

MEDELLIN MUSICAL

Revista Mensual.

(Edición de 2.000 ejemplares)

Licencia Nro. 30

Distribución Gratuita:
AÑO I — N° 6.

Medellín, Abril de 1954

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

Vigorous conceptos del doctor Furtwangler sobre la música moderna

Por WINTOR DEAN. De la F. Presse.

Londres, abril de 1954 (AFP) — Este pequeño libro "Concerniente a la Música" por Wilhelm Furtwangler) contiene seis conversaciones grabadas en 1937 y un capítulo agregado 10 años más tarde. El doctor Furtwangler trata diversas cuestiones que emanan de su experiencia como director de orquesta, en particular el tema de la separación cada vez mayor entre el compositor y la audiencia. No es este libro un manual para directores de orquesta, y mucho menos una charla sobre la vida en escena, sino una seria crítica a la concepción estética moderna.

El doctor Furtwangler sostiene, ante todo, que los músicos modernos han perdido la lógica musical de los grandes clásicos debido a que se concentran en la parte y no en el todo, a la proliferación del detalle en vez de la expresión de una experiencia espiritual profunda. Este cargo es hecho contra los compositores de los últimos cien años y contra los intérpretes de los clásicos: a los públicos, se les ofrece, no música viviente, sino un despliegue de impotencia espiritual. Puede ser más fácil, en verdad, presentar una obra moderna que realizar un performance satisfactorio de Haydn.

Pero será cierto que la música moderna ha perdido toda unidad orgánica, y no ha creado una nueva síntesis que escape a las simpatías del doctor Furtwangler? El no examina ninguna obra moderna, sino que discute con gran pompa sobre los clásicos alemanes, que es reveladora al menos de una apasionada predisposición. Para el doctor Furtwangler la gran división es marcada por Haydn, quien cambió el "ser" de Bach y el "suceder" de Mozart en el "mejorar", es decir, Haydn representa el propósito de alcanzar cada vez más un grado de organización. El concepto de que en Bach "cada obra sigue un curso predeterminado con consistencia férrea" y la aplicación lógica de que los compositores antes de Haydn no tenían conciencia cierta del "logro de la unidad de lógica musical", no ganará asentimiento universal.

El doctor Furtwangler se ve evidentemente la historia de la música como un largo ascenso hasta Beethoven, seguido de un declive. Y dice cosas muy penetrantes sobre el gran compositor. Pero su larga apología del final de la Novena Sinfonía no puede estar exenta de cierto exceso. Puede decirse realmente que la entrada de la voz humana es la consecuencia musical de los movimientos previos y "la natural instrumentación de esta melodía intemporal"?

La absoluta estrechez de la posición del doctor Furtwangler surge por grados, por ejemplo, el concepto de que cuando los compositores pierden el poder "de escribir en concordancia con las leyes de la música", empiezan a buscar sustitutos, música abstracta abandonada y "toman refugio en el drama". La Opera, según aparece, no sólo es inferior a la Sinfonía, sino más fácil, y es catalogada como "variedad introducida por nada". De así quizá la falta de mención de las óperas de Mozart y la aserción de que bajo la influencia del idioma de Wagner "aun un hombre como Verdi perdió sus poderes de creación para siempre".

Otro punto ciego, y bastante significativo, es el desprecio del doctor Furtwangler por el historiador musical. En la sexta conversación nos informa que "estamos viviendo en una edad de ciencia —la historia del arte es una ciencia (sic)— y creemos solo en la ciencia y no en las cosas supra-racionales como... sentimiento y gusto", y que "un hombre entrenado en la disciplina de la historia indudablemente basa sus conceptos sobre el artista moderno en la analogía histórica". Desde estas toscas generalizaciones lanza un ataque violento contra un crítico inopinado que elogió la performance de la Pasión según San Mateo hecha con un pequeño coro y con el fraseo original, lo que, en opinión del doctor Furtwangler, careció de vida y fue tedioso.

Quizá lo fue, pero ello no invalida la erudición en que esta basada, y al acusar al crítico de "satisfacción desordenada" en la supresión de todo sentimiento verdadero, el doctor Furtwangler se sale de punto. Porque, continúa, "todo aquél que combata la pureza del sentimentalismo revela que lo teme y que carece o es deficiente en algún modo en sentimiento natural. La música debe ser una gloriosa afirmación por sí misma si ha de tener un sentimiento". En otras palabras, el ejecutante, en el supuesto de que sea absorbido por la música, es justificado al leer en Bach cualquier emoción que Bach le despierta. No se le ocurre al doctor Furtwangler que el crítico de una tal ejecución, al objetar un falso sentimiento, no esté acusando al ejecutante mismo de insinceridad sino de respuesta defecutosa hacia Bach, sea temporal o congénita.

La mayor parte de este capítulo, incluyendo la afirmación final que plantea una síntesis entre el historiador como hombre de inteligencia discriminadora y el artista como hombre de amor, surge evidentemente de la mente de un hombre en quien algún crítico o historiador ha ensayado duras admoniciones.

En el último capítulo el doctor Furtwangler plantea el problema del rechazo de los públicos modernos hacia la música contemporánea, particularmente hacia aquella de la escuela de Schönberg. Encuentra la respuesta o explicación a ese rechazo en que los compositores contemporáneos concentran sus esfuerzos en lo "nuevo" antes que en lo "bello" y en establecer a priori un idioma en lugar de dejar que se desarrolle de la lucha para expresar algo. Justifica con bases artísticas y biológicas, la tonalidad como único método comprobado de organizar el factor tiempo en la música absoluta y como el único medio de satisfacer la necesidad humana de tensión, descanso y orientación.

En la atonalidad, lo anterior es reemplazado por una multitud de pequeñas tensiones que comprometen a la mente pero que no contribuyen a la síntesis orgánica. El resultado es caótico.

(Pasa a la siete)

Proyectos

Orq. Sinf. de Colombia, Quinteto de Instrumentos de Viento de París, el pianista alemán Detleff Krauss, y ciclo de sonatas para violín y piano de Beethoven

El Departamento de Extensión Cultural del Municipio, nos ha informado que dentro de los planes, y contando con las posibilidades económicas de su sección en lo referente a música, proyecta presentar en el transcurso del año algunos eventos claves para sacudir y des-

pertar un poco el movimiento musical, dando oportunidad de que gran público concorra por medio de precios bajos e invitaciones especiales a estudiantes de bachillerato y de música.

La Sinfónica de Colombia, daría cuatro conciertos en Medellín en el amplio local del Teatro Junín con capacidad para 2500 espectadores. En esta temporada participarán dos o tres solistas y un director invitado. Ya se han iniciado las conversaciones y existe buen ambiente para su realización.

El Quinteto de Instrumentos de Vientos, de París, novedoso conjunto de fama internacional que realizaría con su presentación no sólo un gran evento artístico sino tam-

bién pedagógico porque daría oportunidad al público de conocer los nobles instrumentos que papel tan importante desempeñan en la orquesta sinfónica.

El pianista Krauss está prácticamente contratado. Es un joven pianista de la nueva generación alemana. El discípulo de Wilhelm Kempff tiene como amplias referencias sus triunfos en Europa y las grabaciones numerosas que ha realizado para varias casas entre ellas la Gramofon alemana.

El proyecto de un ciclo de Sonatas para piano y violín de Beethoven por los maestros Mascheroni y Matza ha sido muy bien recibido en idea, y es posible que se realice a fines del año.

Rafael Vega B. inició labores en la dirección de Extensión Cultural

Al día siguiente del nombramiento con que la Alcaldía de Medellín lo designó Director del Departamento de Extensión Cultural, nuestro compañero de labores empezó a despachar realizando su primera labor con el recital de la soprano alemana Erna Berger, el cual tuvo lugar el 9 de abril en el Teatro Lido con magnífico éxito.

Debido a la peculiaridad de su cargo anunció inmediatamente su retiro de la coordinación de esta publicación. No obstante continuará vinculado a ella en aspectos no relacionados directamente con su labor de funcionario público. Al felicitarlo muy especialmente por el nombramiento hacemos votos para que su labor sea muy fructífera en pro de la cultura en general y de la música en particular.

Los Pequeños Cantores y el Motu Proprio

Ciudad del Vaticano, abril 23. (AFP) — Con ocasión del 50º aniversario del "Motu Proprio" de Pío Décimo sobre la música sacra, fue dado un gran concierto en el Auditorium Pío XII por los pequeños cantores de la "Cruz de Madeira" de 13 países que participan en el 5º congreso de pequeños cantores.

En las primeras filas de la asistencia, muy numerosa, se notaba a los Cardenales Eugen Tisserani, Clemente Micara, Giuseppe Pizzardo, Benedetto Aloisi-Masella, Amleto Mattioli Montini, pro secretario de estado, unos veinte obispos, los diplomáticos acreditados tanto ante el Vaticano como ante el Quirinal, lo mismo que numerosas personalidades eclesásticas y laicas.

Los pequeños cantores fueron presentados por Monseñor Fernand Maillet, presidente de la federación internacional que agrupa a más de cien mil niños de 68 países. Mgr. Maillet, en su alocución, subrayó que esta manifestación constituía un homenaje de ternura filiar hacia Pío Décimo y hacia la Virgen, en este año consagrado al centenario de la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción.

Los diferentes grupos de pequeños cantores se sucedieron, en su guía, en la ejecución de trozos de música, tanto moderna como de los siglos XVI y XVII, y también música profana.

Fueron particularmente aplaudidos los "Pequeños Cantores de Dios" de Montreal, los "Laudate Pueri" y los "Matrosen Koor" de La Haya, los "Brussels Knapenkoor" de Bruselas, "Los pequeños cantores de la cruz de madera de Chaillet".

A Nuestros Lectores

Como ya hemos dicho varias ocasiones, no pretendemos decir la última palabra respecto de nuestra vida musical. En la Música como en todas las Artes, han existido, existen y existirán muchas y muy diferentes apreciaciones, por lo tanto, nuestra única intención ha sido mover el ambiente musical de la ciudad, y donde creemos que se cometen errores, los denunciamos, con el ánimo de que se corrijan. También es cierto que en algunos casos hemos sido un poco fuertes, pero es que se ha tratado de errores básicos para el futuro de nuestra vida musical ante los cuales los interesados han permanecido inmutables y para los cuales la única explicación dada ha sido insultos que no razones. Ya lo dijimos y lo repetimos: estemos a la orden incondicionalmente, para publicar todo lo que vaya en bien de la música, no importa quien sea su autor y que sus opiniones difieran de las nuestras, eso sí, quien escriba debe firmar y responder por sus apreciaciones, aceptamos seudónimos respaldados por la firma, cuando hay motivos básicos para usarlo.

Recitales

La soprano alemana Erna Berger se presentó con gran éxito

El viernes 9 de abril, comenzó una nueva época de la Extensión Cultural Municipal y a juzgar por el principio será sin precedentes en la vida de dicha dependencia Municipal.

Su primera salida fue un maravilloso paseo por el mundo de la Canción Culta, dándonos por guía a esa genial soprano lírica alemana Erna Berger.

Y verdaderamente que cumplió su encargo perfectamente. Nos introdujo en ese maravilloso mundo a fines del seiscientos con Veracini y nos llevó hasta principios del ochocientos con Schubert, después de pasar el setecientos con Gluck y Mozart. Aquí tomamos un breve descanso para continuar el ochocientos con Bizet, Turina y Verdi para llegar hasta nuestros días con R. Strauss.

Nada dejó escapar nuestro guía, todo nos fue mostrado

con una claridad y perfección de detalle, difícilmente igualable; técnica vocal, musicalidad, virtuosismo, dominio de todos los estilos, interpretación, aquí se detuvo un poco más (todo el concierto), en fin, la consecuencia de todo esto no se hizo esperar, la lo cura del público que la hizo salir innumerables veces a saludar y su amable correspondencia con "La Trucha" de Schubert y "Depuis le jour", de la Opera Luis de Charpentier.

En el Teatro Lido se efectuó este gran concierto, el cual nos sorprendió con su acústica, y que esperamos sea el primero de buena serie.

Damos las gracias y al mismo tiempo felicitamos a las autoridades Municipales por las facilidades que dió para poder realizar tan magnífica tarde cultural.

L. U. A.

Con un magnífico programa reaparece el violinista Matza

Un magnífico violinista vive en la ciudad desde hace 20 años y podrían contarse fácilmente sus actuaciones en recitales. El maestro Joseph Matza se presentará el miércoles 19 en el Teatro Lido en un recital con un novedoso programa que dará oportunidad de oír magníficas obras básicas de la literatura violinística.

Desde hace siete años no se le escuchaba en la sala de conciertos en recitales y sin embargo nos quejamos a menudo, y se queja la mayoría del público de los eventos musicales que se realizan en la ciudad. Esta ocasión próxima, no sólo será una verdadera oportunidad que da la Extensión Cultural Municipal para que el público de Medellín escuche magnífica música, sino una demostración de como se ha cometido una grave injusticia con este eminente músico que ha permanecido en silencio por falta de entidades que lo contraten para dar sus conciertos.

Se le estimó como magnífico caballero y gran ciudadano. Sus amistades y su popularidad en Medellín son muy grandes, pero desgraciadamente, a causa de su sencillez y amabilidad, no se le valora realmente en lo que vale como artista de altísimos méritos. Si fuéramos ahora a hablar de estos no terminariamos fácilmente, pero solo mencionemos el más importante, el de haber realizado una obra artística tan grande con la orquesta sinfónica de Antioquia, entidad que ar-

tísticamente debe sus triunfos a este grande músico que supo sacrificarse artísticamente por esta entidad que ahora está muriendo lentamente ante la mirada indiferente de quienes tienen la obligación de apoyarla.

Gracias a su constante estudio, el maestro Matza se ha conservado en gran forma como ejecutante de violín. Sus actuaciones una vez al año como solista de la Sinfónica en difíciles e importantes obras del repertorio lo han demostrado clara y elocuentemente.

Programa
Con la colaboración del maestro Prieto Mascheroni al piano, el profesor Joseph Matza interpretará un gran programa de gran dificultad violinística y alta vuelo interpretativo que comprende diversos estilos que le dan gran variedad por las diferentes formas y características de las obras.

He aquí las obras que seguramente numerosisimo público, el cual apreciará las magníficas versiones que de ellas nos brindará el violinista checo:

Sonata Trino del Diabolo", de Tartini.
Partita N° 2 en Re menor para violín solo, de Bach.
Concierto en Re menor para violín, de Wieniawsky.
Triganne, de Ravel.
Quassi Ballata, de Joseph Suk.
Polka, de Shostakovich.
I Palpití, de Paganini.

CLUB DE LIBROS

\$ 2.00 Y \$ 2.50 SEMANALES

LIBRERIA CONTINENTAL

JUN 52-11 TELEFONO 149-18

El maestro de maestros Arturo Toscanini

Tomado de la Revista "Mundial", de agosto de 1946. Con motivo del retiro definitivo del maestro Italiano de la dirección de la Orquesta de la NBC, publicamos este magnífico ensayo escrito por un segundo violín de su orquesta.

Por WINTROPH SARGEANT

Veinticinco años atrás, el nombre de Toscanini nos recordaba a un capaz pero relativamente oscuro director de orquesta italiano, de edad mediana, y cuyos triunfos más sonados habían sido alcanzados en La Scala y la Opera Metropolitana. Hoy, Arturo Toscanini, que cumplirá 77 años en marzo, es el músico más celebrado del mundo.

Es el italiano más famoso; el director mejor pago de toda la historia de la música. Los directores de la National Broadcasting Company, le pagan \$ 4.000 por audición, y aun consideran que es un honor la presencia de Toscanini en sus estudios. La Sociedad Filarmónica-Sinfónica de Nueva York, que lo perdió ante la NBC, hace de esto alrededor de seis años, le pagaba \$ 80.000 por año, por tres meses de audición. Y la orquesta no fue la misma desde que Toscanini la dejó. Los músicos han reverentemente coleccionado las batutas que Toscanini rompió (y aún sigue haciéndolo) cuando se enoja. Una mujer de Nueva York conserva como reliquia, el trozo de panel de una puerta, que el gran director deshizo de un puñetazo en cierta ocasión, en su camarín del Carnegie Hall. Una corte italiana reverentemente le absolvió de culpa, cuando, una vez "accidentalmente" hirió a un violinista al quebrarle el arco de su instrumento por haber dado, la víctima, una nota imperfecta.

Las leyendas acerca de su finísimo oído, y su prodigiosa memoria, se acercan a lo increíble. Se sabe de críticos que han perdido sus condiciones analíticas, ante sus performances y han salido murmurando y escribiendo incoherentes artículos en lugar de las acostumbradas críticas.

Un símbolo democrático

Este hombre prematuramente inmortalizado, es de mirar penetrante, cabellos canos, extremadamente italiano y cuyo metro cincuenta de estatura, sorprenden a muchos de los que le conocen fuera del escenario. Viste con extrema severidad y casi siempre de negro. Socialmente es tímido, a pesar de que le encanta la compañía de mujeres hermosas y, personalmente, ha reconocido que disfruta enormemente ante cualquier espectáculo de club nocturno en Manhattan. Pero siempre aparenta estar fuera de lugar en cualquier auditorio que no pueda cantar con su batuta. Se dice que es extremadamente distraído e incapaz de saber encontrar el botón del cuello o de ir a la peluquería, cosa a que le insta su inteligente a la vez que agradable esposa. Pero a pesar de todo, sabe ajustar con perfecta exactitud sus contratos y propuestas. En la vida privada tanto como en la pública se le sabe capaz de pasar de una extrema ternura al odio más implacable, intolerante de nada que signifique oposición. Para muchos, sus frecuentes ataques, exteriorizados en variadas formas, a las autoridades nazis y fascistas, le han convertido en un símbolo del idealismo democrático. Ferviente nacionalista, como muchos de sus compatriotas, es, a la vez, un probado liberal. Ha iniciado recientemente una campaña por una Italia democrática, y combatió no sólo al régimen fascista, sino también a la casa de Saboya. Está profundamente y a la vez indefectiblemente convencido de que es el mejor director de orquesta del mundo entero.

Mucha gente está de acuerdo con él. En una era de virtuosos, Arturo Toscanini es, al final, el más grande virtuoso de todos. Su llegada al Centro Rockefeller en la ciudad de Nueva York, para su audición semanal,

es siempre una cuidadosamente preparada recepción oficial. En su camarín, varios trajes, completos, desde la corbata hasta los calcetines, le están preparados, esperando sus intermitentes cambios de ropa. Una fuente de melones, que gusta comer a continuación de los conciertos, está en la refrigeradora. Se niega a trabajar si en su camarín no hay siempre fotografías de su esposa, familiares y famosos compositores. Treinta minutos exactamente antes de la hora de la audición, su coche le deja frente al edificio de la RCA, donde los cien profesores que constituyen su orquesta, le están esperando, afinados y en un nervioso silencio.

El comienzo de uno de los ensayos de Toscanini, imprime a sus colaboradores una fiebre inusitada de atención a la tarea que se tiene entre manos. El rostro del maestro presenta aspecto de concentración y el efecto general de austeridad es aumentado por el negro y clerical saco de alpaca, severamente abotonado hasta el cuello, que constituye su invariable uniforme para los ensayos. Toscanini dirige una rápida mirada por encima de los componentes de la orquesta y sin más preámbulos su batuta baja, como la hoja de la guillotina. Los músicos atacan sus instrumentos con tanto celo y amor, como si se encontraran en pleno concierto. Toscanini es el más funcional de todos los directores. Hasta sus menores movimientos, hasta cuando alza una ceja, tienen su significado musical, definido claramente. Durante los ensayos habla poco y esas escasas palabras son para maldecir, rogar y aplicar rápidos y eficientes adjetivos. Maneja la música en términos musicales, usualmente cantando trozos de melodías en vez de explicarlas con palabras. Y con la sustancia emocional de la música, él ataca emocionalmente, pulsando las sensibilidades de sus hombres, enojándolos o pacificándolos con mil cambiantes modales, y haciéndolos ejecutar exactamente lo que quiere, por medio del control de sus emociones y no de sus mentes conscientes.

Su contacto con su materia musical, parece tan inmediato como el contacto de un escultor con un puñado de arcilla.

El control de la máquina orquestal de Toscanini, descansa en el hecho de que sabe extraer hasta lo último, de cada uno de sus hombres. Estos saben que con los directores comunes, basta para satisfacerles, que el auditorio vea precisión en la ejecución. Pero con Toscanini todo es distinto. Los músicos saben que sus esfuerzos son apreciados, así como también sus errores, aún los más imperceptibles. Hasta los músicos de los extremos, saben que están siendo severamente controlados por el finísimo oído del maestro.

Hay, sin embargo, alicientes para los músicos que transpiran bajo su omniscencia. Toscanini, intuitivamente, aprecia las potencialidades, errores, o aún los estados emocionales de los hombres bajo su batuta. Rara vez tiraniza a un hombre nervioso, o aplica penas arbitrariamente. Al contrario de muchos otros directores, que pretenden impresionar a sus hombres con su saber, a costa de ellos mismos, Toscanini no necesita nada de esto. Su sapiencia radica en eso precisamente, en la sinceridad casi infantil con que trabaja. Más aún, muchos experimentados músicos, pueden declarar que, en la actualidad, es más difícil cometer un error, bajo la dirección de Toscanini que bajo ningún otro director. Su errático compás, es tan enor-

memente expresivo que, hasta un músico experimentado, en alta mar, con sólo escucharle, podría saber cuándo debe hacer sus entradas.

Su compás es errático pero lúcido

Su compás, en sí mismo, es todo un estudio. Contrariamente a la creencia ampliamente difundida, la belleza coreográfica del compás de un director, tiene poca relación con su expresividad. Las manos crispadas, los enloquecidos sacudimientos de las batutas y los gestos con la cabeza, ningún efecto tienen sobre los músicos. Ni hay tampoco ningún código ni señas pre-establecidas entre el director y sus hombres para que el primero les haga conocer sus deseos a los últimos. La técnica convencional del compás: "uno, dos, tres, cuatro", puede ser rápidamente aprendida en pocos minutos hasta por un niño de corta edad. La efectividad del compás de un director de orquesta, depende de la variedad de ideas que pueda introducir en su simple y semafórico movimiento y de la rapidez con que se pueda hacer entender esas ideas. El compás de Toscanini, es, como ya dijimos, errático. Sus características peculiares (un movimiento circular como si el maestro estuviera revolviendo una olla vigorosamente), y el curioso hábito de levantar el pulgar de la extendida mano izquierda perpendicularmente, han sido imitados al detalle, por docenas de jóvenes conductores. Estas costumbres son, desde luego, puramente incidentales para la verdadera función del compás, que actualmente es el más expresivo, exacto y lúcido vehículo imaginado para transmitir el pensamiento musical. Libre de toda fórmula calculística, suaviza y modela el aire delante del maestro, en un equivalente de la pieza que se está ejecutando, anticipando detalles, acelerando y guiando los "tempos" cuando éstos parecen debilitarse, refrenando el crescendo cuando parece que éste va a estar fuera de control, o cortando como un cuchillo para asegurarse la unanimidad del ataque. Nunca contiene un movimiento ambiguo o superfluo. Ni tampoco tiene nunca un deliberadamente estudiado. Funcional hasta la última articulación de sus manos, atiende a las momentáneas exigencias, en

fracciones de segundo, infligiendo, no sonoridad o suavidad según corresponda, sino una cadencia interminable de advertencias o alientos, concerniendo al inmediato curso de la corriente musical. Ocasionalmente Toscanini, deseando una calidad de tono emocional, pondrá el dedo medio de su mano izquierda sobre su pecho, y lo hará vibrar como pulsando una cuerda.

Distinto a otros directores, Toscanini nunca se acerca a sus ensayos de un modo experimental, esperando llegar a una interpretación terminada, con las ideas acudiéndole a medida que el trabajo se desarrolla. Toscanini sabe lo que quiere, aún hasta del último "ping" del triángulo, antes de tomar la batuta siquiera. Lo que desea, y que ha planeado en su mente con la aguda lucidez de un plano arquitectónico, en una performance ideal no siempre la consigue; algunas veces porque su ideal es tan inhumanamente perfecto, que sencillamente no puede ser realizado. Pero Toscanini nunca deja de intentar. Poco a poco trata de que su orquesta se acerque en sus ejecuciones al plan preconcebido de su ideal. Puliendo asperezas, trata de que la música encaje en su concepción, cuando sus deseos no se ven realizados, se exalta y maldecir todo y a todos los que están a su alcance: a los músicos: "Impiastri", "Oh, vergogna", "¡Sea rápido para comprender!" asimismo: "¡o sono stupido!"

Cada ensayo es testigo de mil formas de expresión del maestro, tratando de hacer fructificar sus planes, a esos cien pares de ojos que siguen hasta sus ínfimos movimientos.

Completamente absorto en su tarea, parece tan transparente y semiconsciente como una criatura de cuatro años haciendo tortas de barro.

Mientras dirige, canta continuamente—o más aún, tararea incansablemente—y sin darse cuenta de que, a veces, su voz domina en algunas partes a la música y es oído por las primeras filas del auditorio. A veces, como un derviche poseído por mil demonios, comenzará a orar y a maldecir a la vez, tratando de sacar una interpretación perfecta por medio del encantamiento. Un error obstinadamente repetido, le hará decir furiosamente sarcástico: "¡lo credo." comenzará con fiera delibera-



ción, "yo creo que hay un acento sobre esa F aguda, pero, continuara mordiendo cada palabra y mirando al culpable, yo soy solo Toscanini, y probablemente estare equivocado. Veámoslo: haciendo una copia de la interpretación, recorre, a impaciente las paginas que sostenera a pocos centímetros de sus agotados ojos. Entonces, encuentra el pasaje en cuestion, genuinamente pretendiera estar sorprendido: "Ah, no signora, immaginense: tengo razon. Mozart ha puesto un acento aqui. Con un gruñido feroz la escena es terminada y el culpable, que ha estado todo el tiempo con la vista fija en el famoso acento, agradecerá a su buena estrella que en el mal momento haya pasado.

Las reacciones físicas de Toscanini para cada nota podria decirse que son reinas. Rareceria que tendiera hacia atrás las orejas para oír mejor, cuando, cerrando los ojos, se reclina, para percibir mejor, alguna nota suave y distante que su finísimo oído ha descubierto alguna imperfección. La frente se le arruga, cada fibra de su cuerpo parece contraerse violentamente, y una convulsión microscópica le recorre todo el cuerpo.

La batuta, golpeada repetidamente sobre el atril, se quiebra a los pocos golpes. La descarta, y temblando de ira, elige otra, de la selección que siempre tiene a mano. Aún no aplacado, deliberadamente quebrará entre sus manos esta nueva batuta y la arrojará por encima de su hombro. Si después de esto, llega a dar un puntapié al atril, cualquier cosa puede suceder. Podria hasta suspenderse el ensayo. En contadas ocasiones, luego de las súplicas de sus hombres y de un gran auto-control, además de una nueva batuta, el ensayo puede continuar en la parte que se estaba interpretando.

No todos los esfuerzos de Toscanini son puramente emocionales. Es cierto que en raras ocasiones se preocupa en explicar nada lógicamente, pero a veces ilustrará las cosas con rápidas y gráficas analogías.

Algún tiempo atrás, el maestro estaba preparando la "Iberia" de Debussy. Un pasaje suave de tres trombones le pareció demasiado áspero, a pesar de que cualquier otro director lo hubiera juzgado perfecto. Los juramentos y las plegarias, no fueron de ningún efecto. Los trombones tocaban demasiado como trombones. Los sonidos que emitían no le parecían al maestro lo suficientemente etéreos. Finalmente el "anciano" concluyó con sus exclamaciones e inclinó la cabeza sobre el pecho, pensando. Sacó entonces un gran pañuelo de seda de su bolsillo, y, manteniéndolo suspendido por un instante en el aire, lo dejó flotar dulcemente, tomándolo con su otra mano. Eso era lo que él quería. Los trombones debían flotar por el aire como un trozo de seda. Los trombonistas captaron la idea, y lo que parecía imposible, se vio realizado.

Los dos dones más preciados de Toscanini, son, su famoso ajuste de oído y su asombrosa memoria. El maestro puede advertir el error de un violín y corregirlo, en plena ejecución, así como también notar la momentánea ausencia del sonido de uno de los clarinetes, aunque sólo sea por una fracción de segundo, cuando todo el resto de la orquesta está ejecutando a toda voz. Esa memoria no sólo le es un don preciado, sino también una imperiosa necesidad a causa de su miopía. A pesar de que puede ver los objetos a dis-

MEDELLIN MUSICAL

Revista Mensual.

Director: León Upegui A.

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

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

Sección Editorial

Televisión Cultural

El gobierno nacional ha dado un paso trascendental que coloca a Colombia al lado de los países más avanzados y civilizados al contratar la instalación de una estación de televisión en Bogotá. Pero la trascendencia de esta medida, no está en este solo hecho sino en lo importante y esencial del asunto, que es el de controlar la televisión para dedicarla a la difusión cultural.

Es ya de común aceptación que medios de difusión y versiones de tan grande alcance como la radio y la televisión sino se dedican por vías seguras en donde el buen gusto, la ciencia, el arte, tengan un aporte principal para deleitar enseñando, proporcionan un mal tremendo de tan enorme alcance, que difícilmente podrá contrarrestarse.

En Europa, en donde impera la cultura y el arte se señorea por todos los caminos, la radio y la televisión, están controladas por el estado y son un servicio público que proporcionan cultura y por el cual el público paga. Pero en cambio con la obligación de oír y ver anuncios, se le da incultura.

Estamos convencidos que la televisión en Colombia será, por la vía sana que le impondrá el gobierno, un magnífico elemento de difusión cultural. Si la Radiodifusora Nacional de Colombia, ha estado bien orientada y presenta magníficos servicios difundiendo la buena música, el teatro, la literatura y las ciencias en forma agradable e interesante presentando programas de calidad y buen gusto, la Televisión Nacional seguramente prestará los mismos servicios con más provecho porque será una novedad para el público y este al prestarle atención al grandioso invento de la ciencia moderna, recibirá sin darse cuenta un mensaje cultural de un alcance inusitado y trascendental.

Si en nuestro medio no se cuenta todavía con elementos y experiencia para presentar programas vivos en cantidad y calidad suficiente para llenar la programación de una estación de televisión; queda el recurso magnífico (similar al de la radio que transmite grabaciones) de televisar películas sobre temas científicos, educativos y artísticos que se producen en Europa y Estados Unidos.

Bienvenida la Televisión y que nunca salga de las manos del Estado, naturalmente si estas no se desvían del buen camino, así esperamos que sea, para el progreso de la Patria en el campo cultural.

El estado invierte grandes sumas de dinero en el montaje y sostenimiento de la televisión que parece no será para la capital de la república únicamente, ya que se proyecta una red que cubrirá también el occidente colombiano. Pero cuando se le habla de la música, en su difusión saludable, ha dicho en la mayoría de los casos que no hay dinero. Todos sabemos que es una disculpa por no realizar una obra de la cual el gobierno no ha comprendido su profunda trascendencia. Acabamos de hablar de lo magnífico de la televisión, pero la música fue primero como elemento esencial de civilización cultural. Y vemos ahora como se destina un dinero para la televisión y ciudades importantes como Medellín, Barranquilla y Cali, no tienen una orquesta sinfónica, organismos que tienen todas las ciudades cultas del orbe y que vivían antes que la radio y la televisión, porque son instituciones que son las comunicadoras directas del grandioso legado que recibe la humanidad de las creaciones de los grandes músicos. Por lo tanto no vacilamos en afirmar que se ha cometido un error en cuanto a la sucesión de jerarquía cultural se refiere contradiciendo el desarrollo histórico de la cultura en los pueblos civilizados.

Cuando se llegue el momento de comprender el valor cultural de una orquesta sinfónica se verá el gran error que se cometió al negársele ayuda efectiva. Medellín continúa dormido sin querer darle una solución al problema. Afortunadamente no se ha dado la negativa y existen esperanzas de que se logre el patrocinio deseado.

La escolanía de Buenos Aires

Durante las festividades de Semana Santa, tuvimos la oportunidad de escuchar, con verdadero agrado, las actuaciones del Coro de Nuestra Señora de Buenos Aires.

Este coro, (que es la única institución musical de mérito que sostiene una parroquia de Medellín) está compuesto por unos treinta jóvenes, en su totalidad aficionados. En la interpretación, perfectamente acoplada y de profunda emotividad religiosa, superó el coro de Buenos Aires todo lo que de él pudiera esperarse. Vale la pena destacar como excelente la cuerda de sopranos de esta agrupación. Aun las ratas cualidades de afinación, buen timbre y sentido de acoplamiento al conjunto general.

Muy expresivas fueron sus interpretaciones del "O Bone Verum" de Mozart y el "ristis est" de G. Martini, pero descollaron como excelentes versiones de los corales "Wer nur den lieben Gott" y "O

Haupt voll Blut und Wunden" de J. S. Bach. Estas obras, técnicamente sencillas, requieren un alto sentido interpretativo prueba de la que se vieron afortunados.

Las actuaciones de la Escolanía de Nuestra Señora de Buenos Aires, prueban hasta la saciedad que es posible la formación de buenas agrupaciones en las parroquias, con firme a los deseos de la Iglesia, con notable provecho moral y cultural para los fieles.

Para el maestro Jairo Yepes, Director de la Escolanía, los integrantes del coro y el señor cura párroco de Buenos Aires, llegue nuestro más ferviente aplauso por la hermosa labor en que están empeñados. Hacer al pueblo más religioso y más culto en el contacto con las grandes obras de la música, es la más noble, cristiana y patriótica labor de cuantas puedan imaginarse.

R. Pérez.

La radio y la música en Italia

De la Revista Ricordiana

Tiempo ha, una conocida revista musical italiana —la Rassegna Musicale— promovió un referendium entre los más destacados compositores y críticos de la Península, a base del siguiente cuestionario que re- producimos por considerarlo de renovada actualidad:

I ¿Cuál es la misión de la radio en la educación musical del público y cuáles los resultados obtenidos, al respecto, en diez años de radiotransmisiones musicales?

II ¿Qué influencia ha ejercido la radio sobre la producción musical contemporánea?

III ¿Qué previsiones pueden formularse sobre el futuro desenvolvimiento de las radiotransmisiones musicales? ¿Cuál debería ser la orientación y el criterio directivo para una proficua actividad de la radio en el campo de la música?

Las respuestas incluían opiniones vertidas —entre otros— por Alfano, Malipiero, Pizzetti, Dallapiccola, Petrucci, Gui, Pannain, Della Corte, Luciani, Gavazzeni, Bontempelli, D'Amico, Ballo. Transcribirlas configuraría, dada la reconocida autoridad de los consultados, reproducir juicios valiosísimos raramente obtenibles fuera de esta circunstancia; sin embargo, la trama del espacio, por una parte, y el propósito de volver sobre el tema tratado pero enfocado desde otro ángulo, hace que posterguemos para otra oportunidad la reproducción de las mismas, limitándonos en este caso a sugerirlas tan sólo a fin de testimoniar la vigencia de este problema específico de la difusión de la cultura.

El referendium, si bien no ofreció prácticamente, solución inmediata a los problemas enunciados y abordados por los compositores y críticos mencionados, ni agotó la discusión del tema, convirtiéndose, en cambio, en oportunidad de evidenciación de la importancia asumida por la radio en la vida actual, y de su influencia como agente de cultura, en nuestro caso, de la cultura musical en el público.

En el presente, valorizadas las experiencias habidas en el tiempo, y alejadas o desaparecidas las causas perturbadoras, negativas que pudieron incidir en el libre juego de los factores de la difusión cultural, Italia, más que reintegrarse, en este plano, al concierto de las voces jerarquizadas del espacio radial, ha sentido cátedra, afirmáramos —si admitimos la acepción por su valor formativo y educativo de la comunidad radioyente— en el sentido de llevar al campo de la radiotelefonía el planteamiento de problemas específicamente traídos de otros sectores, si bien afines, inexplorados aún en su relación con este importante vehículo de difusión.

En efecto, ordenada la Radio Italiana en organismo unitario —en Europa, en general, cada país se rige por una sola emisora— procedió, previamente, a centralizar las transmisiones al éter a base de un plan estudiado cuidadosamente, y a cuya confección proporcionaron su aporte personas especializadas de los diferentes sectores de la cultura.

Tres redes de caracteres distintos pero convergentes en su finalidad superior, se organizaron para cumplir, separada y conjuntamente, un objetivo determinado propio; la red número 1 para transmisiones que se mueven entre los polos educativo y recreativo; la número 2, esencialmente recreativo, y la número 3 característica cultural. La expresión musical priva en todas las manifestaciones radiales, como es de su poner, y a su difusión concurrieron su aporte los teatros y orquestas de las diversas ciudades italianas, unidas en "cadenas" radiales sin cronizadas. Muchas veces este enlace se extiende a emisoras del exterior, y entonces, ampliado el horizonte, se agrega para el público radiocucha al interés de sus programas nacionales, el devengado de transmisiones de la actividad de los más importantes organismos musicales de Europa, y aun de América, en el momento mismo de su realización.

Además, la Radio Italiana cuenta con el concurso de tres orquestas y tres conjuntos corales estables ubicados estratégicamente en Roma, Milán y Turín, respectivamente, que en forma regular proporcionan la audición de conciertos sinfónicos y óperas, usando de tres redes en forma alterna o conjunta, y de acuerdo a planes convenientemente estudiados. De ellos se infiere la cantidad de música transmitida que asegura en sí su difusión pero los dirigentes del organismo, siguiendo directivas prefijadas, dan preferencia a la divulgación de las obras musicales en su aspecto cualitativo. De todas maneras, esta amplia e inteligente difusión de la música culta ofrece al radioyente oportunidades de conocimiento y confrontación, por ejemplo, entre las expresiones de música antigua y contemporánea, de modo que así se ve cumplida una de las finalidades más importantes de la función cultural de la radio.

En lo referente a la divulgación de obras de música nueva, prevalece el criterio no sólo de alentar las primeras audiciones en los autores, noveles, sino el de que, una vez iniciados en el itinerario del conocimiento público de esas obras, seguir

A. L. Upegui A.

A Propósito del Canto

Y... a propósito del canto... ¿para qué se estudia entre nosotros? Pongamos a ver qué le espera al estudiante de canto. Radio...? boletines, guarachas, etc., eso no necesita estudio de canto, y además, quien estudia canto, seguramente no tiene temperamento para eso. A qué otro puerto puede arrimar? Pues, no hay más. Una Cia. de Opera que podría ser el estímulo para su estudio, con la ayuda que presta el Gobierno a estas cosas, ni pensarlo. Conciertos? La capacidad de la ciudad y los patrocinadores, no son suficientes para sostener siquiera un concierto mensual. Salir del país? con qué good will van a hacerlo? si en el país no pueden adquirirlo por falta de donde hacerlo, lógicamente no podrán salir sino con ánimo de aventura. En resumen, entre nosotros el estudio del canto, no es más que un pasatiempo.

"Profesores y alumnos deben gastar tanto tiempo cuanto sea necesario en los elementos del estudio vocal, y pasar a cantar con palabras solamente cuando la voz del discípulo esté perfectamente colocada en toda su extensión, cuando los tres registros estén perfectamente mezclados, y cuando el órgano vocal haya adquirido un suficiente grado de facilidad y flexibilidad". Esto dice Matilde Marchesi en el Prefacio de su op. 21

Mefistófeles

El Hombre Feliz

Para mí tengo seguro que la doctada trompeta del maestro Guevara tiene reservado en el futuro un destino apocalíptico de aterradora trascendencia. Un aparato que con su agudoso y sonoro aliento ha despertado a tantos miles de casamenteras, es instrumento de garantizada eficacia en los menesteres de recolección del personal para el último balance.

En la tarde del Viernes Santo, iba la sufrida trompeta de nuestra historia soportando el tufo probematales del buen Guevara. Con Guevara otros dos y tras ellos tres más, completaban el elenco bandil. Los seis músicos iban a golpes y zumbido, dando contundentes muestras de honradez: les pagaban por so- pla, y cómo lo hacían Dios mio!!! Un huracán de sonidos rucía por aquellos enrollados tubos. De tener oído ninguno de los músicos daba muestras, pero de tener pulmones sí que las daban.

Tras la banda iba Juan con ademán apacible imperturbable. Asombrado, por decir, lo menos era aquel edificante recogimiento entre

"El arte de Cantar":

Tener una voz de Soprano Coloratura, no quiere decir que todo lo que canta dicha soprano tenga que estar lleno de adornos, calencias etc.

El mal uso y el abuso de estos virtuosismos, además de desifugarar y emprobecer musicalmente una obra, indica la incapacidad musical del cantante, puesto que recurre a la demostración físico-vocal dejando de un lado la música misma. Esto lo decimos por ciertas presentaciones últimamente en la radio local, donde han llegado hasta hacer esto con canciones populares donde es todavía más desastroso el efecto.

En la ejecución de una obra vocal, ya sea para voz solista o coros, el paso de una nota a otra debe ser recto, firme, no con ese arrastre o portamento tan peculiar entre nosotros que da la impresión de canto de borrachos amancebados. Cuando el autor de una obra, para algún efecto especial, lo quiere, este portamento está indicado en la partitura y en tales casos, el ejecutante debe poner especial cuidado en hacerlo bien musicalmente. Este defecto, como ya dijimos, tan generalizado entre nosotros, se lo anotamos al coro de música gregoriana del Seminario que cantó en la Semana Santa en la Basílica. Esto es fácil de corregir.

el tumultuoso escándalo de cinco tufos melódicos y los trepidantes bombazos del implacable Matías. El del barítono, quien por culpa de un fresquito que se tomó antes de la procesión iza zigzagueando, trepezó con un muchacho; hizo una pausa de corchea para convertirse al estorbo gamin, el árbol renealógico en un mortal y un segundo después, con renovado aro usó, pero a los cielos un instante si bemol. Ante tamaño desacato muchos se horrorizaron: sólo Juan con tinuaba horroroso, ajeno a tales desmanes.

Ocho caudras más adelante, llevaban a Chopin entre explosiones y cuero batido.

Con una paciencia que le envidiará el mismísimo Job, Juan seguía junto a los músicos sin dar la mínima señal de fastidio. Queriendo averiguar el secreto de aquel hombre feliz, me acerqué para preguntárselo, y solo entonces me di cuenta de que aquel hombre dichoso tenía el alma de palo y los oídos de yeso.

los si es posible en la evolución de su arte ofreciendo ejecuciones enfocadas desde diversos perfiles y aun en series cíclicas, asegurando una rotación que redunde en beneficio de los mismos. Parejamente se fomenta, contribuyendo a promover el interés en compositores y público, la producción inédita —de teatro lírico e instrumental— escrita especialmente para ser transmitida por radio; lo cual agrega a la satisfacción artística el incentivo de la retribución material, y, en otro sentido, la formación de un nutrido repertorio musical.

A estas interesantes y fecundas iniciativas, deben agregarse las trans-

misiones de ciclos individuales de obras de autores consagrados mundialmente que permiten elevar a primer plano el conocimiento de algunas de ellas relegadas al olvido, y, al mismo tiempo, obtener una visión lo más completa posible de la producción de dicho autor. Todo ello a base de interpretaciones de alto nivel artístico transmitidas desde un auditorio tan amplio como es el de la transmisión conjunta, y destinada a ser escuchada por enormes e invisibles auditorios. Esta es, oteada desde una altura de síntesis y limitada a la difusión de la música culta, la obra que realiza la Radio Italiana.

MISALES

POR

DON GASPAR LEFEBVRE

MISAL DIARIO Y VESPERAL, UNDECIMA EDICION
En Varias Encuadernaciones.

POR

P. GREGORIO MARTINEZ DE ANTOÑANA
MISAL DIARIO POPULAR, EN VARIAS PASTAS.
MISAL ROMANO DIARIO.

Con el Santoral Hispanoamericano, seguido de un
SELECTO DEVOCIONARIO.

LIBRERIA CONTINENTAL

Junín, Número 52-11, Teléfono 149-43.

Contiguo al Cardesco.

SUSCRIBASE

a

MEDELLIN MUSICAL
y apoye una obra de difusión cultural

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

Nuevas Grabaciones

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

AMIROV
Danzas Caucásicas; Abendreth, Sinfónica de la Radio de Leipzig & Arensky, Urania.

ARENISKY, ANTON (1861-1906.)
Siluetas op. 23, y Variaciones sobre un Tema de Tchaikovsky; Lederer y la Sinfónica de la Rdo de Berlín & Amirov Urania.

BACH J. S. (1685- 1750).
Libro de Ana Magdalena; Graus, E. duco.

Conciertos Brandeburgueses N: 3 y 4 en Sol; Sinfónica de Berlín Royal.

Corales; Calder, Sociedad Coral Pro música. Allegro.

Partitas N° 1 en Si b, 2 en Do, 3 en La, 4 en Re, 5 en Sol, 6 en Mi; Turck, Royal.

Sonatas, en La, Fa y Fa para cello y Clavierdoo; Busch, Weiss- Mann, Allegro.

Sonatas para Flauta; para Flauta, Violín y Continuo; para Flauta y para 2 Flautas y Continuo; Kaplan, Possel, Schaefer, Mayes, Bodkey. Allegro.

Suite N° 1 en Do; Haath y la Orquesta de Cámara de la Rdo. de Berlín & Mozart, Urania.

Trio Sonatas N° 1, 2, 3, 4, 5, 6.; Noehren, Allegro.

BARTOK, BELA, (181- 1945.)
Concierto N° 2 para piano; Foides, Orquesta Lamoureux & Rapsodia para piano y Orquesta op. 1; Vox.

BAX, ARNOLD. (1883-1953.)
Marcha de la Coronación (1953; Sargent, Sinfónica de Londres & Walton, London.

BEEHOTOVEN, L. van (1770-1827).
Bagatelas; Dirksen & Sonatas, Educo. Esoterie, Kraus & Sonatas, Educo.

Concierto N° 1 en Do para piano, op 15; Wauherer Swarwsky, Sinfónica Pro Música & Rondó Vox.

Cuartetos (Completo); Cuarteto Vegh, Haydn.

Cuarteto N° 13 en Sib, op. 130; Cuarteto Italiano Angel.

Quinteto en Mib, op. 16; Serkin, Quinteto de vientos de Fidaléfia & Mozart, Columbia.

Seis canciones Sagradas, op 48; Ralph Herbert, Allegro.

Sonatas para Piano N° 8 en Do, op. 13, N° 19 en Sol, op 49 N° y N° 20 en Sol, op. 49 N°2; Kraus, Educo.

Sonata N° 15 en Re, op. 28. Schwalb & y Brahms, Royal.

Sonatas para Violín y Piano N° 2 en La, op. 12. N° 2; N° 3 en Mib, op. 12; N° 5 en Fa, op. 24e N° 9 en La, op. 47; Fournier, Doyen, Westminster.

Sinfonías N° 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, Jena; Scheiber, Sinfónica de Dresde, Allegro.

Sinfonías N° 1 y 5; Watel, Filarmónica de N. Y. Columbia.

Sinfonía N° 5; Kleiber, Orquesta Concertgebouw; London.

Sinfonía Jena; Kleinert, Sinfónica de la radio de Leipzig; & Mendelssohn Urania.

Trio (vientos) Variaciones sobre un tema de Mozart, Octeto; Kamech, Kautsky, Haudamously, Westminster.

Variaciones para Flauta y Piano; op 106 y 107; Mann, Dirksen & Bagatelas, Estoric.

BERGER ARTURO (1912).
Dúo para Cello y Piano y Cuarteto para vientos; Greenhouse, Makas y Vientos de Fairfield & Hill, Columbia.

BERLIOZ, HECTOR (1803-69).
Sinfonía Fantástica; Scherchen, Sinfónica de Londres, Westminster.

BERNES, LORD, (1883-1950).
Música para Piano; Pressler & Lampert MGM.

BIZET, JORGE (1838-75).
Olympia & Berlioz, Allegro.

BOCCHERINI, LUIGI, (1743-1805).
Cuartetos N° 3 op. 39 y N° 3, op 58; Juegos de Niños; Saike, Sinfónica Cuarteto Italiano, Angel.

BORODIN, ALEJANDRO (1833-1887).
En las Estepas del Asia Central, Príncipe Igor, Danzas Polvotzianas; Mitropoulos y la Filarmónica de N. Y. & Ippolitov-Ivanov, Columbia.

BOWLES, PAUL, (1911).
Música para una Farza, Escenas de de Anabase; Glazer, Muller, Bailey, Hess, Marx, Masselos, Columbia.

BRAHMS, JOHANNES (1833,97).
Oberturas, Festival Académico y Trágica; Van Beinum, Orquesta Concertgebouw, London.

Concierto N° 1 para piano op. 15; Serkin, Szell, Orquesta de Cleveland Columbia.

Danzas Húngaras; Schmidt-Isersstedt, Sinfónica NWDR, London.

Canciones; Liss, Herbet, Allegro.

Música para Piano; Battista, MGM. Kempff, London, Schwalb, Royal.

Cuarteto N° 1 en D, op 51 N° 1; Cuarteto Budapest & Dvorak, Columbia.

Sexteto en Sol, op. 36. Cuarteto de Cámara de Viena, Hubner, Weiss, Westminster.

Sonatas N: 1 para cello op. 38 y N° 2, op. 99; Starker, Bogin, Period.

Sonata N° en Fa para piano op. 2; Battista, MGM.

Sonata N° 3 en Fa para piano op 5; Badura-Skoda, Westminster.

Sonfonia N° 1, op. 68; 2, op. 73; 3 op 90; 4, op. 98; Schreiber y la Sinfónica de Dresden, Allegro.

Sinfonía N° 2, op. 73; Ormandy y Orquesta de Fidaléfia, Columbia. Sinfónica de Berlín, Royal.

Overtura Trágica op. 81 & Académica; Van Beinum, Orquesta Concertgebouw, London.

Variaciones sobre un tema de Haydn, op. 56 a; Berendt, Orquesta Filarmónica & Liszt, Allegro.

BRUCKNER, ANTON, (1824-96).
Sinfonía N° 4 en Mib "Romántica"; Tubbs, Sinfónica Hastings, Allegro.

CHABRIER, A. 1841-94).
España; Anserment, Orquesta de la Suisse Romande & Ravel London.

CHARPENTIER M. A. (1634-1704).
Misa "Assunta Est Maria"; Martini, Solista, Juventudes Musicales, Vox.

CHOPIN, FEDERICO, (1810-49).
Barcarola; Pennario & Liszt, Capitol.

Sonatas N° 2 en Sib, op. 35 y 3 en Si, op. 58.; Schwalb, Royal.

Sonata N° 3 en Si op. 58.; Lukas & Beethoven, Music Library.

Trio en Sol, op 8; Trio de Bolzano & Schumann Vox.

COWELL, HENRY DIXON (1897).
Sonata N° 1 para violín y piano; Szigeti, Bussotti & Shapero, Columbia.

DEBUSSY, CLAUDIO. (1862.-1918).
Estampas, Imágenes-libros 1 y 2 Para el piano Arrau, Columbia.

Preludio La Siesta de un Fauno; Berendt, Orquesta Filarmónica & Música para Piano; Sanford, Allegro.

Rapsodia para Saxofón y Orquesta; Mulé, Rosenthal, Filarmónica de París & Ibert, Capitol.

DELLO JO, NORMAN, (1913).
Variaciones y capricho; Dello Joio, Travers & Bowles Columbia.

DVORAK ANTON, (1841-1904.)
Quinteto en Mib N° 3; Cuarteto Budapest, Katims & Brahms, Columbia.

Danzas Eslavas; Schmidt-Isersstedt, Sinfónica NWDR, London. Szell, Orquesta de Cleveland, Columbia.

FRANCK, CESAR (1822-90.)
Psiché; Van Beinum, Orquesta Concertgebouw London.

Sonata en La para Violín y Piano; Heifetz, Rubistein & R. Strauss, Victor.

GLAZOUNOV, A. (1865-1936.)
Escenas de Ballet y Valses de Concierto; Gauk, Sinfónica Bolshoi, Perriod.

HANDEL, GEORGE (1685-1759).
El Mesías; Scherchen, Coros de la Filarmónica de Londres y la Sinfónica de Londres, Westminster.

Sonatas (6) para violín y Bajo Figurado; Schneider, Kirkparik, Miller, Columbia.

Suite N° 2 y II para Clavicordio; Valenti, Allegro.

HARRIS, ROY (1898).
Sonata para Violín y Piano; J. Harris, Gingold & Palmer, Columbia.

HAYDN, JOSE (1732-1809).
Creación; Korch, Unger, Adam, Koch, Coros y Orquesta de la Radio de Berlín, Urania.

Cuarteto, op. 74, N° 3; Cuarteto de Roma & Verdi, Urania.

Sonatas N° 5 y 9 para clavicordio; Lili Kraus, Educo.

Sinfonías N° 96 y 97; Van Beinum, Orquesta Concertgebouw, London.

HINDEMITH, PAUL, (1895).
Música de conciertos para Cuerdas y maderas; Ormandy y Orquesta de Filadelfia & Mathis der Maler, Columbia.

IBERT, JACQUES, (1890).
Concierto de Cámara para Saxofón; Mulé, Rosenthal, Filarmónica de París & Debussy, Capitol.

IMBRIE, ANDREW.
Cuarteto en Si; Cuarteto Juilliard & Mennin, Columbia.

D INDY VICENT (1851-1931).
Istar-Variaciones Sinfónicas; Sebastian, Orquesta Colonne, Urania.

Suite en el Viejo Estilo; Baker, Montoux (Dklar, Cuarteto Guilet & Saint-Saens, MGM.

KHACHATURIAN, ARAM, (1903).
Concierto para Cello y Orquesta; Po segga, Kempe, Sinfónica de la Radio de Leipzig, Urania.

KIRCHNER, LEON.
Cuarteto N° 1; Cuarteto Americano de Arte & Fine, Columbia.

KREISLER, FRITZ, (1875).
Cuarteto en La; Cuarteto Stuyvesant & Paganini, Philharmonia.

LISZT, FRANZ, (1811-86).
Fantasia y Fuga sobre Bach; Gloria y Credo; Biggs & Reubke, Columbia.

Rapsodias Húngaras N° 1, 2, 15; Sinfónica de Berlín & Enesco, Royal.

Los Preludios, Hnnenschlachat, Mazzepa, Orfeo; Dixon, Filarmónica de Londres, Westminster.

Wais Mefisto; Pennario & Chopin, Capitol.

MCDONALD, HARL, (1899).
Builders of America, Sinfonia de los niños; Rains, McDonald, Sinfónica y Vozes Columbia, Columbia.

MENDELSSOHN, F. (1809-47.)
Destrucción de Doftanas (Ruy Blas) Kleinert, Scharntner, Sinfónica de la Radio de Berlín & Beethoven, Urania.

Canciones sin palabras; G. Doyen, Vol. 2, Westminster.

MENINI, PETER (1923).
Cuarteto N° 2; Cuarteto Juilliard, Columbia.

MOZART, W. A. (1756-91).
Cassation N° 1 en Sol, K. 63; Haabeth, Orquesta de Cámara de la Radio de Berlín & Serenata, Urania.

Concierto N° 1 en Fa K. 413 para piano; Rivkin, Dixon, Orquesta de la Opera del Estado de Viena, Westminster.

Concierto N° 17 en Sol K. 453; Sinfónica de Berlín, & Sinfonías N° 26 y 30, Royal.

Concierto N° 21 en Do K. 467 y 27 k 595; Casadesus, Munch, Filarmónica de N. Y. Barbirolli y Filarm. de N. Y. Columbia

Concierto N° 22 K. 482; Rivkin, Dixon, Orquesta de la Opera del Estado de Viena, Westminster.

Cuarteto N° 14 en Sol, K. 387; N° 15 en Re K. 421; Cuarteto Italiano Angel.

Quinteto en Do, K. 515; Cuarteto Barylli, Huebner, Westminster.

Quinteto en Mib (piano y vientos) K. 452; Serkin, Quint. de vientos de

Filadelfia. & Beethoven, Columbia.

Sonata en Sib, Flauta y Piano, K. 454; Rampal, Kraus, Educo.

Sonfonia N° 25, K. 183; Ekg, Sinfónica de la Radio de Berlín & Bach, Urania.

Sinfonías N° 35 K. 385 y 41 k. 551; Steimberg, Sinfónica de Pittsburgh, Capitol.

Trios (2) K. 542 y 548; Fournier, Ja nigro, Badura-Skoda, Westminster.

MUSSORGSKY, M. (839-1881).
Canciones y danzas de la Muerte; R. Rehfussu, London.

PALMER, ROBERT, (1915).
Cuarteto para Piano y Cuerdas; Kirkpatirk, Cuarteto Walden & Harris Columbia.

PROKOFIEV, S. (1891-1953).
Sinfonia Clásica y Suite del Amor de las Tres Naranjas; Sinf. de Berlín, Royal.

PUCCINI, G. (1858-1924).
Arias; R Tebaldi, London.

RAMEAU, J. F. 1683-1764).
Suite para Cuerdas; Orquesta de Cuerdas Allegro, Allegro.

RAVEL MAURICIO, (1875-1937).
Alborado del Gracioso y Concierto para la Mano Izquierda; Tubbs, Sinfónica Hastings y Sandford, Allegro.

Daphnis et Chloé (N° 2) y Ma Mere l' Oye; Schereiber, Sinfónica de Dresden, Royal.

Pavanne Pour Une Infant Défunte; Ansermet, orq. de la Suisse Romande, London.

RIMSKY- KORSAKOV, N. (1844--1908).
Leyenda de Kitej (Suite) & Overtura y D' Indy; Graunke, Sinf. de Bavaria, Urania.

SANIT-SAENS, CAMILO (1835-1921).
Septimino para Cuerdas, piano y trompeta; Pressler, Glantz, Sklar, Cuarteto Guilet & Blindy, MGM.

SCHUBERT, FRANZ (1797-1828).
Cuartetos N° 13, 14, 15; Cuarteto de Berlín, Royal.

SCHUMANN, ROBERTO, (1810-56)
Concierto en La (piano) op 54; Sinfónica de Berlín, Royal.

Dicheterliche, op 48 q. Fraunliche und Leben; Lehmn, Walter, Columbia.

Fantasia en Do, op. 17 y Estudios Sinfónicos, op. 13; Nat. Haydn.

Sonata N° 2 en Sol, op 22; Demus, Westminster.

Sinfonías N° 1, 2, 4.; Szell, Orquesta de Cleveland, Columbia.

Trio N° 2 en Fa, op 80; Trio di Bolzano & Chopin, Vox.

SESSIONS, ROGER, (1896).
Sinfonia N° 2; Mitropoulos, Filarmónica de N. Y. Milhaud, Columbia.

SHOSTAKOVITCH, DIMITRI (1906);
Concierto para Piano y Orquesta; op 35; Pinter, Wand, Sinf. de la Radio de Berlín, Urania.

Sonata para Cello y Piano; Brabec, Halatechek, London.

SMETANA, B. (1824-84).
From Bohemians Meadows, Forest, Moldau; Berendt, Orq. Sinfónica, A. Allegro.

Moldau; Szell, Filarmónica de N. Y. & Dvorak, Columbia.

STRAUSS, RICARDO, 1864-1949).
Así hablaba Saratustra; Sinfónica de Berlín, Royal.

Bourgeois Gentilhomme, op 60 y Don Juan, op. 20; Reiner, Sinf. de Pittsburgh, Columbia.

Heldenleben, ein, op. 40; Berendit, orq. Sinfónica, Allegro.

Don Quijote, op 35; Piatigorsky, Munch, Sinf. de Boston, Victor.

Sonata en Mib, para violín y piano, op 18; Heifetz, Sandor & Frank, Victor.

Canciones; Della Casa, Bohm Filarm de Viena, London.

Sinfonia para Vientos, op. Post Solomón, orq. MGM, MGM.

STRAVINSKY, I (1882-)
El Pájaro de Fuego; Sinfónica de Berlín, Royal.

TCHAIKOVSKY, P. I. (1840-93).
Capricio Italiano y Francesca de Rimini; Saike, Sinf. Olympia, Allegro.

Casca- nueces (Suite); Sinfónica de Berlín, Royal.

Romeo y Julieta, La Bella Durmiente, El Lago del Cisne; List, orq. Sinf. Allegro.

Serenata para Cuerdas, op 48, La Bella Durmiente, Sinfonías N° 2 y 3; Sinfónica de Berlín, Royal.

Sinfonia N° 5 op. 64; Stokovosky y su Orquesta, Victor.

WAGNER, RICARDO (1813-83)
Overturas Knappertsbusch, Filarm. de Viena & Cabalgata de las Valkyrias, London.

Sinfonia en Do, Polonia (overtura); Pfluger; Guhl, orquesta de la Radio de Berlín y Leipzig, Urania.

WALTON, WILLIAM (1869-1933).
Serenata Italiana y Cuarteto en Re; Cuarteto Música Nueva, Columbia.

COLECCIONES MISCELANEAS
Música Americana Contemporánea; Golschmann y Orquesta de Concierto, Capitol.

Kostelanetz; Música de Gershwín, Columbia.

Olof, Orquesta de la Suisse Romande; Concierto Ligero, London.

Ormandy, Orquesta de Fidaléfia; Bach, Corelli, Handel, Columbia.

Overturas; Rossini, Suppé, etc., Royal.

Overturas; Rossini, Verdi, Cetra, Piano.

Kapell, William; In Memoriam, Victor.

Rachmaninoff; Chopin, Schumann, Schubert y otros, Victor.

Schwalb, Miklos; Encores -Liszt, Schubert, Royal.

Noheren; Bach, Reger, Allegro.

CORAL
Mormon Tabernacle Choir of Salt Lake City; Vols, 1 y 2, Columbia.

Coros de la infantería de Paur; Viejas canciones de Amor, Columbia

El Director de la National Artist Foundation

Busca los manuscritos de algunas obras célebres desaparecidas durante la guerra.-

Por CHARLES REBER de la France Presse.

Paris, abril de 1954 (AFP) Mr Carleton Smith es un hombre que tiene muchas ocupaciones. Director de la "National Arts Foundation" de Nueva York, pasa la mayor parte de su tiempo, desde hace ocho años, en Europa. Su cuartel general se halla establecido en Viena, en el Ring, en el Hotel Sacher, cuyo lujoso restaurante fue el de la corte, el de la alta sociedad, en una palabra el de toda la Viena romántica hasta el fin del reinado de Francisco José.

Mrs Smith viaja mucho. Ha visitado a casi todos los ministros de Bellas Artes del continente, a todos los directores de Museos. Ninguna gestión lo asusta. Pasa días enteros conversando con los viejos conserjos de los Museos. Escribe a numerosas personalidades políticas, las cuales no le contestan siempre. La encuesta q' está llevando a cabo actualmente progresa con mucha lentitud. En vísperas de Navidad dirigió cartas certificadas al señor Vicente Auriol a la reina Elisabet, al señor Adefauer, al rey Baudouin de Bélgica, al señor Malenkov, al Gran Duque Jean de Luxemburgo, a la reina Juliana de Holanda, a los presidentes de las repúblicas checoslovacas, polaca, húngara e italiana, etc. En estas se decía.

"Tengo el alto honor de solicitar el apoyo que me resulta indispensable para llevar a feliz término la tarea que me he fijado: salvaguardar los inestimables tesoros intelectuales de la humanidad, numerosos manuscritos de los más ilustres músicos del pasado han desaparecido. Estoy encargado de buscarlos y de recuperarlos, si ello es posible...."

Los tesoros desaparecidos
En una nota adjunta, Smith daba la nomenclatura de los manuscritos desaparecidos durante la guerra:

- 1) Las partituras de Beethoven de la VIIª y IXª Sinfonías, así como los tres últimos cuartetos opus 127, 131 y 135.
- 2) El tercero aproximadamente de las partituras manuscritas de Haydn óperas, sinfonías y cuartetos.
- 3) El manuscrito de la sonata para violín de Brahms.
- 4) Los originales de las tres óperas de Meyerbeer "La Africana", "los Huguenotes" y "El Profeta".
- 5) Los oratorios y "El Sueño de una noche de verano" de Mendelson.
- 6) La "Sonata de Júpiter" y las partituras de sus óperas de Mozart.
- 7) Una serie de manuscritos originales de Wagner: "Las Hadas", "Rienzi", "El oro del Rhin", "La Valkyria", el tercer acto de "Siegfrido" los bocetos para orquesta del "Buque Fantasma" y del "Crepúsculo de los Dioses".

Mr Smith, terminaba su súplica a los jefes de Estado pidiéndoles que tuviesen la amabilidad de abrir una encuesta en sus respectivos países destinada a descubrir estos preciosos manuscritos.

A la busca de tesoros desaparecidos
En 1947, cuando fue nombrado director de la National Arts Foundation, Smith elaboró para su Institución un programa de gran envergadura. En este programa figuraba hacer, en todos los museos del mundo fotocopias de los manuscritos originales de los maestros de la literatura y música "para conservar reproducciones, en interés de las generaciones futuras, en el caso de que catástrofes imprevistas destruyeran total o parcialmente los tesoros intelectuales de la humanidad y para organizar intercambios de estas fotocopias entre todos los países del mundo".

Animado de este espíritu, Smith llegó a Europa en 1948. No tardó en constatar que numerosas obras originales habían desaparecido durante la guerra. Al volver a la normalidad, cada director de museo se había limitado a establecer el inventario de sus piezas, a constatar las desapariciones y a comunicárselas al ministerio de Bellas Artes, el cual, impotente, se había contentado con archivar tales informes.

Smith se indignó ante esta situación. Regresó a Nueva York, reunió dinero necesario para sus investigaciones y se instaló nuevamente en Europa. Primeramente se ocupó en buscar los manuscritos de la IX y VII Sinfonías de Beethoven.

Las peripecias de las Sinfonías de Beethoven.

La Novena Sinfonía fue acabada en Febrero de 1824. Beethoven quiso encargarse una bella copia para el rey de Prusia Federico-Guillermo II, a quien la obra fue dedicada. Pero el soberano pidió el origi-

nal corregido, con los tachones de Beethoven. El maestro alemán algo compungido, se lo entregó. Forma un volumen de 180 folios, que fue instalado en la biblioteca real de Berlín. La "Séptima", compuesta bajo la inspiración de la linda Bettina de Goethe, en Mayo de 1810, forma un volumen de 128 folios, cuyo primer propietario, Ernst Mendelshon, lo cedió al museo de Berlín. Roman Rolland y Edouard Herriot, fueron los últimos grandes biógrafos de Beethoven que tuvieron estos manuscritos en sus manos.

Al comienzo de la guerra, todos los manuscritos del Museo de Berlín, fueron guardados en el claustro silesiano de Graussau, Smith, se trasladó a dicho lugar. Pero solo encontró una parte de las cajas abandonadas que habían contenido los documentos. Unos habían sido destruidos, las otras habían desaparecido. Las utilizaron la gente del país para encender fuego? En un pueblo vecino, había sido depositado el tesoro del Troya hallado por Schliemann a finales del siglo XIX. Los jarros y la vajilla habían sido utilizados por los campesinos en las bodas y en las fiestas. Con ocasión de cada boda, se rompían estas antigüedades en el umbral de la casa de los desposados, mientras que las jóvenes esposas se adornaban con las joyas de la Bella Elena.

Algunos testigos aseguraron que las cajas que faltaban habían sido transportadas por soldados extranjeros en dirección de Breslau, de Varsovia y quizás más lejos todavía. En qué cajas se hallaban los originales de la "séptima" y de la "Novena"? Qué sucedió con los tres últimos cuartetos de Beethoven, con la sonata para violín de Brahms con las óperas de Meyerbeer, con los oratorios y el sueño de una noche de verano de Mendelshon, con las seis óperas de Mozart que se encontraban igualmente en el museo de Berlín y que fueron asimismo evacuadas a Graussau? Fueron destruidos o robados? Por quien? En donde se encuentran en la actualidad? En Polonia? En Rusia? En Checoslovaquia?

La trágica historia de los originales de Wagner.

Smith se trasladó seguidamente a Eisenstadt, capital del Burgenland austriaco, en donde encontraban (en el castillo de los condes de Esterhazy), desde 1790 casi todos los originales de las composiciones del gran Haydn. Se le negó la entrada a la biblioteca del castillo. Pero logró averiguar que más de un tercio de los manuscritos de Haydn, óperas, sinfonías y cuartetos habían sido trasladados a la biblioteca Nacional de Budapest. Únicamente los manuscritos de música religiosa, se hallaban en Eisenstadt. He aquí por qué Smith escribió al señor Sobí, presidente de la república húngara: "Si estos tesoros del arte mundial están en Budapest, díganlo. No se trata de discutir la propiedad de ellos. Hay que hacer copias y distribuir las en el mundo entero. Otros museos extranjeros le darán a cambio fotocopias de obras de las que beneficiarán los artistas húngaros".

Los manuscritos de Wagner tienen una historia más dramática todavía. Los originales de "Las Hadas" de "Rienzi", de "El oro del Rhin" y de "La Valkyria" del tercer acto de "Siegfrido", los bocetos para orquesta del "Buque Fantasma" y del "Crepúsculo de los Dioses" figuraban antaño en las colecciones de los Wittelsbach, los antiguos reyes de Baviera. Pero para 1938, fueron comprados por la Cámara del Artesano bávaro para ser ofrecido a Hitler con motivo de su 50ª aniversario.

¿Qué hizo Hitler los manuscritos? Hitler conservó piadosamente, en su ojalet de Berchtesgaden estos manuscritos del maestro Bayreut. Pero en las postrimerías de la guerra, se los llevó a Berlín. Y cuando al bordo del hundimiento se encerró en su "Bunker" de la cancillería, no se olvidó de guardarlos consigo. Wieland Wagner, el nieto de Richard Wagner, se enteró de

Pasa a la 7ª.

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. Palacio
Teléfono 102-81

Los discos más sobresalientes de 1953

De la lista publicada por la revista "The American Record Guide", de los discos más sobresalientes de 1953, que empezamos a publicar en el número anterior, transcribimos a continuación, la última parte que corresponde a Opera, Voz y Coral.

OPERA
Bellini, *La Sonámbula*; F. Capuana, *Cetra*.

Boito, Mefistófeles; F. Capuana, *Urania*.
Falla, *El Retablo de Maese Pedro*; Halffter, *Westminster*.

Mussorgsky, *Boris Godounov*; J. Do brown, *Victor*.

Puccini, *Tosca*; A. Erede, *London*.
Ravel, *La Hora Española*; E. Ansermet, *London*.

Verdi, *Un baile de máscaras*; T. Serafin, *Victor*.

Verdi, *Otello*; A. Toscanini, *Victor*.

Wagner, *El Crepúsculo de los Dioses* (escena de la inmolación) W. Furtwaengler, *Victor*.

Wagner, *Tristán e Isolda*; Furtwaengler, *Victor*.

VOZ
Bach, *Handel*; (Arias); K. Ferrier, *Boult*, *Fillis*, de *London*.

Beethoven, *Brahms*; (Canciones) Fischer-Dieskau y H. Klaus, (Bar y piano), *Decca*.

Mozart; *Cinco Arias de Concierto*; M. Laszlo, *Quadri y Orquesta de la Opera del Estado de Viena*, *Westminster*.

Mozart, *Arias de las Bodas de Figaro y Tres Arias de Concierto*; G.

London, B. Walter y la orq. Sinf. Columbia.

Mozart, *Exultate Jubilate y Arias*; E. Schawarzopf, Krips, *Filarmónica de Viena y G. Moore* (piano), *Columbia*.

Recital de *Claudia Muzio*; Columbia.

Arias y Canciones Rusas; B. Chisoff, G. Moore (piano) y orquesta, *HMV*.

Schlussus canta; Vols. 3, 4, y 5. Schubert, Beethoven, Brahms, Wolf Strauss y otros, *Decca*.

CORAL
Bach, *Pasión S. San Mateo*; H. Scherchen, *Westminster*.

Banchieri; *Festino* (un ciclo de madrigales con virginal), *Esoteric*.

Canto Gregoriano, *Coro Gregoriano del Seminario de Mount Angel*.

Handel, *Pasión s. San Juan*; B. Henking, *Haendel Society*.

Honegger, *Juana de Arco en la Hoguera*; F. Ormandy, *Columbia*.

Janacek, *Misa Esalva*; B. Bakala, *Urania*.

Mendelssohn, *Walpurgisnacht*, op. 60; O. Ackermann — y *Cinco Canciones*; U. Graf, *Concert. Hall*.

Monteverdi, *7 Madrigales*; Gesualdo — 6 *Madrigales*; Cantores de *Randolph Westminster*.

Monteverdi, *Magnificat*; A. Ephrikan, *Period*.

Monteverdi, *Vespro della Beata Virgine*; H. Grischkat, *Vox*.

Stravinsky, *Edipo Rey*; Stravinsky, *Columbia*.

Radio

Seguimos insistiendo que es el gusto de los Directores de la radio el que impone la música en la radio, y no el del público, como ellos lo afirman. En la Semana Santa tuvimos la oportunidad de un nuevo argumento a nuestro favor. Buena música transmitida sin orden, sin continuidad ni programación; mejor dicho poner el primer disco que sacaban del montón, era la programación de los días santos, lo cual servía para llenar el tiempo intermedio entre las diferentes transmisiones que efectuaban desde los templos, y a la primera oportunidad apagaban la Emisora, rompiendo con ello, el tiempo de programación sostenido durante el año. Esto quiere decir que transmiten esa música, porque la Santidad de esta época les infunde un poco de respeto, pero no tanto como para tomarse la molestia de programarla y presentarla como hacen con los boleros. ¿No era este tiempo, el indicado para aliviar un poco su gusto tan martirizado por el del público, según la eterna disculpa?

Hacemos algunas excepciones, por ejemplo: esa magnífica primicia en Colombia, que nos dió La Voz de Medellín; la Misa en Re, Solemne de Beethoven dirigida por Arturo Toscanini, tan magníficamente presentada y transmitida. (Felicitaciones).

La cultural de la Universidad

Para llegar al colmo en la Radio local, la Emisora de la Universidad, única q' podía haber salvado musicalmente la Semana Santa, pues se trata de una Radio Cultural y no comercial, no se contentó con cerrar la Emisora durante este tiempo, sino que para despedirse el miércoles en la noche, diciendo transmitir la Pasión según San Mateo de Bach, completa la transmisión a brincos, unos hasta de tres números y para colmo, no caían en principio de número sino en trozo ya empezado. Felicitaciones a la de la Universidad, de seguir así, pronto estará colocada entre las "grandes emisoras de Medellín".

L. U. A

ANUNCIE EN MEDELLIN MUSICAL

Las tres distinguidas figuras musicales radicadas en Medellín: Ana María Pennella, Joseph Matza y Prie to Mascheroni darán ocasión al público local de escuchar buenos recitales con frecuencia, gracias a la Extensión Cultural Municipal que tiene un extenso plan de divulgación musical.

El primer evento de esta serie estará a cargo de la distinguida pianista italiana Anna María Pennella, la cual en el Teatro Lido —lujosa sala de cine convertida en sala de conciertos— dará su primer recital en la ciudad en la tarde del miércoles 5 de mayo con un variado e interesante programa.

No obstante la magnífica impresión que causó entre el numeroso público que la aplaudió en su debut en Medellín en noviembre del año pasado cuando interpretó con la Sinfónica de Antioquia el Tercer Concierto de Beethoven, existe un ambiente de expectativa por oír de nuevo para conocerla como recitalista. Porque en Bogotá en los dos recitales que presentó y también por la fama que tiene en Europa, además de la extraordinaria impresión que ha causado entre los estudiantes de piano más avanzados de Medellín, los cuales están profundamente impresionados por sus dotes musicales y sus magníficos métodos de enseñanza, es pues natural que exista un ambiente de entusiasmo por oír en este recital.

La crítica europea la ha calificado como una de las más sensacionales promociones entre los pianistas jóvenes. Como antecedentes importantes y trascendentales tiene tres primeros premios en tres concursos importantes para pianistas en que se presentó. El más importante fue el concurso internacional de pianistas en Génova en el cual se llevó el liderato absoluto entre 230 participantes. El record de su carrera musical es verdaderamente impresionante como demostración de lo que es un talento musical y una vida dedicada al estudio de la música: a los cuatro años inició estudios musicales; a los 5 dió su primer concierto público; a los 13 se graduó como pianista; y a los 18 se graduó en composición. Tras de un año de perfeccionamiento en interpretación con el mundialmente famoso Arturo Benediti Michelangely, realizó corrierías de conciertos por Italia, Suiza, Francia y Austria.

Programa.
El programa que ha preparado Anna María Pennella es excepcional por su variedad dentro de una gran calidad, ya que todas sus obras son de primer orden y no solamente son de un gran lucimiento pianístico en ejecución, sino que estando esta música al alcance y comprensión de todo el público, tienen un amplio margen para una demostración de musicalidad y profunda expresión espiritual en la interpretación. Por este motivo no dudamos del grandioso éxito que obtendrá este recital en el que se escucharán las siguientes obras:

Tocata en Do mayor, de Bach-Busoni.

Sonata N° 3 en Do mayor opus 2 N° 3 de Beethoven.

Estudios Opus 10. Números 8, 3, y 5 de Chopin.

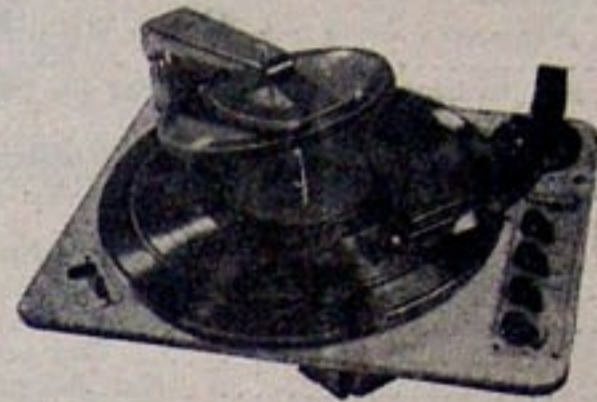
Balada en Sol Menor, opus 23, de Chopin.

Suit. Bergamasque (Prelude, Minuet Clair de Lune y Passpied), de Debussy.

Estudios Sinfónicos opus 13 en Forma de Variaciones, de Schumann.



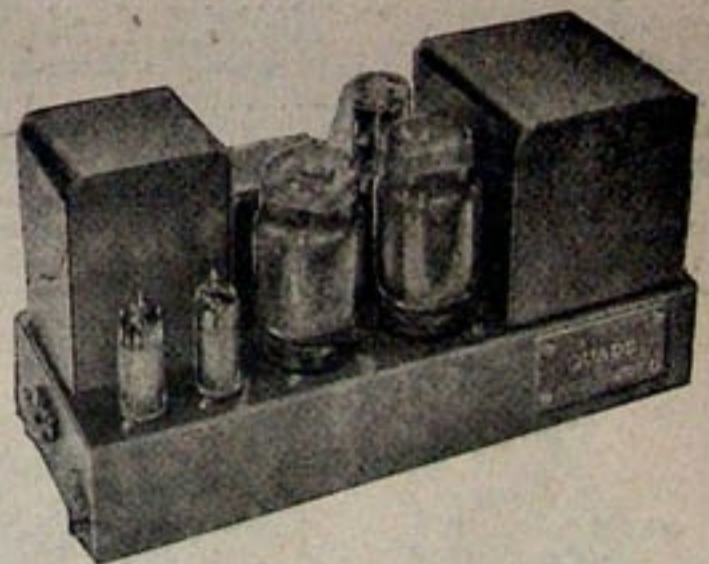
Marca de Garantía para instalaciones completas de alta fidelidad.



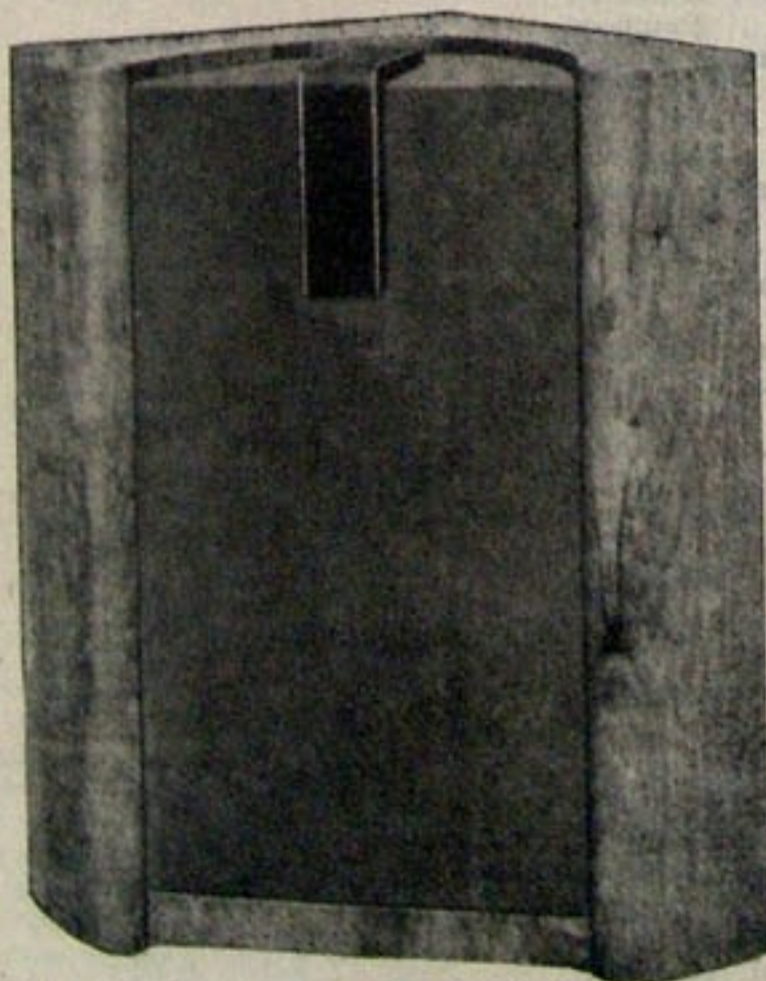
Tocadiscos desde \$ 120,00 hasta \$ 680,00



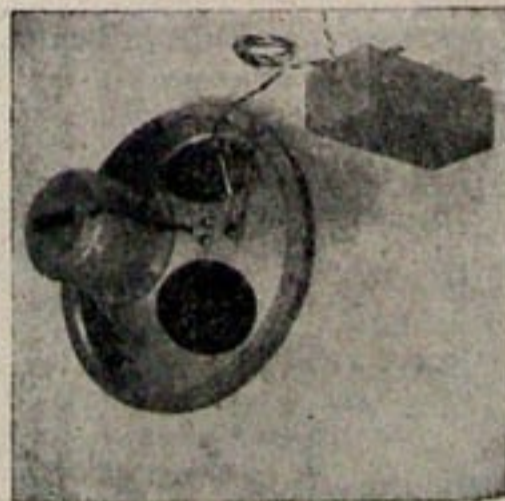
Preamplificadores desde \$ 25.80 hasta 295.00.



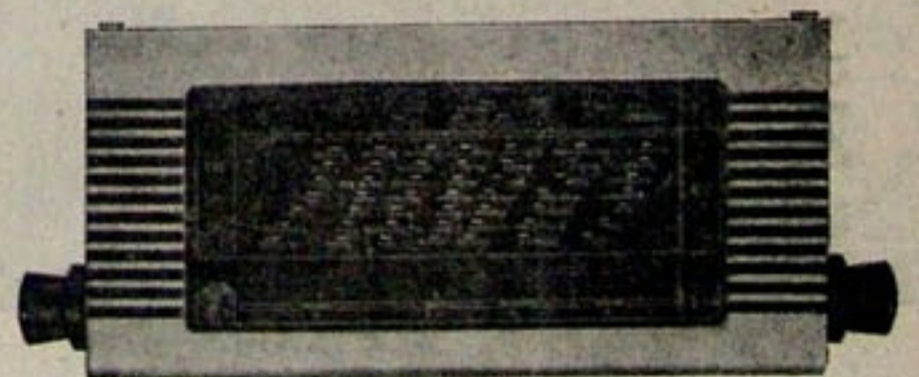
Amplificadores desde \$ 145.00 hasta \$ 895.00



MUEBLES DE TIPOS ECONOMICOS y construidos en estilos según las necesidades de los clientes.



ALTOPARLANTES DESDE \$ 8.60 HASTA \$ 1.440.00



Sintonizadores desde \$ 140.00 hasta \$ 540.00

Industria Radio-Eléctrica Thomas

Apartado aéreo 1310 — Edificio Bemogú 308 — Medellín.



Cuadro de Términos Italianos que Indican Movimientos

Por Y. POUSSART

He agrupado estos diferentes términos en series, que indican bien su acción sobre las notas: en estas series se encuentran, los términos del movimiento, etc., etc.
Términos que sirven para indicar el movimiento
1ros. MOVIMIENTOS LENTOS.

Largo Muy lento
Larghetto Poco menos lento
Grave Muy lento, carácter religioso.
Lento Lentamente
Adagio Menos lento, con majestad.

2os. MOVIMIENTOS MODERADOS

ABREVIATURA

Andante Andte Moderado sin precipitación
Andantino Andino Poco menos que andante
Allegretto Allto Movimiento medio carácter, poco vivo.

3os. MOVIMIENTOS VIVOS

ABREVIATURA

Allegro Allo Alegre, vivo, rápido.
Presto Muy vivo.
Prestissimo Prestmo Tan vivo como sea posible.

TERMINOS QUE SE AJUSTAN A LA INDICACION DEL MOVIMIENTO PARA PRECISAR SU CARACTER

Agitato Con agitación.
Affettuoso Afectuosamente
Amabile Amablemente
Amoroso Con ternura
Animato Con animación.
Con anima Con alma
Con bravura Con bravura
Con fuoco Con fuego
Cantabile Cantante
Comodo Sin apresurar
Con moto Con movimiento
Con spirito Con espíritu
Brioso o Con brio Con brio
Expressivo Con expresión
Giocoso Alegremente
Maestoso Majestuosamente
Maestro Triste
Moderato Moderadamente
Scherzo o Scherzando Con gracia
Sostenuto Sostenido
Tempo di marcia Tiempo de marcha
Tempo di minuetto Tiempo de minuetto
Tempo di polacca Tiempo de polaca
Vivace Vivo, con vivacidad
Villanella Estilo de aldeas, aires de aldea.

TERMINOS QUE INDICAN LOS Matices BAJO EL PUNTO DE VISTA DE LA INTENSIDAD DEL SONIDO

Con tutta forza Con toda la fuerza.
Crescendo Creciendo, aumentando
Dolce Dulce
Dolcissimo Dulcísimo
Decrescendo Decreciendo - Disminuyendo
Forte f Fuerte
Fortissimo ff Fuertísimo
Forte piano fp La primera nota fuerte la 2ª piano
Mezzo forte mf Medio fuerte
Mezza voce Mez. voce Media voz
Piano p Suave

Pianissimo pp Muy suave
Piano forte pf Suave y fuerte sucesivamente
Rinforzando rfx Reforzando
Sforzando sfz Esforzando
Sotto-voce Media voz

TERMINOS QUE INDICAN LA ALTERACION MOMENTANEA DEL MOVIMIENTO

Este grupo puede también dividirse en tres clases:

1º PARA ANUNCIAR EL MOVIMIENTO

Animato Animado
Accelerando Acelerando.
Doppio movimento Doble movimiento
Piu moto o Piu mosso Más movido
Stretto Estrecho
Stringendo Recogiendo, reduciendo el movimiento

2º PARA DISMINUIR EL MOVIMIENTO

Allargando Alargando mucho el movimiento.
Calando Disminuyendo cada tiempo
Rallentando rall Enfriando
Ritardando ritard Retardando
Ritenuto rit Retenido
Tempo rubato Acelerar y disminuir el canto, manteniendo el acompañamiento a compás.
Alargando Alargando el movimiento

3º PARA SUSPENDER LA MARCHA REGULAR DEL MOVIMIENTO

Ad libitum A voluntad
A piacere A placer
Senza tempo Sin compás

Después de una alteración del movimiento o de compás, la vuelta al movimiento regular del trozo se indica de este modo:

A tempo o tempo Recobrad el movimiento
Tempo primo o 1º tempo Recobrad el primer movimiento.
Lo stesso tempo El mismo movimiento

TERMINOS QUE INDICAN LOS Matices BAJO EL PUNTO DE VISTA MUSICAL

Affectuoso Afectuosamente
Agitato Agitado
Amabile Amable
Amoroso Con ternura
Con anima Con calma
Appassionata Apasionado
Ardito Con ardimiento
Colmato Con alma
Con calore Con calor
Cantante Cantando
Cantabile Cantable
Deciso Decidido
Con dolor o duolo Con dolor
Estinto Apagado
Con gusto Con gusto
Grazioso Gracioso
Harmonico Armónico
Con impeto Con ímpetu
Legato Ligado
Legatissimo Ligadísimo
Leggiero Ligero
Leggierissimo Ligerísimo
Lusingando Ilusionado
Malinconia Con melancolía
Marcato Marcado
Con morbidez Con morbidez
Morendo Muriendo
Perdendosi Perdiéndose
Piangendo Llorando
Pizzicato Picando la cuerda
Pomposo Pomposo
Portamento Con portamiento de sonidos
Risolto Resuelto
Con vigore Con vigor
Scherzando Jugando
Smorzando Apagando el sonido
Sostenuto Sostenido
Con spirito Con espíritu
Stentato Suspendiendo el sonido
Strepitoso Estrepitoso
Teneramente Sostenidamente
Tenuto Tenido
Vibrato Vibrado
Nobile Noble
Delicato Delicado
Disperato Desesperado
Dolce Dulce
Drammatico Dramático
Furioso Furioso

(Pasa a la siete)

Una Opera China en Berlín

Por J. K. de France Presse

Berlín, Abril de 1954 (AFP) El reciente Festival Mundial de Berlín-Este ha proporcionado a los berlinenses y a los visitantes alemanes y extranjeros la ocasión única de ver y escuchar una ópera auténticamente china.

La obra se llama "La Diosa de los cabellos blancos". Sus autores son HoChing y Chi y Ting Yi. Fue presentada por primera vez, en abril de 1954, en Yennan. Años más tarde, recorrió toda China, y últimamente, fue ofrecida al público del Festival Comunista.

La historia tratada en esta obra es una historia verdadera; una historia que se produjo en los años 40, cuando el célebre VIII Ejército de Mao-Tse Tung estableció el poder comunista en el norte de China. Al menos, así lo afirman la prensa comunista china y la prensa berlinense del Este. El acontecimiento se relaciona con un asunto criminal, con una novela de costumbres, con la invención propagandista y con la más pura poesía china. En la obra se respira el mismo aire que en esos cuadros chinos nos muestran a un mono negro, suspendido en una rama de un árbol, al claro de luna pero se encuentran también en él las consignas más corrientes de la publicidad comunista.

En 1940, en una aldea de Ho pe, una "diosa blanca" vestida de blanco, blanca de piel y los cabellos blancos— apareció una noche ante los campesinos maravillados. "La Diosa" les ordenó que le llevaran ofrendas al templo, dos veces por mes. Los habitantes obedecieron y constataron, al día siguiente, que la divina aparición se había llevado los frutos, la carne, el vino y la leche.

Un día un funcionario comunista llegó a la aldea en que "la diosa blanca" era adorada. Este se enteró del extraordinario culto y decidió aclarar las cosas. Durante la noche, el representante del poder central se introdujo en el templo. Al cabo de un rato, vio aparecer a una mujer blanca, quien se apoderó de las ofrendas, y huyó en dirección al bosque. El funcionario comunista la siguió, pero no logró alcanzarla. Cuando, fatigado de errar por el bosque, se disponía a abandonar su plan, oyó llantos de niño. En el fondo de un barranco, vio una luz vacilante. Así encontró a la "diosa" una mujer que vivía con su hijo en una gruta, y se alimentaba— y alimentaba a su hijo— con unas ofrendas tomadas en el altar del templo.

El funcionario, creyendo encontrarse en presencia de salteadores, amenazó con su pistola a la mujer, al objeto de obligarla a hablar. Un funcionario comunista no olvida nunca que una gruta perdida es una guarida ideal para los conspiradores imperialistas.

La "diosa" terminó por confesar sus culpas. Se vio en seguida que no era un agente diversionista, sino una desgraciada mujer del pueblo. He aquí su historia, tal y como ella la contó:

Nueve años antes de estos acontecimientos, reinaba sobre la aldea un señor feudal, monstruoso, innoble, cuya codicia era tan grande como su maldad. Habiéndose enamorado de la hija de uno de sus criados, se las arregló para alejar al padre y violar a la bella. Muy pronto la muchacha se encontró en cinta. El propietario decidió matarla. Un sirviente misericordioso ayudó a la víctima huir.

Esta halló refugio en la gruta salvaje, en donde vino al mundo el fruto de sus lamen

Pasa a la 7.



Una Educación Musical

EL DERECHO FUNDADO DE CADA NIÑO Y NIÑA

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

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

VEALOS - OIGALOS - TOQUELOS

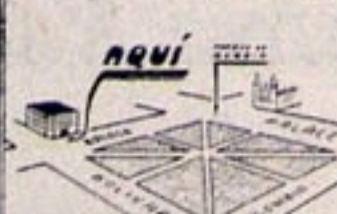

FELIX DE BEDOUT E HIJOS SUCS.

PIANOS WURLITZER: SUPERIORES A LOS MEJORES

TRAJES

VANYTOR

MEDELLIN

DISTRIBUIDOR: JOHN VELASQUEZ CORREA
Parque de Berrío-Boyaca N° 50-68

NUEVAS CREACIONES
EN LOS MODELOS MAS DISTINGUIDOS
Y MAS INDIVIDUALES

TLF. 223-56
TELEGRAFO: JOHNVECO

Gran impresión produjeron en Londres los bailarines rusos

Por OLIVIER MERLIN

Londres, abril de 1954 — La asociación británica de relaciones culturales con la URSS patrocinó recientemente en Londres una serie de manifestaciones artísticas soviéticas. A una de tales iniciativas deben los ingleses amantes del ballet la representación excepcional que fue dada por artistas soviéticos en el Stoll Theatre. En esta ocasión única de ver en acción a algunos de los virtuosos del Teatro Molchoi de Moscú o de la Opera Kirov de Leningrado, de que se habla mucho en los medios de la danza y a los que se considera poco menos que mitos, fue bien aprovechada por el público inglés.

Entiéndase bien que no se trata de juzgar el arte soviético del ballet por esta sola representación. Por lo demás, el término ballet no cuadra bien a esta representación, donde las cuatro estrellas danzaron sin conjunto, sin decorados, sin orquesta, con la sola ayuda del piano. Ningunas condiciones escénicas más ingratas, y sin embargo, los bailarines soviéticos causaron una fuerte impresión.

El programa comprendía inicialmente un trozo del "Lago de los Cisnes" de Tchaikovsky, interpretado por los dos primeros bailarines de la Opera Kirov, Alla Chelest y Konstantin Chatilov. Este "pas de deux" clásico, conocido entre nosotros como el "Cisne Negro", y que nuestros bailarines estrellas transformaron muy frecuentemente en ejercicios de alta escuela, fue bailado por los dos artistas soviéticos con una gravedad discreta en la mujer, una gracia viril en el hombre, sin puntos de contacto con la "bravura" ostentosa y deportiva de que había hecho gala un mes antes en el Empire la pareja húngara Nora Kovach e Istvan Rabovskv. Alla Chelest no tiene la notoriedad internacional de la célebre Galina Oulanova, pero tiene ya un estilo maduro, y una técnica a toda prueba, particularmente admirable por la soltura de los brazos, tan honrada en la escuela rusa desde Petipa. Konstantin Chatilov, joven, de magnífico porte, el cuerpo superiormente entrenado y capaz de cualquier evolución o giro, sabe imponerse sin mostrarse lírico, sin separarse de una autoridad masculina. Bajo la túnica blanca de Sigfrido, tuvo un mérito enor-

me. Estos mismos artistas se presentaron también, con las mismas cualidades, en varias escenas de "Romeo y Julieta", de Prokofiev, totalmente perjudicados por la ausencia de orquesta y de decorados, y en un vals ultramoderno de Chostakovitch, en el que la presentación de Chatilov en pantalón de franela y caniseta sport no dejó de sorprender un tanto.

Las revelaciones de la noche fueron los artistas del Teatro Bolchoi de Moscú, Georgi Farmanyantz y Galya Isamilova. Cada uno, a su manera, aporta una ráfaga de exotismo que hubiera encantado a Disaghilew.

Georgi Farmanyantz, como su nombre lo indica, es de origen armenio: pequeño, musculado, de muslos potentes, un perfil levantino a lo Jascha Heifetz, apareció sucesivamente con una elevación extraordinaria en pájaro de leyenda ("La pequeña cigüeña" de Kiebanov), un bailarín ucraniano de zuavo y botas rojas ("Tarass Boulba" de Soloviyóv-Sedol y en jenizaro de turbante blanco y brazaletes de oro ("Bayaderka" de Puni), habiéndole valido este último solo un triunfo verdadero. En París ésta sería la gran atracción masculina de la troupe, si la hubiera: un Golovine de más amplias espaldas, más tosco, venido de más lejos, de los países misteriosos allá de las Indias.

De esos países misteriosos, con costumbres y leyendas desconocidas, de esos sitios desconocidos con lentas caravanas que inspiraron a Borodine y a Ketelbey, Galya Izmailova parece ser la más curiosa encarnación femenina. Esperábamos una larga, una blanca Sífide: es una pequeña mujer, un tanto regordeta, con pómulos rosados, llena de brazaletes, con pantalón de huri y bonete caucásico.

No hay en verdad mucha afición por los bailarines asiáticos. Pero ésta Izmailova, con un control absoluto de sus músculos, y un sentido teatral poco común, se mueve con una gracita tan atractiva y unas manos tan espirituales que no puede menos que hablarse de ella como de un gran espectáculo de calidad. Su acompañante, cabeza de Mongol, es un virtuoso tamborín. Por estos dos artistas bien vale haber venido a Londres.

El Director de la National Arist Foundation

Viene de la 4ª

esto y se trasladó inmediatamente a Berlín. Era algunos días antes del desmoronamiento del Tercer Reich. Intentó ver a Hitler con la finalidad de rogarle que le devolviera los preciosos documentos. Mas todos sus esfuerzos, resultaron baldíos. No pudo ni siquiera acercarse al trágico Bunker, que estaba ya sitiado por las tropas rusas.

¿Qué fue de estos manuscritos? ¿Fueron quemados en el curso del incendio del Bunker? ¿Es cierto — como algunos pretenden — que Hitler los hizo incinerar con su cuerpo y el de Eva Braun? Se apropiaron de ellos otras personas, alemanas o rusas? Smith estuvo en el Munich al objeto de ver a Albert Bornmann, el hermano del confidente del Fuereer. Pero éste no sabía nada del asunto.

Smith ha contado esto en una carta dirigida al Sr. Malenkov. En dicha misiva, el director de la "National Arts Foundation", escribe: "En nombre de la humanidad, me dirijo a usted para suplicarle que me ayude a recuperar estos inestimables tesoros del pensamiento y de la inspiración humana. Procure averiguar si se encuentran en Rusia, ora en poder de los Museos, ora en manos de particulares, admiradores de Wagner."

Smith se halla en Viena y espera impacientemente que se conteste a sus cartas.

**ANUNCIE
EN
MEDELLIN
MUSICAL**

Cuadro de Términos Italianos que Indican Movimientos

Viene de la 6ª

Imperioso	Imperioso
Innocente	Inocente
Patetico	Patético
Religioso	Religioso
Rustico	Campestre
Simplice	Sencillo

PEQUEÑAS LOCUCIONES QUE MODIFICAN EL SENTIDO DE LOS TERMINOS

Assai	Bastante
Con	Con
Senza	Sin
Quasi	Casi
Poco	Poco
Poco a poco	Poco a poco
Piú	Más
Meno	Menos
Molto	Mucho
Non tanto	No tanto
Non troppo	No mucho
Troppo	Demasiado
Stesso	Mismo
Sempre	Siempre
Mosso	Movido
Piú mosso	Más movido
Subito	Al instante

TERMINOS DIVERSOS

Al segno	Volver al signo
Da capo (D. C.)	Desde el principio
Coda	Coda
Volta	Vuelve
Volt subito	Vuelve al instante
Attaca el finale	Ataque del final
Mano destra	Mano derecha
Mano sinistra	Mano izquierda

No puedo dar todos los términos extranjeros que se encuentran en la música, pero este cuadro contiene todos aquellos que generalmente se emplean. Los demás son de muy raro uso: es casi inútil de conocerlos.

Una Opera China en Berlín

Viene de la 6ª

bles amores. La pobre madre no se atrevió a mostrarse en la aldea, por miedo a la cólera del señor. Iba solamente de noche a robar en el templo a fin de alimentarse y de dar de comer a su hijo. No habiéndose cruzado la menor palabra con nadie (salvo con su hijo) durante nueve años, la desgraciada no sabía nada de guerra, de la Revolución, del nuevo poder que defendía al pueblo contra los ricos.

El funcionario la puso al corriente de todos estos acontecimientos.

Tranquilizada la blanca "diosa", volvió a ser una mujer como las demás. regresó a la aldea y sólo conversó de su pasado divino la blancura de sus cabellos, decolorados por nueve años de terror y miseria.

A estos hechos, certificados como exactos por los periódicos comunistas, vinieron a añadirse innumerables y pinto rescos detalles, con los que cada cuentista trató de embellecer su relato. Así, nació una leyenda popular china, de la que la ópera de HoChing Chi y Ting Yi constituye la versión poética y musical.

Vigorous conceptos del doctor Furtwangler sobre la música moderna

Viene de la primera

tico y "biológicamente inferior". En consecuencia, el público lo rechaza. Pero la atonalidad corresponde a un equivalente en el alma del hombre moderno de la "espantosa libertad del espacio cósmico". De ahí su supervivencia al lado de la tonalidad. Este punto de vista, sea que se acepte o no (y contiene evidentemente alguna verdad) deja a la mayor parte de la música moderna fuera de cuenta.

a todos
nos agrada



En cada PIELROJA se encuentra el agrado completo de fumar bien. Este cigarrillo, fabricado especialmente para agradar, ofrece siempre el delicioso sabor natural de los tabacos maduros más finos de Colombia.

Encienda un PIELROJA. Su fama vuela de boca en boca.

Cia. Colombiana de Tabaco

El maestro de maestros Arturo Toscanini

Viene de la 2ª

fancia como cualquiera de nosotros, así como también la presencia de una muchacha bonita a una cuadra de distancia, Toscanini no puede leer una sola línea de la música en el atril que tiene delante suyo.

Su fabulosa memoria, realmente lo es

Toscanini declara que nunca tiene necesidad de proponérselo, para recordar hasta los menores detalles de cualquier cosa. Unas pocas lecturas a una música (colocada a pocos centímetros de sus ojos de zorro), le bastan para fijar en forma indeleble en su mente, a los pasajes más difíciles. De aquí en adelante, Toscanini no sólo está preparado para dirigir la ejecución de memoria (un truco que casi todos los directores pueden realizar después de algunas horas de ensayo), sino que puede ensayar cada detalle de la actuación individual de todos los músicos, corrigiendo con exactitud fotográfica, minuciosidades que escapan a la vista de muchos directores, aún con la música delante. No necesita más que un fin de semana para concebir la interpretación personal de óperas enteras, de memoria. Y una vez memorizadas, evidentemente las recuerda durante años. Se dice que sabe de memoria no menos de 100 óperas y más de doscientas composiciones sinfónicas.

Un músico se le acercó un día, momentos antes, del concierto, con un ataque de histerismo, explicándole que no podía seguir adelante ya que se le acababa de quebrar la llave E-llana de su instrumento. Toscanini se concentró durante un minuto, y entonces le aseguró: "No se preocupe. La nota E-llana no es necesaria en su instrumento en ninguna parte de la ejecución de esta tarde".

Aunque su modestia le hace cohibir en la vida privada, Toscanini como personalidad pública, es tan fieramente independiente como un emperador.

Su soberana negativa a ponerse del lado de los fascistas en Italia y de los administradores nazis de Beyruth y de los festivales de Salzburgo, son ya episodios históricos. Esa actitud le ha hecho un héroe para millones de personas, que antes escasamente le admiraban por su música. Aparte de algunos incidentes dolorosos, como la escena de la bofetada en Bologna, "el anciano" ha disfrutado de su lucha, especialmente cuando podía dejar al enemigo en ridículo. Cuando la Filarmónica tocó en Turin, en la primavera de 1930, ante un auditorio donde estaba la princesa del Piemonte, Toscanini tuvo una de estas oportunidades. Un impasse temperamental y legal, se había producido por tres reglas: la primera era la tradición italiana que establecía que cuando la familia real estuviera presente en un concierto, el himno nacional italiano debía ser tocado. La segunda, era la orden de Mussolini, de que cuando se tocara el himno nacional, éste debía ser seguido por la ejecución del himno del partido fascista "La Giovinezza". La tercera era la regla privada de Toscanini de que, por ninguna circunstancia, dirigiría en ninguna ocasión "La Giovinezza", que una vez había juzgado "una basura musical" indigna de su batuta. Las autoridades rogaron, pero Toscanini estuvo firme. La princesa podía tener su himno ceremonial, pero Mussolini no tendría su "Giovinezza". Finalmente, después de muchas negociaciones, se halló una solución. Mientras la filarmónica esperaba en el proscenio, de rigurosa etiqueta, una desastrosa banda local de instrumentos de viento, fue introducida en el escenario y ejecutó ambos himnos, en forma espantosa. Durante toda la ejecución, Toscanini estuvo inmutable con los brazos cru-

zados sobre el pecho. Una vez cumplido el ceremonial, el concierto comenzó.

A pesar de esto ha habido ocasiones en que el maestro ha llegado a jugar su reputación en aras de la comodidad de algún músico nervioso. El primer concierto dado en Europa, en 1930, por la Filarmónica de Nueva York, fue dado en la Opera de París. El viaje de diez días a través del Atlántico, sin la oportunidad de una práctica adecuada, había dejado a muchos de los músicos, con falta de ajuste en sus interpretaciones. Esto es prácticamente positivo, en la sección de instrumentos a viento, donde los labios pronto pierden su elasticidad, si no se practica a menudo. En el programa estaba una de las partes más expuestas y difíciles del repertorio sinfónico: el solo de corno del "Nocturno" Mendelsson del "Sueño" de una noche de verano". El primer corno de la Filarmónica era uno de los más afamados del mundo, Bruno Jaenicke, pero hasta él sufrió algo a causa de las dificultades para ensayar. El solo del "Nocturno" termina en una larga nota sostenida y para cuando el músico llega a esa parte, estaba en el límite de su resistencia. Toscanini percibió al instante la situación y cortó la nota, bastante antes, de su verdadero final. El resultado fue un enorme error de gusto musical, pero el músico se salvó de una humillación que tal vez hubiera significado su fracaso absoluto.

La integridad en todas sus relaciones con los integrantes de su orquesta, le ha ganado el respeto unánime de todos los músicos del mundo. Como se trata de un completo entendimiento de los músicos y sus problemas, esa es la esencia del genio de Toscanini, como director. Musicología, gusto, sentido del estilo, sensibilidad del oído, conocimiento fotográfico de la música, todo contribuye al lado objetivo de sus interpretaciones. Pero hay otro factor en la dirección de Toscanini, sin el cual, ninguna de estas cualidades tendría significado práctico: el dominio psicológico de los hombres bajo su batuta. La habilidad de controlar una orquesta no es única de Toscanini. Muchos directores realmente buenos, tienen el don de saber dirigir. Pero la profundidad a que este control penetra, en el caso de Toscanini, la cantidad de detalles musicales que afecta directamente, es probablemente mayor que con ningún otro director hasta ahora conocido del público.

Y la facultad que permite este grado de control, es primeramente, no asunto de musicología ni de prestigio personales, sino de sensibilidad intuitiva al tratar a la gente.

DIRIGE POR INTUICION

Toscanini no es un hombre complejo intelectualmente, y su manera de manejar a los músicos dista mucho de parecerse a la de la generalidad de los directores que lo hacen bajo reglas preconcebidas como si fueran moldes ya establecidos. El consigne su objeto haciendo producir en el inconsciente del individuo, una reacción que da el fruto apetecido.

Enfrentado con una fuerte y majestuosa entrada de los instrumentos de viento, Toscanini habrá elevado intuitivamente el volumen y majestuosidad que su primer trombonista produce inconscientemente, (juzgando por una mirada de pequeños detalles, tales como los hábitos musicales del hombre, carácter, peculiaridad, emocionales, la cantidad de aire inhalado, etc., etc.) y en-

tonces ajustara sus gestos de tal manera, que a un hombre en esas circunstancias, con determinada cantidad de aire en los pulmones, darán no la idea general del volumen, sino una especie de avanzado cruceo de lo que la persona puede hacer. Es como si la ocaña dijera: "Quiero que toques con fuerza y determinación", sino "No me agrada la forma en que va a tocar ese pasaje. Haga las siguientes iteraciones a sus pianes". El proceso, es desde luego, no racional. Es demasiado complejo y rápido, para que el razonamiento lógico común intervenga en algo.

Unos años atrás, debía tocarse la "Bacanal de Tanhauser" de Wagner, en el Carnegie Hall. Al final de esta obra, en su versión de concierto, hay una parte donde cuatro violines solos, delicadamente, hacen eco a la música de las doncellas de Venusberg. El pasaje es muy expuesto, y generalmente es asignado a los primeros violines. Toscanini, con la idea de intensificar el efecto de este pasaje (que en la ópera es cantado por un coro a los lados), ordenó que debía ser tocado por los últimos violines. Ahora sucede que los violinistas sentados atrás, por más competentes que sean, no están acostumbrados a hacer partes de solos, y la aprehensión les recorre el cuerpo cuando se le ordena que hagan tal cosa. Pero Toscanini se había propuesto que así se haría, y así fue. Los ensayos resultaron regularmente satisfactorios y por fin llegó el día de la aparición en público. La nerviosidad dominaba a los componentes de la orquesta y especialmente a los que debían ejecutar el solo. La caótica y orgiástica sonoridad de la música se desarrolló de manera usual, y la interpretación se desarrolló como de costumbre; el momento de la entrada de los cuatros violines finalmente llegó. Los músicos nerviosos en grado sumo, atacaron la parte que les correspondía, como si estuvieran navegando en un mar helado. Los arcos comenzaron a temblar; antes de que la primera nota se extinguiera todos comprendieron que el asunto iba a terminar en una catástrofe. Aquí, Toscanini entró en acción: sacando su pañuelo, al tiempo que de jaba de dirigir, comenzó a toser violentamente. Los cuatro músicos, viendo a su maestro en dificultades y comprendiendo que eran ellos los que debían salvar la interrupción, y con eso el espectáculo, olvidaron al instante sus nervios y el solo continuó con heroica e inusitada energía. La actuación fue un éxito. Muchos creyeron que la tos del maestro era fingida, más fuera ésta lo que fuera, el hecho es que el astuto director, obtuvo los resultados por él apetecidos.

A través de su musicalidad, innata de su sentimiento nato por lo dramático, su notable sentido de la proporción musical. Toscanini puede transformar una sinfonía en un magnífico edificio de detalles perfectos, y dando énfasis dramático, dando a cada frase una calidad de suspense, que deja atónito al auditorio más indiferente. En estas dotes, Toscanini es tal vez inigualado. Y ellas impresionan tanto que el público en su entusiasmo, pasa por alto algunas de las debilidades y limitaciones del maestro. Muchas de esas limitaciones son producidas por su temperamento. Conducen, a través del análisis, a conocer la calidez de la mente del maestro, y el tipo de hombre que es.

TIENE UNA MENTE MEDITERRANEA

Arturo Toscanini tiene una clásica mente mediterránea. Sus interpretaciones son tan lucidas, tan agudamente definidas, y brillantemente iluminadas, como si el cálido sol de su nativa Parma, le diera su calor, durante todas sus actuaciones. Adora la lógica, la claridad y el brillo. Rechaza todo lo enigmático y difuso. Esta actitud clásica de su mente, tal vez tenga algo que ver con la maravillosa claridad y brillo que imprime a sus interpretaciones.

Pero también afecta su gusto en la elección de los programas, y la calidad de dirección en ciertos tipos de música. Su pasión por lo claro le conduce a la elección de las músicas claras, pero también profundas. Su delicado gusto italiano, suaviza en gran parte, el rudo vigor de sinfonías, de compositores, tales como Bruchkner, Brahms y Sibelius, aunque hay que reconocer que lo hace con un arte exquisito. Sólo recientemente ha aprendido a gustar de Tschaikowsky y otros rusos contemporáneos. Odiando notoriamente los más violentos y cacofónicos tipos de música moderna, se ha tomado recientemente cierto ligero interés en compositores americanos modernos como Samuel Barber, Roy Harris y Gershwin (cuya "Rapsodia en Azul" dirige virilmente, pero, a estar de acuerdo al consenso general, malamente).

Aunque ha sido director sinfónico, durante los últimos veinte años, la dirección de Toscanini ocasionalmente traiciona los hábitos de la ópera. Su vista u oído, está siempre en la melodía y en el climax principal, en el máximo punto de énfasis. Puede cincelar una melodía lírica, o un ritmo conducente, con una precisión y claridad que pocos contemporáneos pueden igualar. Con Toscanini, lo que los músicos llaman "voces internas", encuentran salida y expansión, así como variedad de color. Sus pasajes orquestales son invariablemente claros y brillantes, pero a menudo monocromáticos.

A pesar de todo su dominio de la técnica de la sinfonía, Toscanini tiene una debilidad. Esta es una curiosa tendencia a perder el auto-control en ritmos excéntricos. Se sabe que ha perdido el dominio de sí mismo en ensayos de los complejos ritmos de la "Suite N.º 2" de Ravel, de "Dafnis y Cloé" o en los sincopados pasajes de "Hasta Eulepenspiegel", de Strauss. Los pasajes son cortos, y Toscanini invariablemente se recobra con corrección. Todo esto es extraño en él, ya que no parece tener ningún otro defecto en su técnica.

Un fenómeno curioso a menudo notado en conexión con la dirección de Toscanini, es su tendencia a "gastar" a las orquestas. Después de unas brillantes temporadas bajo la dirección del "anciano", las orquestas parecen haberse agotado. Ningún otro director puede volver a dejarlas en las condiciones anteriores. El ejemplo más notorio de esto, fue el descenso en las audiencias de la Filarmónica-Sinfónica de N. York, luego de haber abandonado el maestro, en 1936. Más que ningún otro director de su generación, Toscanini, es un autócrata. Echa a sus espaldas la responsabilidad de cada decisión musical, cada detalle y cada movimiento realizado por cualquiera de los cien hombres bajo su mandato directriz. Esto da resultados magníficos, mientras Toscanini continúa con la batuta. Pero en cuanto el himnotismo cesa, y otro

Elogios a Guillermo Espinosa en Washington

Washington, abril 20 (AFP). La prensa de Washington comenta en términos elogiosos el concierto sinfónico realizado el lunes en la noche en la Unión Panamericana para celebrar el Día Panamericano y rinde particular homenaje al director de orquesta colombiano, Guillermo Espinosa, quien dirigía por primera vez en la capital de los Estados Unidos.

"En el curso de un programa particularmente complejo, el señor Espinosa se reveló como un director de alta competencia y de considerable elegancia", escribe Irving Lowens, crítico musical del "Evening Star".

El programa, seleccionado por Espinosa, comprendía el concierto Groso en sol menor de Handel, la Sinfonía en sol menor de Mozart, la Suite para instrumentos de cuerdas del compositor argentino Caamaño, y el Concertino para piano y orquesta de Piston, compositor norteamericano, y la Suite del Ballet "La madrugada del panadero" del compositor mexicano Halfter.

El pianista mexicano José Kahan, quien ejecutó el Concertino de Piston, se hizo no tar igualmente, según el crítico Lowens, quien escribe: "El joven Kahan tocó este trozo con una técnica brillante, que dejó una impresión nítida de que se trata de un artista del cual se hablará mucho".

maestro menos autoritario, toma las riendas, la maquinaria pierde su poder de coordinación. La Filarmónica en 1936 perdió, no solo su vitalidad física o emocional, sino la voluntad que había galvanizado hasta a sus menores componentes, llevándolos a la actividad coordinada. Esa voluntad había sido Arturo Toscanini.

Pero si Arturo Toscanini no puede ser todas las cosas, para todos los escuchas, puede ser más cosas para muchos de ellos, que cualquier otro maestro contemporáneo. Y si ocasionalmente deja una orquesta sinfónica, tan falta de vida como el muñeco de un ventrílico, mucha gente piensa que lo que él ha sacado de ella, valió la pena el sacrificio. En los primeros clásicos teutónicos — Haydn y Mozart — él es el supremo maestro del estilo aristocrático y brillante. Es probablemente, el más grande director viviente de Beethoven. En obras claras, de compositores románticos más líricos — Schubert, Weber Schumann, Mendelsson, tiene pocos rivales. Es el más grande de todos los directores de Wagner, contemporáneos. Y puede ejecutar las obras del gran impresionista francés Debussy, con un sentido de la atmósfera, igualado por pocos, y con una maleabilidad e intensidad dramáticas por ninguno igualadas hasta la fecha.

Una y otra vez Toscanini, ha sido criticado por introducir en programas sinfónicos, algunas pequeñas overtures de casi ignoradas pequeñas óperas, o de música de ballet. Pero aún sus más severos críticos, admiten que hace de esos trozos, las más pulidas gamas, antes de terminar con ellos.

Tal vez haya algo de verdad en la anécdota popular, que hace encontrar al maestro con el compositor italiano Respighi, al doblar la esquina de una calle de una ciudad italiana: "Me ha oído dirigir sus "Pinos de Roma?" — pregunta el maestro: "No, no le oí". — admite Respighi. "Debería haberlo hecho — con testó secamente el maestro — "Es maravillosa. Usted no la hubiera reconocido".