

MEDELLIN MUSICAL

Revista Mensual.

Licencia Nro. 30

Distribución Gratuita:
Año I — Número 3

Medellín, Noviembre de 1953

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

Calidad Superior en los Conciertos del Cuarteto Loewenguth en Medellín

Antes de iniciarse la temporada llamó poderosamente la atención la conformación de los programas que interpretaría el Cuarteto Loewenguth de París, que vino a Medellín por contrato especial realizado con la Sociedad Amigos del Arte. La escogencia de las obras, desde luego, fue hecha por el director artístico de la Sociedad Amigos del Arte el cual aplicó su criterio selectivo de acuerdo con la norma de presentar en cada concierto obras no oídas en Medellín junto con lo más representativo y "alto" del género, los cuartetos de Beethoven. Estos estuvieron representados con uno en cada audición dejando el resto del programa a autores clásicos y modernos entre los que se destacaba la novedad de cuatro cuartetos de compositores franceses con Mauricio Ravel a la cabeza. A esta novedad correspondió el público en buena forma si se tiene en cuenta el entusiasmo con que prodigó aplausos. Pero naturalmente, y esta es la experiencia más interesante, se oyeron comentarios de extensa variedad que partían desde la más acre y cruel censura, pasando por la aceptación de mala gana, el recibimiento discreto y el análisis imparcial, hasta el ferviente entusiasmo que una minoría muy pequeña llegó a tributar. Sin embargo el Cuarteto en Fa de Ravel recibió una unánime aceptación hasta el punto de que el ya entendido entusiasmo por Beethoven ocupó un segundo lugar en cierta forma.

PRIMER CONCIERTO OCTUBRE 28

Haydn con su Cuarteto en Do mayor, opus 76 N.º 3 "Emperador", abrió la serie revelando la calidad musical del conjunto que dio una versión sentida y hermosa en la que se pusieron de presente en forma cálida las maravillas de esta música modelo del creador del género cuarteto. Vino el impacto moderno con el Cuarteto en Re mayor, de Albert Roussel, el cual causó buena impresión por la sobriedad y vigor del mensaje musical tan depurado y clásico en su concepción como la vigorosa versión que dio el Loewenguth. Y luego llegó el momento en donde el público se sintió a sus anchas al oír una versión, nítida, ajustada, elocuente y profunda del Cuarteto N.º 7 en Fa mayor, de Beethoven. Ciertamente el romanticismo de alto calibre, el fervor y la expresión poética de esta obra maestra encontraron en el Cuarteto Loewenguth un intérprete, no ideal para todos (imposible) pero sí en un grado noble por la sinceridad que se sintió en la comunicación que imprimieron a la música. Aquí mostró en buen grado el conjunto, que su ejecución es virtuosamente ajustada a la partitura y que una magnífica técnica individual se subordina a un todo que es la expresión conceptual del contenido interior de la obra.

SEGUNDO CONCIERTO OCTUBRE 29

Fue para nosotros el mejor de la serie especialmente por las interpretaciones del Décimo de Beethoven y del de Ravel. El N.º 19 k. 465 (Dissonante), de Mozart fue bien vertido pero en una versión que se resintió un poco por la falta de cierta elasticidad y transparencia que contiene la música de Mozart en general. La idea comunicativa del Loewenguth fue tal vez muy severa. Pocas veces habíamos oído un cuarteto de Beethoven que nos conmoviera tanto en su versión precisa y a la vez electrizante como la que nos dió el cuarteto de París del Cuarteto N.º 10 "Las Arpas". Todo fue esplendidez y profundidad de ideas musicales manifestadas con un poder y convicción asombrosos. El fraseo fue riquísimo y nítido, matices definidos en una amplia gama que le dieron hermoso encanto a la música brotaron a todo lo largo de la obra y cada intérprete se fundió con los demás para entregarse por entero a una interpretación inolvidable. Las seis variaciones del cuarto movimiento fluyeron con una belleza y unidad grandilocuente.

Y qué decir de la versión del Cuarteto de Ravel? Fue otro grandioso



El Cuarteto en el Bolívar — (Foto G. Mejía E.)

momento del Loewenguth que bastó para consagrar a sus miembros como artistas de profundo conocimiento de una música, a la vez por su vigor de construcción y especialmente por el encanto de sus temas, sencillos, hermosos y conmovedores. Así como el compositor tuvo en cuenta para dejarnos la huella de su mano maestra en cada detalle de la obra, los intérpretes penetraron a esos recónditos rincones para sacar belleza de íntimo recogimiento haciéndonos sentir esplendorosa y confortable.

TERCER CONCIERTO NOVIEMBRE 2

El Beethoven del tercer programa ocupó el primer lugar en orden, mas no en interpretación ya que la severidad y cierta apasibilidad un tanto académicas no comunicaron a la música lo que realmente exige. Sin embargo el gusto y fervor francés del conjunto hicieron bella esta distinguida página del opus 18. Fue este el Cuarteto Quinto cuya parte mejor lograda fueron sus cinco variaciones del tercer tiempo "Andante Cantabile".

El Cuarteto en Do mayor, de Jacques Ibert mostró de nuevo al Loewenguth en su gran elemento, la música francesa moderna. De gran movilidad de forma, con alguna brillantez mesurada y con ideas muy serias, el estilo es muy expresivo para llegar sin mucha dificultad al oyente. La versión magnífica dió una nueva prueba de la maestría y asimilación de estas obras que posee el Cuarteto Loewenguth, de París.

Remató el programa con el Cuarteto N.º 1 de Brahms, de amplia sonoridad y profundas ideas que se mueven en una trabazón armónica y rítmica con suficiente densidad para hacerlo difícil de ejecución. Sin embargo el clásico laboreo de Brahms subyuga en el interior de la música con un sentimiento romántico y un aho de fervor que precisamente los intérpretes no recalcaron porque fueron más puramente brahmianos que el mismo Brahms. En otro aspecto fueron sobresalientes ya que dieron una sonoridad esplendorosa y llevaron la obra en una versión intensa y de gran aliento.

CUARTO CONCIERTO NOVIEMBRE 3

Las obras de este programa, (comentadas en otro lugar por nuestro colaborador Rodolfo Pérez), culminaron no como un final grandioso de temporada, ya que la grandeza nunca bien ponderada y siempre bien admirada del Cuarteto 14 de Beethoven se resintió en su unidad interpretativa que debe ser total según la continuidad elocuentísima del contenido musical, en el allegro final. Esta parte se desbordó de frenesí y entusiasmo musical perdiéndose la unidad del conjunto, ya que Alfredo Loewenguth el excelente primer vio

lin con su admirable potente y puro sonido dejó a sus compañeros un poco y esa grandiosidad final no perdió en grandiosidad pero sí en pureza y cohesión. El resto de la obra fue sencillamente hermosa en la versión potente en la expresión rica en ideas profundas.

La primera obra, el Cuarteto N.º 19 de Schubert, severamente vertido nos mostró un Schubert melancólico pero siempre encantador con sus ideas melódicas. Por la severidad de la versión se nos dió musicalmente mucho del Schubert académico y menos del cantor de poesías con aho romántico.

Honneger en su Cuarteto N.º 3 es el más lanzado y "peligroso" de los modernos de la temporada no resultó ser un plato tan fuerte e indigesto como se le esperaba en el teatro Bolívar. Impresión por impacto fuerte en el juego magnífico de ritmos complicados pero nítidos. Su variedad de matices e inflexiones armónicas lo hicieron también atractivo y hasta hermoso, no en el sentido melódico pero sí en el conjunto temático. Sin embargo el Adagio es una página muy inspirada que no ofende y más bien deleita al más preverido ortodoxo.

FINAL

Una exitosa temporada en lo artístico y en la acogida del público que si bien no llenó la sala materialmente sí la colmó y rebasó de entusiasmo y personal comprensión. Un triunfo rotundo de un gran conjunto de cámara que ante todo se distingue por su integridad artística y por su sinceridad para con el público que estuvo en constante comunicación con los cuatro integrantes magníficos ejecutantes y estupendos artistas. Y un triunfo magnífico de la Sociedad Amigos del Arte que termina exitosamente otro año con la satisfacción de haber dado verdadera cultura musical a la ciudad. Fue otro paso hacia Medellín musical.

R. V.

El Cuarto Concierto del Cuarteto

Qué puede añadirse de nuevo al comentar el décimo cuarteto de Schubert o el opus 131 de Beethoven? Mucho antes de ahora los críticos se han devanado los sesos tratando de hallar palabras para transcribir el efecto que produce la audición de estas dos obras.

Wagner se refirió al séptimo episodio del opus 131 en estos términos: "Danza del Universo: placer, dolor, amoroso éxtasis, alegría, gemidos, furia, voluptuosidad, sufrimiento... Tempestad, centellas, pero el músico, invencible, dominador, yérguese en el torbellino". Sin embargo, por más sugestivo que sea el lenguaje de Wagner, es muy pálida la idea que pueda darnos del final del cuarteto en do sostenido menor. A qué, pues, intentar nosotros lo que no conseguimos Wagner?

Y en cuanto a Schubert, a quién sacaríamos de dudas hablando de su espontaneidad, de su frescura, su sensibilidad, su genio armónico y su descomunal vena melódica? Es, por tanto, más del caso referirnos a la obra de A. Honneger.

Honneger es en nuestra época lo que fueron en las suyas W. v. der Wogelweide y Glück: un artista sin cerco que pasa, sin dársele un pepino por lo que puedan opinar los doctores, sobre todos los prejuicios de los

(Pasa a la Octava)

CONCIERTOS SINFONICOS

Solista:

E. Puyó, soprano
Teatro Opera, Nov. 17

Cuatro Solistas

Noviembre 4, Teatro Bolívar.

En el décimosexto concierto, la OSDA presentó como solista a la soprano Emma Puyó. Verdadero acontecimiento artístico fue este desde todo punto de vista. Con un programa que abarcaba desde los clásicos hasta los modernos incluyendo virtuosismo vocal, Emma Puyó nos demostró, como se puede comprender un cantante con una orquesta sinfónica sin que ésta baje de su nivel. Emma Puyó, supo sentirse un instrumento más de la orquesta y no una cantante que va a exhibir su técnica, su voz o algo por el estilo, en todo momento supo seguir la música como música, no, como instrumento para hacer resaltar una u otra cualidad de cantante, supo sostener su puesto en la orquesta sin menospreciar al mismo tiempo que tampoco bajaba a ésta al terreno de simple acompañante. Llegó su interpretación y gusto musical a tal punto, que recogió, para las obras que se usa, cadencias de una seriedad y musicalidad tales, que parecían, más que esto, ser parte de la obra original. Complementa todo lo anterior, su voz tan clara y tan pura y su gran técnica que le permite empujar y manejarla como le viene en gana. Tal vez tenemos para tacharle, uno que otro agudo un poco abierto, cosa inexplicable en medio de tanta maestría.

La OSDA completó el programa con la Obertura "Alejandro Bracena", de Plotow, Invitación al Vals de Weder, Heridas del Corazón y Ultima Primavera de Grieg, y Danza Eslovaca N.º 3 de Dvorak, en versiones a la altura de lo que hemos narrado.

Para terminar... Cuándo será que, como a la Compañía Colombiana de Tabaco, les tengamos que dar las gracias por sus magníficos programas de radio y su patrocinio de conciertos como el superior, y una buena idea de compañías que muy bien pueden nacerlo?

L. U. A.

El Estreno de A. Vivaldi

"Se invita a los profesores y alumnos del I. B. A. al concierto de Lia Montoya hoy a las 6 p. m. en el teatro Bolívar".

En tal forma fue anunciado en el I. B. A. el estreno del concierto para 3 violines de A. Vivaldi, en el cual desempeñaron las partes solistas los señores Manuel Molina, profesor del citado instituto, y los señores Pithard y Diego Vélez, discípulos sobresalientes del mismo plantel.

Manuel J. Molina, a quien ya hemos escuchado en otras oportunidades, dió pruebas de una musicalidad excepcional, a más de un hermoso sonido.

Los dos debutantes fueron una verdadera sorpresa; el señor Pithard, a pesar de ser extranjero es poseedor de un gran sentido interpretativo; desempeñó con modestia y precisión su papel.

La actuación de Diego Vélez se destacó por el bello tono melódico que supo imprimirle a los trozos a su cargo. La entonación correcta y la limpieza de ejecución son cualidades que hacen esperar mucho de este joven debutante.

La actuación de la orquesta fue correcta, y en algunos momentos brillante.

Para el maestro J. Matza y sus tres talentosos discípulos va nuestro aplauso, que sólo servirá de eco a los que ya les fueron tributados por los profesores y alumnos del I. B. A. que asistieron al concierto de Lia Montoya en el Bolívar.

R. Perez

Solista:

A. M. Penella, pianista
OCTUBRE 20, TEATRO BOLIVAR.

En el concierto final de la temporada de 1953, de la Sinfónica de Antioquia, —el Número 18— efectuado en el Teatro Bolívar con entrada gratuita, lo cual fue motivo para un lleno absoluto en la sala, nos encontramos con una versión magnífica y absorbente del Concerto Número 3 en Do Menor, de Beethoven, debida a una orquesta bien ajustada y dirigida por el maestro Joseph Matza y a la extraordinaria pianista italiana Ana María Penella.

La actuación de la joven artista

(Pasa a la Octava)

En su décimo quinto concierto del año, la OSDA nos presentó un variado programa en el cual incluyó como solistas, tres violinistas y una soprano; esto nos obliga a dividir nuestro comentario en tres partes:

La OSDA interpretó como número de fondo, una versión bastante buena de la Sinfonía "italiana" de Mendelssohn, la cual fue solamente opacada por algunos pasajes, de cierta dificultad técnica, especialmente de las maderas que parecían más bien, tocados a primera vista que estudiados. La Obertura "Sakuntala" de Goldmark tan agradable y tan brillante a pesar de su larga duración, fue seguida en su contenido por la OSDA, nota por nota. Como acompañante de los solistas, destacamos la habilidad de su director, maestro Matza, para seguir en el caso de la soprano, su caprichoso ritmo, y para cuadrarla con la orquesta cuando tomo una entrada con un compás de retraso. Por último, en lo que se refiere a la Sinfónica, queremos hacer notar el sonido y homogeneidad de las cuerdas, especialmente de los violines, que despus del director, es a esto que debe su calidad nuestra Orquesta.

LOS TRES VIOLINISTAS. El concierto grosso en Fa mayor para 3 violines y Orquesta de cuerdas de Vivaldi-Bonelli, fue el primer número del programa, y tuvo como solistas a los señores Manuel J. Molina, Joseph Pithard y Diego Vélez. Con la obra ejecutada, fácilmente se puede emitir un juicio sobre los tres solistas, ya tendremos la oportunidad de hacerlo en otra ocasión en que se presenten con obras de mayor responsabilidad e independencia, cosa que esperamos después de haberlos mostrado que pueden hacerlo. Pero si podemos destacar su musicalidad y sonido, especialmente de Molina, quien mostró además buen sentido interpretativo, particularmente en el Andante.

LA SOPRANO LIA MONTOYA, poseedora de una de las voces más bellas de soprano lírica que haya moral oído y de una afinación y musicalidad envidiables, empezó su parte del programa con la aria de su plano de la Cantata N.º 11 de Bach. Insegura en las entradas, llegó a retrasarse un compás en una de ellas. Su fraseo demostró desconocimiento absoluto de la obra, la pronunciación del alemán dejó mucho que desear. Como consecuencia de lo anterior era imposible encontrar interpretación. Siguió el programa con la aria de Pamina de la ópera de Mozart "La Flauta Mágica"; si le restamos sus errores de técnica vocal, de la cual hablaremos más adelante, podemos decir que fue una versión bastante pasable gracias a su buen material vocal. Vino después uno de los grandes errores de su programa, la aria de la "Reina de la Noche" de la misma ópera de Mozart citada antes, (A quien hizo los programas le aclaramos, que Reina de la Noche no es un título, es el personaje de la ópera encargado de cantar la referida aria), dijimos error, porque se trata de un aria escrita para soprano coloratura, ella se de soprano en en ningún caso es la señorita Montoya; como consecuencia los Fa sobregudos, de todo eran menos de Fa y las notas adyacentes a éstos, por causa del esfuerzo hecho para tratar de tomarlos, también sufrieron en su afinación, los trisillos, más que éstos, parecían notas negras. Como último número del programa, vino la aria de Mirela de la ópera "Carmen" de Bizet. Tuvo este trozo una mejor versión que los anteriores, de meritada por la agregación de un Sol agudo final, que ni está escrito en la obra, ni se acostumbra convencionalmente.

A lo anterior le agregamos su mala técnica vocal. Todo fue cantado de garganta con la boca apenas entreabierta. Una respiración que puede ser de cualesquiera menos de un cantante, la hizo a respirar en una sola frase hasta tres veces. Esta niña no ha sido más que una víctima inocente de una mala enseñanza. Quien conozca algo de canto, verá que muchos de los errores, no pueden ser cometidos por un alumno que haya sido bien dirigido y mucho menos en el caso presente, por el mejor exponente del alumnado de canto de la IBA. Sabemos que se es tá tratando de conseguir una beca en Italia, le descomparto en la nación, su persona y sus facultades. Le merecen.

León Upegui A.

EN FEBRERO DE 1954

Aparecerá el Número 4 de

Medellín Musical

FELICIDADES EN NAVIDAD Y
PROSPERO AÑO NUEVO DE 1954

Para Nuestros Amigos, Enemigos y Favorecedores

1960

Abierta al mundo

Motuo Proprio

de S. S. El Papa Pio X acerca de la Música Sagrada. (Versión fiel del texto publicado en Acta Sanctae Sedis, 1-903-1.904).

Entre las ocupaciones de nuestro cargo pastoral, no sólo de esta Suprema Cátedra que por inescrutables designios de la Divina Providencia ocupamos, aunque indignos, sino de cada una de las Iglesias, es sin duda alguna la principal la de atender y promover el decoro de la Casa de Dios, donde se celebran los augustos misterios de la Religión y se reúne el pueblo cristiano para recibir los Sacramentos, asistir al Santo Sacrificio del Altar, adorar la Santísima Eucaristía y participar de la plegaria común de la Iglesia en los públicos y solemnes oficios de la Liturgia. Es necesario, pues, que nada haya en el templo que distraiga la piedad y devoción de los fieles, ni la disminuya; y muy particularmente nada que atente contra la gravedad y santidad de las ceremonias sagradas y sea por ello indigno de oración y de la majestad de Dios.

No tocaremos todos los abusos que puedan darse al respecto. Nuestra atención se dirige ahora a uno de los más frecuentes y difíciles de ser arrancados, a uno de tal condición que debe ser deplorado allí donde todo lo demás es digno de la mayor alabanza la hermosura y magnificencia del templo, por el esplendor y el orden prolijo de las ceremonias, por la asistencia del Clero y por la dignidad y piedad de los ministros sagrados.

Hablamos de los abusos que se cometen en el canto y en la música sagrada. En efecto: sea por la naturaleza fluctuante y varia de este arte, sea por la deformación del gusto y de las costumbres en el correr de los años, o por el influjo que ejerce sobre el arte sagrado el arte profano y teatral, sea por la detección que de suyo causa la música y que difícilmente se puede mantener la debida moderación, sea en fin por los muchos perjuicios que en esta materia insensiblemente se infiltran aún entre personas autorizadas y pias, se observa una tendencia a desviarse de la recta norma señalada por el fin por el que el arte fue admitido en el servicio del culto, y expresada con bastante claridad en los cánones de la Iglesia, y en las repetidas prescripciones de las Sagradas Congregaciones romanas y de los Sumos Pontífices, nuestros predecesores.

Con verdadera satisfacción de nuestra alma no es grato reconocer el mucho bien que sobre este punto se ha hecho durante los últimos decenios en nuestra santa ciudad de Roma y en muchas iglesias de nuestra patria, pero de modo muy particular en algunas naciones, donde varones egregios y celosos del esplendor del culto divino, con la aprobación de esta Santa Sede y bajo la dirección de los obispos, se han unido en florecientes sociedades, y han logrado restablecer plenamente el honor de la música sagrada en casi todas sus iglesias y capillas.

Pero este bien está aún muy lejos de ser común a todos; y si consultamos Nuestra personal experiencia y tenemos en cuenta las muchísimas quejas que de todas partes han llegado a Nuestros oídos en el exiguo espacio de tiempo transcurrido desde que plugó al Señor elevar Nuestra humilde Persona a la cumbre del Pontificado romano, juzgamos como Nuestro primer deber levantar la voz, sin diferirlo por más tiempo, en reprobación de todo aquello que en las funciones del culto y en los oficios eclesiásticos aparezca disconforme con la recta norma indicada. Porque siendo en verdad nuestro vivísimo deseo que el verdadero espíritu cristiano vuelva a florecer en todo y que en todos los fieles se mantenga, es necesario antes de nada proveer a la santidad y dignidad del templo, donde los fieles se congregan precisamente para adquirir tal espíritu en su primera e indispensable fuente, que es la participación activa en los sacrosantos misterios y en las públicas y solemnes plegarias de la Iglesia. Y en vano se ha de esperar que para tal fin descienda sobre nosotros abundante la bendición del Cielo, cuando nuestro obsequio al Altísimo no asciende en olor de suavidad, sino que pone de nuevo en la mano del Señor el látigo con que, en otro tiempo, el Divino Redentor arrojó del templo a sus indignos profanadores.

Por consiguiente, para que nadie pueda en adelante alegar la excusa de no conocer claramente su deber, y para quitar toda duda en la interpretación de algunas de las cosas mandadas, hemos juzgado conveniente indicar brevemente aquellos principios que rigen la música sagrada en las funciones del culto, y reunir también en un cuadro general los principios de la Iglesia contra los abusos más comunes en

esta materia. Por lo cual de "motuo proprio" y ciencia cierta damos a publicidad esta Nuestra Instrucción, a la cual, como a "Código jurídico de la música sagrada, queremos con la plenitud de Nuestra Autoridad Apostólica que se le dé fuerza de ley, imponiendo a todos, con estas letras de Nuestra mano, la más escrupulosa observancia.

INSTRUCCION SOBRE LA MUSICA SAGRADA

I Principios generales

1. — La música sagrada como parte integrante de la liturgia solemne, participa del fin general de ésta, que es la gloria de Dios y la santificación y edificación de los fieles. Ella contribuye a aumentar el decoro y el esplendor de las ceremonias eclesiásticas; y así como su principal oficio es adornar con adecuadas melodías el texto litúrgico que se propone a la consideración de los fieles, así su propio fin es dar mayor eficacia al texto mismo, para que por tal fin sean los fieles más fácilmente movidos a la devoción, y mejor se dispongan a recibir en sí los frutos de la gracia, que son propios de la celebración de los sagrados misterios.

2. — La música sagrada debe por consiguiente estar dotada en el más alto grado de las cualidades propias de la liturgia, cuales son: la "santidad y la bondad de las formas", de donde nace espontáneamente otra nota peculiar suya: la "universalidad".

Debe ser "santa", y por lo tanto excluir todo lo profano, no sólo en sí misma, sino también en el modo con que se interpreta por sus ejecutores.

Debe ser "verdadero arte", porque de lo contrario no es posible que tenga sobre el ánimo de quien la escucha aquella eficacia que la Iglesia pretende conseguir al asociar a su liturgia el arte de los sonidos. Pero también deberá ser "universal" en este sentido: que aún concediéndose a todas las naciones el admitir en las composiciones religiosas aquellas formas particulares que constituyen en cierto modo el carácter específico de su propia música, con todo este carácter ha de estar de tal manera subordinado a los caracteres generales de la música sagrada, que ningún extranjero experimente, al oír, una impresión no buena.

II Géneros de música sagrada

3. — Estas cualidades se encuentran en grado sumo en el canto Gregoriano, que es por consiguiente, el canto propio de la Iglesia Romana, el único que ella ha heredado de los antiguos Padres, que ha conservado celosamente a través de los siglos en sus códices litúrgicos, el que como suyo lo propone directamente a los fieles, el que en algunas partes de la Liturgia prescribe exclusivamente y al que recientes estudios han devuelto tan felizmente su integridad y pureza.

Por estos motivos el canto gregoriano siempre fue considerado como el supremo modelo de música sagrada, hasta el punto de que puede formularse con toda razón la siguiente ley general: "tanto más sagrada y litúrgica es una composición para la iglesia, cuanto más se adapte a la melodía en el aire, en la inspiración y en el sabor; y es tanto menos digna del templo, cuanto más disconforme resulte con este supremo modelo".

El antiguo canto gregoriano tradicional deberá pues restablecerse plenamente en las funciones del culto debiendo persuadirse todos firmemente que una función religiosa nada pierde de su solemnidad, aún cuando no la acompañe otra música que la gregoriana.

En particular procurese restablecer el canto gregoriano para uso del pueblo, a fin de que, como lo solían hacer antiguamente los fieles tomen de nuevo parte activa en los oficios religiosos.

4. — Las cualidades arriba expuestas se encuentran también en muy alto grado en la polifonía clásica, principalmente en la de la Escuela Romana, que en el siglo XVI llegó a su apogeo con las obras de Pedro Luis de Palestrina, y que desde entonces continuó produciendo aún con posiciones de excelente mérito litúrgico y musical.

La polifonía clásica se adapta bastante al supremo ejemplar de toda música que es el canto gregoriano; y por esta razón mereció ser admitida conjuntamente con el canto gregoriano en las funciones más solemnes de la Iglesia, cuales son las de la Capilla Pontificia. De manera que también ella deberá restablecerse por completo en las funcio-

nes de iglesia, especialmente en las más insignes basílicas, en las iglesias catedrales, y en aquellos seminarios y demás institutos eclesiásticos donde no suelen faltar los medios necesarios.

5. — La Iglesia siempre ha reconocido y fomentado el progreso de las artes, admitiendo en el servicio del culto todo cuanto es bueno y de bello ha sabido hallar el ingenio en el curso de los siglos, salvadas siempre las leyes litúrgicas: así pues, la música más moderna se admite también en la iglesia, ya que posee ella composiciones de tal bondad, seriedad y gravedad, que de ningún modo son indignas de las funciones litúrgicas.

Con todo, como la música moderna está destinada principalmente al uso profano, hay que cuidar con mayor esmero que las composiciones musicales de estilo moderno que se admitan en las iglesias no presenten nada profano, ni tengan reminiscencias de motivos empleados en el teatro, ni estén compuestas tampoco en su forma externa con el corte de las piezas profanas.

6. — Entre los varios géneros de la música moderna el que aparece menos apto para acompañar las funciones del culto es el estilo teatral, que durante el siglo pasado estuvo muy en voga, sobre todo en Italia. Por su misma naturaleza ofrece la máxima oposición al canto gregoriano y a la polifonía clásica, y por la misma razón, a las leyes más importantes de toda buena música sagrada; además de que la íntima estructura, el ritmo y el así llamado "convencionalismo" de este estilo no se acomodan, sino malamente, a las exigencias de la verdadera música litúrgica.

III

Texto Litúrgico

7. — La lengua propia de la Iglesia Romana es la latina. Por ello en las solemnes funciones litúrgicas está prohibido cantar en alguna lengua vulgar las partes variables o comunes de la misa y del oficio.

8. — Estando determinados para cada función litúrgica los textos que pueden ponerse en música, y el orden con que deben cantarse, no es lícito, ni alterar este orden, ni cambiar los textos establecidos, por otros de elección propia, ni omitirlos por entero o aunque sólo sea en parte, a no ser que las rubricas litúrgicas permitan suplir con el órgano algunos versículos del texto mientras se recitan simplemente en el coro. Pero está permitido según la costumbre de la Iglesia Romana, el cantar un motete al Santísimo Sacramento después del "Benedictus" de la misa solemne. Es lícito además que una vez cantado el precito ofertorio de la misa, pueda continuarse en el tiempo que queda con un breve motete sobre palabras aprobadas por la Iglesia.

9. — El texto litúrgico ha de ser cantado como está en los libros, sin alteraciones de palabras o posiciones de palabras, sin repeticiones indebidas, sin separar las sílabas, y siempre de modo que sea inteligible a los fieles que escuchan.

IV

Forma externa de las Composiciones Sagradas.

10. — Cada una de las partes de la misa y del oficio debe conservarse aún musicalmente el concepto y la forma que la tradición eclesiástica les ha dado y que se encuentran bastante bien expresados en el canto gregoriano. Diversa debe ser, por consiguiente la manera de componer un "introito, un gradual, una antifona, un salmo, un Gloria in excelsis", etc.

11. — En particular obsérvense las siguientes normas:

a) El "Kyrie, Gloria, Credo", etc., de la misa, deben conservar la unidad de composición propia de su texto. Por lo tanto no es lícito componerlos en piezas separadas, de manera que cada una de dichas piezas forme una composición musical completa y tal que pueda separarse de las restantes y reemplazarse con otra.

b) En el oficio de Vísperas se debe seguir ordinariamente la norma del "Caeremoniale Episcoporum", que prescribe el canto gregoriano para la salmodia y permite la música figurada en los versículos del "Gloria Patri" y en el "himno".

Con todo, en las mayores solemnidades será lícito alternar el canto gregoriano del coro con los llamados "fabordones", o con versos con puestos convenientemente de parecida manera.

También se podrá conceder algunas veces que cada uno de los salmos se ponga enteramente en música, siempre que en tales composiciones se conserve la forma propia de la salmodia; esto es, siempre que parezca que los cantores salmodian entre sí, ya con nuevos motivos ya con los tomados del canto gregoriano, o imitados de éste.

Por lo tanto quedan para siempre excluidos y prohibidos los salmos llamados "de concierto".

c) En los himnos de la Iglesia consérvese la forma tradicional de los

himnos. Por consiguiente no está permitido componer, por ejemplo, el "Tantum Ergo" de modo que la primera estrofa que presente la forma de "romanza, cavatina o adagio, y el Genitore de allegro".

d) Las antifonas de las Vísperas de ben ser propuestas ordinariamente con la melodía gregoriana que les es propia. Pero si en algún caso particular se cantasen con música, no deberán vestirse jamás ni la forma de una melodía de concierto, ni la amplitud de un motete o de una cantata.

V

Cantores

12. — Fuera de las melodías propias del celebrante en el altar y de los ministros, las cuales deben ser siempre en sólo canto gregoriano sin ningún acompañamiento de órgano, todo lo demás del canto litúrgico es propio de levitas; y por eso los cantores de la iglesia, aun cuando sean seculares, hacen propiamente el oficio del coro eclesiástico. En consecuencia, la música que interpretan debe conservar, al menos en su mayor parte, el carácter de música de coro.

Con esto no se excluye del todo la voz solista. Pero esta no debe de ninguna manera predominar en las funciones, de tal suerte que la mayor parte del texto litúrgico sea ejecutado de este modo; más bien debe tener el carácter de simple insinuación o sabor melódico, y estar estrechamente ligada al resto de la composición en forma coral.

13. — Del mismo principio se sigue que los cantores desempeñan en la iglesia un verdadero oficio litúrgico, y que por ello las mujeres siendo incapaces de tal oficio, no puedan ser admitidas a formar parte del coro o de la capilla musical. Si pues se quieren emplear las voces agudas de sopranos y contraltos, deberán éstas tomarse de los niños, según uso antiquísimo de la Iglesia.

14. — Por último, no se admita a formar parte del coro de una iglesia, sino a hombres de conocida piedad y honradez de vida, los cuales con su porte modesto y devoto durante las funciones litúrgicas, se muestren dignos del santo oficio que desempeñan.

Será además conveniente que los cantores, mientras canten en la iglesia, vistan hábito de eclesiástico y roquete, y que si se hallan en tribunas muy expuestas a los ojos del público, estén protegidas por celosías.

VI

Organo e instrumentos

15. — Si bien la música de la Iglesia es la música puramente vocal, con todo se permite también la música con acompañamiento de órgano. En algún caso particular, dentro de los debidos límites y con los convenientes miramientos, podrán admitirse otros instrumentos, pero jamás sin licencia especial del Ordinario, según la prescripción del Caeremoniale Episcoporum.

16. — Así como el canto debe siempre predominar, así el órgano o los instrumentos deben simplemente sostenerlo y de ningún modo oprimirlo.

17. — No está permitido anteponer al canto largos preludios, o interrumpirlo con piezas de intermedio.

18. — El sonido del órgano en el acompañamiento del canto, en los preludios, interludios y demás trozos similares, no sólo debe ser ejecutado con forme a la propia naturaleza de este instrumento, sino que ha de participar de todas las cualidades que posee la verdadera música sagrada y que han sido anteriormente enumeradas.

19. — Está prohibido en la iglesia

el uso del piano, como también el de los instrumentos frágiles o ligeros, cuales son el tambor, los platillos, el triángulo y otros semejantes.

20. — Está rigurosamente prohibido que las llamadas bandas de música toquen en la iglesia, y solamente en algún caso especial, supuesto el consentimiento del Ordinario, estará permitido admitir una limitada y prudente selección de instrumentos de viento, proporcionada al ambiente, siempre que la composición y el acompañamiento que se tocan estén escritos en estilo grave y en todo parecido al que es propio del órgano.

21. — En las procesiones que se hacen fuera de la iglesia puede ser permitida por el Ordinario la banda de música, con tal que de ningún modo se ejecuten piezas profanas. Sería de desear que en tales ocasiones la parte musical se limite a acompañar algún cántico espiritual, escrito en latín o en lengua vulgar, interpretado por los cantores o por las piadosas Congregaciones que toman parte en la procesión.

VII

Amplitud de la música litúrgica.

22. — No es lícito que por razón del canto o de la música se haga esperar al sacerdote en el altar por más tiempo del que exige la ceremonia litúrgica. Según las prescripciones eclesiásticas, el "Sanctus" de la Misa debe terminarse antes de la elevación; y por lo tanto, también el celebrante en este punto debe guardar a los cantores. El "Gloria y el Credo" conforme a la tradición gregoriana, deben ser relativamente cortos.

23. — En general hay que condenar como gravísimo abuso que en las funciones religiosas la liturgia aparezca en lugar secundario y como al servicio de la música, como quiera que la música es simplemente parte de la liturgia y su humilde sierva.

VIII

Medios principales

24. — Para la exacta ejecución de cuanto queda aquí establecido, los Obispos formen en sus diócesis, si es que ya no lo han hecho, una Comisión especial de personas verdaderamente competentes en materia de música sagrada, a las cuales se les encomiende en el modo que juzguen más oportuno, el encargo de velar sobre la música que se ejecuta en sus iglesias. Ni culden solamente de que la música sea buena en sí, sino de que responda también a la condición de los cantores y de que sea siempre bien ejecutada.

25. — En los seminarios de clérigos y en los institutos eclesiásticos, según las prescripciones tridentinas, cultívese con toda diligencia y amor el ya alabado canto gregoriano tradicional, y en esta parte sean los superiores generosos en alentar y alabar a sus jóvenes y súbditos. Del mismo modo, donde sea posible promuévase entre los clérigos la fundación de una "Schola Cantorum" para la ejecución de la polifonía sagrada y de la buena música litúrgica.

26. — En las lecciones ordinarias de liturgia, de moral y de derecho canónico que se dan a los estudiantes de teología no dejen de tocarse aquellos puntos que más particularmente se refieren a los principios y a las leyes de la música sagrada; y procurese completar la doctrina con algunas instrucciones particulares sobre la estética del arte sagrado, a fin de que los clérigos no salgan del seminario ayunos de todas estas nociones, tan necesarias a la plena cultura eclesiástica.

27. — Póngase empeño en restable-

(Pasa a la Octava)

ALFONSO VIECO

Almacén de pianos

Artículos musicales de toda clase. Acordeones, Guitarras españolas, cornetas y tambores para banda de guerra. Carrera 52A N° 53-54. (Tejelo) Tel. 102-56

PORCELANAS:

ROSENTHAL — Alemania.
HUTSCHENREUTHER — Alemania
CAPODIMONTE — Italia.
SAINT GRAAL — Limoges, Francia.

Más elegancia y distinción en cada uno de nuestros artículos.

- * ARTICULOS PARA REGALO
- * PERFUMERIA
- * ARTICULOS PARA HOMBRE

- GA VELL -

Junín, Nro. 52-144 — Teléfono 214-77

1950

Abierta al mundo

ANTONIO DUQUE G.

Agente de fábricas de instrumentos musicales:
PIANOS, ORGANOS, ARMONIOS, INSTRUMENTOS
PARA BANDA Y ORQUESTA.
Edificio Banco de Colombia, N° 10-07. Teléfono 123-17
Apartados: Aéreo 876 — Nacional 306.

MEDELLIN MUSICAL

Revista Mensual.

Directores: Rafael Vega B. y León Upegui A.

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

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

Sección Editorial

Las Malévolas Reacciones

Apenas iniciada nuestra labor hemos recibido dos ataques provenientes de malévolas reacciones de personas alejadas de la crítica musical, y según su pensamiento, extrañas a la vida musical. La forma como están concebidos dichos escritos aparecidos en los dos periódicos matutinos de Medellín, nos llevan a comentar un mal que tiene que desaparecer en nuestro ambiente.

Quien no está de acuerdo con las críticas musicales escritas sobre los conciertos y actividades musicales, está asistido por el derecho a opinar y escribir esas opiniones. Esto no lo negamos ni pretendemos que este derecho se le supenda a nadie. Pero de ahí a escribir sobre una crítica con un lenguaje ajeno al asunto tratado, que los sentimientos heridos de quien escribe le inspiran, es una falsa manera de opinar sobre arte. La manera más sencilla para llevar a cabo los propósitos que tratan de desbaratar y echar por tierra la opinión libre del crítico es la de irse directamente a la persona de este, primero para decirle en todos los términos descomedidos que barcan una gama riquísima de palabras siempre usadas en los panfletos, que el crítico no lo es porque no conoce su oficio y que por lo tanto todo lo que dice es una necedad y falsedad. Luego para completar la obra, se le comunica que no tiene derecho a criticar a nadie porque tuvo la desgracia de opinar contrariamente, sobre lo que el replicante considera que es intocable.

Las razones que da la contracritica no son razones porque están alejadas completamente del tema. Este es el peor pecado, no saber nada de la materia de que se trata. De ahí nuestra actitud al no contestar en nuestras columnas a los dos panfletos con que se ha tratado de desacreditar nuestra labor. Haciendo una excepción y por petición de la parte desacreditada, pues no solamente nosotros caímos en desgracia sino también la Orquesta Sinfónica de Antioquia, hemos aclarado algunos puntos concernientes en nuestra nota titulada "Ante Todo la Verdad".

Con todo gusto aceptaremos nuestros errores y equivocaciones cuando se nos pruebe con razones lógicas que estos existen en nuestras críticas y opiniones. Pero nunca contestaremos a los insultos con la misma arma falsa, el silencio cubrirá siempre esas malévolas reacciones. Es esta nuestra primera y última explicación de nuestro criterio en estos casos.

Cincuenta años del Motuo Proprio

Al cumplirse medio siglo del Motuo Proprio de S. S. el Papa X acerca de la música sagrada, vemos una oportunidad especial para divulgar tan importante documento y hacer algunas consideraciones sobre su aplicación en nuestro medio.

El arte musical en todas sus ramas requiere tanta calidad y especialidad para cumplir su cometido, que sólo la preparación adecuada, la cultura general, la preocupación de los encargados de la educación pública, la tradición, la colaboración de la sociedad, la comprensión de los padres de familia, el estímulo general del público y muchos otros aspectos pueden hacer ambiente propicio para su florecimiento en una ciudad o nación.

Pero ciertas ramas especializadas de la música tales como la música Sagrada de la Iglesia Católica, sometidas a reglas constantes e invariables requieren más atención y cuidado especialmente porque hacen parte real del culto divino y porque su misión no es la de un espectáculo artístico con fines estéticos, sino que tiene como "principal oficio—según texto del Motuo Proprio—adornar con adecuadas melodías el texto litúrgico que se propone a la consideración de los fieles, así su propio fin es dar mayor eficacia al texto mismo, para que por tal medio sean los fieles más fácilmente movidos a la devoción, y mejor se dispongan a recibir en sí los frutos de la gracia, que son propios de la celebración de los sagrados misterios". Teniendo en cuenta este principio general quedan en tierra los argumentos que muchos párrocos y encargados de la música en la mayoría de nuestros templos esgrimen para permitir cierta música que rompe las leyes establecidas por la iglesia para la música sagrada. Dichos argumentos enuncian que al pueblo fiel es necesario darle la música que le gusta y no la música gregoriana, la polifonía y las demás aceptadas por la liturgia. Pero gústele o no al pueblo, este se tiene que acostumbrar a la buena música sagrada, porque no es cuestión de gustos y a la iglesia no se asiste a gustar música, para esto están las salas de conciertos y los teatros de ópera. Esta última afirmación no indica y acepta que la música sagrada debe ser mal ejecutada, al contrario debe buscarse por todos los medios de que se disponga para hacer de las ejecuciones musicales de la iglesia lo más cercanas a la perfección artística.

Una vez aceptado este principio, se podrá adelantar mucho y se irá muy lejos si los cantores y maestros de capilla reciben mejor pago por su labor profesional, ya que es imposible que puedan recibir su sustento de una profesión mal estipendiada que no permite a los músicos estudiar y ensayar debidamente sus actuaciones en la iglesia, exigiéndoles la música sagrada.

Como el gran movimiento del culto, especialmente el de misas cantadas en nuestra ciudad no permite un rendimiento adecuado en los coros y sería imposible que en cada parroquia en donde hay diariamente cuatro o cinco misas solemnes se tuviera siempre una ejecución musical adecuada, por lo menos una vez a la semana, en la misa mayor o parroquial, un coro estable y bien disciplinado podría dar la pauta, ejecutando artísticamente y con todos los requisitos litúrgicos, de lo que debe ser la música sagrada en nuestros templos.

Se haría interminable este comentario si en él continuamos relatando todos los vicios que se encuentran en la música de nuestros templos y además con la publicación completa del "Motuo Proprio", creemos contribuir eficazmente a la celebración de tan importante efemérides del arte sacro musical. En ese monumental documento que brilla por su sabiduría y claridad están expuestos magníficamente todos los detalles y generalidades acerca de lo que es y debe ser la música sagrada.

Finalmente la educación musical de los futuros sacerdotes es de vital importancia, no sólo porque ellos participan musicalmente en los oficios sino también porque los sacerdotes son los encar-

PREGUNTAS Y RESPUESTAS

—¿Qué diferencia existe entre Orquesta Filarmónica, Filarmonía y Sinfónica?

Manrico

RESPUESTA:
—Musicalmente no existe ninguna diferencia, todo es cuestión de nombre o denominación según la organización que las maneje. Las Orquestas Filarmónicas y Filarmonías son sostenidas o apoyadas por sociedades cuyos socios están inscritos a conciertos que da la orquesta en la temporada regular.

PREGUNTA:
—La Notación musical varía, como lo hemos visto —por ejemplo— entre el inglés y el español, ¿existe alguna diferencia en la escritura musical entre los dos países e idiomas?

Tarantella

RESPUESTA:
—En primer lugar, la notación musical no varía entre el inglés y el español, lo que varía es el nombre de las notas.

C: Do. — D: Re. — E: Mi. — F: Fa. G: Sol. — A: La. — B: Si.

En segundo término: La música es uníversal en su escritura y no existe diferencia alguna entre países e idiomas. Se dice que "La Música es el lenguaje universal por excelencia".

Dice "El Colombiano"

Revista. — Bajo la acertada dirección de Rafael Vega (Ravel) y León Upegui A., se está editando en Medellín (ya apareció el número 2) la revista "Medellin Musical" que circula con toda modestia de las cosas que tienen su propio valor y no necesitan de despliegues publicitarios para hacerse conocer.

También modesta es la edición, porque no goza de una presentación lujosa, en papel brillante y vistoso, sino en el sencillo papel del periódico común y corriente. Pero dentro de esa sencillez se encuentra el lector con un selectísimo material literario en que se agitan todos los temas artísticos (especialmente musicales) de la ciudad, se comentan los acontecimientos más sobresalientes y se expresa autorizada opinión sobre cuestiones artísticas y musicales.

Sabemos que la publicación de "Medellin Musical" es un esfuerzo personal y quizá antieconómico de sus editores. La ingrata tarea del periodismo netamente cultural o literario no rinde grandes ni pequeños beneficios monetarios entre nosotros. Por eso se hace más digno de admiración y elogio el esfuerzo de este par de jóvenes críticos y periodistas que, con la simplicidad y la humildad de lo que vale algo, nos están enseñando que Medellín tiene suficiente ambiente artístico-musical para llenar ocho o más páginas mensuales de una publicación de esa índole.

La Pianista Blanca Uribe Viaja al Extranjero

La niña Blanca Uribe E. acaba de emprender viaje de estudios musicales auspiciada por las siguientes personas, que en un gesto noble de apoyo al arte musical han contribuido a la culminación de la carrera de quien será una grande pianista: Diego Echavarría, Alicia Merizalde de Echavarría, Sofía de Echavarría, Germán Echavarría y Julio C. Hernández.

Ya es ampliamente conocida la trayectoria musical de la niña pianista, en la cual ha demostrado poseer sobresalientes dotes musicales que con una adecuada formación culminarán seguramente en forma exitosa.

En la ciudad de Kansas en Estados Unidos, realizará sus estudios aprovechando la compañía de su tío profesor Miguel Uribe, distinguido chelista que ocupa un ariel en los primeros chelos de la Orquesta Filarmónica de dicha ciudad. El Conservatorio de Música de dicha ciudad extendió el certificado de admisión después de oír una grabación en discos realizada por la niña Uribe en un concierto en Medellín. El profesor será Wictor Labunski, el cual se mostró entusiasmado con su futura alumna al escucharla en la citada grabación.

El gesto noble de los patrocinadores ha sido mirado como un ejemplo para el gobierno que pocas veces ha demostrado interés para facilitar apoyo a los músicos que tienen verdadero talento para perfeccionar sus estudios en el exterior. Sin embargo el gobierno apoya a miles de profesionales de todas las ramas que cada año salen a Estados Unidos y Europa a adelantar estudios de especialización. Ojalá algún día algún gobernante comprenda que la música es tan importante en la vida de una nación como

(Pasa a la octava)

gados directos de formar un buen coro en cada parroquia o iglesia y responde por sus actuaciones. Y si el sacerdote no está capacitado, capacidad que debe adquirirse en la enseñanza musical del seminario, nada podrá hacerse, ya que la buena voluntad no basta, si se tiene en cuenta el hecho irrefutable de que el arte musical se domina por medio del estudio profundo y la constante disciplina en su práctica.

A. L. Upegui A.

A Propósito del Canto

En una charla con unos amigos estudiantes de canto, pudimos apreciar como tenían un concepto errado de la práctica en el estudio del canto.

Sostenían éstos, que solamente cantando obras, no importa su dificultad ni el grado de preparación del alumno, se aprende a cantar.

—Qué les parecería a ustedes, fue nuestra respuesta, de una clase de Aritmética donde el profesor, después de explicar la suma, pone por ejercicio a sus alumnos, un problema de Quebrados porque en su solución hay una suma?

—Eso es muy distinto.

—Distinto por qué?

—Distinto porque la una es una actividad intelectual y la otra física. Con mayor razón, les dijimos; cuando han visto ustedes que un principiante en levitación de pesas, empiece a practicar con los pesos mayores? Al contrario, lo hacen con pesos tan pequeños, que les permite con ellos, dominar la técnica del levantamiento para poder empezar a aumentarlos.

—Entonces, con qué se practica el canto?

—Con ejercicios... ejercicios que estén de acuerdo con la preparación adquirida; y si no, para qué se molestaron Vaccai, Concone y tantos otros profesores de canto, en escribir tantos ejercicios "progresivos" para el estudio del canto?

Como toda buena discusión, se prolongó un buen rato para no llegar a conclusión alguna.

* * *

Está bien que un público como el nuestro, se deje deslumbrar por falsos efectos vocales. Que artistas de la categoría de este público sean sus autores, también es pasable. Pero que éstos sean dados por alumnos de un Conservatorio de Música... es in-

admisible desde todo punto de vista.

De la libertad que dieron algunos compositores clásicos de óperas, para que los cantantes improvisaran durante las obras algunas cadencias, quedó la mala costumbre, entre muchos de ellos, de agregar, quitar y cambiar notas o frases de las obras.

En muchos casos de éstos, fueron tan bien hechos, que pasaron tradicionalmente en las obras, reemplazando los originales; naturalmente que estos no dejan de ser adulteraciones. Afortunadamente, en los últimos tiempos no ocurre esto con tanta frecuencia y en los pocos casos que se ha dado, se ha hecho con sumo cuidado de la obra e inclusive consultando con el propio autor.

Sabedores los cantantes, de que el registro agudo es el que más impresiona al público en general, son la intercalación de notas agudas y transporte de frases a registros más altos, las adulteraciones más frecuentes.

Uno de los pocos compositores que se han librado de esta maligna costumbre, es Mozart, y no porque no hayan intentado hacerlo, es que la música es tan perfectamente construída, que si el adulterador tiene algo de músico responsable, verá que es imposible hacerlo. Es por esta razón por la que nos ha extrañado tanto oír, en algunos de los últimos conciertos de canto en la ciudad, a Mozart con agudo final, estilo La donna é mobile.

En cualquier campo, como ya dijimos, puede pasar tan incalificable hecho, pues no pasará de ser un hecho criticable, pero en un conservatorio no, y no, porque allí hará parte de la formación de los alumnos los cuales aprenderán a no respetar las obras de los grandes compositores.

El muchacho estaba echado a perder. Las malas compañías y las lecturas corruptoras lo habían arrastrado hasta lo más bajo de la escala social. Prueba evidente del bajamiento moral en que se hallaba nuestro amigo, (que por llamarle de algún modo nombraremos Juan) fue su firme resolución de hacerse músico.

Era el colmo!!!... Por supuesto, no le faltaba aptitudes; reunía todas las condiciones necesarias: Resistía cuatro noches de claro en claro, tenía un estómago más conforme que el de un fakir y una sorprendente capacidad para almacenar alcohol, ventajas a las que se suman un alma de poeta y un corazón antioqueño.

Si a estos privilegiados dones se añadía la fortuna de haber dado con un gran guitarrista que hacía dúo a las mil maravillas y un estruendoso clarinetista, hombre hábil y respetable copa, había ya motivo suficiente para que el buen tiplero se sintiera optimista.

El guitarrista, hombre de mucho mundo, era excelente psicólogo: de una mirada descubría la causa de la borrachera de cualquier parroquiano. Tenía el repertorio riguro-

samente clasificado: Despechos, celos, madres, desconfianza, reconciliación, despedida.

Mientras un alcohólico necenas se echaba un aguardiente entre pecho y espalda, el que hacía dúo elaboraba la lista del programa para el concierto bajo las estrellas. Se concertaban honorarios (trago libre, claro está) y se ponía en ejecución el negocio.

Una vez terminada la "Kleine Nachtmusik" se partía el fruto de la misma, para convertirlo en combustible para seguir adelante con la farra.

Las cosas iban viento en popa pero nuestro amigo dió un día con un cliente pródigo en especies pero corto en meta; consecuencias: Un tale empenado, una boleta vendida, y un bardo pasmado y sin lira.

Peró no hay por qué lamentarse por la suerte de estos "cantores del pueblo"; para ellos ha llegado la época de las vacas gordas: el flamante Conservatorio de Bellas Artes anuncia para 1954 las "catedras" de tiple guitarra y lira. El conservatorio fiel a su tradición artística está resuelto a dar fin a la escasez de serenateros que sufrimos.

Mefistófeles

La Voz del Pueblo

El muchacho estaba echado a perder. Las malas compañías y las lecturas corruptoras lo habían arrastrado hasta lo más bajo de la escala social. Prueba evidente del bajamiento moral en que se hallaba nuestro amigo, (que por llamarle de algún modo nombraremos Juan) fue su firme resolución de hacerse músico.

Era el colmo!!!... Por supuesto, no le faltaba aptitudes; reunía todas las condiciones necesarias: Resistía cuatro noches de claro en claro, tenía un estómago más conforme que el de un fakir y una sorprendente capacidad para almacenar alcohol, ventajas a las que se suman un alma de poeta y un corazón antioqueño.

Si a estos privilegiados dones se añadía la fortuna de haber dado con un gran guitarrista que hacía dúo a las mil maravillas y un estruendoso clarinetista, hombre hábil y respetable copa, había ya motivo suficiente para que el buen tiplero se sintiera optimista.

El guitarrista, hombre de mucho mundo, era excelente psicólogo: de una mirada descubría la causa de la borrachera de cualquier parroquiano. Tenía el repertorio riguro-

ANTE TODO LA VERDAD

En un artículo aparecido en "El Correo" del 26 de octubre se lee lo siguiente:

"Si en el Tochter Sion, del Oratorio Judas Macabeo, el director se vió precisado a suspender después de haberse iniciado los primeros compases, lo hizo en vista de que, mientras el orfeón interpretaba dicho coral, la Sinfónica había iniciado el Aleluya porque seguramente algunos de sus músicos estaban con sultando el reloj, no fuera a pasárselas la hora de la audición radial que sí era remunerada"

Aunque es tan ingenuo como falso lo que se afirma, en honor a la verdad y con el fin de hacer algo por atajar algún pequeño descrédito que podría nacer en mentes des prevenidas contra una institución tan respetable como lo es la Orquesta Sinfónica de Antioquia, la cual gustosamente prestó su colaboración al Orfeón, nos permitimos decir la verdad sobre lo ocurrido.

Al iniciarse el "Tochter Sion" se escuchó en las voces femeninas del coro una terrible desafinación que causó un efecto tan desastroso que el director procedió a suspender para ir en socorro de las cantantes. La orquesta no inició ningún "Aleluya". La afirmación es completamente falsa y en caso de haberlo hecho la responsabilidad del director del concierto hubiera quedado en años porque es a él a quien corresponde la organización artística y tiene que estar seguro de que los respectivos papeles han sido muy convenientemente puestos en los atriles. Los profesores de la Sinfónica responsables por cierto de sus actos, tienen que cumplir sus compromisos en la radio a las ocho de la noche y el concierto terminó a las siete y quince minutos. No tenían tanto afán de salir los miembros de la Sinfónica que aceptaron la repetición del "Aleluya" de "El Mesías", de Handel. Y a propósito de remuneración, debe saber quien escribió la nota a que nos referimos, y no tiene por qué saberlo, ya que es un cronista social de un periódico que la música es su profesión, que no solamente en la radio sino también en la Sinfónica devengan los componentes de la OSDA.

1960

ABIERTA AL MUNDO

Abierta al mundo

Que es la Alta Fidelidad

III. Preamplificadores - Merle B. Hayes

Hablaremos de una de las 2 cosas indispensables para un sistema de alta fidelidad: el preamplificador.

Hay que decir que una pastilla de cristal (la pastilla es la pieza en la cual se pone la aguja) no puede satisfacer los requisitos de la alta fidelidad y que nos es preciso utilizar una de reluctancia variable (magnética). Las pastillas de este tipo dan una fuerza eléctrica de salida tan baja que el simple amplificador no puede dar el volumen necesario. Por eso, al adaptar un preamplificador, se da otro paso hacia una amplificación mayor y se aumenta la fuerza de salida del amplificador a voluntad.

El propio nombre indica que el preamplificador se conecta entre la salida de la pastilla y la entrada del amplificador y puede utilizarse para conectar otros elementos. Por ejemplo, muchos "pres" tienen compensadores interconstruidos (ya explicados en nuestro artículo anterior). En el "pre" también se puede conectar entradas para radio, televisión y grabadores de cinta etc.

Las entradas para cada elemento de sonido como pastillas, radio, etc., se ajustan en la fábrica a las necesidades eléctricas de cada modelo y facilitan su instalación. Así, el "pre" puede ser del tipo más sencillo, con un bulbo sin control alguno, o bien constatar de varios bulbos con control para elegir tocados de varios tipos de pastillas, radio, televisión, control, compensador, etc.

También puede venir con adaptación para control remoto que facilita el acomodo del juego de preamplificador y amplificador en cualquier mueble. El precio, por supuesto, varía de acuerdo con su capacidad y construcción.

En muchos casos el preamplificador es construido como parte del amplificador. Casi todo fabricante de pastillas construye también su propio preamplificador para que trabaje con su propia pastilla aun que no preciso utilizar el juego del "pre" y las pastilla de la misma marca.

UNA GRABACION SOBRESALIENTE

Otto Mayer Serra. Tomado de la revista 33 un Tercio

HONEGGER, Juana de Arco en la Hoguera. Vera Zorina, cantantes norteamericanos, actores franceses, Coros de la Temple University y de St. Peter, y la Orquesta de Filadelfia. Dir.: Eugenio Ormandy. (Columbia SL 78. Album de 2 discos con libreto completo).

El oratorio dramático Juana de Arco en la Hoguera es la obra maestra de Arthur Honegger, nacido en 1882, de padres suizos, en El Haire (Francia). Es asimismo una de las mas significativas creaciones artísticas de nuestro tiempo, debida a la iniciativa de la bailarina inquieta e inquietante Ida Bubinstein y el genio del gran literato Paul Claudel, y a uno de los músicos de este siglo. Su espléndida grabación por la bailarina Vera Zorina en el papel (nublado) de la protagonista, un grupo de excelentes artistas dramáticos franceses y cantantes norteamericanos, Eugenio Ormandy y la Orquesta de Filadelfia, es otra de las grandes realizaciones en el teatro de la música contemporánea con que esta Cia., por encima de consideraciones de índole meramente comercial, hace aportaciones sistemáticas a lo que constituirá un verdadero archivo sonoro de la música moderna.

LA MILAGROSA Vida de la Pucelle —el mas alto símbolo del patriotismo francés— había sido con anterioridad objeto de una infinidad de dramas, ballets y óperas. Ya 10 años después de su martirio —en 1435— se representó en Orleans un misterio de más de veinte mil versos con música. En 1790, se estrenó en París la Juana de Arco en Orleans del violinista francés Rodolphe Kreutzer (a quien Beethoven dedicó su célebre sonata op. 47) y cuando en 1801 apareció el drama de Schiller, se intensificó notablemente el interés de los compositores en este tema; entre el sin fin de óperas románticas, inspiradas en la vida de la Doncella, sólo mencionaremos aquí las de Max Bruch, Adolphe Adams, Verdi (representada en París en 1868 con Adeline Patti), Gounod y Chaikowsky. También varios compositores franceses modernos recogieron este tema para obras de distinto tipo. Pero ninguna de ellas perduró hasta que la colaboración de Claudel y Honegger dio la 1ª obra maestra.

A pesar de la gran novedad que tiene esta partitura en muchos aspectos no abre nuevos horizontes a la técnica musical —como Erwartug de Arnold Schonberg o Wossek y Lulu de Alban Berg, anteriormente grabados en esta misma marca (Columbia)— y es muy accesible lo que se propuso al componerla: crear un "vasto fresco popular", cuya música "cercana, simple, de gran aliento" llegue a las masas. "A la gente —decía— en cierta ocasión— le importa un bledo la técnica y la sofisticación consiguiente. Por eso he procurado ser accesible al hombre de la calle interesando al mismo tiempo al músico profesional.

Estrenada en 1936 en Basilea, la obra obtuvo en toda Europa un inmediato éxito que se extendió, después de la última guerra al continente americano (Montevideo, Buenos Aires, Nueva York). Su lenguaje musical es de una grandiosidad monumental a cuyo efecto impresionante no se ha podido sustraer ningún público que haya asistido a una representación de la obra. Sin "inventar" nuevos medios musicales Honegger logró crear un mun-

do sonoro específico en que se desarrolla la patética tragedia de su protagonista: haciendo uso de la técnica cinematográfica (utilizada años atrás por Claudel y Milhaud en la ópera Cristóbal Colón), se introduce una simultaneidad de acontecimientos dramáticos en la situación presente de la acción y en el recuerdo de los personajes. Su realidad musical se logra gracias a la prodigiosa facultad del compositor de "sobreponer" los acentos y las imágenes, arrojar al mismo crisol todos los ruidos: palabras, gritos vociferaciones, cantos himnos, quejas, salmodias, campanas y hasta ese exclusivo sollozo de éxtasis.... Todas las voces se incorporan a la música: voces de adultos y de niños, voces de ángeles y de populacho, Los animales del tribunal mascullan el latín. Los jugadores de cartas practican la danza cortesana impregnada de un alusivo sincopeo. Todas las músicas se mezclan aquí y se mezclan todos los mundos, el real y el irreal. Y todos los acentos: el sublime, el trivial, el irónico, y el familiar" (José Bruyr, Honegger et son oeuvre, 1947).

La música está escrita en un lenguaje universal en el que se hallan integrados múltiples elementos de estilo: monódicos y homófonos, sencillas conducciones armónicas y complejas polifonías, canciones populares e infantiles, melodías gregorianas y danzas cortesanas, fanfarrias medievales y efectos sarcásticos y exaltantes de la orquesta moderna. Todo un nuevo mundo sonoro a voces habladas y cantadas, las voces misteriosas y místicas de la doncella y su propia voz, gritos de animales y exclamaciones de las gentes, extraños y misteriosos coros demoníacos y angélicos está creado aquí en una admirable unidad conceptual intensificada por ritmos incisivos y una orquesta de elocuente dramatismo, variado colorido y gran concentración de recursos. En ningún pasaje de la obra el compositor recurre a efectos triviales como en la ópera romántica: rehuye sobre todo la obvia tentación de cualquier "encanto del fuego" y lo gra en toda la segunda parte de la obra una admirable plasmación lírico-psicológica de las reacciones más íntimas de la Doncella ante los horrores de la pira a que se ve condenada como víctima del juego político de su tiempo.

"Jeanne D'Arjou Bucher" es la culminación de la primera época de madurez de Honegger y es —lo repetimos— una genuina obra maestra, conmovedor documento musical de fe y facultad constructiva en una época en que más bien presenciábamos el derrumbe de valores morales y artísticos. En este sentido ocupa su lugar histórico al lado de Matias el Pintor de Hindemith (1938) y las grandes obras de Béla Bartok.

En esta interpretación de gran perfección corresponde el primer lugar a Vera Zorina que encarna el papel principal con esa mezcla de exaltación mística, visión misionera, integridad espiritual y un fondo muy humano de ingenuidad y juvenil con que Paul Claudel reconstruyó poéticamente esta gran figura de la historia de Francia. Es asombroso que una artista que no es ni actriz dramática ni de origen francés logre una versión tan perfecta, tan ricamente matizada y emocionante del intricado papel de Juana (De la Revista 33 y 1-3).

LA RADIO DEL MAL GUSTO

En realidad, estamos bajo el imperio del mal gusto musical? Es el mambo y el bolero, en general todos los ritmos populares, los que dominan el gusto de nuestro pueblo? ... Están los Grandes Maestros olvidados y menospreciados entre nosotros? ...

Desgraciadamente es una realidad, afortunadamente aparente. Como se entiende esto? De la siguiente manera según nuestro parecer.

Es la radio el vehículo que presenta el mayor porcentaje de la música escuchada entre nosotros. Dirigen la programación de esta música, individuos que afirman las preguntas antes propuestas y naturalmente, sus programaciones son hechas a base de ritmos populares lo cual, hace aparecer real tal afirmación. Si a esto se le añade el escándalo que arma el público que escucha esta clase de música, escándalo natural de todo aquello que solamente impresiona los sentidos, mas apariencia de realidad tendrá.

Pero, afortunadamente es solo apariencia. Antes de seguir adelante aclaramos: Al referirnos a los ritmos populares, no nos referimos al uso que se da a éstos en la vida social como bailes, reuniones etc., nos referimos a su programación espectacular pública, el exceso en la radio y su apoyo por entidades culturales. Decíamos que es solo apariencia y para ello nos basamos en lo siguiente: Hoy en día, la base de la producción de cualquier cosa es la estadística. Preguntamos... es un radioteatro con capacidad no mayor de treintenas personas y programas con atracciones de dinero bases para una estadística del gusto del público? ... No.

La Estadística Municipal da la prueba y deja por el suelo lo que piensan los anunciadores de radio que dan malos programas, para radioteatro. El espectáculo que mayor número de espectadores por función dio en 1952 fue el Teatro Lírico, con 593 espectadores por representación, le siguen los conciertos musicales con 452 y Teatro en general con 315, por último vienen Conferencias Culturales con 277 y Cinematógrafo con 144. Otros datos muy significativos son los siguientes: Los conciertos de la OSDA se dan con la sala llena. El Teatro Junín, nuestra sala más grande, se ha llenado al precio de \$ 10.00, para escuchar una gran cantante, los conciertos de Amigos del Arte, que presenta la música más difícil de oír, la Música de Cámara, prácticamente llena el Bolívar en cada concierto al precio de \$ 12.00 y para no alargarnos mucho, cuándo con un moleador de ritmos populares han podido hacer lo que con un gran artista? ...

Ahora, admitimos la inferioridad numérica en lo que respecta a la radio, las Cias. no producen artículos de lujo por la inferioridad numérica de los consumidores? ... O, visto de otra manera, en esta tierra de los sub-productos, aprovechamientos o como lo quieran llamar, no podrían considerar este núcleo de público como "sub-sintonía" y aprovecharla satisfaciendo su gusto? ... Acaso no es por su efectividad, que la Colombiana de Tabaco sostiene su Teatro del Aire, programa de gran categoría musical que copa una hora de sintonía los domingos en la noche?

SISTEMAS ELECTRONICOS para reproducción de sonido

II

Generalidades:

El interés nuestro se limita a sistemas de reproducción del sonido que son el Radio y las grabaciones (en discos, cintas, alambre, etc.), y a los amplificadores de sonido.

1º-EL RADIO.—Para obtener una buena reproducción del sonido por radio, se necesita primero que la transmisión sea "fiel" y segundo, que el receptor sea fiel.

Debemos suponer naturalmente que para exigir una recepción fiel en un buen receptor, la transmisión es perfecta, o digamos "casi" perfecta, ya que todos los días hay nuevos adelantos en la técnica que hacen posibles mejoras que acercan más cada vez a la posibilidad de una transmisión perfecta. Por esto aceptamos como un hecho que la emisora tiene estudios diseñados especialmente, micrófonos capaces de captar con "alta fidelidad" los sonidos que se producen en el estudio, transmisores y equipos que no produzcan ruidos extraños, distorsiones o más simple, que transmitan los sonidos con el mismo balance o combinación que se producen.

Ahora tenemos el problema del receptor, que recibe las señales del transmisor y los debe convertir en sonidos que se puedan oír. Como antes se dijo el oído humano "privilegiado" puede captar sonidos comprendidos entre 20 ciclos y 20.000 ciclos y suponemos que la emisora perfecta transmite los sonidos comprendidos entre estos límites.

La limitación para una buena recepción está ahora de parte del receptor, pues en un radioreceptor de tipo de mas, debido a su tamaño, no se pueden utilizar parlantes lo suficientemente grandes y los muebles no son capaces de ayudar a producir sonidos sino dentro de los siguientes límites:

Radios pequeños, malos, entre 150 y 4.000 ciclos, con mucha distorsión hasta del 10%.

Radios pequeños, buenos, entre 120 y 5.000 ciclos con distorsión hasta del 5%.

Radios grandes, malos, entre 120 y 4.000 ciclos, con mucha distorsión 10%.

Radios grandes, buenos, entre 80 y 5.000 ciclos, con distorsión hasta del 5%.

Un radio de consola en que se pueden utilizar altoparlantes más grandes y cuyo mueble permite diseños acústicos mejores, puede mejorarse mucho el resultado, pero aun así, en los modelos comerciales que casi todos los fabricantes ofrecen, no se obtiene más que una reproducción comprendida entre los 60 y 6.000 ciclos y con una distorsión a veces bastante alta, por lo general no menor de 5%.

2º-LAS GRABACIONES.—En la reproducción por medio de las grabaciones, la fidelidad de la misma está sujeta, naturalmente, primero a la calidad de la grabación. Discos, cintas o alambres, pueden ser grabados o magnetizados, según el caso, mal o bien, de acuerdo con la técnica y la calidad del equipo que se usa, pero debemos suponer que la persona que quiere una reproducción "superior", utilizará grabaciones "superiores".

La limitación, después de contar con una grabación "superior", está en el equipo de reproducción, que está compuesto por el "pick-up", que puede ser de varios sistemas: cristal, magnético, dinámico, electrostática, cerámico, etc. El pick-up convierte las ondulaciones de los surcos de los discos en corriente eléctrica que, por medio del amplificador y los controles de volumen, tono y a veces un equalizador se modifica, se aumenta y se compensa de acuerdo con los gustos y las necesidades. Esta corriente eléctrica se convierte nuevamente en sonido por medio del altoparlante.

El límite de los aparatos comerciales que se encuentran en el mercado es generalmente no mayor del comprendido entre 60 y 4.000 y 5.000 ciclos, y a veces, con grandes distorsiones de más del 5%.

3º-LOS AMPLIFICADORES.—En el sistema de amplificación directa como se usa en las iglesias, salones de conferencias, etc., la limitación de la fidelidad depende del equipo, que consiste en un micrófono que convierte el sonido en corriente eléctrica, el amplificador y sus controles que modifican, aumentan y compensan esa energía según las necesidades, y en los altoparlantes que convierten nuevamente la energía eléctrica del amplificador en sonidos más potentes que los originales. Aquí nuevamente, en los amplificadores de tipo comercial, la limitación de reproducción están limitada entre los 60 y 4.000 y 6.000 ciclos y a veces con grandes distorsiones de más del 5%.

LIMITACION La limitación en la reproducción FIEL del sonido puede estar en cualquiera de los componentes de un equipo, o sea:

- Estudio,
- Micrófonos,
- Transmisores,
- Pick - ups,
- Receptores,
- Amplificadores,
- Controles,
- Altoparlantes,
- Muebles, etc.

y es que claro que con una sola de los componentes que falta, el so-

BAZOFIA MUSICAL en la Radio

"El Colombiano" en su sección de Notas Ligeras publicó un artículo sobre lo que es la música en la radio. Su transcripción se hace necesaria en esta sección por razones obvias:

"MUSICA. —Francamente, se debe estudiar la posibilidad de seguir causa por delito de lesa patria y otros "conexos" a muchas emisoras locales, pues están, a punta de taquilla, balazos y mariachis con lo poco que queda de buen gusto musical en el pueblo.

Diaria (y noche) las ondas radiales de nuestras emisoras, sin excepción alguna, llevan a millares de hogares "un mensaje" (como dicen los locutores) de toda la bazofia musical, toda la música guache, de barrada y prostíbulo, de cantina de mala suerte o tugurio de salteadores. En esas canciones sólo se habla de suicidios, homicidios, balazos, borracheras y todo lo que tenga algo que ver con la "desaparición" de una persona, por guayabo amoroso o por simple "machía".

Y cuando no tratan de estas cosas, las canciones son puras "Pen...", como aquella de "Ya vamos llegando a Pénjamo". Canciones que nada tienen de sentido de arte, de poesía o de música. Unas "tiradas" largas de versos mal hechos y peor musicalizados, salidos a la carrera de la garganta de un cantante de pésima garganta o una cancionera con voz de burdel.

Y mientras tanto, se están gastando miles, quizá millones, de pesos en la compra de dólares para importar esa porquería musical. Se está gastando el poder adquisitivo de nuestras divisas en esas "cosas" que sólo sirven para perjudicar el gusto artístico del pueblo y para oponerse al desarrollo de nuestro arte musical, nuestra industria de discos, nuestro gusto artístico.

Se podrían emplear esas divisas en la importación de otras cosas, aunque fuera de lujo, pero que no causaran daño. Se haría más patria, más nacionalismo y más buena obra difusión artística. — Flacor".

nido final falla y la calidad y fidelidad final de la reproducción del sonido estará limitada al máximo de la calidad del componente más malo que se use. Es decir: Si se tiene un altoparlante que no es capaz de reproducir más allá de los tres mil ciclos, no se podrá oír mejor de esto por más buen receptor, amplificador o sistema adicional que se use.

ALTA FIDELIDAD

De muchos equipos se dice que son de alta fidelidad, otros verdaderamente son de alta fidelidad, pero la alta técnica y grandes conocimientos que se necesitan para diseñar, construir y juzgar de la ALTA FIDELIDAD de un equipo y la diversidad de factores y los grandes márgenes que pueden presentarse en estos factores, hacen muy difícil para el público no ser engañado y es muy importante escoger una firma responsable, que garantice entregar por un precio justo y razonable, con una calidad que corresponda a ese precio y un equipo que verdaderamente posea las características técnicas que se le atribuyen.

Los sistemas de ALTA FIDELIDAD MUSICAL comprenden:

- Receptores,
- Pick-ups,
- Micrófonos,
- Preamplificadores
- Compensadores,
- Amplificadores,
- Altoparlantes,

QUE ES LA ALTA FIDELIDAD Alta fidelidad es la reproducción del sonido entre los límites del oído humano, o sea entre 20 y 20.000 ciclos aproximadamente y con muy poca distorsión.

Solicite
"MEDELLIN MUSICAL"
en la
Librería Continental
(Junín 52-11)

PAGUE EL AGUINALDO CON DISCOS
E. LALINDE & CIA.
Ofrece discos de varias marcas en
MUSICA POPULAR PARA NAVIDAD, CLASICA, ETC.
Atrio de la Catedral Paríacé 50-14, Teléfono 102-81

Abierta al mundo

MAS ALTA FIDELIDAD
con menos costo
visítenos sin compromiso
SOCIEDAD ELECTRONICA

Diccionario de términos musicales

CONTINUACION

BATERIA — Conjunto de instrumentos de percusión en una banda u orquesta.

BECUADRO — Signo que colocado a la izquierda de una nota, destruye el efecto producido por una alteración. (Véase Alteración).

BEMOL — Signo que colocado a la izquierda de una nota, la hace bajar un semitono. El doble bemol la hace bajar dos semitonos.

BERCEUSE — Canción de cuna. De origen antiquísimo, su ritmo parece marcar el balanceo de una cuna o un columpio.

BERGERETTE — Canción pastoral. (Ver Pastoral).

BICORDATO. BICORDATURA — Ver doble cuerda.

BIS — Repetición.

BLANCA — Ver figuras de las notas.

BOMBARDON — Instrumento de metal de gran tamaño. Su misión es la de contrabajo en las bandas.

BOMBO — Tambor grande que se toca con un mazo forrado en ante o paño. Usado en las Banda Militares, Rossini lo introdujo en las orquestas.

BOUREE — Baile antiguo. Aparece como movimiento en la suite clásica.

BREVE — Nota larga equivalente a dos redondas, más usada en el canto gregoriano.

BUFA — Calificativo de origen italiano para la pieza lírica cómica.

BUGLE — Instrumento de metal, similar a la trompeta, de sólo 8 notas de extensión. Modernamente se le ha puesto pistones.

C — En la notación alemana corresponde al Do nuestro. La C modernamente es signo de compás y representa el compás de cuatro tiempos. La C partida por una raya, indica que el tiempo se mide "alla breve". (Ver Alla Breve).

CADECIA — Es la terminación de una frase musical. Puede compararse con la puntuación en la escritura.

CAJA — Nombre que se le da al tambor.

CALDERON — Línea curva que colocada encima de una nota, suspende la medida del tiempo, sin interrumpir el sonido. La duración es a gusto del intérprete.

CAMPANA — Instrumento de percusión metálico en forma de vaso invertido, vibra por acción del badajo contra las paredes. De una serie de éstas, se componen los carillones. Algunos compositores han usado el sonido de éstas en sus obras lo cual han hecho por medio de barras metálicas que al ser golpeadas con un martillo, imitan muy bien su sonido. También se llama campana, la terminación del tubo en los instrumentos metálicos.

CANCION — Poema corto que versa sobre diversos temas. Se puede cantar con o sin acompañamiento. De origen tan antiguo como la palabra, tuvo su apogeo en los trovadores de la Edad Media. La canción popular, ha sido rica fuente de inspiración para muchos grandes compositores.

CANON — Forma musical motivo de estudio especial en la composición. Consiste en que varias voces o instrumentos llevando el mismo tema, entran una después de otra. El canon tuvo su apogeo en los siglos XV y XVI.

CANTABLE — Lo que por razón de la melodía y la medida, puede cantarse con intensidad y expresión.

CANTATA — Obra vocal de bastante extensión y acompañamiento instrumental, expresa los sentimientos más grandes del alma. De origen antiquísimo y religioso, después del gran impulso que le dio J. S. Bach, pasó al terreno del concierto.

CANTICO — Especie de himno de acción de gracias. Canto religioso.

CANTO — Parte melódica de una composición.

CANTO FIGURADO — Canto a una o varias voces con acompañamiento.

CANTO LLANO — Tema litúrgico o profano de una composición polifónica. El canto llano está sujeto en su desarrollo y renovación, por el sostenimiento de la fórmula melódica.

CANTUS FIRMUS — Latín. Canto Fermo, italiano. Es la voz en la polifonía, que lleva el tema o Canto Llano.

CAPELLA — Capilla. Conjunto de músicos al servicio de la capilla de un soberano, comunidad o iglesia. Las más antiguas eran sólo de cantantes pues no se permitían instrumentos en las iglesias, de ahí que a Capella quiere decir música polifónica sin acompañamiento.

CAPO — Cabeza, principio. Da Capo, quiere decir que la composición que se está ejecutando, se repite desde el principio, hasta la palabra fin.

CONTINUARA

Humor Musical

(Tomado de "Diccionario Humorístico" de Noel Clarasó).

—A los hombres sanos les gusta más el Arte que los artistas; a las mujeres, nó.

—Autor de música popular. Es un músico cuyos imitadores murieron antes de que él naciera.

—Es un músico que tiene el talento suficiente para descomponer las melodías que otros compusieron antes.

—Es un músico que no usa el Genio de Bach ni de Beethoven, pero sí sus melodías

—Dos cosas contribuyen a la desaparición de una canción popular, tocar su música y cantar su letra.

—Los que en los conciertos se quejan de que otros hablan en voz alta, no tienen en cuenta que, si hablaran en voz baja, con el ruido de la música no se les oíría.

NUEVAS GRABACIONES

Presentamos a los lectores un extracto de las obras grabadas por las principales casas productoras de discos, tomadas del catálogo de Schwan para el presente mes:

BACH, J. S. (1685 - 1750):

Misa en Si menor, Lehman, solistas, orquesta y coros de la Orquesta Sinfónica de Berlín J. S. Bach. (2 discos); Von Karajan, solistas, coros y Orquesta Filarmónica. Angel (3 discos). Partita N.º 6: Gieseking, pianista. Columbia, Sonatas y partidas para violín; Schroder, Columbia. Cuatro Suites para Orquesta; Prohaska, Orquesta Sinfónica de Viena. Bach. El Clave bien templado; Ahlgrimm, pianista, Columbia.

BARTOK, BELA (1881 - 1945):

Concierto para Orquesta; Von Karajan, Orquesta Filarmónica Angel. Música para Cuerdas, percusión y celesta; Kubelik, Sinfónica Chicago, Mercury.

BEETHOVEN, L. V. (1770-1827):

Concierto Número 3 en Do, Op. 37, para piano; Serkin, pianista, orquesta Filarmónica de Filadelfia, E. Ormandy, director, Columbia. Sonata Número 8, en Do, Op. 13 "Patética"; Gieseking, pianista, Angel, y Von Der Pas, Columbia. Sonata Número 14 en Do sostenido menor, Op. 27, Número 2 "Claro de Luna"; Van Der Pas, Columbia. Sonatas 21 y 23; Gieseking, Columbia. Sinfonía Número 1 en Do, Op. 21; Rother, Filarmónica de Berlín, Urania, y Schuricht, Filarmónica de Viena, London. Sinfonía Número 3 en Fa Bemol, Op. 55, "Eroica"; Beechman, Filarmónica Real, Columbia. Sinfonía Número 4 en Si bemol, Op. 60; Abendroth, Sinfónica de la Radio de Leipzig, Urania. Sinfonía N.º 7 en La, Op. 92; Sinfónica de Detroit, Mercury, y Von Karajan con la Orquesta Filarmónica Angel. Sinfonía Número 8 en Fa, Op. 93; Bühm, con la Filarmónica de Viena, London.

BIZET, G. (1838 - 1875):

Suite Arlesiana Números 1 y 2; Cluytens, Orquesta Filarmónica. Angel.

BRAHMS, J. (1833-1897):

Concierto Número 1 en Sol menor, op. 15, para piano; Malczynski, pianista, Riezar con la Orquesta Filarmónica Angel. Música para piano; Gieseking, Angel. Sonatas para Clarinete y Piano, Op. 120, Números 1 y 2; Wlach, Demus, Westminster. Sinfonías Números 1 y 2; Von Karajan, con la Orquesta Filarmónica Angel (dos discos). Trio para piano y cuerdas en Si, op. 8; Szegedi, Casals y Hess, Columbia. Waltzes, Op. 39; Weis, London.

CHOPIN, F. (1810 - 1849):

Concierto Número 2 en Fa, Op. 21; Malczynski, Kletsky con la Orquesta Filarmónica Angel. Fantasia en Fa; Malczynski, Angel. Música para piano; Lipati, Columbia. 24 Preludios; Gulda, London. Sonata N.º 3 en Si, Op. 58; Lipati, Columbia.

DONIZETTI, G. (1797 - 1848):

DONIZETTI, G. (1797 - 1848):

Lucía de Lammermoor (completa); Callas, D' Stefano, Serafin, Angel, y Selecciones; Pagliughi, Malipiero, Cetra.

DVORAK, A. (1841 - 1904):

Concierto en Si para Chelo, Op. 52; Janigro, Dixon; Orquesta Sinfónica de Viena, Westminster.

FALLA, M. de (1876 - 1946):

El Amor Brujo; Branco, Sinfónica de Madrid, Westminster. Música para Piano; Menahem Pressler, MGM.

FAURE GABRIEL (1845 - 1924):

Balada para Piano; Long, Cluytens, Orquesta de París, Angel. Requiem Op. 48; Cluytens, solistas, coros y Orquesta Filarmónica. Angel.

FRANCK, C. (1822 - 1890):

Sinfonía en Re; Cluytens, Orquesta Nacional Francesa, Angel, y Paray con la Sinfónica de Detroit, Mercury.

HANDEL, G. (1685 - 1759):

Concierto Grosso, Op. 6; Lehmann, Sinfónica Bamberg, Decca. Suite Número 5 en Mi; Gieseking, Columbia. Suite Música del Agua; Von Karajan con la Orquesta Filarmónica, Angel.

HAYDN, F. J. (1732 - 1809):

Divertimento en Fa; Trio en Do y 2 Marchas; Haas, Decca.

HINDEMITH, P. (1895 -):

Música de Cámara; Varga con la Orquesta Filarmónica, Contemporánea, Metamorfosis Sinfónica; Kubelik, Sinfónica de Chicago, Mercury.

HONEGGER, A. (1892 -):

Sonata para Violín; Ferras, London.

JOSTEN, W. 1885 -):

Canciones; Endlich, Mc Grath, SPA. LEONCAVALLO, R. (1858 - 1919):

Payasos; Del Monaco, Petrella, Protti, London (completa).

LISZT, F. (1811 - 1886):

Concierto Número 1 en Mi bemol; Gilels, Kondrashin con la Orquesta USSR, Vanguard, Sinfonía Dante; Adler, Filarmónica de Viena, SPA, Wallenstein, Filarmónica L. A. Decca, y Sebastián, Orquesta Colonial, Urania. Música para Piano; Andor Foldes, Decca. Sonata en Si menor; Malczynski, Angel.

MASCAGNI, P. (1863 - 1945):

Cavalleria Rusticana (Selecciones); Cadoni, Baschi, Cetra.

MASSENET, J. (1842 - 1912):

Werther (ópera completa); Sebastián, solistas, coros y orquesta de la Opera Cómica, Urania.

MENDELSSOHN, F. (1809-1847):

Concierto en Mi para dos pianos; Frugoni, Mrazek, Swarowsky, Pro Música Sinfónica, Vox.

MILHAUD, D (1892 -):

Quinteto N.º 1. (Piano); Smith, Cuarteto Stanley, Vanguard. Quinteto Número 2; Thompson, Cuarteto Stanley, Contemporánea.

MOZART, W. A. (1756 - 1791):

Concierto Número 9 en Mi bemol (Piano) K. 271; Gaby Casadesus, Paray con la Orquesta Lamoureux, Vox. Concierto Número 25 en Do (piano) K. 503; Gaby Casadesus, Bigot con la Orquesta Lamoureux, Vox. Divertimento Número 17 en Re, K. 334; Tonasow, Prohaska, Orquesta Sinfónica de Viena, Vanguard, Las Bodas de Figaro; Tajo, Gatti, Cetra.

Cuartetos 14-19; Cuarteto Budapest, Columbia. Cuarteto Número 22; Cuarteto Barchet, Vox. Sinfonía Número 34 en Do, K. 338; Kubelik con la Sinfónica de Chicago, Sinfonía Número 38 en Re, K. 504; Kubelik con la Sinfónica de Chicago, Mercury.

PROKOFIEV, S. (1891 - 1953):

Sinfonía Clásica en Re; Markevitch con la Orquesta Filarmónica Angel. Concierto Número 3 en Do para piano, Op. 10; Francois, Cluytens con la Orquesta de Conciertos de París, Angel. Concierto Número 1 en Re para violín, Op. 19; Oistrakh, Prokofiev, Colosseum. Sonata en Fa menor, Op. 80 para violín y piano; Stern y Sakin, Columbia. Sonata en Re, Op. 94, para violín y piano; Stern y Sakin, Columbia, y Ricci y Bussotti, London. Visiones Fugitivas, Op. 22; Francois, Angel.

PUCCHINI, G. (1858 - 1924):

La Bohemia (Selecciones); Cartieri y Tagliavini, Cetra, y Cebotari y Anders, Urania. Madame Butterfly (completa); Cebotari, Anders, Ros-

wange, Urania. Manon Lescaut (completa); Petrella, Campagnano, Meletti, Cetra. Tosca (completa); Molajoli, coros y orquesta de la Sinfónica de Milán, Columbia.

RACHMANINOFF, S. (1873-1943):

Rapsodia sobre un tema de Paganini; Rubinstein, Susskind con la Orquesta Filarmónica, Victor.

RAVEL, M. (1875-1937):

Concierto Sol para piano; Long, Tripine con la Orquesta de Conciertos de París, Angel. Valses nobles y sentimentales; Ansermet con orquesta, London.

RESPIGHI, O (1879-1936):

Concierto Gregoriano; Stiebler, Borsamsky con la Sinfónica de la Radio de Leipzig, Urania.

RIMSKY-KORSAKOV (1844-1908):

Suite El Gallo de Oro; Debrowe con la Orquesta Filarmónica, Angel. Scherzadá; Debrowen con la Orquesta Filarmónica, Angel, Golovanov con la Orquesta del Teatro Bolshoi, Colosseum, Quadri con la Orquesta Sinfónica de Viena, Westminster, y Ruch con la Sinfónica de la Radio de Berlín, Urania.

ROSSINI, G. (1792-1868):

Barbero de Sevilla (Selecciones); Eimjonato, Taddei, Cetra, Oberturas; Galliera con la Orquesta Filarmónica, Angel.

SAIN - SAENS, C. (1835-1921):

Carnaval de los Animales; Sebastián con la Orquesta Colonial, Urania. Concierto Número 2 en Sol menor para piano, Op. 22; Gilels, Kondrashin con la Orquesta de la USSR, Vanguard, Sansón y Dalila (completa); Fourestier, solistas, coros y orquesta de la Opera de París, Vox.

SCHUBERT, F. (1797-1828):

Impromptus; Curzon, London. Cuartetos 6, 8 y 9; Cuarteto de Conciertos de Viena, Westminster. Sonata en La, Op. 162, violín y piano; Szigeti, Foldes, Columbia. Canciones; Schwarzkopf, Fischer, Angel. Sinfonía Número 8 en Si menor (in conclusa); Lehmann, Filarmónica de Berlín, Decca.

SCHUMANN, R. (1810 - 1856):

Concierto en La menor (piano) op 54; Kempff, Krips con la Sinfónica London, London. Quinteto en Mi bemol para piano y cuerdas, Op. 44; Stern, Schneider, Casals y Horsowski, Columbia.

SHOSTAKOVITCH, D. (1906 - ...):

23 Preludios; Menahem Pressler, MGM. Sinfonía Número 5 Op. 47; Mitropoulos, Filarmónica de Nueva York, Columbia.

STRAUSS, R. (1864 - 1949):

El Caballero de la Rosa; Krause con los coros, solistas y Orquesta Sinfónica de Munich, Vox. Sonata en Mi bemol, para violín y piano, Op. 18; Ricci, Bussotti, London.

STAVINSKY, I. (1882 -):

Suite el Pájaro de Fuego; Borsamsky con la Sinfónica de Leipzig, Urania.

TCHAIKOVSKY, P. (1840-1893):

Suite Cascanueces; Ormandy con la Orquesta Sinfónica de Filadelfia, Columbia. Ballet La Bella Durmiente; Ormandy con la Sinfónica de Filadelfia, El Lago de los Cisnes; Von Karajan con la Orquesta Filarmónica, Angel.

VERDI, G. (1813-1901):

Aida (completa); Molajoli, solistas, (Pasa a la Octava)



La marca de garantía para equipos de



Industria Radio-Eléctrica Thomas

Edificio Bemogú 308
Teléfono: 163-60 — Apartado aéreo 13-10
Medellin - Colombia

★ A.F. ★

(ALTA FIDELIDAD)

sólo la consigue utilizando:

Pre-amplificadores "LEAK"

Amplificadores "LEAK"

Altoparlantes "Vitavox" y "Goodmans"

Unidades de altas y bajas

Divisores de frecuencias

Cornetas celulares.

— 0 —

Vendedores exclusivos:

CINE COLOMBIA S. A.

Teléfono: 173-24

HIGH-FIDELITY

Alta Fidelidad

Las marcas más famosas del mundo en equipos de alta fidelidad

Altec - Lansing, Bell

ALMACEN BOGIA

Columbia frente al Banco de Bogotá
Teléfono: 260-82

Abierta al mundo

Diálogo contra los críticos

Colaboración especial de Corno di Caccia

El Otro. Sarastro tiene razón, ni adelantan nuestros músicos, ni adelantan los críticos musicales.

Sarastro. Lo que quiero decir es que nuestros músicos tienen los críticos que merecen.

Íñigo. No tiene por qué ser así. En todo caso no sé en que se asemejan o diferencian a los músicos; lo que sí sé es que a los críticos les hace falta tener un poco de irreverencia, individualidad y valor.

Sarastro. Hombre, pero Ra-Vel sí...

Íñigo. Las tiene y que las practique más si quiere conservarlas. El y todos los otros tendrán que abandonar la jerigonza técnica que ahora nos presentan como crítica musical, o bien pueden dedicarse también con ella a la crítica de todas las artes.

El Otro. Nos estamos enredando en esta discusión, además es incómodo y antieconómico no discutir sentados. Pasemos al rectorio.

Sarastro. No afane tanto amigo y quiero una aclaración de Íñigo. Eso de que la jerigonza técnica puede servir de instrumento para hacer crítica de cualquier arte.

Íñigo. Por culpa de Sarastro tengo que seguir sonando. En mi opinión el crítico debe escribir no solamente para los sabios sino para los que no distinguen una redonda de una negra. Es lamentable que un estudio crítico musical principie, por ejemplo, con una grave enunciación de los movimientos propios de la forma sonata seguida de una explicación de por qué a través de doscientos cincuenta años estos han permanecido...

El Otro. Estimado Íñigo, esto no es una explicación sino una píldora. Sarastro probablemente ya entendió, pero yo sigo en ayunas de cómo la jerigonza técnica musical pueda ser aplicable como crítica en cualquier campo.

Íñigo. Entonces sigo y van explicación y ejemplo: La música comunica y la literatura, otra arte, también, y la comunicación tiene lugar entre seres humanos. Quieren saber por qué la jerigonza técnica musical se puede aplicar a la palabra escrita? Pues es muy sencillo.

Tengo en mis manos este folleto que es el balance de una sociedad comercial y el informe del Gerente a los accionistas, y pienso que nuestro crítico asistió a su lectura en la Asamblea de Accionistas:

Entonces desde los primeros compases descubre la recóndita armonía de esa estructura literaria con la forma sonata, y por esto su crónica principia...

El Otro. Un momento, un momento...

Íñigo. Así: Presentase casi de improviso un vigoroso Allegro en que se manifiesta el tema "la marcha normal de vuestra compañía". Este que es el tema único del primer movimiento está destinado a fijar, a arrastrar la atención del oyente. En general, la manifestación del tema es de una sencillez encantadora lo que no obsta para que en este movimiento el Gerente, anuncie, en rápidos y magistrales paréntesis, dos melodías que más adelante tendrán su pleno desarrollo en el segundo y tercer movimiento; dentro del tema "la marcha normal" principian a insinuarse ligeramente la aspiración al nuevo ensanche y la esperanza de los buenos resultados del mismo.

El Otro. Querido amigo presumo que la sonata informe de que se trata pertenece a la escuela de la pre-reforma tributaria?

Íñigo. Es usted muy perspicaz. La menor duda a este respecto quedaría desvanecida ante el tercer movimiento. Pero no me interrumpen, la demostración, es corta. Y sigue nuestro crítico: El primer movimiento termina redondamente, en forma clásica, con un punto aparte. Y tengo que anotar aquí que es lástima que nuestras asambleas ahoguen siempre con sus precipitados aplausos los últimos compases de toda presentación. Majestuosamente entra el Adagio del segundo movimiento del informe. Vienen la reflexión, el ensueño; en forma lírica el Gerente anuncia ya francamente la necesidad de los nuevos ensanches. Se desarrolla la cadencia y paulatinamente las tres causas o necesidades del ensanche van apareciendo una tras otras, primero solas, y luego combinadas en sus diversos modi operandi. Estas tres variaciones van separadas y además unidas por ligeras frases que, perfectamente ajenas al contexto, hacen resaltar el fondo de preocupación que para el Gerente encierra el futuro fiscal.

Los círculos bien informados están de acuerdo en afirmar que este Adagio es un modelo acabado de perfección una cumbre de informe, una página de infinita altura.

El Otro. El otro?

Sarastro. No afane tanto hombre!

Íñigo. The very last one. Pero hasta el final tendrán que oír ustedes lo pidieron y no son las ocho.

Sarastro. Es lamentable la ausencia de Ra-Vel.

Íñigo. Un momento que ya casi termina nuestro crítico.

El tercer movimiento es fuertemente rítmico pero invita al descanso. Es casi un movimiento de danza. Se desarrollan aquí en forma ternaria, A-B-A, los motivos de los negocios sociales en un futuro cercano y, presto assai, en una especie de tutti, el todo armónico que forman los negocios de la compañía con los primordiales intereses de la economía nacional. Terminado este pasaje ocurre una desconcertante coesura o silencio, luego un cambio de ritmo, un cambio de tono, casi oímos la blenda de los oboes y clarinetes anunciando dulcísimo, pianísimo assai, con palabras gráficas de vocales graves, en forma episódica, el tema del cuarto para dar fin al tercero.

El Otro. Amigo Íñigo, usted siempre se expresa con sabiduría y precisión y no deja nunca incompleta una demostración de su pensamiento. Pero ahora me parece que...

Sarastro. Claro, que principió con el crítico pero le está gustando más el Gerente.

Íñigo. Se equivocan. Mas, la demostración no ha terminado. El cuarto movimiento es rápido, y para muchos accionistas complejo. Es un scherzo cuyo tema melódico ya había sido clara aunque rápidamente esbozado en forma incidental, entre una coma y un punto, en las medidas finales del anterior. Es un plan de recapitalización. Se desarrolla la melodía en forma involucrada e siempre scherzando. Se ofrece dividiendo ordinario en dinero, dividiendo extra opcional en dinero, y opción de suscripción de acciones a la par, hasta que agotando el tema, en reunión y prestísimo, reaparecen fugazmente todos los temas del informe en genial

Schaeffer y sus Experiencias con la Música Concreta

Por Claude Chamfray, de France-Press.

París, noviembre 1953 (AFP). - El inventor de la música concreta, Pierre Schaeffer, tuvo la idea de reatar sus primeros ensayos mediante una forma literaria bastante insoportable para semejante tema: el diario personal. "A la recherche d'une musique concrète" se titula el tomo que ahora ha sido editado.

Este diario, que comienza en 1948 y se prosigue hasta las experiencias 1952, "toma" al lector de la misma manera que una novela de aventuras. Permanece atractivo de la primera a la última página. Va hasta hacer simpática esta curiosa música, sobre todo entre aquellos que la desaprueban "a priori".

La música concreta, que algunos querían llamara "abstracta" en su correspondencia con la pintura de este nombre, es en verdad música?... Pierre Schaeffer mismo no osaría afirmarlo, y al leer las "relaciones de algunas experiencias se da una cuenta de la naturaleza de trabajo realizado. Y se trata sólo de notas ciertas, arreglos verticales u horizontales, de desarticulación, de sonidos a la inversa, de transmutación, etc.. (La obra está complementada además por un léxico de las palabras utilizadas).

Sin pretensiones de ninguna clase, Pierre Schaeffer relata las diversas etapas de sus búsquedas y de sus realizaciones. De este modo, su diario se convierte en una confesión.

He aquí algunas de sus confesiones: "Si, al salir agotado de una sesión de estudio, voy a un concierto o si me siento al piano, la "verdad" música se me presenta como el reposo de los bienaventurados después de las gesticulaciones de la condenación".

De hecho, se mezcla a este documento histórico sobre la música concreta, un elemento psicológico humano: los conflictos del inventor en el drama de varios años de experimentos.

"Por qué se hace constantemente lo contrario de lo que se ama, escribe Schaeffer? Porque, y en la imposibilidad de realizarlo plenamente, se intenta hacerlo por medios desviados, ambiguos... Ya no entró al Conservatorio. Me queda el estudio donde "hago" mis clases de inventor. Así se explicaría el descubrimiento (puede ser deplorable) de la música concreta, vale decir, por una especie de rechazo musical".

Este estudio al cual Schaeffer hace alguna alusión no es otro que uno de los de la Radiodifusión. Pobre estudio! En qué estado lo ha brá puesto ciertos días el creador de la música concreta! Así como el lo describe: "Alrededor de mí se acumulaban, en un desorden absoluto, pilas de discos en los cuales se inscribían los fragmentos de esta materia prima (una partitura inicial) rescopuesta, repartida o aumentada, descosida, invertida, esta llada, pulverizada. Quedaba como un niño que ha vaciado la lana de su oso, arrancado los ojos de su muñeca y desmantelado su tren mecánico".

De hecho, después de la lectura de este libro, está uno convencido de que hacer música concreta, al menos en las condiciones presentes, no es una tarea simple.

recapitulación.

Desgraciadamente la incultura de nuestro público motiva nuevamente enormes aplausos antes de tiempo con lo cual sale perjudicada la gran coda...

Sarastro. La gran qué?

El Otro. La coda hombre, la cola, el final.

Íñigo. No me extraña la pregunta de Sarastro. El crítico la explicaría haciendo la historia de las formas para concluir con la inevitable adaptación a las necesidades del tiempo que obligan al Gerente a sobreimponer la coda sobre un tema de gracia al personal de la compañía, coda cuya grandeza, añadiría él en el caso que nos ocupa, se debe a una gran belleza verbal y a una sobrana elegancia.

Sarastro. Magnífica Íñigo su crítica a los críticos, estamos de acuerdo. Queremos menos técnica y más claridad y mejor estilo.

Íñigo. Entonces hasta la próxima y que sea muy pronto.

El Otro. Adiós amigos, y mientras nos vemos nuevamente les propongo una adivinanza: en qué se parece Sarastro a la música inglesa?

Mauricio Ravel

Por Virgil Thomson. Traducción Especial para Medellín Musical. Tomado del "New York Herald Tribune".



Mauricio Ravel

El próximo mes hará diez años que murió Maurice Ravel: diciembre 28, 1937. No estaba viejo: tenía solamente sesenta y dos años. Muchos de los que viven lo conocieron. Yo mismo lo conocí un poco. Era cultivado, agradable, amistoso, ni tímido ni osado, sencillo de tratar. De ahí el por qué no es hoy, ni fue durante su vida, un hombre incomprendido o un compositor incomprendido. Por toda la complejidad de su textura, riqueza de invención y profunda originalidad técnica, su obra presenta menos dificultades de comprensión que la de cualquiera de las grandes figuras del movimiento moderno. Satie, Debussy, Schomberg, Webern, Stravinsky, todos permanecen, en muchas facetas de su expresión, herméticos. Ravel nunca ha sido oscuro, ni aún para el público ordinario. Sus primeras obras produjeron un choque de completa claridad. Cualquiera pudo, y puede, disgustarse con ellas, o voltearles la espalda. Pero nadie pudo fallar, ni nadie desde entonces ha fallado, en notar a primera vista lo que ellas son.

Elas son una no-romántica visión de la vida. No una visión anti-romántica, sino simplemente una no-romántica, como nunca existió en el siglo XIX, excepto para sus descubrimientos técnicos. Todos los otros modernistas fueron niños del romanticismo — niños respetables, como Schomberg; o niños revoltosos, como Stravinsky o niños atormentados, como Debussy, entre el atavismo y una pasión imperiosa de independencia. Aún Satie, se sintió obligado a burlarse del romanticismo de vez en cuando. Pero para Ravel no hubo tal tentación ni problema romántico. Cuando le fallaban los del siglo XX, tomaba recurso de los del siglo XVIII. Y usaba éstos no propiamente para demostrar algo contra el siglo XIX, sino porque usarlos era para él la cosa más natural del mundo. Couperin, Rameau y Haydn, estaban tan cerca de él como Chabrier y Fauré, sus maestros inmediatos.

Mauricio Ravel no estaba interesado en darselas de profeta, o de poeta, o de escritor de editoriales. No era un adivino, ni un santo, ni un oráculo, ni una pitonisa sagrada. Era simplemente un trabajador de talento que amaba su obra. En religión un escéptico; en amor un solterón; en la vida social un semirrecluso, un suburbano, no era en ninguno de estos aspectos un desengañado. Era, alegre, generoso, ingenioso, devoto amigo, y con tanto de VIVEUR, como le permitían su no muy sólida salud y su gusto refinado. Era una mente adulta, y una mente buena, tierna, cultivada, agudamente observadora. Era amable pero sin exageración, humano pero no sentimental, despacioso pero no perezoso. Había ácido en él, pero no bilis; y usaba su ácido como un artista lo usa, para aguafuerte.

Consideraba, y así lo decía, que el arte era, en lo más alto, artificio, y el artista un artífice. Por más claridad que su música encierre, por más luz que cristalina que haya en cada una de sus frases, probablemente expresa menos sentimiento personal que cualquiera otra música.

ca grande de nuestro siglo. Trabajaba en el estilo impresionista libre, en la forma recta de la danza, en los moldes clásicos de la música de cámara y en la escena lírica. Su obra maestra es un ballet. Siempre trabajó objetivamente con la modestia de un arquitecto o de un joyero, pero con la seguridad de un buen arquitecto o de un buen joyero. Era igualmente maestro de la miniatura y de los más grandes planes. En ningún punto su expresión carece de sutileza o de magnitud. No le falta, nada, excepto aquello que también falta, por ejemplo, en La Fontaine y en Montagne, esto es, ardor animal, misticismo, y los aspectos más oscuros de la espiritualidad.

Ravel fue un compositor clásico, porque su música presenta una vista en línea recta de la vida en forma clara y durable. La línea recta y la claridad son, en mi opinión, obvias. La durabilidad no será menor si se considera el uso continuo que ha sido dado por partes a LA VALSE, DAPHNIS Y CLOE, el BOLERO, la PAVANA PARA UNA INFANTA DIFUNTA, la SONATINA para piano y el ESCARBO, un caballo de batalla de los pianistas. Las llamo durables porque continúan en uso. Y continúan en uso porque están bien hechas. Y están bien hechas porque están claramente concebidas y ejecutadas por una mano responsable y objetiva. La mano es objetiva y es responsable porque es una mano francesa, una que ha heredado la interrumpida tradición de la artesanía objetiva y responsable en Europa.

La música de Ravel representa, mucha más que la de Debussy, quien estaba más profundamente influenciado que él por los impulsos eslavos y germánicos hacia la espiritualización de la vida emocional, la idea clásica que es el sueño de cada francés y el sueño de cada extranjero sobre Francia. Es el sueño de un equilibrio en el cual el sentimiento, la sensualidad y la inteligencia están unidos en su más alta intensidad a través de actos de una alta posición moral. La posición moral, en el caso de Ravel, y en verdad en el caso de cualquier artista de primera clase, es la lealtad, una lealtad hacia los modelos clásicos de la obra, aunque tal lealtad no obligue a su poseedor a la observancia de todo lo que sea métodos clásicos. Es una reunión de los gemelos, libertad y responsabilidad. El éxito que la música de Ravel ha tenido en el mundo, se basa, estoy convencido, en su integridad moral. Tiene encanto, ingenio y no poca malicia. Tiene también una dulzura y una sencillez humanas que son hondamente emocionantes. Si se añaden a estas cualidades la honestidad y el preciso conocimiento del oficio entonces se tiene un producto o artefacto, como lo llamaría Bernardo Berenson, que es irresistible.

Francia ha producido por muchos siglos este género de obra de arte y por todas las pruebas de la carne y del espíritu que ahora está sufriendo, continúa produciéndolas. Rosenthal, Sauguet, Poulenc, Jolivet, Barraud, Rivier y los jóvenes doceafónicos, éstos y docenas más, han dedicado su vida a la sinceridad de expresión y a altos standards de elaboración. La música de Milhaud y de Messiaen tienen las más grandes aspiraciones. Pero todos los un artífice por su entrenamiento y por su práctica. No es un burgués, ni es un proletario, ni un comunista, ni un sacerdote, ni una celebridad de propaganda, ni un empleado-compositores franceses, admitanlo o no, le deben a Ravel, Fauré y no Gounod, ni Bizet, ni Saint Saens, ni Massenet, ni siquiera César Frank, ni Debussy, quien dio a Francia su modelo contemporáneo de compositor. Ese modelo es el hombre de vida simple, que es al mismo tiempo un intelectual por sus gustos y mano, ni un propagandista político, sino simple y llanamente honrada e responsablemente un trabajador de talento. Que el modelo viva por muchos años!

Noviembre 30 de 1947.



La marca de garantía para equipos de



Industria Radio-Eléctrica Thomas

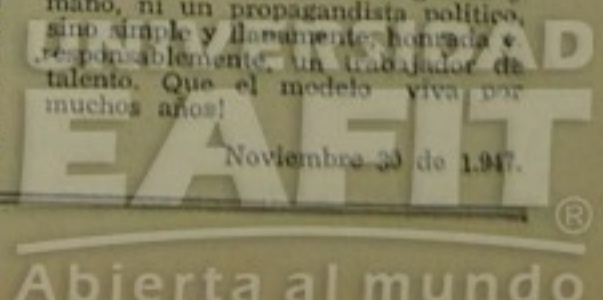
Edificio Bemogú 308
Teléfono. 163-60 — Apartado aéreo 13-10
Medellin - Colombia

Cuarteto en Cali

En la sala Beethoven del Conservatorio de Cali, se presentó en dos conciertos, los días 15 y 16 de octubre, el Cuarteto de Cuerdas de la Radio Nacional. El primero con obras de autores colombianos; Cuarteto Nº 1 en F# de Velasco Llanos, Trío para violín, cello y piano de Antonio María Valencia, al piano actuó doña Rosalía Cruz de Buenaventura, y el Cuarteto Nº 2 Op. 19 de Uribe Holguín. Y en el segundo el Cuarteto en Mi bemol mayor "Las Arpas" de Beethoven y el en Re mayor Op. 11 de Tchaikowsky.

Actúa en Bogotá el Pianista Gyves

El 9 de noviembre se presentó en el teatro Colón de Bogotá, el pianista Francisco Gyves, con un programa que incluía obras de Beethoven, Schumann, Scarlatti, Rachmaninoff, Chopin y Poulenc. El Señor Gyves fue enviado por la Asociación Musical Mexicana y ha sido ganador de varios concursos en su país.



OPERA

El Proceso de Salzburg. Traducción Especial para Medellín Musical por Bob Newmark., de la revista Time.

En el Festival de Salzburg afamado principalmente por sus brillantes ejecuciones de Mozart y de Riccardo Strauss, la gran noticia de la temporada fué el estreno en la última semana de una ópera moderna y sombría "El proceso". La música es de Godofried von Einem, quien a los 35 años se considera como el compositor de posguerra más famoso en Austria. El libreto fué tomado de la novela "El Proceso", de Franz Kafka.

Todo estaba listo para el éxito, el libro escalofriante de Kafka publicado primero en 1925 esta gozando de gran fama entre los intelectuales. Es el relato de un desventurado, un hombre cualquiera llamado José K. quien es arrebatado, procesado por una corte misteriosa, acerca de un crimen no especificado, torturado por una burocracia fría incomprensible, hasta que finalmente es aprehendido por dos agentes vestidos de negro y apunaleado hasta morir. Este macabro tema del hombre torturado por fuerzas que él no comprende fué tratado con éxito por Alban Berg en "Wozzek" y por Jean Carlo Menotti en su popular "Cónsul". Los asistentes al estreno en Salzburg, recordando la impresionante ópera de Von Einem "La Muerte de Danton" estaba con grandes esperanzas. Pero al acto final se encontraron completamente desalentados y respondieron sólo con aplausos muy tibios.

Los críticos alabaron la producción de primera clase incluyendo la es-

pecificación, la orquesta (bajo la dirección de Karl Boehm, de la Ópera del Estado de Viena) y los decorados muy imaginativos (por el dibujante alemán Kaspar Neher) que evocaban una especie de ambiente Orwelliano, sombrío en medio de la opulencia Barroca y brillante de Salzburg. Pero los críticos admitieron muy a su pesar que el guión de Von Einem les había descorazonado un poco. Aunque el efecto total era convenientemente hábil, a veces más parecía la sincronización de una buena película que una música dramática y sangrienta. El tratamiento en episodios (la ópera se divide como el libro en nueve escenas separadas) rompía el ambiente con cada interrupción. Además los críticos hicieron notar que el guión de Von Einem era derivativo— a veces un poco de Puccini luego de Tchaikowsky y más adelante de Stravinsky. La mejor parte de la ópera; 3 escenas en las que Joseph K. (en caracterización soberbia de Max Lorenz) se embrolla con mujeres distintas, todas bellamente cantadas por la soprano Suiza Lisa Della Casa (la que aparecerá en el Metropolitan Opera House en esta temporada). Estas escenas han sido compuestas con efecto en un estilo formal y perfumado.

"El Proceso" permanecerá aun en la corte de los críticos: Han sido anunciadas representaciones en la Ópera de Berlín y en la Manhattan City Center Opera, para este otoño.

CON "EL MEDIUM" MENNOTTI CREA UN NUEVO GENERO

Andrés Boll, A. F. P.

París, noviembre de 1953. (AF P).- Desde que es "cantante", el cine no ha ofrecido un cierto número de comedias musicales en las cuales la música sólo se manifestaba por algunos couplets y refranes líricos, más o menos dirigidos, en medio de un diálogo hablado.

Se nos han mostrado, igualmente, en la pantalla, algunas óperas filmadas de entre aquellas más célebres, tales como Carmen, Louise, y otras más. Estas óperas filmadas no eran otra cosa que "óperas en conserva". Ciertamente, el director deslizaba, de tiempo en tiempo, una secuencia del exterior que no hubiera podido realizarse sobre el tablado de un teatro. Y esto era todo.

Con "El Medium" de Gian-Carlo Menotti, pasamos súbitamente de la ópera filmada a la ópera cinematográfica, es decir, opinamos que esta obra contiene en sí los elementos esenciales de un nuevo género. No decimos que su técnica sea ya suficiente, hasta el punto de que el público se sienta sobre sus pies en la visión de intérpretes que, de un lado al otro de la cinta, utilizan el aria en lugar del monólogo, el dúo en lugar del diálogo.

En escena, la partitura nos había sorprendido. Se veía en Menotti, compositor, a un descendiente directo de la escuela verista italiana, una especie de Puccini que habría asimilado perfectamente el vocabulario de Debussy y de Stravinski. Qué gran músico de teatro!, se decía.

Y he aquí, hecho extraño, que este músico, en la pantalla, adquiere virtudes que no se conocían en la escena. Adquiere de repente un encanto poético que pasaba entonces. Su aspecto fragmentario, que, en un decorado único, le quitaba su unidad, se ensambla tan bien como la sucesión de lugares diferentes, que no podría concebirse de otra manera. Hasta su carácter un poco melodramático, aquí, en la pantalla, se transforma en verdadera emoción. Y hasta nos pregunta-

mos si nosotros, espectadores, no habríamos sido transportados por el médium.

Es necesario decir que la interpretación del film de Menotti es una interpretación de gran clase. Que María Powers es de verdad alucinante, con una veracidad, transpasada, transfigurada. Que Anna Maria Albergheiti posee una voz de un timbre y de una facilidad excepcionales y que Leo Coleman, en un papel de mundo, es sorprendente en todos los aspectos del film por sus solas expresiones.

"Se puede rechazar el estilo musical de la obra, escribe Jean Cocteau, pero el bloque se impone en sus menores detalles".

Será Menotti el Orson Welles del cinema lírico?

EL FESTIVAL DE MENTON DESTACO A MOZART

Menton, noviembre 1953 (AFP).— El Festival de Música de Cámara de Menton ofreció a los melómanos de la Costa Azul francesa once veladas de calidad, en el marco incomparable del atrio de Saint Michel, preciosamente arreglado e iluminado.

La manifestación de Menton, que toma año tras año mayor auge, logró un gran éxito entre el número so público que asistió a los conciertos, con gran dosis de asistentes extranjeros.

Gracias a una selección particularmente severa, se han podido aplaudir conjuntos tan famosos como el de música de cámara de la "Société du Conservatoire de Paris", bajo la dirección de Franz Waxma, el conjunto francés de instrumentos de viento de J. P. Rampal, la orquesta de cámara de Zurich dirigida por Edmond de Stout, el conjunto romano "Archangelo Corelli" y el "Amadeus Strign Quartet" de Londres.

Entre los solistas sólo había celebridades: el violinista Yehudi Menuhin, las cantantes Graciela Ciutti y Mattiwilda, el celista Pierre Fournier, y los pianistas Jean Michel d'Amasse, George Solchany, Francis Poulen y Wilhelm Backhaus. Este último se reveló como uno de los artistas más grandes de nuestra época y fué objeto de una enorme ovación.

Bach, Mozart, Vivaldi, Haendel, Be la Bartok, Corelli, Beethoven, Haydn y Brahms, figuraban en los programas más o menos selectos. El festival puso de relieve una vez más el auge actual de Mozart, lo cual, aunque perfectamente justificado, no debería impedir que las obras de Schubert y de otros compositores menos célebres, fuesen más exploradas.

Música de Cámara en la Radio Nacional

La Radiodifusora Nacional ha venido presentando los lunes de 10 a 11 pm., desde el 5 de octubre pasado, un ciclo didáctico de música de cámara, con la participación del Cuarteto de la Radio Nacional, compuesto por los señores Aumere, violín, Guillén, violín, Hernández, violín, Matzenauer, cello, el cual terminará el 14 de diciembre próximo. Las conferencias explicativas han estado a cargo del distinguido musicólogo Andrés Pardo Tovar. También están colaborando con los tertuleros, Olav Roots y Eivira Restrepo de Durana pianistas, Ascar Alvarez, flautista, Angel Ortiz, violinista y Luciano Madami, cellista. Los programas comprenden las obras más representativas del género de cámara de los cuatro grandes vieneses Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert.

CICLO DE SONATAS de Beethoven

—Información Especial para Medellín Musical—

CLAUDIO ARRAU viene tocando las 32 sonatas para piano de Beethoven en el Town Hall de New York, en siete sábados que empezaron el 17 de octubre y terminarán el 12 de diciembre. Este "Raro Evento", como lo denomina Martín L. Bernstein, profesor de música de la Universidad de New York, ha dado motivo para que en la sala del ilustre teatro neoyorkino se congreguen no sólo estudiantes de música, sino artistas ya maduros, quienes, partitura en mano, siguen con devoción una a una las múltiples facetas técnicas e interpretativas que dé a la genial obra de Beethoven el consumado pianista chileno.

Con ocasión de este ciclo, el citado Bernstein publica en The New York Herald Tribune de octubre 11, algunos datos de interés que damos a continuación a nuestros lectores.

Las sonatas de Beethoven en la época del compositor se tocaban únicamente en casas privadas, y la mayor parte de las veces, por simples AMATEURS. Los pianistas profesionales aparecían en público solamente con orquesta, e invariablemente tocaban conciertos. Piano sólo era ejecutado a manera de improvisación o "fantasieren". Los asiduos a conciertos de hoy se sorprenderán al saber que únicamente una sonata de Beethoven, posiblemente la opus 101, en La mayor, o la opus 90, en Mi menor, fue ejecutada públicamente durante la vida del compositor. El pianista Conde Von Felsburg era un representante típico de la sociedad vienesa y un devoto cultivador de la música. Un aficionado de talento, cuya principal ocupación era la secretaría de la Corte, Von Felsburg puede reclamar para sí uno de los más importantes "por primera vez" en la historia de la música. El lugar de la ejecución que ocurrió el 18 de febrero de 1816, no fue sin embargo una sala pública, sino el salón central del restaurante "Zum Romischen Kaiser". El público que incluía al propio Beethoven, era evidentemente pequeño, y la atmósfera de la tarde, íntima.

En la vida de Beethoven hubo amplia oportunidad para oír ejecuciones de sus sonatas para piano en las casas y palacios de la más alta sociedad de Viena. El número de los aficionados que entraban en las compeñías, especialmente pianistas, impresionaba hondamente a todos los visitantes de la ciudad. El compositor germano Reichardt, por ejemplo, escribió:

"La virtudidad que uno encuentra entre los aficionados locales —especialmente las mujeres— es realmente única". Una de esas mujeres de talento, María Bigot, esposa del bibliotecario del conde Rasoumofsky, ejecutó la difícil "Apasionata" a primera vista. En su casa según escribe Reichardt, ejecutó en una tarde musical cinco sonatas ante un selecto grupo de oyentes. Otra amateur, la baronesa Dorotea Ertmann, fue llamada en 1817, como "la primera virtuosa del piano en Viena".

Beethoven quedó altamente complacido con la interpretación que la baronesa hizo de su música y dedicó a ella su sonata opus 101. El discípulo del compositor, Karl Czerny, la alaba como una de las más soberbias ejecuciones de las composiciones de Beethoven. La demanda por las sonatas de Beethoven entre ese grupo vienés está indicada por la rapidez con que los publicistas las tuvieron impresas y puestas en venta. También por una pequeña suma se podía visitar la casa de Czerny los domingos por la mañana y oír dos horas de piano de dicadas casi enteramente a obras maestras.

El honor de haber sido la primera en presentar una sonata para piano en una sala pública pertenece a una americana, la pianista Sophia Hewitt, hija del compositor y director James Hewitt, quien desempeñó tan importante papel en la vida musical de Boston en los primeros años del siglo pasado. En un concierto con orquesta de la Philo-Harmonie Society dado en el Boston Concert Hall, en febrero de 1819, ella tocó la "Célebre gran sonata con la marcha fúnebre", la opus 26, en La bemol.

Las ejecuciones públicas de las sonatas no fueron cosa regular hasta que los recitales para piano fueron hechos realidad por los pianistas del siglo XIX, especialmente por Clara Wiech, esposa de Roberto Schumann, y por Franz Liszt.

Clara, entonces de dieciocho años, incluyó tres sonatas de Beethoven en los recitales que dio en Viena en 1837-38: la en Do sostenido Menor, opus 27 N° 2; la en Re menor, opus 31 N° 2 y la en Fa menor, opus 57. Su interpretación de esas obras despertó gran entusiasmo y el amigo de Beethoven, el poeta y dramaturgo Grillparzer, compuso la oda "A Clara Wiech, cuando toca la sonata en Fa menor de Beethoven".

El mayor propagandista de las sonatas de Beethoven en el siglo XIX fue Liszt. En los programas que ejecutó en su gran correría de 1835 a 1848, se encuentran no solamente las sonatas primeras sino también todas las cinco de la formidable creación del último período de Beethoven. Apenas se encuentra una ciudad en la cual Liszt presentó estas obras que no diga en el programa: "primera ejecución". Wagner, consideraba que la ejecución de Liszt de la opus 106 y 111 eran actos de revelación. Alejandro Siloti, un discípulo de Liszt, conocido de los neoyorkinos, se describía a sí mismo como petrificado después de que su maestro había ejecutado la sonata "Claro de Luna" y nunca quiso ejecutarla en público, ni volverla a oír.

El ciclo de sonatas de Beethoven no se ejecuta en New York desde hace diecisiete años, cuando otro grande maestro del piano, el insigne Arthur Schnabel, ocupó el mismo escenario que hoy ocupa Claudio Arrau.

Conciertos de la Sinfónica de Colombia

La Orquesta Sinfónica de Colombia, que viene funcionando regularmente con un lujoso presupuesto de gastos, tiene una rarísima y arbitraria manera de funcionar. No ha planeado una temporada fija, los solistas son desconcertantes en calidad, no se anuncian directores invitados, no existen fechas fijas para los Conciertos, la propaganda es casi nula. Todo esto lo hemos venido observando desde su iniciación y hemos esperado un tiempo para comprobarlo. En dos ocasiones hemos viajado a Bogotá y no hemos podido conseguir un solo dato sobre la organización y planes de la Orquesta. Ni el Director, ni el Jefe de Extensión Cultural, del cual depende la Orquesta, ni el secretario (no despacha en su oficina oficial) nos han podido decir nada concreto. En fin parece que se maneja sin conocimiento de materia. Su junta directiva ha demostrado hasta el presente que no domina la materia.

Otra anomalía muy grave es que en la Junta Directiva no hay representante del personal de músicos de la Orquesta. Estos como material humano esencial de la institución tienen derecho a opinar y votar en las deliberaciones del comité que resuelve la forma como debe marchar y manejarse la Orquesta.

Error gravísimo es someter a los

componentes a dos ensayos diarios. Debe ser un solo ensayo de tres horas, el cual es muy suficiente para un orquesta bien constituida. Los músicos profesionales no son obreros ni artesanos para someterlos a un trabajo arduo y fatigoso.

Es indispensable en la Sinfónica de Colombia, un plan de labores para el año, de lo contrario es el caos de una desorganización como la actual se perderá la labor que puede hacerse con entusiasmo y organización.

Una temporada oficial de seis meses, de febrero a julio, con conciertos semanales en dos series de abono, con actuación de solistas internacionales y por lo menos un director invitado, sería maravillosa. Naturalmente para su éxito sería necesaria una buena propaganda anunciando, directores, solistas y programas con un mes de anticipación al primer concierto. Un jefe de propaganda podría encargarse de llenar el ámbito de los periódicos y demás órganos informativos con propaganda adecuada.

Luego una temporada de dos meses fuera de la capital, es decir en las otras ciudades de Colombia que tienen derecho a la orquesta según el nombre de ésta. Más tarde una temporada de conciertos populares que podría durar dos meses y medio, y el año se completaría con medio mes de vacaciones y mey y medio para preparar la siguiente temporada.

Con el ánimo de contribuir al progreso, estabilidad y rendimiento cultural de la Sinfónica de Colombia nos permitimos hacer estas consideraciones a la organización de la Orquesta.

En cuanto a la parte económica de la misma sugerimos que la misma Orquesta debe contratar los solistas y directores invitados y seguramente ganará dinero para un fondo rotatorio destinado a pagar solistas es peciales que no deben ganancia y financiar las corrientes por el interior del país.



cada día me gusta más

Cia. Colombiana de Tabaco

ANUNCIE EN MEDELLIN MUSICAL

olivetti

La máquina portátil perfecta para su regalo de grado y

AGUINALDOS

Distribuidora

LYR LTDA.

Boyacá 51-28 - Teléfono 105-76



EXHIBIT Abierta al mundo

AL PUBLICO BOGOTANO SORPRENDIO LA "FRIALDAD" DE T. TOUMANOVA

—Anna Kipper, de A. F. P.

Bogotá, noviembre 1953. (AFP). La famosa bailarina Tamara Toumanova—la cual formaba parte hasta hace poco del elenco del Marqués de Cuevas—y su pareja Oleg Tupine, entraron en conflicto con la orquesta que les acompañaba en la velada de su representación en el Teatro Colón de Bogotá.

La Toumanova, que venía de Montevideo—y que efectúa en la actualidad una gira por América Latina por cuenta de Concierzos Iriberry y de la Sociedad Musical Daniel—, de butó ante una sala completamente llena, pese a que era domingo, día en que los habitantes de la capital colombiana aprovechan, en general, para emigrar hacia regiones clemetentes.

En la "Sinfonía" de Chopin, y a pesar de los inconvenientes que con porta una representación de danza clásica a 2.600 metros de altura sobre el nivel del mar, Madame Toumanova y Tupine hicieron lo posible para dominar ciertas disonancias, que se agravaron considerablemente en los números siguientes, al mezclarse la orquesta en el asunto. En cierto momento, Tupine, que acababa de realizar uno de sus sensacionales saltos en el borde izquierdo de la escena, se dio cuenta de que la orquesta no seguía su compás. Momentos más tarde, se pudo contemplar al director de la orquesta haciendo gestos desesperados para imponer silencio a los instrumentos de viento, e indicando a los violines que tocaran solos.

En "La muerte del cisne", la bai-

larina, que parecía haber escatimado esfuerzos hasta entonces, alcanzó las más elevadas cimas de su arte, desencadenando una atronadora salva de aplausos. Empero, en sus números de "Cascanueces" y "Don Quijote", la Toumanova se mostró fría, aunque absolutamente perfecta.

Oleg Tupine asombra por su ligereza, por la gracia de sus saltos prodigiosos, que evocan el vuelo de un pájaro, y por la duración de sus torbellinos.

Pero en ciertos números, el alborado era defectuoso y los magníficos vestidos de colores discretos se confundían en un halo malva que no permitía seguir con precisión las evoluciones de los bailarines.

La velada constituyó, después de todo, una magnífica representación de arte clásico, quizá inigualada hasta la fecha en Bogotá. Por desgracia, el acompañamiento musical disminuyó el placer de los especialistas.

Sorprendido por la frialdad de "la estrella de todos los tiempos" (así la presentaba el programa), el público no ovacionó calurosamente al finalizar la representación. Esto prueba, quizás, que el público bogotano, al que entusiasmo hace dos años el grupo de Mia Slavenska, así como la compañía de Kateryn Dunham, es más sensible a los movimientos del conjunto de grupos más nutridos, y a la exhibición de bailarines ardientes, que a los "solos" de danza o a las evoluciones de una pareja que practica un arte absolutamente clásico y sin perfiles de sensualidad.

Dos Bailarines Fugados de Hungría triunfan en París

París, noviembre de 1953 (AFP). - La pareja de baile húngara formada por Nora Kovach e Istvan Rabovsky —los cuales se hicieron muy célebres en el mundo por haber atravesado clandestinamente hace poco el telón de hierro— se ha presentado ante el público de París, bajo los auspicios de Roland Petit. Eramos muchos los que queríamos saber si la celebridad de Nora e Istvan provenía de su espectacular evasión o de sus dotes artísticas. Ahora las cosas están claras. El talento de los bailarines húngaros ha eclipsado el recuerdo de su aventura.

La pareja bailó maravillosamente bien ese gran "caballo de batalla" que es el "pas de deux" del "Don Quijote" de Minkus (coreografía de Petipas).

Y a pesar de todo, estas dos estrellas no poseen precisamente un "físico muy adecuado. Ella tiene una silueta corriente, trivial, pero un rostro agradable sonriente. El, aunque es alto, no evoca la figura de ningún joven Dios. Pero el baile los transfigura. De ahí su éxito triunfal.

¿Qué darán de sí el uno y el otro en un primer papel de ballet? La cuestión queda planteada.

Los Manuscritos de Wagner Obsequiados a Hitler Parece que Aún Existen

Munich, noviembre 1953 (AFP). - Los diez manuscritos de Richard Wagner, que fueron obsequiados a Hitler con ocasión de su quincuagésimo aniversario, existen todavía.

Esto es, al menos, lo que cree poder afirmar el doctor Carleton Smith, director de la "Fondation National Artisti" de Nueva York, quien se encuentra actualmente en Munich.

El doctor Smith afirma que a raíz de una entrevista que tuvo con Albert Bormann, hermano del antiguo "Reichsleiter", adquirió la convicción de que los diez manuscritos no fueron incinerados en Berlín, sino robados en Berchtesgaden por un alemán, soldado civil, al cual sería posible encontrar todavía.

Los documentos en cuestión son los más célebres de todos los que dejó Wagner. Se trata especialmente de las segundas versiones de las partituras de óperas "El oro del Rin" y "La Walkyria", manuscritos del "Holandés Errante", del tercer acto de "Sigifredo", del primero, segundo y tercer actos del "Crepúsculo de los Dioses".

Todas estas obras habían sido obsequiadas por Wagner al rey Luis II de Baviera.

El Cuarto Concierto del Cuarteto

(Viene de la primera)

"complicacionistas" contemporáneos. Sus formas son claras, sencillamente expuestas y sobriamente desarrolladas: sin excesos efectistas, no perdiendo en ningún momento la finalidad única de la música: el contenido.

En el cuarteto N° 3 de Honneger no se encuentran esos pasajes de exhibicionismo deportivo, o acrobático con que algunos autores modernos rellenan sus obras, únicamente para tener la infantil satisfacción de sentir inefectables y oírse llamar "autores difíciles".

El cuarteto de cuerdas, rico en matices, pero pobre en efectos coloristas que emocionan a "los más", es el género que más directamente centra la atención del oyente en el contenido espiritual, ya que le es muy difícil seducir con su deslumbrante apariencia.

La Pianista Blanca Uribe

Viene de la 3ª.

las demás profesiones. Felicitamos a los patrocinadores y a la joven promesa musical que dentro de varios años seguramente regresará a mostrar los primeros frutos de una carrera musical que no dudamos la colmará de gloria y de éxitos.

R. V.

INTERES POR CONOCER LA 'ATLANTIDA'

Obra póstuma de Manuel de Falla R. Centassi, de A. F. P.

Madrid, noviembre de 1953. (AFP). - El mundo tiene derecho a conocer la cantata intitulada "La Atlántida", que fue la única obra póstuma del compositor español Manuel de Falla.

Este grito ha sido lanzado en España por el musicólogo Javier Montsalvache.

"Esta cantata, declaró Montsalvache, es quizá la obra más importante de Manuel de Falla. No puede permanecer inédita por más tiempo. Es necesario hacer algo para disipar esta atmósfera de misterio de que se la ha querido rodear".

No se quisiera hacer mal al crítico Montsalvache. La cantata en cuestión está actualmente en poder de los hermanos del autor del Amor Brujo, los cuales se obstinan en no quererla entregar al público. Por qué? La familia de De Falla nunca ha querido explicarse sobre este punto. Es verdad que Manuel de Falla, sorprendido por la muerte en la Argentina, en noviembre de 1946, no había podido terminar "La Atlántida", pero este es un argumento débil: aunque incompleta, la "Symphonie inachevée" de Schubert ocupa un lugar importante en la historia de la música.

Además, el afecto que De Falla

demonstró siempre con respecto a la cantata deja suponer que se trata verdaderamente de una partitura excepcional.

Cuando se embarcó en Barcelona, en octubre de 1939, con destino a Buenos Aires, el célebre compositor mostró a algunos amigos que vinieron a despedirlo un voluminoso cartapacio, diciéndoles: "Aquí tengo "La Atlántida". No me separaría de ella por nada del mundo". De Falla consideraba esta cantata, que le había sido inspirada por un poema de Jacinto Verdaguer, si no como su obra capital, si al menos como una de las más importantes de su larga carrera. Por lo demás, en los últimos años de su vida, le conagró lo mejor de su tiempo, no cesando de pulir y repulir.

Parece que toma ahora forma una campaña, en la prensa española para que se de satisfacción a la curiosidad de los melómanos del mundo entero, dando publicidad a la ya famosa "Atlántida".

Los catalanes se muestran como los más insistentes. Se comprende: De Falla es efecto, tenía la intención de dedicar "La Atlántida" a Cataluña, así como dedicó "El Amor Brujo" a Andalucía y "El sombrero de tres picos" a Aragón.

Zabaleta espera gran áuge para la música de Arpa

Entrevista Exclusiva con el Maestro-por Francisco Diaz-Roncero.

París, 9 (AFP). - Uno de los mejores arpistas del mundo, y sin duda alguna el que más prestigio tiene en América Latina, es el español Nicanor Zabaleta, quien acaba de llegar a París.

Sus numerosos años de estancia en los diversos países de América Latina, y muy especialmente en Argentina, Chile, Brasil y México, hacen de este gran artista un vasco español que ha pasado su vida en los países latinoamericanos hasta el punto de que son muchos los que le consideran como natural de uno de dichos países.

Si Zabaleta no es latinoamericano verdaderamente, si no lo es en los documentos, lo es casi por simpatía y por su cariño hacia los países en que ha pasado la mayor parte de sus últimos años.

Sus conciertos en aquellos países se cuentan por decenas. "Ciento veinte he dado en la república Argentina —nos dice Zabaleta— más de un centenar en Chile, otros tantos en Brasil, Cuba y México. Mi predilección va hacia esos países que han apreciado mi arte y me han prodigado su afecto. Yo viajé mucho, naturalmente, pero he pasado temporadas enteras en diversos países, tales como Argentina y Brasil, donde, cuando hablo de ciento veinte conciertos, me refiero a conciertos dados aproximadamente en un año.

Pero Zabaleta se siente no sólo admirador del público latinoamericano, sino que siente igual predilección por la música de esos países, y en sus conciertos de música moderna abundan ya obras latinoamericanas.

Zabaleta, cuyo prestigio mundial es elevadísimo, si bien lleva, naturalmente en su repertorio obras clásicas, parece sentir una predilección especial por las modernas y por las latinoamericanas en general. Los conciertos para arpa y orquesta, escritos para él especialmente son numerosos. "Actualmente llevo en mis programas los conciertos que para mí han escrito Villalobos, el gran maestro brasileño, y Ginastera, el il-

lustre compositor argentino", agrega el maestro para dar una prueba de lo que me dice.

Otros compositores latinoamericanos han escrito obras especialmente para Nicanor Zabaleta. "Actualmente figura en mi repertorio el concierto de Darius Milhaud, escrito igualmente para mí, así como el reciente de Salvador Bacarisse, gran figura de la música española. Este concierto se titula la "Fantasía Andaluza".

Es curioso que Zabaleta lleve actualmente en su repertorio las obras de los dos compositores más prolíficos, ya que tanto Villalobos como Milhaud han escrito cada uno de ellos unas dos mil partituras musicales aproximadamente. El arte de Zabaleta, considerado como un arpista preeminente en el mundo, lo lleva a desear un mayor auge y desarrollo de la música de arpa. "Si bien esta música, explica, está resurgiendo, no tiene la cantidad de ejecutantes que pudiera llevarla a popularizarse. Sin duda, es en los países de Latino-América donde cuenta con mayor número de aficionados. En Europa hay, naturalmente, una tradición y sus escuelas, por ejemplo la francesa, es la que seguimos todos. La escuela francesa tiene una tradición muy antigua, y puede decirse que es Francia la que ha llevado a su mayor apogeo el arpa, especialmente en el siglo XVIII. Hoy cuenta con arpistas célebres, Lili Siskine, es indudablemente, la más prestigiosa, si bien hay otros, como Pierre Jamet, que son magníficos".

Y como le preguntamos a qué se debe que el arpa no tenga la misma popularidad que otros instrumentos, siendo a la vez uno de los más antiguos, nos dice:

"Se debe principalmente a que no hay muchos arpistas hombres, y que éste arte ha quedado un tanto reducido a la mujer. Naturalmente, al casarse, ésta suele abandonarlo. En cambio, el hombre lo toma como profesión y puede, a lo largo de los años llegar a una mayor perfección. Por otra parte, el precio de un arpa es sumamente elevado, y esto también tiene su influencia".

Nicanor Zabaleta habla con la franqueza del vasco. Nacido en San Sebastián, es un español que ha establecido el centro de sus actividades en América.

Sus preferencias son para la música moderna, y cree que el arpa es un instrumento excelente, manifestando una confianza absoluta en que ese nuevo impulso de los compositores hacia la música de arpa y la creación de conciertos para arpa y orquesta, será la iniciación del auge que merece tan antiguo instrumento.

Zabaleta, quien realiza una gira de conciertos por Europa, regresará, una vez concluida ésta, a América.

OBITUARIO

Murió el Compositor Emeric Kalman

París, noviembre 1953 (AFP). - El compositor húngaro Emeric Kalman murió hace pocos días en su domicilio parisíense, de una crisis cardíaca.

Emeric Kalman, quien tenía 71 años de edad, se había repuesto difícilmente de una congestión cerebral que lo atacó hace pocos meses.

Vivió hace dos años en París, donde de varias de sus operetas fueron representadas, especialmente "La violeta de Montmartre", y la célebre "Princesa de las Czardas".

Desde la edad de 15 años, Emeric Kalman quiso hacerse pianista, pero una enfermedad en los dedos le obligó a abandonar el piano, y se dedicó a la composición sinfónica. El éxito de Fran Lehar lo incitó a consagrarse a un género y cuya moda era amplia en Austria: la opereta.

Su primera aparición, "Manoeuvre d'automne" tuvo un gran éxito. Su última opereta la terminó poco antes de morir, y será estrenada en febrero en Berna. Lleva el título de "Arizona Lady".

Las exequias de Kalman tuvieron lugar en Viena.

Falleció el Pianista L. Kreutzer

Tokio, noviembre de 1953 (AFP). - El célebre pianista Leonid Kreutzer falleció hace pocos días en Tokio.

Nacido en Petrogrado (hoy Leningrado), Kreutzer tenía sesenta y nueve años de edad. Se hizo conocer como profesor del conservatorio de Berlín y había emigrado al Japón en 1935.

Muere William Kapell

El gran pianista norteamericano William Kapell, pereció en un accidente aéreo el 29 de octubre. El insigne músico contaba con 31 años de edad y estaba considerado entre los diez mejores pianistas de su generación. Regresaba de Australia a tomar parte en la temporada de la Sinfónica de Chicago. Fue una de las atracciones del último festival de música de Pablo Casals en Prades y recientemente había tocado en Israel.

MOTUO PROPRIO

(Viene de la segunda)

cer, al menos en las principales iglesias, las antiguas Scholae Cantorum, como ya se ha hecho con excelente fruto en buen número de lugares. No es difícil al clero celo establecer tales Scholae hasta en las iglesias menores y de campaña; más aún: encontrará en esto un medio bastante fácil de reunir en torno suyo a los niños y a los adultos, con provecho propio y edificación del pueblo.

28. — Procúrese sostener y promover del mejor modo las Escuelas superiores de música sagrada donde ya existen, y únjase la fundación de ellas donde aún no existan. Porque es muy importante que la Iglesia misma provea a la instrucción de sus maestros, organistas y cantores, según los verdaderos principios del arte sagrado.

IX Conclusión

29. — Por último se recomienda a los maestros de capilla a los cantores, a los clérigos superiores de seminarios de institutos eclesiásticos y de las comunidades religiosas, a los párrocos y a los rectores de iglesias, a los canónigos de colegiados y catedrales y sobre todo a los Ordinarios diocesanos, que favorezcan con todo celo estas sabias reformas, desde hace mucho tiempo deseadas y por todos reclamadas a fin de que no caiga en desprecio la misma autoridad de la Iglesia, que repetidas veces las ha propuesto y ahora de nuevo las inculca.

Dado en Nuestro Palacio Apostólico del Vaticano, el día de la Virgen y Mártir Santa Cecilia, 22 de Noviembre de 1903, año primero de Nuestro Pontificado.

Pío Papa X

SUSCRIBASE

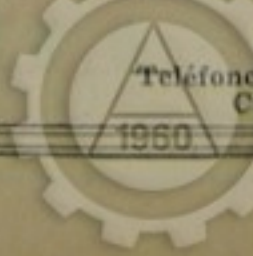
a

MEDELLIN MUSICAL

y apoye una obra de difusión cultural

\$ 5.00 el año

Teléfono Números: 149-481 - 180-17.
Carrera Junia N° 52-11



Abierta al mundo