

Sr. Lui Miguel de Zulategi
Calle 24, No 17-11. 301
BOGOTA



MEDELLIN MUSICAL

Revista Mensual.

(Edición de 2.000 ejemplares)

Licencia Nro. 30

Distribución Gratuita;
AÑO I — Número 10.

Medellín, Septiembre de 1954

Tarifa Postal Reducida. Licencia Nro. 2032
del Ministerio de Comunicaciones.

Con Gran Exito se Inició el Ciclo Beethoven Tito Schipa en Medellín

Primer Concierto



Después de Cancelar su Concierto Vuelve a Medellín la Pianista Marisa Regules

Marisa Regules, la gran pianista argentina que nos visitó el pasado mes de agosto para dar un recital bajo el patrocinio de la Sociedad Amigos del Arte, posee una verdadera vocación artística y un amor por la música verdaderamente extraordinarios. Su labor no se limita a tocar bien el piano y demostrar ser una gran intérprete, sino que desea vehementemente crear un ambiente ideal para que el arte musical se libere de ambientes difíciles que las circunstancias del mundo moderno han rodeado.

Por esto su visita no fue en balde, porque si desafortunadamente una repentina enfermedad la afectó obligándola a cancelar el recital, por otro aspecto nos dejó un cúmulo de ideas que expresó ella en forma enfática y con mucho convencimiento.

Entre sus ideas en pro de la divulgación musical se encuentra la de la fundación de una revista musical que compendie informaciones y crónicas sobre la música y músicos en América y que cree un ambiente propicio para su conocimiento y apoyo mutuo que ante todo traería

beneficio a los artistas jóvenes, a esa multitud de músicos que no corren con suerte y no tienen la prerrogativa de caer bien a los empresarios que manejan la carrera de los concertistas con criterio muy comercial. También con relación a estos aspectos de apoyo a los artistas sin carrera, cree que se debe crear una "fundación" o concurso internacional para dar oportunidad de surgir a muchos músicos de valor que se encuentran en el anonimato.

Todo lo que ella dice al respecto, si lo pone en práctica, tendrá una gran repercusión internacional y será de gran provecho ante todo para la música como arte para desgracia de accidentes humanos que se interponen en su natural desenvolvimiento en la vida de los concertistas.

Felicitamos a esta noble artista que regresa a Medellín para dar su recital, cancelado contra su voluntad, y felicitamos a la Sociedad Amigos del Arte al poder cumplir con el público presentándole tan magnífico recital.

Un Potente Vehículo de Difusión Cultural

Nuevos equipos estrena la radio Bolivariana.

Hoy tenemos un motivo verdadero y real para ser menos pesimistas en lo que se relaciona con el futuro del desarrollo musical de nuestra ciudad, tan progresista en muchos campos de la actividad humana, pero tan retardada en el de la cultura musical.

Hace poco nos referimos sin mucha seguridad y considerando muchos aspectos peligrosos, a la Televisión Cultural que se inició en Bogotá. En otro lugar comentamos como no falló la integridad y como se está dando un uso nefasto a tan grandioso medio de divulgación, lo que está difícil de adquirir, la cultura musical. También contamos hoy la triste noticia de la suspensión de un peregrino programa radial que transmitía seis días a la semana durante muchos años un concierto grabado en discos por espacio de media hora.

Pero hoy también tenemos una satisfacción, la Radio Bolivariana, de la Universidad Pontificia Bolivariana estrenará un transmisor de cinco Kilovatios, el cual estará dedicado en gran parte de sus radiaciones netamente culturales, a la difusión de la buena música.

La potencia, la buena y reconocida calidad de la marca de los equipos; su instalación hecha por verdaderos peritos en la materia, su antena de 62 metros, su frecuencia modulada y su dotación con todos los adelantos de la moderna técnica radioeléctrica, la harán un vehículo fuerte, per-

fecto y poderoso para llegar a miles de miles de personas que están ansiosas de tener diariamente a muchas horas del día y de la noche, buenos programas musicales. Pero su radio de acción más imponente, consiste en nuestro pensar, el de dar oportunidad de esos cientos de miles que oyen diariamente innumerables números musicales de mala calidad, sin ningún fondo estético, para que conozcan y se den cuenta de que existe una música maravillosa que eleva el espíritu y lo saca en forma maravillosa de la rutina de la vida diaria.

Los programas musicales de Radio Bolivariana estarán preparados por expertos en la materia, los cuales dispondrán de una moderna y surtida discoteca para programar buenos conciertos que no solo deleitarán al público sino que también llevará una instrucción musical adecuada.

Según declaraciones de Monseñor Félix Henao Botero, Rector Magnífico de la Universidad Pontificia Bolivariana, este vehículo de cultura será "Una Universidad en el Aire" y como tal cumplirá sus funciones de difundir la cultura.

Como se sabe la Radio Bolivariana es una institución que lleva varios años de estar funcionando, pero debido a la deficiencia de sus equipos, no alcanzaba a cumplir una labor satisfactoria. Ahora entrará de lleno a competir

TEATRO JUNIN

Un verdadero problema es hablar de la presentación en la ciudad del gran tenor italiano Tito Schipa. Un artista de su fama nos merece un respeto que no puede perderse, ni aún, por la vulgar forma como fue presentado. Una propaganda de cantante de cabaret, un noticiero de cine y vídeos de propaganda para empujar la velada, un programa donde figuraban desde la canción clásica italiana hasta el vulgar bolero de "night club", ciertamente no es la manera de presentar a un gran artista. Un empresario de cosas populares o un deseo del artista de explotar su gran nombre económicamente son las únicas explicaciones de lo anterior. Ya entrando en materia; Schipa, es poseedor de una técnica vocal de la que pocos cantantes pueden ufarse; esto explica por qué canta a la edad de 65 años (nació en 1.88, el 2 de Enero e hizo su debut en 1.911) con la maestría que lo hace. Con el dominio y encanto

de su media voz, nos hace olvidar todo aquello que nos muestra que su carrera ya está terminando, desgraciadamente, porque él así lo quiere. Y verdaderamente que Schipa posee todavía un gran registro el cual no ha sido tocado por el tiempo con el que podría, durante varios años más, cantar sin necesidad de que le recuerden su edad.

La Opera ya no está a su alcance: si bien es cierto que nos dio una buena versión de "Ella mi fu rapita" de Rigolotto, en "M'appari" de Marta, nos mostró que su registro agudo está terminado. Mostró, eso sí, un dominio del género y una personalidad artística, que explican su gran nombre en el mundo de la Opera.

Hubiéramos querido oírlo en mejores circunstancias con un programa serio, un mejor ambiente y un mejor acompañante, (muy inexperto el que trajo), qué gran recital nos habría dado!

LUA

El Quinteto de la Academia Chigiana de Siena



Aunque nuestras actividades musicales son numéricamente pequeñas, cada año nos llega la satisfacción de conocer y apreciar a grandes conjuntos de música de cámara que han cumplido una labor artística de una altura extraordinaria y completa. Citemos sólo los nombres del Cuarteto Húngaro, Los Virtuosi de Roma y la Orquesta de Cámara de Stuttgart y todo queda dicho.

Quienes recibieron el maravilloso impacto artístico de estos conjuntos, tendrán seguramente en su memoria el recuerdo, y más aún el criterio de lo que es básico y trascendental en interpretaciones musicales. Ahora tendremos afortunadamente, que agregar al Quinteto Chigiano. Y al sumarlo a la lista anterior sin haberlo escuchado en conciertos, mas si en discos, lo hacemos sin vacilaciones, porque además de lo que se puede apreciar en una grabación fonográfica, el clamor europeo de la crítica es unánime y sin reservas cuando habla de este conjunto dedicado a un género de la música de cámara difícil de escuchar.

con la Emisora Cultural de la Universidad de Antioquia, competencia saludable que seguramente servirá de estímulo a ambas instituciones que son orgullo de nuestra ciudad y harán un bloque conjunto para combatir en franca resistencia y con un poderío magnífico a la labor negativa que musicalmente ha blando ejercen las emisoras comerciales.

Al felicitar a la Universidad Bolivariana por su magnífico esfuerzo por dotar en forma tan adecuada a su Emisora, no hacemos más que cumplir con nuestro deber de apoyar todas las instituciones que en forma alta con miras a la calidad artística contribuyen a la cultura musical. A tan magnífico vehículo cultural le ofrecemos incondicionalmente el apoyo y colaboración de nuestras columnas.

char. Es bien sabido que son contados los conjuntos estables que hay dedicados exclusivamente a tocar cuartetos y cuartetos de piano y quintetos. Por lo general se contrata un cuarteto y un buen pianista y el resultado no es completamente satisfactorio por la falta de unidad entre las cuerdas y el pianista. Esta parte esencial en dicha música es bien difícil de lograr porque el piano no desempeña papel de solista y no tiene rol concertante, sólo hace parte del conjunto, y amalgamarse con los restantes instrumentos de cuerdas haciendo conjunto con ellos es una labor paciente que requiere mucho estudio y experiencia en la ejecución del repertorio.

En el hecho del Chigiano se reúnen como caso excepcional las cualidades de unidad perfecta y cooperación hacia el fin de la música. Desde 1939 funciona el conjunto a raíz de su fundación por el Conde Guido Chigi Seracini. Este rico protector de la música les facilitó a los cinco famosos músicos que lo componen, los cuatro instrumentos de cuerda más perfectos de su valiosísima colección.

Los antiguos maestros italianos que fabricaron los instrumentos son: violines de Camille Camilli y Giambattista Guadagnini; viola de Nicola Amati; y Violonchello de Antonio Stradivarius.

Además de las jiras anuales de conciertos el Quinteto Chigiano ofrece en cada temporada un curso especial de perfeccionamiento de música de cámara en la Academia Chigiana de Siena.

Sobre las interpretaciones del famoso conjunto de cámara que nos visitará el 6 de octubre para ofrecer un recital con obras de Mozart, Mahler, y Franck, transcribimos lo que dice el "A.B.C." de Madrid:

"...las interpretaciones que los cinco músicos dieron pueden considerarse como modelo desde muchos puntos de vista. Puestos a destacar la cualidad más eminente, nos decidiríamos por la pureza de su estilo. Pero como ésta trae aparejada la belleza de sonido y la cohesión, esas cualidades a su vez van acompañadas de facultades técnicas extraordinarias..."

Sergio Lorenzi, pianista.
Diego Branga, violín primero.
Mario Benvenuti, violín segundo.
Giovanni Leone, viola.
Lino Filippini, violonchello.

CLUB DE LIBROS

LIBRERIA CONTINENTAL

TEL. No. 149-48

JUNIN No. 52-11

MEDELLIN MUSICAL
Una Revista al Servicio de la Cultura Musical.

Suscríbase GRATUITAMENTE A los Teléfonos 149-48 y 90-17

Conozca una Sinfónica

Historia General de la Orquesta (4)

Por Christian Darton, de "Ud. y la Música"

EL FAGOT

El fagot es el último miembro de la familia de las maderas, acerca del cual no resta mucho que decir, ya que la mayoría de los detalles que pudieran ser de interés para el lector han sido tocados en las secciones precedentes.

Si pareciera que soy demasiado ciso en este caso, el lector debe recordar lo que es aplicable a un miembro de un grupo, sirve por lo general para todos los que lo componen. Y, además, al tratar acerca de los otros instrumentos de esta familia he hecho varias digresiones para referirme al fagot.

Al llegar al clarinete Bajo hemos visto que el tamaño del instrumento representa una seria desventaja. El fagot, cuyo tubo sonoro es de casi dos metros sería imposible de manejar si no se lo construyera doblado sobre sí mismo en forma de U, quedando así reducido a la mitad de su tamaño. Aun así una mano ordinaria no podría cubrir algunas llaves o agujeros, si éstos no hubieran sido perforados de manera oblicua en la madera.

La temprana historia del fagot ha sido victima de muchas confusiones. En italiano se le llama Fagotto por su supuesta semejanza con un hacedillo o gavilla de leña. Esto dió origen a la leyenda de que es un instrumento más antiguo de lo que es en realidad. Su invención se acredita a cierto clérigo llamado Afranio, que según se sabe construyó un instrumento que llamó Phagotus, a comienzos del siglo XVI. Eventualmente se descubrió por un grabado en madera que el Phagotus del buen fraile no era más que un pequeño órgano accionado a fuelles.

En la práctica el desarrollo del fagot ha sido más bien fortuito, ya que los fabricantes del instrumento lo han ido mejorando, realizando experimentos sobre los modelos anteriores. Hasta el día de hoy sigue siendo imperfecto. Muchas de sus notas —las cuales varían de acuerdo con cada instrumento— son diferentes en timbre y en ocasiones vacilantes en su entonación, a menos que el ejecutante sea lo bastante hábil para corregir los defectos con los labios o reforzarlos con llaves adicionales.

En consecuencia el intérprete del fagot debe estar siempre vigilante en lo que respecta a su tono, tal como los ejecutantes de instrumentos de cuerda.

Muchos libros de texto aconsejan al estudiante que eviten las notas más graves porque son muy pobres de timbre. Personalmente no creo que sea así... y solía tocar el fagot. En realidad su nota más grave, el Si bemol, dos octavas debajo del Do medio, es peculiarmente rica y llena. Su nota más aguda —teóricamente— el Fa con una octava sobre el Do Medio, posee un timbre curiosamente penetrante y tenso. En la práctica los tres semitonos más agudos se eliminan. Quien haya escuchado la Consagración de la Primavera de Stravinsky habrá notado lo nervioso y vacilante de la frase de apertura a cargo de un fagot en el Eb agudo. Es difícil que esta frase "salga" sin defecto alguno.

El fagot comparte con el oboe su capacidad para el humor sardónico. El fagotista siempre se encuentra cómodo en los pasajes de staccato, como lo que amaba Tchaikowsky. En su registro superior empasta perfectamente con el corno francés; en el grave, en staccato se lleva muy bien con el trombón.

El contrafagot se considera por lo general un instrumento "extra" en la mayoría de las orquestas. Esto es de lamentar puesto que los graves son lo más débil de la orquesta y al faltar el contrafagot el compositor se ve obligado a menudo a escribir para los violoncelos y contrabajos en octavas, de una manera convencional, pero que en la práctica resulta monótona. Esta falta de contrafagot se debe en la mayor parte de las veces a la necesidad de hacer economías. Una manera de subsanarla sería la de hacer que el segundo fagot ejecutara alternativamente su instrumento y el contrafagot. Pero esto no es más que un recurso.

Aquí concluye, pues, el grupo de las maderas. Ahora nos dedicaremos a los cobres.

EL CORNO FRANCÉS

El Corno francés, conocido como corno a veces, es un instrumento de gran belleza y muy difícil de tocar. Posee una triple función: se lo emplea como instrumento melódico para llenar de armonías un fondo inquieto o lleno de calma y melancolía y, en la última época, para adorno y embellecimiento de las partituras. Por estas razones tendremos bastante que decir acerca de él. Pero antes, como en los casos de

las maderas, debemos hablar un poco con respecto a sus antecesores.

Los pueblos primitivos usaron cuernos hechos de conchas de caracoles, mariscos, cuernos de elefantes u otros materiales, con determinados propósitos. Se ha empleado y se le utiliza en la actualidad en Francia, sobre todo para la caza, de ahí que su popularidad en ese país tal vez haya dado el nombre al instrumento. Probablemente fue introducido en la orquesta por primera vez por Lully (1632-1687). Es un instrumento de bronce doblado sobre sí mismo, haciendo un círculo y en las partidas de caza se llevaba colgado del hombro. Sabemos que en 1711 fue empleado en el Teatro Real de Dresde y que poco más tarde fue presentado en el teatro de Opera Imperial de Viena. Campra, compositor ahora completamente olvidado, escribió para él en su ópera Achille et Deidamia, en 1733 y Rameau (1683-1764) y empleaba dos cuernos de caza en sus óperas.

En un principio su introducción en la orquesta provocó muchos debates a causa de su timbre áspero y ruidoso. Hoy resulta imposible decir hasta dónde tales objeciones estaban justificadas. El instrumento ahora en uso está tan alejado de su prototipo primitivo, que el dulce sonido que asociamos con él puede muy bien ser tan diferente del que emitía el antiguo corno, como lo es el instrumento en sí mismo.

Recordará el lector que el corno se basa sobre ese fenómeno de las Series Armónicas. Así, un corno sencillo de alrededor de tres metros de extensión toca en la Clave de Fa. Esto significa que las únicas notas que pueden producirse sin medios artificiales serán las de la serie de armónicas que parten del Fa, una octava bajo el Do medio.

Los cuernos de diferente extensión, que emiten sonidos en claves distintas, tienen series armónicas similares.

El ejecutante Hamul, que se hallaba en la Corte de Dresde, en 1770, fue quien para ahogar el timbre ruidoso del instrumento que tanto se discutía, introdujo un poco de madera en la campana del corno y descubrió que su tonalidad quedaba así disminuida en un semitono. Siguió experimentando y descubrió que al introducir la mano en la campana podían producirse notas que no pertenecían a las series armónicas. Claro es que su timbre era distinto al tenerse más cerca del sonido. Pero este descubrimiento accidental tuvo grandes alcances. Esas notas deslucidas, como se dio por llamarlas, se hicieron de uso regular en los pasajes donde el instrumento no tenía que representar un papel prominente dentro de la orquesta.

Hubo otra invención que resultó de igual importancia. Hace mucho tiempo que la música ha llegado a un punto en que son habituales los cambios de la clave inicial en una obra. La desventaja, por lo que concierne al corno, era que ninguna de las notas de las claves siguientes por las que modulaba la partitura, resultaba conveniente en el instrumento que había comenzado con notas tan felices en la clave inicial de la obra.

Como es obvio, resultaba impracticable emplear tres o cuatro instrumentos distintos para que pudieran tocar en cada una de las claves. Por lo tanto nació el aparato conocido como la Curva. Este es un pedazo de tubo que se adapta al cuerpo principal del instrumento y remata por otro más corto o más largo, acortando o alargando de esta manera la extensión total del instrumento. Esto mejoraba ya las condiciones, pero aún quedaba el inconveniente de que había de darse tiempo al instrumentista para cambiar las curvas, y aun entonces, por su puesto, las notas que podían emitirse se veían limitadas en los pasajes de los cuernos a las series armónicas o bien las poco satisfactorias notas de terceras, para los pasajes de menor importancia.

Durante el siglo último varios fabricantes se preocuparon de perfeccionar el sistema de llaves, el cual mediante un sencillo mecanismo cierra o abre las llaves del instrumento a diferentes medidas; es decir, que al cerrar una parte de sus llaves hace la extensión total del instrumento más corta o más larga, alterando de tal manera su sonido de acuerdo con las necesidades. Con esto, el instrumento se vio equipado de un registro completo de notas cromáticas, ninguna de las cuales tenía necesidad de ser detenida o sostenida con la mano.

Desde las primeras épocas, al introducir un instrumento en la orquesta se tenía por costumbre tener uno o más cuernos de ellos. Esta práctica puede atribuirse en parte a una tentativa por reducir las limitaciones —mencionadas antes— disponiendo de un corno en Fa, un segundo en Mi bemol, un tercero en Si bemol y un cuarto en Do. Puesto que todos ellos sonaban en claves distintas, difícilmente podría escuchárselos ejecutando en grupo. Por lo tanto ha persistido la costumbre de contar con dos, cuatro, seis y hasta ocho cuernos en nuestras orquestas.

Hoy es regla invariable que se emplee el corno en Fa, ya que es el más fácil de manejar. No obstante se hacen algunas excepciones, cuando se ejecuta música antigua, como

por ejemplo, de Mozart (1756-1791), la que por supuesto está escrita para los cuernos en diferentes claves.

En cierto sentido, pues, las partituras modernas son más fáciles de leer que las antiguas, ya que en ellas los cuernos figuran en una sola clave; porque, como es natural, el corno es tratado como un instrumento de transposición por las mismas razones que hemos mencionado al hablar del corno inglés y del clarinete. El corno en Fa suena una quinta perfecta debajo de sus notas escritas; es decir, que el Do medio está representado con el Sol inmediato superior.

Es curioso que el recurso —muy obvio por otra parte— de las llaves, no se haya conocido sino recientemente, ya que en 1876 se descubrió en las ruinas de Pompeya, un corno romano llamado Tibia. Los que poseen un conocimiento rudimentario de anatomía supondrán que la Tibia romana era fabricada con un hueso de la pierna, lo que en verdad parece algo macabro para soplar en ella. De todos modos esa Tibia romana poseía un sistema de llaves que consistía en once tapas móviles, cada una de las cuales podía cerrarse a voluntad. Ya se ha dicho que nada hay nuevo bajo el sol. Aunque algunas de estas cosas puedan ser inexactas es desconcertante observar que tales invenciones no son más que redescubrimientos, tal como la máquina a vapor de la cual tan orgulloso se halla el siglo XIX, olvidando en apariencia que fuera inventada por Heron en Alejandría, el año 100 antes de Jesucristo.

Y volvamos ahora a las funciones del corno. Las orquestas más pequeñas poseen dos, las mayores, cuatro, seis u ocho, como hemos dicho. Cualquiera que sea su número la música se escribe para pares; el primero de ellos toma a su cargo las notas agudas, en tanto que el otro se especializa en las graves. Cuando se ejecuta en el corno con suavidad, el timbre es dulce y puro, parecido en su tibiaza al del clarinete, aunque más lleno y más redondo. Aun que, tal como ha observado un escritor, puede ladrar o aullar como un animal salvaje o sonar como una silla rota sobre un piso de parquet.

El ejemplo clásico de la escritura para corno es el de Las Travesuras de Till Eulenspiegel, de Richard Strauss (1864-1949), donde el instrumento tiene un solo de apertura en su registro más agudo para descender luego en arrebatazas espirales hasta sus notas más graves. No obstante, tales pasajes deben ser escritos con mucha cautela. Strauss, hijo de un ejecutante de oboe, conocía como nadie las posibilidades del instrumento.

En general el corno se limita a la ejecución de suaves pasajes melódicos y notas prolongadas y sostenidas. Estas últimas sirven para empastar y dar unidad a la estructura total de un período, cuando el resto de la orquesta ejecuta pasajes de mayor animación. En sus más feroces momentos, tales como los aullidos de los ocho cuernos de La Consagración de la Primavera —esa obra de arte de la orquestación moderna que he citado y que volveré a citar más adelante— pueden ser realmente terroríficos. Este es un nuevo aspecto de un instrumento que corre peligro de ser empleado en demasía, tal como la trompeta con sordina, acerca de la cual diremos algo en seguida.

Estadística Anual del Repertorio de las Orquestas Estadunidenses

De la Revista Musical América.

A continuación transcribimos la estadística del repertorio de las orquestas de Norte América durante la temporada del 53/54. La primera cifra indica el número de obras del autor que fueron incluidas en el repertorio de las treinta orquestas tomadas para la presente estadística. El segundo número indica el número de veces que dichas obras fueron representadas.

De autores Americanos:

BARBER	7	40
COPLAND	7	25
PISTON	7	20
GOULD	7	18
THOMSON	3	12
GRIFFES	2	10
MENOTTI	3	9
GERCHWIN	3	8
ELWELL	2	8
DELLO JOIO	4	7
HARRIS	3	5
MENNIN	3	5
SCHUMAN	2	5
CRESTON	2	4
HANSON	2	4
Mae Dowel	2	4
THOMPSON	2	4
GATES	2	3
ROBERTSON	2	3

De autores extranjeros (standard)

BBEHOVEN	31	388
MOZART	68	268
BRAHMS	16	226
WAGNER	33	203
TCHAIKOVSKY	16	152
STRAUSS, R.	21	126
RAVEL	15	100
DEBUSSY	13	100
MENDELSSOHN	11	100
BACH, J. S.	33	96
BERLIOZ	11	78
HAYDN	22	66
DVORAK	9	54
RACHMANINOFF	8	54
HANDEL	13	46
SCHUMANN	7	46
VERDI	18	44
SCHUBERT	7	42
SIBELIUS	12	40

De autores extranjeros (Modernos)

Prokofieff	14	72
STRAVINSKY	16	70
BARTOK	11	50
BLOCH	7	32
HINDEMITH	7	28
VAUGHAN WILLIAMS	5	17
VILLA-LOBOS	8	16
RESPIGI	3	16
HONEGGER	5	12
BLACHER	2	12
MILHAUD	4	8
WALTON	4	8
SCHOENBERG	3	6

SUSCRIBASE

a

MEDELLIN MUSICAL

y apoye una obra de difusión cultural

Teléfonos Números: 149-48 — 180-17.
Carrera Junín N° 52-11

BAJO LA BATUTA DE TOSCANINI

CUATRO OBRAS MAESTRAS DE LA MUSICA

BEETHOVEN: MISA SOLEMNE

Louis Marshall, soprano
Nan Merriman, mezzo-soprano
Eugene Conley, tenor
Jerome Hines, bajo
Coral de Robert Shaw y Orquesta Sinfónica de la NBC

NOVENA SINFONIA PRIMERA SINFONIA

Eileen Farrell soprano
Nan Merriman, mezzo-soprano
Jan Peerce, tenor
Norman Scott, baritono
Coral de Robert Shaw y Orquesta Sinfónica de la NBC

OPERA OTELO DE VERDI

Hierva Nelli, soprano
Nan Merriman, mezzo-soprano
Ramón Vinay, tenor
Giuseppe Valdengo baritono
Otros solistas, Coro Mixto y Coros dirigidos por Peter Wilkonsky y Eduardo Petri, con la Orquesta Sinfónica de la NBC

EN DISCOS L. P. de 33 y 1/3 RPM

LIBRERIA CONTINENTAL

Junín N° 52-11. Contiguo al Cardisco

Teléfono 149-48.

1960

UNIVERSIDAD

EAFIT

Abierta al mundo

ANUNCIE EN MEDELLIN MUSICAL

MEDELLIN MUSICAL

Revista Mensual.

Director: León Upegui A.

Licencia Nro. 30
Tarifa Postal Reducida. Licencia Nro. 2032
del ministerio de Comunicaciones.

Dirección: Junín, 52-11. Apartado 21.20. Telfs: 149.48 y 180.17

Sección Editorial

Televisión en Medellín

Realmente es un adelanto que merece nuestra atención, porque la instalación de una estación retransmisora de la Televisora Nacional de Bogotá en esta ciudad da a los habitantes de Medellín oportunidad de disfrutar de un vehículo cultural de amplio alcance.

Ya en otra ocasión nos referimos a la labor magnífica que en el campo musical puede realizar el estado por medio de un vehículo tan influyente como son los programas de Televisión. Desafortunadamente hace poco el gobierno vendió a firmas de publicidad comercial, espacios en la programación para hacer transmisiones pagadas por los anunciantes. Lo que se esperaba de esta concesión resultó al pie de la letra, es decir, como es costumbre con los programas radiales de comercio, el mal gusto y el desprecio por el arte fueron la base para los programas. Música de la más baja clase interpretada por aquellos que se llaman artistas ocupó el primer plano en la pantalla y parlante de la televisión. Un periódico capitalino denunció el hecho y el gobierno respondió que había sido un experimento para comprobar a quienes sostienen la tesis de hacer publicidad comercial.

Ojalá la pauta dada por el Estado de exigir a quienes pueden disponer comercialmente de la televisión buenos programas con base en el buen gusto y en la calidad artística, perdure y se aplique sin excepciones.

La gran influencia que puede ejercer la televisión en el campo musical de nuestro medio es incalculable, porque vamos a disponer de algo, nuevo, desconocido y novedoso, y naturalmente el público va a dedicar sus cinco sentidos a admirar este prodigioso invento de la ciencia moderna. Pasarán muchas horas en que las pantallas reflejando imágenes y transmitiendo sonido tendrán muchos ojos, oídos y mentes fijas en lo que ocurre. El número de aparatos televisores aumentará constantemente y el número de personas que disfrutará de él crecerá muchísimo. Ese material humano, atento e influenciado por el entusiasmo y la moda de algo nuevo y extraordinario que revoluciona los medios y modos de distracción de la sociedad, es el que se debe aprovechar en muchos campos de la cultura. En este aspecto es realmente donde la Televisión puede cumplir una misión alta y digna. De lo contrario, así como puede hacer tanto bien, podrá hacer mucho mal.

El campo musical puede ser explotado por la Televisión en forma admirable. Si como las emisoras comerciales han formado el mal gusto del público en la música, ahora se podrá hacer lo contrario, formar el buen gusto de tantas miles de personas que estarán atentas al aparato de televisión. Como se puede hacer esto? Dando en la parte musical, únicamente buena música. El campo es muy amplio y más ameno que el de la radio, porque el oyente puede ver los ejecutantes en acción teniendo una sensación casi realista de la ejecución musical.

Es esta una oportunidad que nunca volverá a presentarse al gobierno para formar una cultura musical que en Colombia está por hacer. Por todos los medios se deberá mantener el monopolio de la televisión y si se venden programas a las agencias publicitarias, se les debe exigir la calidad artística como condición esencial para la función en la televisión.

Escaso mérito creativo en un festival de danza en EE. UU.

Por John Martin, de France Presse.

Nueva York, septiembre 1954. (FP). - El séptimo festival anual norteamericano de danza, patrocinado por el Connecticut College en New London, tuvo dos representaciones mayores en su reciente programa, junto con otras de menor calibre, pero no fue precisamente por su aspecto de creación por lo que se distinguió este año. Su principal distinción residió en la excelencia general de sus bailarines, subrayando una vez más el hecho evidente por sí mismo de que estamos felizmente provistos de una multitud de jóvenes que saben moverse. Ahora, si podemos lograr proveerlos de un repertorio para moverse, es otra cosa.

Tanto José Limón como Doris Humphrey, quienes figuran entre nuestros mejores coreógrafos, que dieron un tanto debajo de la calidad deseada con sus nuevas obras presentadas este año. Limón nos presentó "The Traitor", obra que fue encargada especialmente por el Connecticut College. Fue concebida para una compañía de ocho hombres (todos ellos muy buenos en verdad), y dispuesta para encajar en la Sinfonía para violines de Gunther Schuller. Fue, aparentemente, en el tema donde Limón dió un traspiés. Escogió la historia de Judas, y si fue intimidado por ella quizá, ello es fácil de entender.

A pesar de que los personajes son designados simplemente como el Líder, sus seguidores y el Traidor y no están vestidos dentro del

clásico estilo bíblico, sino en una especie de estilo de ballet moderno, es obvio realmente que quieren representar a Jesús y a Judas, y a un grupo que es, a veces, discípulos, a veces antagonistas, y a manera de un coro. Vemos las treinta piezas de plata específicamente contadas, la Última Cena, la traición por un beso, y el suicidio final colgándose. Pero desgraciadamente no vemos mucha construcción sobre esta fundación familiar, en la vía de verdadera creación coreográfica.

Limón parece haber caído en verdad dentro de la corriente que prevalece dentro de los modernos coreógrafos de danza, y que consiste en concentrarse tan completamente en la expresividad dramática individual, que se olvida que la danza se concierne genéricamente con movimiento en el espacio. El descubrimiento de gestos frescos y comunicativos es apenas un paso en el proceso de hacer danza moderna. La consumación sólo se logra cuando este material básico es desarrollado en frases directrices, las cuales a su turno, son consuetudinarias dentro de una concepción uniforme.

"Felipe el loco" de la señorita Humphrey canta con suficiente claridad, pero sucede que ha sido dado equivocadamente a otro equipo de voces, para hablar de este modo. Si "Felipe el loco" hubiera sido hecho para una compañía de ballet, con un bailarín flamenco con estrella, seguramente hubiera

Guía de conciertos

Lunes 20 de septiembre.
Teatro Lido, 6 y 15 p. m.
Segundo Concierto del ciclo de Sonatas para violín y piano de Beethoven por Joseph Matza y Pietro Mascheroni.

Programa:
Sonata N° 2 en La Mayor, opus 12 N° 2.
Sonata N° 10 en Sol mayor, opus 96.
Sonata N° 5 en Fa Mayor, opus 24 (Primavera).
Sonata N° 8 en Sol mayor, opus 30 N° 3.
Martes 28 de septiembre.
Teatro Lido, 6 p. m.
Recital de piano por Marisa Regules.

Programa:
Sonata en La Menor, k. 310, de Mozart.
Sonata en La Mayor, op. 101, de Beethoven.
Balada N° 1 en Sol menor, opus 23, de Chopin.
Tres partes de "Le Tombeau de Couperin", de Ravel.
Sonata, de Ginastera.
Tres partes de "Iberia", de Albeniz.
Viernes 1º de octubre.
Teatro Lido, 6 y 15 p. m.
Tercer y último concierto del Ciclo de Sonatas para Violín y piano de Beethoven por Joseph Matza y Pietro Mascheroni.

Programa:
Sonata N° 3 en Mi bemol, opus 23.
Sonata N° 6 en La mayor, opus 30 N° 1.
Romanza en Fa mayor.
Sonata N° 9 en La mayor, opus 47 (Kreutzer).
Miércoles 6 de octubre de 1954.
Teatro Lido, a las 6 p. m.
Quinteto de la Academia Chigiana de Siena. (Sergio Lorenzi, piano; Riccardo Brenzola, violín; Mario Benvenuti, violín; Giovanni Leoni, viola; Lino Filipini, violoncello).

Programa:
Cuarteto para piano y cuerdas en Mi bemol (k.493), de Mozart.
Sonata a Cinque, de Malipiero.
Quinteto en Fa Menor, de Franck.

demonstrado ser una obra agridable. Pero para una compañía de alta escuela, escasamente llega a tocar el campo particular en que se mueven los modernos bailarines.

Felipe, en la obra de la señorita Humphrey, es un bailarín gitano que va a la fría tierra del norte para dirigir a un grupo de bailarines, sólo para volverse loco con su incompreensión emocional de los discípulos y, a la inversa, con la incompreensión de estos hacia él. Al final evoca la imagen de un bailarín español ideal, y en esta visión en su celda encuentra escape para su desgracia.

OBITUARIO

MYRON W. WHITNEY, barítono y profesor de canto, murió en Washington el 3 de junio, a la edad de 82 años. Cantó al lado de la Melba y la Nordica, y entre sus alumnos se encuentra la famosa Eleanor Steber.

FRANCIS CASADESUS, compositor, director, y tío de Robert, murió en París el 21 de junio. Fue alumno de César Franck y de Alberto Lavignac.

NACHMAN KOSTEENETZ, padre del famoso director Andre, murió en New York, el 24 de mayo.

A. L. Upegui A.

A Propósito del Canto

"—Así como lo más importante en la ópera es sumergirse por completo en el personaje que uno representa, así también es necesario al cantar "lieder" hacer de las palabras una creación viviente. El poema y la melodía tienen igual importancia. Se intervinculan ambos, floreciendo como de una única raíz. En mi opinión nadie puede ser buen "liederista" si no sabe recitar el poema convincentemente, con música. Cuando aprendo una canción, la recito para mí. Es el poema el que inspiró al compositor. Tengo que sentir el poema como él lo sintió para poder crear la música".

Las anteriores son palabras de la célebre Lotte Lehmann, entresacadas de un artículo suyo, reproducido en la revista "Orfeo" del Uruguay.

Hemos sostenido que el lied como práctica en el estudio del canto, entre nosotros, nada o muy poco puede enseñar a los alumnos y si, por el contrario, puede formar en ellos, principios equivocados muy perjudiciales para su futuro artístico y al mismo tiempo, perjudiciales para nuestro ambiente musical. Bien sabido es que en el lied, poca o ninguna importancia se le ha dado al virtuosismo vocal y cuando éste se encuentra en él, es por necesidad intrínseca de la música. De tal suerte que, buscar práctica de técnica vocal en el lied es un error. Y suponiendo que no sea así; el estudio del canto entre nosotros se hace a base de una fonética que está en un todo reñida con la alemana; en nuestra lengua no se presentan esos casos de vocales o diptongos oscuros y cerrados, esas consonantes gutura-

les o esas reuniones de tres o más de ellas, de modo que vocalizar en español y practicar en alemán... Creemos que el único beneficio que les traería, sería el conocimiento de la forma y la familiarización, con ella, mirando despertarles una inquietud para su estudio más tarde, pero hay muchos modos de hacer lo anterior sin necesidad de recurrir al conocimiento empírico.

De otra parte; si comparamos el conocimiento de lied entre nosotros con el de otras formas musicales, vemos que mientras otras formas han alcanzado gran altura, el lied se ha quedado en último término, prácticamente en una forma desconocida. De tal suerte que son estos alumnos los encargados de hacerlo conocer y naturalmente, se formará un público en una escuela que prácticamente pudiéramos llamar "escuela de la mediocridad" con sus correspondientes consecuencias para el desarrollo de la cultura musical de la ciudad.

Un asiduo colaborador de la página social de El Colombiano, en días pasados, con motivo de la presentación de la Misa en Sol de Mozart por los alumnos de la Escuela de Canto del Conservatorio, hacía resaltar en su artículo, la gran forma litúrgica de esta obra. Sentimos mucho tenerlo que contradecir: esta misma con toda su belleza, está completamente en desacuerdo con la liturgia católica. En el número de noviembre último de MEDELLIN MUSICAL, publicamos el texto completo de Motu Proprio, cuya lectura recomendamos al autor de tal afirmación.

Mefistófeles

Mozart y el Mutuo Propio

No es porque le tenga tirria, que mal haría en tenerla a quien como él, brinda plato suculento a mi voracidad y tela que cortar para co ser un párrafo de tarde en tarde, sino que me sublevar cuatro razones que en días pasados estampé en su columna de El Colombiano.

Al cronista de la página social de El Colombiano (y conste que no lo llamo colega porque lo ofendo, ni crítico porque ofendo a los críticos) se le ocurrió echar mano del Motu Proprio de San Pío Décimo para hacer pasar por litúrgica una hermosa obra de Mozart que nunca tuvo tales pretensiones.

La música de Mozart no necesita justificaciones; el valor artístico de la obra no se empañará si alguno le encuentra inconvenientes para ser interpretada en el oficio religioso; por qué pues tales preocupaciones?

El cronista, quien adolece de achaque de erudición, creyó que su crónica no quedaría a tono si no le endilgaba al público una cita que hiciera parecer que se había leído el Motu Proprio, tan en moda como desconocido de todos, y manos a la obra: echó mano de la primera frase que cayó bajo su vista y asunto concluido.

La misa en Sol mayor K. 49 de Mozart reúne casi todos los inconvenientes a que alude el decreto pontificio: Duración excesiva, estilo con certante, y repeticiones del texto, amén de abuso de solos y otros detalles. Ahora que no salga algún deslenguado con el cuento de que ataco a Mozart, que para defenderlo lanta en ristre nadie es

tá más dispuesto que yo, y de eso trato.

La obra en mención no fue escrita para dar testimonio de la profundidad de sus sentimientos religiosos, de los cuales hay una conmovedora prueba en el Requiem; es la obra de un niño de 12 años dicen los que saben que fue compuesta en 1768) que así se cuidaría de normas litúrgicas como de los milagros de Mahoma.

Para no ser menos que el cronista de la página social de El Colombiano, transcribo algunas palabras que a propósito dice Eric Blom: "Le era (a Mozart, claro está) indiferente si una misa contenía la especie de polifonía que en el barroco se consideraba litúrgica, como en las fugas con que generalmente trataba ciertas partes del texto, tales como el "Cum sancto Spiritu" en el Gloria o "Et vitam venturi seculi" en el Credo o si se aproximaba al aria de ópera".

En resumen, yo creo que Mozart no necesita favores de ningún cronista, así sea tan sabio como el de la página social de El Colombiano. Yo le aconsejaría don Luis, que se deje de bobadas, que quien se estira demasiado se descubiya los pies. No se meta en esas honduras de la música religiosa que es barro es peso y corre peligro de atascarse; siga en lo suyo y no se sobre de erudito que por estos lados hay gente muy ca vilosa. Menos mal para usted que se le ocurrió citar a San Pío X, que de haberlo hecho con Jesucristo, a buen seguro que ya le tendrían en entredicho y con el agua al cuello.

Peligros de la Alta Fidelidad

Por Otto Mayer Serra, de la Revista 33 y 1/3

La vertiginosa evolución que presenciamos en el perfeccionamiento de las grabaciones y los equipos reproductores nos ha abierto nuevos mundos sonoros, pero al mismo tiempo nos está arrastrando por una peligrosa senda que nos puede apartar de la música misma —único objeto de nuestra preocupación y de nuestro interés. La mágica etiqueta de "alta fidelidad" ha multiplicado el goce hogareño de la gran música de concierto y de ópera gracias al realismo, plasticidad y sentido especial que nos proporcionan las grabaciones del disco LP. Pero apenas descubierto este nuevo mundo sonoro nos vemos amenazados por ciertos peligros, originados en la misma alta fidelidad y, en parte, en la tremenda rivalidad existente entre las diferentes compañías grabadoras.

Cada una de ellas trata de captar el interés de los audiófilos con distintos lemas —FFRR, balance natural, el nuevo sonido ortofónico, el sonido radial, alta fidelidad europea, presencia viva, sonido de dimensión completa, sonido de 3 dimensiones, el nuevo sonido, etc.— y garantizarles con ello una específica calidad de grabación. En muchos casos, estas denominaciones garantizan, en efecto, una calidad de alto nivel y de características propias; en otros, el oído busca en vano descubrir las y nos damos cuenta de que sólo se trata de medios publicitarios.

La calidad de un disco, y la confianza que nos puede inspirar una marca, dependen fundamentalmente de 3 factores: (1) la categoría y el estilo de los intérpretes (trátese de artistas ya consagrados o de desconocidos); (2) el interés que ofrezca la obra grabada y (3) las excelencias de la grabación. A ello hay que añadir como otro factor indispensable para el pleno goce de un disco (4) la bondad del equipo reproductor. Este último factor constituye la novedad de la situación creada por la alta fidelidad.

CALIDAD FICTICIA

No cabe duda de que únicamente la coexistencia de los 3 ítems, factores que hace un buen disco. Si examinamos las posibles combinaciones de ellos descubrimos en el acto el primer peligro de la alta fidelidad: es obvio que una obra mal tocada no tiene la posibilidad de interesarnos; lo mismo ocurre con una gran interpretación de una obra mediocre. Pero si en estos casos la grabación es sobresaliente —hay gran número de grabaciones artísticas desiguales y discutibles—, el disco no sólo tiene probabilidades de imponerse, sino que muchas veces hace olvidar al público la mediocridad o insuficiencia de su valor artístico.

Cuántas veces oímos la frase: "La obra o la interpretación no son gran cosa o no gustan nada, pero ¡que grabación!" Así la música y el artista en sí se hallan relegados a 2º término y lo que triunfa es la pura técnica, el puro placer de un juego de sonidos, estupidamente reproducidos y desprendidos de su contenido y sentido musicales. Es decir: el musicófilo se convierte en un audiófilo, para el cual la música no es otra cosa que un mero pretexto para embriagarse de sonoridades y, frecuentemente para poner a prueba con legítimo orgullo las excelencias de su equipo.

Con ello, la alta fidelidad pierde su sentido propio que sólo puede consistir en dar mayor realce a la música y a su valor como esparcimiento cultural o edificación estética y espiritual.

REALISMO SONORO Y REALIDAD MUSICAL

Otro peligro para la música y para la genuina afición a ella —insistimos en que servirla debe ser el único propósito y la razón de ser de la alta fidelidad— consiste en el empeño de varias compañías de mucha reputación en dar un brillo cada vez mayor a sus discos. Para conseguirlo, sacrifican las frecuencias medias —las sonoridades de las gamas musicales centrales— "empujando" tremendamente los agudos; de este modo llegan a una sensible desvirtuación y distorsión de la realidad sonora de la obra.

Es decir: la realidad y la verdad de la música se sacrifican —por razones comerciales— a un "realismo" sonoro que lleva los agudos —en las intervenciones de las trompetas, de las flautas, del flautín y de los violines en sus registros superiores— hasta el límite de la percepción natural del oído y más allá.

Si estas grabaciones se tocan además con todo volumen, queda, desde luego, un impacto formidable de agudos jamás escuchados. Una vez más, el melómano se convierte en mero audiófilo: goza del insospechado espectáculo sonoro, pero al perderse así los registros centrales, se pierde, junto con ellos, la verdad de la música en su bella y equilibrada homogeneidad.

Los propios artistas se quejan de que sus grabaciones con ciertas compañías, adolecen de un excesivo acercamiento del micrófono al ejecutante, lo cual produce los efectos señalados. "como si el discófilo estuviera medio sordo". Esta tendencia a reforzar artificialmente las regiones extremas —agudos y bajos—, dejan débil el centro, es muy común y totalmente anti-musical. Según nuestra experiencia, se nota particularmente en algunas marcas americanas, a las que debemos, por lo demás, excelentes grabaciones, mientras que las europeas —en especial 3 líneas, la Decca inglesa (aquí London) y sobre todo el nuevo disco Angel— se hallan libres de esta tendencia y logran un perfecto equilibrio sonoro de alta fidelidad.

VOCES DE ULTRATUMBA

Solo de paso mencionaremos aquí las antiguas grabaciones acústicas y mecánicas, trasladadas al microsuro. Estas corresponden al caso de eminentísimos artistas que se escuchan en piezas atractivas, aunque en realizaciones totalmente ajenas a nuestra sensibilidad auditiva actual. Por mi parte confieso que me es intolerable escuchar estas "piezas de museo"; no obstante comprendo que particularmente los fanáticos de la ópera se entusiasmen por revivir el arte de los divos del bel canto de épocas pasadas, aunque sus voces parezcan surgir de siniestras regiones de ultratumba.

En cuanto a grabaciones no satisfactorias, hechas más recientemente por grandes artistas (incluyendo las mejores de la 1ª época del LP), es curioso observar que los últimos estándares de alta fidelidad nos han hecho tan exigentes que se obtiene poco placer de aquellas.

EXHIBICIONISMO SONORO

Por último aludiremos a otro peligro que existe en los equipos de reproducción: generalmente, su venta e instalación se confían a técnicos que carecen de afición y entendimientos musicales. Tienen tan poca (o ninguna) experiencia de la música viva, que en ocasiones, un buen equipo no suena todo lo

Se suspende el concierto Santamaría Universal!

Verdadera sorpresa nos causó la noticia de la suspensión del Concierto Santamaría Universal, programa radial que venía transmitiéndose desde hace más o menos diez años. A pesar de no contar sino con media hora diaria, su programación era excelente y de una variedad tal, que a pesar de haberlo hecho, nadie pudo decir haber oído dos programas iguales. Los aproximadamente diez años de su existencia lo habían hecho tradicional en nuestra vida musical; puede decirse que no hay melómano en la ciudad que no lo conociera.

No sabemos las causas que hayan movido a Peter Santamaría y Cia. a suspender su tradicional programa, ciertamente que no son de orden económico pues bien conocida es su potencia en tal sentido.

La suspensión de este programa, viene a aumentar este enorme vacío musical de Medellín. Con un Conservatorio completamente desorientado, una Orquesta Sinfónica moribunda por falta de apoyo económico y una Radio que le quitan los pocos programas de buena música que tiene, ¿qué será del Medellín musical?....

A propósito, mucho se ha dicho y poco será lo se debe decir, porque la trascendencia del problema de los programas radiales de buena música es mucho más importante de lo que creen las agencias de publicidad, las emisoras comerciales y las casas anunciantes. Según lo han demostrado, su política al respecto es acabar con ellos, porque su rendimiento económico no es tan efectivo como el de los otros programas de mala calidad artística que llenaba el 99, 99% de las transmisiones radiales auspiciadas por la industria y el comercio. Sin embargo existe un público muy numeroso que gusta de estos programas. A raíz de la suspensión del Concierto Santamaría Universal el productor del programa recibió multitud de reclamos ante el silencio de la buena música en la hora del almuerzo.

bien de que es capaz, simplemente por la defectuosa ubicación de sus elementos en la sala en donde se escuchará, ya que carecen de criterio acústico y auditivo a fin de lograr una reproducción musicalmente satisfactoria.

Para recomendar un equipo se guían —salvo muy pocas excepciones— por las especificaciones de los diferentes elementos que les llegan de las fábricas: el alcance de frecuencias de amplificadores y bocinas, las características de los controles y del volumen, las curvas de compensación, las diferentes categorías de precios, etc. Demasiado poco toman en cuenta el hecho de que cada oído humano y la sensibilidad de cada persona son mundos auditivos, perceptivos y estéticos distintos, sin que ahora nos extendamos mucho sobre el ambiente en que funcionará el equipo y el tipo de música predominante se cultive. Para demostrar las excelencias de un equipo, suelen tratar de impresionar al cliente por el volumen y el brillo de los agudos —factores que no agotan todo lo que busca el que quiere escuchar la música en grabaciones que destaquen la transparencia de una partitura, su mensaje artístico y su plasticidad, homogeneidad y nobleza sonoras. Tampoco el precio de un equipo es garantía de que su resultado sea satisfactorio para todos los gustos. La respuesta de una bocina puede ser técnicamente perfecta; pero sólo mediante su combinación o si se quiere, su perfecta afinación con otros elementos de audio, y determinada colocación en el hogar, servirá para responder a lo que el melómano busca como la más perfecta y adecuada reproducción de su música predilecta.

Al instalar nuestro equipo y al usarlo, no debemos dejarnos seducir por el mero exhibicionismo acústico; siempre debe guiarnos la pureza de la música misma, controlada por nuestro oído, nuestro buen gusto y nuestro respeto hacia las creaciones de los grandes maestros.

Dvorak es uno de los compositores más admirados y queridos en Inglaterra

Por Desmond Shawe-Taylor

Londres, Sept. de 1954 (AFP). "Los ingleses son un pueblo refinado, en fusión por la música", dijo Dvorak en 1884. "y es bien sabido que permanece leal hacia aquellos cuyo arte les ha agradado". Bien, hemos permanecido y con justa razón, tan enteramente leales a Dvorak, que la BBC se vio en dificultades cuando decidió presentar cuatro "conciertos conmemorativos" en el recientemente celebrado cincuentenario de su muerte. Las más importantes obras sinfónicas de Dvorak están firmemente establecidas en el repertorio, y el anhelo de tales conciertos es rellevar lo que ha sido injustamente olvidado.

En estas condiciones, la B.B.C. puso todo su empeño en un concierto de la ópera "Rusalka". En verdad, la ópera no desempeñó una parte muy importante en la carrera de Dvorak, como sí lo fue en la de Smetana, y sin embargo escribió diez óperas (dos más que Smetana), y en la última parte de su vida adquirió gran preocupación por el trabajo escénico.

"Rusalka" es la penúltima de las obras mayores de Dvorak, siendo la última otra ópera, "Armida". Tenemos una viva impresión de la profunda fecundidad y musicalidad de la mente de Dvorak, cuando sabemos que conoció el libreto por primera vez en abril de 1900, y completó enteramente el trabajo entre el 19 de mayo y el 27 de noviembre del mismo año. Habida cuenta de la gran diferencia entre el maduro estilo de Dvorak y la ópera bufa del viejo estilo, es esta una hazaña casi tan notable como los famosos récords de velocidad establecidos por Rossini y Donizetti. Y no se puede encontrar traza alguna de elaboración precipitada o descuidada en la abundante y coloreada orquestación, que agrada al oído a través de tres largos actos. Las debilidades en la obra son inherentes a la personalidad musical de Dvorak, y quizá, hasta cierto punto, al libreto de Jaroslav Kvapil, a la movida y efectiva conclusión y de la cualidad poética que hay en él.

Este tratamiento lírico de la leyenda de Undine se acomodaba perfectamente a la nostalgia de Dvorak y a su escepticismo natural. Pero tiene una seria debilidad, desde el punto de vista puramente musical, en el hecho de que la sordera es la condición para que Rusalka se convierta en un ser rumano. La inmediata consecuencia de esto es que el lírico primer acto termina con lo que debiera ser un dueto de amor, pero que tiene que ser un solo para tenor. Y el segundo acto, en el cual el casi antipático príncipe empieza a abandonar a la muda Rusalka por una rival despreciable, cae musical y dramáticamente a un plano más bajo. El tercer acto, sin embargo, realiza agradables emiendas de aquella falla. Está lleno de finas cosas, tales como la larga aria en Fa Mayor de Rusalka, Larghe-

to, con acompañamiento de cello en pizzicato y figuración cromática en los mudos violines, que son mucho más amables que los famosos solos de la misma Rusalka en el primer acto. Además el final, en el cual el ahora arrepentido Príncipe recibe de Rusalka los fríos besos de hielo que él sabe habrán de matarlo, llega a ser más conmovedor de lo que podría aspirar a serlo un simple cuento de hadas.

La representación dispuesta por la B.B.C. estuvo deficiente en vida, vigor y color. Los que asistimos al Festival Hall (quizá los radioescuchas tuvieron mejor suerte), encontramos a los cantantes colocados detrás de la orquesta y a veces se hicieron inaudibles por su posición. Lo mejor de la parte musical fue Gré Brouwenstijn como la heroína. Es una bien lograda soprano musical, pero su entonación tuvo faltas a menudo. Y a pesar de que su entonación blanca podría parecer bastante apropiada para una ninfa acuática, no hubo nada de aquella seducción evocadora en la vocalización que es requerida por las exigentes melodías de Dvorak.

Y un cálido elogio para Alma Gluck! Debo confesar que es difícil pensar en la cantante contemporánea adecuada para este papel fuera de Checoslovaquia, excepto que Sena Jurinac estuviera disponible. Los otros caracteres principales dieron de sí lo mejor, de acuerdo con las rígidas nociones británicas, pero difícilmente lograron sacar por instantes ese trazo suave de Bohemia. Las tres ninfas de madera fueron los miembros más efectivos del elenco.

RADIO

Nuevo programa

Como lo anunciamos en otra columna, fue suprimido un programa de mucho mérito, el Concierto Santamaría Universal, y naturalmente la línea de menor resistencia fue la solución para su sustitución, por un programa deportivo; algo fácil para todo el público aficionado al deporte que abunda en la sintonía. (Sería imposible que buscando sintonía se hiciera una cosa difícil y en desacuerdo con el criterio popular y comercial de la emisora), entra en competencia con muchos que abundan en otras emisoras y en la música buena nunca se busca competencia.

Pero afortunadamente se creó otro programa en otra emisora, "La Voz de Medellín", el cual en ninguna forma reemplaza al anterior. Es un programa de tres emisiones semanales con sólo diez minutos de música. Lo patrocina la Compañía Suramericana de Seguros. El criterio se guió en el "Concierto Suramericana" es llegar a todos los públicos por medio de obras de música buena que tengan la cualidad de ser muy accesibles a toda clase de oyentes pero que ante todo atraiga la atención de un público culto en general pero sin afición especial a la música. No es un programa para aficionados, porque éstos no se conforman con diez minutos de música. Los productores del "micro concierto" como lo ha llamado un periodista, han tenido buena visión al interpretar la misión de los patrocinadores buscando en música vocal, operática, de cámara y sinfónica, buenos trozos de obras completas, o apartes muy atractivos de obras largas. El guión es corto (2 minutos) pero sencillo e interesante, dando algunos datos sobre la obra que se transmite. Esperamos que este programa tenga larga vida y adquiera mucha sintonía.

ARTICULOS de ALTA FIDELIDAD

Amplificadores y preamplificadores de varias marcas.

Sistemas de altoparlantes

en los tipos Klipshorn y Bitones Nos. 6201 y 3101.

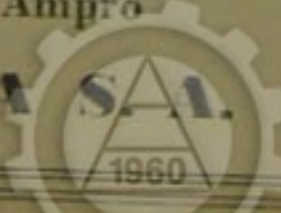
Altoparlantes ingleses

Marcas Goodmans, Vitavox y Wharfedale.

Micrófonos - Equipos Ampro de 16 m.m.

CINE COLOMBIA S.A.

TELEFONO Nº 173-24



SUSCRIBASE

A

"MEDELLIN

MUSICAL"

TELEFONO

Número 149-48

Abierta al mundo

Nuevas Grabaciones

Cómo Juzgar la Calidad del Sonido (6)

Presencia

Por Guillermo Hernández M., de 33 y 1/3.

La siguiente es la lista de las nuevas grabaciones aparecidas en el mes de julio, según el catálogo Schwann.

BACH, J. S. (1695-1750).
Iberia (Oro); Argenta, orq. del conservatorio de París & Turina, London.
BACH, J. S. (1695-1070).
Arte de la Fuga; Leonhardt (clavicordio), Bach.
Cantata N° 70; Prohaska, Coro Bach, Orq. de la Opera del Estado de Viena, Bach.
Conciertos para 3 pianos en re y do y pianos en la; Reinhardt, orq. de cuerdas Pro Música, Vox.
Ofrenda Musical; Ghedini, Orq. Scarlatti, Colosseum.
Sonata N° 2 en re, cello y piano; Piatigorsky, Berkowitz & Prokofiev, Victor.
BARTOK, BELA (1881-1945).
Sonata para Violín; André Gertler, Angel.
BEETHOVEN L. Van. (1770-1827)
Concierto para violín en Re; Menuhin, Furtwangler, Orq. Fil. Victor.
Sonatas para piano N° 1 en fa y 9 en mi; Baller, Allegro.
Sonata N° 5 en fa, op. 24 (violin); Ferras, Barbizet & Brahms, Telefunken; Oistrakh, Oborin & Prokofiev, Colosseum.
Sonatas N° 7 y 8 en do y sol; Fournier, Doyen, Westminster.
Sonata N° 9 en la; Oistrakh, Vanguard.
Sinfonía N° 4; Furtwangler, Fil. de Viena, Victor.
Sinfonía N° 6; Von Karajan, Orq. Fil. Angel.
Sinfonía N° 8; Wallenstein, Fil. L. A. & Mendelssohn, Decca.
BERG, ALBAN (1885-1935).
Concierto para Violín y Orq.; Gertler, Kletzki, Orq. Fil. Angel.
BORODIN, A. (1833-87).
Príncipe Igor; Danzas Polovetianas; Wallenstein & Enesco, Decca.
BRAHMS, J. (1833-97).
Sonata N° 3 en re (Violín); Ferras, Barbizet, Telefunken.
Sinfonía N° 1; Wallenstein, Fil. L. A. Decca.
Trio para piano y cuerdas en do, op. 87; Trio Alma, Allegro.
Variaciones sobre temas de Handel y Paganini, op. 24 y 35; Simon, Epic.
BRITTEM, B. (1913-).
Sinfonía Simple para Cuerdas; Solomón, Orq. MGM/MGM.
CHAUSSON, E. (1855-99).
Poema del amor y el Mar; Swarhout, Monteux, Sinf. RCA, Victor.
CHOPIN, F. (1810-49).
Balladas; Casadesu & Sonata N° 2 en sib Columbia.
Música para Piano; Cherkassky; Horowitz, Victor.
COATES, ERIC (1886-).
Suite Londres; Coates, Orq. Fil. Promenade, Decca.
DEBUSSY, C. (1862-1918).
Suite Children's corner; Estampas; Imágenes L. 1 y 2; Gieseking, Angel.
El Mar; Von Karajan, Orq. Fil. Angel.
DVORAK, A. (1841-1904).
Sinfonía N° 5; Schmidt Isserstedt, Sinf. NWDR, Telefunken.
Zigeuner Melodien, op. 55; Felbermayer, Vanguard.
FALLA, MANUEL DE (1876-1946).
El Amor Brujo; Iriarte, Argenta, Orq. del Conservatorio de París, Angel.
FRANCK, CESAR. (1822-90).

Sonata en La para violín; Oistrakh, Oborin & Schubert, Colosseum.
Variaciones Sinfónicas; Gieseking, Von Karajan, Orq. Fil. Columbia.
GERSHWIN, G. (1898-1937).
Americano en París; Rodzinski, Fil. de N. Y. Columbia.
Concierto en Fa para Piano; Rapsodia en Blue; Levant, Ormandy, Orq. de Filadelfia, Columbia.
GLIERE, REINHOLD. (1875-).
Romanza para violín y piano; Oistrakh, Kondrashin, Orq. del Estado USSR, Vanguard.
GRIEG, E. (1843-1907).
Concierto en la para piano; Gieseking, Von Karajan, Orq. Fil. Columbia, Levant, Kurtz, Fil. de N. Y. Columbia, Lympny, Scearz, Sinf. de Londres, Victor.
HANDEL, G. F. (1685-1759).
Baltazar; Grischkat, Orq. y Coros del Conservatorio del Estado, Perliod.
Mesias; Boulton, Coros y Orq. de la Fil. de Londres, London.
HAYDN, F. J. (1732-1809).
Sinfonía N° 44 en mi; Fracsay, Sinf. RIAS, Decca.
Trios N° 1, 2, 3, para violín, viola y cello; Westminster.
Trios (Londres) para 2 flautas y cello; Kaplan, Schaefer, Mayes, Allegro.
IPPOLITOV-IVANOV (1859-1935).
Sketches Caucásicos; Wallenstein y Filarmónica de Los Angeles, & Borodin y Enesco, Decca.
IRELAND JOHN (1879-).
Concertino Pastorales; Salomon, Orq. de Cuerdas MGM & Britten, MGM.
KABALEVSKY, DMITRI (1904-).
Suites Colas Breugnot; Schuter y Orq. Filarmónica & Prokofieff, M GM.
KAY, ULYSSES (1917-).
Concierto para Orquesta; Sinfonía del Teatro de la Fenice & Lockwood, Remington.
KHACHUTURIAN, ARAM (1903-).
Concierto para violín; Oistrakh, Igor y Orq. Filarmónica, Goosens, Angel.
KREISLER, FRITZ (1875-).
Favoritos de Kreisler; Krips, Fiedler, Boston Pops orq. Victor.
LALO EDOUARD (1823-1892).
Concierto para chelo y orq.; Nelsova, Boulton, Filarmónica de Londres & Saint-Saens, London.
Neomouna (Suite N° 1); Rapsodia Noruega.
Le Roi d'Ys, Obertura; Fournet y Orq. Lamoureux, Epic.
LOCKWOOD, NORMAN (1906-).
Concierto para órgano y Vientos; Mason, Johnson y conjunto & Kay, Remington.
MASSENET, JULES (1842-1912).
Escenas Alsacianas; Escenas Pin-torces; Fournet y Orq. Lamoureux, Epic.
MENDELSSOHN, FELIX (1809-1847).
Sexteto opus 110; Pressler y Cuarteto Guilet, MGM.
de Londres & Schumann, London.
Sinfonía N° 5; Wallenstein y Filarmónica de Los Angeles & Beethoven, Decca.
MILHAUD, DARIUS (1892-).
Cuarteto N° 12; Cuarteto Italiano & Debussy, Angel.
Suite Scaramouche; Amparo y Jo se Iturbi & Música Española, Victor.
MUSIC FOR PIANO; Doyen & Chabrier, Westminster.
SCHUBERT FRANZ (1797-1828).
Cuarteto N° 8; Cuarteto Italiano, London.
Cuarteto N° 13; Cuarteto Italiano, London.
Quinteto en La, Trucha; Quinteto Amsterdam, Epic.
Sonata en La, Op. 120 y Sonata en Sol, op. 38; Wuhler, Vox.
Sonata en La, Op. 162, para violín y piano; Lock, Hambro, Allegro.
Sonata en La, op. 162 para violín y piano; Oistrakh, Oborin & Franck, Colosseum.
Sinfonía N° 4 y N° 5; Wallenstein, Filarmónica L. A. Decca.
Sinfonía N° 8, Inconclusa; Walter, Orquesta Filarmónica & Mozart, Columbia.
SCUMANN, ROBERT. (1810-1856).
Concierto en La, op. 54, para piano; Hess, Schwarz, Orquesta Filarmónica, Victor.
Frauenliebe und Leben; Uta Graf, Allegra.
Sinfonía N° 3, Renana y N° 4; Dixon Orquesta de la Opera del Estado de Viena, Westminster.
Sinfonía N° 4; Krins, Sinfónica de Londres & Mendelssohn, London.
SHOSTAKOVITCH DMITRI (1906-).
Sinfonía N° 1 y N° 3; Pflüger, Sinfonía de Berlín, Urania.
Sinfonía N° 1 y N° 5; Rodzinski, Orquesta Cleveland & Sibelius.
SIBELIUS, JEAN (1865-).
Sinfonía N° 4 y Tapiola; Von Karajan, Orquesta Filarmónica, Angel.
STRAUSS, JOHANN (1825-1899).
Música de Johann Strauss; Kraus, Filarmónica de Viena, London.
Waltzes; Filarmónica, MGM.
STRAUSS RICHARD (1864-1943).
Sinfonía de Italia; Kraus, Filarmónica de Viena, London.
Metamorfosis; Horenstein, Coros de la Radio de French, Angel.
Waltz El Caballero de la Rosa; Rodzinski, Orquesta Cleveland & Ravel, Columbia.
THI Eolenspiegel; Rodzinski, Orquesta Cleveland & Ravel, Columbia.
STRAVINSKY, IGOR (1882-).
Danzas Concertantes; Dumbarton

MOZART, W. A. (1756-1791).
Concierto N° 1 para flauta; Glass, Reinhart y Orq. & Concierto para Arpa y Flauta, Telefunken.
Concierto N° 12 y N° 27 para piano; Haebler, Hollreiser y Sinfónica Pro-Música, Vox.
Concierto N° 18 y 19; Henkemans, Pritchard y Orq. Sinfónica de Viena, Vox.
Concierto N° 21 para piano, Lympany, Menges y Orq. Filarmónica & Grieg, His Master Voice.
Conciertos para violín N°s 5 y 7; Oistrakh, Golovonov y Orq. del Teatro Bolshoi, Colosseum.
Cuartetos N°s 1, 2, 3, 4; Cuarteto Barchet, Vox.
Cuartetos N°s 2 y 23; Cuarteto Italiano, London.
Sinfonía N° 10 para 13 instrumentos de viento; Vientos de la Orq. RIAS, Telefunken.
Sinfonía N° 35; Fricsay y Orq. RIAS & Haydn, Decca.
Sinfonía N° 41 "Júpiter"; Walter, Filarmónica de Nueva York & Schubert, Columbia.
PALMER ROBERT (1915-).
Concierto de Cámara; Slow, S-low, Fresh, Fount; Hull, Coro Cornell y Orq.; de Conciertos Rochester & Williams, Concert. Hall.
PERGOLESI, GIOVANI (1710-1736).
Conciertos N°s 1, 2, 3, 4, 5; Ephrikan y Orq. Sinf. de Winterthur, Westminster.
PROKOFIEFF, SERGE (1891-1953).
Cambler; 4 Retratos; Schuchter, Orquesta Filarmónica & Kavalewsky, MGM.
Pedro y el Lobo; Godofrey, Kostelanetz & Sanit, Saens, Columbia.
Sonata para chelo y piano; Piatigorsky, Berkowitz & Bach, Columbia.
Sonata en Fa para violín y piano; Oistrakh, Oborin & Beethoven, Colosseum.
RACHMANINOFF, SERGEI (1. 873-1943).
Concierto N° 2; Anda, Galliera, Orquesta Filarmónica & 2 Preludios, Angel.
Rapsodia sobre un Tema de Paganini; Cherkassky, Menges, Sinfónica de Londres & Chopin, Victor.
RAVEL, MAURICE (1875-1937).
Alborado del Gracioso y Daphnis y Chloé; Cluytens, Orquesta de la Radiodifusión Francesa, Angel.
Daphnis y Chloé; Rodzinski, Orquesta de Cleveland & R. Strauss, Columbia.
Rapsodia Española; Fournet, Orquesta de Con. de París & Debussy, Epic.
Rapsodia Española; Rodzinski, Orquesta de Cleveland, & R. Strauss, Columbia.
Rapsodia Española; Von Karajan, Orquesta Filarmónica & Debussy, Angel.
RINSKY-KORSAKOV, (1844-1908).
Scheherazade; André, Orquesta Nacional de Bélica, Telefunken.
ROSSINI, GIOACCHINO (1792-1868).
Obertura Semiramide y Obertura; William Tell; Toscanini, Orq. Sinfónica de la NBC, Victor.
SAINT-SAENS, CAMILE (1835-1921).
Carnaval de animales; Coward, Kostelanetz & Prokofiev, Columbia.
Danza Macabra; Juventud de Hércules; Phateton; Rueca de Omphale; Fourestier, Orquesta Colonne, Angel.
Introducción y Rondó Cavrichoso; Heifetz, Steinberg, Orq. Sinfónica de la RCA Victor & Sarasate, Victor.
Música para piano; Doyen & Chabrier, Westminster.
SCHUBERT FRANZ (1797-1828).
Cuarteto N° 8; Cuarteto Italiano, London.
Cuarteto N° 13; Cuarteto Italiano, London.
Quinteto en La, Trucha; Quinteto Amsterdam, Epic.
Sonata en La, Op. 120 y Sonata en Sol, op. 38; Wuhler, Vox.
Sonata en La, Op. 162, para violín y piano; Lock, Hambro, Allegro.
Sonata en La, op. 162 para violín y piano; Oistrakh, Oborin & Franck, Colosseum.
Sinfonía N° 4 y N° 5; Wallenstein, Filarmónica L. A. Decca.
Sinfonía N° 8, Inconclusa; Walter, Orquesta Filarmónica & Mozart, Columbia.
SCUMANN, ROBERT. (1810-1856).
Concierto en La, op. 54, para piano; Hess, Schwarz, Orquesta Filarmónica, Victor.
Frauenliebe und Leben; Uta Graf, Allegra.
Sinfonía N° 3, Renana y N° 4; Dixon Orquesta de la Opera del Estado de Viena, Westminster.
Sinfonía N° 4; Krins, Sinfónica de Londres & Mendelssohn, London.
SHOSTAKOVITCH DMITRI (1906-).
Sinfonía N° 1 y N° 3; Pflüger, Sinfonía de Berlín, Urania.
Sinfonía N° 1 y N° 5; Rodzinski, Orquesta Cleveland & Sibelius.
SIBELIUS, JEAN (1865-).
Sinfonía N° 4 y Tapiola; Von Karajan, Orquesta Filarmónica, Angel.
STRAUSS, JOHANN (1825-1899).
Música de Johann Strauss; Kraus, Filarmónica de Viena, London.
Waltzes; Filarmónica, MGM.
STRAUSS RICHARD (1864-1943).
Sinfonía de Italia; Kraus, Filarmónica de Viena, London.
Metamorfosis; Horenstein, Coros de la Radio de French, Angel.
Waltz El Caballero de la Rosa; Rodzinski, Orquesta Cleveland & Ravel, Columbia.
THI Eolenspiegel; Rodzinski, Orquesta Cleveland & Ravel, Columbia.
STRAVINSKY, IGOR (1882-).
Danzas Concertantes; Dumbarton

ES ESTE UN TERMINO relativamente nuevo que con frecuencia lemos en los anuncios de amplificadores o de bocinas. Como ya lo dice el nombre, se refiere a aquella cualidad que nos produce la impresión de estar en el mismo lugar en que se origina la música. Son varios los factores que se combinan para producir esta cualidad. La naturalidad es por supuesto una de ellas. El percibir los ruidos que acompañan a la música, tales como el de la respiración de un cantante, es otro factor que influye en la presencia de un equipo. Pero quizás el más importante de todos es la resonancia del cuarto.

La grabación y reproducción de la música implican las condiciones acústicas de 2 cuartos. Aquél en que se origina la música y aquel otro en que se reproduce. Es la resonancia del cuarto original, el estudio, la que tratamos de reproducir. Pero como el cuarto en que se escucha la reproducción tiene, por lo general, una acústica que difiere enormemente a la del estudio o sala de concierto, resulta muy difícil reproducir la resonancia original. La cosa se complica aún más debido al hecho que la cantidad de resonancia que existe en los programas de radio, o en una grabación, varía enormemente.

Hasta hace algunos años la mayor parte de los estudios de radio y de grabación carecían totalmente de reverberación y por lo tanto la música

casi no tenía resonancia. A últimas fechas dichos programas, así como las grabaciones, ya incluyen una cierta cantidad de resonancia y por lo tanto producen una mayor presencia. De todo lo anterior llegamos a la conclusión que el grado de presencia variará no sólo con la acústica del cuarto en que se escucha, sino también con el material que se escucha.

Bajo las condiciones actuales es probablemente mejor que el cuarto en que se escuchan programas de radio o grabaciones modernas sea más bien un poco "muerto", o sea con poca resonancia. Si el cuarto es demasiado "vivo", o sea con mucha reverberación, la resonancia que agrega a la ya presente en el disco (o programa) puede modificar el efecto total hasta reducir la ilusión de presencia.

Por lo tanto, la 1ª. cosa que podemos decir acerca de cómo juzgar un sistema para la prueba de presencia, es que en un cuarto determinado y con un determinado material musical, entre mejor sea el amplificador —en los aspectos considerados en los artículos anteriores— será menos notable la resonancia aparente o superficial del cuarto.

La resonancia de un cuarto consiste principalmente en el agregado al sonido original de los ecos reflejados por las paredes y otros objetos del cuarto. Pero recordemos que los ecos también los agrega la falta de amortiguación del sistema. Un amplificador con buena definición responde correctamente a los sonidos transitorios y general por lo tanto muy poca distorsión de la del tipo causado por la falta de amortiguación del sistema; o sea que contribuye muy poco o nada a la resonancia del cuarto.

Esto no quiere decir que un sistema así tenga menos presencia. Todavía no se han analizado a fondo las diferentes formas en que la resonancia de un cuarto influye en el efecto total de la música reproducida. Parte de ello se debe a los ecos en la misma escala de frecuencias que el sonido original, pero con cierta variación en su fase y su amplitud. Otra parte sin embargo se debe a las combinaciones y pulsaciones, especialmente de frecuencias muy bajas, que no estarían presentes si no hubiera sonidos reflejados. Entre más fiel sea el sistema reproductor con más exactitud se reproducirán estas combinaciones complejas a las que se debe el efecto total de resonancia del cuarto, y por lo tanto sus cualidades de presencia.

Muchos de los discos RCA de 45 rpm y de larga duración producen un efecto excelente de presencia, debido a su resonancia propia. Este efecto es realmente asombroso en aquellos discos que han sido grabados en un estudio



Una Educación Musical

EL DERECHO FUNDADO DE CADA NIÑO Y NIÑA

El funcionamiento sobresaliente y la riqueza de tonos de un Piano Wurlitzer, inspira lo más noble a un niño de buen carácter y personalidad.

Un tesoro muchas veces más valioso que su costo. No hay medio mejor para la expresión de uno mismo y para un entrenamiento mental que un bello Piano Wurlitzer.

VEALOS - OIGALOS - TOQUELOS

FELIX DE BEDOUT E HIJOS SUCS.

PIANOS WURLITZER: SUPERIORES A LOS MEJORES

Oaks Concerto; Concertino; 3 piezas; Hull, Orquesta Hall Rochester, Concert Hall.
Suite. El Pájaro de Fuego y Sacre du Printemps; Stravinsky, Filarmónica N. Y. Columbia.
Sinfonía de Salmos; Horenstein, Coros y orquesta de la Radio Nal. de Francia y Y. R. Strauss, Angel.
TCHAIKOVSKY, PETER I. (1840-1893).
Capricho Italiano; Marcha Esclava, Obertura 1812; Romeo y Julieta; Perlea, Filarmónica del Estado de Viena, Vox.
Concierto N° 1; Anda Galliera, Orquesta Filarmónica & Delibes, Angel.
Concierto N° 1; Levant, Ormandy, Orquesta Filarmónica & Grieg, Columbia.
Concierto en Re para violín, op. 35; Milstein, Munch, Sinfónica de Boston, Victor.
La Bella Durmiente del Bosoue, Ballet; Guhl, Sinfónica de Berlín, Urania.
TURINA JOAQUIN (1882-1949).
Danzas Fantásticas; Argenta, Orquesta de Conciertos de París & Albeniz, London.
VAUGHAN WILLIAMS, RALPH (1872-).
Fantasía sobre "Old 104th"; 3 Sea Chantys; Hull, Coro Cornell, Orquesta Hall Rochester & Palmer, Con Hall.
VERDI GIUSEPPI (1813-1901).
Overturas y Preludios; Cleve, Orquesta del Metropolitan & Gounod, Columbia.
VILLA-LOBOS, HEITOR (1887-).
Bauianas Brasileñas N 1 y Nonetto; Marx, Festivales Brasileños, Victor.
VIVALDI, ANTONIO (c.1675-1741).
Concierto (4); Orquesta del Estado de Viena, Bach Guild.
Concierto en Re (Bach); Braillosky, piano & Bach, Victor.
WAGNER, RICHARD (1813-1883).
Arias; Maud Cunitz, Telefunken.
Arias; Otto Edlmann, Epic.
WEBER, CARL MARIA VON (1786-1826).
Batalla y Victoria; Kegel, Orquesta Sinfónica y Coros de Berlín, Urania.
WILTON, CHARLES H.
Trios N°s 1, 3, 6, para violín, Viola y Chelo; Poznet, Riddle, Pini & Haydn, Westminster.
WOLF, HUGO (1860-1903).
Canciones; Crane Calder, Allegro.
Canciones; Hans Hotter, Angel.
COLECCIONES DE ORQUESTA.
Waltzes de Strauss; Boston Pops, Fidler, Victor.
OPERAS
Cuatro Santos en Tres actos, Thomson, Solistas, Coros y Orquesta, Victor.
Falla; El Retablo de Mase Pedro; Aragon, Renom, Ausenzi, & Falla; Amor, Angel.
Tchaikovsky; Mappia, Nebolin, Bolshoi Theatre, Concert Hall.
Gounod; Romeo y Julieta, Ered, Opera de París, London.
Puccini; Rounodot, Capucina, Teatro la Fenice, Remington, 1960

Pasa a la 7ª.

DISCOS

DE 33 y 1/3, 45 y 78 rpm.

de las mejores marcas, ofrece a usted, almacén de

UNIVERSIDAD E. LALINDE & CIA.

Parque de Berrio - Palace
Teléfono 162-81.

Abierta al mundo

Alexandra Danilova, su Vida y Carrera Artística

La gloria operática de Strauss en el festival de Munich

Años de infancia
En Peterhof, el Versalles de San Petersburgo, o Petrogrado, hoy Leningrado) nació a comienzos del siglo Alexandra Danilova, hija de una acomodada familia cuando apenas contaba dos años una neumonía le arrebató a su padre, a quien poco después siguió su madre. De modo que a las dos pequeñas hijas de ese matrimonio, Helen y Alexandra o "Chura" como todas las llamaban, quedaron en poder de la abuela que bien pronto falleció dejando a las dos pequeñas niñas en la más total orfandad. La madrina de Alexandra, Madame Moïvo, vino en resaca de la dos pequeñas, con ella vivieron algún tiempo, pero la pequeña "Chura" se sentía muy aburrida por lo que pronto fue adoptada por Madame Lydia Gotovzeva, con quien vivió feliz por muchos años, poco tiempo después Madame Gotovzeva, quien era viuda, contrajo nuevas nupcias con el General Michel Ivanovich Batianov, quien había sido casado dos veces antes fruto de cuyas uniones eran nueve hijos. María Batianov, una de sus hijas, habría de ser la mejor amiga de Alexandra y una segura madre para ella que había perdido tan temprano a su madre legítima, y a sus siguientes substitutos.



Alexandra era pequeña para su edad, delgada y frágil, de largos cabellos negros ondulados, y grandes ojos soñadores, lo que le daba apariencia de muñeca.

Cuando tenía apenas ocho años Boris Batianov la sorprendió en punta de pies ante el espejo. Sorprendido Boris se lo contó a su madrastra, quien decidió de una vez por todas que Alexandra podría tener disposición para la danza, y le dio los pasos necesarios para que la pequeña fuera aceptada en la Escuela del Teatro Imperial.

general le dió como premio el codiciado "Traje Rosa" que sólo hasta entonces había ofrecido a las mejores bailarinas de los cursos superiores.

Entretanto la primera Guerra Mundial había estallado aunque esto implicó pocos cambios en la Escuela. La guerra se batía muy lejos y los niños rusos poco sufrieron al finalizar la contienda, el General Batianov murió, justamente antes de que estallara la Revolución de 1917. Su entierro fue imponente, y el propio Zar envió una inmensa corona de Rosas rojas.

ESCUELA DE BALLE
El sí tema de ingreso a la escuela de Ballet del Teatro Maryinsky era extraordinariamente rígido. Los candidatos eran primero sometidos a un exhaustivo examen médico. Los que pasaban la prueba eran enviados a un comité artístico, compuesto por los directores y maestros de la escuela y las bailarinas del teatro. Allí se efectuaba una selección teniendo en cuenta la apariencia personal, las buenas proporciones físicas, la simpatía y la personalidad. Venía luego el examen educativo. Así de 350 candidatas que se presentaron al examen medio al Comité Artístico llegaron sólo 218 de los cuales 18 fueron aceptados para que entraran a la Escuela por un año de prueba. Con un año menos que sus compañeros Alexandra ingresó así a la escuela y se vió de pronto en el mundo de la danza, para iniciar una lucha sin tregua hasta la meta final.

El horario de estudios era agotador. Levantada a las 7 y baño de ducha fría en verano o en invierno, desayuno a las 8, clases de 9 a 10, seguidas por lección de baile hasta el medio día. Almuerzo luego, un corto recreo, clases de nuevo hasta las 5. Y de 5 y media a siete clases de danza dictadas por alumnas de clases superiores hasta las nueve en que tomaban un ligero refrigerio y se iban a la cama.

Al finalizar el primer año, Alexandra casi se regociaba pues prestaba muy poca atención a sus estudios, pero los maestros tuvieron la intuición de que un gran talento se hallaba lentamente en la muñeca "Chura". De modo que le hicieron la extraordinaria concesión de permitirle quedarse un año más en prueba.

Durante el segundo año Alexandra pudo entrar en contacto con alumnas de las grandes figuras del ballet, estrellas como Katerinskaya, Preobrazhenskaya, Eorova, la inolvidable Tamara Karavina. Esto fue notablemente por que a partir del segundo año, los alumnos eran utilizados para las funciones de ópera y de ballet del Teatro Maryinsky, y rara vez de ballet de la Escuela.

Uno de los primeros productores en entrar a Alexandra para hacerla tomar parte en papeles infantiles en sus producciones fue Mikhail Fokine quien le utilizó en su ballet "Orfeo" con música de Gluck.

Entretanto su madre adoptiva, Madame Batianova, había muerto, y María su hermana vino a ser nueva madre para la pequeña Alexandra. Cuantas veces podía la llevaba a ver ópera y ballet en uno de los tres grandes teatros de San Petersburgo, y después así en la chiquilla un nuevo interés por la que había de ser su carrera definitiva y un nuevo sentido interpretativo del arte. Todas estas circunstancias desparicaron en la pequeña Alexandra un gran interés por la danza de modo que al terminar su segundo año, pasó con las más altas notas.

Para entonces Alexandra era utilizada en casi todos los ballets que requerían actores infantiles hasta el punto en que el público empezó a reconocerla. Una noche tuvo que decir algunas palabras en la ópera "Rouselka" y el gran actor Fiodor Chelapín, que cantaba en la ópera se sintió atraído por la gracia de la diminuta muñeca preguntó por su nombre y la besó en la frente. Esa noche Alexandra tuvo problemas en la escuela al negarse a lavar el sitio donde donde el cenio del canto la había besado. Lentamente Alexandra fue progresando de manera segura. Triunfo sobre triunfo se iba acumulando en su carrera de diminuta bailarina. Estando aun en el curso medio un día fue la primera en ser premiada cuando la directora

zaron a buscar contratos con poca fortuna. Un día apareció un ruso llamado Kubitovich, quien decía ser primo de Diaghilev, quien les ofreció presentarlos a su ilustre primo. Para los jóvenes bailarines errantes el nombre de Diaghilev significaba poco menos que nada. A Rusia no había llegado noticias de su triunfal entrada por a Europa Occidental, ni del descubrimiento que París había hecho del arte ruso. Así, pues, aceptaron las invitaciones de conocer a Diaghilev, más ilusionado por obtener un contrato que por conocer a alguien para ellos sin importancia.

La reunión tuvo lugar en casa de don José María Sert, el famoso pintor catalán, cuya esposa era una de las más notables damas de sociedad en París, quien era gran amiga de Diaghilev, y cuyo salón era sitio de reunión de la crema de arte Parisiense. En su encuentro Danilova no le dió importancia alguna a Diaghilev a quien miraban con veneración idólatra todas sus bailarinas. Esto debió impresionarlo favorablemente pues a poco había ingresado a un grupo con todos sus compañeros, burlándose así de las amenazas de las autoridades soviéticas que les prometían impedirles regresar a Rusia si no volvían al punto a sus labores en el Maryinsky. Y aquí se abrió un capítulo nuevo y definitivo en la carrera de Danilova. Fue el momento crucial de su vida artística.

Londres, septiembre, 1954 (AFP)
Al parecer, es un punto de vista ampliamente sostenido el de que un festival de música sin ópera es como un huevo sin sal, y sólo muy pocos, como aquellos organizados por Cassals en Prades y Perpignan, se confinan estrictamente a la música instrumental. Pero pobre empresario! Encontrar cantantes de suficiente rango para un festival es ya bastante difícil. Pero lo es mucho más la escogencia de óperas. Mozart, Este es el nombre que se ocurre a todos cuando se menciona un festival. Pero he aquí que Mozart sólo compuso una media docena de óperas representables, y con Salzburg, Munich, Glyndebourne y Aix ya en posesión de ellas, hasta el organizador de festivales más tradicionales debe buscar en campos más avanzados.

Para el festival de este año, por segunda vez consecutiva, Zurich decidió la parte operática de sus "Festwchen" enteramente a Richard Strauss. Desde la muerte del compositor, ha habido un marcado aumento en la popular de sus óperas menos comunes; "Ariadne" se ha convertido casi en una obra de su repertorio.

En Viena, la comedia doméstica "Intermezzo" ha logrado un gran éxito. En tanto que Kassel revivió "Die schweigame Frau", la ópera de Ben Jonson escrita en colaboración con Stefan Zweig, que ha requerido un largo tiempo para recobrar de su fracaso inicial causado por desfavor nazi. El programa de Zurich consistió de "Der Rosenkavalier", "Arabella", "Salome", con brillantísima nueva protagonista, Paula Brivkaine, "Die Frau ohne Schatten" y "Capriccio".

"Die Frau ohne Schatten" es la obra más ambiciosa salida del dúo Strauss-Hofmannthal; una fábula romántica, oriental, mágica y mística, unida a "Die Zauberflote" por sus escenas de procesos sobrenaturales e indicaciones a la vida espiritual, pero trágica con un tema mucho más complejo. En verdad, la complejidad de la acción es una razón por la cual escasamente oímos esta larga representación, que contiene algunas de las más ricas invenciones de Strauss (Tovey decía que era su ópera mejor); demanda mayor esfuerzo preliminar de lo que están dispuestos a dar los aficionados comunes a la ópera. Además, a pesar de toda la variedad y brillantez de color que tiene la música, hay una falta de esos memorables e instantáneos temas o progresiones que caracterizan los personajes salientes de las óperas supremas de Strauss y de sus poemas sinfónicos, trátese de Sancho Panza o don Juan, Agamemnon o el Marschallin.

llets revolucionarios, muy "modernista" con un joven director, llamado Balanchizadze, hoy día conocido en el mundo entero bajo el nuevo nombre de George Balanchine. Sin embargo, las autoridades del teatro Maryinsky no hallaron aceptables las revolucionarias innovaciones de Balanchine, y el grupo hubo de dispersarse bajo la dirección del novel coreógrafo.

Para entonces, Danilova empezó a obsesionarse con la idea de viajar al extranjero para terminar su educación. Entretanto la joven bailarina obtuvo su primer éxito resonante. Lopokov montó una segunda versión de "El Pájaro de Fuego" de Stravinsky (la primera la había realizado Fokine), cuyo papel principal fue asignado a la gran Helen Loukun, pero Lopokov hizo que Danilova lo aprendiera también y se lo hizo representar dos o tres veces con general descontento de todas las bailarinas de fama, pero con éxito indudable. Para ello le ayudaba su emoción, su temperamento, su foga y su audacia. Y además: sus hermosas piernas, las más bellas piernas de bailarina en Rusia.

Al finalizar esta segunda temporada de Danilova en el Teatro Maryinsky, un cantante retirado, Vladimir Dmitriev, concibió la idea de realizar una gira por la Europa Occidental de un grupo de cantantes y bailarinas, durante las vacaciones que en Rusia duraban de junio a septiembre. Consiguó los permisos del Gobierno y un día de Junio de 1924 Dmitriev partió con su troupe de Le ningrado rumbo a Berlín, vía Stettin, en busca de gloria en el extranjero. Entre las bailarinas iban Alexandra Danilova, Tamara Geva, Nicholas Efimov y Georges Balanchizadze.

Al estallar la revolución, la vida en la escuela siguió su ritmo normal, por algún tiempo. Luego los alimentos y combustibles, las ropas y comodidades empezaron a escasear. De modo que María Batianova y Alexandra se fueron al distrito de los Cosacos de Kuban donde había comida en abundancia, abandonando su palacio a las fuerzas del nuevo orden, ignorantes del porvenir que les aguardaba. Al regresar, un año más tarde, hallaron que los criados habían huido llevándose cuantos objetos valiosos encontraron. De modo que las dos muchachas se hallaron de pronto sin quien trabajara para ellas, con mucho dinero y sin nada que comprar. El fantasma del hambre se cernía sobre Rusia. El traveso empezó a imponerse, y lentamente los brocados, las sedas, los muebles antiguos empezaron a ser cambiados por comida y por leña. María y "Chura", se trasladaron a un pequeño apartamento y María hubo de buscar trabajo, lo cual no le fue fácil, ya que era demasiado aristocrática. Al fin, gracias a sus habilidades matemáticas, logró emplearse de cajera en un restaurante, donde al menos podía obtener comida que llevar a la casa.

"Chura" volvió a la escuela a terminar sus estudios, y bien pronto se vió convertida en Mademoiselle Alexandra Danilova, integrante por derecho propio de la Compañía de Ballet del Estado Soviético.

LA OTRA EUROPA

No sabía la pequeña compañía lo que el futuro le reservaba. Berlín, medio vacío por las vacaciones de verano, bien poco podía ofrecerles. Sin embargo hallaron agradable a su ambiente, lo barato de la vida, la facilidad de comprar tantas cosas inobtenibles en Rusia a ningún precio. Alquilaron un teatro y organizaron una representación. El joven pianista que lograron alquilar, que supiera música Rusia, fue Alfred Kurtz hoy director famoso de orquesta y antes director del ballet Ru o de Monte Carlo. Su primera representación obtuvo éxito. Y bien pronto de algunos sitios veraniegos llegaron las invitaciones para actuar. Luego se les invitó de Londres a que actuaran en el Empire Theatre, un teatro de variedades. Su dignidad de artista se sintió ofendida. Pasaron luego a Weisbaden a descansar por un mes. Se desquitaron de toda la comida que no podrían comer en Rusia al regreso. Como resultado Danilova aumentó considerablemente de peso. Llegó luego un contrato en Manheimsim en otro "Musica Hall" pero ahora el dinero escaseaba y el orgullo se fue al cesto. Luego aceptaron las invitaciones a Londres y en el Empire obtuvieron un éxito resonante.

Un día una dama rusa se presentó al camerino de Danilova, diciendo llamarse Lydia Lopokova. Ante los incrédulos ojos de la joven bailarina, Lopokova le preguntó por su hermano Fedor. Danilova reconoció entonces a la ex-bailarina del Maryinsky, que había salido de Rusia hacía dos años con Diaghilev y había recorrido Europa y América cosechando triunfos.

Al terminar el contrato en el Empire, los jóvenes trashumantes comenzaron a pensar en cierto pensar en su regreso a las privaciones del paraíso soviético. Pero decidieron antes pasar por París donde empezaron

ALEXANDRA DANILOVA EL FTATRO MARYINSKY

Bajo el Gobierno Imperial los tres grandes teatros de San Petersburgo, el Maryinsky para ópera y ballet, el Mikhailovsky para óperetas, y el Alexandrinsky para drama, eran la meca de la cultura de la antigua capital rusa. Con el advenimiento del gobierno soviético, el Maryinsky se transformó en Teatro del Gobierno para el Ballet y la Ópera pero el sistema de administración continuó siendo el mismo.

Un director general coordinaba las actividades de los tres teatros. El Maryinsky tenía un director de ópera y otro de ballet, y los otros dos teatros tenían asimismo sus directores. Además el Maryinsky contaba con un "régiisseur" general encargado de la producción de ballets, con cuatro "regisseurs" asistentes.

El trabajo era agotador en el teatro: clases de 10 y media a 12 del día, media hora de descanso luego para tomar un ligero lunch: ensayo desde las 12 y media hasta las cuatro de la tarde, o poco más. Las representaciones se iniciaban a las 7 y media de la noche. Danilova tenía que caminar tres cuartos de hora desde su casa hasta el teatro, lo cual era en realidad agotador ante la perspectiva de un día entero de ejercicios. Que diferentes estos días de la época en que la pequeña "Chura" era traída en un coche tirado por dos caballos. Con todo, trabajó como la oveja más y al fin del año obtuvo otro codiciado premio: un premio que el alumno debía escoger a su gusto. Danilova, sin dudar un momento escogió se le dieran cuatro rúbls de leña. El premio era inusitado, pero lo fue concedido y en ese invierno no sufrieron de frío en su casa.

Para la primera obra, Danilova fue escogida para figurar en primera línea en el "Coro de Ballet". Actuó así en "Chopiniana" (la versión original de "Les Sylphides") y en "Giselle". Dirigía los ensayos Fedor Lopokov, un excelente director, pero tremendamente estricto en su trabajo. Lopokov bien pronto reconoció el talento de Danilova y a poco ella se halló entre el grupo selecto de sus bailarinas jóvenes. Lopokov la hizo tomar clases de música en el Conservatorio, fuera de lo cual continuaba danzando en la ópera y el ballet; montando obras en privado con Lopokov, presentando recitales de danza, y estudiando además ba-

Para entonces Alexandra era utilizada en casi todos los ballets que requerían actores infantiles hasta el punto en que el público empezó a reconocerla. Una noche tuvo que decir algunas palabras en la ópera "Rouselka" y el gran actor Fiodor Chelapín, que cantaba en la ópera se sintió atraído por la gracia de la diminuta muñeca preguntó por su nombre y la besó en la frente. Esa noche Alexandra tuvo problemas en la escuela al negarse a lavar el sitio donde donde el cenio del canto la había besado. Lentamente Alexandra fue progresando de manera segura. Triunfo sobre triunfo se iba acumulando en su carrera de diminuta bailarina. Estando aun en el curso medio un día fue la primera en ser premiada cuando la directora

UN LIBRO SENSACIONAL

FRANZ VON PAPPEN

MEMORIAS

Cuarta edición. Un tomo de 15 x 22 cm. 656 páginas.

EN RUSTICA \$ 10.00.

La HISTORIA en CUENTOS

Por Eduardo CABALLERO CALDERON

Serie Roja N° 1

- Los Hijos del Sol
- El Pastor de Pericos
- La Radición de Franc'squillo

Serie Roja N° 2

- El Almirante Niño
- El Rey de Roma
- El Caballito de Bolívar

Serie Verde N° 1

- La Estrella de Ismael
- La Hija de Jairo
- La Pasión Según la Hija de Jairo

Serie Azul N° 1

- Todo por un Florero
- El Corneta Llanero
- El Zapatero Soldado

La Lectura de Todos los Niños de Lengua Española

- Las Grandes Figuras de la Historia Universal
- Hombres Célebres de España y de Hispanoamérica
- Los Hechos de la Conquista
- Relatos de la Independencia

Cada Tomo \$ 2.25 en

LIBRERIA CONTINENTAL

Junta Mayor N. Contiguo al Cardenal, Tel. 149-41

Música en el Siglo XX

Los Problemas de la Música Contemporánea

Por Gianna Sabbadine y Massimo Coen, de "Buenos Aires Musical"

El presente artículo fue inspirado por el Congreso Internacional de Música Contemporánea que se realizó en Roma durante el pasado mes de abril...

Hoy los amantes de la música, ni la mayor parte de los músicos aceptan la producción contemporánea. En realidad demuestran no sentir necesidad de ella.

Hoy la producción musical está destinada a una sociedad heterogénea, constituida por núcleos de preparación muy desigual.

Este está distraído por la música popular, por esa innumerable producción de canciones yailables que no tienen ningún contacto con el auténtico patrimonio folclórico.

Esta concepción espiritualista, surgida durante el romanticismo, no creaba entonces el problema, ya que el público, que estaba en condiciones de seguir el lenguaje musical, encontraba el valor universal en el identificarse con los valores psicológicos y de contenido que la

poética romántica ponía en primer plano. Pero hoy la moderna poética anti-romántica importa necesariamente un formalismo que aleja al público de esos valores de contenido, exigiéndole la comprensión de los valores de forma.

También en el período clásico el arte era concebido como construcción, pero entonces la sociedad estaba en condiciones de apreciar los valores formales y de suministrar una técnica común a todos los compositores de la época.

En cambio la nueva concepción espiritualista del arte, que ha privado al compositor del ambiente musical de consumo, y el formalismo contemporáneo llevan al músico a ocuparse de estética. Por otra parte no existe un ambiente musical que ofrezca al compositor una técnica; él se encuentra inevitablemente en la condición de tener que elegir.

De toda esta situación nostálgica y polémica frente al pasado derivan tres tentaciones estéticas. Transcribimos aquí, para mayor claridad del lector, las palabras del músico F. Goldbeck dichas a este propósito durante el debate "Estética y técnica":

"Citaré, a título de crónica, aquel conformismo internacional que, para satisfacer las exigencias de comisarios totalitarios o consejos de empresarios de todas partes del mundo colocan la música en un tardío romanticismo, tal vez con tendencias folklorísticas, sobre un punto cualquiera de la línea (extraña línea en verdad!) Saint Saens-Rimsky-Debussy (primera manera) Puccini-Strauss-Rachmaninov. A las tentaciones de las cuales hablábamos poco antes, no sucumben por cierto quien tenga que obedecer al comisario o empresario. Pero hay tentaciones más insidiosas y sutiles. Son las de una escuela que sustituye técnica con una estética de espontaneidad y semi-improvisación

del género juglar-artesano. Los resultados son casi siempre simpáticos, a menudo de buen gusto, pero por lo general desesperadamente insuficiente y por así decirlos escritos sobre la arena. En el otro extremo tenemos las tentaciones de una manera confortablemente hipertensa y modelada con hilo de alambre; aquellas de una escuela que sustituye la estética con una técnica nacida de Schoenberg o Hindemith, y para la cual la solución de los problemas se obtiene cuando los doce semitonos están en su lugar o cuando otras reglas de juego son respetadas".

De todos modos la posición del compositor es indudablemente un difícil equilibrio entre el lenguaje moderno y las exigencias del público, referencia al pasado y "pastiche" especulativo y espontaneidad. La grandeza del compositor contemporáneo está en el aceptar con coraje la aventura.

La solución más lógica es no ceder frente al contenido romántico, ya que, como hemos visto, la actitud formalista del compositor es inevitable y poner al público en condiciones de apreciar los valores formales. Es tonto pretender que el compositor renuncie a su actitud para acercarse al gusto del público.

En realidad la intervención del Estado no puede ser aprobada o condenada a priori, como ocurrió durante el debate "Música y Política". Hay que considerar las formas en las cuales se ejercita en el caso concreto; muchos artistas han servido los fines de quienes pagaban sin traicionar su misión. Lo que daña es la imposición de un estilo, y es precisamente esto lo que acontece con frecuencia, ya que en música la imposición de un contenido es inútil: las emociones expresadas no son reconocibles.

Si se desea una intervención del Estado en el sentido de estimular la creación, contemporánea, con la colaboración de intérpretes y críticos, y bregar por su difusión. Hoy el deber del intérprete está por el hecho de que la música moderna no tiene un estilo reconocido, lo que hace difícil la penetración por parte del intérprete. Otro obstáculo es el excesivo individualismo y el consiguiente divismo según el cual los grandes intérpretes, envidiosos por el fácil éxito obtenido con las obras del pasado, encaran el propio problema, dejando su misión frente a la música contemporánea en las manos de intérpretes especiales, los cuales se dirigen al público especial (festivales y congresos). En lugar de aislar la música contemporánea, debiera incluirse en programas orgánicos, en los cuales las músicas repitan el diálogo del compositor con el pasado, iluminándose recíprocamente. (Véase ejemplo en Mozart, Stravinsky, Monteverdi, Malipiero). Como oposición al divismo es justificable el objetivismo neoclásico que reduce el deber de intérprete a simple ejecución.

También el crítico tendría que asumir la misión de hacer accesible el lenguaje contemporáneo al público, orientándolo e informándolo. Pero desgraciadamente la crisis contemporánea comprende también la función del crítico. También, el sujeto a la ley de demanda y oferta, se limita a la simple información y al trozo de literatura, o bien cae en un tecnicismo igualmente estéril. Además el crítico tiene una función de orientación respecto del compositor, hacerlo más consciente de lo que hace, gracias a su posición de objetividad, que le permite cantar el legítimo valor de la obra y situarla en la historia de la música.

La verdadera solución del divorcio compositor-público, el crear una conexión entre ambos términos, está en quienes pueden actuar sobre ambos: está en el intérprete y en el crítico.

Síntesis de la Crítica de Buenos Aires

Extractado de "Buenos Aires Musical"

En el Teatro Colón, la presentación de "Alceste" de Gluck. "Mediocre resultó la actuación de la mayoría de los intérpretes, excepto la del tenor Raúl Jobin que a despecho de sus limitaciones vocales es un cantante muy estimable". En otros papeles principales actuaron Delia Rigal y Jacques Janssen. "Héctor Pannizza que reaparecía en el Colón, dirigió la obra de Gluck en forma que puede calificarse, en general, de muy buena".

El Rapto de Lucrecia, de Benjamin Britten. "En resumen: una obra de interés dramático y musical muy relativo, con frecuencia monótona y de dimensiones desmesuradas con relación a su contenido". "El Teatro Colón la presentó honorablemente servida". Actuaron entre otras figuras: Ruzena Horáková, Jacques Janssen, Felipe Romito y Angel Mattiello.

Cristóbal Colón, de Milhaud Claudel. "Síntesis del juicio: cincuenta minutos de música frustrada sin nervio, sin impulso, sin calidad".

Tosca, de Puccini. "La línea general de este espectáculo fue digna y si advertir vacilaciones, es decir, falta de ensayos, en el abono nocturno, ellas fueron superadas en la función posterior. El reparto, si vocalmente puede considerarse homogéneo, tuvo en la escena un amo absoluto: el baritono Giuseppe Taddei". Actuaron además, Delia Rigal y Giuseppe Campora. "El Maestro Juan Emilio Martini tuvo un desempeño particularmente lucido".

Tamara Toumanova. "El último de los recitales ofrecidos por T. T. pudimos apreciar hasta qué punto las alturas de la fama y el ditirambo desmedido pueden apagar los brillos de una estrella". "En cuanto a su famosa suspensión creemos que puede tener éxito artístico, más consonante con su exageración bajo la lona de un circo que sobre las tablas de un teatro".

Friedrich Gulda. "En este punto llegamos donde queríamos llegar desde el principio de esta nota: a decir que asistir a un concierto de F. G. es darse una cita con la música".

Trio Ars. "El Trio Ars hizo frente a la difícil tarea, será y honrosamente, pero aún así el nivel interpretativo que alcanzó fue muy inferior a lo deseable, en punto a fusión sonora especialmente".

Luigi Infantino (Tenor). "Me fue imposible hallar en él, algún detalle merece de elogio; todo fue negativo. Lo más notable es su falta de li-

nea estrictamente vocal, así como expresiva".

Jean Martinon. "Parece ser un director de orquesta inteligente y eficaz, y un compositor sin mayores ambiciones. Que se trata de un buen director puede afirmarse luego de haberle escuchado la Sinfonía N° 99 de Haydn. Fue una versión vital y precisa, humana y real".

Mario Rossi. "Músico eminente, hábil conductor y preparador, busca generalmente la expresión sencilla y desprovista de todo efectismo y ampulosidad exterior. Tal vez por esto ama la absoluta claridad del gesto que se concreta generalmente en la ejecución orquestal sumamente nítida y fiel".

Jorge Fontenla (Pianista). "Cuando un músico prepara durante largos meses una obra como la sonata de Paul Dukas, que de ningún modo puede representarle un éxito que no sea puramente artístico y que difícilmente volverá a ejecutar un concierto público, es indudable que ese músico está cumpliendo a conciencia con su arte".

Ida Handel (Violinista). "Como en ocasiones anteriores se ha señalado, es una feliz síntesis de cualidades técnicas y de sensibilidad musical, lo que hace de Ida Handel un violinista de alta categoría. Sus versiones apoyadas por un sonido cálido y puro, reflejan siempre fidelidad a la letra y una justa interpretación al espíritu".

Abbey Simon (Pianista). "Hasta ahora (Abbey Simon parece ser muy joven) su trabajo produce la impresión de que se trata de alguien que es mejor músico que pianista. Y esto me alegra porque no es común el caso de los instrumentistas que inician su marcha por la puerta frontal del edificio. La nueva generación de pianistas americanos asusta un poco por esa excesiva preocupación con respecto a los problemas estrictamente instrumentales y por el evidente descuido de los problemas expresivos. A pesar de que en América disponemos de una enorme cantidad de institutos dedicados al perfeccionamiento pianístico aún no disponemos de muchos buenos pianistas con el sentido musical desarrollado. Abbey Simon parece ser una feliz excepción. Porque además de expresarse correctamente así toque Bach, Schumann o Ravel, denota un tipo de claridad expositiva que hasta ahora siempre ha señalado a al quien que sabe lo que quiere..." Tengo la convicción de que a debilidad de Simon no está en las manos sino en los pies. Evidentemente maneja mal el pedal".

La Gloria Operática de Strauss...

Viene de la p. 6.

sumada pieza maestra. Un punto que hubiera agradado particularmente a Strauss fue la casi completa audibilidad del apretado texto de Clemens Krauss (excepto, como es natural, de los dos grandes conjuntos).

En esta última obra escénica del viejo compositor, el actual material musical es difícilmente más fresco que en varias de sus obras anteriores, pero el manejo musical del tema es de una perfección y sutileza que desafía cualquier crítica. Cuán extraño es que Richard Strauss, un genio y no muy especialmente cultivado burgoés bávaro, hubiera podido desarrollar un estilo musical conversacional tan exquisito por el refinamiento y el matiz.

La rápida conversación de "Capriccio", las suaves transiciones de alegría y sentimiento, son reflejadas en la delicada y profunda curva de la línea vocal. Tenemos aquí la destilación final de un arte sumamente original que Strauss exploró primeramente en las escenas entre Oktavian y el Marcellin. En la interpretación de la Condesa por Lisa della Casa no faltó ninguna de esas finísimas inflexiones que esta una performance del más castizo de aquellos memorables interpretaciones de Strauss dadas en la última generación por Elisabeth Schumann y Lotte Lehmann y hoy en día por Sena Jurinac, etc. (Buenos Aires, Na-

CLASICOS CASTELLANOS

17 VOLUMENES EN RUSTICO DE 13 x 19 Cm.

La más bella biblioteca de las grandes maestras de la literatura clásica española. Ediciones limpias de los groseros errores que las afeaban desentrañadas las partes oscuras, restablecido el valor íntegro de los textos mal interpretados; en ellas los libros inmortales parecen surgir a nueva vida. Insignes filósofos y eruditos son los autores de esta labor; Ramón Menéndez Pidal, Rodríguez Marín, Cejador, J. M. Blewca, F. Ojeda, Antonio G. Solalinde, Domingo Bordona, etc.

INFORMES EN LIBRERIA

CONTINENDAD

Junín N° 52-51. Contiguo al Cardero. TELÉFONO 149-48

PIELROJA es tan agradable. Advertisement for Pielroja perfume featuring a woman's face and a perfume bottle.

Presencia. Viene de la página 42. Advertisement for 'Presencia' magazine or publication.

ANUNCIE EN MEDELLIN MUSICAL. Advertisement for the Medellin Musical publication.

El Anti-Orfeo o Arte y Desastre de Dirigir la Orquesta

Por Adolfo Salazar de La "Revista Carnet Musical"

Son muchos los aficionados a la música que buscan inútilmente en las historias los nombres, indudablemente famosos, de los directores que estrenaron la "Pasión según San Mateo", la "Flauta encantada" o la "Sinfonía en sol menor", los grandes oratorios de Haendel y Haydn o la Novena sinfonia. Sólomente los lectores acuciosos que deciden meterse por las intrincadas profundidades de las biografías sobre los grandes compositores se encuentran al paso, y como descuidadamente, algún nombre, no siempre conocido de la mayoría, que dirigió el estreno de tal o cual obra célebre, si no es que fue el propio compositor quien la dirigió desde el "cembalo", que existía incluso en las grandes sinfonías, como en las de Londres en las que aparecía Haydn sentado ante el teclado; no para realizar el bajo continuo, como antaño, sino simplemente para indicar al primer violín encargado de llevar el compás, de "batre la mesure", el aire general que Haydn deseaba para cada tiempo de sus sinfonías.

Lo que hoy se entiende como un arte de dirigir, es decir, como el arte del "virtuoso de la dirección" es un concepto todavía muy nuevo. Toda la vida ha habido buenos y malos músicos, directores brillantes y apagados en su modestia. No siempre eran los primeros los favoritos de los compositores, pero evidentemente tampoco podía resaltar de su agrado en extremo. Siempre fue necesario al músico que dirigía conocer su oficio de instrumentista (frecuentemente el de primer violín), conocer las interioridades del conjunto orquestal, su fuerte y sus debilidades; conocer la obra que tenía entre las manos y la manera adecuada de realizar su melodía y los ritmos; tener idea justa de las intervenciones del compositor respecto al "tiempo conveniente" y respecto al matizado de los detalles: en una palabra, siempre ha existido un "métier" de director, o "chef" de orquesta, como los franceses lo llaman. El título mismo de "kapellmeister" que tiene en Alemania indica claramente que el papel de director de las obras, fuesen propias o ajenas, se confundían en la misma persona. Sabido es que Juan Sebastián Bach dirigía sus obras desde el órgano, y que estaba ayudado tanto por el primer violín de la orquesta como por uno de los coristas más destacados a cuya responsabilidad respectiva dejaba la tarea de llevar con justeza de intenciones y con precisión técnica la ejecución de la obra en sus sectores instrumentales y vocales.

Es el mismo caso de Haendel y de todos los compositores de obras orquestales y vocales, en las cuales el órgano tenía un papel predominante, que ejecutaba casi sin excepción el propio autor. Tiempo antes, cuando la música vocal polifónica era el arte más importante, el director de las obras era el "cantor", cantor real y verdadero, que tenía a su cargo la dirección de la capilla. Los cargos y títulos de cantor y kapellmeister se desdoblaron en Alemania después de que con la reforma asumió un papel muy importante el organista, que era por turno o lo uno o lo otro; pero en las capillas italianas, en las que perduró mucho tiempo el estilo "a capella", fueron Palestrina u Orlando de Lasso, Morales o Victoria quienes, procedentes del grupo vocal, cantando en realidad

más o menos según su edad y sus facultades, quienes dirigían la capilla, un tanto con su voz y otro tanto con la mano directorial, no extendido el uso de la varita que marcaba más claramente el compás, la "batuta", y por eso llamada con este nombre.

Aunque a veces fuese un palo un "baton", que servía tanto al director de la orquesta como el maestro de bailes, lo corriente era golpear el suelo con el "baton", que después, metafóricamente, pasó a denominar a la varita mágica. Cuando no el palo directorial, los "jefes" de la orquesta llevaban el compás con el pie, muy impertinente a las veces y no dejará de haber quien lea este artículo que recuerde al maestro Millet, el director del Orfeón Catalán, cuando diría las grandes obras de Bach por encima (o por debajo) de cuyo conjunto de voces, instrumentos y órgano destacaba, insosteniblemente en ocasiones, el golpe del pie del maestro sobre la tarima. z z z z z z

Era este un mal endémico. Desde los tiempos del teatro griego, el coreuta o director de los coros, escondía los "pies" en que se dividía la poesía cantada, merced a un zapato de doble suela, una especie de "claquette", para señalar mejor el ritmo. Juan Jacobo Rousseau se quejaba amargamente de que en los teatros de su tiempo el conductor de la orquesta hiciese tanto estrépito con sus patadas que apenas dejaba oír la música. Y sin duda no era exageración del músico-filósofo, puesto que una vez que Lully se equivocó y pegó en un pie, se hizo una herida, le vino una infección y se murió. A pocos directores les ha pasado otro tanto con la batuta. Después de Lully, su discípulo Colasse fue distinguido por el rey con el elevado título de "bateur de mesure" que pocos de nuestros ambicionarios.

Sin duda, las orquestas hasta el siglo XVIII, eran organizaciones bastante rudas, pero cuando Hans Richter, el famoso director "wagneriano", pedía a sus orquestaciones un pianísimo allí donde no estaba escrito más que una "p" y un fortissimo donde la partitura indicaba solamente una "f", no hacía más que seguir la propensión natural de los directores alemanes donde el propio Johann Stamitz, el famoso director de la orquestal ducal de Mannheim a quien corrientemente se atribuye el arte de matizar en la orquesta. Tan grande fue la admiración que el descubrimiento produjo en el joven Mozart que describía asombrado a su padre, ese efecto insólito de que una orquesta pudiera tocar piano y fuerte, tal y como los rudimentarios instrumentos así llamados entonces, mientras que los claves (y las orquestas corrientes) eran incapaces de tales efectos. Stamitz, Hans Richter, ¿serían ya directores "efectistas"? Por lo menos, podemos ver en este punto que hay pocas cosas nuevas en el arte de dirigir, y que en su mayoría no se trata de calidades diferentes, sino de cantidades. Cuando Richter decía: dos "p", en lugar de uno, dos "ff" en lugar de una "f", no hacía más que anticiparse a unas décadas al criterio actual que pide seis "pppppp" o seis "ffffff" en lugar de un simple piano o de una simple fuerte.

Parece oportuna una anécdota del maestro Arbós, porque es una muestra de la exageración habitual en los ma-

tes dinámicos, allí donde solamente debía haber un valor de relatividad bien entendida. Arbós contaba que cierto director de no sé dónde se volvió hacia un corno o trombón diciéndole amablemente: "¡forte!" El aludido recomendó el pasaje más fuerte todavía, "¡Forte!", insistió el director. Y el solista echaba los pulmones por su instrumento. "¡Forte!", gritó airado el maestro, con lo cual, volviéndose el solista muy indignado, le replicó: "¡Maestro: es imposible tocar más fuerte!" A lo cual el director, recobrada la tranquilidad le replicó:

—Ya lo sé. Pero yo le estoy pidiendo a usted "forte" y usted se empeña en tocar "fortissimo"....

Stamitz, como sus contemporáneos dirigía desde el clave. En la mano derecha, según la costumbre de los operistas italianos, enarbolaba un rollo de papel de música con el que marcaba el compás, mientras que con la mano izquierda hacía sonar algún acorde del acompañamiento que sugería a sus músicos la cantidad de volumen que deseaba para el trozo, bien entendido que en los ensayos previos (pocos y someros) había indicado cuál era el matiz dinámico que buscaba. Dentro del trozo, apenas había diferencias de matización; pero ya que era mucho tocar un Andante en "piano", un minuetto en "mezzo forte" y en el rondo final en un alegre "forte", discreto y sin más circunstancias. La orquesta "moderna" tiene sus antecedentes en este punto, en la orquesta de Mannheim, pero el progreso no fue muy rápido. Cuando Haydn fue a Londres para estrenar sus famosas sinfonías conocidas por el nombre de la gran capital inglesa, todavía se sentaba en el clave, como acabo de decir, no para tocarlo, sino para indicar "sotto voce" el aire de cada tiempo al violinista Salomón que dirigía. En 1808 una ejecución famosa de "La Creación", del propio Haydn, estuvo dirigida por Salieri mientras que el violinista Kreutzer (el de la sonata) estaba sentado al piano. Lo corriente en el teatro era que el compositor de la ópera o el director de la misma, acompañasen a los cantantes desde el "cembalo" que rellenaba las armonías indicadas por el bajo cifrado. Los maestros al cembalo solían ser tiránicos y hasta groseros. Ricard Wagner, recuerda los nombres de Friedrich Schneider, de Dessau, al que calificaba de brutal, y Karl Wilhelm Guhr, de Frankfurt, las "viejas pelucas" de su tiempo. Y este Schneider fue un músico notable, autor de varias óperas y director de la Thomaskirche, mientras que Guhr escribió un libro importante sobre el arte de Paganini y su técnica, de manera que no eran ningunos improvisados. Ambos llegaron hasta mediados del siglo XI, en plena época wagneriana. Más vale, ahora, dejar la palabra al propio Wagner, cuando habla de las orquestas alemanas y sus directores.

Esto es diferente a las tradiciones inglesas en la enseñanza del ballet. Este tiene una definida tendencia hacia lo amateur, pero de otra parte, posee mayor poesía y pureza, o balance de líneas. También esas tradiciones dejan mayor campo al juego imaginativo en la interpretación individual del estilo. Lo que es muy criticable en la actual enseñanza del ballet en Inglaterra es que existe poco estímulo de parte de las compañías comerciales para la individualidad, así que los mejores bailarines se están haciendo cada vez más estereotipados.

Nunca podría ser este el caso con una dirección francesa, y la compañía que actuó en el Stoll es típica y convencionalmente francesa. Hay gran número de buenos bailarines individuales entre sus principales figuras, a pesar de que ninguno, excepto Mile. Charrat, es de categoría superior. Mile. Charrat es como una bella y pequeña máquina de danza, mecánicamente excelente, pero es sí sin corazón. Este sentido de ac-

Niedzielski, Gran Intérprete de Chopin en París

Por Máxime Belliard, de F. P.

Paris, septiembre de 1954. - (AFP). Tras varios meses de jira ininterrumpida, el gran pianista Niedzielski ha vuelto de nuevo a París, en donde ha dado dos recitales de Chopin.

El segundo concierto fue la repetición del primero, y consistió en la audición íntegra de los quince valses y de la gran sonata en si mayor. Niedzielski dio así una nueva prueba de la sinceridad que le anima cuando interpreta las obras del gran compositor polaco. Por lo demás, Chopin es su dominio particular. Y si bien es cierto que hay un número considerable de pianistas en el mundo que interpretan esta música, es necesario reconocer que muchos de ellos no logran poner de relieve su verdadero carácter y su extraordinario alcance.

Sin estar siempre absolutamente de acuerdo con el movimiento y la libertad del estilo, en lo que respecta a la interpretación de los valses, reconocemos que Niedzielski tiene el poder de emocionar y de encontrar gracias a un estilo lleno de delicadeza, el cual tiene mucho efecto sobre el público. "Es necesario, dice el artista, dosificar la sonoridad y volver a encontrar las intenciones de Chopin en la curva general de la frase". "Todo ello, agrega el intérprete, requiere una larga meditación preliminar".

El célebre pianista polaco ha dicho también que sólo se encuentra a sus anchas ante su propio instrumento. Este piano (un Steinway), pasando por todos los continentes, recibe, antes y después de cada con-

cierto, cuidados particulares. La evocación del alma misma de Chopin, por la gran sonata en si mayor, fue uno de los mejores momentos del concierto. Por lo demás, se trata de una de las obras más significativas del estilo del maestro, una de las últimas que escribió, contemporánea de la cuarta balada. Un gran soplo de inspiración la atraviesa, y la admirable peroración del final parece prolongar y afirmar la idea general de la composición, que tiene el carácter de una trágica cabalgada.

Niedzielski domina los elementos esenciales y los reúne de repente, racia la conclusión, en un haz de una hermosa vehemencia sonora. El éxito fue grandioso.

Niedzielski es el único virtuoso que ha tenido el coraje de afrontar al público parisiense en pleno período de vacaciones. Sus conciertos son los únicos que se han dado en la capital francesa para clausurar la temporada.

Antes de regresar a París, el ilustre pianista polaco actuó en Holanda, en Alemania y en numerosos casinos de Francia: Vichy, Evian, Aix, Macizo Central y Costa Azul.

Niedzielski partirá en breve para Inglaterra, en donde dará una serie de recitales. A fines de este mes visitará a Alemania, Austria y Bélgica. El 7 de octubre regresará a París.

De todo esto se puede llegar a la conclusión de que el virtuoso completo, seguro de su misión, es el que une a la pasión del arte el amor a los viajes...

Ballet Francés Técnico y Ballet Inglés Imaginativo

Por Annabel Faycon, de F. P.

Paris, septiembre de 1954 (AFP). Los "Ballets de France de Janine Crrat" constituyen una típica compañía del viejo estilo de la danza francesa. Por viejo debe entender el estilo tradicional que es enseñado en el ballet estatal de la "Opera", y no la suave y más fluida técnica desarrollada por Roland Petit para sus compañías de ballet desde el fin de la guerra.

Aquella tradición en la danza francesa es un tanto dura y angustiosa, a pesar de que los bailarines aprenden a levantar muy alto las piernas en el aire, a dar vueltas como los más eficientes y son, generalmente muy expertos en el oficio. No es, para mí, una especie de danza muy hermosa, puesto que no es lírica, y el esfuerzo es siempre aparente. Pero es, a menudo, sumamente satisfactorio siempre que haya un verdadero toque profesional.

Esto es diferente a las tradiciones inglesas en la enseñanza del ballet. Este tiene una definida tendencia hacia lo amateur, pero de otra parte, posee mayor poesía y pureza, o balance de líneas. También esas tradiciones dejan mayor campo al juego imaginativo en la interpretación individual del estilo. Lo que es muy criticable en la actual enseñanza del ballet en Inglaterra es que existe poco estímulo de parte de las compañías comerciales para la individualidad, así que los mejores bailarines se están haciendo cada vez más estereotipados.

Nunca podría ser este el caso con una dirección francesa, y la compañía que actuó en el Stoll es típica y convencionalmente francesa. Hay gran número de buenos bailarines individuales entre sus principales figuras, a pesar de que ninguno, excepto Mile. Charrat, es de categoría superior. Mile. Charrat es como una bella y pequeña máquina de danza, mecánicamente excelente, pero es sí sin corazón. Este sentido de ac-

tuación sin emoción corre a través de la compañía y de todos sus ballets. Aun dramas ambiciosos acerca de caballos y Amazonas que luchan por supremacía, y sobre vida y amor en un asilo de lunáticos (ambos de Mile. Charrat), son curiosamente fríos, a pesar de toda su pasión superficial.

Creo que esto se debe a que Mile. Charrat interpreta sus temas de un modo intelectual, y en el proceso de análisis esos temas pierden el ritmo. Su mejor trabajo es un "pas de deux" abstracto para el concierto de Grieg, en el cual ella y su compañero, Peter Van Dijk, parecen tan completamente integrados con la música, que vienen a ser casi como instrumentos de la orquesta, formalmente vestidos, uno en gris y otro en blanco.

También hubo ballets por Serge Lifar: monótonas piezas de coreografía con mal decorado. "Aubade" es una tímida versión del mito de Acteón, con Jean Bernard Lemoine como un héroe supuesto y Helene Trailline como una Diana poco natural. Los bailarines se mueven alrededor de algunos pilares jónicos mal diseñados, con largos guantes blancos para completar sus tónicas griegas. El ballet circense del señor Lifar, "L'Ecuyere", carece de toda la simple alegría del circo, a pesar de que el finale, en el cual el debilitado maestro de ceremonias castiga al supuesto héroe y se lleva a la amazona, es una sorpresa agradable.

ANUNCIE EN MEDELLIN MUSICAL

SOCIEDAD AMIGOS DEL ARTE

Presenta SEPTIEMBRE 28:

MARISA REGULES

Obras de Mozart, Beethoven, Chopin, Ravel, Ginastera, Albéniz.

OCTUBRE 6:

QUINTETO CHIGIANO

Obras de Mozart, Malipiero, Franck.

Ultimos conciertos de abono

TEATRO LIDO 6 P. M.

1960

Abierta al mundo

MEDELLIN NECESITA UNA ORQUESTA SINFONICA