA LO OSEM. En virtud de la crisis, casi permanente, de atrilistas mexicanos, Enrique Bátiz, Director de la Orquesta Sinfónica del Edo. de México, decidió contratar diez nuevos elementos extranjeros que le faltaban al conjunto. ¿Que más podía hacer?

INTERCAMBIO DE MUSICOS.—Como si no bastase la crisis enunciada aquí arriba, el Consejo Nacional de la Música promovió un "intercambio" (sic) de atrilistas mexicanos y extranjeros. La primera remesa de aquí ya salió para Bélgica (ocho músicos); pero de allá no ha llegado ninguno todavía, porque, como dice Bátiz, con razón, en el Extranjero no se toman en cuenta nuestras instituciones musicales. Ojalá que cuando regresen los ocho turistas músicos, no encuentren sus puestos ocupados por colegas extranjeros.

INSTITUTO "ARTENE" (Arte-Niño-Educación). Este organismo fue creado para la promoción y difusión del *Método Tort de enseñanza musical infantil*; iniciará sus actividades durante este mes de septiembre y funcionará en Coyoacán.

ERNESTO



ROEMER

FALLECIMIENTO DEL MAESTRO ROEMER.—En julio pasado dejó de existir el maestro Ernesto Roemer; quien por tres y medio décadas vivió y trabajó intensamente en México. Antes de la Segunda Guerra Mundial Roemer dirigió nuestras orquestas e impulsó la opereta y el *lied* entre los cantantes mexicanos, a los que siempre ayudó con consejos y enseñanzas.

FESTIVAL DE PUEBLA.—Del 6 de este mes de septiembre, al 5 de noviembre (todos los fines de semana) se llevarán a cabo los actos del VI Festival Internacional de Puebla, con la participación de artistas de Austria, Inglaterra, España, Italia, México, Japón, Yugoslavia, y la URSS. Los actos se realizarán en el Auditorio de la Reforma, el Templo de Santo Domingo, el Teatro Principal, el Hotel de Velazco, el Atrio de San Francisco y la Catedral. Varios conciertos están siendo preparados expresamente para el Festival. Entre otras orquestas, tomarán parte las Filarmónicas de Belgrado y de la Universidad de México.

REESTRUCTURACION DE LA ACADEMIA DE LA DANZA MEXICANA.—EL INBAL ha invitado a todo un equipo musical y coreográfico, con objeto de discutir las bases para lo indicado en el título de esta nota. De la rama Música recibieron invitación Luis Herrera de la Fuente, César Tort, Daniel García Blanco, Felipe Ramírez, Rocío Sáenz, Leonardo Velázquez, Félix Espinosa y Carmen Sordo Sodi. De la rama Danza irán Marcelo Torre Blanca, Felipe Obregó, Emma Duarte, Miquel Lome, Noemí Marín. Y, por supuesto, los bailarines y coreógrafos Bodyl Genkel, Raúl Flores, Valentina Castro, Miquel Angel Palmeros, Xavier Francis, Rosana Filomarino, Yuriko, Sonia Castañeda, Gloria Contreras, Nellie Happee, Socorro Bastida, Tulio de la Rosa, Susana Benvenides, Artemisa Pedroza, Maya Ramos, José Villanueva y George Hubiers. Ojalá que guíe a estas almas alguna mente maestra.



BALLET FOLKLORICO DE MEXICO.—Amalia Hernández es una de las pocas mexicanas que han sabido hacer fortuna aquí y en el extranjero con una empresa artística. El edificio que construyó y las mejoras que le introduce con frecuencia son prueba de la anterior aserción. Últimamente inauguró una nueva Sala para sus experimentos de Folklore con un programa de ballets experimentales y una conferencia-espectáculo a cargo de *Carmen Sordo Sodi*. Desgraciadamente no pudimos permanecer para este último acto que, según noticias, fue lo más interesante del programa. Siempre habíamos pensado que uno de los más altos méritos de Amalia Hernández era su talento para estilizar los bailes folklóricos, presentándolos en espectáculo interesante que no cansaba al auditorio; pero cuando las reiteraciones son exageradas, como en el presente caso, por muy auténticos que sean los bailes folklóricos no pueden retener el interés por largo tiempo.

VEERKAMP, S. A.

PALACIO DE LA MUSICA

Durango 269 Tel.: 528-59-16

Instrumentos Musicales — Cuerdas

Accesorios — Amplificadores — Micrófonos A.K.G.

Organos Electrónicos LOWREY — Pianos

Armonios — Métodos y Música Impresa en general

Acordeones HOHNER.

NOTICIAS DEL EXTRANJERO

REGALO DE INSTRUMENTOS A CARACAS.—Como el Gobierno de México echó la casa por la ventana con motivo de la gira presidencial por la América del Sur, el Inst. Interamericano de Etnomusicología y Folclor de Caracas recibió el regalo de 78 instrumentos musicales mexicanos para una exposición permanente en el Instituto. Esta exposición será montada por la musicóloga argentino-venezolana Isabel Aretz, directora del Instituto en cuestión. Hay en la citada colección desde sonajas de barro de Tlatilco, hasta jaranas y arpas veracruzanas actuales.

"TAMU-TAMU" de Menotti.—En el Festival "Dos Mundos" de Spoleto se estrenó la nueva ópera de Menotti, titulada "Tamu-Tamu" cuyo argumento se desarrolla en Indonesia, sobre un episodio de la guerra de Vietnam, tratado en forma realista y causó muy buena impresión, al ser escenificada al lado de la "Lulú" de Berg y "Carta a la Reina Victoria" de Bob Wilson. Las tres obras son de corta duración.

CONCURSO DE PIANO VILLA-LOBOS.—Este Concurso, organizado en Río de Janeiro, se llevará a cabo del 17 al 24 de noviembre, como parte del *Festival Villa-Lobos de 1974*. Habrá tres premios: el Villa-Lobos de 2,000 dólares, medalla de oro y diploma; el Rubinstein de 1,000 dólares, medalla de plata y diploma, y el Tomás Terán, de 500.00, medalla de bronce y diploma. Las inscripciones se cerrarán el 8 de este mes de septiembre. Informes en la Embajada de Brasil.

MARIANO FITKIN, compositor argentino, sostiene que la música tradicional tiene aún oportunidades entre los compositores de vanguardia, puesto que en la música electrónica no se ha explorado todavía su aplicación apropiada.

SIMPOSIO LATINOAMERICANO EN BRASIL.—En este Simposio, realizado en Río, del 14 al 18 de julio pasado, parece ser que se llevó a cabo un análisis retrospectivo de las obras de Ginastera, Chávez y Villa-Lobos; y que la compositora y musicóloga Isabel Aretz comentó su obra "Yekuana", compuesta sobre motivos de los indígenas de la cuenca del Amazonas. La obra obtuvo el Premio Nacional de Arte de la República de Venezuela.—En el Simposio en cuestión se trató, como tema principal: "Relaciones entre la música tradicional y la creación musical".

* MAURIZIO POLLINI.—El pianista italiano interpretó en Viena un programa completo de obras de Schoenberg, con motivo del Centenario del padre del Dodecafonismo. Pollini fue el receptor del Premio Chopin de Varsovia, cuando solamente contaba con 18 años. Tiene un repertorio vastísimo y ecléctico.

DOMENICO ZIPOLI y FRANCISCO CURT LANGE.—En una conferencia-concierto, organizado por el Instituto Italiano de Cultura en Uruguay, el gran musicólogo germano-uruguayo Curt Lange fue el conferencista y *Domenico Zipoli* su tema. Nos hubiera encantado escuchar las rectificaciones históricas que hizo respecto a este Compositor, que estuvo en México en el siglo XVII, así como las obras ejecutadas: Una Sonata para Violín y continuo y la Cantata "Dell'offese a vendicarmi" del propio Compositor de la Colonia. Curt Lange realizó el bajo cifrado y puso la obra en notación moderna. La pianista Mercedes Olivera tocó, además, una Toccata, una Suite y una Partita de Zipoli. Aquí no conocemos nada de esa música; pero haremos lo posible por adquirirla.

Además, la Intendencia Municipal de Montevideo organizó otro concierto, con obras de la Capitanía General de Minas Gerais (Brasil) del siglo XVIII, que fueron igualmente restauradas y puestas en notación moderna por el propio Curt Lange. Algunas de estas músicas fueron dadas a conocer aquí, años ha, por Luis Sandi, como director del Coro de Madrigalistas. Se trata de obras muy gratas. Claro que en este concierto de Montevideo se presentó mayor número de ellas.

SEMANAS MUSICALES INTERNACIONALES DE LUCERNA.—Iniciadas el 14 de agosto pasado, estas fiestas se prolongarán hasta el 6 del mes actual. En el maratón de obras lo más "moderno" fue Schoenberg (4 obras), Berg (3), Webern (2), Dellapiccola (1), Krenek (2). Es cierto que se le dedicó una velada a "Nuevos Horizontes", no especificados en el folleto general; y otra a las "Perspectivas" de Gyorgy Ligeti. Bach, Beethoven y Mozart aparecieron: 2 veces el primero, 5 el segundo y 7 el tercero; de los románticos, 2 veces Schubert, 2 Schumann, 1 Wagner y 1 Mendelssohn; Debussy, Ravel y Stravinsky 1 vez cada uno; se incluyeron algunos barrocos y otros compositores del siglo pasado. En fin, tratóse de una mezcla más bien equilibrada.

INTOLERANZA DE NONO.—La Opera de Nurenberg escenificó en Florencia *Intolerancia* de Luigi Nono; más adelante se trasladará a Varsovia y Hamburgo con la misma obra.

ROLF LIEBERMANN, Director General de la Opera de Paris, experimentará el año próximo con óperas contemporáneas: como una Opera de Jazz debida al compositor George Gruntz.

HANS WERNER HENZE escribió "Tristán", Preludios para Piano y Orquesta por encargo de la Sinfónica de Londres, que estrenará la obra el próximo octubre.

PENDERECKI dirigirá en esta Temporada 1974-1975 algunos conciertos en el Africa del Sur, Australia y el Japón.

CARL ORFF.—Para festejar su octagésimo aniversario, la Opera del Estado de Munich ofrecerá una nueva escenificación de "Antígona" del autor de las famosas *Carmina*.

CONCURSO DE COMPOSICION REINA MARIE-JOSE.—Se llevará a cabo en noviembre próximo, por la octava vez. La obra obligatoria será una para Música de Cámara(con parte coral eventual).

FIESTAS BERLINESAS DE 1974. Este año se llevarán a cabo, del 7 del presente mes al 3 de octubre próximo. Se han planeado complejos temáticos para el sector musical de esta celebración: "Arnold Schoenberg"; "Música y Lenguaje"; "Festival de Meta-Música".

HENRI POUSSEUR compuso "Presencia de Schoenberg" o la "Prueba de Petrus Hebraicus", para declamador, cantante y músico, que será estrenado en Bruselas el 12 de septiembre bajo la dirección de Pierre Bartholomé.

GEORGE SCHOENBERG, el hijo de Arnold Schoenberg y Mathilde Zemlinsky murió en Viena a la edad de 68 años. Trabajó muchos años para Edición Universal. En los últimos, escribió una memoria sobre su famoso padre.

LISZT.—La Editorial Henle publicó recientemente una edición "Urtext" de la Sonata en si bemol menor de Liszt.

ABSTRACTS IN ENGLISH

J.S. BACH PERFORMED ON THE PIANO, by ESPERANZA PULIDO. Some musicologists conted that J.C. Bach should not be performed on the piano; but had Bach known at least the pianos of Beethoven time, would he not have reacted like the latter? Up to his Op. 27 Beethoven wrote on the cover of his pieces: "For the harpsichord or for the piano". Due to their lack of a forte pedal, stops, double keyboard, Bach refused the first Silbermann instruments he knew. Bach loved the harpsichord's accumulative pedals and stops. With the exception of his organ works, those for keyboard instruments were largely written for the harpsichord of one or two keyboards. Notwithstanding the fact that it would be ideal to perform Bach's works on the instrument for which they were written, it is not objectable to translate them to another medium that could improve the original one in expression and power; providing one finds a way to do them justice.—It would be unfair to deprive

those who are not familiar with the harpsichord of one of the best pleasures given the pianist. It would be harmful to shut us off from a direct contact with Bach's polyphony, his monumental constructions, his refinements, etc. Should he not be familiar with most of Bach's harpsichord works (at least an 80% of The Well-Tempered Harpsichord), no pianist could be considered as such. Regarding Bach's pedagogical system, Forkel —Bach's first biographer— got direct information from some of the Master's pupils he knew, as well as from C.Ph. E. Bach. He began by inducing his pupils to learn the fundamentals of the instrument for a period of six months to one year. Only for very impatient pupils he used to write small pieces, where he condensed the required exercises, such as the "Small Preludes for Beginners and the "Fifteen Two-part Inventions". Together with the practice of the fingers he was careful to introduce the study of embellishment for both hands.—Afterwards, and being convinced of their specific value, he asked his best pupils to study his larger works. He had the excellent habit of playing himself the pieces for displaying purposes. He thus incited the pupils' jealousy, showing him at the mean time how to master difficulties.—These informations of Forkel invite us to summarize the most debateful points of interpretation. Bach cared very much for the correct *toucher*. Forkel's information gives us a clue on the Master's hand position. Being fundamentally an organ player, his hand position on the harpsichord did not differ much from that on the organ. I think Forkel made a mistake when he ascribed to Bach's hand position a very curved line. Later on he contradicted himself, when saying that in order to obtain an equal pressure on every key, his fingers glided smoothly —an impossible deed, should the fingers keep a very curved position. The gliding of the fingers produces a full tone and avoids harshness, as well as wasting of strength. Bach's fingers were so dexterous that one could hardly see their motion. He moved just his first phalanxes, while preserving his round hand's position, even for the most difficult passages. His fingers raised very little on the keys —only a little higher for shakes. With such technique— while not proper for instruments that require muscular strength like the piano, he obtained a perfect *legato* and a beautiful *cantabile*.—We have then the question of the so discussed embellishments. C.Ph.E. Bach's "Essay on the true art of playing keyboard instruments" shows a very wide criteria on this subject; and we are familiar with what Bach wrote for his first-born child Friedmann. Not having enough space for the paragraph concerning embellishments, we remit the interested reader to the original article in Spanish.—Concerning the forte pedal in Bach's music, there are two tendencies: Giesecking, Clara Haskill and others completely restrained themselves from its use (both pianists had a great amount of *touchers*). Among those who use or used the forte pedal sparingly we can name Rosalyn Turek, Edwin Fischer, Karl Seeman, etc.—Regarding Bach's attention to every single voice of his polyphony, he wrote in the first edition of his "Inventions and Symphonies" that every part should sing alternately, with good taste. He offered his music

to his pupils as a singing language. It is not usual to adapt modern performing instruments to the Composer's works. His is a language of emotions and ideas. To convey their meaning on the piano one must acquire a special technique and have a good amount of expression.—Acknowledging the fact that the pianist should not be deprived from the need of playing Bach's works on the piano, we must also accept the sparing use of the forte pedal from those pianists who deem it proper, but one must not forget that the harpsichord is incapable of producing *crescendi* and *diminuendi* like the piano, but only certain dynamic effects by means of their accumulative stops, their two keyboards, their "lautenzug".

"LA PURPURA DE LA ROSA", First opera of Latin America (Lima), by FRANCISCO CURT LANGE. When Dr. Curt Lange told the Cultural Attaché of a certain Latin American country how indebted the music of his country was to *Robert Stevenson*, the latter answered: "We don't want Yankees. We're self-sufficient"; Dr. Lange retorted that the Attaché's Country counted neither with enough musicologists, nor with institutions for the learning of musicology. And he added that Musicology had no borders: in the past England welcomed German scientists like Drs. Hornbostel, Deutsch and Redlich. United States' musicology owes its roots to German musicologists like Drs. Einstein, Bukofzer, Schrade, etc. and other European ones. Foreign professors wrote fundamental works on several composers of Italy; the French Pincherle on Vivaldi; the German Einstein on the Madrigal; the English Dent on Opera; the Danish Jeppesen on Palestrina. Every researcher from the American Continent was welcome to European archives. The Chief of the Musicological Institute of the University of Munich is Greek (Dr. Georgiades); Dr. Federhorfer of Maguncia University is an Austrian; Dr. Wiora is of Polish ancestry.—I, myself, a German by birth and an Uruguayan by adoption, have done countless services to that Attaché Country's musicology.—Unless we don't want to perish in an underdeveloped, nationalistic chaos, we must accept the fact that neither pure and applied sciences, nor past and present philosophical, social esthetical ideas are limited by borders.—Every national talent should be stimulated, of course, but without closing the doors to recognized foreigners who wish to cooperate, especially in the field of Musicology—that Cinderella of our Latin-American countries.—Nobody, like Dr. Stevenson, has thus more right to universal recognition on the field of Latin American musicology. Few like him have done such invaluable services to his own and to our countries, not only by means of grants, but most often on his personal sacrifices. Spain and Portugal—"Spanish Music in the Age of Columbus", "Spanish Cathedral Music" in the Golden Age", "Juan Bermudo"—are works of thorough, honest and scientific research. We call first grade musicology that of original researchers, like Stevenson, who dig deep into unknown depths. The lecture of his books and articles gives us extraordinary pleasure.—"The Music of Peru: Aboriginal and Viceroyal Periods"; "Music in Aztec and Inca Territory"; "Renaissance and Baroque Musical Sources in

the Americas", not counting his thorough researches in Bogota, Ecuador, Guatemala, Río de Janeiro, México, Spain, Portugal and the United States archives. Aside from his exhaustive researches, he has the gift of knowing how to convey them to the reader in perfect conjunction. It should be acknowledged that Robert Stevenson has been the greatest partner to our professional, Americanist restlessness, as well as the best ally the still infant musicology of a few Latin American countries could dream of. It is a well known fact that as far as finances are concerned, Stevenson is not a privileged researcher, but he has however open doors to every source of information —local, as well as foreign. One wonders at his profiting from every little chance to travel —most frequently on his own— to countries where Spanish and Portuguese are spoken, as well as to North American rich libraries. His generosity prones him to make highly valuable contributions to magazines like "Revista Musical Chilena" and "Heterofonía", the latter bravely published in Mexico by Esperanza Pulido (to be continued).

ON WHAT HAD BEEN PREVIOUSLY SAID, by MAURICE LE VAHR.—Mr. Le Vahr comments the presence in Mexico of the *Northern Sinfonia of England*. He highly praised its two concerts here, with particular stress on the experiences gathered from such performances. He remarked the orchestra's A pitch (444 v.p.s.); but due to its instruments homogeneity the tuning was perfect. In the present case "homogeneity" refers to the proper length of the pipes, concerning the 444 frequency. It was thus possible to compare European and Mexican orchestras, as well as it could have been done so during the previous 43 years between North American and Mexican orchestras, but we don't doubt that its pipe instruments will answer to What is the matter with them?—The answer is understandable to those who have not forgotten their Acoustics. To begin with we should adopt a national pitch standard that would allow the proper making of pipe instruments. The strings offer no problems. We shall soon listen here to the German Chamber Orchestra of Colonne. Most likely its pitch standard will differ from the English orchestras, but we don't doubt that its pipe instruments will answer to requirements.—We invite all those who are interested in the matter to verify our assertion: when listening to solo harmonies of the winds it will be possible to miss those bothering and usual "pulsations" of our orchestras.—Mr. Le Vahr ends his short article by spurning everybody to demand the correction of such shortcoming.

LAN ADOMIAN, C. NANCARROW AND THE PLAYER PIANO. Mr. Adomian (an European composer who lives since long in México and is a Mexican citizen, deals in his article with the player piano, so favored in the 20's and 30's of this century, and the way the North American composer C. Nancarrow has made a working tool for his music out of it. Having studied Henry Cowell's book "New Musical Resources" (published in 1930), and taken too much to heart his *Polytempo* theories, he thought hard of a devise

that would allow him to put said theories into practice. The author establishes the difference between *Polyrhythm* and *Politempo* —the latter consisting of two or more time speeds being performed simultaneously— an almost impossible task for human performers; whereas Polyrhythms could be exemplified thus: within a single 4/4 measure, one performer plays 7 notes, another 5 notes, another 13 notes, etc. The conductor marks four conventional beats, but the performers are obliged to play their respective notes, not necessarily in a vertical position. Another variation would be, for instance, one 4/4 measure, two 7/8 measures, five 5/4 measures, etc., but there is always a "general speed" given out by the composer.—Some years ago Nancarrow went to New York City in search of a last survivor of the player piano's builders. He thought that with that instrument he could solve the problems of Cowell's Polyrhythm. As he studied hard the way to make himself his own rolls. He discovered quite a number of refined procedures to perfect his technique and has since composed a number of very valuable works in Polyrhythms. He created thus his own technique of musical composition and has not to worry about conductors and performers. Once his roll has been thoroughly perforated, it is ready for as many performances as desired.—Adomian adds that Nancarrow's musical forms derive from the canon —the grand mother of polyphony. His works answer to "controlled freedom": each line of his polyphony retains its OWN INDEPENDENT TEMPO.



BECHSTEIN
WEINBACH
PETROF
Rösler
MELODIGRAND
HAMMOND

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

X X V A Ñ O S

12 pares de conciertos: Viernes a las 21 hs. Domingos, a las 12 hs.
del 27 de Septiembre al 15 de Diciembre de 1974.

Director principal invitado: EDOUARD VAN REMOORTEL

Septiembre 27/29 **Van Remoortel**. Solista, **Louis Kentner**, pianista.
Obras de Beethoven, Buxtehude y Chávez.

Octubre 4/6 **Van Remoortel**. Solista, **Michel Beroff**, pianista. Obras de
Albéniz, S. Tapia Colman, Ravel, Wagner.

Octubre 11/13 **Van Remoortel**. Solista, **Rubén Islas**, flautista. Obras
de Revueltas, Mozart, Bruckner.

Octubre 18/20 **Van Remoortel**. Solista, **Alfonso Moreno**, guitarrista.
Obras de Moncayo, Debussy, Rodrigo, Franck.

Octubre 25/27 Director, **Alejandro Kahan**. Solista, **Víctor Urbán**, orga-
nista. Obras de Ginastera, Mendelssohn, R. Noble, Enesco.

Noviembre 1/3 Director, **Yoichiro Omachi**. Solista, **Pedro Cortinas**, vio-
linista. Obras de R. Rossellini, Jiménez Mabarab, Bruch, R.
Strauss.

Noviembre 8/10 Director, **Yoichiro Omachi**. Solista, **Hermilo Novelo**,
violinista. Obras de L. Velázquez, Beethoven, Schumann.

Noviembre 15/17 Director, **Emin Jachaturian**. Solista, **José Kahan**, pia-
nista. Obras de Villa-Lobos, María Teresa Prieto, Saint-
Saens, Schubert.

Noviembre 22/24 **Van Remoortel**. Solista, Maurice Hasson, violinista.
Obras de G. Castellanos, Paganini, Revueltas, R. Strauss.

Noviembre 29/Diciembre 1º **Van Remoortel**. Solista, **Danielle Laval**,
pianista. Obras de Honegger, Fauré, Franck, Debussy,
Dukas.

Diciembre 6/8 **Van Remoortel**. Obras de Revueltas, Mahler.

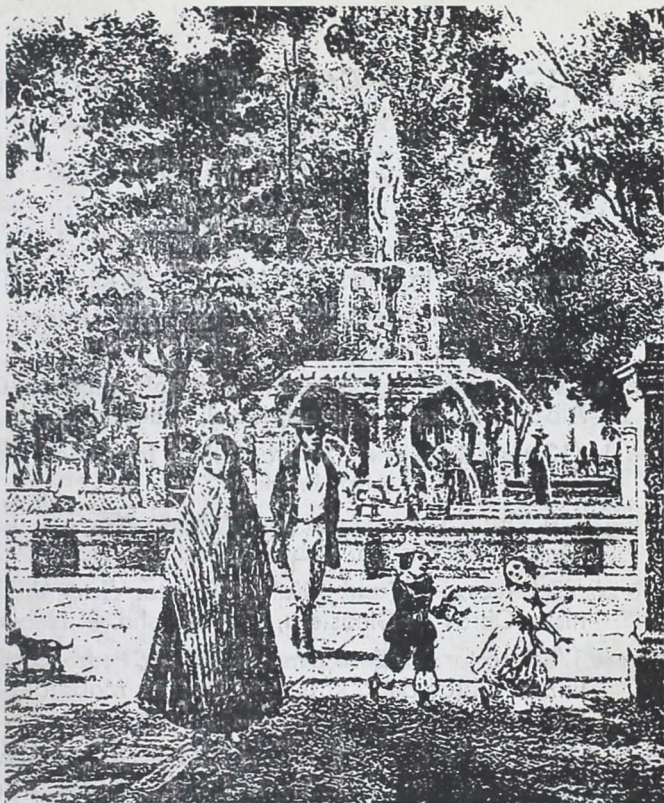
Diciembre 13/15 **Van Remoortel**. Solista, **Bruno Leonardo Gelber**, pia-
nista. Obras de Brahms.

SALA DE ESPEC

Para el apartado y venta de abonos, sí
Control de Espectáculos. Tels. 512-56

Tels. 510-91-80 y 5





*Hace muchos, muchos años cuando Méjico nacía las antiguas
Méjicanas ya jugaban Lotería. Hubieron tiempos de lucha y Méjico
iba cambiando pero igual la Lotería nos continuaba Premiando.
Hoy que Méjico ya es grande y cumple años a montones
la Lotería nos da cuarenta y cinco millones.*

**15 DE SEPTIEMBRE
CUARENTA Y CINCO MILLONES
DE PESOS**

EN TRES SERIES - UNA SERIE \$1,500.00

VIGESIMO QUINTO \$60.00



LOTERIA NACIONAL
PARA LA ASISTENCIA PUBLICA