

MEDELLIN MUSICAL

Revista Mensual.

(Edición de 2.000 ejemplares)

Licencia Nro. 30

Distribución Gratuita:
AÑO I — Número 9

Medellín, Julio-Agosto de 1954

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

Cerca de los Grandes Artistas

Erna Berger, Joseph Szigeti, Detlef Kraus y Claudio Arrau

Cuando vemos el primer anuncio de la presentación de un famoso concertista, después de experimentar nuestra personal emoción un poco egoísta de poder gozar buena música interpretada en forma maravillosa de todas maneras, aunque nada auguramos exactamente de cómo será la magnitud de la versión, porque ahí está una de las fases grandiosas de la música: nunca se repite la magnitud de la versión artística, auguramos la esperanza de que muchas personas concurren a gozar estéticamente de la actuación. Sin embargo después del concierto, ya repuestos de las emociones de la música, vemos como se alejan las esperanzas de que el éxito del recital produzca frutos para la presentación de otros, encadenamiento ligado a la parte económica como resultado del acto artístico.

La séptima presentación del pianista Claudio Arrau, el cual en su último recital comprobó su autenticidad y su fama como uno de los grandes pianistas del momento actual, comprobó como no basta al público haber tenido referencias magníficas y el hecho especial de haber oído en la misma ciudad la fama que ha dejado después de cada actuación, para asistir en número que corresponda a la altura de la ciudad al último recital.

Pero existe otro aspecto que nos impresiona, aparte del contacto meramente musical en el concierto con el artista, y es la grandeza de la personalidad de estas figuras estelares del arte musical. Y es este aspecto el que nos ha llevado a esbozar ligeramente nuestra impresión al haberlos tocado en suerte de estar de cerca de los grandes músicos que nos han visitado y al haber disfrutado de su conversación.

Por ser la mayoría de los artistas, personas sencillas, amables y de gran conversación, es una ventaja para el interlocutor que en un principio se siente cohibido ante la grandeza artística que acaba de presenciar en sus actuaciones. De ahí que podamos contar nuestras impresiones sobre sus personas y hablar de las magníficas apreciaciones que ellos dan sobre la vida musical. Pero después de haber hablado largo rato con ellos vuelve nuestra preocupación que nos abruma cuando pensamos por qué no han sido acogidos por tantas personas cultas que no han asistido a sus conciertos?

ERNA BERGER

Con la seriedad natural de todos los grandes artistas de-

ja la gran soprano alemana que su simpatía y espontaneidad corra con frescura de su sonrisa y con el caluroso ambiente que ya crea su conversación. Con discreción reservada y con afable agradecimiento recibe las felicitaciones y comentarios sobre sus interpretaciones y subraya con sencillez el nombre de las obras en las cuales se sintió más poseccionada de su arte que nos acaba de brindar pocas horas antes en la sala de conciertos.

Nuestras preguntas no son rígidas ni indiscretas porque ella facilita amablemente el tema de la conversación. Espontáneamente habla con sorpresa de la belleza de Medellín que le encanta por su claridad y por el panorama de montañas que la rodean. No deja de advertir que le gustó el público que asistió a su recital especialmente porque había gente joven en su mayoría. "La juventud que gusta de la música es una promesa y una garantía para el arte y la sociedad", agrega con firmeza.

Su camaradería con sus colegas músicos es notoria y especial. Durante la conversación aprovecha toda oportunidad —cuando se habla de su recital— para elogiar la labor de su acompañante el maestro Olav Roots, llegó hasta decir que todo su éxito fue por tan magnífica colaboración. Entre todas las figuras del gran mundo musical que habló con más simpatías está Arturo Toscanini. Cuenta cómo fue su primer encuentro con el maestro cuando se buscaba en Bayruth una soprano ligera para cantar "el pastor" en la ópera Tanhauser, de Wagner y con gran mímica y fervor explica con gestos cómo lo indicó el maestro que subiera un poco de tono para luego premiarla con una amable sonrisa de aprobación. Al comentar la memoria prodigiosa del maestro ella cuenta como hace poco en Nueva York Toscanini cuando fue a saludarlo después de sus conciertos en la NBC el maestro reconoció su voz y le preguntó si fue en Bayreuth en donde ella había cantado bajo su batuta.

Las opiniones autorizadas de los famosos músicos que nos visitan contienen gran dosis de interés para el aficionado y en las charlas con ellos se oyen muchas apreciaciones y sabe uno de sus predilecciones especiales. Así Erna Berger dijo que en la ópera tiene papeles predilectos como el de Gilda en Rigoletto y el de Violeta en Traviata.

JOSEPH SZIGETI

La personalidad magnífica

del extraordinario violinista húngaro Joseph Szigeti nos irradió su espléndido arte en un recital inolvidable, como también tuvimos el beneficio impacto de su interesante compañía en varias conversaciones en las cuales Szigeti nos deslumbró con un atrayente y comunicativo modo de expresión. El matiz de los innumerables temas, el interés universal por todas las manifestaciones del espíritu humano, especialmente en artes visuales, literatura y naturalmente en música nos embargaron plácidamente. Es el músico que hemos conocido que en forma más natural conversa y el que mayor amenidad da a sus pláticas. Además su interés por los puntos de vista del interlocutor y su inclinación por conocer la idiosincrasia de nuestras costumbres lo hacen sumamente simpático. La configuración arquitectónica de la ciudad, su clima y la espontaneidad del público que lo escuchó lo dejaron más sorprendido, admirado. No se explicaba el por qué el nunca había oído mencionar a Medellín, siendo que había oído hablar de muchas ciudades del mundo de menos importancia. Entre sus preocupaciones aquí en Medellín merecen contarse las demostradas por nuestra actividad musical. Preguntó por los conciertos y comentó con erudición sobre el valor de los diversos artistas y conjuntos que han visitado. Se preocupó profundamente por la suspensión de la Sinfónica de Antioquia considerando que una ciudad tan bella, tan rica y culta no puede prescindir de un conjunto sinfónico e insinúa como sería una idea práctica el combinar la contratación de buenos profesores para un conservatorio que al propio tiempo actuarían en una orquesta sinfónica. Al hablar maravillas de la belleza del Club campestre y sus alrededores dijo que le gustaría pasar unas semanas en este hermoso campo y aprovechar para dar un ciclo de sonatas de Beethoven. Admiró la labor cultural altamente meritoria y consagratoria como apostolado artístico de la Sociedad Amigos del Arte, y del Departamento de Extensión Cultural del Municipio. Al comentarle como dicho esfuerzo era correspondido en forma tan pobre por la sociedad, dijo que formar una cultura es trabajo de muchos años y aún de siglos.

DETLEF KRAUS

Es alemán de Hamburgo el joven pianista que surge de la nueva Alemania. Nos llamó poderosamente la atención de su personalidad brillante y comunicativa. Tal vez por su juventud rebosante y por su físico —parece a simple vista un alteta más bien que un artista alemán— y por su extraordinaria inteligencia, a los pocos instantes de conocerlo ya se siente familiaridad y se han resuelto todos los problemas de comprensión personal. Tiene por esto un maravilloso sentido de adaptación. Empezó manifestando mucho arado por el clima de la ciudad. Luego los cumplidos sobre la ciudad (todos concuerdan en decir que es muy bella, ordenada, limpia, progresista, moderna etc) y empieza

(Pasa a la ocho)

Fue Grandiosa la Actuación de Claudio Arrau en Medellín

Con este recital, el séptimo dado por el genial pianista chileno en Medellín en 13 años tuvimos la experiencia musical más intensa y profunda de nuestra vida. La grandiosidad de expresión espiritual, la perfección de la ejecución y la intensa comunicación creada entre el compositor y el público por intermedio de su interpretación, creó

resaltar con elocuencia y poder espiritual, el fondo expresivo, la poética, la humanidad y el sentimiento que lleva en sí la música lo cual no podemos explicar con palabras como es. Es simplemente aquello que hace que exista la música como expresión espiritual inmaterial que conmueve nuestras facultades más nobles, con aquello que no se



un clima de arte musical ideal de cuya grandeza es difícil hablar.

La creación Beethoveniana de las sonatas números 7, 18, 30, y 23, con sus diferentes pactos musicales tuvieron en Arrau el intérprete ideal por excelencia. Empezando porque la interpretación fue tan profunda y embargadora del oyente, aún del más desprevenido, que la parte mecánica, digitativa y puramente técnica fue un elemento, siendo esencial, que pasó desapercibido por todos. Arrau llamó la atención por este aspecto en el cual cifran muchos pianistas sus éxitos y que muchos públicos toman como único motivo para gozar de la música pianística. No porque Arrau no tenga poderes para deleitar con una mecánica a toda prueba y no porque carezca de capacidad para ello, sino porque ha llegado a una cúspide en el arte en la cual lo que más fácil se advierte para mero deleite del sentido auditivo, no cuenta sino como base esencial para hacer

puede decir de ninguna otra manera. Beethoven nos dejó en estas cuatro sonatas música de gran calidad y belleza que contiene un mensaje humano de recóndita manifestación. Y Arrau supo comunicarnos con su interpretación en forma trascendental esa belleza.

El "Largo e mesto" de la Sonata N° 7 en Re mayor fue tan hermoso en poesía pura, como nunca lo habíamos soñado. Cada nota parecía que fuera pensado largo instante antes de sonar con tanta expresión.

En la sonata siguiente, la en Mi bemol opus 31 N° 3, la gracia imperó en todos los momentos. Aplicó un dominio de fraseo y galantes matices al cáncido minueto para luego despedirnos con una fulgurante "Presto con fuoco" de transparencia y fuerza inusitadas.

Pero al destacar nosotros algunos aspectos del recital no queremos aminorar lo restante, porque en la Sonata o-

(Pasa a la ocho)

Un gran programa de piano

Marisa Regules una de las grandes pianistas de la actualidad presentará en la sala del Teatro Lido el martes 17 de agosto un programa de gran categoría que sobresale por su magnífica variedad dentro de una elección de obras escogidas con gusto, teniendo en cuenta el contraste que resalta en el estilo y expresión de la música.

PROGRAMA

Sonata en La menor, K. 310	W. A. Mozart.
Sonata en La mayor, opus 101	L. V. Beethoven.
Balada N° 1 en Sol menor, opus 23	F. Chopin.
Le Timbeau de Couperin	M. Ravel.
Sonata	Alberto Ginestira.
Rondeña	I. Albeniz.
El Puerto	"
Triana	"

(Pasa a la ocho)

Ciclo de sonatas para violín y piano de Beethoven

Matza y Mascheroni presentarán las diez sonatas en tres conciertos durante el mes de septiembre.

El departamento de extensión Cultural del Municipio de Medellín prepara para el mes de Septiembre un Ciclo especial de tres conciertos en los cuales se presentarán las diez sonatas para violín y piano de Beethoven interpretadas por los maestros Joseph Matza y Pietro Mascheroni. Para complementar dos de los programas se ejecutarán también las dos Romanzas para violín y piano del propio Beethoven. El orden en el cual se interpretarán las obras es el siguiente:
Primer concierto

- Sonata N° 1, en Re mayor.
- " N° 4, en La Menor.
- " N° 7, en Do Menor.
- Romanza en Sol Mayor.
- Segundo concierto
- Sonata N° 2, en La Mayor.
- " N° 5, en Fa Mayor.
- " N° 10, en Sol mayor.
- " N° 8, en Sol Mayor.
- Tercer concierto
- Sonata N° 3 en Mi Bemol Mayor.
- " N° 6, en La Mayor.
- " N° 9, en La Mayor.
- Romanza en Fa Mayor.

Abierta al mundo

La pianista Marisa Regules en Medellín



"La artista argentina más grande de nuestro tiempo". la brillante pianista Marisa Regules dará en Medellín un único recital de piano el martes 17, en el tercer concierto de abono de la temporada musical de 1954, de la Sociedad Amigos del Arte.

En plena juventud Marisa Regules, se encuentra disfrutando de la gloria, la fama y el triunfo que le ha dado su prodigiosa carrera de pianista. En su país natal el fervor del público la ha declarado como la artista Nº 1 de la Argentina, motivo por el cual sus conciertos en el teatro Colón son además de un acontecimiento artístico, un suceso social. Después de su primera visita a los Estados Unidos en donde obtuvo un clamoroso éxito en los recitales y conciertos dados desde 1941 hasta mayo de 1946, regresó a Buenos Aires donde obtuvo la acogida histórica que ningún otro artista ha tenido en aquel país. Dió nueve conciertos con lleno completo en el Teatro Colón y veintitrés en el resto del país. Cuatro de los recitales del Colón tuvieron una audiencia adicional fuera de las cuatro mil personas que se acomodan en el teatro, y fuera de doscientas personas que se instalaron en el escenario.

Los recitales en Carnegie Hall y Town Hall de Nueva York, y sus actuaciones como solista en grandes orquestas sinfónicas incluyendo: la Orquesta Filarmónica-Sinfónica de Nueva York, Sinfónica de Cleveland, Sinfónica de la NRC, Sinfónica de Filadelfia, National Orchestral Association, Sinfónica de Indianapolis, Sinfónica de Mineápolis, Sinfónica de Kalamazoo, Filarmónica de Port Wayne y Filarmónica de Scanton, en los Estados Unidos, y la Orquesta Sinfónica del teatro Colón de Buenos Aires, Sinfónica de Sodre, de Montevideo y la Orquesta Sinfónica de Guatemala, en latinoamérica, son magníficas referencias para pensar en su formidables dotes de pianista e intérprete. Otras actividades musicales como la actuación en grandes centros de música de cámara como "The Chamber Music Guild of Washington", sus grabaciones en discos Víctor, y sus actuaciones en la radio han extendido su

acción artística.

En la gran película musical "La vida de Albeniz", el inmenso público que presenció sus exhibiciones tuvo oportunidad de apreciar a Marisa Regules en la interpretación de la música pianística de Albeniz y en el papel de Blanche Selva. Con el Cuarteto Loewenguth efectuó varias corrientes de Conciertos por los Estados Unidos. En una de dichas giras sufrieron un accidente de automóvil, sufriendo heridas de consideración. Sus últimos triunfos han sido en Europa, en donde los públicos la aplaudieron con entusiasmo y la crítica severa la recibió con gran aceptación.

A la edad de cinco años se presentó por primera vez ante el público en un recital dado en Buenos Aires. Su debut como artista madura se realizó en Madrid con gran éxito, que se repitió en París, Buenos Aires, Montevideo, Lima y Santiago de Chile. Tuvo el honor de actuar en la primera interpretación del Concerto para piano de Ravel con la Orquesta del Teatro Colón bajo la dirección de Albert Wolf.

La vibrante personalidad de Marisa Regules complementa maravillosamente su gran ejecución pianística en la cual resalta la maestría en el domi-

Marisa Regules una entre las grandes del teclado

En "El Colombiano" del 18 de abril de 1950, Ra-Vel escribió sobre Marisa Regules, con motivo de su primer recital en Medellín: "...La excelente pianista argentina demostró al tocar en una forma tan extraordinaria, que posee en modo superlativo todas las múltiples cualidades de los grandes maestros del piano". "Su supremo dominio del teclado se reveló desde las primeras notas de la Suite Inglesa de Bech". "Toda la profunda belleza y las

Conozca una Sinfónica

Historia General de la Orquesta

El Corno Inglés - El Clarinete, Por Christian Darton, de "Ud. y la Música"

III EL CORNO INGLES

El primo distante del óboe al que nos hemos referido, en realidad, es sólo un pariente pobre. El corno inglés, que no es inglés ni es corno, está construido sobre líneas similares a las del óboe, con excepción de dos puntos de importancia.

En la voz de contralto de los instrumentos de doble lengüeta, que se distribuye así:

- Soprano Óbbo.
- Contralto Corno inglés.
- Tenor Fagot.
- Bajo Contrafagot.

La diferencia en la construcción son éstas: El corno inglés termina en una curiosa especie de "campana", muy parecida a una esfera, a la que se le han cortado dos cascotes en luzares opuestos; en uno de ellos se empalma el tubo conductor de aire, que sale libremente por el otro. En el otro extremo del instrumento hay un pequeño tubo de metal en el que se fija la doble lengüeta. El tubo está doblado, la que da apoyo a la teoría de que el instrumento no debiera llamarse Cor Anelais, sino Cor Anulé (corno doblado). Pero sea cual fuere su nombre, en modo alguno es un corno.

Su sonido, de timbre verdaderamente único, es producido por su campana especial. Es un sonido profundo y hueco completamente distinto al del óboe; de timbre más nasal y tristemente evocador. Las virtudes de este instrumento han sido admirablemente explotadas por Berlioz (1803--1869) en el Carnaval Romano.

Está afinado una quinta más grave que el óboe; es decir, la más aguda es La, una octava más alta. Esto nos lleva a la primera mención de lo que se denomina: instrumento de transposición. La digitación es idéntica a la del óboe. Pero, como está afinado una quinta más abajo si el ejecutante toca una nota que el óboe sonaría Sol, en el corno inglés resultaría una quinta inferior, o sea un Do. Esto puede parecer un poco confuso, pero, desde el punto de vista del ejecutante es de lo más sencillo. Y después de todo es el artista quien interesa. Imaginemos que el cornista tuviera que aprender una digitación distinta — como debería hacerlo si la notación se efectuara en una verdadera tonalidad — a pesar de que su ejecución es la más complicada de todos los instrumentos.

En cierto sentido, la Flauta Piccola es también de transposición. Su digitación es idéntica a la flauta, pero su sonido es de una octava más arriba. En este caso la cuestión en realidad se simplifica tanto para el lector de la partitura como para el intérprete, porque si la música para el piccolo se escribiera en su verdadera tonalidad, la línea superior de la partitura presentaría el aspecto de una serie de notas telefónicas sobresaliendo de las líneas del pentagrama.

La Flauta baja es también un instrumento de transposición y por las mismas razones suena una cuarta más grave que la música escrita en la partitura. En el caso del corno inglés el hecho de que las notas escritas no sean las mismas que las de los sonidos producidos, simplifica también en cierto modo el trabajo, desde el punto de vista de la notación; su registro más útil es en cuartos entre el Sol agudo y la lave del Re grave. El recurso del transposición en la notación; obvia las dificultades de las líneas adicionales y el constante cambio de llaves.

nio completo de las dificultades técnicas. "Invaluable activo de personalidad y temperamento", la ha llamado el crítico del New York Herald Tribune.

LOS CLARINETES

El clarinete difiere en varios aspectos importantes de la familia del óboe. En primer lugar consiste en un tubo cilíndrico de madera, en tanto que en la familia del óboe y el fagot, es cónico; además posee sólo una lengüeta colocada contra el extremo del tubo, mientras que, como se ha dicho, el óbbo tiene doble lengüeta.

El clarinete propiamente dicho es el miembro más joven de la orquesta, ya que data de 1690, aunque no comenzó a emplearse generalmente hasta cien años después. Desde su introducción ha sufrido varias modificaciones y mejoras en su mecanismo, que hoy está compuesta de trece llaves y veinte agujeros.

Tal como el corno inglés es un instrumento de transposición. No obstante está construido en varias llaves; es decir en cuatro tamaños. En cada uno de ellos la nota fundamental depende de la extensión del tubo.

Los de uso más frecuente son los clarinetes de Si bemol y La. El primero tiene un sonido de tono entero menor que el que está escrito, de modo que una pieza escrita en la clave de Do mayor lleva la parte del clarinete con la notación en Re, con dos sostenidos. El segundo suena tres semitonos más graves que en la notación, de modo que una pieza en Do mayor, está escrita en Mi bemol.

Además de estos dos instrumentos existe un clarinete piccolo, construido en Mi bemol y el clarinete bajo, en Si bemol. Este último y el

contrafagot son los verdaderos bajos de las maderas, en tanto que el fagot, como lo hemos dicho anteriormente es el tenor.

El clarinete es el instrumento más útil de la orquesta, ya que su sonido se mezcla con facilidad con el de cualquier instrumento. Su registro superior puede ser agudo y estridente; pero en toda su tesitura es capaz del más suave pianissimo de un sonido muy delicado. Además es sorprendentemente ágil. Tanto que en bandas militares ejecuta la música del violín en arreglos especiales.

Por lo que antecede puede verse que el clarinete tiene diversas funciones. Puede ser un instrumento puramente melódico o tejer complicados arabescos, tanto en escalas como en arpeggios.

Un buen ejemplo de su empleo puede notarse en el Quinteto para clarinete y cuerdas, de Mozart.

Puede también mencionarse que el clarinete Bajo es de tal extensión que a menudo la boca del instrumento está vuelta hacia arriba; de tal manera su parte inferior es parecida a la del saxofono. He visto un clarinete bajo que el tuvo recto, pero aparte de ser incómodo, el ejecutante lanza notas de su instrumento contra la alfombra lo que por cierto no produce un buen sonido.

(El saxofono no se considera por lo general como un instrumento orquestal, pero el Bolero de Ravel ofrece un notable ejemplo de su empleo. De todos modos no me propongo tratar a los saxofonos por separado).

En toda escuela, biblioteca, instituto y Universidad y en cualquier hogar es imprescindible como útil y atrayente obra de consulta el

Atlas Universal Aguilar

El Atlas Universal Aguilar está integrado por:

- 19—Un tratado completo de Geografía, con numerosos mapas en negro y color, grabados, cuadros estadísticos y gráficos incluidos en el texto.
- 20—El Atlas propiamente dicho, formado por 130 páginas de cartas, unas de 25.7 x 37 y otras de 37 x 53.7 centímetros, a todo color. De las primeras, se han dedicado a la Península Ibérica e Hispanoamérica 21; de las segundas, 9.
- 21—Un índice toponímico, que comprende 200.000 términos.
- 22—Un vocabulario de términos geográficos, con más de dos millones de voces.
- 23—Un selecto álbum, constituido por medio millar de fotografías de todos los rincones de la Tierra. Es decir, un volumen de cuyo grosor puede dar idea el hecho de que su peso aproximado será de cuatro kilos y medio. Sus dimensiones son de 41 x 32,5 centímetros.

El Atlas Universal Aguilar es una extraordinaria empresa editorial y cultural al mismo tiempo.

NUNCA DEBE USTED OLVIDAR QUE EL ATLAS UNIVERSAL AGUILAR

- Incorpora novedades que no aparecen en ninguno de los atlas más modernos.
- Indica los aeropuertos, ferrocarriles y carreteras principales, detalle importante, pues sobre todo estas últimas suelen ser olvidadas de los demás atlas.
- Contiene un tratado completo de Geografía 130 páginas de mapas, sencillos unos, y otros a doble página.
- Auxiliadas por mapas menores, zonas de ampliación y mapas de ciudades.
- Explicadas en el reverso por texto que reflejan las últimas novedades geográficas.
- 500 fotografías ilustran los textos.
- Ofrece una transcripción racional de los topónimos.

EN NINGUN HOGAR, BIBLIOTECA O INSTITUCIÓN DEBE FALTAR ESTA OBRA MONUMENTAL.

Solicite sin compromiso el folleto a todo color, descriptivo de esta obra monumental a

Librería CONTINENTAL

Teléfono: 149-48 - Junín Nº 52-11

Despachos por correo contra reembolso.

PRECIO \$ 110.00

1950

Abierta al mundo

CLUB DE LIBROS

\$ 2.00 Y \$ 2.50 SEMANALES

LIBRERIA CONTINENTAL

JUNIN 52-11 TELEFONO 149-48

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

Doce Millones para Deportes, y la Cultura Artística?

Se continúa obrando con una indiferencia que lleva al desconsuelo desesperante. Todos nuestros gobernantes están mostrándose ajenos a la cultura musical. Lo que poco a poco se da para el desarrollo de la música en Colombia es insignificante de acuerdo con su importancia y trascendencia. Ni siquiera el ejemplo de los países cultos del mundo que consideran la actividad musical como algo esencial en la vida del pueblo mueve a nuestros hombres públicos. Pasan los días, los meses y los años y lo que por una esperanza basada en la lógica que proviene de la evolución cultural de los pueblos, creíamos que llegaría, se desvanece más fácilmente ante hechos como el que presenciamos en Colombia actualmente.

Los esfuerzos de pocos ciudadanos que se preocupan por la vida musical son destruidos por las promesas falsas y las disculpas, de que existen mayores necesidades para resolver, antes de destinar dinero al arte musical.

En forma exitosa una juventud entusiasta y vigorosa acaba de celebrar sus torneos deportivos con el apoyo del estado. Los beneficios son maravillosos. Es innecesario extendernos explicando por qué el deporte es benéfico para un país y el por qué la cultura física ayuda a levantar espíritus sanos en cuerpos vigorosos. Y no vamos a declararnos enemigos de los bellos espectáculos deportivos en donde las multitudes reciben una expansión sana. Nuestro propósito es protestar por la falta de justicia para distribuir los dineros públicos destinados a la expansión sana de la sociedad. Doce millones han sido destinados al fomento del deporte, y en una ciudad rica y poderosa como Medellín no existe Conservatorio de Música, no hay Orquesta Sinfónica, no hay ópera, no hay ballet, ni conjuntos corales, ni conjuntos de cámara, ni bandas de música. Por qué el Estado no quiere dar dinero para su fomento?

No es peligroso hacer alarde de una suma tan fabulosa, diciendo que está destinada a la cultura física del hombre, y a divertir millones de personas con los juegos atléticos? Se va a crear un cuerpo sano para una mente sana. Y esa mente no necesita nutrirse con espectáculos más espirituales que contrasten lo bruto que invade la mente teniendo como incentivo una materia vigorosa? No es estímulo exclusivista para la fuerza bruta del hombre?

No sería más acorde con la lógica, el sentido común y la armonía de la naturaleza humana preocuparse por nutrir los espíritus con la cultura artística que fortalece, ennoblece y eleva las facultades mentales?

Qué bello hubiera sido haber anunciado: "Seis millones para deportes y seis millones para cultura artística, destina el estado", en lugar de "Doce millones destina el gobierno para el fomento del deporte".

Mefistófeles

Un Niño Prodigio

Retrato de los de guitarra sesgada, mirada melancólica y sonrisa de solterona, fue el que publicó un diario local a propósito de un reportaje de los de tres arcos adjectivos, con ocasión de una velada lírico-musical el 13 de junio en Soberanía. El paciente de tal retrato y tan desconocido (ironía, con un prodigio de los que no se cosechan todos los días. Un muchacho que a los ocho años toca "Mano a mano" y "Cuesta abajo" no es ejemplar de los que se cuentan por docenas.

Muchas cosas nos han contado de un tal Mozart que vivió hace tiempos en Europa, pero nadie puede ranciarlo con su prodigiosidad llegare a tal grado.

El cronista, nada económico en detalles nos revela que 'es Tímese's la población que tiene la gloria de ser cuna de tal genio', y la verdad que no es poco honor. Algo nos alcanza también a nosotros, antioqueños al fin, del honor de tan indiscutibles méritos.

Como no hay di ha completa, en lo mejor del cuento nos suelta el corresponsal la infausta nueva de

que el genial guitarrista, pismo del mundo y sus alrededores, tiene arrinconada la de seis cuerdas porque ha resuelto dedicarse al piano.

La promesa de un Sexovia en casa se nos agotó, pero para consolarnos, el talentoso cronista nos anuncia que próximamente el Mozart de Tímese's dará su primer concierto público de piano.

Mientras en la Casa de la Cultura se arrancan a manojos los cabellos y ragan sus vestiduras en inconsolable duelo por la pérdida de tan brillante portento, en el Bellas Artes saludan con salva de veintidós cañonazos al que lleva a renovar el viejo surtido de prodigios, para gloria y eterna recordación de la Sociedad de Mejoras Públicas.

Este nuevo Liszt que viene a formar parte de la colección de genios del IBA, será un argumento viviente para esos críticos inredulos que no reconocen mérito alguno a los valores autóctonos. Buen charco se llevarán los que dicen que esta tierra no da nada!!

MEFISTÓFELES.

Laureles o Denarios?

Hombre de escasa chispa y muchos humos, mucho bombo y poca nu a fue el que, con glacial y abullante arrogancia descargó en el presente papel del Colombiano, so pretexto de un reportaje, un chorro de babas como para ahogar un elefante; El fulano este, que es de los que saben todas las cosas y otras muchas más, tuvo la injusta ocurrencia de decir que la música era, para los estudiantes del sublime arte, una esperanza de llegar a ser millonarios.

Yo creo que en los años que tiene este pizarro mundo de estar sosteniendo deslenguados, nunca había insultado más cruelmente a este sufrido rebaño entre el cual me contaré aún por los años que de comer arroz me resten sobre la faz de este malhabilitado planeta.

Cierto de toda verdad que no he sido de los que se muerden la lengua para cantarles cuatro frases a ciertos aprendices envarados, pero sin embargo, jamás de los jamases he llegado a dudar de la nobleza de las aspiraciones de tan abnegados hace-ruidos.

Ha sido el noble desinterés del arte lo que ha convertido a estos presuntos aspirantes a millonarios en presa fácil de lagartos y pseudo-genios. Son ellos quienes colaboran en salvar del eterno silencio, a obras dignas del cesto de basuras y pacian las ansias de tanto batuti-maniático, que por sus propios méritos no habrá de dirigir ni una banda... de guerra.

Estudiantes hay tan brutos que le echan ventaja al que frío la manteca. Pero aún así, nadie se atreverá a decir que esos pobres diablos no anhelen con más vehemencia ser Paganinis, Carusos o Beethovens que ser émulos de Rockefeller.

Críticos tan imolables hay en Medellín que en materia de música deslumbran al mismísimo vallo de la Pasión si desafía, pero ninguno tuvo en duda la altura de aspiraciones de los casi músicos.

Estudiantes conocemos que lo sacrifican todo por llevar a ser algo en el mundo de la música. Dízalo si no el bobo de Andes que se rebañó una nierna aprendiendo a tocar serrucho.

A Nuestros Lectores

En nuestro afán de inquietar el ambiente musical de la ciudad, motivo de la publicación de MEDELLIN MUSICAL, nunca creímos alcanzar un éxito como el hasta ahora obtenido. La edición de 2.000 ejemplares con la cual empezamos, va es insuficiente para atender la demanda que en el presente, abarca, además de las suscripciones nacionales, varias en España, Uruguay y Chile. Esto sin contar el canje que sostenemos con gran número de publicaciones musicales en todo el mundo.

En pocas palabras, tenemos urgencia de aumentar la edición y darle una completa y mejor organización a la revista, lo cual requiere tiempo y dinero. Tiempo no disponemos; los que hacemos particulares nos requieren la mayor parte del día, la revista la hacemos en nuestras horas libres y muchas veces, tenemos que trabajar hasta altas horas de la noche. Tampoco disponemos de dinero pues la revista, como es de distribución gratuita, requiere de anunciadores para su financiación de los cuales no tenemos los suficientes y en la mayor parte de los números publicados, con nuestro dinero hemos tenido que completar los gastos. Por lo anterior, nos vemos en el caso de acudir a la buena voluntad de nuestros lectores, para que todos aquellos que posean negocios y ocupaciones que puedan ser avisados se acuerden de hacerlo en MEDELLIN MUSICAL, y así, hacemos posible satisfacer las necesidades de la revista.

También queremos pedir excusas, por los innumerables errores con que ha salido la revista hasta el presente. No ha sido nuestra la culpa; personalmente hemos corregido las pruebas, pero los talleres encargados de verificarlas no han cumplido a cabalidad su tarea. Prometemos y estamos tratando de subsanar tal irregularidad.

A. L. Upegui A.

A Propósito del Canto

Es bastante grande el número de melómanos enemigos de la Opera. Continuamente tropieza uno con ellos y no pocas veces se traba una discusión relacionada con los motivos de tal enemistad. Son también, bastantes y diferentes las causas que aducen como numerosas también, las justas y las injustas. Vamos a hablar un poco de una que nos ha llamado la atención y que podemos clasificar entre las justas.

Son numerosos los casos que nos hemos encontrado de enemigos de la Opera por causa de los cantantes. El exhibicionismo vocal ha sido la causa de tal fobia. Y en realidad, si agregamos a esta forma musical tan atacada, deformación por parte de sus cultores, ninguna otra cosa se puede esperar; los defectos de las cosas humanas, están en razón inversa de sus virtudes, a mayor realce de estas, menor percepción de aquellos y viceversa.

La Opera para el cantante, es como el concierto para el violinista, el pianista, etc; que de demostrarse con ellos que si es un músico o un malabarista. Un músico, quién toma su técnica y su saber y los pone al servicio de su parte. Un malabarista, quién toma su parte y la pone al servicio de una cualidad que no se ve con su instrumento. Se nos ocurre una pregunta, ¿qué sería de la música para violín si los instrumentistas se tomaran con las partituras, las libertades que se toman los cantantes con la Opera?... Creemos que la tendrían en el mismo lugar de la Opera.

Con la venida del disco LP, podemos apreciar todo lo dicho fácilmente. Tomemos un concierto para violín tocado por uno de los grandes violinistas de nuestra época y oigámoslo partitura en mano; Puede ser que su interpreta-

ción no sea de nuestro agrado, pero si vemos un profundo respeto de la partitura, nada oímos que no esté en ella. Tomemos ahora una grabación de una Opera y la partitura correspondiente, y qué oímos?... de todo menos lo que está escrito. Una comparación más perfecta la podemos hacer con Opera solamente: Tomamos como modelo de perfección a Victoria de Los Angeles en el papel de Rosina en la grabación del Barbero de la Victor, o en general la del Otello dirigida por Toscanini de esta misma casa, y comparémoslas con una gran cantidad de las óperas que se han grabado últimamente en las condiciones antes anotadas. La única explicación de estas últimas grabaciones es, comercio; comercio que es una de las causas por las cuales la Opera está perdiendo adeptos y el canto la verdadera forma en que debe existir.

Eso a los cantantes, más que a ninguno, a quienes corresponde revalidarla y para ello, es necesario antes que nada, respetar la música escrita. Es cierto que existen variaciones y cadencias tradicionales prácticamente imposibles de quitar, pero es precisamente con estas que hay que tener especial cuidado. En estos minutos donde los cantantes se toman mayores libertades y por consecuencia, donde cometen mayores atrocidades que perjudican más a la obra que al cantante.

Por competente que sea un cantante y por grandiosa que sea la variación o cadencia que haga a una obra, no dejará de estar fuera del lugar. Las obras maestras de la música llevan su valor en sí mismas, no necesitan que nadie les dé más y tratar de hacerlo, es negarles el que tienen.

Organización pedagógica de las escuelas profesionales

EL ESTUDIO DEL PIANO - Por el Profesor Medro Michoia. De "Orientación Musical".

Al abordar el estudio de los instrumentos musicales, elegimos como modelo el estudio del piano, por la complejidad que presenta, dada su naturaleza y la especial y amplia literatura pianística, así como por ser el que tiene mayores preferencias entre los alumnos de una escuela de música.

Y por otra parte, las generalidades pueden aplicarse al caso de que todos los demás instrumentos, guardando las proporciones y adoptándolas a las peculiaridades de cada uno.

En el estudio de todos los instrumentos se combinan, en determinada proporción, el conocimiento y la habilidad de ejecución. La adquisición del conocimiento se ha de enfocar, principalmente, hacia la finalidad interpretativa de la obra musical; y el desarrollo de la habilidad de ejecución (generalmente considerada como técnica en sentido unilateral) es el medio necesario para realizar la interpretación artística que, cuando falta el equilibrio con el sólido conocimiento musical, puede quedar reducida a un plano mecánico de pura ejecución, irreprochable si se quiere, pero sin llegar a la excelcitud de la proyección artística que arrebató y hace vibrar de emoción al público de la sala de conciertos.

En el plano del conocimiento está, ante todo, la Música en sus varios aspectos: como lenguaje, como ciencia y como arte, orientada hacia lo universal, lo nacional y lo so-

cial. Pero también ha de ser materia de conocimiento lo relativo a la estructura y posibilidades del instrumento que se estudia; así como los medios de ejecución esto es, la técnica razonada, no solo en lo que respecta a los problemas de la mecánica de ejecución sino también lo que se refiere a la técnica mental y la relación de ésta con la técnica mecánica para comprender lo que es el verdadero concepto de técnica integral.

Estas consideraciones son necesarias antes de establecerse el cuánto y el cómo se ha de estudiar, en el caso de los instrumentos musicales y particularmente, tratándose del piano.

Para determinar el cuánto, hay que considerar que el estudio del instrumento, según este criterio, queda dividido en dos partes o secciones la que comprende el conocimiento de la música que se va a interpretar y la que se refiere a la práctica en el instrumento para adquirir la habilidad de ejecución.

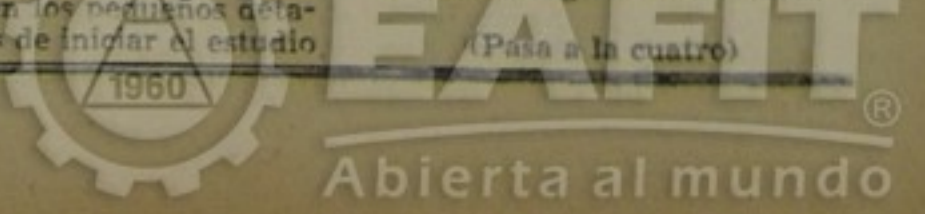
La primera es de carácter mental y tendiendo a la penetración más profunda en el pensamiento del compositor cuya obra se va a interpretar, supone naturalmente el conocimiento de las materias necesarias para poder hacer un análisis minucioso de la obra musical en todos sus aspectos: tonal, melódico, rítmico, armónico, contrapuntístico y morfológico en fin, para asimilar la forma en sus grandes líneas y en los pequeños detalles, antes de iniciar el estudio

de la obra en el instrumento. Esto quiere decir que el cuánto debe ser suficiente para atender a los dos intereses, el mental y el práctico, en forma correlativa y proporcionalmente equilibrada. De este modo, cuando el alumno de una escuela profesional de música no cuenta más que con tres o cuatro horas diarias para el estudio de un instrumento, ha de distribuir su tiempo en forma lógica y ordenada, para lograr su propósito educativo-musical, haciendo que el trabajo mental proceda regularmente al estudio en el instrumento.

He subrayado el propósito educativo-musical, porque ese debe ser el que anime al buen estudiante de música en plan profesional, para llegar a la meta bien preparada para cumplir su misión artística y social. Y si al distribuir el tiempo de estudio debe hacerlo en forma lógica y ordenada, es porque el valor del cuánto en el estudio se aprecia no tanto por el aspecto cronológico sino principalmente por el orden que se ponga en el proceso mental y práctico que ha de organizar el acto de estudiar. De este modo se puede lograr, en dos o tres horas diarias de estudio, mayor aprovechamiento que en seis u ocho horas de trabajo mal organizado.

Ahora, lo sustancial es el cómo estudiar para lograr nuestro propósito, en esas dos o tres horas diarias. De acuerdo con la lógica más element-

(Pasa a la cuatro)



Con "Il Prigionero" Clemens Krauss

De Boletín de XELA

Dallapiccola logra hacer verdadero arte a través de los horrores de nuestra época. Por Desmond Show Taylor de F. P.

Roma, agosto de 1954. (AFP). —En esta ópera en un acto, "Il Prigionero", Luigi Dallapiccola ha logrado éxito en una tarea que ha derrotado a muchos escultores, novelistas y dramaturgos contemporáneos. Dallapiccola ha sacado una obra viva de arte de los mortales horrores de nuestra época. Exceptuando la obra de Michael Tippett, "A Child of our time", no es fácil pensar en otra obra moderna en la cual la miseria y la crueldad estén tan superpuestas por un penetrante sentimiento de calor y compasión humanas. En estas dos obras estamos bien lejos de la típica obra moderna de horror, en la cual se despliega la crueldad con un cierto gusto sadista. E igualmente lejos de la retórica obra "de protesta", que alcanza apenas a ser un gesto contra el tipo de tiranía que se encuentra al otro lado de la valla.

A diferencia de Tippett, Dallapiccola evadió el tema específicamente moderno. Basó su trama en el pequeño cuento de Villers de l'Isle Adam llamado "La torture par l'esperance"; con algunas adiciones de otra fuente. Pero sería una escucha muy "sorda" el que perdiera la significación contemporánea de esta ópera, empezada durante la guerra y completada en 1948.

La trama es simple, sin complicaciones efectistas de ninguna especie. Un prisionero inominado de la Inquisición, que ha resistido torturas inimaginables, recibe permiso para una corta visita de su madre, a la que habla de una cosa que lo ha conservado vivo y aún esperanzado: el hecho de que su guardián le haya hablado amablemente y, aún, le haya llamado "hermano". (La suave frase en la cual es cantada la palabra "fratello" viene a ser la piedra anular de la estructura musical). Al partir la madre, el guardián "entra" con la palabra "fratello", trayendo noticias de revuelta en Flandés. "Tenga fé, hermano", murmura, "duerma, y espere". Al salir el guardián, un rayo de luz revela que la puerta está abierta, y con un gran grito de "Esperanza!", el prisionero sale veloz.

Sigue una escena imaginativa en la cual el prisionero escapa a través de un pasaje subterráneo, replegándose en la oscuridad cuando las sombras de personas pasan junto a él. Primero un verdugo, luego dos monjes en una discusión teológica. En la escena final, el prisionero ha llegado a un vasto jardín abierto al inmenso cielo. Exultante con su nueva libertad y "poseído

por un impulso de amor hacia toda la humanidad", abraza un inmenso árbol en el centro de la escena. Dos fuertes brazos se cierran a su alrededor, y la palabra "fratello" es oída nuevamente pronunciada por la misma voz amable. Es el Gran Inquisidor, que es, al mismo tiempo, el guardián: "En la noche de su salvación", pregunta tíeramente el Gran Inquisidor, "¿qué desea usted dejarnos?". El prisionero, asombrado, pero dulcemente, por esta última y más cruel vuelta del destino, toma la mano del Gran Inquisidor y empieza a moverse con él hacia la hoguera, cuyas llamas se perciben débilmente en la distancia. La cortina cae mientras el prisionero murmura, no en forma retórica, sino simplemente interrogativa: "Libertad?".

Es difícil sentirse cierto, después de la primera audición, cuánto de la fuerte impresión hecha por "Il Prigionero" es debido al libreto, una obra maestra, y cuánto a la música. El estilo musical podría ser descrito, en rápida comparación, como un equivalente italiano del Concerto para Violín de Alban Berg. Al igual que Berg, Dallapiccola usa la técnica de doce tonos con una gran dosis de libertad y con muchas y claras referencias a formas tradicionales de armonía y melodía; por ejemplo, comparte con Berg la afición a acordes mavores y menores, especialmente por estos últimos, a pesar de que tales "debilidades de la carne" habían sido abolidas estrictamente en los primeros días del movimiento de doce notas. También hay reminiscencia de Berg en el uso de la gran orquesta para producir una textura transparente, variada y sentidamente hermosa.

La contribución individual de Dallapiccola es la que bien podía esperarse de un italiano: la escritura vocal que es a menudo, aunque no siempre, grande y efectiva. Y en sus momentos culminantes, algo muy

cercano a la tradición italiana del "verismo". La dominación de la voz es resaltada por el hecho de que el compositor le confía la primera aparición de los tres temas básicos, que se imponen a todo lo largo de la obra ("fratello" la oración del prisionero; y el tema de Roelandt, la gran campana de Ghent, símbolo de revuelta y libertad). Logra que estos temas lleguen a ser melodías, vocales y, por consiguiente, memorables. Por todos estos medios, y primordialmente, es natural, por la pura fuerza y recursos de su facultad musical, Dallapiccola establece con el desprevenido escucha una poderosa corriente de comprensión y simpatía humana.

Dos veces en el curso de la acción, que sólo dura una hora, un coro no sólo, acompañado por órgano, irrumpo violentamente a través de la textura de la orquesta y de los solos de voz. En el primero de esos interludios corales, el amargo grito de la madre: "fi-glio!", es interrumpido y supeditado por un duro "Fiat misericordia tua". En el segundo el momento de la llegada del prisionero al aire abierto es saludado con una irrupción tremenda y estrictamente tonal del coro, "fif", "sortenutissimo" y "grandioso". Musicalmente estas interrupciones son, a la vez, impresionantes y convincentes. Pero no es tan fácil saber para qué fueron diseñadas. La voz de la verdadera religión? Los ruegos de los prisioneros del mundo, en todos los tiempos y lugares?

THav quizá cierta inconsistencia entre la dura lógica de la trama y la frecuente dulzura de la fábrica orquestal. Sería razonable sostener que un tratamiento orquestal más austero convendría mejor al trama. O, más bien, que una distinción musical estricta debería haberse hecho entre la dulzura hipócrita del guardián-Inquisidor y la genuina compasión humana de la actitud del compositor hacia su héroe.

Organización pedagógica de las escuelas...

(Viene de la "tercera)

tal, el proceso del estudio bien organizado comprende tres pasos, que el buen estudiante ha de sintetizar así: 1º ¿qué voy a hacer?; 2º ¿cómo lo voy a hacer?; y 3º ¿la acción, pero una acción concentrada, atenta, razonada, len-

ta en un principio, para atender a los múltiples detalles que los dos pasos anteriores han puesto en la conciencia; y poco a poco, a medida que se va coordinando el trabajo mental con la organización práctica vendrá el desarrollo racional de los automatismos mentales y mecánicos a sintetizarse en unidad perfecta, para realizar plenamente el ideal de interpretación artística mediante la ejecución lograda no por la repetición mecánica solamente, sino por la relación adecuada del medio práctico hacia el fin artístico.

Aplicaremos ahora estas ideas, concretamente al estudio del piano.

Los dos primeros pasos: qué voy a hacer y cómo lo voy a hacer, contienen problemas de orden mental y pueden resolverse sobre la mesa. El tercer paso contiene problemas complejos, de carácter mental y de orden práctico, que han de resolverse en el piano, con la preparación aportada por los dos pasos anteriores. Un estudio organizado así, en las debidas condiciones, garantizará el mayor rendimiento en el orden técnico y en el de aplicación artística.

Veamos, ahora, a grandes rasgos, el plan de este modo de estudiar, aplicándolo a una obra pianística.

1. — Trabajo en la mesa:
Primer paso. Comprende los siguientes puntos: 1º conocimiento sumario de la obra que se va a estudiar, mediante un análisis global, atendiendo al título, nombre sugestivo si lo tiene, estilo, carácter en general, etc., siguiendo después un análisis, más detallado atendiendo a los aspectos tonal, melódico-rítmico, armónico, estructural, que permitirá tener una idea más precisa de las características de la obra. Aquí el alumno ha de aplicar sus conocimientos musicales que haya adquirido en las clases de solfeo, armonía, contrapunto y análisis de la forma.
2º. Lectura mental de la obra empezando por el plano principal o parte melódica si es homófona o por la línea superior si es contrapuntística, siguiendo después la lectura

El domingo 16 de mayo, falleció en esta ciudad, en la habitación N° 803 del Hotel Montecasino, el maestro Vienés Clemens Krauss. El deceso se debió a un síncope cardíaco.

Krauss nació en Viena, el 31 de marzo de 1893. Descendía de familia emparentada con la nobleza austriaca, por su padre, y de familia de músicos, por su madre.

Aunque se pensaba que debía dedicarse a la diplomacia, muy joven se le aceptó en el Coro Imperial debido en gran parte a que poseía una excelente voz. Pasó luego al Conservatorio de Viena donde estudió con Reinhold, Gradner y Heuberger y se graduó allí en 1912. Este año tuvo su primer puesto de importancia: el de director de la ópera de Stettin y allí permaneció durante cinco años. Actuó después como director en los teatros de ópera de Graz y Viena (en esta última ciudad al lado de Franz Echalk famoso director, discípulo de Bruckner, y uno de más prestigio en el final del siglo 19 y principios del siglo 20). En 1924, Krauss fue director de la ópera de Francfort. Permaneció en este puesto hasta 1929. Su labor allí le valió ya un prestigio internacional. Este mismo año hizo su presentación en América, en Nueva York, y fue nombrado director titular de la Orquesta Filarmónica de Viena y director también de la ópera Nacional de aquella ciudad danubiana. Los años 1935 y 1936 fue director de la Ópera de Berlín donde se autorizó a su disposición toda clase de recursos. En 1937, Clemens Krauss fue nombrado director de la ópera de Munich. Ahí estuvo en constante contacto con Richard Strauss con quien cultivó gran amistad. (Krauss dirigió en Dresde, el 1º de julio de 1933, el estreno de la Ópera "Arabella" y escribió el libreto para la ópera "Capriccio", obra que estrenó en 1942. Después de la segunda Guerra Mundial dirigió en Inglaterra, Francia y en algunos países sudamericanos.

Clemens Krauss vino a México contratado por el Instituto Nacional de Bellas Artes para dirigir cinco de los conciertos de la temporada de primavera de la Orquesta Sinfónica Nacional. Debía presentarse el viernes 2 de abril pero su precario estado de salud le impidió hacerlo. Llegó a México el sábado 1º de mayo y se presentó el viernes 7. El viernes 14 dirigió Krauss la

Sinfonía N° 88, de Haydn; El Aprendiz de Brujo, de Dukas; el Concierto N° 2 de Brahms con Angélica Morales al piano y la Obertura Leonora N° 3, deethoven. Dirigió el mismo programa el domingo 16, dos horas antes de su muerte.

El Programa del Festival de Salzburgo

Salzburgo, agosto de 1954. (AFP). La inauguración del festival de Salzburgo 1954 (25 julio-30 agosto), corre a cargo de la Orquesta Filarmónica la cual ejecutará la Octava Sinfonía de Bruckner, bajo la batuta de Hans Knappertsbusch. El segundo de los otros grandes conciertos previstos lo dirigirá Edwin Fischer, quien interpretará personalmente dos conciertos para piano de Mozart. Guido Cantelli ejecutará obras de G. Rossini, Mendelshon, Debussy y Ravel. Karlam Bohm dirigirá la Cuarta Sinfonía de Beethoven y Sinfonías de Mozart. Dimitri Mitropocilas ha escogido para su concierto obras de Prokofieff, Milhaud, Schuman, E. Krenek, y G. Einem. George Szell todavía no ha determinado su programa y Wilhelm Furtwangler ejecutará la Séptima y la Octava Sinfonías de Beethoven, a la cabeza de la Orquesta Fijarmónica. Entre los solistas se destacan el pianista italiano Arturo Benedetti y Natham Milstein, quienes actuarán por vez primera en Salzburgo desde el fin de la guerra.

En cuanto a la música de Cámara, se ha invitado al "Cuarteto Italiano", al trio Fischer-Schneiderhan-Mainardi y al Cuarteto Barylli.

vertical de acordes o del acompañamiento o líneas melódicas que se contraponen.

En este trabajo de lectura métrica y rítmica se ha de aplicar también la audición mental que el alumno haya adquirido en las clases de solfeo y armonía, para tener una idea (aunque sea aproximada) del contenido sonoro-rítmico de la obra que estudia. Y por otra parte, asociando a la lectura la imagen del teclado, ejercitará mentalmente, al leer un trabajo muscular que ha de preparar el ejercicio práctico que hará después en el piano, siempre que esa asociación sea completa, abarcando la rítmica, forma de ataque, digitación, fraseo, etc., que son características de la ejecución con vistas a la verdadera interpretación musical. Fácilmente se comprenderá que este trabajo mental intensivo, que asocia a la "imagen musical sonoro-rítmica" las imágenes visual y espacial del

teclado, con la mental-sonora y la muscular-ejecutiva, formará sólidamente una memoria visual-sonora en principio, que adelantará, en gran porcentaje, la ejecución memorística de la obra en una forma organizada musicalmente por el profundo conocimiento mental de ella.

Además, el trabajo de representación mental del ejercicio muscular de ejecución, hará que el estudiante aprecie, desde la mesa, las dificultades de orden mecánico que se presentan y señala desde luego aquellos pasajes que necesitan, sobre el piano, un trabajo especial el que, si se razona antes desde el punto de vista de la técnica mecánica aplicada, preparará ampliamente al trabajo práctico sobre el teclado, para conseguir el dominio mecánico de ese pasaje en el menor tiempo y con el máximo rendimiento.

(continuará)

OPERA

Iván Petrov en "Boris Goudunov" en la Opera de París. Por Juffe, de France Presse

Julio 16 - Programa Beethoven. Teatro Lido.

París, agosto de 1954. (FP). Desde hace muchos años se habla de la desafección del público hacia el teatro lírico como de un estado de cosas definitivo e irremediable. La ópera —dicen algunas gentes serias— está separada... a menos de que se transforme en una especie de revista de canto y danza, muy espectacular, como, por ejemplo, las "Indias Galantes" u "Oberon". No se trata de negar los méritos de estas últimas obras. Pero habría que decir, en realidad, que si el público muestra entusiasmo por la ópera es porque la calidad del canto que se le ofrece es, en general, netamente insuficiente. Por eso, cuando un Mario del Monaco, una Victoria de los Angeles, un Gino Penno, una muchedumbre delirante invade el teatro. Consigamos buenos cantantes y el público volverá a entusiasmarse con el teatro lírico. Tal debería ser la divisa de un director de ópera.

Hay que felicitar, pues, al señor Maurice Lehmann, director de los Teatros Nacionales de Francia, por haber contratado, para varias representaciones, a Iván Petrof, una de las grandes figuras del gran Teatro de Moscú. Se nos había anunciado a un cantante de 34 años, laureado dos veces con el premio Stalin. Hemos encontrado a un artista consumado.

Cuando se habla en los periódicos de un nuevo intérprete de "Boris Godunov", se evoca

ca casi siempre la gran sombra de Chaliapine, quien sería una especie de modelo ideal, medida de todos los bajos y presentes futuros. De hecho estas comparaciones no tienen mucho sentido y apenas instruyen. Así, pues, en lugar de decidir si Iván Petrof es grande, más grande o menos grande que el inolvidable intérprete de "Don Quijote", digamos primeramente que es un excelente actor. Es un zar majestuoso y un hombre atormentado; las necesidades del canto (respiración, etc.) no modifican el juego escénico ni rompen su intensidad. Su muerte no es una muerte de ópera, ni tampoco una muerte de circo; ni se cae del cuarto escalón de su trono y, sin embargo, la muerte de este Boris es extraordinariamente sobrecogedora.

Iván Petrof es un cantante perfecto. Su voz es amplia, elástica, de un color y de un calor incomparable. En este artista, una ciencia vocal, fruto de estudios que han debido ser muy largos —y que deja suponer que en la U. R. S. S. existen excelentes profesores de canto— se alía a una sensibilidad musical que le permite extraer todos los matices de un papel difícil y variado. Un solo Boris puede ser equiparado a Iván Petrof: el de Nicolás Rossi Lemeni, joven y audaz como el cantante ruso, gran actor y bajo admirable, que actuó el año pasado en la Scala de Milán.

LA MEJOR COMPRA EN

ALTA FIDELIDAD




SCOTT, INC.
Hi-Fi Engineering

PARLANTES ALTEC

ELECTROVOICE

AMPLIFICADORES SCOTT - STROMBERG y CARSON
Distribuidores Exclusivos

BOGAT

Colombia frente al Bosque de Bogotá
N° 51-42 - Tel. 260-82

1960

Abierta al mundo

Cómo Juzgar la Calidad del Sonido(5) Naturalidad y alcance dinámico

Por el Ing. Hernández Mendoza, de 33 y 1/3.

Naturalidad. Es por supuesto una cualidad muy importante. El tono natural, distintivo, de un instrumento musical o de una voz dependen principalmente de la relación que existe entre la intensidad del tono fundamental y la de los armónicos. Algunas de estas relaciones son extraordinarias. En una voz de barítono, por ejemplo, el 6º armónico puede tener una amplitud 10 veces mayor que la del tono fundamental. En un violín la amplitud decrece rápidamente al crecer el número de orden de los armónicos; pero en un clarinete la amplitud crece con el número de orden de los armónicos y el 10º puede ser varias veces más intenso que el 2º o el 4º y tan intenso o más que el tono fundamental.

Puede verse claramente que la distorsión de frecuencia (amplificación desigual a diferentes frecuencias) o la distorsión armónica de un sistema puede alterar la estructura armónica del sonido y hacer que la voz o el instrumento no suenen naturales. Es por eso que si al estar reproduciendo un disco en que cante un barítono exageramos la proporción de graves, la voz podría sonar más agradable, pero ya no será natural puesto que la predominancia de ciertos armónicos se ha destruido. Por otra parte si el amplificador produce una excesiva distorsión armónica, puede exagerarse la predominancia de determinados armónicos al grado que el sonido no sólo no será muy natural sino muy desagradable.

La única prueba de naturalidad es la familiaridad con el sonido natural de un instrumento o la voz que se reproduce. Una prueba muy simple consiste en conectar un micrófono de buena calidad al sistema de sonido y escuchar a través de él a una per-

sona cuya voz nos sea muy familiar.

RALCANCE DINAMICO.— Es la relación que hay entre la potencia del sonido más fuerte a la del sonido más débil en una obra musical. Debido al uso casi universal de aparatos limitadores y compresores en programas de radio y en grabaciones, el alcance dinámico de la música que se reproduce en un equipo de sonido de alta fidelidad es muy limitado (alrededor de 10,000 a 1) comparado con el producido de una orquesta sinfónica (de alrededor de 10,000,000 a 1) por lo tanto tal sistema para uso casero no necesitara manejar máximos de potencia muy altos. Suponiendo una unidad de bocina y gabinete acústico razonablemente eficientes, difícilmente se excederá un máximo de 5 vatts al mes. A pesar de esto, el sistema deberá ser capaz de manejar estos máximos limpiamente y sin producir una distorsión excesiva.

Una prueba muy sencilla del alcance dinámico de un sistema consiste en emplear un disco como por ejemplo del Concierto en fa de George Gershwin a que nos referíamos en el artículo del mes pasado. Al iniciarse la reproducción de este disco ajuste el control de volumen de su aparato hasta que el sonido de los timbales del principio lleva al amplificador hasta muy cerca de la potencia máxima de salida del sistema. Fijese bien en la lim pieza de la reproducción comparada con la reproducción de la música a niveles más bajos, poniendo atención a los ecos y en general a la amortiguación de todo el sistema. Si éste es capaz de reproducir los impulsos clara y limpiamente, sin generar ecos o distorsión, quiere decir que reúne los requisitos necesarios de alcance dinámico.

Una Sola Curva de Grabación

de 33 y 1/3

Hay buenas noticias de Nueva York para nuestros discófilos, particularmente para aquellos que tienen equipos de alta fidelidad: las compañías más importantes han adoptado una única curva grabadora para los discos de todas las marcas. Según ya saben nosotros audiófilos, dicha curva es la característica que determina el volumen con que se han grabado los agudos y los graves de cada disco.

Actualmente algunos discos sólo suenan bien cuando se tocan en el equipo apropiado, mientras que otros parecen deficientes o desequilibrados cuando los agudos o los graves no se ajustan con el igualador a la curva en que están grabados. Es difícil encontrar 2 discos de distintas compañías que suenen igual al tocarlos en nuestro reproductor, ya que las distintas compañías han llegado a grabarlos independientemente en diferentes curvas que requieren distinta compensación. Nuestros audiófilos saben perfectamente bien en que tienen que utilizar por lo menos 4 controles de tono para escuchar adecuadamente discos de diferentes compañías.

Ahora bien: en pocos meses este problema había desaparecido. En la última reunión de la RIAA (Record Industry Association of América) se adoptó una curva característica que servirá como tipo para las grabaciones de todas las marcas. Los miembros del Comité de Ingenieros de la RIAA, integrada por representantes de la Victor, Columbia, Capitol, Mercury y Decca aseguran que en pocos meses se podrá obtener una reproducción satisfactoria de cualquier disco de grabación reciente sin necesidad de compensarla con los controles de sonido. Por lo tanto se simplificará y mejorará notablemente la reproducción de nuestros discos predilectos en los equipos de alta fidelidad.

Claro está que los compensadores conservarán su utilidad para igualar el sonido de todos los discos de larga duración que se han manufacturado hasta ahora con las características de determinadas curvas de grabación.

Escogida la Música del Himno del Congreso Eucarístico en Rio

Río de Janeiro, mayo 28 (NC). Nuestra Señora me dió la melodía, dice el autor laureado de la música del Himno Oficial del XXXVI Congreso Eucarístico Internacional, que un jurado acaba de escoger aquí.

Resultado premiado el compositor austriaco Maximiliano Hellmann, residente en Brasil. Le corresponden 30,000 cruzeiros (unos mil dólares).

Pero las primeras declaraciones del maestro Hellman, han sido: "Mi mayor satisfacción y alegría es pensar que millares de fieles católicos, van a expresar su gran fe y su entusiasmo por la Eucaristía y el Congreso de Brasil, con una melodía que Nuestro Señor me dió".

Al día siguiente de establecido el fallo por un jurado de tres músicos extranjeros y cuatro brasileños, se anunció al público la melodía y se cantó por la primera vez. Uno de los miembros del jurado, el compositor mexicano Miguel Berna Jiménez, acompañó el coro al órgano.

Aunque el coro cantó las estrofas primeras, pronto los presentes en la sesión entonaron el estribillo: gracias a la naturalidad de las sucesiones armónicas y de las cadencias, la línea melódica es fácil y agradable de cantar.

Junto con el señor Berna Jiménez llegaron a Rio el señor Domenico Burtolucci, subdirector de la Capilla Sixtina de Roma, y el señor Augusto Le Gennant, director del Instituto Gregoriano de París.

El maestro Hellman nacido en Austria el 28 de abril de 1888, inició sus estudios de piano a los 5 años, de composición a los 7; siendo regente de la Opera de Viena, hizo recorridos por Europa para dirigir los festivales de Mannheim, y conciertos sinfónicos en Rumania. Trasladóse al Brasil hace algunos años, donde se dedica a componer, enseñar y dirigir coros. En 1951, la Santa Sede le hizo condecorador de la Orden de San Silvestre.

labor formidable de difusión cultural.

Nuevas Grabaciones

Las siguientes, es la lista de las nuevas grabaciones aparecidas en el mes de Junio, según el catálogo de Schwann.

BACH, J. S. (1685-1750). Cantatas N° 65 y 106; Coral de Roger Wagner. Lyra.

Motetes (3); Grossmann, Coros de Cámara de la Academia, Westminster.

Motete; Coral de Robert Shaw & Brahms, Schubert. Victor.
Pasión según San Mateto; MacMillan, Coros Mendelssohn de Toronto. Victor.

BETROVEN, L. VAN. (1770-1827). Sonatas para piano N° 8 y 23; Stein. Royal.

Sonatas para piano N° 15, 21 y 25. Frugoni. Vox.

Sonatas para violín N° 5 y 6; Szigeti, Horszowski. Columbia.

Sinfonía N° 4; Krips, Orq. Concertgebouw. London.

BERG, ALBAN (1885-1935). Concierto para violín y orq. y Concierto para violín, piano y 13 instr de viento; Strickland, Orq. de Cámara Pro Música. Vox.

BRAHMS, J. (1833-1897). Concierto N° 1 para piano; Backhaus, Bohm, Fil. de Viena. London.

Concierto N° 2 para piano; Reims, Rubahn, Sinf. de Berlín. Royal.

Lieder; Coral de Robert Shaw & Bach y Schubert. Victor.

Música para Piano; Rubinstein. Victor.

Sinfonía N° 4; Bernstein, Sinf. Stadium. Decca.

BUXTEHUDE, DIETRICH (1637-1707). Cantatas; Boawright, Coros Sto. Tomás. Overtone.

CHARPENTIER, M. A. (1634-1709). Misa de Media noche; Jouve, Coros de París & Vivaldi, Westminster.

CHAUSSON, ERNEST (1855-1849). Música para piano; M. Schwalb. Royal.

Las Sifides; Desormiere, orq. del Conservatorio de París, & Ibert. London.

CIMAROSA, D. (1749-1801). El Maestro de Capilla; Fernando Corena. London.

DEBUSSY, C. (1862-1918). Música de Debussy; Kell, Orq. Camarata. Decca.

Música para Piano; Gieseking. Angel.

DVORAK, A. (1841-1904). Quinteto en La, op. 81 (piano); Curzon, Cuarteto Budapest. Columbia.

Trio en mi, op. 90; Eidus, Ricci, Mitman, Smetana, Stradivari.

FAURE, G. (1845-1924). Peleas y Mellsande, op. 80; Poulet, Sinf. de Londres & Ravel. MGM.

Requiem, op. 48; Fournet, orq Lamoureux. Epic.

FRANCK, C. (1822-90). Le Chasseur Maudit, Psyche; Defauw, Sinf. de Chicago. Victor.

Preludio Coral y Fuga; Katchen & Schumann. London.

GRANADOS, E. (1867-1916). Goyescas; N. Magaloff. London.

HANDEL, G. F. (1685-1759). Belshazzar; Kech, Coros y Orq. de la Sinf. de Berlín. Bach.

HAYDN, F. J. (1732-1809). Sinfonía N° 83 y 100; Malko, Orq. Real de Copenague. Victor.

Sinfonía N° 94; Toscanini, Sinf. NBC & Mozart. Victor.

Sinfonía N° 96; Walter, Fil. de Viena & Malher. Victor.

Trios N° 4, 17, 27, 29 para violín, cello y piano; Fournier, Janistro, Batura-Skoda. Westminster.

KODALY, Zoltan (1882-1967). Cuarteto N° 2 Op. 10; Cuarteto Veeh & Smetana. London.

LISZT, FRANZ (1811-86). Rapsodias Húngaras N° 1, 2, 3, 6, y Los Preludios; Schwarz, orq. Fil. Victor.

MALHER, G. (1860-1911). Sinfonía N° 9 en re; Walter, Fil. de Viena & Haydn. Victor.

MOZART, W. A. (1756-91). Concierto en Sol y Sib, K. 63 y 99; Sacher, Sinf. de Viena, Epic.

Concierto N° 23 en La, K. 488 y 24 en do, K. 491 (piano); Curzon, Krips, Sinf. de Londres. London.

Sinfonía N° 40; Prohaska, Orq. de la Opera del Est. de Viena, Vanguard; y Toscanini, Sinf. NBC. Victor.

MUSSORGSKY, M. (1839-81).

Se Accidentó la Pianista Pennella

La distinguida pianista Italiana Anna Maria Pennella, profesora de piano del Instituto de Bellas Artes y magnífica pianista, tuvo que postergar un recital que presentaría en Medellín a fines de agosto, así como una actuación en Bogotá en el Concierto N° 1 de Brahms, debido a la fractura de un brazo. En su residencia de esta ciudad sufrió una caída muy fuerte que le ocasionó este mal que la tendrá alojada durante varios meses.

Este accidente de la joven pianista ha sido muy lamentado en todos los círculos musicales de la ciudad y en la sociedad en general en donde se le tiene gran estimación.

The Nursery; Kurenko & Rachmaninoff. Capitol.

Cuadros de una Exposición; Ansermet, Orq. de La Suisse Romande & Ravel. London.

PROKOFIEV, S. (1891-1953). Sinfonía Clásica en Re; Concierto N° 3 para Piano; Amor de las Tres Naranjas; Uninsky, Martinon, Van Oterloo, Orq. Lamoureux, Fil. Hague. Epic.

Conciertos N° 1 en Re y 2 en sol para violín; Drescher, Scheivber, Sinf. de Berlín. Royal.

Lieutenant Kije Suite, Op. 60 y Amor de las Tres Naranjas; Koussevitzky, Sinf. de Boston. Victor.

RACHMANINOFF, S. (1873-1943). Concierto N° 3 en re, Op. 30; Reims, Schreiber, Sinf. del Est. de Dresde. Royal.

Canciones; Kurenko & Mussorgsky. Capitol.

RAVEL, M. (1875-1937). Alborado del Gracioso; Baroque sur l' Ocean; Pavanne; Poulet, Sinf. de Londres & Faure. MGM.

La Valse; Ansermet, Orq. del Conservatorio de París. London.

RESPIGHI, O. (1879-1936). Las Fuentes de Roma; los Pinos de Roma; Tríptico Botánico; Rubahn, Sinf. de Berlín. Royal.

RIMSKY-KORSAKOV (1844-1908). Antar, Suite Sinfónica, op. 9; Russian Easter Overture; Scherchen; Sinf. de Londres. Westminster.

SCHUBERT, F. (1797-1828). Misa en Sol; Coral Shaw & Bach. Brahms. Victor.

Schöne Mullerin Op. 25; Munteanu, Holetschek, Westminster.

Sinfonía N° 8; Prohaska, orq. de la Opera del Estado de Viena. Vanguard.

SCHUMANN, ROBERT (1810-1865). Estudios Sinfónicos Op. 13; Katchen & Franck. London.

Sinfonía N° 2 en Do; Bernstein, Sinf. Stadium. Decca.

SCRIABIN, ALEJANDRO (1872-1915). Sinfonía N° 2; Golovanov, Orq. Bolshoi. Colosseum.

SMETANA, B. (1824-84). Cuarteto en mi; Cuarteto Vegh & Kodaly. London.

Trio en sol, op. 15; Eidus, Ricci, Mitman & Dvorak. Stradivari.

STRAUSS, RICARDO (1864-1949). Muerte y Transfiguración; Rubahn, Sinfónica de Berlín & Respighi. Royal.

El Caballero de la Rosa (waltz); Tili Eulenspiegel; Ormandy, Orq. de Filadelfia. Columbia.

STRAVINSKY, IGOR (1882-1955). El Pájaro de Fuego; Sinfonía de los Salmos; Ansermet, Orq. de la Suisse Romande, Coros y Orq. de la Fil. de Londres. London.

Jue de Cartes; Sinfonía en Do; Rubahn, Sinf. de Berlín. Royal.

Misa; Dos Motetes; Las Bodas; Hillis, Coros y Orq; de Concierto de NY. Vox.

TARTINI, G. (1692-1770). Sonata en Sol; Menuhin & Encores. Victor.

TCHAIKOVSKY, P. I. (1840-93). Estaciones, op. 37; E. Wollmann. Westminster.

Sinfonía N° 2; Beecham, Fil. Real. Columbia.

Sinfonía N° 5; MacMillan, Sinf. de Toronto. Victor.

VILLA-LOBOS, H. (1887-1959). Bachianas Brasileiras N° 1 y 4; Blomfield, Pressler. MGM.

VIVALDI, A. (1675-1741). Conciertos (4); Virtuoso de Roma. Decca.

Gloria en Re; Jouve, Conjunto vocal de París. Westminster.

WAGNER, R. (1813-83). Tannhauser; Acto 1º, Kletky, orq. Fil. & Tristan Preludio; Angel.

COLECCIONES DE ORQUESTA. Kostelanetz; Música de Ketyelbey. Columbia.

Lehar, Orq. de Zurich, London.

DE CAMARA. Violín; Menuhin, Encores. Victor.

PIANO. Iturbi, Amparo; Música de España. Victor.

Skofovsky, Zadel; 4 sonatas. Columbia.

CORAL. Niños Cantores de Viena; Columbia.

Coral Welch; Motetes del siglo 15 y 16. Lyra.

VOCAL. Battistini, Maria; Recital, Eterna.

Kurenko, Maria; Chopin, Mussorgsky. Capitol.

Penno, Gino; Arias de Opera. London.

Famosos Tenores Franceses; Eterna.

OPERAS. El Barón Gitano (Strauss) Sintesis; Moralt, Coros y Sinf. de Viena. Epic.

Madame Butterfly (Puccini) Opera de Florencia. Royal.

DISCOS

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

de las mejores marcas, ofrece a usted, almacén de

E. LAUNDE & CIA

Parque de Barrio - Palacé - Teléfono 102-81.

Discoteca pública tendrá Medellín

La Biblioteca Pública Piloto de Medellín para la América Latina está actualmente organizando y montando una discoteca pública que empezará a funcionar muy pronto cuando el nuevo local que está adaptando la institución entre a prestar servicios. La discoteca contará con una sala especial de audiciones para más de un centenar de personas y de una sala más pequeña para audiciones privadas para quienes soliciten la audición de determinada obra musical. Los equipos reproductores de sonido han sido montados de acuerdo con los últimos adelantos de la técnica de la alta fidelidad y por este aspecto dejarán satisfec-

chos a los más exigentes oyentes. La selección de los discos se está haciendo con el más estricto criterio artístico, teniendo en cuenta un panorama muy completo de toda literatura musical desde un punto de vista básico con miras a un desarrollo paulatino que completará, abarcando exactamente toda la producción importante de la música universal. En la escogencia de los discos se ha tenido en cuenta el factor artístico de la interpretación-ejecución de gran altura y la parte técnica de la grabación.

Sin embargo esta dependencia de la Biblioteca Piloto que llenará un vacío en la ciudad de Medellín, pues es bien conocida la influencia cultural del disco en la sociedad moderna, está orientada a servir de auxillar a la biblioteca en función de la lectura, que es el fin primordial y esencial de la Biblioteca. En que forma servirá de auxillar una discoteca de buena música a una biblioteca? Las audiciones especiales que se organizarán, en las cuales el auditor tendrá un folleto de guía, se explicará verbalmente por medio de un encargado especial algunos aspectos esenciales de la música que se va a escuchar, para despertar así una inquietud de investigación que el oyente tendrá oportunidad de practicar buscando el complemento en los libros de la biblioteca referentes al tema tratado. Como puede verse no será un obstáculo para la función de la discoteca, sino más bien una ventaja maravillosa para la difusión de la cultura musical.

Al felicitar a las directivas de la Biblioteca Piloto deseamos un éxito rotundo en esta

LA NUEVA ETIQUETA con la más antigua tradición desde 1898



Angel Records THE NEW LABEL WITH THE OLD TRADITION SINCE 1898

BOGA BERNARDO GAVIRIA Y Cia Ltda Colombia frente al Banco de Bogotá.

En un tiempo profesor ignorado, hoy se considera a Charles Ives un compositor genial

Por Nicolás Slomimsky, de "Américas".

Con motivo de la muerte de este gran compositor acaecida el 19 de mayo de 1954, publicamos este magnífico ensayo sobre la vida y la obra de Ives, escrito por el famoso musicólogo y crítico Nicolás Slomimsky.

Como una dedicatoria a su obra *Essays Before a Sonata* (Estudios para una Sonata), Charles Ives dice: "El compositor escribió estos ensayos preliminares para los que no pueden soportar los ensayos; el autor dedica la obra entera a quienes no toleran ni su música ni sus ensayos".

El subtítulo de esta sonata que Ives presenta al público musical es "Concord, Massachusetts, 1840-60". Sus cuatro movimientos llevan los nombres de escritores estadounidenses del grupo de Concord: Emerson, Hawthorne, las hermanas Alcott y Thoreau. La música es difícil de ejecutar debido al estilo libre de su técnica. En el movimiento Hawthorne, se recomienda al pianista usar una regla de madera para que toque dos aciavos en un acorde. El estilo varía desde la sencillez melódica de un himno religioso, hasta la complejidad de combinaciones de sonido que no pueden clasificarse por ningún sistema de armonía moderna. El movimiento Alcott se inspiró en el "motivo de fatalidad" de la Quinta Sinfonía de Beethoven que tanto gustaba a las hermanas. Ives hace esta observación acerca del movimiento Emerson: "Un metrónomo no puede medir la inteligencia ni la naturaleza ideal de Emerson, como tampoco hacerlo la campana de la antigua torre de Concord".

En esta observación descansa la parte medular de toda obra musical de Ives. Para él la música es una expresión trascendental del alma del universo, que no ha de medirse en términos materialistas de notas y tiempo. Pero como Ives es un americano, mira al mundo desde América. El tema de sus obras es americano y la fuente que las inspira pertenece a toda la humanidad.

En el grupo de composiciones para orquesta, *Three Places in New England* (Tres Lugares en Nueva Inglaterra), Ives bosqueja un amplio panorama de este americanismo universal. El primer movimiento lleva el nombre de Boston Common (parque de Boston) y se refiere en particular al monumento de St. Gaudens dedicado al coronel Shaw y su regimiento de soldados negros. El segundo movimiento presenta un campamento de Israel Putnam (famoso general de la Independencia) en Redding, Connecticut, con sus reminiscencias revolucionarias. El tercero es el Río Haouasatic en Stockbridge, en el cual una vez más el "motivo de fatalidad" de Beethoven es el tema dominante. En estas composiciones, como en la *Concord Sonata*, aires americanos en armonías sencillas se yuxtaponen con las explosiones de sonido más extraodinarias y con disonancias y ritmos de contorsiones inverosímiles. Si éste es un caos, es el caos de la vida norteamericana que no puede representarse con armonías delicadamente ordenadas. En realidad, el epíteto "delicado" es el colmo del vilipendio en el vocabulario de Charles Ives. Cuando quiere expresar su aversión por algún compositor, dice de él que compone como "una vieja delicada".

Los recursos técnicos que aplica Ives en *Three Places in New England*, en *Concord Sonata* y en obras como *Lincoln*, *the Great Commoner* (Lincoln, el Gran Plebeyo), *The Fourth of July* (El Cuatro de Julio), *The Mass* (Las Masas), *Washington's Birth Day* (Natalicio de Washington) y *An Election* (Una Elección), son la politonalidad, la atonalidad y la polirritmia. Esos sistemas son ahora aceptados en la jerga de la música moderna, pero ni siquiera tenían nombre cuando Ives compuso esas obras en los primeros años de este siglo. Históricamente hablando, él es un precursor de la música moderna, un descubridor individual de eficaces aplicaciones armónicas que gradualmente se han abierto paso en el uso general. Ives dejó de escribir música alrededor de 1930, cuando su enfermedad —la diabetes— le impidió sostener la pluma. Y después de eso se requirieron algunos años para que el espíritu de la época comprendiera sus innovaciones proféticas.

Charles Ives fue hijo de George Ives, el director de banda que tocaba para Abraham Lincoln. Cuando Lincoln pidió al general Grant su opinión sobre la banda, éste le dio la famosa respuesta: "Sólo conozco dos piezas: una es Yankee Doodle y la otra no lo es".

Ives padre fue una persona extraordinaria. Como nunca aceptó las cosas tal como eran, fue un innato experimentador en música. En una ocasión dividió su banda en tres grupos y los colocó en la torre de una iglesia, en el parque de la aldea y en el techo de un edificio de la Main Street en Danbury. La población de Connecticut donde nació Charles Ives en 1874. Luego los hizo ejecutar variaciones de himnos tradicionales, como *Greenland's Ivy Mountains* (Los Nevados de Groenlandia) o *Jerusalem the Golden* (La Aurea Jerusalén), sin dar mayor importancia a la eufonía. El recuerdo de esta ejecución estimulante perduró en la mente de Ives y lo expresó en el segundo movimiento de *Three Places in New England*. En éste hace

que dos secciones de la orquesta toquen un aire marcial en dos velocidades diferentes, de manera que tres compases de una sección equivalgan a cuatro de la otra. Para dirigir bien esta ejecución, el director debe marcar compases distintos con cada mano, cuatro con la derecha y tres con la izquierda. No es difícil comprender por qué los directores de orquesta se mostraban reacios a ejecutar en público las partituras de Ives.

A Ives padre le fascinaban los sonidos naturales de la campana. Trató de captar las notas exactas de las campanas de la aldea. Descubrió que la escala corriente no bastaba y procedió a idear una máquina que produjera cuartos de tono. Ató veinticuatro cuerdas de violín afinadas a cuartos de tono, a un marco de madera, pero no consiguió reproducir el verdadero sonido de las campanas y pronto abandonó la idea. También Charles Ives investigó la posibilidad de los cuartos de tono y escribió tres piezas en esta forma.

Ives aprendió de su padre los rudimentos de la música y de muchacho tocó el tambor de la banda. También estudió el órgano, y a la edad de doce años ofreció un concierto en la Iglesia de Danbury. Más tarde recibió sólida instrucción académica en la Escuela de Música de la Universidad de Yale, bajo la dirección de Horatio Parker. Escribió una sinfonía que es enteramente convencional en su expresión, pero demuestra un completo dominio de la técnica. Los críticos que creen que la armonía heterodoxa de las últimas partituras de Ives revela ignorancia de las reglas musicales pueden recobrar confianza al examinar esa primera sinfonía. Las grandes fuerzas innovadoras no brotan de la ignorancia sino de un profundo conocimiento.

Después de terminar su educación académica, Ives no se estableció como un compositor profesional. Consiguio trabajo en una empresa de seguros y encontró fascinadora esta prosaica labor porque en ella tenía que tratar con gente. Progresó con rapidez y pronto estableció una sociedad comanditaria, la Mutual Life Insurance Company. Prosperó moderadamente y de las ganancias apartó suficiente dinero para publicar algunas composiciones. En el primer volumen, *114 Songs by Charles E. Ives* (114 Canciones por Charles E. Ives), no aparece precio ni inscripción por derechos de autor. El primero de los cantos lleva la fecha de 1889, cuando Ives tenía quince años. Una breve nota explica simplemente: "Este libro ha sido impreso por iniciativa privada y no debe venderse ni colocarse en el mercado. Se enviarán ejemplares de regalo, a quien lo solicite hasta que la edición se agote. En cuanto a la música, cualquier (que así lo desee) puede copiarla, copiarla, transcribirla o arreglarla para otros instrumentos".

A continuación se publicó la *Concord Sonata* y nuevamente los ejemplares se distribuyeron gratis. Las obras subsecuentes de Charles Ives fueron publicadas por el *New Music Quarter*, empresa no comercial dedicada a editar obras ultramodernas. Fue sólo con posterioridad a 1940, después de que la música de Ives se hizo comprensible que él fue aclamado como un genio por los críticos más exigentes, cuando los editores profesionales advirtieron la oportunidad que se les ofrecía y empezaron a publicar sus composiciones sobre una base comercial.

La música de Ives no tardó en ser ejecutada en las salas de concierto. John Kirkpatrick, un joven y entusiasta pianista, pero dos años arrendando la *épica Concord Sonata* y la *torre de memoria*, en Nueva York, el 26 de enero de 1939. La *wreath* Gillman escribió en el *Herald Tribune*: "Esta Sonata es música de calidad excepcional: en realidad es lo más grande que haya compuesto un norteamericano y lo más profundo y esencialmente americano en su impulso y su significado".

La *Concord Sonata* fue grabada por Kirkpatrick para la Columbia. No tardó en publicarse y grabarse una sonata para piano compuesta con anterioridad. El público musical más refinado adquirió ávidamente cuanta música y grabaciones de Ives pudiera encontrarse. Fue así como Ives, el menos comercial de los compositores, se convirtió en una importante fuente de ingresos para editores musicales y compañías grabadoras de discos. Esta consagración no constituye sólo una sucesiva paradoja, sino que confirma la verdad de que la música realmente buena está inevitablemente destinada a divulgarse.

En 1947 Ives recibió el Premio Pulitzer por su Tercera Sinfonía compuesta treinta y seis años antes. Sin embargo, no era fácil dejar honores mundanos a Charles E. Ives. Ante los delegados de la Comisión del Premio Pulitzer expresó esta opinión: "Los premios son sólo para los niños. Yo ya soy un adulto".

Ives vive apartado de las multitu-

tudes frenéticas. En parte por su enfermedad, pero principalmente a causa de su forma peculiar de vida, se retrae de todo contacto con el mundo oficial. Sólo una vez ha asistido a la ejecución de una de sus obras. No hay radio en su casa de Nueva York ni en su hogar campestre de West Redding, Connecticut.

Desde hace más de veinte años no asiste a un concierto público. Se mantiene beatíficamente ignorante de lo que sucede en el mundo de la música. No le interesa seguir el movimiento de las nuevas escuelas de composición, excepto la labor de unos pocos compositores americanos de su generación como música es desconocida del público como lo fue la suya en un tiempo. En su casa sólo tiene partituras de Beethoven y otros clásicos.

Ives es igualmente indiferente a los sucesos diarios que ocurren en el mundo. No lee los periódicos y su única fuente de información era el *Spectator* de Londres, al cual estaba suscrito. Cuando viajó a Europa en el verano de 1932, corrió hasta este último contacto con los elementos noticiosos. Se impuso de la elección de Roosevelt causalmente en una charla con un posadero francés.

Su esposa, Harmony Twichell Ives, lo defiende del torbellino del mundo exterior. Le coloca diariamente las inyecciones de insulina sin las cuales no podría vivir y atiende su correspondencia. En raras ocasiones reciben visitas de amigos pertenecientes a un grupo estrictamente seleccionado, pues Ives no se acostumbra fácilmente a los extraños. Abomina de las fotografías. Se conocen únicamente dos instantáneas de Ives. Sólo en 1949, el día de su sesentaésimo quinto cumpleaños, permitió a un fotógrafo de Life la entrada a su hogar para que le tomara un retrato "oficial".

Tal como su autor favorito, Thoreau, Ives es en política un rebelde. Cree que los males del mundo se arreglarían con algunas medidas draconianas. Cuando los ideales del Presidente Wilson fueron derrotados en la elección de 1920, compuso un airado canto cuyo título es Noviembre 2, 1920.

Escribió las siguientes palabras con un acompañamiento disonante y duro: "Demasiados lectores se dejan influir por los titulares, los políticos embrollan los hechos, así muchos buenos ciudadanos han votado como siempre lo hicieron sus abuelos o pensaron que un cambio, por cambiar solamente era algo natural. Está lloviendo, echemos afuera al meterólogo; Echenlo a patadas! Echenlo a patadas! Péguenle!".

Ives publicó este canto con una nota al pie: "Si del texto se desprende la suposición de que el resultado de nuestra elección nacional de 1920, es indicio seguro de que el país (por lo menos el espíritu de la mayoría) ha vuelto la espalda a un elevado ideal, este no es terminante. Por desgracia, los escrutinios electorales que se obtie-

nen por medio del actual sistema de partidos no prueban nada concluyente. La voz del pueblo en boca de los partidos brota un tanto mutilada. No es absurdo pensar que puedan descubrirse formas prácticas para captar y expresar en forma más exacta el pensamiento popular, por lo menos en lo relativo a los problemas más fundamentales que nos atañen a todos. Una sugestión encaminada a este fin, a la manera de una reforma constitucional, junto con un artículo en que se discute el plan en detalle y desde varios aspectos, serán enviados gustosamente por el autor a quien lo solicite".

La reforma propuesta era nada menos que el establecimiento de una legislación federal por el pueblo sin la mediación de los partidos políticos. Ives hizo circular el texto entre los senadores y otros políticos, pero no encontró eco. Se amargó más con este fracaso que cuando su música fracasó al no encontrar un auditorio comprensivo.

En 1938 Ives envió un memorandum al Presidente Franklin D. Roosevelt en el cual abogaba por la abolición de la guerra. En esa entonces escribió: "La guerra entre naciones es la amenaza perfectamente estúpida que se cierna todavía sobre el mundo. No evoluciona nada y nunca arreglará nada excepto el fondo de la tumba". Esta propuesta fue también inútil. Ives ha visto dos guerras mundiales en el curso de su vida. Pero para él el fracaso de un intento no es razón para renunciar a todo esfuerzo. En este respecto, Ives es un verdadero seguidor de sus antepasados espirituales, Emerson y Thoreau.

También en su música Ives habla al pueblo. Entreteje sus manuscritos con observaciones características que algunas veces aparecen hasta en las ediciones publicadas. En los bosquejos de su *Sonata de Tres Páginas* inserta una advertencia: "Vuelta al primer tema —todas las sonatas 'delicadas' deben tener un primer tema". Más adelante hay una inscripción: "Tiempo de marcha —pero no es una marcha, ¡'Cacaseño!'". En una de sus canciones Ives indica una "nota de blue" y agrega entre paréntesis: "(Tóquese el a-bádo por la noche)". En su cuarteto para cuerdas en tres movimientos "Discusión", "Allegatos" y "Llamado de las Montañas" — Ives añade este comentario: "Cuarteto para cuerdas, para cuatro hombres que conversan, discuten, arguyen (política), pelean, se dan la mano, calla y después ascienden por la ladera de la montaña para mirar el firmamento". Un pasaje está marcado "Andante Emocionado"; otro, "con rasgueo". Advierte al ejecutante: "Muy difícil de tocar —no sea buen músico, ¡Ca caseno!". Y luego nuevamente: "Entre profesor, todo en el tono de do. Usted puede tocar esto en forma de ligada y bonita". Y finalmente, Ives se advierte: "¡Qué linda melodía, señoras!".

La música de Ives muestra una mezcla singular de exactitud y li-

bertad de interpretación. El compositor se propone representar el sonido de una banda de aldea o el falsete del violín en un baile campesino, en los cuales la improvisación y el espíritu eufórico son de capital importancia. En la única ocasión en que fue a un concierto para escuchar su música, la orquesta ejecutó en forma un poco desastrosa. Pero él felicitó al director con estas palabras: "Fue exactamente como una reunión de consejeros: cada cual por su lado. ¡Resultado soberbio!".

En su poema sinfónico, el 4 de Julio, un violín imita a un abajorro en un ritmo completamente independiente, que debe mantenerse sin importar lo que toque el resto de la orquesta. Aún más sorprendente es el artificio métrico y rítmico del último movimiento de *Tres Lugares en Nueva Inglaterra*. Los ritmos son tan complicados que hay tresillos dentro de cuádruples, con intercalaciones de otros grupos de unidades rítmicas que presentan un problema difícil para contarlas aún sobre el pentagrama. En un pasaje, un ritmo complejo aparentemente insuperable se resuelve en una simple sucesión de tiempos fuertes. Ives pone así en aprietos a ejecutantes y directores.

El segundo movimiento de su Cuarta Sinfonía se inicia con diferentes medidas de tiempo para varios instrumentos: 6/8, 5/8, 7/4, 4/4. Las líneas de división de los compases no coinciden sino hasta el final de tres compases de 4vi, que corresponden a seis de 5/8 y a dos de 7/4, todos de arrollándose a distinta velocidad.

Es característica de Ives que la instrumentación de sus obras sea extremadamente flexible. Una partitura sinfónica de gran complejidad puede ser ejecutada tanto por un pequeño conjunto como por una gran orquesta. Algunas partes instrumentales son ad libitum y las ejecuta el piano que figura en casi todas las composiciones. De otro lado, Ives suele introducir de pronto un canto en una sonata para violín o una parte de flauta en una sonata para piano, como en el movimiento Thoreau en la *Concord Sonata*. Ives da la siguiente explicación: "Una flauta podría tocar durante este pasaje. Si no, que toque el piano sólo, aunque Thoreau prefiriera oír la flauta en Walden (lugar de retiro del escritor)". Uno de sus cantos condiente una indicación entre paréntesis: "(De trotos para cralinete, flauta, tres violines, piano y tambor)"; otro himno está marcado así: "Originalmente para corno in *plés* con violines, flauta y piano".

Del mismo modo, en sus obras se encuentran frecuentes señales de no rígidas repeticiones y cortes. En *Hallowe'en*, para cuerdas y piano, se indica a los músicos que toquen la melodía cuatro veces, con leves variaciones, dando esta razón: "En todo caso la ejecución se acelera y es cada vez más estrófica, con lo cual se mantiene a tono con la *fo-peta*". Ives agrega en seguida: "Han observado algunos amigos que tres veces sería suficiente, en tanto que otros prefieren que se repita cuatro veces; pero como esta pieza fue escrita para una fiesta de Hallowe'en y no para un delicado concierto la decisión deban hacerla los ejecutantes sin tomar en cuenta los sentimientos del auditorio".

Sus manuscritos con numerosas cuestiones de instrumentación optativa y partes ad libitum son una fuente de placer y desesperación para los admiradores que se resquebrajan a memorar la música de Ives para la publicación. Agradecemos a esta escritura ilegible, tan temblorosa que la impresión visual es la de un caótico revoltillo de notas. Pero una vez que el manuscrito se ha descifrado y gozado, surge claramente la lógica de su trama melódica, armónica y línea de contrapunto. En caso de duda el propio Ives está siempre dispuesto a aclarar conceptos. Jamás vacila en decir cuál es la nota correcta o qué sostenidos o bemoles están en el lugar que les corresponde aún cuando alguno de sus manuscritos inéditos data de hace cincuenta años. En ocasiones se sienta junto a un desastrosado piano y toca algunas de las partes para demostrar cómo se debe ejecutar su música.

Charles Ives, el creador de la música más compleja que se conoce en el mundo en combinación con la cual la más extravagantes partituras de otros compositores del siglo XX parecen juegos de niño, sigue siendo un involucrado idealista no obstante encontrarse próximo a los 79 años. Mantiene intacta su fe en el progreso del hombre y del arte. Su Sinfonía del Universo, todavía inconclusa, proyectada en dimensiones astronómicas —en la cual figura entre las cosas más maravillosas una trascendental armonía de discordancias—, es su declaración de que uno debe perseverar a realizar más de lo factible inmediato a fin de hacer posible lo que en un tiempo se consideró imposible.

PIELROJA dan mayor placer

1960

Antal Dorati en Bogotá

El director húngaro Antal Dorati será director huésped de la Sinfónica de Colombia en dos conciertos que se verificarán los días 12 y 16 de agosto en el Teatro Colón de Bogotá. El programa fijado para la primera intervención del director titular de la Sinfónica de Mineapolis comprende dos obras, la Sinfonía N° 3 "Eroica", de Beethoven y la Cuarta Sinfonía de Brahms.

Por ser esta la primera ocasión en que un gran director de renombre internacional ocupa el podio del Teatro Colón, a la vez que recibe un director invitado de alta categoría, estos dos conciertos son esperados con mucha sensación y expectativa por la afición bogotana. Dorati ha realizado una carrera brillantísima. Nació en Budapest en 1906. Estudió con Kodaly y Bartok. A los 10 años dirigió en la Royal Opera House de Londres. En 1928 dirigió en la ópera de Dresden, de 1929 a 1932 en la ópera de Munster; de 1934-37 fue director del Ballet Ruso de Monte Carlo y en 1937 hizo su debut en Estados Unidos con la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington; del 37 al 40 dirigió el Ballet Ruso y continuó su actividad como director de orquesta de ballet con el Ballet Theater entre 1941 y 45. Lugo hasta 1949 dirigió la Sinfónica de Dallas para ingresar luego en este último año a la sinfónica de Minneapolis. Es ciudadano americano desde 1957.

Concurso de Música Sinfónica en Barranquilla

El "Centro Artístico", entidad que ha venido laborando por los intereses culturales de Barranquilla, ha incluido dentro de sus programas para festejar los 50 años de fundación, un interesante concurso de música sinfónica, en la cual podrán tomar parte los compositores colombianos, y extranjeros residentes de todo el país.

Esta fiesta que tendrá especial resonancia en todos los círculos artísticos, tendrá lugar en los días 5 al 20 de Enero de 1955, con la participación de intelectuales y artistas sobresalientes de la música y la pintura, realizándose así una conjunción de valores espirituales que ofrecerán su luz y coadyuvarán a su mayor florecimiento.

- BASES: Los concursantes podrán enviar sus trabajos a las oficinas del "Centro Artístico", situadas en Barranquilla, y teniendo en cuenta los siguientes requisitos: 1º. - La composición debe ser de carácter sinfónico con tema de libre elección. 2º. - La duración de la obra no será menor de 20 minutos. 3º. - Debe ser escrita especialmente para el concurso y firmada mediante pseudónimo. 4º. - La obra será instrumentada para la Orquesta Sinfónica y acompañada de su respectiva partitura. 5º. - Adicionar un sobre sellado con el nombre legítimo del autor, y enviar a las oficinas del "Centro Artístico", situadas en la calle 39 N° 44-54, del 15 al 31 de octubre de 1954. El jurado Calificador que estará formado por prestantes elementos del actual movimiento musical en Colombia, se reunirá en la ciudad de Bogotá en el mes de noviembre próximo; estudiará la calidad de las obras y determinará, la que según su juicio merezca ser escogida. "El Centro Artístico", otorga un premio en dinero efectivo por valor de \$ 2.000.00 m/c al concursante cuyo trabajo serio, de exactas proporciones armónicas y elevada inspiración, presente la mejor posibilidad y resulte por tales condiciones digno de ser elegido. La obra premiada será estrenada en concierto especial por la Orquesta Filarmónica de Barranquilla, debidamente reforzada, y como contribución a los numerosos actos que el "Centro Artístico" presentará en sus "Bodas de Oro" cumplidas en enero 5 de 1955.

Serge Lifar y los Ballets Soviéticos

Por Helene Max, de France Presse.

—Serge Lifar nos declara: "La danza, tal como se concibe en la U. R. S. S. es demasiado teatral para el gusto occidental".

—Stalin me invitó tres veces a ir a Rusia, pero yo le negué toda competencia en lo que respecta a la danza".

París, agosto de 1954. (AFP) En vísperas de las representaciones que acaba de iniciar en la Opera de París una "troupe" de bailarines soviéticos—en el curso de las cuales el público parisiense tendrá ocasión de darse cuenta del estado del arte coreográfico en la Rusia actual— fuimos a consultar sobre esta cuestión al "maitre" de ballet, Serge Lifar.

Como es sabido, Serge Lifar comenzó sus estudios de danza en Kiev y fue después de los elementos más brillantes de los ballets rusos de Diaghilev.

Conocemos el aporte de Diaghilev, este creador que ha renovado el arte coreográfico primeramente en Rusia y luego en Europa, sobre todo en París. Los ballets rusos tuvieron en su época un renombre internacional y su influencia se manifiesta todavía en la actualidad.

Ha tenido repercusiones en la danza de la Unión Soviética tal influencia?

Serge Lifar contesta negativamente a esta pregunta. Según el "maitre de ballet" de la Opera de París, la nueva inspiración que Diaghilev dió al arte coreográfico solo se ha manifestado en Occidente. Impermeable a toda influencia extranjera, la Unión Soviética no ha visto evolucionar su danza.

—Cree usted que, como consecuencia de su evolución particular, la coreografía soviética puede aportarnos elementos desconocidos, nuevos? Preguntamos al gran coreógrafo. Nuestra concepción occidental del arte coreográfico difiere totalmente de la concepción soviética—nos contesta Serge Lifar.

"Los soviéticos nos mostrarán, sin duda alguna, un deporte fenomenal, de una virtuosidad sin igual, pero que está más cerca de la acrobacia que de la danza clásica. Los hombres nos asombrarán con un temperamento fogoso, y yo deseo a mis bailarines la resistencia física de que dan pruebas los soviéticos.

"La escenificación será suntuosa; pero los decorados, demasiado recargados con frecuencia, no tendrán nada de común con la estilización, mucho más evocadora que realista, a lo que nos hemos acostumbrado en Europa Occidental".

Tras de haber asistido a las primeras representaciones de los ballets soviéticos, Serge Lifar partirá con su "troupe" de ballets de la Opera para realizar una gira que le conducirá a Ginebra, Lausana, Wiesbaden y Burdeos. Volverá a París pasando por Versalles.

—Devolverán su visita a los soviéticos los ballets de la O-

pera de París? preguntamos. Serge Lifar no contesta a esta pregunta. Pero, sonriendo declara:

—Stalin me invitó tres veces a ir a la U. R. S. S.: en 1930, en 1944 y en 1946.

"Hubiera podido, a los 25 años, ser el gran maestro de los ballets de la U. R. S. S. Pero reconociendo siempre a Stalin sus cualidades de gran diplomático, le negué siempre toda competencia en lo que respecta a la danza..."

Y, a guisa de conclusión, Lifar dice: "La danza, tal y como se concibe en la U. R. S. S., es demasiado teatral para el gusto occidental; es más bien pantomina que coreografía".

El 1º de junio, en vísperas de su retorno a la U. R. S. S., los artistas soviéticos asistieron a una gala de danza, organizada en la Opera de París por Serge Lifar.

Será un curioso encuentro de dos concepciones de la danza y del arte en general. Si Serge Lifar lamenta que la pantomina triunfe sobre la coreografía entre los bailarines soviéticos de los ballets moscovitas, estos últimos, por el contrario, pueden reprochar a los ballets parisienses una búsqueda demasiado exigente de la estética pura, alejándose de la expresión emocional.

Todo lo que se acerca al arte abstracto—y la danza, como los demás medios de expresión, ha pagado en Francia su tributo a esta nueva tendencia— parece incompatible con el carácter del arte ruso, arte que ha buscado siempre su inspiración más en el corazón del hombre que en su espíritu.

Síntesis de la crítica musical de Buenos Aires

RUDOLF FIRKUSNY. — Se presentó en el Gran Teatro Opera con obras de Moussorgsky, Schubert, Mozart, Janacek, Ginastera y Gustavino. —"La audición rayó casi en execración a la altura que puede esperarse de un instrumentista consumado como lo es Firkusny".

ORQUESTA DE LA ASOCIACION WAGNERIANA. — En el Teatro Monumental se presentó bajo la dirección de Ferruccio Calusio y como solista Margarita Fernández (soprano) y Hilde Mattauch (canto). "F. Calusio la dirigió con esa discreción tan suya y esa seguridad de quien sabe que no está improvisando". — "a la cual contribuyó Hilde Mattauch, que es una auténtica cantante de cámara". "El concierto de Mozart la precupó (M. Fernández) más en su arquitectura que en profundidad".

QUINTETO DE VIENTOS PROARTE. — Se presentó con obras de Mozart, Maragnó y Hindemith. "Le falta aún, esa ideal fusión sonora que hace de un pequeño conjunto un organismo dotado de una férrea unidad, donde la individualidad de sus componentes, desaparece en favor de la unidad conjunta".

EUGENE LIST. — En cine Monumental se presentó con obras de Bach, Schumann, Chopin, Dello, Jota, García Murillo Debussy y Liszt. —"La excelente realidad mecánica e instrumental que ostenta, no es acompañada en la misma porción por una bien cimentada formación musical, que seguramente llegará en el futuro, ya que es joven aún".

ANGEL MATTIELLO. — En el Teatro Petronia con obras de Schutz, A. Casella, R. Cernaño Castelnovo-Tedesco. "La simple y definitiva razón por la que A. Mattiello es un excelente cantante de cámara estriba en su identificación completa con el género".

MARIAN ANDERSON. — Así despidimos a la grande, excelsa M. Anderson, desde ahora situada en el dominio de nuestros más caros recuerdos artísticos. Su ilustre nombre va no es para nosotros la esperanza de un reencuentro, sino una evocación".

CARROLL GLENN. "Va rez como cantante, va en el orden musical, evidencia fallas que la imposibilitan para rodear del mínimo de corrección obras como los conciertos de Vivaldi..."

EN EL COLON. — Norma, Metiá-felas Ariadna en Naxos, Falstaff, Otello, La Traviata, La Bohème, Manon, Cavalleria Rusticana, Don Juan, Los Maestros Cantores, Los Cuarenta de Hoffman y Alceste serán repuestas en la temporada que comenzó en este célebre teatro el 8 de Julio último, además se estrenarán H Prisionero, de Delleniccola; el Rento de Lucrecia de Britten; Amelia al Ballo de Menotti; La Otra Voz, de José Mº Castro; Zinca-

li, de F. Boero; y el Requiem, de Hindemith. Actuarán como directores los siguientes: F. Calusio, H. Pá nizza, Juan E. Martini, Roberto Kinsky, R. Zamboni, Alberto Erede, Jean Martinon, Karl Elmendorff, Paul Hindemith y José Mº Castro. Entre los cantantes extranjeros contratados figuran: Dorothy Dow, Ebe Stizmani, Victoria de los Angeles, Guiseppe Tadolí, Jerome Hines, Carl Donch, Paul Schoffler y otros.

NORMA. — Bajo la dirección del Maestro Calusio, dió principio a la temporada lírica del presente año. "Y bueno es confesar que en la presente reposición de la ópera, el palco es éncico sólo contó con la figura de jerarquía estelar: Ebe Stizmani". "La soprano Dorothy Dow, nueva para Buenos Aires y precedida de elogiosos comentarios europeos no nos satisfizo como protagonista. Estimamos que por el momento, la parte es ajena al carácter de su voz. Pero una cosa es reñer una lección aprendida con ahínco y otra impartir una clase de magisterio: Que tiene dotes es indudable. Nadie, sin poseerlas, podría empujar y concluir Norma". "El tenor Marcos Cubas: Su Polifona, sin ser estelar, tuvo convicción, soltura y a menudo el tono épico re querido".

Un recital del Bajo Iván Petroff

París, agosto de 1954. (AFP). — Una voz de bajo no puede lucir plenamente en un recital con el exclusivo acompañamiento del piano, y para que tenga su completa resonancia tiene que oírse entre los variados acordes de una orquesta. Aislada, no puede dar de sí todo su alcance. Sin embargo, la voz del famoso cantante soviético Iván Petroff, frenéticamente aplaudida durante las últimas semanas en "Boris Godunof" y "Fausto", en la Opera de la capital francesa, escapa a la regla general. Este timbre evita la monotonía merced a variados matices de matices tonos y una potencia incomparable. Iván Petroff es sin duda alguna por la contundencia de su órgano vocal un cantante de ópera a la par que un artista teatral (basta con haberlo visto en su recital, dominándose para no exerse con gestos, para comprenderlo). Empero, tampoco puede hacer gala de todos sus recursos sobre una plataforma de concierto. Más su talento vocal es tan completo que le permite triunfar en donde otros fracasarían, particularmente en las melodías de Schubert y Schumann. Iván Petroff mantiene en tales obras las enormes posibilidades de su arte, aunque sin llegar a igualar sus tradiciones de las óperas de los compositores rusos.

CONCIERTOS

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

DISCOS RCA VICTOR

33 1/3 - 45 Y 78 R P M.

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

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

SALON MUSICAL VICTOR

Librería y BOUT Calmacenes UNIVERSIDAD EAFIT 1960

SUSCRIBASE A "MEDELLIN MUSICAL" TELEFONO Número 149-48

Ciclo de Cuartetos en la Capital

El cuarteto Bogotá formado por distinguidos músicos, Herbert Aumere, Jaime Guillen, Gabriel Hernández y Ludwig Matzenauer, interpretará un ciclo de música de cámara compuesto por obras de compositores posteriores a Beethoven bajo el patrocinio de la Extensión Cultural del municipio de Bogotá. Durante los cuatro miércoles de agosto se efectuarán estas audiciones que estarán complementadas por conferencias a cargo del distinguido crítico Hernando Caro Mendoza.

Cerca de los Grandes Artistas

(Viene de la primera)
 por pedir un mapa de Colombia para saber en que lugar se encuentra el dentro de la Geografía de América. Admirados por su discreto y correcto español, teniendo en cuenta que era su primera correría por suramérica le preguntamos por sus estudios de español y contestó que hacia un mes había iniciado su gira por Argentina, Uruguay y que con un poco de estudio de gramática empezaba a comprender el español. Le gusta hablar de música y arte, pero no lo hace con superioridad catadrática, más bien se expresa con facilidad, amenidad y es un poco cortante y fino en sus conceptos sobre otros artistas sobre los cuales naturalmente se reserva un poco. Le gustan los chistes, y se tomó el trabajo de traducir al español varios de cosecha alemana, muy buenos.

Después de su actuación con la sinfónica de Colombia se mostró muy satisfecho con el director y con el conjunto, no obstante haber encontrado el piano con imperfecciones notorias de desafinación y por estar más bajo de tono con la orquesta. Al enterarse de que muy pronto actuaría el pianista austriaco Jorge Demus en esta ciudad, Krauss manifestó que en Montevideo, una ciudad muy musical de público muy culto, lo había conocido personalmente pero que no lo había oído desafortunadamente porque a la misma hora tocaron ambos sendos recitales en diferentes salas de la ciudad. Su afán y preocupación por trabajar, así llama su práctica en el piano, no le permitió conocer la ciudad como era su deseo. Su itinerario fue rápido: llegó a las 5 de la tarde, a las seis y media fue al concierto de la Sinfónica de Colombia, en la noche asistió a una comida como invitado especial, al día siguiente practicó en las primeras horas, luego a las 11 ensayó con la Sinfónica el Segundo Concierto de Brahms, en la tarde descansó y en la noche tocó dicha obra con la orquesta. Al día siguiente trabajó hasta las 11 su programa para tocar en Bogotá a las seis, y a las 12 tomó el avión.

CLAUDIO ARRAU

En este enorme artista, a quien hemos escuchado las más impresionantes y perfectas obras pianísticas, se revela la madurez del arte consumado en profundas concepciones, y en su trato personal confirmamos los conceptos que nos hemos formado como sus devotos auditores, porque Claudio Arrau como persona humana no desmiente en un ápice su trascendental grandeza que expresa en el teclado. Su cultura universal está a la par con su concepto universal íntegro de sus interpretaciones. Lo que primero impresiona es su recia profunda expresión de su rostro bañado con austeridad que inspira seguridad, reposo y una calma indicadora de tranquilidad de cima, de altura y de posesión de un ideal que solo puede explicarse en su arte interpretativo. Pero al mismo tiempo atrae poderosamente en su trato personal la ausencia de poses ficticias y la carencia de orgullos prepotentes que hagan temer en su conversación. Esta puede ver se sobre los más sencillos y ordinarios temas y en ellos encuentra interés preocupándose por su interlocutor con amabilidad y huyendo con naturalidad del monólogo egocéntrico. Calcula el interés de las preguntas que se le hacen y según su importancia las trata con profundidad y amenidad. Sin embargo ningún artista de los que hemos tratado muestra tanto interés

y pasión por los temas musicales como Arrau. Nos ha sorprendido su universalidad de gustos para todo género de música seria. Su criterio por cada compositor y cada intérprete son precisos, razonables y lógicos según su punto de vista, siempre básico, y analítico. Cuando critica adversamente un artista lo hace sin preocuparse por cosas accidentales, porque va directamente al meollo de la cuestión. Y cuando no encuentra pareceres iguales con los suyos trata de convencer con delicadeza explicando sin tratar de conquistar la opinión contraria. Sus conceptos sobre el director Roots, y la sinfónica de Colombia fueron favorables y se mostró entusiasmado porque aquí en Colombia ya hay una institución sinfónica seria con buen director a su frente.

Israel con vida musical y con un público que se muestra religioso con la música, lo impresionó profundamente y todavía no sale de la sorpresa de tener que dar ahí mismo programa para ocho series de abonados. En Latinoamérica lo impresiona mucho la musicalidad del pueblo mexicano. Comunicó también su agrado porque en Medellín siempre le exigían buenos programas para sus recitales.

FINAL

La Gran Orquesta Sinfónica de Dresden en París

París, agosto de 1954 (AFP). Los orígenes de la Orquesta Sinfónica de Dresden datan de hace cuatro siglos y actuando lo mismo como orquesta de ópera que de concierto ha creado la mayor parte de las obras de Richard Strauss: "Elektra", "Salomé", "El Caballero de la Rosa".

Dicho conjunto, llegado a París con su verdadero jefe, el director de orquesta Franz Konwitschny, actuó en un programa Bach-Beethoven-Strauss-Chaikowsky, que permite juzgarlo cumplidamente. Si ciertas orquestas tienen un carácter anónimo, tal no es el caso de la de Dresden. Su personalidad es tajante y en sonoridad transarante y suave. La pesadez germánica no trasluce en modo alguno en sus ejecuciones, ni siquiera cuando los movimientos adontados son lentos, como ocurrió en la 4ª sinfonía de Beethoven. Las traducciones son vívidas, cada trozo suena maravillosamente y la estructura de las obras resulta nítida y sonora.

La velada fue verdadero embeleso, en gran parte gracias a la actuación del pianista Emilio Guillel. El gran artista soviético, desconocido en París hasta hace algunas semanas, ha conquistado nueva fama con vertiginosa rapidez, y con ocasión de su segundo concierto hubo verdaderas competiciones con miras a lograr entradas para él. En el abarrotado Palais de Chaillot, Emilio Guillel ha logrado un nuevo y clamoroso triunfo con su interpretación del primer Concierto de Chaikowsky. La variedad de sus toques, su notencia, su temperamento y la riqueza de sus dotes de músico cautivaron una vez más. Y el público entusiasmado como nunca, quiso prolongar a toda costa la "solree", reclamando "bis!", "bis" que el artista ejecutó con suma gentileza.

Interminable sería esta impresión sobre algunos artistas que hemos tratado personalmente y que en las ciudades cultas musicalmente fascinan a salas repletas de públicos ansiosos de recibir su mensaje artístico que eleva el espíritu, si nos propusiéramos contar todas sus impresiones y conceptos sobre multitud de temas. Pero más interminable es nuestra desilusión. Al comprobar como es de lenta la evolución de nuestro público hacia la buena música. Por que la verdadera impresión no es la que hemos tratado de contar después de haberlos tratado, sino la que recibimos todos en el impacto musical que sólo se aprecia cabalmente en la sala de concierto. Allí está la verdadera entrega gracias al milagro del arte musical. Interminable es la espera que experimentamos cuando no llega el deseado apoyo para oír con mayor frecuencia a los buenos artistas. La única esperanza para el apoyo definitivo son las generaciones nuevas, bien lo dijo Szigeti confirmando el concepto similar de Erna Berger al mostrar su alegría por ver muchas caras jóvenes en su recital, que ahí estaba la esperanza de una vida musical intensa, necesaria en la sociedad moderna para contrarrestar muchos males que afligen el mundo en la hora presente.

Fafael Vega B.

Viaja el violinista Araoz

Antonio Araoz violinista bogotano establecido en Medellín desde hace varios años viajó a Bogotá a fines del mes pasado con el fin de ocupar un artil de primer violín en la Orquesta Sinfónica de Colombia. El señor Araoz prestó eficaz colaboración a la Orquesta Sinfónica de Antioquia, entidad en la que actuó durante largo tiempo en los primeros violines. El viaje del violinista Antonio Araoz representa para la actividad musical local una nueva pérdida, la cual se suma a las otras unidades de la Sinfónica de Antioquia que han venido desfilando desde hace más de un año.

Creación de Penelope

Viena, agosto de 1954 (AFP) — Christl Goltz, soprano de la Ópera de Viena, interpretará el personaje central de "Penelope", la ópera de Rudolf Liebermann que se creará en el marco del Festival de Salzburgo. El tenor Kurt Bohme de Berlín será Ulisís y el papel de Podeste correrá a cargo del cantante Max Lorenz de Viena. George Szell asumirá la dirección musical. Los decorados son obra de Oscar Fritz y Gaspar Neher.

ANUNCIE EN MEDELLIN MUSICAL

Fue Grandiosa la Actuación de Claudio Arrau en Medellín

(Viene de la primera)

pus 109 fue una prueba de lo que puede un pianista completo y profundo al tocar tan difícil y compleja obra en la cual Beethoven abandonó sus métodos habituales para entre garse emocionalmente a su fantasía creadora. Y si en la Apassionata, obra grandiosa pianísticamente, y poderosa en cuanto a expresión de belleza imponente y de fuertes contornos emocionales, nos embargó fuertemente, fue por que el genio de Arrau se manifestó de acuerdo con el alcance artístico de cada obra. El agotó los recursos expresivos que lleva la música que dejó escrita el compositor.

No hubo un solo instante en todo el recital en que el nivel de ejecución e interpretación cambiara un ápice. Lo que la música quería decir, eso iba brotando de las teclas en forma prodigiosa. El control de los matices fue prodigioso e inmensamente variado. Podemos afirmar que no hubo dos pianísimos parecidos; aún más, en las repeticiones parecía que en el fraseo había intención de renovar

la belleza ya dicha anteriormente con perfección. Sus crescendos daban la sensación de querer alcanzar un infinito inalcanzable. En fin, todos los cambios, matices, dinámica y fraseos deleitaban el espíritu en forma que dejaba una sensación plena de belleza nunca oída.

Sólo los que no tuvieron la suerte de oír este recital, les parecerá confuso e increíble este comentario, pero ante esa realidad que se presentó en la tarde del 16 de julio en el Teatro Lido de Medellín con Claudio Arrau sentado ante el piano Steinwayn tenían pendiente a un numeroso y emocionado auditorio que lo ovacionó emotivamente, nada menos podemos decir, aunque mucho más hubiera sido justo lo por decir, si estuviéramos capacitados.

La Sociedad Amigos del Arte triunfa una vez más y demuestra a la sociedad Medellínense que no comprende su labor, que no son necesarios muchos conciertos para traer manifestaciones culturales de tan alta categoría.

R. Vega

Diccionario de Términos Musicales

FARANDOLA. — Especie de giga en compás de 6/8 de origen provenzal.

FIGURADO. — Se denomina de esta manera, el contrapunto que en vez de estar escrito nota contra nota, presenta alguna variedad melódica o rítmica.

FIGURAS. — Son llamadas así, los signos musicales que indican la duración del sonido. La redonda que vale cuatro tiempos es tomada como la unidad de medida.

FILARE. — Palabra italiana que indica, en canto, sostener una nota produciendo un efecto de crescendo y disminuyendo.

FINAL. — Ultimo tiempo de algunas composiciones musicales.

FIORITURE. — Ver adornos.

FLAUTA. — Instrumento de tubo cilíndrico y en parte cónico, en el cual el aire es puesto en vibración por el impulso del aliento para repercutir en las paredes del tubo. De las varias clases que hubo, sola la travesera perfeccionada quedó en la práctica musical. En un principio solo contaba con agujeros hasta que, Denner el inventor del clarinete, en el siglo XVII, le introdujo las primeras llaves. Después con nuevas llaves y nuevas técnicas la llevaron a la perfección en la que la conocemos.

FLAUTADO. — Sonido producido por un instrumento de arco cuando es tocado a la mitad o un tercio de la longitud de la cuerda; el sonido se parece al de la flauta o el clarinete.

FLAUTIN. — Flauta pequeña de sonido más agudo.

FLAVIOL. — Flauta española de uso popular y que se toca con una sola mano.

FLICORNO. — Instrumento de viento de cobre, nacido del Oficleide y que habiendo caído en desuso, modificado, dió origen a una numerosa serie cuya denominación genérica es Bugles. La Tuba se cuenta entre ellos.

FLOTE. — Flauta.

FLUGEL. — En Alemania se denomina así al Clavicembalo italiano, al Clavecín francés, al Harpsichord inglés, al Clave español. Actualmente, al piano de cola, al vertical lo llaman Piano.

FOLIA. — Antigua danza portuguesa en 3 / 4. Cervantes la nombraba en 1600 junto con la Sarabanda y la Chacona.

FONETICA. — Doctrina del sonido en el lenguaje.

FORMAS MUSICALES. — Estudio de las relaciones de forma y aspecto entre obras musicales antiguas y recientes.

FRASEO. — Dicese fraseo, a la individualización de cada elemento (o frase) del período musical, destacado en toda su esencia expresiva y estilística y en toda su estructura orgánica.

FROTTOLA. — Polifonía profana del siglo XV, tal vez derivada de cantos acompañados florentinos.

FUGA. — Composición a varias voces en estilo contrapuntístico en la cual, un tema único, es expuesto sucesivamente en un orden tonal determinado por las leyes de la cadencia. Su origen está en el motete y sus formas semejantes.

FUGADO. — En estilo de Fuga pero no con su rígida y completa estructura.

FUGHETTA. — Pequeña fuga.

FURIANT. — Danza bohemia de rápido y muy marcado ritmo y de frecuentes cambios de compás.

FURLANA. — Danza que parece se remonta al siglo XVI. Alterna en el 6/8 y 3/4. Pío X aconsejó en 1914, se dice, él regresó a la furlana para combatir la difusión del tango.

Fz. — Forzato (it.) reforzado.

Ftz. — Forzattissimo, muy reforzado.

GG. — Para los alemanes e ingleses, equivale al Sol nuestro.

GAGLIARDA. — Danza rápida y saltada en tiempo ternario. También fue llamada Saltarello o Romanesca, desapareció junto con la Pavana.

GALOP. — Danza en redondo de origen alemán en tiempo de 2/4, con uno o dos tríos y a veces con introducción y coda.

GAMA. — Escala.

GACOTA. — Danza de origen francés en tiempo de 2/3. Predilecta de los compositores del tiempo de Lully, formó parte de la Suite, seguida de una segunda gavota como trío.

GIGA. — Los Alemanes designaban con la palabra giga cualquier instrumento de arco. En Italia, un instrumento de arco de número indeterminado de cuerdas, generalmente 3 ó 4.

2). Danza rápida en tiempo ternario; su origen se remonta a 1590 cuando se cita para indietar una danza bufonesca.

SOCIEDAD AMIGOS DEL ARTE

Presenta

MARISA REGULES

Pianista

TEATRO LIDO

Martes 17 de Agosto 6 p. m.

Tercer concierto de abono.