

MEDELLÍN MUSICAL

Revista Mensual.

Licencia Nro. 30

Distribución Gratuita:
AÑO I — Número 8.

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

Conciertos Sinfónicos y Recitales

La Temporada de la Sinfónica de Colombia

Jorg DEMUS

Teatro Lido - Julio 28

Joseph Szigeti

Teatro Lido - Julio 8



La temporada en visión total fue satisfactoria culturalmente. Los empresarios oficiales quedaron satisfechos de la obra realizada al presentar una buena orquesta sinfónica en una ciudad culta y progresista como Medellín, en donde desafortunadamente, más ahora que nunca se siente la falta de un organismo de esta clase que satisfaga la sed de música que se advierte en el público. Era imposible que mayor cantidad de personas asistiera a los conciertos porque aquí no existe tradición para escuchar una orquesta y formar un auditorio grande necesita buen tiempo. No obstante con programas que bien pudieron ser comunes, se hubiera logrado interesar a un mayor público que el que se asustó con Strauss, Ravel, Rojo, Contreras, Escobar, Britten y Uribe Holguín, pero parece que esto no se hizo adrede, sino que la orquesta presentó el repertorio más fresco que tenía preparado.

Primer concierto

La mejor interpretación de la primera noche en medio de una gran expectativa fue la obra que menos novedad ofrecía en el programa: La Sinfonía Nº 5 de Schubert. Fraseo exquisito expresando un romanticismo mesurado y una frescura en el canto melódico realmente encantadora. Imposible perdonar un lunar en los primeros violines que por imperceptible se volvió grande ante la justeza y propiedad que traía la magnífica versión que, presentó el Señor Roots con mucha maestría. Antes habíamos oído con mucho deleite, no todo el que habíamos deseado, el extraordinario "Don Juan" de Ricardo Strauss. Fue un buen principio para una temporada especialmente porque más adelante nos sorprenderíamos cien mejores demostraciones de virtuosismo orquestal. A la versión de Don Juan le sobró elegancia y distinción y le faltó un poco de ímpetu y fuerza impositiva en el carácter. Pero que fresca y ardor en los pasajes de las maderas primero en donde el óboe se presentó conquistador e imponente, y segundo en trompas en donde el canto o

grito conquistador del primer solista fue maestría.

La orquesta no es virtuosa en el sentido amplio y por lo tanto obras como el Concierto para la Mano izquierda de Ravel no le salen impecables, sin embargo el Director hizo alarde de comprensión de la obra y guió a su orquesta con seguridad y mucho entusiasmo brillando especialmente el final por la seguridad en los ritmos en donde se mostró que la agrupación posee buena percusión. La solista, doña Elvira Restrepo de Durana cumplió su papel con entusiasmo y voluntad demostrando un buen conocimiento de la ejecución sin llegar a un dominio completo de su parte, tan difícil, como compleja musicalmente.

Muy bien vertida fue la obra de Rojo Contreras conocido director de banda y compositor colombiano, titulada "Suite Tierra Colombiana". Este buen trabajo de orquestación interesante y ordenada, pero de fondo muy ligero, no ofrece mayor interés para una temporada sinfónica en una ciudad en donde no se conoce el repertorio universal sinfónico.

Segundo Concierto

La novedad fue el estreno local del Divertimiento del joven compositor colombiano Luis Antonio Escobar. Nos alegramos de oír esta interesante obra de un joven muy preparado y de gran porvenir porque su inclusión en programas importantes le estimula en su esfuerzo por crear música original y de carácter. Pero como labor cultural para el público que necesita familiarizarse con música básica no tiene interés. La obra es difícil de apreciar a primera audición, sin embargo notamos su esquizitez de expresión por medio de ritmos complejos y un color orquestal basado en maderas y cuerdas (es pequeña orquesta) que atrae por la novedad de presentación pero que peca por estacionario y de poca imaginación para darle altura expresiva. Esta apreciación no es definitiva y creemos que podemos dar mejores y más amplios conceptos con nuevas audiciones.

En el resto del programa

todo el mundo estuvo a su amañó con el Concierto para violín de Beethoven y la Quinta Sinfonía de Tchaikowsky. En la obra de Beethoven, el familiar maestro Joseph Matza, dió una hermosa y sentida versión de la hermosa obra maestra para violín y orquesta. Pocas veces habíamos oído profundizar en esta obra al violín en una forma tan íntima y apasionada. Pero una sensación de innecesaria inseguridad técnica que como cosa muy humana se presentó en la ejecución de la obra le restó grandiosidad a la versión que tenía visos de impecable. En el conjunto, el señor Roots disminuyó considerablemente el volumen de sonido de la orquesta y además le comunicó cierta languidez proveniente de la expresión frenada porque hasta el carácter de los tutti estuvo lejos de ser vigoroso e imponente. Limpia y transparente fue la ejecución orquestal y correcto el tiempo con el del sr. Matza. El entusiasmo del público fue desbordante y tanto solista, director y orquesta fueron muy felicitados con los aplausos.

El vigor romántico, la pasión y el brillo imperaron en forma maravillosa en la interpretación casi impecable que nos brindó la Sinfónica bajo la dirección del señor Roots de la Quinta de Tchaikowsky. Aquí se mostró como un grandioso intérprete de esta obra. Toda la orquesta estuvo lucida en los tutti y en los solos. El trompa demostró de nuevo su valía en el cáldido solo. La coordinación en los rápidos y difíciles pasajes del cuarto tiempo fue magnífica. Orquesta y director vibraron en perfecta comunión para regalar con la mejor versión que se oyó en la temporada.

Tercer concierto

El concierto más completo e interesante de la serie fue el último. El necesario pero no indispensable compositor nacional, fue en este caso el famoso Uribe Holguín con sus tres Balets Criollos, obra bien orquestada y de un calibre en el manejo de los temas, los el manejo de los temas, los

Pasa a la ocho

Verdaderamente es desconcertante oír como un artista tan joven como Jorg Demus, pueda penetrar tan hondo en esa inmensa profundidad de los Grandes Maestros. Siempre se ha dicho y hemos creído que esto, o sea la madurez artística, no la da sino el tiempo. Pero, Demus en su recital, nos rijo, eso puede ser cierto pero no cuenta conmigo.

Y en realidad, tomó la Sonata en Sib (obra póstuma) de Schubert y, impregnándola de un profundo lirismo, hizo exactamente lo que el compositor al concebirla; sumó, a una fórmula simple y sincera su extraordinario romanticismo para dar al mundo esa obra maestra de la literatura pianística. A última hora se cambió el programa; en vez de los dos Imprints del Op. 90 de Schubert nos presentaron la Sonata op. 110 de Beethoven. Fue aquí donde Demus nos dió la mayor muestra de su capacidad. Con una seguridad de veterano, se sumergió en esa imponente profundidad Beethoveniana para traernos a la superficie y mostrarnos claramente, esa cantidad de bellezas que aquella encierra. Entre los pianistas que pueden abordar la Fantasia en Do, op. 17 de Schumann, último número del programa, se cuenta Jorg Demus. Técnica de virtuoso, con temperamento para controlarla y no caer en exhibiciones de esta clase; técnica con la madurez necesaria para abandonarse en la interpretación, son las cualidades que tiene Demus y que son indispensables para mostrar esta obra en toda su grandeza, so pena de caer en una vulgar acrobacia de circo.

Tres encores fue el premio del público a su memorable recital, sin contar las numerosas salidas a saludar. Uno de los imprints del programa inicial, Claro de Luna de Debussy y un Preludio y Fuga del segundo libro del Clave bien empujado de Bach. Fue este el primero del año de Los Amigos del Arte y que estuvo a la altura de la calidad que por años vienen sosteniendo. En el próximo, Claudio Arrau.

Programa Beethoven tocará Arrau

La Sociedad Amigos del Arte presentará en su segundo concierto de la temporada un recital Beethoven que bien puede calificarse como grandioso, dada la maestría del intérprete, Claudio Arrau, y el programa elegido.

La amplia fama del mundialmente conocido pianista chileno Claudio Arrau, adquirió a principios de este año, en forma magistral, nueva y madura altura al interpretar en Nueva York en seis recitales las treinta y seis sonatas para piano de Beethoven. El viernes 16 en Medellín tocará un programa dedicado a la audición, de cuatro sonatas de Beethoven según el siguiente orden:

Una de las grandes figuras del violín, Joseph Szigeti dió un recital en Medellín con éxito artístico sin precedentes. Primero porque el maestro estuvo en gran forma técnica y su calidad interpretativa fue de un vigor comunicativo que pudiéramos llamar ideal. Fue así como un programa muy extenso y variado en grado gume se hizo para el numeroso auditorio un deleite estético inusitado. Pocas veces en nuestra vida musical un artista había dado tanta satisfacción a sus oyentes, que se sintieron plenos de arte musical. Y realmente este resultado tan satisfactorio para la empresa oficial (Extensión Cultural del Municipio de Medellín) fue producto de la total entrega de un grande artista a su arte. La atractiva y vigorosa personalidad de Szigeti se mostró físicamente dada a su labor artística y su intelecto por medio de su mensaje al público por la música maravillosa que interpretó, no estuvo más que rendido a explicar estéticamente las obras que virtió en forma tan nítida y seria, en cuanto a técnica se refiere, como desbordantes de emotividad y equilibrio musical en cuanto a interpretación.

En el programa formado por la Sonata en Sol mayor, de Tartini; Sonata opus 115 para violín solo, de Prokofieff; Preludio y Gavota, de Bach; Sonata "Primavera" de Beethoven; Concierto Nº 3, de Mozart; y Sonata de Ravel, se destacaron por la genialidad en la interpretación, las dos obras de Bach y la Sonata de Ravel. Fueron decididamente dos versiones de tal transparencia de sonido, de tal seguridad tonal y tan ferviente emotividad que podrían considerarse modelos. En la sonata de Ravel hubo momentos de inmensa intensidad artística que dejaron anodado al oyente. En Tartini, Mozart y Beethoven, hubo seriedad en medio de gran discreción clásica. Hermoso tono, dominio adecuado y propiedad para vertir el lenguaje musical de las hermosas obras. En Prokofieff hubo lucimiento, brillantez y gran dosis de humor superficial para vertir la interesante música que por cierto no es de las grandes obras del genial soviético.

En el piano actuó como digno compañero, el señor Carlo Bussotti, un pianista de altísimos méritos artísticos. Ejecución limpia y técnica segura: Fraseo exquisito y de gran profundidad; en fin, un artista serio que rindió interpretaciones maravillosas especialmente en Beethoven y Ravel.

E. Bogen.

- Sonata Nº 7 en Re mayor, opus 10, Nº 3.
- Sonata Nº 18 en Mi bemol, opus 31, Nº 3.
- Sonata Nº 30 en Mi mayor, opus 109.
- Sonata Nº 23 en Fa menor opus 57, (Appassionata).

Un Criterio Sobre La Sinfónica de Colombia

Es o no buena la Orquesta? Vale en realidad el presupuesto destinado a sostenerla?... Son estas las preguntas que se nos vinieron al escuchar los tres conciertos que nos presentó en la ciudad la Orquesta Sinfónica de Colombia, traída por cuenta, no del gobierno central, sino municipal, por medio de su departamento de Extensión Cultural. (La Orquesta Sinfónica de Colombia es para Colombia como lo indica su nombre y ya que el centralismo no permite el apoyo a las de "Provincia", los gastos de la salida de aquella, deberían correr por cuenta de Bogotá).

Volviendo al tema. Es o no buena la Orquesta?... Sí es buena... y muy buena. En nuestra paupérrima vida musical de siempre, nunca habíamos ni aun pensado, tener, algo por el estilo. Una Orquesta Sinfónica completa

completa con un buen número de músicos de primer orden, es cosa difícil de conseguir y más todavía de sostener. Es muy buena la Orquesta y lo es, porque está en condiciones de dar versiones de todo el repertorio sinfónico universal, de una calidad superior a nuestro ambiente musical y mejor aún, porque con ella se formará la verdadera escuela musical colombiana, la escuela práctica. A ella ingresarán los frutos de nuestros conservatorios, con ella, tendrán nuestros futuros concertistas la oportunidad de hacerse conocer y hacer escuela y nuestros compositores, en ella tendrán quién haga realidad su llamada labor.

De otro lado. Vale en realidad el presupuesto destinado a sostenerla?... Desgraciadamente tenemos que confesarnos que no. Casi un millón

Pasa a la siete

Conozca Ud. una Orquesta Sinfónica

Historial General

LA FLAUTA

Este instrumento en sus más antiguas edades se parecía algo a la moderna Flauta Transversal para dar le el título completo que posee desde hace más de cuatro siglos. En Egipto y en Grecia se hacían flautas, pero fuera de la afirmación de que éstas eran un tubo de madera con pequeños agujeros para los dedos. No hay en ellas ninguna semejanza con el instrumento orquestal de hoy, que debe su perfeccionamiento a Theobald Boehm, quien vivió en el siglo pasado. Los tipos antiguos de flautas se tocaban a la manera de un pito, en tanto que el instrumento contemporáneo tiene un corte cerca de sus extremos, como embocadura, y se sostiene horizontalmente; de ahí su nombre de flauto, traverso.

No hay en toda la orquesta instrumento que más se preste a confusión que la flauta. En realidad sus notas más graves —la inferior es el Do Medio y la más aguda, en la práctica, se encuentra el Do tres octavas hacia arriba— se parece tanto en su sonido a la Trompeta, que por momentos puede engañar aún a los oídos más adiestrados. Debussy conoció tal vez más que ningún otro compositor las posibilidades de la flauta. Se delicia en *L'Après-Midi d'un Faune*, es un modelo de notación para este instrumento, ya que se explotaba sus diferentes cualidades a la perfección.

El compositor debe recordarle que en un momento dado puede dejar que la flauta entone un solo; puede hacerla cantar al unísono con los violines, o una octava sobre ellos; también pueden combinarse con cualquier otro de los instrumentos de viento. En ocasiones puede servir para reforzar a los cornos; y cada efecto es diferente en sonido.

Convencionalmente se la emplea para proporcionar brillantez a las cuerdas más agudas, ejecutando con ellas mientras se mantiene la línea melódica. Los arpeggios —configuraciones basadas en grupos de notas (acordes)— aunque igualmente convenientes para la flauta, ofrecen un efecto completamente distinto. Ravel (1875-1937), que era muy afecto a este recurso escribió música para dos o tres flautas que ejecutan de manera paralela; partiendo por ejemplo de un acorde común en Do mayor (Do, Mi, Sol), para seguir no la a nota, en escalas ascendentes o descendentes. El efecto puede advertirse claramente en *Dafnis y Cloe*.

Hay también otras clases de flauta, las que mencionamos anteriormente: el Piccolo (del italiano, pequeño) y la flauta baja.

El Piccolo es el más peligroso de los miembros de la orquesta. Un escritor moderno ha dicho que sus notas más graves suenan como un fantasma con una pepita en la garganta. No obstante en la mayor parte de su registro su tono es tan penetrante que debe emplearse con la más absoluta discreción. En el momento de la culminación orquestal añade en cambio una sorprendente brillantez a la partitura. Los compositores de yema humorística han logrado en ocasiones efectos de la comedia escribiendo duetos para el Piccolo y el fagot, en los que ambos instrumentos tocan con una diferencia de tres o cuatro octavas.

Es muy difícil hallar la "Flauta baja", en una partitura para orquesta. Solo se me ocurren ahora dos ejemplos. Y apropiados, ya que mientras uno es un hallazgo por la propiedad con que se emplea ese instrumento, el otro es el espécimen perfecto de lo que no debe hacerse con él. Este último se encuentra en *The Planets* (Los Planetas, suite de Gustav Holst (1874-1934). En esa obra el compositor emplea una orquesta gigante de más de cien músicos, sin contar al coro femenino que hace una breve aparición de cuarenta compases al fin del último movimiento —un monumento a la extravagancia. El instrumentista que toca la cuarta flauta ejecuta también en la Flauta baja, ya que se acostumbra que el artista cambie de instrumento cuando sea necesario, pues la distribución y la técnica general es idéntica para todas las flautas.

Es tan disparatado el empleo de la Flauta baja en esa partitura, que el compositor podría haberse ahorrado el escribir su parte; sólo tiene cinco compases de ("solo", al final del último movimiento. En otros lugares donde se emplea en la obra, podría muy bien ser reemplazada por uno de los clarinetes, puesto que no existe diferencia muy aparente entre los dos instrumentos. En verdad el mismo Holst, ha advertido esto te hecho, ya que escribió una nota al pie diciendo que en el caso de no contarse con la Flauta baja, uno de aquellos podría ejecutar su parte.

El otro ejemplo, muestra de manera acabada la belleza del sonido "somnolente" —único en verdad— del instrumento, se encuentra en la *Action Rituel des Ancêtres* (Ritual de los antepasados) de la *Consagración de la Primavera*, de Stravinsky (n. 1882). En ella, el músico presenta el team ejecutado en octavas de la Flauta baja, la cual luego acompaña a dos Trompetas con sordina que toman a su vez la fase musical; otra rareza. En este caso la Flauta baja no podría ser reemplazada por el clarinete, de modo que su empleo está justificado.

EL OBOE

Llegamos ahora al segundo instrumento de la partitura orquestal, el oboe. Es el más importante de los instrumentos melódicos que se usan solos; posee un timbre que tiende a ser penetrante, cortante y agudo; pero que es capaz de enorme dulzura en manos de un artista. Empero, éste, bajo la batuta de un director, debe hallarse siempre atento a los restantes instrumentos, de manera de lograr que su sonido empaste los más posible con ellos o que sobresalga entre los demás, según las exigencias del momento. Una sola nota mal colocada por el compositor puede romper fácilmente el equilibrio de toda la orquesta. Por esta razón debe ser empleado y ejecutado con gran discreción. En el caso de que sea el único oboe —por ejemplo en una orquesta pequeña— ocasión en la que su empleo es inevitable para rellenar, la música debe escribirse de manera tal que haga el menor daño posible ya que tiende siempre a destacarse demasiado entre las flautas, los clarinetes y los fagots, que los rodean en su sección de maderas.

Su nombre puede ser casi un misterio para algunas personas, pronunciado en inglés con dos sílabas, en tanto que en italiano, alemán y español, se lo expresa como si tuviera tres. No obstante logramos un atisbo de su sentido al volvernos al *hautbois francés* o al antiguo *Hautboy inglés* ("high wood", o gran bos que).

Tiene la distinción de ser uno de los dos miembros sobrevivientes de una gran familia que, en forma rudimentaria existió desde la época prehistórica. También en aquellos tiempos se mantenía su rasgo esencial de la doble lengüeta; la boquilla del instrumento posee dos delgadas lengüetas de madera que el ejecutante se introduce en la boca simultáneamente, haciéndolas vibrar una contra la otra; esto es lo que da al instrumento su sonido característico.

Comparte esa particularidad con el fagot, en tanto que el clarinete posee una sola lengüeta, que va unida a la boquilla por ligaduras de metal.

El otro sobreviviente de la familia ancestral de los Shalmey, como se los llamara entonces, es el corno inglés o cor anglés, que no es más que un primo lejano. (1).

El oboe tiene la desventaja de ser uno de los dos instrumentos de registro más breve de toda la orquesta; el otro es su pariente, el corno inglés.

La nota más grave de aquél es el Si bemol situado debajo del DO medio; la más aguda, el Sol, dos octavas más arriba; un total de dos octavas y una sexta. Es también casi la más complicada de las maderas, ya que posee una serie de enormes llaves y agujeros. No obstante es capaz de una gran agilidad y de tocar a "gran velocidad"; en esta última forma, bien empleado, puede lograr una maravillosa brillantez.

Un buen ejemplo puede hallarse en el comienzo del tercer movimiento de la Cuarta Sinfonía de Tchaikowsky. (1840-1893.)

Desde la época de Handel (168-

En un momento dado termino... a llegar es... como se ha... afinar los ins... los bas... tadores, ya que... distinta la temperatura a que... en la sala de conciertos, el trabajo debe ser efectuado nuevamente.

En su excelente "Manuel del Director" Hermann Scherchen, el gran maestro alemán, afirma que nunca deberá insistir bastante en que los instrumentistas deben hallarse en su lugar por lo menos media hora antes de la función a fin de que los instrumentos estén para entonces afinados y a la temperatura conveniente porque la temperatura en los instrumentos de viento, cambia considerablemente su tonalidad. Este es un ideal que no puede lograrse mientras los músicos lleven la vida a que están por lo común acostumbrados. No es muy raro que hayan realizado un ensayo por la mañana, que acudan a efectuar una versión fonográfica por la tarde al otro extremo de la ciudad, para correr luego a cambiarse de ropas y llegar al salón de conciertos tragando aún el último bocado. Después de esto se supone que los músicos no pueden actuar a las órdenes de un director a quien sólo conocieron hace un par de mañanas en los ensayos. Esta es la razón por la cual, al criticar un concierto, decimos a veces que, a pesar de las circunstancias la ejecución ha sido tan buena como podría esperarse.

Volviendo al oboe: el instrumento necesita muy poco aire para producir sus notas, hecho que exige un dominio perfecto del ejecutante sobre sus pulmones, a los cuales los extensos pasajes legato imponen una considerable tensión. Por el contrario, los pasajes parlotes resultan fáciles de ejecutar y eficaces. Pueden hallarse innumerables ejemplos de esta clase de escritura casi en cualquiera de las obras de Tchaikowsky. (1840-1893.)

en la ópera *Hansel und Gretel*, o Vemos entonces que, aunque severamente limitado en su registro, el alcance de su estilo es muy amplio; el oboe puede ser tierno o jocos, triste o alegre.

A pesar de que su timbre es tan penetrante —no agudo— en la primera serie de *Conciertos de Conmemoración de Handel*, ofrecida aquí, treinta y seis oboes tocaron en una orquesta que sólo contaba con cuarenta violines. Puesto que los oboes de aquella época tenían lengüetas más gruesas que los actuales, su timbre en consecuencia debe haber sido más penetrante y aún (más rudo); apenas podemos hoy concebir cómo sonaba aquel conjunto.

(1). Para completar, diremos que existe también el oboe bajo, pero, en la práctica, nunca se usa.

LIBROS

Nicolás Slonimsky - Lexicon of Musical Inventive.

Aunque a primera vista pudiera considerarse esta catálogo sensacional como una obra de escándalo (y en cuanto a su atractivo y gracia lo es sin duda), resulta a la postre un verdadero trabajo didáctico, destinado a impresionar de manera angustiosa no sólo al crítico atribulario, sino al simple melómano, al hombre de la calle dado a juzgar con demasiada ligereza todo lo que no cuadra al pie de la letra con sus aficiones.

Se trata en efecto de un catálogo de insultos, de una serie ordenada de fichas con los textos de lo que han criticado en sentido peyorativo cuantos estudiosos, aficionados y críticos profesionales se han preocupado por la producción musical de sus contemporáneos.

Con frecuencia suele hablarse de lo que se dijo de Beethoven o de los ataques de que fueron víctimas Liszt, Brahms, Shumann o Chopin, presentando a estos creadores como víctimas propiciatorias de sus contemporáneos. En lo que atañe a la música moderna suele repetirse que peor era antes. El libro de Slonimsky nos brinda textos mismos y, por si fuera poco, nos ordena al final en un índice exquisito los insultos por su orden alfabético, colocando de inmediato a los compositores que con ellos fueron apostrofados.

La lectura, a poco se torna deliciosa, porque cuando se llega al más acre y disparato siempre le sigue otro peor. El propio Slonimsky, en un prólogo extenso y fresco, nos ofrece las conclusiones en cuanto a las épocas de mayor pasión a los períodos de ensañamiento. Y el resumen de ellas nos deja la impresión de que el juicio acre es temporal, pertenece a todos los momentos desde que, con el Romanticismo nace la crítica sistemática y se han dicho y se dicen cosas atroces de Stravinsky, Bartók o Alban Berg, no le andan a la zaga las que dijeron de Beethoven y Brahms.

Lo estupendo de la suma de dieterios es que rara vez responden a un desahogo más o menos ajustado a una realidad preformada por el crítico. Las paradojas y los contrastes se encadenan con desoladora constancia. No cabe en la cabeza sana la posibilidad de adjetivo a Beethoven como atroz, grotesco, mentiroso y de oscuridad impenetrable, ni a Brahms como promiscuo, impotente y grosero, ni a Prokofieff como insipido.

Tal vez lo que falta a esta colección de papeletas es un índice ideológico de los denuestos contra cada uno de los músicos reseñados, aunque no es difícil entresacarlos de los textos mismos seleccionados. A título de curiosidad y para dar más aptitud a la información en esta nota, hemos reunido, al azar, algunos de ellos relativos a Beethoven, Wagner, Liszt, Brahms, y Debussy. Los demás corren parejos en cuanto a violencia y cuantía.

De Beethoven se ha dicho que es de mal gusto, atroz, bárbaro, grotesco, Cain de la música, caótico, confuso, excéntrico, falso, enfado, frenético, desollador de armonía, mentiroso, de oscuridad impenetrable, inolugare, salva

je, incomprensible, pesado, insufrible, ridículo, creador de maullidos de gato, monstruo, estrepitoso, bullanguero insoportable, divagador, repulsivo, mezclador de escorpiones y palomas, chillón de excentricidad, estúpido, incorrecto, vulgar y repugnante.

La larga lista es aun mayor para Wagner, al margen por cierto de Nietzsche. Entre otras muchas cosas se le ha llamado el Anticristo tonal, molusco hin huesos, charlatán, cacofónico, comunista, demagogo de la cacafonía, enuoco demente y, oh prodigio metafórico, Marat de la música. Liszt no le anda en zaga, como Bébécú, loco, miserable y provocador de cólicos agonizantes. El ingenio de sus detractores a calificado a Debussy de rudo, de braquicefálico (muchos nos sentiríamos halagados), histérico e imponente también. A Brahms se la apostrofa de bastardo, caótico, lleno de lugares comunes, confuso, romo, con patochadads de elefante, de grosería intolerante, irritante.

De Ravel, se dice que padece de insolencia monstruosa, a Prokofieff lo llaman Krakatoa; a Shostakovich, pornográfico, a Bruckner contrapuntista putrefacto; a Strauss Rinoceronte; a Tchaikowsky hidrófago; a Mussorgsky, ignorante; a Scriabin y a Stravinsky, degenerados. Y sigue la lista en 300 páginas entretendidísimas...

Excelente lección de Slonimsky.

Leopoldo Castedo
De "Revista Musical Chilena"

Concierto para Tuba

Pocas veces se escucha un solo de tuba en un concierto sinfónico, pero el pesado instrumento de cobre, el bajo que refuerza los trombones en la línea de los vientos de la orquesta sinfónica moderna, ha tenido su consagración como instrumento solista y en cierto modo ha adquirido cierta nobleza, la que por su misma presentación le hace un poco extraño en el lugar privilegiado a los solistas. Esta prerrogativa se debe al compositor inglés Ralph Vaughan Williams, al cual le fue pedida una composición especial con motivo de la celebración de los cincuenta años de la Orquesta Sinfónica de Londres.

El hombre capaz de sacar la empresa adelante es el más destacado tubista de Inglaterra, Phil Catelinet, el cual la semana pasada realizó el sueño secreto de un gran tubista, el de actuar como solista de una sinfónica. Es bien sabido como la calidad y materialidad del instrumento requiere un hombre de talento y de convicciones vocacionales para manejar artísticamente "el aparato" sin caer en complejos de inferioridad. Y Catelinet fue el hombre que actuó con gran éxito con la Sinfónica de Londres bajo la dirección de John Barbirolli en el Concierto para Tuba de Williams.

Música en cinta Magnética

La cinta magnética que aun no se había definido como comercio para música grabada; ha salido en gran escala impulsada por la RCA Victor, la cual ha sacado ya 17 rollos de cinta con música clásica. Sin embargo, el precio varía entre \$ US 15.00, mientras el disco cuesta entre \$ US 4. y 6.00 US. Dada la gran comodidad que trae la cinta y su fidelidad para reproducir la buena música, aventaja a los discos porque no se interrumpen las obras largas y en que no existe el ruido de aguja ni los desperfectos a que está sometido el disco cuando se usa.

CLUB DE LIBROS
UNIVERSIDAD CONTINENTAL
JUNIN No. 52-II

Claudio Arrau en los Estados Unidos en 1953

Las actuaciones de Arrau —el cual se presentará en Medellín el 16 de julio— durante 1953 le valieron reiterados y a cual más laudatorios elogios de la crítica norteamericana. En noviembre de 1952, el gran pianista contribuyó a los homenajes rendidos a José Toribio Medina con un concierto en el hall de la Unión Panamericana de Washington, en el que interpretó el *Rondó* en Fa mayor op. 51 N° 2 y la *Apasionata* de Beethoven en la primera parte y obras de Granados, Albeniz, Santa Cruz, Pedro Humberto Allende y Liszt, en la segunda.

Arrau cumplió el 6 de febrero de 1953 50 años y los celebró tocando como solista de la orquesta de Cincinnati, "Newsweek" publicó el 11 de dicho mes un artículo elogiando al artista. En párrafo muy característico, se resume la capacidad de Arrau con estas palabras: "Su repertorio es lo bastante extenso como para tocar diferentes programas en recitales durante 16 noches seguidas, además de 63 obras orquestales. Pero la versatilidad en su principal característica, y no le basta ser conocido como especialista o virtuoso".

El 26 de julio, Claudio Arrau dedicó a Brahms un concierto al aire libre en el Estadio Lewisohn de Nueva York. Los aplausos del público obligaron a salir ocho veces al escenario y el crítico del "New York Times" subrayó en su comentario: "Arrau es uno de los pianistas de mejor técnica que existen en la actualidad".

El 17 de octubre inició Arrau en el Town Hall de Nueva York la interpretación de las 32 sonatas de Beethoven. El crítico del *Journal American* escribió un comentario que merece reproducirse: "La forma maestra con que encaró el primer programa indica que está ampliamente posesionado del proyecto a la vez que de las Sonatas. Esta serie constituirá la nota más sobresaliente de la temporada. Su maestría es tanto técnica como musical e intelectual."

OBITUARIO

CHARLES E. IVES, célebre compositor americano de 79 años, murió en el Hospital Roosevelt de N. Y. de mayo último. Natural de Danbury, hijo de un maestro de Banda, desde pequeño se interesó por la música; a los trece años era organista de una iglesia de su ciudad natal. Ganó el premio Pulitzer en 1947 con su Tercera Sinfonía; en 1946 había sido elegido para el Instituto Nacional de Artes y Letras y años después, recibió la medalla de la Asociación Nacional de Compositores y Directores.

CLEMENS KRAUSS, célebre director de orquesta, muy conocido entre nosotros por sus grabaciones, murió en Méjico el 6 de mayo. Nacido en Viena, contaba actualmente 61 años. Su trayectoria artística era de las más sobresalientes de nuestro tiempo; Teatro Alemán de Riga, 1913 al 14; 15 al 16 Nuremberg; en la Ópera del Estado de Viena en el 22 y volvió en el 30 al mismo tiempo que dirigía también la Filarmónica de la ciudad; en el 34 aceptó la Ópera del Estado de Berlín y el 35 llegó a ser Superintendente de la Munich. Fue invitado de la Filarmónica de N. Y. y de la Sinfónica de Filadelfia. Autor del libreto de ópera *Capriccio* de Ricardo Strauss, la estrenó en Munich en el 42.

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

Por una Sinfónica

El resultado cultural de la temporada de tres conciertos de la Orquesta Sinfónica de Colombia en Medellín, dejó ante todo en limpio una base que muchos no veían clara: la necesidad de un organismo orquestal en una urbe como Medellín. Y el dato que más apoya esta aseveración, por su elocuencia y significado, es el hecho de haber concurrido durante tres días seguidos, sin existir previa costumbre, no obstante la existencia de un trabajo realizado por la Sinfónica de Antioquia en ocho años de incansable y humilde labor artística un público formado en su mitad, por personas a quien, la curiosidad, el espíritu artístico y la inclinación por espectáculos serios y elegantes. Y más aún, haber demostrado dicha audiencia un ciudadano casi religioso, un ánimo que se sentía en el ambiente, y un fervor en los aplausos, que francamente hacen pensar con optimismo en el porvenir artístico de la ciudad, por el aspecto musical.

Por qué no fomentar, pues, este fervor y establecer como institución indispensable para la cultura ciudadana, una orquesta sinfónica? No es necesario iniciarla con un personal muy crecido, basta sólo pensar en un pequeño, número, pero de muy buena calidad. Además para resolver el problema de su sostenimiento permanente, el pensar en una temporada de cinco meses en el año, precisamente en la época fuera de temporada de Estados Unidos, sería menos costoso y daría un resultado magnífico porque un maravilloso ambiente de expectativa se crearía alrededor de una temporada bien planeada y anunciada con tiempo suficiente.

En esta ciudad sus habitantes vivimos orgullosos de muchas cosas y luchamos por su superación material en forma ahincada, pero el orgullo al tratarse de algo tan grande y espiritual como es el arte musical no se conoce aquí.

Es tiempo ya que nuestros gobernantes locales tomen en serio la constitución de una orquesta Sinfónica. La solución al problema que se les ha planteado, está inaceptable y ya no tiene vigencia en la justicia ni en la inteligencia de personas sensatas. El gobierno siempre ha dicho que no hay dinero y si quiere podrá siempre seguir usando tal argumento, aunque sus arcas estén llenas. Antes de buscar el dinero no se puede decir que no hay. Primero pedimos al gobierno que demuestre buena voluntad por hacer algo por una sinfónica, luego se pensará en planear seriamente la institución, funcionamiento y actuación del conjunto orquestal y finalmente, la forma como se va a financiar y que medios sostendrán y harán que dicha financiación sea segura y duradera.

Los Visitantes de Bamberg

De la revista 33 y 1/3.

A pesar de la insistencia de muchos de nuestros lectores nos resistimos a incluir en estas páginas una sección regular de crítica de conciertos que no tienen razón de ser en una publicación tan especializada como la nuestra, a menos que estos tengan una función determinada dentro del mundo de los discos. Esto ocurre en todos aquellos casos en que artistas conocidos por sus grabaciones se presentan por 1ª vez en persona; y esto justifica una nota como la presente sobre JOSEF EIBERTH y la SINFONICA DE BAMBURG.

Si en la época ya lejana del disco de 78 rpm, se admitía en los estudios de grabación únicamente a los artistas que gozaban de renombre universal el disco LP ha creado una situación muy diversa: una infinidad de artistas y conjuntos se acredita en la actualidad primero mediante el disco para buscar el triunfo vivo en presentaciones personales. Este es precisamente el caso de la orquesta alemana y de su titular que acaban de presentarse en 4 actuaciones en Bellas Artes.

La familiaridad con las grabaciones de un artista y el primer impacto de su presentación personal nos proporcionan muchas veces experiencias curiosas. Recordamos 2 casos del pasado inmediato: un excelente director de discos (Goehr) decepcionó al público por su falta de anhelo en la sala de conciertos, mientras que otro (Krips) superó considerablemente la grandeza de sus versiones grabadas con los sorprendentes resultados artísticos obtenidos en su labor con una orquesta por entonces desbandada, además de la elegancia y expresividad de sus movimientos y su inmensa presencia escénica con la que daba una elocuencia irresistible a sus versiones.

En el caso de JOSEF KEILBERTH no tuvimos la menor sorpresa: es exactamente como lo recordamos de sus discos. Al recibir las grabaciones (Telefunken) escribimos: "Demuestra gran competencia, aunque tal vez le falte la intensidad que caracteriza a otros directores de su generación, como Kubelik o Solti" (Num. VII, pag. 179). Efectivamente, es un director competente, correcto hasta cierta pedantería, sin mucha "finesse". Sus entradas son poco precisas y su sentido rítmico tan poco definido que hizo "rodar" al excelente óboe en su pequeño solo (a contratiempo) en el "Scherzo" de la "Pastoral". Su Brahms y su Wagner son compactos sin llegar a la monumentalidad, sin tener mucha diferenciación sonora. Si comparamos la riqueza de contrastes y el ambiente poético que Erich Kleiber supo dar a la "Pastoral" o la impresionante grandeza que logró hacer hace algunos años Fritz Reiner en la "Primera" de Brahms al frente de una orquesta mexicana deficiente, se comprende el 2º y el 3º lugar que ocupa J en la jerarquía de los directores contemporáneos.

Para Alemania la abundancia de tales directores seguros, bien preparados, competentes—significa que hasta para sus ciudades más pequeñas como Bamberg (76 mil habitantes según el último diccionario Knauer) se asegura una vida musical de buen nivel artístico; pero no vemos cómo pueden ser considerados como artículos de exportación. A pesar de ello, el público brindó a JK y sus huérfanos una recepción entusiasta y llena de simpatía por el hecho de haber emprendido tan largo viaje y para presentarse por primera vez en este continente.

Como todas las orquestas, la Sinfónica de Bamberg es tan buena como su director. Está integrada por excelentes profesores, entre los cuales se destaca el concertino, un flautista excepcional, el fagot y los cornos (éstos últimos de impecable técnica, aunque de sonido algo seco). En discos, y bajo otros directores, la hemos escuchado con una calidad muy superior. Cómo habrá sonado cuando la dirigieron maestros como Clemens Krauss, Hans Rosbaud, Georg Solti y Hans Hauppetsch.

CLUB DE LIBROS

\$ 2.00 Y \$ 2.50 SEMANALES

LIBRERIA CONTINENTAL

JUNIN 52-11 TELEFONO 149-48

Libro sobre la
Ejecución de la
Música Antigua

París, julio de 1954. (AFP). Para el casual amante de la música, la "interpretación" de ésta sugiere muy a menudo las escurriduras no musicales de conductores muy amigos de la propaganda y egocéntricos, o las travesuras vocales de primadonas hollywoodenses. Pero en los años recientes la introducción del gramófono con long-play, ha ayudado para aumentar notoriamente el campo de la acción de la música, de la cual pueden aprender a gozar, si son lo suficientemente afortunados, los escuchas comunes. Esto, a su turno, ha creado mayores oportunidades que nunca para los músicos de interpretar, ya sea la vieja música o la poco conocida. Sin embargo, la interpretación de la vieja música, si el intérprete intenta seguir las intenciones originales del compositor, presenta dificultades que son miradas como insalvables o como totalmente innecesarias.

Afortunadamente, la segunda actitud se ha vuelto rápidamente insostenible. Los amantes de la música exigentes ya están preparados para no aceptar continuos barrocos deslizados a través de tonos románticos en el pianoforte, o los acompañamientos de canciones para voz y laúd impuestos por el conjunto de una arpa Erard. Sin embargo, las dificultades de una correcta interpretación son formidables sin duda alguna. El estudio de los viejos tratados (donde los hay) es una tarea de investigador, para la cual no tienen tiempo ni aptitudes, ni el intérprete ni el escucha. Libros-guías por especialistas del siglo XIX, como Dannreuther, existen, pero libros de este tipo se han convertido en cosa de especialistas, puesto que las nociones de lectura de la antigua notación han cambiado durante los últimos cincuenta años.

Claramente, lo que se necesitaba era una guía sucinta y corta de interpretación de la vieja música, período por período. Una guía que pudiera ser de valor para futuros editores (de cuyo conocimiento e integridad después de todo, dependen en gran parte de los intérpretes). Una guía que precisara a los músicos los peligros típicos que se encuentran en las viejas ediciones. Y una guía que diera al escucha suficiente conocimiento práctico para permitirle agudizar sus propias facultades críticas.

El libro recientemente publicado por la Universidad de Hutchinson, "The Interpretation of Music", del profesor Thurston Dart, suministra todas estas ventajas y llega a buen tiempo. Será bien recibido por músicos y escuchas que valoren la integridad artística. El señor Dart examina muchos aspectos de los sonidos cambiantes de la música a través de las edades. Su capítulo sobre "sonoridades" trata ampliamente sobre las variaciones que han resultado en el timbre de los instrumentos, debidas parcialmente a su "mecanización" o a otros desarrollos, y sobre la pérdida de valores tonales de algunos instrumentos, los cuales, debido a su similitud con otros instrumentos de mayor flexibilidad, han llegado a ser obsoletos.

Trata en seguida sobre la pérdida del arte de la improvisación, y sugiere que sea revivido, una propuesta que llenará indudablemente de alarma a muchos ejecutantes. Sin embargo, el autor agrega que "si es imposible para los ejecutantes sea aprender a improvisar, sea, al menos, a dar la impresión de que se improvisa, dejemos entonces que la música sea interpretada tal como en la actualidad.

No debe olvidarse que los músicos cuyos poderes de improvisación fueron alabados por sus contemporáneos, eran, casi sin excepción, creadores también de música, lo que deja clara demostración de su genio en el papel mismo en que se crea. Para algunos será difícil creer que el intérprete medio del siglo XVIII tenía una facultad de improvisación mucho más imaginativa que las cadenzas de concierto del solista común del piano moderno.

La mayor parte del libro está dedicado a un examen de las varias conversaciones y estilos que eran corrientes en el siglo XVIII, en el siglo XVII, en la época del Renacimiento y en la Edad Media.

El señor Dart no es pedante. No sugiere que sean revividos los estilos y prácticas de interpretación de épocas pasadas. No insinúa que los violinistas de hoy presten atención a los estilos que estaban de moda en Leipzig en enero de 1726, o a los que prevalecían en Dresden dos meses más tarde. Pero insiste en que la vieja música, si ha de revelarse en verdadera grandeza, demanda un conocimiento profundo de las condiciones originales de ejecución para las que fue escrita, demanda, en verdad, un sentido de la tradición en que fue escrita.

Al final del libro hay un buen número de ejemplos musicales que ilustran la interpretación práctica de algunas viejas convenciones de notación y estilo.

A. L. Upegui A.

A Propósito del Canto

Poseer una bella voz y una buena musicalidad, no es ser cantante. Desgraciadamente, una persona en las condiciones antes dichas, puede llegar a alcanzar éxito y fama fácilmente. Basta aprenderse unas cuantas obras y presentarse al público y la bella calidad de la voz se encarga de lo demás. Naturalmente, las consecuencias de tal atrevimiento no se harán esperar mucho tiempo, la misma voz se encargará de hacerse justicia. Esta clase de cantantes, seguramente, no llegarán a los 40 años cantando y si le agregamos a esto que a medida que pasa el tiempo, la calidad de la voz va desmejorando, tendremos la venganza de la voz. Muchas veces es tal la merma de la calidad, que la víctima tiene que retirarse antes de perder la voz del todo.

Exageración? No. Si no fuera por lo fastidioso que es mencionar nombres propios lo haríamos, pero si podemos sugerir, a quien le interese comprobarlo, que siga la trayectoria de la mayoría de nuestros cantantes y lo logrará. Dentro de esta clase de cantantes, también debemos contar aquellos que, habiendo estudiado mal o con malos profesores, han adquirido

do una mala técnica.

"Volviendo a lo del éxito. Este es otro que se toma su revancha. El éxito en estos casos, generalmente, no pasa de ser local y popular; rara vez pasa a más altos lugares y más difícil aún, llegará a ser tenido en cuenta por los expertos por lo cual, rara vez se verán incluidos en espectáculos de alta calidad artística. De modo que será un éxito sin gloria y pasajero.

Y qué decir de las voces mal clasificadas? Estas si que se terminan rápido. En estos casos, el agotamiento vocal viene más rápidamente, puesto que ya no se trata de mal uso sino de abuso. Se trata de la lucha del hombre contra la naturaleza; ésta le dota de cierta potencialidad y cuando éste la copa y lucha por robarle más, aquella se defiende, y lo hace quitándole el contrincante para que cese la lucha y no se ocasionen daños peores.

Resumiendo: no se debe pretender ser cantante sin haber estudiado —debe estudiarse con un buen profesor para evitar una mala técnica y una mala clasificación de la voz, y por último, debe emplearse todo el tiempo que sea necesario en madurar una buena técnica.

Erik Satie y los Críticos

Por Sophie Shemier. De la Revista XELA

I. — A Erik Satie se le consideraba el verdadero precursor de la música moderna francesa ya que su lenguaje, por ejemplo, fue adoptado por el mismo Debussy.

En la obra de Stravinsky, más de una vez pasa la sombra de Satie... Ravel reconocía que éste fue uno de los músicos que ejerció mucha influencia sobre su arte...

Todo esto no impidió que mientras vivió los críticos le trataran de aficionado e ignorante ya que él no poseía diploma de Conservatorio.

Cansado de ser atacado por estos "conocedores" del arte musical, a la edad de 40 años, Satie se inscribió en la Schola Cantorum de Vicent d'Indy, donde pasó tres años de ruda labor que le valió al fin un diploma de contrapunto.

En relación con estos estudios, es interesante leer la carta que Satie dirigió a su hermano Conrad, fechada el año 1910. Dice: "...orgulloso de mi diploma de la Schola Cantorum me proponía componer según las reglas prescritas... y que pasa? Los enemigos de mi maestro (d'Indy), sacan hora a luz obras mías consideradas como fruto de una gran "ignorancia", proclamando su riqueza imaginativa, su contenido poético y su verdad... Así es la vida! Uno se siente desorientado en un callejón sin salida..."

II. — Satie gustaba de tomar la copa en compañía de amigos. A veces camino de su casa, (de Montparnasse a Arcueil), honraban con su visita todos los cafés que encontraban.

Un día que almorzaba así con uno de sus compañeros, una música demasiado ruidosa le obligó a marcharse sin acabar. Ya en la calle, Satie anunció que era tiempo de

pensar en realizar una música de mueblaje que suavizara el ruido de cuchillos y tenedores sin dominarlos... Esta música mueblera cubriría los pesados silencios entre los convidados y ahoraría banalidades siempre a punto de salir de la boca. Así se neutralizarían al mismo tiempo los ruidos de la calle que penetran sin discreción y se permitiría la mejor digestión de los críticos musicales.

III. — Erik Satie, como ya irá adivinando el lector, odiaba a los críticos. Su lenguaje conciso que nunca intentaba impresionar, no exaltaba a estos.

Su música enigmática, desconcertante, parecía una luz blanca y frágil, la cual sin embargo, ni los vientos de la intemperie lograban apagar... y este hecho ponía de mal humor a ciertos cronistas de la prensa.

En el momento que Diaghilev, el legendario creador de los ballets rusos, montaba en el Teatro del Chatelet "El Desfile" de Jean Cocteau con decorados y vestuario de Picasso y con música de Satie; en la noche del ensayo general, el compositor se encontraba sentado en un palco y cerca el crítico Jean Poueigh del "Carnet de la Semana", periódico editado por el conocido político Dubarry.

Cuando el telón cayó, Jean Poueigh se precipitó hacia Satie felicitándole y elogiando las altas cualidades de la obra.

Grande fue la sorpresa del músico cuando a la semana siguiente leyó en el "Carnet de la Semana" una crónica del buen Jean Poueigh que trataba su ballet en términos bajos y ofensivos.

(Pasa a la cinco)

Diccionario de Términos Musicales

ESTAMPIDA. Especie de canción bailable del tiempo de los trovadores.

ESTUDIO. Música instrumental o vocal hecha con fines pedagógicos; tal fin puede aparecer claro o disimulado en la obra.

EUTERPE. Musa de la música y la poesía lírica. Era representada por las antiguas con un aulo doble en la mano.

EXACORDO. Es una escala compuesta por seis notas. Esta apareció con G. D'Arrezzo y duró tanto como su sistema de la solmisación.

EXPRESIONISMO. Moderna teoría estética presentada por A. Schering y bastante combatida. Afirma la teoría, el parentesco de las artes, quiere que la obra de arte musical sea considerada no como un producto histórico sino como una inmediata aparición espiritual en forma sensible; une los colores a los sonidos.

FAGOTE. o fagot. Instrumento de madera (palisandro o arce), a lengüeta, de la familia de los oboes. En el siglo XVI ya existía cuando el canónigo A. de Pavia lo dotó de 9 agujeros y dos llaves. La forma actual le fue dada por Schnitzer a fines del mismo siglo y su reforma definitiva, después de haberse agregado varias llaves, la hicieron K—, Almenrader y J. Heckel a mediados del mil ochocientos, haciendo su voz más homogénea y voluminosa. Aunque después se han esforzado bastante por lograr su perfeccionamiento, no se ha logrado alcanzar la igualdad en efectos de otras maderas **CONTRAFAGOT.** Fagot a la octava baja.

FALSETISTA. Como las mujeres no eran admitidas en los coros de las iglesias, se llamaba así, a los hombres que con voz de cabeza, cantaba las partes de las sopranos y contraltos en la época del estilo polifónico, a capella, del siglo XVI (los castrados vinieron más tarde).

FALSO BORDON. En la polifonía inglesa (hacia el año 1200), forma que consistía en añadir al canto dado por dos voces a distancia de tercera inferior, de las que, de la más grave, "bordón", después era ejecutado un octavo alto, y por lo tanto el "bordón" ya no bajo se llama falso.

FANCY. Trozos instrumentales ingleses de los siglos XVI y XVII en estilo a imitación.

FANDANGO. Danza andaluza, variedad de la seguidilla, acompañada por guitarra y castañuelas. En un 6/8 lento, comúnmente en menor, con un trío en mayor. Más tarde se redujo a 3/4 con su ritmo característico. Ha sido utilizado por grandes músicos entre los cuales se cuenta Mozart (III acto de Las Bodas de Figaro).

FANFARRA. Solo de instrumentos de metal. En un principio solo de trompetas, pues solo de estos con timbales se componían los conjuntos de vientos.

FANTASIA. Indica composiciones de estilo sin imitación, en la primera mención que se conoce respecto de la música. Con la difusión de la práctica instrumental, indicó improvisación sobre un tema dado y rica en artificios contrapuntísticos. Muchos autores han denominado con este nombre algunas de sus obras, entre otros Mozart, Beethoven y Schumann.

DISCOS

Stravinsky. La Carrera de un libertino. Opera en 3 actos. Album. 3 discos Col.

La grabación de la única ópera de larga duración —3 discos—, escrita entre 1948 y 1951, por Igor Stravinsky al cabo de 40 años de ininterrumpidos éxitos, es otra de las realizaciones monumentales con que esta compañía está formando el archivo sonoro de la música representativa de nuestro tiempo. Estrenada el 11 de septiembre de 1951 en el Teatro Alla Fenice de Venecia, bajo la dirección del autor, con Elisabeth Schwarzkopf (Anne), Robert Rounseville (Tom) y Jennie Tourel (Baba la turca), la Carrera del Libertino, como se llamó en Italia, obtuvo un inmediato éxito con repercusiones mundiales; traducida al alemán, al francés, al italiano y al flamenco, se ha visto desde entonces más de 200 veces en Suiza, Francia, Bélgica, Italia, Inglaterra, Austria y, especialmente, en Alemania, donde ha sido representada en más de 15 teatros diferentes. En febrero de 1953 se escuchó en la Ópera Metropolitana de Nueva York con el mismo elenco que tiene a su cargo la presente grabación, con la sola diferencia de que, en esta ocasión, en vez de Fritz Reiner, dirige el propio compositor.

Su título —The Rake's Progress— está tomado de un ciclo de grabados del pintor inglés William Hogarth (1697-1764) en el que se representa, en 8 cuadros, la decadencia de la moral social de la época, ejemplificada en la vida de un joven que recibe una inesperada herencia, despilfarra su dinero en casas de juego y con mujeres y finalmente perece en el manicomio de Bedlam. En las principales situaciones de esta novela pictórica está basada la trama del libreto, hábilmente confeccionado por el poeta inglés W. H. Auden (n. 1907), en cooperación con un joven literato norteamericano Chester Kallman que, dicho sea de paso, trabaja actualmente en el libreto de la ópera The Tossican Player's de Carlos Chávez. Junto a la figura principal del libertino Tom Rakewell aparecen en la ópera otros 2 en primer término: Ann, especie de ángel salvador, y Nick Shadow, símbolo metafórico del libertinismo y hermano del diablo en la Historia de un Soldado. Entre variétesis añadidos que también Hofmannsthal se inspiró en un grabado de Hogarth para la primera escena del Rosenkavalier.

Cierta afinidad entre Tom Rakewell y el Don Juan de Mozart que se palpa en los horrores de ultratumba de la escena del cementerio, la truncación de lo cómico y lo grotesco en lo trascendental y la moralidad del ensayo, deben haber decidido al compositor, entre otros motivos, a volver en esta ópera a la forma dieciochesca de este género. A este respecto declaró:

La ópera clásica me ha interesa-

do siempre mientras que no encuentro gusto alguno en el drama musical. Musorgski es indudablemente un gran artista, pero su "Boris" no me dice nada mientras admiro a Ginika y sus óperas. Cuando Verdi se lanzó por la senda del drama musical, en "Otelo" y "Falstaff", se había perdido a sí mismo; en cambio: ¡qué obras maravillosas son "Traviata" y ante todo "El Trovador". Esto no tiene nada de particular: en ambas óperas la belleza se apoya en una nítida arquitectura musical.

Así no nos debe sorprender que en la carrera de un libertino encontremos esa "nítida arquitectura musical" que postula Stravinski como su ideal operístico: recitativos y arias, coros, dúos y grandes finales se suceden con implecable rigor y hasta una Ca baletta de pura estirpe verdiana se utiliza para expresar la profesión de eterno amor de Anne. La música sigue la trama con admirable instinto de los efectos teatrales y los contrastes escénicos entre la situaciones están calculados con gran habilidad para mantener vivo el interés del público; escenas de amor alternan con contemplaciones líricas y moralizantes, baladas de tono popular con arias de emoción patética. Varias grandes escenas culminantes —la iniciación erótica de Tom en el céltre es tablecimiento de Mother Goose (acto 1, escena 2), una violenta disputa matrimonial entre Tom y Baba (II, 3), la subsata después de la quiebra de Tom (III, 1) y el horribilante ambiente de manicomio (III, 3)— dan intensa vida dramática a la obra.

Musicalmente esta ópera es un gran disco pastiche, y eso es probablemente la clave de su éxito mundial. En vano buscaríamos innovaciones de estilo o de lenguaje. Con la genial sa biduría de la madurez, Stravinski rescribe aquí a Gluck, Mozart, Verdi y Stravinski, escogiendo por cada efecto y cada emoción la justa dosis de melodía tradicional, envuelta en el refinado ambiente sonoro de la orquesta stravinskiana, siempre deliciosamente transparente. Inteligentes supervisión es de tonalidades —especialmente de los acordes de tónica y dominante—, finos juegos armónicos entre mayor y menor y, en primer lugar la posición de ritmos simétricos con las consabidas asimetrías stravinskianas dan a toda la obra la apariencia de algo muy conocido, de algo muy familiar y, al mismo tiempo un toque de siempre renovada novedad (igual mente aparente). Con ello ha resuelto el problema del excelente business-man que es: ha creado para los obonados a las temporadas líricas una ópera que los divierte sin chocarles, y a la vez, para sus admiradores, un genuino Stravinski, aunque rebajado a una destilación de mínimo porcentaje de las más salientes características de su antigua fuer-

RADIO

Sinfónica en casa

En lo referente a programas de buena música, la radio local se apuntó en triunfo magnífico con la transmisión de los tres conciertos que constituyeron la corta, pero brillante temporada, que la Orquesta Sinfónica de Colombia dio en el teatro Junín de Medellín bajo la organización y patrocinio del gobierno municipal por rintermedio del Departamento de Extensión Cultural.

Las grandes empresas industriales, Coltejer, Cervecería Unión y Cia. Colombiana de Tabaco, dieron un paso definitivo en la cultura popular utilizando un medio tan conocido y tan familiar con el pueblo para ponerlo al servicio del alto ideal de la buena música, dando a la vez también una amplia oportunidad a un auditorio invisible pero enorme de participar del ambiente artístico que se ventilaba en la sala de conciertos. La labor que se cumplió fue enorme porque por las dos grandes emisoras de Antioquia, la Voz de Antioquia y la Voz de Medellín un público acostumbrado a oír otra clase de programas con artistas populares, recibió bajo el mismo anuncio publicitario una música que les fue grata por el contraste en el programa, por la novedad de recibir por la misma onda familiar y rutinaria, algo distinto, y especialmente por tomar un contacto artístico en forma tan repentina sin haber existido mucha propaganda anticipada.

Felizmente los anunciadores, aunque no hicieron sus transmisiones por afán publicitario, recibieron una sintonía muy nutrida que puede decirse fue abrumadora si se tiene en cuenta como un índice de prueba para mostrar la eficacia publicitaria en la transmisión de buena música en la radio.

Las transmisiones, desde todo punto de vista cumplieron en forma excelente. Un buen sonido debido a las cualidades de los equipos de ambas emisoras y a la adecuada ubicación del micrófono en el escenario orquestal fueron las causas para la música ejecutada por la Orquesta Sinfónica de Colombia bajo la dirección de Olav Roots se recibiera en buena forma en los receptores.

Joyas opacas

Un programa de buena altura artística: "Joyas de la música" (Voz de Medellín, domingos, 8 y 30 a 10 pm) ha corrido últimamente con mala suerte, pero sus oyentes le han retirado su crédito porque las interrupciones, no sólo de partes del programa sin previo aviso para dar paso a otros programas, sino también de toda la programación sin aviso previo. Por respeto a los oyentes y por seriedad en la emisora en donde se origina el programa, las interrupciones deben tener excusa inmediata y la supresión de programas ya anunciado y fijos debe tener su explicación. En esta forma las "Joyas de la música" serían menos opacas.

Estreno

En el programa del domingo 4 de julio el programa "Joyas de la Música" se apuntó un buen éxito al presentar el estreno de la grabación en discos de la última ópera de Igor Stravinsky: "The Rake's Progress" (La Carrera de un Libertino), obra que ha obtenido resonantes éxitos en los grandes teatros del mundo. A primera audición, como es natural, no es para deleitar en forma espectacular, pero sí agrada la música en su conjunto brillante y original, en su presentación y en estilo. La novedad de la música está en su lenguaje de carácter completamente stravinskiano, pero que nos recuerda épocas pasadas de la ópera como Mozart, Pergolesi, Donizetti, etc., porque se usan ciertas tradiciones y el corte clásico de ópera que dividía las obras en escenas, dúos, arias, concertantes, etc. La sola parte orquestal es de extraordinaria atracción: el ropaje orquestal que usa Stravinsky es realmente exquisito. La grabación que se escuchó vier te fielmente en forma excelente como que se trata de algo realmente asombroso en sonido, la versión musicalmente estupenda del propio compositor con grandes figuras, coros y orquesta del Teatro Metropolitan

za expresiva.

La grabación es sobresaliente y el elenco está integrado por cantantes de 1ª fila que nos hacen gozar intensamente de sus papeles: HILDE GUEDEN (Anne), BLANCHE THEBOM (Baba la turca) EUGENE CONLEY (Tom Rakewell), MACK HARRELL (Nick Shadow), MARTA LIPTON (Mother Goose) y NORBAN SCOTT (Trulove). Igor Stravinski dirige con su acostumbrada precisión y vitalidad.

DISCOS
DE 33 y 1/3, 45 y 78 rpm.
de las mejores marcas, ofrece a usted, almacén de
E. LALINDE & CIA.
Parque de Berrio - Palacé
Teléfono 102-81.

Cómo Juzgar la Calidad del Sonido (4)

La Definición de Audio

Por G. Hernández Mendoza, de la Revista 33 y 1/3.

Una cualidad más característica que le habilidad para la reproducción de frecuencias altas y frecuencias bajas, aun que relacionada con ambas, es la llamada definición, que en audio se puede explicar mediante una analogía con la definición visual: los aficionados a la fotografía están muy familiarizados con esta cualidad, que es probablemente la más importante en una buena cámara o un buen amplificador.

Una cámara con buena definición es capaz de tomar fotografías en que los detalles resulten perfectamente claros y definidos. Detalles como las hojas de pasto del césped, cada uno de los pelos de una cabellera, etc., se puedan apreciar clara y distintamente. Una mala cámara confunde estos detalles y la fotografía resulta borrosa. En esta misma forma un sistema de alta fidelidad con buena fidelidad, reproduce con todo detalle cada uno de los sonidos de una obra musical; el oyente puede distinguir con toda claridad los instrumentos de una orquesta, aun cuando estén ejecutando una misma nota. Un sistema de reproducción del sonido con buena definición separa las voces individuales de un cuarteto o grupo coral, las palmadas de cada individuo en un aplauso, así como las diferentes notas en un acorde de piano o cualquier otro instrumento.

En un sistema de reproducción de sonido, la definición depende de varios factores, pero sobre todo su habilidad para reproducir los transitorios (nombre que se da a un ruido que solo se produce una vez y que no se repite, como las notas musicales; un ejemplo de ruido transitorio es el producido por los instrumentos de percusión).

Si una cámara fotográfica se mueve al hacer una exposición, la imagen resultante será borrosa porque la vibración ha multiplicado cada línea de la imagen 2, 3, o más veces. La distorsión transitoria producida por una bocina que no está debidamente amortiguada causa un efecto comparable al anterior.

Para ilustrar mejor esto haremos uso del siguiente ejemplo: Si tocamos una escala en el piano, el sonido resultante será una serie de notas con intervalos definidos entre sí; si esta serie de sonidos fuera reproducida por un sistema con distorsión transitoria, cada nota estaría seguida de uno o más ecos. Estos ecos caerían en los intervalos entre las notas. La separación entre notas se reduciría por lo tanto y las notas tenderían a fundirse unas con otras. Esto produce un efecto comparable al de la vibración de una cámara, y reduce enormemente la definición del sistema. Hay varias formas de probar la capacidad que un sistema tiene para reproducir sonidos transitorios, pero la mayor parte requiere un equipo especial de laboratorio. Sin embargo, se pueden hacer algunas pruebas sencillas que nos den una idea de la capacidad del sistema para la reproducción de transitorios: una de ellas consiste en escuchar la operación de un interruptor cuyo ruido sea audible al través del sistema como por ejemplo el interruptor de encendido de un sintonizador de radio conectado al sistema de alta fidelidad. Mientras mejor sea la definición del sistema, más limpio será el tono del ruido y menor su duración. La limpieza del tono significa que el impulso es el fundamental sin el egragedado de distorsión armónica; la corta duración atestigua la ausencia de ecos producidos por falta de amortiguación.

Una prueba excelente es escuchar a través del sistema de alta fidelidad una estación de onda corta de telegrafía automática; este tipo de señal se escuchará como una serie de impactos. Mientras mayor sea la capacidad del sistema para la reproducción de transitorios, más claramente separados estarán los impulsos.

Los discos de piano son excelentes para la prueba de definición. De hecho, todos los instrumentos de percusión resultan buenos para esta prueba, si están bien amortiguados. Por ejemplo los timbales del principio del Concierto en fa de George Gershwin deberán escucharse clara y limpiamente. Las cuerdas punteadas como el arpa o la guitarra, también son excelentes para esta prueba.

Los Milagros de Count Basie en París

Por Christian Iva, de F. Presse

París, julio, de 1954. (AFP). Los pupitres azules en los cuales se leía, en letras encarnadas dentro de un círculo blanco, "Count Basie", parecieron el anuncio de un dentífriyo.

El silencio completo se hizo en el auditorio que había invadido la sala la Plevel cuando aparecieron los quince músicos y su director vestidos todos con implecables trajes azul marino. Todo este público había venido a ver a William Basie, el extraordinario pianista, y su gran orquesta de jazz, coherente, potente, sólida, de ritmo irresistible.

Es impecable que no todos los so listas que aparecen en el conjunto musical de Basie son de la envergadura de los que figuraban en su antigua orquesta, tales como Buck Clayton, Dicky Wells, Don Byes, Lester Young. Pero, en cambio la actuación del famoso guitarrista Freddie Green, Edward Jones, y el encargado de la batería Gus Johnson, hicieron olvidar a los célebres Walter Paape y Joe Jones, que ya es de cir algo.

Y además estaba William Count Basie, cuyo nombre desde 1935 brilla en el firmamento del jazz con la misma intensidad que el Duke Ellington. Aun cuando esta hubiera sido su primera aparición en Europa, el triunfo y el lleno que acogieron a Count Basie, hubieran sido los mismos.

Grueso, indolente siempre sonriendo, parece poseer todo el jazz de la música, por su ritmo irresistible. Domina y hace burla a la vez de su piano. Apenas toca su mano izquierda hierre el teclado mientras que, con una extraordinaria sobriedad y mínimo de notas, su derecha desgrana la melodía, que interrumpe de vez en cuando con algún acor-

de seco y oportuno. Acompañado maravillosamente por sus músicos, im provisó sin esfuerzo, sonrió al público, se pasa el pañuelo por la frente para enjugarse el sudor, introduciendo descubrimientos melódicos y rítmicos de un oportunismo asombroso, se detiene, da después tres o cuatro notas con un solo dedo, que son de expresión y medida, se levanta, da una vuelta alrededor del taburete del piano, se vuelve a sentar y por fin, deja caer el acorde que todo el mundo esperaba, pero en el que ya casi nadie creía y termina con unos cuantos trinos inesperados.

¡Cuando en Red Bank (New Jersey) Mme Basie enseñó el piano a su hijo, supo bien lo que hacía!

Terminado el concierto, cuando aún resonaba en la sala la poderosa vibración de los instrumentos de metal, y que el público aplaudía frenéticamente, una señora de edad, de porte distinguido, que acababa de abandonar un palco acompañada de su marido sordo— se inclinó hacia este preguntándole:

—¿Has oído? — Si contestó éste, más ravillado.

Lo que también es un resultado.

ANUNCIE EN UNIVERSIDAD MEDELLIN MUSICAL

Nuevas Grabaciones

Presentamos las nuevas grabaciones aparecidas en mayo según el catálogo.

SCHWANN.
ALBENIZ, ISAAC (1860-1909).
 Iberia Jorda, orq. del Conservatorio de París & Turina, London.
BACH, C. F. E. (1714-88).
 Concierto en Re para orq.; Solomon, orq. de Cámara MGM, MGM.
BACH, J. C. (1735-82).
 Concierto, Sinfonía Concertante, 2 Sinfonías; Schneiderhahn, Hubner, Leonhardt, Sacher, Sinf. de Viena, Columbia.
BACH, J. S. (1685-1750).
 Arias; Ferrier, Boult, Fil. de Londres, London.
 Concierto en Do y do para 2 clavicordios; Videro, Sorenson, Friis-holm, Colegium Musicum, Haydn.
 Oratorio de Navidad; Grossmann, Coros de la Academia de Cámara y Sinf. de Viena, Vox.
BARTOK, BELA (1881-1945).
 Concierto N° 3 para piano; Katchen, Ansermet, orq. de la Suisse Romande, London.
 Música para piano; Sandor, Columbia.
 Danzas Rumanas; Grumiaux & Debussy, Ravel, Boston.
 Canciones op. 16. Canciones folklóricas húngaras; Laszlo, Holtschek, Westminster.
BEETHOVEN, L. V. (1770-1827).
 Concierto N° 3 para piano op. 37; Gilels, Kondrashin, orq. del Estado, Perio.
 Concierto en Re para violín op. 61; (ver para piano); H. Schnabel, Adler y orq. de Viena, SPA.
 Concierto N° 4 para piano Op. 58; Solomon, Cluytens, orq. Filarmóni. ca. Victor.
 Concierto para Violín y Cello y piano, Op. 56; Oistrakh, Knusevitsky, Oborin & Brahms, Colosseum.
 Egmont. (M. incidental completa) Laszlo, Liewehr, Scherchen, orq. de la Opera del Estado de Viena, Westminster.
 Cuartetos N° 1 y 2 en Fa y Sol op. 18; Cuarteto Barylli, Westminster.
 Sonatas N° 21 en Do, op. 53 y 23 en fa op. 57; Gorodnitski, Capitol.
 Sinfonía N° 68 en Fa op. 68; Kleiber, orq. Concertgebouw, London.
BORODIN, A. (1833-87).
 Principe Igor, Danzas Polovetsianas; Melik-Pashaieff, orq. & Glinka, Colosseum.
BRAHMS, JOHANNES (1833-97).
 Overturas Festival Académico y Trágica; Collingwood, Sinf. de Londres, MGM.
 Alto Rhapsody, op. 53; Ferrier, Krauss, Coros y Orq. de la Fil. de Londres, London.
 Concierto en la, op. 162 para violín y cello; de Vito, Baldovino, Schwarz, Victor.
 Ernste-Gesange, op. 121; K. Ferrier, London.
 Quinteto para Clarinete y Cuerdas, op. 115; Paashaus, Quart. Clásico. & Mozart, Classic.
 Canciones para alto, Viola y Piano; Ferrier, Gilbert, Spurr, London.
 Trío para piano y cuerdas en Si, op. 8; Trío de Trieste, London.
BRITTEN B. (1913).
 Ceremony of Carols; Britten, Coro de niños de Copenague, London.
 Peter Grimes (Interludios). Guía de la orq. para jóvenes; Van Beinum, orq. Concertgebouw, London.
CHOPIN, F. (1810-49).
 Barcarola, Fantasia en Fa, Sonata N° 2 en sib op. 35; Nat. Havdn.
 Música para piano; W. Backhaus,

London.
 Las Sifides; Desormiere, orq. del Conservatorio de París, & Ibert, London.
DEBUSSY, C. (1862-1918).
 Estampas, Preludios (libros 1 y 2); Gianoli, Westminster.
 Sonata N° 3 para violín y piano; Grumiaux, Ulanowsky & Bartók, Boston.
 Canciones; Souzay & Ravel, Don Quijote, London.
DITTERSDORF, KARL VON (1739-99).
 Sinfonía "The Rescue" y en Mib; Dahinden, Sinfónicas de Winterthur y orquesta de la Radio de Zurich, Concert Hall.
FALLA, MANEL DE (1876-1946).
 El Sombrero de Tres Picos; Mitropoulos, Fil. de N. Y. Columbia.
FAURE GABRIEL (1845-1824).
 Dolly; Fistoulari, Sinf. de Londres & Poulenc, MGM.
FRANCK, CESAR (1822-1857).
 La vida par el Zar; Samsoud, orq. Bolshoi & Borodin, Colosseum.
HANDEL, G. F. (1685-1759).
 Sonatas N° 4 y 6 para violín y clavicordio; Campoli, Malcolm, London.
 Trío Sonatas, op. 5 Nos. 1, 2, 3, 4, Colegium Musicum de Copenague, Havdn.
HARRISON, LOU (1917-)
 Suite para violín, piano y orquesta; A. & M. Ajemian, orq. de Stokowsky & Weber, Victor.
HAYDN, JOSE (1732-1809).
 Cuartetos op. 33 (completos); Cuarteto Schneider, Haydn.
 Sinfonía N° 85 en Sib; Solomon, orq. MGM & C. F. E. Bach, MGM.
HONFGGER, ARTHUR (1892-)
 Sinfonía N° para cuerdas y trompeta; Solomon, orq. MGM & Rivier, MGM.
 Sinfonía para cuerdas; Hull, orq. de Cámara de Rochester, Concert Hall.
IBERT, JACQUES (1890-)
 Divertimento; Desormiere, orq. de París & Chonin, London.
JAMES, PHILIP (1890-)
 Sinfonía N° 1; Adler, orq. de Viena, SPA.
JOHNSON, HUNTER (1906-)
 Concierto para piano y orq. de cámara; J. Kikpatrik, orq. de cámara de Rochester & Honerker, Concert Hall.
KHACHATURIAN, ARAM (1903-)
 Suite Mascarada; Blaresu, orq. del conservatorio de París, London.
KODALY, ZOLTA (1882-)
 Sonata para cello; Kurtz & Prokofiev, Columbia.
LISZT, FRANZ (1811-86).
 Dos leyendas; W. Kempff, London.
 Música para piano Peter Katin, London.
MARAIS, MAPIN (1656-1728).
 Suites para viola de ramba y clavicordio; Heinze, Wolff, EMS.
MENDELSSOHN, FELIX (1809-47).
 Octeto en Mib, op. 20; Octeto Viena, London.
 Sinfonías Nos. 3 op. 56 y & op. 107; Mitropoulos, Fil. de N. Y. Columbia.
MOZART, W. A. (1756-91).
 Concierto para clarinete; Etienne, orq. Heitt & Quinteto en La, Havdn.
 Conciertos Nos. 12 en La K. 414 y 18 K. 456; Kraus, Montoux, Sinf. de Boston, Victor.
 Concierto en Mib (2 pianos, 18, a Concierto en Mib (2 pianos) K. 356; Gilels, Zak, Kondrashin, orq. del Estado, Perio.
 Concierto N° 7 en Re para violín,

K. 271A; Oistrakh, Kondrashin, orq. del Estado de la USSR, Classic.
 Trios (2), K. 254 y 564; Fournier, Janigro, Badura-Skoda, Westminster.
 Trios (7), K. 254, 496, 498, 502, 542, 548, 564; Brunoni, Trio Bolzano, Vox.
NICODE, JEAN (1853-1919).
 Escenas de Carnaval; Weber, Sinf. de la Radio de Leipzig, Urania.
PETRASSI, GOFFREDO (1904-)
 Don Quijote (ballet suite); Litschauer, orq. de la Opera del Estado de Viena, Vanguard.
POULENC, FRANCIS (1899-)
 Les Biches; Fistoulari, Sinf. de Londres & Faure, MGM.
PROKOFIEV, Serge (1891-1953).
 Concierto N° 3 en Do para piano op. 26; Katchen, Ansermet, orq. de la Suisse Romande & Bartók, London.
 Sonata para Cello y Piano; Kurtz, Balsam & Kodaly, Columbia.
 Sonata en fa, op. 80, violín y piano; Oistrakh, Oborin & Franck, Vanguard.
RAVEL MAURICIO (1875-1937).
 Dos Quijote a Dulcinea; Souzay & Debussy, London.
 Tzigane; Gramiaux & Debussy, Boston.
RESPIGHI, OTTORINO (1879-1936).
 Danzas y Arias Antiguas; Litschauer, orq. de la Opera del Estado de Viena, Vanguard.
 Gli Uccelli; Litschauer, orq. de la Opera del Estado de Viena, Vanguard.
RIVIER, JEAN (1896-)
 Sinfonía N° 2 para cuerdas; Solomon, orq. de cuerdas MGM, MGM.
SCHUBERT, FRANZ. (1797-1828).
 Cuarteto N° 14 en Re; Cuarteto Amadeus, Victor.
SCHUMANN, ROBERT (1810-56).
 Concierto en La para cello, op. 129; Gendron, Ansermet, orq. de la Suisse Romande & Teilkowsky, London.
 Dichterliebe, op. 48; Souzay, London.
 Frauenliebe und Leben; K. Ferrier, London.
 Overture Scherzo y Final, op. 52; Collingwood Sinf. de Londres, & Brahms, MGM.
STRAUSS, RICARDO (1864-1949).
 Cuatro últimas canciones; Della Casa, Bohm, Fil. de Viena, London y Schwarzkopf, Ackermann, orq. Fil. Angel.
STRAVINSKY, IGOR (1882-)
 Ritos de Primavera; Dorati Sinf. de Mineapolis, Mercury.
TCHAIKOVSKY, P. I. (1840-1893).
 Marcha Eslava, op. 31 - Overture 1812 - Romeo y Julieta; Scherchen, Sinf. de Londres, Westminster.
 Serenata para cuerdas en Do, op. 48; Steinberg, Sinf. Bolshoi, Colosseum.
 Variaciones sobre un Tema Rococo para cello y orq.; Gendron, Ansermet, orq. de la Suisse Romande, London.
TURINA, JOAQUIN. (1882-1949).
 Procción del Rocío; Jorda, orq. del Conservatorio de París & Iberia, London.
VERDI GUSEPPI (1813-1901).
 Arias; Mario del Monaco, London.
WEBER, BEN (1916-)
 Sinfonía sobre un poema de W Blake; Strawsky y su orq. Victor.
WEBER, CARL MARIA VON. (1786-1826).
 Espectro de la Rosa; Fistoulari, Nueva Sinf. & Minkus, London.
COLECCIONES ORQUESTA

Erik Satie y los Críticos

(Viene de la tercera)

Indignado por la hipocresía del crítico, Satie decidió responderle, mandándole una tarjetita donde garabateó unas palabritas de muy crudo humor. "Señor mío y muy fino amigo: Usted es un cerdo, y un cerdo sin música". Firmado: Erik Satie.

Desprovisto de todo sentido del humor, el crítico tomó mal las cosas y persiguió a Satie en la correccional por injurias públicas y difamación. Erik Satie, el genio musical, la gloria de la escuela francesa, fue condenado a ocho días de cárcel sin apelación.

"No olviden, señores jurados —vociferaba el abogado de Poueigh durante la audiencia—, que esta tarjetita pudieron leerla todos, en primer lugar su portera, lo que bastaría para exponerle a las bromas de todo el barrio, causando así un real perjuicio a la honorabilidad de mi cliente..."

Los amigos de Satie que le acompañaban de testigos, provocaron un terrible alboroto ante la odiosa comedia que la honorable justicia aplicaba al músico francés y Jean

Cocteau, pálido de rabia, se echó adelante con este grito cimbrente: "Le romperé el hocico a ese cochino!" y con agilidad y rapidez administró al abogado de Poueigh un par de resonantes bofetadas. Naturalmente que Cocteau fue inmediatamente detenido por los gendarmes que le llevaron a fuerza a la policía donde el joven literato fue bastante maltratado. El chofer de su padre quedó francamente espantado al verle salir después del calabozo, sin corbata, con la camisa rota y la cabellera en desorden.

El pobre de Satie, abrumado fue después personalmente a la policía a presentar sus disculpas y a suplicar que dejaran en libertad a sus jóvenes amigos perturbadores. Un tesigo de este tragicómico incidente dice que nunca olvidará la emocionante figura de Satie con su famoso sombrero melón en sus manos enguantadas y su eterno paraguas al brazo, confundido cuando logró que los representantes de la ley consintieron en poner punto final a todo aquel lamentable asunto.

MEDELLIN MUSICAL
 Una Revista al Servicio de la Cultura Musical.
 Suscríbase GRATUITAMENTE
 A los Teléfonos 149-48 y *30-17

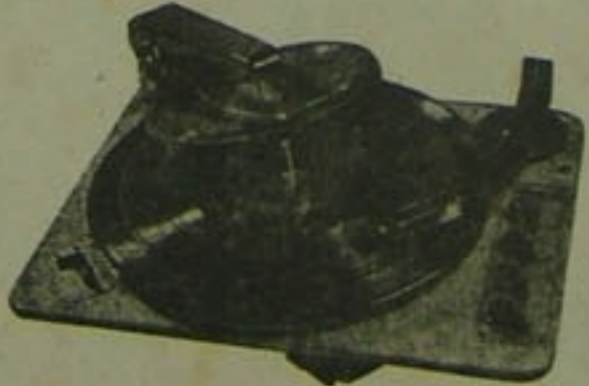
ANUNCIE EN MEDELLIN MUSICAL



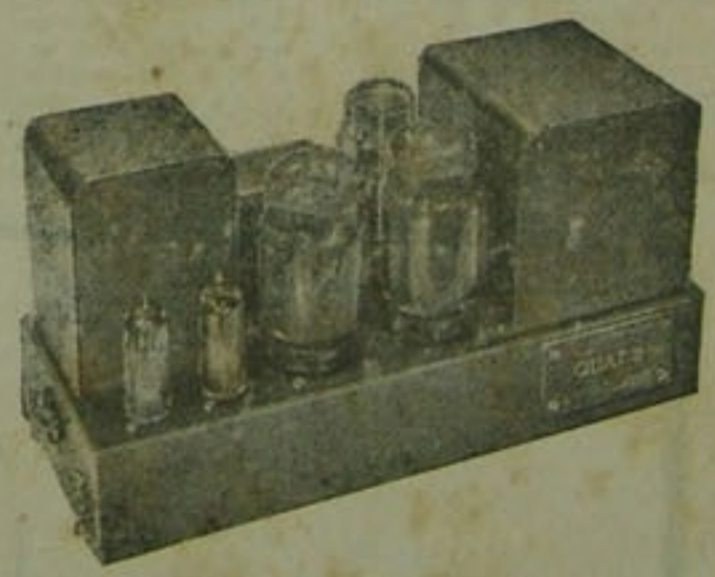
Marca de Garantía para instalaciones completas de alta fidelidad



ALTOPARLANTES



TOCADISCOS



AMPLIFICADORES



PREAMPLIFICADORES

Industria Radio-Eléctrica Thomas

Apartado aéreo 1310 - Edificio Bemogú 308 - Medellín.

UNIVERSIDAD EAFIT
 Abierta al mundo

Las Nuevas Ideas Sobre el Lenguaje Musical

Por René Dumesnil, de F. Presse.

París, julio de 1954 (AFP). Todos los que han escrito sobre la música, considerada como un modo de expresión de los sentimientos, han verificado que la música es un lenguaje al mismo tiempo que un arte. Es un placer para el oído y satisface el espíritu. Como lo dijo Maurice Emmanuel, la música agrega al placer que procura al hombre sensaciones auditivas, satisfacciones intelectuales.

Es ahora Max d'Ollone, compositor reputado y profesor del Conservatorio de París, quien ha escrito una obra "Le Langage Musical", en donde expone, sobre ese tema apasionante, ideas sumamente originales. El lector es sorprendido por la justeza de sus observaciones, hasta el punto de no explicarse cómo conceptos que parecen tan evidentes no hayan sido escritos antes. Y las demostraciones que hacen poner luz sobre su evidencia, aún en aquellos casos en que nos parecen paradójicos. Para el autor, la música es, así, menos un arte que un lenguaje. Su técnica es la que se enseña, pero es sólo un largo contacto íntimo con los maestros de todas las épocas el que nos da la llave de su lenguaje. Los maestros en efecto, en las obras maestras por ellos escritas, han establecido relaciones tan constantes entre el empleo técnico de la materia sonora y su efecto psicológico, que es legítimo mirar estas con cordancias como impuestas por las leyes profundas y reales de la música.

Actualmente, la confusión reina. En todo tiempo ha habido innovaciones. Cada uno de ellos utilizó un estilo imprevisto. Pero si quebraron moldes no rompieron jamás con el lenguaje musical existente. No soñaron en expresarse únicamente con neologismos, ni en rechazar a priori todo idea de enseñanza de una gramática, de un sintáxis musicales. Contribuyeron a la evolución de un lenguaje que enriquecieron según las exigencias de su temperamento. Pero a través de las diferencias de individuos y de generaciones se encuentra siempre hasta aquí una continuidad de la doctrina.

Pero he aquí que actualmente no hay nada semejante.

Se niega a menudo la existencia de una doctrina, y cada uno pretende crear su lenguaje. Es permitido, es legítimo crear el propio estilo. Es lo que han hecho todos los maestros. Pero crear su lenguaje, su sintáxis, rehusar, por temor a reminiscencias, profundizar en la obra de los maestros, no es un peligro? Y no lo es más grave aún esa obsesiva preocupación de algunos por lo inédito, ese servilismo, no ya a las reglas escolásticas, sino a los principios de "contra-marcha"? Principios a menudo mucho más tiránicos y más arbitrarios que las reglas de los tratados clásicos. De dónde viene este error? Cuáles son las causas de esta confusión?

Max d'Ollone hace notar primeramente que las razones para rechazar, y aún para olvidar en ocasiones, los estudios musicales llamados clásicos y tradicionales obedecen principalmente a este hecho, que califica de inquietante: la enseñanza de la música es aún empírica. Lamentablemente doctrina musical seguida por los maestros no ha ido redactada aún. Todo en la enseñanza sigue siendo arbitrario oportunista.

Los tratados de armonía enumeran "defensas" (quintas consecutivas, etc., tolerancia, y esto es acompañado por ejercicios en cuatro partes que conducen a la práctica de lecciones de armonía.

"Si el investigador parece desengañado y quiere descubrir el origen de este código que pasa de ge-

neración en generación, sin pensar siquiera en verificar su verdad auténtica, estará satisfecho con saber que encontrará dicho origen en los trabajos sucesivos de musicógrafos de la Edad Media, del Renacimiento, y quienes siguieron, al establecerlo, el desarrollo de la música polifónica desde sus comienzos". No es dar una importancia excesiva a los conocimientos armónicos y a las reglas arbitrarias del contra-punto transmitidas desde entonces, hacerlos las bases de las prodigiosas creaciones de Mozart y de un Beethoven? En el siglo XIX la pedagogía musical permanece prácticamente insensible a la expansión del arte musical, el cual se produce en campo fértil, precisamente en músicos de genio. Esa enseñanza registra, en verdad, los descubrimientos hechos en el dominio de la instrumentación, pero los tratados de armonía enseñan un lenguaje desueto, de vocabulario restringido, de "clichés obligatorios, de un empleo tan mecánico que ningún maestro lo emplea nunca". Y los manuales se limitan en una vía estrecha y formalista, acerca de la función de la música, de sus relaciones con la filosofía y otras artes. Raras son las excepciones, como el tratado de Reber, publicado en 1862, y mucho más cerca de nosotros, el de Charles Koeclin. Pero Koeclin fue considerado bien a menudo como un peligroso anarquista.

Esta fue, dos siglos antes, la suerte de Rameau, y luego la de Grétry, quien intentó explicar la naturaleza del arte musical por sus características comunes con las otras manifestaciones del espíritu humano y buscó —sin consideración con lo que era "permitido" o "defendido"— asentar sobre el buen gusto y la razón las reglas de la composición musical.

Al tiempo en que se construyó la doctrina aun oficial, los recursos del lenguaje musical eran extremadamente limitados. Consecutivamente, los

pedagos tuvieron muy limitado su poder expresivo. No pudieron ver, colocando con la razón la melodía en el primer plano, pero contradiciéndose involuntariamente a fin de cuentas, que ella no es creada solamente por la armonía consonante y tonal, sino que puede surgir íntimamente de la armonía disonante y modular.

Para descubrir el remedio, Max Ollone quiere ante todo colocarse ante el "hecho musical", constituido por la impresión profunda causada por la música sobre los hombres. Este hecho tiene tres aspectos: una materia sonora, su empleo, su poder. Lógicamente, la ciencia de la música debe examinar esos tres aspectos, primero aisladamente, luego en sus relaciones. Su objeto es ponerlos de acuerdo y ese acuerdo debe ser llamado armonía: armonía entre los sonidos, armonía entre los sonidos y el hombre, armonía entre el hombre y las fuerzas cósmicas o divinas. Física, fisiología y divulgación de las leyes sobre las que se funda ese saber. Muy a menudo vemos al compositor que conoce muy poco el mundo sonoro, del poder considerable que ejerce, gracias a ese mundo, sobre los demás.

Todo el primer volumen de la obra esta, así, consagrado a este estudio del hecho musical, de sus aspectos, y a los defectos de una enseñanza musical fundada sobre reglas arbitrarias que hacen de la música un arte puramente formal que descuide desprender de la música su contenido sensible. El segundo nos aporta la conclusión esperada: resulta de un análisis de todos los elementos del lenguaje musical, pero (y esto es básico), únicamente según el empleo expresivo y constructivo que utilizaron los maestros.

Una enseñanza muy dogmática y que reposa sobre lo arbitrario ha hecho una necesidad de libertad, la cual, bien fundada en principio, arriesga a conducir a la anarquía.

El Cantar de los Cantares de Daniel Lesur

Por Claude Chamfray, de F. Presse.

París, julio 1954. (AFP). El compositor Daniel Lesur, uno de los más franceses de los compositores franceses, ha compuesto una obra coral: "El cantar de los cantares", que acaba de presentar por primera vez en París durante un concierto organizado especialmente por las "juventudes musicales" de Francia. Esta composición fue concebida en un principio para el excelente grupo vocal que dirige Marcel Couraud.

Escribir un coral no es empresa fácil. Muchas de las composiciones de este género cansan rápidamente el auditorio por su deficiencia técnica que impide discernir las partes principales entre el aglutinamiento de las voces.

El gran mérito de Daniel Lesur en lo que concierne la realización de su obra, reside precisamente en haber pensado y escrito su "Cantar de los Cantares" sin perder de vista que cada categoría de voz posee, no solamente un registro propio, sino un timbre, un color y una "substancia sonora" personales. A este discernimiento debe su extremada claridad y carácter vivo humano, vivo, de su composición.

¿Era nutrido el coro que interpretó su obra...? Nada de eso. Daniel Lesur, que se distingue especial-

mente en la música de cámara, ha dado a su "Cantar de los Cantares" un carácter íntimo y para su interpretación le ha bastado la coordinación de un pequeño grupo vocal.

El compositor mismo ha escrito el texto, en el que utiliza, superponiéndolas, tres interpretaciones diferentes del "Cantar de los Cantares".

Su poema es sutil; su música no lo menos al expresar el pensamiento poético en su sentido profundo. Una dulce sensualidad pasa a través de esta composición, una voluptuosidad que no va más allá del sueño carnal, como si lo velase un pudor místico. La música y la poesía se integran. Daniel Lesur les ha unido íntimamente con una maestría de la que él sólo conoce el secreto.

"El Cantar de los Cantares" fue interpretada por el conjunto vocal Marcel Couraud con agilidad y dentro de una sonoridad transparente y aterciopelada. Los músicos jóvenes y aficionados que, asistieron a la "primera audición" en París, de la obra, comprendieron la calidad sólida de esta serie de siete poemas y por la acogida entusiasta y calorosa que les reservaron demostraron poseer la sensibilidad necesaria para comprender su poesía.

Espectáculo Nuevo con el Pájaro de Fuego

París, julio, de 1954 (AFP). El interés de esta consagración oficial que coincide con el homenaje al gran Diaghilev, realizado en "La Ópera" de arís", residía esencialmente en la nueva coreografía de Lifar y en las decoraciones de Wakewitch.

La partitura de Strawinsky, revelada ya en 1910, es demasiado conocida del público de los conciertos para analizarla de nuevo. Nació obra maestra y seguirá siendo obra maestra. No obstante, debemos hacer constar que fue lamentable el que se die se en su versión original, que data de más de cuarenta años, pues dicha versión tiene menos carácter que la que últimamente retocó el propio maestro.

La escenificación y vestidos de Wakewitch hay que acogerlos con ciertas reservas. No es que discuta el talento de este artista, pero me siento en la obligación de declarar que su bosque (que se parece como un hermano al que se ve en la comedia del Luxemburgo en Juana la Loca) no está a la altura ni del Pájaro de Fuego ni de Strawinsky. Se ha imaginado un bosque romántico al estilo de Gustavo Doré del Teatro, en vez de un bosque de cuento de hadas, casi impresionista, que la leyenda merecía y que hubiera reflejado mejor la deslumbrante magia de su música genial. Reservas que surgen también cuando aparece la decoración del teatro, más extraño que fantástico, del brujo Katschey. En cuanto al último cuadro, si bien los iluminados bizantino-rusos aparecen evocados con habilidad, carecen, por otra parte, de transposición real. Llevan el sello de una ingenuidad sana, sí, pero un poco prosaica.

También hay que hacer mención del telón escénico. Una buena mues-

tra de pintura decorativa. Pero ¿no se está abusando demasiado en el teatro lírico de "Telones alegóricos"? En lo que a mí respecta, prefiero soñar libremente escuchando una obra maestra musical ante lo que se llama un telón de teatro, que no encontrarme frente a un lienzo cuyas evocaciones plásticas atraen mi interés visual con detrimento auditivo.

Los vestidos, de Wakewitch igualmente, son soberbios. El relampagueo de sus colores inunda la vasta escena de la Ópera y en ocasiones su yuxtaposición produce un cierto desorden armónico.

Serge Lifar, allí en donde Diaghilew no puso sino expresión danza o Balanchin abstracción rítmica, se esforzó por introducir en "El Pájaro de Fuego", su estilo neo-clásico. No nos atrevemos a afirmar que, a pesar de algunos momentos notables de su coreografía, el éxito de ésta haya sido rotundo. Pero ¿qué interpretación? la de Vyrouba, la de Vaussard, la de Algarrof; la del conjunto todo, de este maravilloso cuerpo de baile de "La Ópera" dueño de una técnica y disciplina que sobrepasan todo elogio.

Y ha llegado el momento de preguntarse si la evolución reciente del ballet "no ha ido alejándose progresivamente de la concepción que predominaba en la época de las grandes partituras, en los tiempos de Diaghilev. Entonces, una coreografía significativa ilustración de composiciones de genios como el de Strawinsky. En nuestros días, las partituras significan la ilustración de una coreografía; el coreógrafo convertido en arquitecto. Magnífico, sin duda, para el baile, pero... ¿y la música?...

Músicos Soviéticos en Buenos Aires

De la Revista Buenos Aires Musical.

La interpretación de la obra musical del mismo modo que su creación, es el fruto de un impulso emotivo animado por una voluntad constructiva. El hecho artístico de la interpretación no se consume total y verdaderamente si quien lo aborda no se entrega con fervor y con método a penetrar en el sentimiento y en el pensamiento del autor, siguiéndolo, paso a paso, en el proceso de la creación. Por un error conceptual, considerablemente generalizado, suele medirse la calidad de un intérprete en función de valores de ejecución o de energías temperamentales. Quienes así limitan la trascendencia del arte interpretativo, desconocen cuánto éste encierra como acto de creación: ignoraron que el hecho de la interpretación es posible sólo cuando se logra celebrarse en el ejecutante la armónica conjunción de las facultades intelectivas y emocionales; cuando el ejecutante —superado el instrumento como factor problemático y animado por la misma arquitectura y el carácter de la obra. Estas son las cualidades que preocupan constructiva del creador— es capaz de dar a la vez con hacen de David Oistrav violinista, un artista intérprete, que es también, en cierto modo, un artista creador. Oistrav violinista, no es un milagro, como se ha afirmado, tan sólo por esa rara suma de virtudes puramente instrumentales que hacen de cada ejecución suya una sorprendente experiencia de perfección. En este sentido —los milagros no se prodigan— y aunque puedan

contarse con los dedos de una mano de violinista cuyos nombres no es necesario recordar, que pueden decir también lo suyo. El milagro en Oistrav reside en cómo y en qué excepcional medida se han dado cita en él la calidad violinística y la calidad interpretativa; en cómo aquella se propone y logra servir a ésta con la más grande eficacia y la más devota humildad. Nos hubiera gustado escuchar a Oistrav una Partita de Bach. Las obras violinísticas del "Cantor" necesitan de un ejecutante músico como Oistrav, porque ellas exigen, acaso más que ninguna, de quien las interprete una férrea capacidad constructiva. Nos atrevemos a suponer que Oistrav es el intérprete ideal para Bach, en cuyas obras, como bien se ha dicho, se identifican el estilo del violín con el estilo universal de la Música. La noche en que el violinista soviético puso término a su actuación en el teatro Colón ejecutando tres obras con orquesta: El concierto N° 5, de Mozart; el juvenil opus 19, de Prokofieff, y el Concierto en Re mayor, de Brahms, no tuvimos dudas de que ningún intérprete, de todos cuantos escuchamos en los últimos tiempos, estaba como Oistrav tan dentro de esa sublime abstracción que es "el estilo universal" de la música.

Tatiana Nicolaeva es pianista. Tiene entre sus títulos un primer premio en el Concurso Internacional de Bach de Leipzig y ostenta también el premio Stalin, que le fue discernido como compositora. En este último carácter, se presentó en Buenos Aires con obras para piano solo y con un Concierto para piano y orquesta, desde luego antiformalista, y encauzado en la tradición rusa del género, que no han de llamar seguramente la atención sobre la autora, al menos, fuera de su patria.

Tatiana Nicolaeva, pianista. Quien la presente así, puede jactarse de haberla definido al mismo tiempo. El lector que haya tenido la amabilidad de seguirnos desde el comienzo de esta nota, no necesita que le expliquemos por qué decimos esto. Tatiana Nicolaeva es eso, una pianista. Y excelente, sin duda; pero qui lejos de ser una artista-intérprete quien tiene por preocupación excluyente la perfección instrumental, quien permanece sensible al mensaje que encierran los esquetos signos de la grafía musical. Ejecución sin mensaje. Tal es el signo inconfundible de una actuación suya Brillante por fuera pero desoladamente huera.

ENZO VALENTI FERRO.



PARA PROGRESAR ES NECESARIO SERVIR

Cia. Colombiana de Tabaco



SUSCRIBASE

A

"MEDELLIN

MUSICAL"

TELEFONO

Número 149-48

Abierta al mundo

Ubicación de Bela Bartok

Por Juan Carlos Paz. De la Revista Buenos Aires Musical.

El nombre de Bela Bartok evoca el de uno de esos músicos creadores, cuya significación escapa a una definición normal, a causa de que su carácter específico se muestra en una doble faz: la del compositor húngaro, localista, y la del europeo, que desbordando los límites de las fronteras nacionales, obtiene la categoría universal, que es patrimonio de los grandes creadores de todos los tiempos.

Para intentar una ubicación final de Bartok, hay que considerarlo, en sus orígenes, como un producto directo de circunstancias muy especiales; mejor dicho, locales, como son el resurgimiento de la música húngara a comienzos del siglo y del que fueron figuras prominentes tanto Bela Bartok como Zoltan Kodaly. Este renacimiento de espíritu magyár se remonta al siglo XVIII; pero no está en nuestra intención hacer una crónica detallada del movimiento; baste decir, en síntesis, que en la generación romántica, los nombres de Liszt, Erkel y Mosonyi, luego Jochim, y por último Hans Koessler y Odon Mihálovich, señalan las etapas sucesivas de ese movimiento de liberación nacional de la música magyár, cuyos herederos directos fueron Leo Weiner y Erno von Dohnányi. En estos dos últimos compositores puede hallarse inconfundibles rasgos de música popular húngara, aunque difícilmente analizables, según los eruditos de la materia, por la simple razón de que aparecen en confusa mezcla con elementos ziganos, contribuyendo por lo tanto al error generalmente admitido a la sazón, de considerar la esencia de la música popular húngara, como típicamente zigana: confusión similar a la que se padece respecto a la música popular española y al gitanismo.

Este error y esta confusión de géneros y de ideales, en la música magyár, había llegado a degenerar en una producción inferior, cuyas manifestaciones más concretas pueden hallarse en la ópera y en la música para "café-concert". Fue así que reaccionando en un principio ante tal estado de cosas, a comienzos de nuestro siglo, dos músicos jóvenes, Bela Bartok y Zoltan Kodaly, resolvieron investigar por cuenta propia acerca de los orígenes de la música autóctona, interesándose en lo más recóndito de las provincias húngaras en busca de documentos originales acerca de la verdadera música magyár, y extendiendo luego sus incursiones a Rumania y otras zonas de los Balcanes y África del Norte. El resultado de esas búsquedas que se prolongaron durante más de diez años, fue la obtención de varios miles de canciones y de danzas vernáculas; balance que permitió llegar a la conclusión de que el verdadero carácter de la melodía magyár se diferencia radicalmente de las expresiones melódicas típicamente ziganas; y fue sobre las bases del conocimiento y la conquista, de tantas expresiones de música popular húngara, que tanto Kodaly como Bartok artistas creadores al fin, decidieron abandonar la investigación a los musicólogos y otros profesionales de la erudición, dedicándose, por su parte, a la creación individual, a la que derivaron del conocimiento y la conquista de las expresiones autóctonas.

Este movimiento denominado nacionalista, cumplió una misión francamente depuradora a la vez que creativa dentro de las fronteras nacionales húngaras, una finalidad semejante a la que Stravinsky y Janacek, luego Falla y Prokofieff, procuraban concretar dentro de sus modalidades personalísimas, aún dentro de un estilo general de época, y en el doble aspecto de la estética y de la técnica para hacerla viable. Según opinión del propio Bartok es un error profundo comparar el movimiento musical nacionalista de Hungría con el que sustentaron en el pasado los compositores denominados nacionalistas de Rusia, Checoslovaquia o Escandinavia, quienes no hicieron, en rigor, más que inyectar melodías y ritmos populares en los moldes de su propio estilo personal, según vemos en Tchaikowsky, Dvórák o Grieg. De acuerdo con lo llevado a cabo por Bartok y Kodaly en el plano de la creación se procedió a la inversa: fueron las fuentes de la expresión popular las que provinieron de material melódico-rítmico y la armonía derivada que, transmutados y elevados a una plana creacional lograron obtener dos apartes culturales destinados a cumplir una doble misión: la pedagógica y la esencial —y personalmente— creadora.

Por hallarse situado el territorio de Hungría, así como el de Rumania o el de Checoslovaquia, en el cruce de los estilos más diversos de la música popular, la influencia recíproca de sus músicas vernáculas —de doble origen, oriental y occidental— dio por resultado una diversidad increíble de estilos y modalidades, hasta el punto de que probablemente en parte alguna pueda hallarse una diversidad tal como la que se exhibe en las músicas autóctonas de Centroeuropa.

De todo ese acopio de expresiones de músicas rurales, pacientemente recorridas, estudiadas y clasificadas por Bartok y Kodaly, surgió posteriormente, la posibilidad y, por fin, la realización de una de las manifestaciones de la música contem-

poranea culta más característica, como es la obra de Bartok, universalmente conocida y apreciada, y en una medida menor, aunque no menos significativa, la de Kodaly.

En la producción de Bela Bartok, y debido a las circunstancias especiales en que se originó su labor de compositor—, cabe considerar dos aspectos netamente diferenciados; el primero, que contribuyó a su rápida popularidad inicial, es aquel en que la temática vernácula, ya sea en el orden melódico o rítmico, es conducida a una dimensión creadora de envergadura más amplia y personal; y el segundo, en que la temática rural húngara o rumana directamente utilizada, es sustituida por la creación individual, obtenida en base a la asimilación conciente de los elementos magyáres, cuyos contornos localistas han ido desapareciendo paulatinamente, en su aspecto original, para dar lugar a un estilo propio que muestra la esencia de lo racial, así como el precedente respondía a un criterio de asimilación directa y escasamente elaborada.

Dentro de la producción de Bartok podemos clasificar, en la tendencia inicial, sus colecciones de cantos y danzas populares, hechas a base del documento puro, de las que existe una importante cantidad, escritas para piano, para voz y piano, para violín y piano, y cuyos resabios, pueden hallarse en alguno de los primeros cuartetos de cuerda, en las Seis bagatelas, la Sonata, las Dos danzas rumanas, las Dos imágenes para piano, la Rapsodia y la 1ª Sonata para violín las series corales de música popular, la Rapsodia para violoncelo y el 1er. Concierto para piano y orquesta, las Dos suites, la Rapsodia y las Dos danzas rumanas, todas para orquesta.

Todas estas composiciones comprenden algo así como una etapa de preparación. En ellas suelen hallarse influencias heterogéneas, compuestas de un sentido de la construcción que responde a las corrientes germanas de comienzos del siglo, especialmente de Strauss y aún de Brahms a las que se une el impresionismo armónico procedente de Francia. Estas influencias extraterritoriales son notablemente perceptibles en la música original de Bartok, o mejor dicho, en la que fue elaborada por material temático propio; en cuanto a lo que significa, prácticamente, una adaptación directa del folklore, caracteriza muy especialmente a sus series de piezas pedagógicas, dedicadas a la niñez y los Dúos para dos violines. En un plano de separación de ambas tendencias, la llevada a cabo con temas originales pero sujeta a las influencias que hemos señalado, ya la realizada sobre el material temático extraído de los cantos y danzas vernáculas, se destaca la Suite de danzas, para orquesta, en la que aparecen características de la música árabe, estudiada también por Bartok en sus incursiones por el Cercano Oriente, a la vez que rasgos del folklore húngaro y algo de la música rumana primitiva.

Esta peligrosa mezcla de productos de distintas procedencias, no habría conducido a la estabilización de un pueril eclecticismos a otra personalidad menos dotada y personal que Bartok; pero precisamente, y a partir de la Suite de danzas a que nos hemos referido, la personalidad del compositor, se define con nitidez en virtud de haber superado las influencias de su producción inicial, señalando así, definitivamente, su camino hacia objetivos más claros y determinados; o sea la exteriorización de la energía, evidenciada a una rítmica primaria y potente, rudamente percutida, a la vez que en un lenguaje armónico derivado de los temas melódicos; estos elementos acentúan el carácter, por encima de toda otra preocupación y señalan una vuelta a la pureza primitiva, un retorno a la esencia misma del sonido, que en forma abrupta manifiesta una voluntad o tencial dirigida hacia las fuentes mismas del fenómeno musical. En otros términos, Bartok evolucionaba hacia un purismo de esencia elemental.

Una de las composiciones de Bartok escritas entre 1920 y 1930, y que ya lo señalan como un valor destacado en la música de aquel período, es la segunda Sonata para violín y piano; otra, el tercer Cuarteto de cuerdas.

La tendencia general en la música de Bartok, presente ya en sus composiciones de la primera época, y salvo algunas pocas excepciones, es la tendencia estética; en esto se manifiesta como un compositor típico del siglo XX, en el sentido de que reacciona contra todo cuanto no responde, en la música, a lo que se entiende por música pura, o sea la que se encuentra liberada de toda clase de comentarios literarios, pictóricos, ideológicos o de cualquier otra índole. Esta es una característica general de su obra de compositor, que, como decíamos, obedece a una franca directiva estética. Un fuerte nervio racial, una potencialidad primaria y más aún bárbara, exployada preferentemente en una rítmica obsesiva, a manera de percusión armónica, presta un carácter inconfundible a las composiciones de la segunda época de Bartok, plenamente de-

finido en sus directivas finales; decimos finales, porque a partir de esa su segunda manera, el compositor se concreta en la explotación conciente de cuanto hubo conquistado en la etapa de su primer contacto con un material inédito, pasado por el tamiz de su imaginación creadora.

Una composición como Contrastes, para violín, clarinete y piano, nos puede mostrar por ejemplo, a través de una unidad efectiva de realización, una sorprendente diversidad de procedimientos. Se trata, de acuerdo al criterio clásico, de la unidad a través de la diversidad, que paralelamente a Bartok llevaban a cabo en la década 1920-30, los máximos espíritus creadores de la música del siglo: Stravinsky, Schönberg, Anton Webern o Edgard Varèse.

La producción comprendida dentro de los diez últimos años de la vida del compositor, acusa una preocupación clasicista; es decir, una mayor atención a los elementos constructivos, despojados en gran parte de la locuacidad, chispeante humor y arrebatada fantasía de las obras más características de su etapa precedente, a la vez que señala una derivación hacia un estilo de composición más ceñido y esencial. Dentro de esta modalidad última de Bartok, quizá sea en la Música para 2 pianos y percusión, la Música para cuerdas, celesta y percusión, en el Concierto para orquesta, en algunos de los últimos cuartetos de la Serie de Seis que llegó a escribir, en Segundo Concierto para piano y orquesta, y en buena parte de la colección pianística que se titula MIKROCOSMOS, donde logró obtener la categoría de moderna autenticidad, que le sitúa entre los grandes creadores de la música de nuestro tiempo.

En buena parte, la producción de Bartok se desenvuelve dentro de la ideología estética del último cuarto del siglo XIX, que fue el del nacionalismo musical. Técnicamente, se situó en la línea de los defensores de la tonalidad y de las formas llamadas clásicas, junto a Stravinsky, Honegger, Hindemith, Milhaud, Poulenc y los músicos tradicionalistas de Europa y de los Estados Unidos. A pesar de ello, de esa doble actitud aparentemente reaccionaria, Bartok, al igual que Debussy, o Ravel o que Roussel, si bien se detuvo en el límite extremo y soportable de un valor musical, tan caudaloso ya, como es la tonalidad tradicional, llevó a cabo continuados esfuerzos por desbordarla. Esto no lo realizó Bartok afilándose a una determinada escuela, tendencia o modalidad escogida de manera apriorística, sino impulsado por la continua fluencia de sugerencia que para él representaron las múltiples modalidades arcaicas, que estudió en las músicas rurales de Hungría, los Balcanes y Arabia. Suelen hallarse en sus composiciones más significativas, melodías extensas y bastante complicadas, junto a otras de corte tan primario que comprenden tres o cuatro notas únicamente; a veces emplea un cromatismo de gran complejidad y sutileza, así como también antiguas métricas pentatónicas de posible origen o derivación asiática y aun ciertas características modales que parecen surgir de ese virtual pentatonismo. Todo este material heterogéneo, de gran potencialidad expresiva, da por resultado una obra cuya totalidad se caracteriza, contra lo que pudiera esperarse, por su unidad conceptual y por su falta de sentimentalismo, de exageración en lo expresado. También en esto puede conceptuarse a Bartok como un compositor típicamente no-eclecticista, es decir, un clásico; siempre un innato sentido del pudor, propio de una verdadera aristocracia intelectual, le impedirá al igual que a Mozart, a Ravel, a Anton Webern, los anhelos élan y las exposiciones sentimentales, tan primarias como fastidiosas del tipo de las cultivadas por Sibelius, Rachmaninow, Shostakovich u otros románticos temporales.

Por último, Bartok intentó un acercamiento formal a la dodecafonía. Este cambio de frente, sorprendente en un compositor conceptuado como uno de los baluartes de la defensa de la tonalidad tradicional, fue interpretado de diversas maneras, según fuera la procedencia e intereses profesionales de cada cual. Si se nos permite una opinión sobre el particular diremos, que el empleo, por Bartok de series dodecafonicas, si bien en forma libre y sin el rigorismo clasicista de la escuela de Schenberz, concreta, simplemente, un caso más acerca del compositor que a mediados del siglo XX, se calla ante la disyuntiva de continuar cultivando un campo ya estéril como es la tonalidad, o traspasar sus límites en procura de otros horizontes de posibilidades. En estos momentos en que Igor Stravinsky, quien desde 1923, con su famoso *retour a Bach*, se situó en la postura absoluta de defensor de la tradición musical de occidente, con brevedad en los límites de la tonalidad y las formas derivadas, ha anunciado que su última composición responde estrictamente a la técnica dodecafonica, no podemos menos de considerar la actitud de Bartok, sino como consecuente con los imperativos de un instante determinado y crucial, en el desdoblamiento de

Un Criterio Sobre La Sinfónica de Colombia



Viene de la 1ª.

de pesos, es más que suficiente para no tener tanto desequilibrio en el personal. Si tomamos por ejemplo las cuerdas, veremos que entre los cellos y las demás voces no existe ninguna proporción, es esta voz el borrón de la familia, ocho instrumentistas que entre todos no forman cuatro, dejando, de un lado la poca homogeneidad de su sonido. Dentro de una misma voz, los violines primeros, por ejemplo, un poco de atención, y podremos oír como los últimos atriles merman la labor de los muy buenos primeros (no haciendo aparecer ancho y áperso un sonido que debía ser redondo y acariciante.

Pasando a otras familias, encontramos una muy buena de maderas y una muy desigual de cobres, especialmente la primera trompeta que suena demasiado abierto y rajado desde mucho de la orquesta, tal vez, es el único primer atril que no concuerda con los demás. Tampoco las trompas secundarias responden a lo deseado. En resumen, fuera de su desequilibrio, los ochenta músicos de la Orquesta suenan como si solamente se tratara de la mitad.

Su director, el mro. Roots, nos mostró en los tres conciertos que nos dió, que es un excelente músico, conocedor del repertorio que aborda, de gran preocupación por la interpretación, más acertada en los modernos que en los clásicos, pero... la Orquesta no responde a su deseo, muy especialmente en los ataques. La causa de esto es muy difícil de precisar, debido a las cualidades antes anotadas las cuales no permiten pensar en un error técnico, sin embargo, creemos que la causa esté en el dibujo de su dirección. Nos dió la impresión que este lo hace basado más en la línea melódica general de la obra que en el tiempo y así, los puntos de ataque quedarán dentro de las líneas del dibujo y no en los extremos de estas, donde con mayor precisión se res-

la música del medio siglo.

La última etapa cumplida por el compositor, lo revela dentro de una problemática de ajuste de elementos y de consagración, casi total al culto de las grandes formas. Los últimos cuartetos, la 3ª Sonata para violín, el tercer concierto para piano y orquesta, el Concierto para violín y orquesta, el Concierto para orquesta, las Músicas para pianos y percusión, y para cuerdas, celesta y percusión, respectivamente, evidencian esa preocupación estilística.

A través de estos términos, hemos intentado un simple ensayo de ubicación de uno de los compositores contemporáneos que más ha llamado a interesar como musicalidad intrínseca, a la vez que como posición personal, francamente perfilada y definida a través de disciplinas que, si bien no fueron instituidas por él, fueron en cambio asimiladas y recreadas, al punto de hacerlas servir, eficazmente, los propios designios del compositor.

(Conferencia en la Galería Knid, el 22 de abril de 1954)

ponde a ellos.

Recapitulando: la Orquesta es muy buena pero no vale el presupuesto que se le ha destinado, y no lo vale, porque precisamente tiene presupuesto suficiente para corregir sus defectos, defectos todos, que son de calidad de material humano, posible de cambiar y mejorar con dinero, si se deja libertad a su director para hacerlo. Nadie más que éste, sabe que es lo que necesita para mejorar la orquesta, así, como nadie más que él, es el responsable de la calidad de ésta. La Orquesta Sinfónica de Colombia, con el presupuesto que tiene, puede darse el lujo de tener un equilibrio en los primeros y últimos atriles, envidiable por otras de mayor prestigio.

L. U. A.

Artistas Soviéticos visitan a París

Por Claude Benedick De la France Presse

París, julio de 1954 (AFP). Por primera vez después de la revolución rusa, una delegación de 15 artistas soviéticos ha llegado a París con el objeto de dar varios recitales de música y danza. La delegación ha celebrado una conferencia de prensa.

Las mujeres, menos numerosas que los hombres, son muy atractivas, van vestidas modestamente y marifestan un gran talento en la escena. La más pintoresca del grupo es Galia Izmailova. Su vida es la danza popular del Ubeistán, ejecutada a los acordes de un tamborín animado por un músico de Tachkent que, con su técnica particular desafía las reglas del clasicismo.

La pianista Bella Davidovitch, es una artista gentil, rubia, muy joven, que fue laureada en el concurso Internacional Chopin de Varsovia, en 1948. Su compañera de viaje Irina Zaitzeva, que exhibe un vestido de tonos inéditos en París —rayas amarillas sobre un fondo verde ácido— es también pianista.

Galina Oleinitchenko, cuya corpulencia de soprano contrasta con la esbeltez de sus colegas, parece ser la más parisienne.

Entre las vedettes masculinas figura Sergio Obratov, director artístico del teatro de marionetas de Moscú, que comprende 150 muñecos y en el cual trabajan 230 artistas acompañados por una orquesta de 20 músicos. Las marionetas son muy populares en la URSS (existen más de 200 teatros consagrados a ellas). Sergio Obratov ha venido solo, pero es para volver con toda su compañía. Vladimir Chuberin es el bailarín más joven de la delegación soviética. Tiene 18 años. Comenzó su carrera en una asociación artística de aficionados. Es profesional desde hace tres años, pero su talento le ha permitido obtener el Premio Stalin, la más alta recompensa para un artista en la URSS.

Con sus dos colegas, Klimov —Premio Stalin también— y Serokib, Chuberin forma un trío especializado en las danzas folklóricas rusas.

Interrogado sobre sus condiciones de existencia, los jóvenes bailarines han contestado que no hay una gran diferencia entre la vida de un artista y la de un obrero... salvo en lo que respecta al reposo dominical del trabajador ordinario y al trabajo dominical del artista.

Klimov, que ha sido más exitoso, ha declarado: "En la URSS, los artistas se reclutan en el pueblo y el género de vida no cambia por el hecho de convertirse en bailarín o cantante. Si el artista lo desea, puede seguir perfeccionándose en su propio oficio."

Sus impresiones sobre París son todavía muy someras. Esperan sobre todo, ir a la Ópera y a la Sorbona la noche próxima.

(Página 8)

Conciertos Sinfónicos

Viene de la primera

cuales, sin embargo, son de El grandioso Concierto N° 2 de Brahms tuvo una versión, si no perfecta, muy acertada y muy digna de la obra. La orquesta tuvo momentos verdaderamente grandiosos y elocuentes en la hermosa y difícil partitura. El canto del piano en el primer tiempo hu-
tema por la trompa fue sublime e ídem el coro de las maderas en las partes destacadas del diálogo con el resto de la orquesta y el piano. Un poco más de poder en el ataque inicial después de la improvisación en la entrada del biera dado más carácter a la parte orquestal. El lenguaje profundo de la obra estuvo, sin embargo, bien dirigido y comprendido por el maestro Roots que hizo gran equipo con el gran pianista alemán Detlef Kraus, que interpretó la parte solista. Su propiedad musical y su seguridad técnica le capacitaban para pensar profundamente en vertir la obra con espíritu y expresión tan elocuentes como quiso el compositor al componer esta formidable arquitectura musical. La intensidad sonora del señor Kraus es peculiar por su profundidad y lucimiento. Es de trans-
pariencia exacta, pero vigorosa,

sa, en una palabra posee un sonido elocuente y comunicativo. El elarde virtuosístico estuvo ausente aunque su entusiasmo, a pesar que demuestran dominio de un temperamento fogoso por medio de una profunda inteligencia, le llevó a una aceleración de tiempo en el movimiento final que le dió más brillo al alegreto.

En las Variaciones sobre un tema de Frank Bridge, de Britten, las cuerdas de la orquesta se lucieron tocando una versión fogosa y brillante que les indicó el maestro Roots. Hubo una demostración de buena unidad y mucha familiaridad y también se demostró que la calidad de los intérpretes está muy desnivelada en los diversos grupos.

La Valse, de Ravel obra que cerró la temporada, también demostró todo lo que puede hacer y tocar la orquesta con un buen director como lo es el maestro Roots, pero también en materia de interpretación demostró todo el camino que tiene que recorrer para sentir verdaderamente estas obras en donde el refinamiento va a la par con la calidad y transparencia de los detalles de conjunto. Hubo no obstante mucho vigor, calor y entusiasmo en el ritmo.

E. Bogen

Artistas Soviéticos Visitan a París

Viene de la siete

IGOR OISTRAKH

El primer artista de la delegación soviética que ha actuado en París, es el joven violinista Igor Oistrakh, hijo de David Oistrakh, profesor del conservatorio de Moscú. Igor Oistrakh estuvo en la capital francesa el verano pasado. Vino para participar en el concurso Marguerita Young-Jacques Thibaud como miembro del jurado, y aprovechó la ocasión para dar dos conciertos. Igor Oistrakh, que logra hace dos años el primer premio en el concurso de Wieniawski, tiene 22 años y es ya un maestro del arte del arco. Su juego se caracteriza por una finura que encanta (puede ser com-

parado al de Jacques Thibaud o, mejor dicho, al de un Jacques Thibaud que hubiese poseído la virtuosidad de un Heifetz). Además, el joven violinista soviético tiene, sobre muchos virtuosos notorios, la superioridad de ser un músico sobrio y simple en sus ejecuciones.

Igor Oistrakh parece incapaz de ir currir en desfallecimientos técnicos. Su primer concierto estuvo consagrado a obras de virtuosidad: el Concierto de Wieniawski, "La fuerte de Szymanowski", "Rondo Capriccioso", y varias piezas de Chaikovski y Scriabin.

Después de una velada, que muchos consideran demasiado corta, el público premió a Igor Oistrakh con grandes aplausos.

De lo Cerebral y Sentimental en la Música

Por Ernesto de la Guardia. De la Revista Recordiana

La gran mayoría de la gente considera el arte sonoro como una diversión de índole meramente "sensorial". "Entretención" acústico, sin más trascendencia que recrear el oído. Es un concepto perfectamente bien exterior, superficial, vulgar: ruido más o menos inofensivo, en forma de triviales melodías sometidas a elementales ritmos. Desde hace algún tiempo, este elemento rítmico, que es el más primario de todos —la música de los salvajes casi no es más que un ritmo obtenido hasta la consecución del paroxismo frenético— se ha complicado y retorcido en el arte occidental por la afroamericana del "jaz". Los ritmos epilépticos, acompañados de todos los ruidos imaginables de instrumentos de percusión, son los grandes "efectos" de cierta música moderna. Sin duda, desde el trival valcesito o la dulce "canzonetta", amablemente cursis, pero todavía adorables en su ingenuidad, hasta el estruendo enloquecedor de algunas "composiciones"—mejor sería decir "descomposiciones"— actuales, se ha progresado mucho en los gustos del vulgo extendido a través de todas las clases sociales. Si se considera en la música única y exclusivamente el fenómeno auditivo, sin repercusión alguna en el mundo psíquico, la degeneración no es menos evidente. Antes, por lo menos se apreciaba la belleza como sonido mismo, igual que un bello color. Hoy, si de voz humana se trata, suele preferirse el grito al timbre; y, si de instrumentos, el estrépido y cacofanía orquestales a la sonoridad armónica. Un buen cuarteto de arcos que una a la calidad sonora, la vibración psíquica, es ahora, más que en el siglo XVIII, quintesencia de la aristocracia musical. Pertenece al mundo más lejano posible de los plebeyos gustos de moda, que han invadido desde la ópera hasta la sinfonía y el "ballet".

Si la persona que recibe un contacto con la música es "sensible"—bellísima cualidad que va desapareciendo ante la "nueva sensibilidad"— percibirá algo así como un fluido, una emanación. Si la música que escucha contiene emoción,

sentimental, el "receptor" auditivo la conducirá hasta el "microcosmo" emocional. Si, al contrario, la expresión sonora carece de la esencia que se llama inspiración, será refractaria al espíritu refinado. Pero además, el complejo arte de los sonidos contiene otro elemento: el intelectual, cuya apreciación requiere no ya sólo sensibilidad en el oyente, sino también cultura capaz de hacerle discernir inmediatamente épocas, estilos, personalidades y aun factores formales y técnicos. En esto reside la "comprensión" de la música. Quizá sea difícil reunir hasta ese grado intelectual y cultural como complemento de lo sentimental. Tanto para la apreciación de obras como interpretaciones. Frecuente, es en cambio, la carencia de unas y otras cualidades. Observemos, por ejemplo, que a veces un crítico muy sabio, algún "musicólogo" o "doctor en música"—aceptamos tales títulos a pesar de su pedantería un tanto alemana— puede realizar análisis magistrales de partituras; pero éstos resultarán áridos, como disección cadavérica, si se exponen únicamente los factores técnicos, prescindiéndose del "más allá" del espíritu capaz de animar en la interpretación la vida de ese cuerpo. No debe olvidarse que la crítica es también "arte" interpretativo.

Y de modo general, ¿qué deben poseer los intérpretes ejecutantes, sean cantores o instrumentistas? El temperamento que sienta y exprese; la inteligencia que comprenda y sepa; las facultades naturales y adquiridas aptas para la disciplina y la técnica.

En cuanto a la obra en sí misma, como fenómeno estético, debe reunir en grado sumo y máximo equilibrio ese binomio espiritual de inspiración y sabiduría: genio y talento; soplo divino y ciencia humana, alma y cerebro. Decía Rossini que Mozart era "el único músico que poseía tanto genio como ciencia". Sí, pero no el "único". El "cine de Pesaró" se olvidaba o desconocía otros casos de no menos admirable armonía. Bach, por ejemplo.

Esa dualidad complementaria de emoción y técnica que presenta la obra sonora y la cual significa el proceso de la concepción a la realización, ha originado a veces definiciones y conceptos aparentemente opuestos en un mismo compositor. Beethoven decía a propósito de su "Misa solemnis". "Del corazón vaya al corazón". Idea de orden meramente emocional. "La música es revelación más alta que la filosofía", expresaba también. Otra vez, en términos poco amables, pero gráficos, decía a un pianista a quien no gustaba la bella "sonata op. 31, N° 2": "Tu cabeza es demasiado dura para comprenderla". (Concepto exclusivamente intelectual). En verdad, una y otra obra como todas las del autor, exigen tanto en sus intérpretes como en sus oyentes, sensibilidad e inteligencia. Y en último análisis, importa menos a quien escucha no "comprender" tan a fondo siempre "sienta" intensamente. En música, lo emotivo, ante todo, lo "inefable". Es la superioridad o la inferioridad—como se quiera— del arte sonoro respecto de las artes plásticas. Pero también en toda buena música "arquitectura sonora", decía Leibniz—hay una forma nacida del cerebro del compositor. Sin duda, en los creadores—poetas y músicos— de la ópera florentina predominante el intelecto y la cultura humanística sobre la emotividad. En Monteverdi acentúa lo contrario. Por ello fue el genio "musical" de la ópera renacentista y de los comienzos del barroco. Gluck exponía su reforme

intelectual, pero era también cantor inspirado. Orfeo el mismo, Espíritu luminoso, "prefería las musas a las sirenas", Apolo a Baco.

Doble fenómeno aparentemente contradictorio, era Ricardo Wagner. Pasión y cerebro igualmente poderoso. Músico y poeta de un lado; de otro, filósofo y teórico del drama. Especulaciones sobre estética y crítica junto a la erupción volcánica del "Tristán". Y al componer esta partitura decía que "su inspiración era tan espontánea que le hacía olvidar toda te oría y plan preconcebidos. Sin embargo, en su profundo saber cantaba y modelaba la hirviente lava broada del genio. Si había intelectualidad en sus razonamientos, de ella también que la música era "pura emoción misterio, esencia, clásmica y psíquica, revelación interior.

En Debussy, la tendencia constante hacia el intelectualismo perjudicó la belleza o al menos la emoción de su obra. Basta comparar el admirable "Cuarteto" con algunas de sus últimas páginas, y aún "Pelleas", en conjunto, es más interesante que emotivo. ¿Y que decir de Ricardo Strauss cuando en ciertas lubricaciones de temas o libretos "antifónicos" pierde el lirismo que es otras veces la flor más bella de su inspiración preferible a su misma técnica?

Resultado inverosímil presenta la lentísima y asombrosa evolución de Verdi, genio vigoroso desde sus comienzos, parecía sumergido en el subconciente, que a poco se fue iluminando hasta la clara conciencia, hacia el talento dominador y definidor. Ciencia y cultura, paulatinamente adquiridas, fueron refinando la inspiración hasta los últimos maravillosos frutos de una sabia senectud en la que, por cierto, no se habían marchitado las flores del sentimiento juvenil. Modernos compositores italianos: Puccini, Montezemmi, Zandonai, Pizzetti, o franceses, como Dukas y Rabaud, también reflejaron no ble tendencia al equilibrio de elementos cerebrales y emocionales. Pero de modo general y en todas partes, sobre todo desde que empezaron a surgir, hace unos cuarenta años, ciertas tendencias y nuevas teorías, la música—según se ha dicho— fue dejando de ser inspirada para hacerse meramente "ingeniosa" y también "existente" "sensacionalista". El cerebro predomina avasallador y está matando el sentimiento, el alma, esto es, la esencia misma de la música. Hoy todo se "mecaniza" en la vida y en las artes "bellas" en otro tiempo. Si de ejecuciones se trata, sean orquestales o de solistas instrumentistas, cuantas veces se advierte que a la perfección no acompañan la poesía, el estilo, el "espíritu" de los grandes maestros. Diríanse todos "modernizados"... En cuanto a la creación sonora, llamada un día "divino arte", "idiomas de Euterpe"... el contrapunto de que se jacta no se aparece, ciertamente al de las luminosas fugas de Bach, del cual se proclama irreverentemente heredero, ni al de la música polifónica de Palestrina... A veces resulta más bien "pandemonium" con todas las cacofonías motorizadas de nuestra encantadora era atómica. Naturalmente, si se lleva al teatro lírico, el complemento suele ser un argumento poco musical pero de truculencia ultra versista. Al sufrir bajo marañas de sonidos "en series" u otros conmovedores, se piensa con melancolía en na "Casta diva", pura simple, desnuda, resplandeciente, como un már mol antiguo. Y se recuerda al mito de Psiquis sutil mariposa volando hacia el sol en un rayo de inmortalidad.

Ernesto de la Guardia

**MEDELLIN
NECESITA
UNA
ORQUESTA
SINFONICA**

CONCIERTOS

a domicilio con las obras de los más ilustres maestros y ejecutadas por las más famosas orquestas del mundo en los

DISCOS RCA VICTOR

33 1/3 - 45 Y 78 RPM.

Operas completas.- Conciertos Sinfónicos.- Sonatas Corales.- Música Brillante.- Oberturas Ballets.- Y música popular.

Y además los nuevos modelos de RADIO - ELECTROLAS tipos de mesa y consola en 1, 2, 3, 4, y 7 bandas con tocadiscos para todas las velocidades en el

SALON MUSICAL VICTOR

Librería y **BEDOUT** Cílmacenes

SOCIEDAD AMIGOS DEL ARTE

Presenta a

CLAUDIO ARRAU

Pianista

Programa Beethoven

- Sonata en Re Mayor, Op. 10 N° 3
- Sonata en Mi bemol Mayor, Op. 31 N° 3
- Sonata en Mi Mayor, Op. 109
- Sonata en Fa menor, Op. 57 (Appassionata)

VIERNES 16 DE JULIO 6 P.M.

TEATRO LIDO

1960

Abierta al mundo