

se toque en diferentes instrumentos, cada uno puede dar acentos diferentes. Varios acentos juntos o simultáneos llegarán a formar un acorde. A su vez, los diferentes acentos generan nuevos ritmos. Combinando ritmos, acentos y acordes, ayudado por dobles y hasta triples notas en el pedal se forma un total bastante abigarrado y confuso.

"Sons Brisés" encara una audacia temeraria, desde todo punto de vista. Proporcionalmente a la longitud de los divertimentos (Zwischenspiele) de la fuga se interrumpe la alimentación de aire a los tubos del órgano. Mientras más largo el divertimento, menos aire tiene el órgano. La sensación de desfallecimiento del instrumento, por esta causa, hace bajar lógicamente la afinación y la intensidad, hasta llegar al final a un sonido agudísimo y casi imperceptible. Al entrar el tema en alguna voz, nuevamente se pone en marcha el motor y el órgano retoma su afinación inicial.

El último número se titula "No (—) Music" y toma su nombre del "No Thea-

ter" japonés, donde las sílabas indican "jo", lento; "ha", tranquilo, estado de meditación, espera; y "kiu", rápido. Según esta idea teatral, Zacher interpreta la fuga de Bach. Esta comienza (jo) con cinco notas lentas, luego viene la nota más larga (ha) y finalmente las notas rápidas (kiu). Esta interpretación, semejante a un ballet oriental con "smocking", fue realizado por el organista en el altar de la iglesia, de frente al público. Como su nombre lo indica No Music, no hubo sonido alguno.

Las especulaciones musicales pueden llegar a los extremos más increíbles. Uno de ellos ha sido este, más sorprendente aún cuanto que se trata de una obra de Bach. Técnicamente no hay nada objetable, al contrario, constituye esto una proeza, comparable a la que realizaron los "Swingle Singers", pero musicalmente el aporte es nulo.

Hamburgo, noviembre de 1969.

Miguel Letelier Valdés

## NOTAS DEL EXTRANJERO

*Nueva Misa del compositor chileno Juan Orrego-Salas.*

La partitura de una nueva obra titulada Misa "in tempore discordiae" ha sido recién terminada por Juan Orrego-Salas, actual Director del Centro de Música Latinoamericana de la Universidad de Indiana en Estados Unidos.

Esta obra, escrita para coro mixto, tenor solista y cinco grupos instrumentales (4 flautas, 4 clarinetes, 4 trombones, percusiones y orquesta de cuerdas), está basada en el texto litúrgico de la Misa, alternado con poemas del chileno Vicente Huidobro (1893-1948).

El coro canta las partes correspondientes al Ordinario, en latín, recalcando las ideas de paz, amor, igualdad y justicia entre los hombres, mientras el tenor en base a versos en español seleccionados del "Canto de Altazor" de Huidobro, urge el cumplimiento de estos compromisos, levanta una voz de protesta ante la indiferencia de los hombres que durante siglos han reiterado su adhesión a los principios de un cristianismo que nunca han llegado a cumplir. La obra está tratada como una gran antifona entre la masa coral y la voz del solista, sustentada por un orquestal conjunto en que alternan, como unidades en sí mismas, coros de instrumentos, que a su vez describen el contenido de los textos latino y español.

Estilísticamente esta nueva composición de Orrego-Salas combina episodios de notación muy precisa con otros en que se con-

fieren libertades rítmicas y métricas. Hace uso también del canto y de la recitación tanto en las partes del solista como del coro, y de un lenguaje de gran libertad armónica.

Sobre esta partitura Leonard Bernstein dijo: "Me impresionó a fondo, es una obra profundamente sentida y muy seria".

*Edición completa de las obras de Hindemith.*

La Fundación Hindemith ha dispuesto como un primer paso para la edición completa de las obras musicales y teóricas de Paul Hindemith, que se haga un catálogo de todos los documentos existentes del compositor, tanto impresos como manuscritos. La edición completa de las obras de Hindemith comprenderá no sólo todas las composiciones impresas hasta la fecha, con sus primeras versiones y refundiciones, todas las cuales serán comparadas con los manuscritos correspondientes, sino que incluirá también por vez primera aquella parte de la obra de Hindemith que sólo existe manuscrita, y que, por consiguiente, es desconocida hasta el momento.

La mayor parte de los manuscritos que se necesitan para la edición pasaron a ser propiedad de la Fundación junto con el legado del compositor. A ellos se han ido agregando desde entonces autógrafos sueltos. Se ruega a todos los amigos de Hindemith que hayan recibido como regalo del compositor un manuscrito, si es que se los

puede localizar, que tengan a bien ceder una fotocopia del mismo a la Fundación.

Existen ciertos manuscritos cuyo paradeo aún no se ha logrado descubrir. Las personas que Hindemith mismo señala como poseedoras, o han fallecido, o se ignora su domicilio. Por ello, la Fundación ruega a todos los propietarios de manuscritos del compositor, incluso de las obras ya editadas, se pongan en contacto con uno de los firmantes.

Precisa añadir que todo documento de carácter epistolar de Hindemith puede ser de trascendental importancia para la proyectada edición. Por tanto, la petición se hace extensiva a cuantos posean alguna carta del compositor o de su esposa.

#### *Juan Pablo Izquierdo triunfa en Viena.*

El director de orquesta chileno, Juan Pablo Izquierdo, después de exitosas presentaciones en el Festival de Berlín y otros países europeos, dirigió en la Sociedad de Música en Viena en la que, por primera vez en la historia de esta sala, dirigía un artista chileno. Juan Pablo Izquierdo fue aclamado por los vieneses.

Este éxito lo refleja con mayor elocuencia todavía la mayoría de la prensa vienesa. En el popular matutino "Kurier", leemos: "Izquierdo dirige sin batuta, y da por esto a entender que en primera línea es modelador musical. Para él, la música es sobre todo expresión, un acontecimiento sonoro y —en tanto para la expresión importante— rítmico. Mahler experimenta de esta orientación musical una maravillosa reproducción: la estructura sonora de las partituras se reconstruyó hasta las más finas ramificaciones; las agudezas instrumentales (sobre todo en el tercer movimiento) estaban colocadas o acertaron exactamente. Los músicos sinfónicos se dejaron guiar dócilmente y consiguieron brillantes piezas de diferenciación sonora".

El crítico de otro importante matutino, "Express", comenta bajo el título "Mahler como debe ser", entre otras consideraciones: "Juan Pablo Izquierdo pudo conformar su debut en Viena con la Primera Sinfonía de Mahler en un éxito poco acostumbrado, por no decir sensacional". Y en otra parte: "Izquierdo dirigió con una clarevidencia e inteligencia extraordinarias la situación espiritual en la que se encontraba Mahler cuando escribió la sinfonía". Y más adelante continúa: "Y aquí viene este señor Izquierdo, de Chile, y dirige un Mahler en que revive su último y misterioso pensamiento, y por sobre entendimiento e intelecto nos reconduce a lo que Mahler anheló tan temperamental y sufridamente: a la música de anhelo espiritual, pura, que no economiza con romántico patetismo. El logro

de Izquierdo fue tan grandioso que casi estoy en la duda de si obtuvo la correspondiente apreciación de parte del público".

El "Arbeiter Zeitung" puntualiza: "Izquierdo es un conductor orquestal de extraordinario temperamento, que con una técnica de dirección sin batuta guía a los músicos con voluntad de acero". Y para el crítico de "Salzburger Nachrichten" es Izquierdo "un joven con futuro", que "concierte la obra de Mahler correctamente como decadencia del romanticismo y hace relucir los colores reflejos y los delicados entretonos. Para el semanario "Die Furche", por otra parte, es nuestro compatriota "un joven artista muy temperamental, con pronunciado sentido para el brillo sonoro, para el muy pulcro efecto, para valores colorísticos y burbujeantes ritmos. Por sobre todo, sabe construir atractivamente grandes formas monumentales, implantar contrastes atrevidos y convincentes, sin que por ello sus interpretaciones se detengan en lo externo o lo decorativo".

Juan Pablo Izquierdo, en este concierto, dirigió además de la Primera Sinfonía de Mahler, la Primera Sinfonía de Cámara de Schönberg y el Concierto para violín de Mendelssohn, con la violinista alemana Edith Peinemann.

Este debut de Juan Pablo Izquierdo en Viena no solamente marca un hito importante en su carrera internacional sino que confirma, en forma definitiva, que un nuevo valor chileno está llamado a integrarse a la cúspide de la pirámide musical mundial.

#### *Primera audición de Poesía Fónica en Uruguay.*

En el Teatro Millington Drake, ovum 10 ofreció la primera audición en Uruguay de Poesía Fónica.

En esta audición se escucharon obras grabadas de: Jean-Claude Moineau, Henri Chopin, Francois Dufrene, Carl Weissner, Kittaeff, Raoul Dugaay, Juan Daniel Accame, Raoul Hausmann, Bernard Heidsieck, Gil J. Wolman, Ernst Jandl, Arrigo Lara Totino, Dick Higgins, Jackson Mac Low, Miriam y Juan Daniel Accame y Bob Cobbing.

Los directores Juan Daniel Accame y Clemente Padín se interesan por recibir grabaciones de músicos chilenos para próximas audiciones. Dirigirse a: Teatro Millington Drake, San José 1422 casi Médanos, Montevideo-Uruguay.

A continuación ofrecemos a nuestros lectores un artículo sobre:

#### POESIA FONICA

Janacek estaba persuadido de que el canto y la música estaban en relación con los

lenguajes. Había estudiado la lengua, sobre todo las lenguas populares en las que anotaba cuidadosamente las formas, las pronunciaci-ones, los acentos. Una palabra, una frase, gustaba decir, no son elementos simples: en una palabra se distingue el espíritu (la semántica), la substancia (la articulación), su valor-síeno, el tono, la altura, el ritmo, la duración, el sentimiento que inspira, la intensidad y la rapidez de la pronunciación, es decir, la emoción del que habla, etc. La poesía fónica, en su conjunto, es la exploración poética de todos estos elementos de la palabra o de la frase, fuera de toda convención.

Janacek notaba por otra parte que aunque el acento está fuertemente apoyado, como en ciertos refranes populares o en ciertas personas, no es necesario destacarlo: la estructura se imponía a la memoria. Entonces el libro no ofrecía al poeta más que páginas de anotaciones secas, el grabador permite registrar las estructuras lingüísticas, las acentuaciones, la respiración, las energías, permite quebrar el núcleo de la palabra y trabajar directamente con los diferentes elementos de los que hablaba Janacek. El grabador hace posible lo que era imposible ayer: destacar y explorar todos los recursos de las lenguas. Permite, pues, desarrollar y volver a pasar, en todos los sentidos, los primeros ensayos de poesía fónica de comienzos de siglo.

Ojgamos a Raoul Hausmann, quien fue uno de los primeros poetas fónicos, en un pasaje de su estudio sobre los orígenes del poema fónico:

"Si se quiere llegar a una historia cierta del poema fónico, se deben distinguir tres categorías: la primera concierne a los hallazgos debidos al azar que no logran desarrollarse. La segunda representa la creación de un género nuevo de poesía basado en una convicción o sobre una teoría. La tercera comprende la aplicación de reacciones de la segunda categoría en un sentido convencional. El lugar cronológico no juega, consecuentemente, más que por la segunda categoría la de los inventores y no por los de las otras. La primera categoría estuvo representada por Scheerbart que escribió un solo y único poema fónico por capricho, sin relación con sus otros textos, al igual que Morgenstern que, en cierta medida, poseía un espíritu tan travieso y jocosos como Scheerbart. La segunda categoría se manifiesta independientemente de búsquedas e invenciones fónicas de ciertos poetas rusos como Khlebnikov, Khroustchenykh e Iliad cuyas obras se remontan a 1910, pero sin difundirse en Europa del Oeste. Así no se puede considerar como verdadera fonía occidental de otras creaciones que aquellas que hacia 1916 tomaron forma con el movimiento Dadá. Esta fonía está representada sobre todo por Ball, quien en su "Journal"

se daba cuenta de la importancia de su descubrimiento, o como lo expresó, de su invención, previendo, además, los posible desarrollos en el lenguaje poético en general. La poesía "letrista" descubierta por Hausmann en 1918, independientemente de Ball, se funda también en la necesidad de encontrar una nueva forma de expresión poética. Después de largas discusiones entre Hausmann y Schwitters, éste definió los principios en su texto "Poésie conséquent" de 1923. Las poesías fónicas de Tzara eran una contraforma de un lenguaje llamado negro. Arp escribió también varios poemas fónicos. Pierre Albert-Bigot escribió un año más tarde que Ball, poemas "para gritar y bailar", pero no tuvo una idea coherente de su nueva fórmula, aunque, es cierto, no los creó accidentalmente. Los poemas de Khlebnikov no son fáciles de juzgar, pues contienen raíces eslavas y no se sabría distinguir hasta qué punto son originales. Goriély en su libro sobre Khlebnikov, afirma que el lenguaje "zaoum" no es un lenguaje inventado por un poeta independientemente de los usos poéticos como era el caso de los primeros poetas fónicos, sino una mezcla de tendencias folklóricas y mágicas con inclinación hacia un lenguaje en parte prehistórico, en parte asiático, particularmente chino. Parece que, según Goriély, Khlebnikov no tenía relación ni con el lenguaje secreto de los príncipes Tcherkesses ni con el lenguaje ritual y litúrgico de la tribu de los Urales. Khlebnikov, Khroustchenykh e Iliad se han inspirado en el "zaoum" que es una vieja forma de lenguaje popular y folklórico que ellos han transformado por su voluntad creadora futurista, en una poesía sin parentesco con las creaciones fónicas de los dadaístas. En "Zanguezi", Goriély hace destacar que: el "zaoum" de Khlebnikov tiene un sentido muy preciso y concreto de todo aquello que generalmente se designa con el nombre de "zaoum". Es necesario diferenciar el "zaoum"; en ciertos casos es un registro de los sonidos (por ejemplo el lenguaje de los pájaros de Khlebnikov y Kamiensky). Otra cosa es el "zaoum" del poeta Khroustchenykh que se encuentra también en Khlebnikov y que se basa en la percepción emocional. Parecería cierto que Khlebnikov haya tenido conocimiento de un "lenguaje secreto de los príncipes Tcherkesses" y de tribus uralianas que adoraban a sus dioses en liturgias compuestas sobre todo de vocalismos. En lo que concierne al lenguaje secreto de los príncipes Tcherkesses debemos remitirnos a las investigaciones del Conde Jan Potocki, publicadas en 1788: "Essai sur l'Histoire universelle et recherches sur la Samarie" y en 1805: "Histoire primitive des peuples de la Russie" relativas a las fuentes de este lenguaje. Estas investigaciones fueron continuadas por Lukatchewitsch que publicó un libro sobre el lenguaje de

los chamanes en 1848. Kandinsky estaba al corriente de las "innovaciones" de Khlebnikov e hizo recitar en el Cabaret Voltaire de Zurich en 1916, los poemas de Khlebnikov en presencia de Hugo Ball. Encontramos un reflejo de esta posibilidad en la "Chronique Zurichoise" de Tristán Tzara del 14 de julio de 1916, donde escribió: "Tzara vestido de frac, explica delante del telón, seco, sobrio con las bestias, la nueva estética: poema gimnástico, Concierto de Vocales, poema de ruidos, poema estático, combinación química de las nociones... Poema de vocales aaaa, ieo, aii...". Así Ball se habría inspirado en ciertas expresiones secretas Tcherkesses y Uralianas. El caso Iliadz se debe considerar separadamente. Iliadz ya ha hecho poemas en 1913, pero bajo la forma de creaciones fónicas. La pieza de teatro en lengua zaoum "Ledentu le phare" de Iliadz apareció en 1923. Esta pieza, cuya tipografía recuerda las tipografías futuristas, da, a las palabras parcialmente desconocidas, un carácter "optofónico". Se debe reconocer que Khlebnikov e Iliadz se cuentan entre los primeros poetas fónicos. La tercera categoría de poetas fónicos se compone de un gran número de autores, entre ellos Doesburg, Seuphor 1926, Bryen 1927, etc. Parece que Petronio, que ha creado la Verbofonía variante del poema fónico paralelo a los fonemas ruidistas de Albert-Birot, tiene una expresión que le es propia. Petronio creó la Verbofonía alrededor de 1930, y estaba seguramente bajo la influencia de, no sólo de ciertos lingüistas franceses como Jouffe y Ghil, sino también de las teorías del Bauhaus de Dessau y del mismo Kandinsky. La Verbofonía está mucho más ligada a las onomatopeyas y a las sonoridades directas de las palabras en conjunción que a los poemas de Khlebnikov y de los dadaístas. La poesía del holandés van Osta-jen se relaciona con la Verbofonía y se aproxima a las formas de la poesía visual de Mallarmé y de Apollinaire".

He aquí la opinión de Raoul Hausmann a comienzos de siglo, perteneciente a una corriente de expresión nacida con los pueblos primitivos y que de una manera subyacente ha influido en toda la historia de la literatura y que ha aflorado, p. e., en la literatura infantil, en la Turquía del "Bourgeois gentilhomme" de Molière y en el lenguaje de los Yahoos de Swift. Sin embargo el poema fónico no fue creado de una manera sistemática más que a partir de los dadaístas y de los futuristas; en 1916 Hugo Ball recitaba sus primeros textos fónicos en el Cabaret Voltaire de Zurich. En 1918 Raoul Hausmann inventaba el poema fónico letrista que debía de servir de aliciente a la "Ursonate" de Schwitters, compuesta según los movimientos musicales, exclusivamente con letras publicada en 1932. Según, luego de la Segunda Guerra Mun-

dial, diferentes obras letristas: Isidore Isou, Lemaitre, etc.

Faltaba a todos estos autores un medio que les permitiera dar a los poemas compuestos con fonemas su verdadera amplitud, pues estas obras para ser entendidas debían ser anotadas (por una escritura evidentemente adaptada a la obra), para luego ser recitadas. El medio que les faltaba era el grabador, gracias al cual, el poeta puede trabajar en su casa, registrar directamente sobre la banda magnética, elaborar la obra por cortes, borrar lo grabado, montajes, superposiciones, creaciones de ecos, introducción de planos diferentes, de perspectivas, de ruidos extralingüísticos, respiración, golpes de mano, etc., con la posibilidad de crear un verdadero paisaje lingüístico y de trabajar directamente sobre la banda magnética, como el pintor trabaja sobre su tela por toques, por puntos de energía. Un arte nuevo nacía, hacia los 50, con la aparición en el comercio del grabador. Este arte tenía sus raíces en la lengua y en la poesía, pero estaba destinado a desarrollarse de una manera autónoma. Estamos al comienzo de un arte fundado sobre las posibilidades del lenguaje y de la técnica. Hasta entonces los criterios de este arte han tenido las virtudes de cada creador; cada uno debe crear sus propias reglas, sus técnicas, su oficio. Los autores de poemas fónicos están aún en la prehistoria. ¿Cuáles son las diferentes tendencias posibles? Se puede proceder a la exploración metódica de todas las articulaciones, flexiones, ritos que las lenguas modernas por un proceso de decantación han rechazado, sonidos sensibles que pudieron ser explotados poéticamente. Se puede explorar poéticamente también las diferentes lenguas por sus valores acústicos. Es posible crear paisajes fónicos de los alientos, palabras, sílabas, vocales, consonantes, diferentes campos lingüísticos, que se interfieran, superpongan o actúen unos sobre los otros. En fin, es posible transformar la palabra-materia en energía, por el juego de las diferentes velocidades o por la creación de campos de tensión entre los diferentes elementos lingüísticos, fundiéndose sobre la energía de cada célula lingüística oculta en ella misma, y que sostiene o aleja las otras células lingüísticas. Estas posibilidades diversas se encuentran, por otra parte, mezcladas según los autores. Si establecemos una breve cronología, incompleta obviamente, notaremos una cierta evolución —los "Crisrythmes" de François Dufrene datan del 50; —en 1953, Arthur Petronio lanza su manifiesto sobre la Verbofonía; —los primeros ensayos de "poèmes-partitions" de Bernard Heidsieck son de 1954; luego encontramos los audiopoemas de Henri Chopin, los "Lautgedichte" de Franz Mon, los poemas-onomatopéyicos de Ladislav Novák, las obras de Carlfriedrich Claus, de H. G.

Helms, de Ferdinand Kriwet; a partir de 1962, el "Souffle-Manifeste" y "Sonies" de Pierre Garnier, las "Sprechaktionen" de Ilse Garnier y las obras fonéticas de Nükuni Seichi. Los "Crisyrythmes", escribe Bernard Heidsieck, "espontáneos, improvisados, golpean directamente, brutalmente la banda magnética y la sensibilizan de una materia y de una emoción poética al estado puro... Estos gritos a falta de vocales inteligibles, de leyes y reglas lógicas o racionales, sin orden ni control, llevan en ellos y acarrear una substancia bruta física, aún pesada y fresca de la carne que la rechaza. De este lugar turbado de incubación..."

Hablando de sus propios "poemes-partition", Bernard Heidsieck, analiza la concepción de "D4P": "Dos textos pues, el primero improvisado en agosto de 1962 en las canteras de Reims, directamente registrado sobre la banda: idea-forma del poema naciente; tensión exasperada, búsqueda y pulsación libres, incontroladas, diálogo embrionario con un eco natural repercutiendo en la noche de kilómetros de corredores; conflicto, alegría, danza y proyección. La segunda registrada posteriormente es el comentario de la primera, su análisis, un ojo tendido sobre este "flaire", que se da desnudo en el instante, libre y vulnerable.

Se trata en uno y otro caso de una expresión inmediata de real interior de una substancia violenta, que brota del hombre. Lo mismo en el "Souffle-Manifeste" compuesto únicamente de soplos, respiraciones, trabajadas sobre diferentes velocidades superpuestas, inscriptos de manera que sube de matiz en matiz, ruidos formidables que nacen en el pecho del hombre, hasta las últimas franjas iluminadas por los coros que comienzan. Estas obras son a la vez cómicas y biológicas, cerca de las voces de la noche, de las explosiones de la aurora, el retorno a la fuente del lenguaje. Las obras de Franz Mon, por el contrario, como las de H. C. Helms, de Kriwet, de Ladislav Nováček, de Ernst Jandl, de Carlfriedrich Claus se basan casi siempre en la lengua articulada, sobre las búsquedas profundas de las fuentes auditivas de las lenguas. Estos autores liberan y enriquecen el hablar, hacen brillar las palabras, practican tallas, construyen estructuras nuevas; que explotan todo lo posible y que logran poco a poco una información riquísima sobre esta materia: la lengua, como toda materia, extensible, divisible, liviana, maleable, permanente, variable, etc. Henri Chopin expresa la esencia misma de la lengua y extrae estructuras sonoras, hasta ahora inauditas.

Pierre Garnier

#### Centenario de Beethoven.

El punto cumbre entre los actos que se celebrarán con ocasión del segundo Centenario del nacimiento de Ludwig Beetho-

ven lo ocupa el xxvii Festival de Beethoven en Bonn, ciudad natal del compositor. A diferencia de los anteriores, éste se dividirá en tres ciclos: el primero (2-8 de mayo) abarcará sobre todo obras de música de cámara; el segundo (12-26 de septiembre), los grandes conciertos para orquesta; y el tercero (11-17 de diciembre) "Fidelio", la "Misa Solemnis" y música de cámara. Además, de muchos solistas extranjeros, actuarán en Bonn la Filarmónica de Viena, bajo la dirección de Karl Böhm; la Orquesta Concertgebouw de Amsterdam, con Eugen Jochum; la Nueva Orquesta Filarmónica de Londres, con Otto Klemperer; y la Filarmónica de Berlín, con Herbert von Karajan.

Al Premio Beethoven de 1970, convocado en 1968, se han presentado en total 180 obras de 108 compositores (entre ellos, 15 de Italia; 9 de Checoslovaquia; varios de Austria, Japón, Francia, Hungría, Rumania, Yugoslavia, Suiza y Estados Unidos; y sólo un compositor de cada uno de los siguientes países: Inglaterra, Polonia, Grecia, México, Holanda y Argentina). El Premio, dotado con 10.000 marcos, se otorgará el 7 de mayo.

La Sociedad de Investigación Musical organiza en Bonn un congreso internacional del 7 al 12 de septiembre. El programa científico comprende tres temas generales: "Beethoven", "La ópera" y "La música en la primera mitad del siglo xx". Las dos conferencias públicas de los Profesores Kurt von Fischer, de Zürich, y Joseph Schmidt-Görg, de Bonn, se referirán a Beethoven. Durante el congreso se celebrará un coloquio sobre la investigación actual de historia de la música.

El Departamento Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores, en colaboración con el Jefe del Archivo Beethoven de Bonn, Profesor Schmidt-Görg, prepara una gran exposición sobre la vida y obra de Beethoven. Se exhibirá en marzo en Bonn y a continuación pasará a Gran Bretaña y a Suecia. A la exposición va unida una instalación de alta fidelidad para conciertos por disco. Como complemento a esa exposición se exhibirán en las grandes ciudades del mundo de habla española e inglesa —y probablemente también en países del Este de Europa y árabes— por los menos 60 ejemplares de una pequeña exposición sobre Beethoven.

La línea del programa de Inter Naciones para el Centenario de Beethoven es un estudio actual de la obra y de la figura del compositor. Este estudio se presenta en tres planos: un programa de cine, con cinco números (un retrato de Beethoven, una breve documentación "Beethoven 1814", la grabación filmica de un concierto en la casa de Beethoven, un fragmento de la ópera Fidelio, un programa de libros (monografías sobre Beethoven, textos de conferencias, etc.); y un programa de cintas magnetofónicas.

La primera aportación de compositores contemporáneos al Año de Beethoven ha sido la de Karlheinz Stockhausen con su "Ondas cortas con Beethoven", estrenada en Düsseldorf en diciembre. El material del que se parte son fragmentos de las obras de Beethoven hechas irreconocibles mediante manipulaciones en magnetofón y entregadas por altavoces a los solistas para su ejecución. El compositor argentino Mauricio Kagel, que vive en Colonia, está rodando un film musical satírico con el título "Ludwig van" en torno a la casa de Beethoven en Bonn.

#### *Libros sobre música nueva.*

Bajo el título de "Das musikalisch Neue und die Neue Musik" (Lo musical nuevo y la nueva música) ha publicado el jefe del Instituto del Estado para la Investigación Musical en Berlín, Hans-Peter Reinecke.

H. H. Stuckenschmidt, en su conferencia introductora, investiga los criterios y límites de lo nuevo, deduciendo de épocas antiguas los factores que determinan "la conciencia y la autoconciencia de lo nuevo en la música". Como novedad decisiva en el lenguaje tonal del siglo xx considera la música sin centro de gravedad tonal. Carl Dahlhaus, en su conferencia "La música nueva como categoría histórica", intenta esbozar "lo que diferencia de otras a las épocas consideradas como de música nueva". El punto de partida de la exposición de Rudolf Stephan sobre lo nuevo de la nueva música es "la historia del derrumbamiento del lenguaje tonal tradicional", "literalmente atomizado". Partiendo de esa situación trata entre otras la musical serial, puntual y estadística. Hans-Peter Reinecke hace observaciones a propósito de los "trasfondos psico-sociológicos de la nueva música". Reinecke ve en su concepto "claros rasgos de un contraste deliberadamente pretendido".

"Musik auf der Flucht vor sich selbst" (Música que huye de sí misma), es el título de una colección de ocho artículos de escritores musicales, críticos y compositores sobre música reciente, editados por Ulrich Dibelius en la "Reihe Hanser" (Carl Hanser Verlag, Munich 1969, 152 págs.). Las posiciones de los autores son muy distintas entre sí; sin embargo, en cada caso se trata de una superación de fronteras, de una extensión del campo de dominio de la música o de su negación. Música en el espacio, gráfica musical, formas de música escénica, es lo que describe Dieter Schnebel en su artículo "Música visible". El tema del teatro musical lo tratan nuevamente bajo otros puntos de vista Hans G. Helms y Dibelius. Hansjörg Pauli estudia no sin escepticismo la trasposición de la música en imágenes de televisión. Otros artículos estudian la composición por computers (Gottfried Michael

Koenig), el problema de las relaciones entre música e idioma (Herbert Brün) y al compositor John Cage (Heinz-Klaus Metzger). Konrad Boehmer estudia la supresión del concepto de "obra" y la introducción del intérprete en la realización de nuevas composiciones.

#### *Construcción de un nuevo instituto para investigación musical.*

Una estrecha colaboración entre la Musicografía, la ciencia de los instrumentos y la vida musical contemporánea pretende el Instituto oficial de Investigación musical de Berlín, que tendrá ahora un nuevo edificio muy cerca de la Filarmonía. Se ha encargado de la construcción al arquitecto de la Filarmonía Prof. Hans Scharoun, y los trabajos deberán estar terminados en 1973. En el nuevo edificio se alojarán el Instituto con todas las secciones y la colección de instrumentos musicales de Berlín en la que se conservan los restos del Museo de instrumentos, famoso un día, y destruido en su mayor parte en la segunda guerra mundial. A la colección pertenecen instrumentos de propiedad del editor de Leipzig, Paul de Wit, los cuales fueron el núcleo del Museo. Entre otros instrumentos se han conservado un clavicémbalo del año 1560, un trabajo veneciano de gran valor, clavicémbalos de la familia Ruckers de Amberes, constructora de pianos, el instrumentario de viento del Domo de Naumburgo, un Stradivarius y el piano de cola Brodmann de Carl Maria von Weber.

#### *Roque Cordero ha sido nombrado Consultor Musical de Southern Music Publishing Co, Inc. y de Peer International Corporation.*

El compositor panameño, Roque Cordero, que ha sido nombrado por Ronald Freed, Consultor Musical de las dos importantes editoriales de música más arriba mencionadas, estudió composición con Ernst Krenek y dirección orquestal con Dimitri Mitropoulos, Leon Barzin y Stanley Chapple. Durante once años fue Director del Instituto Nacional de Música de Panamá, y entre 1964 y 1966 dirigió la Orquesta Nacional de Panamá. También ha dirigido la Orquesta Sinfónica de Bogotá, la Orquesta del Teatro Municipal de Río de Janeiro y la Sinfónica de Chile.

Sus obras, por las que ha obtenido varios premios internacionales, han sido tocadas en Estados Unidos, Venezuela, Buenos Aires, y en varios países europeos.

#### *Roberto Bravo en un concierto en la Embajada de Chile en Moscú.*

El pianista chileno, Roberto Bravo, Agregado Cultural de nuestra Embajada en Moscú, ofreció un recital en la Embajada que

le mereció grandes alabanzas de los asistentes. El Embajador de Finlandia, Jaakko Hallama, consideró su ejecución de "Cuadros de una Exposición" de Mussorgsky como perfecta y alaba la técnica, claridad y sentimiento de Roberto Bravo. Le predice, además, una carrera brillante que lo llevará a alturas similares a la lograda por Claudio Arrau.

*Mario Miranda tocará en la Exposición de Osaka.*

Este año, el pianista chileno Mario Miranda visitará el Japón y dará conciertos en la Exposición de Osaka y después tocará con la Filarmónica de Tokio.

En Estados Unidos continuará ofreciendo recitales con el violinista Vladimir Weisman y en agosto próximo tocará como solista con la Sinfónica de Bratislava, en Checoslovaquia.

*El Tesoro de la Música Polifónica en México.*

El Instituto Nacional de Bellas Artes de México editará, en el curso del presente año y en forma bilingüe, el segundo volumen de la serie "El Tesoro de la Música Polifónica en México", la más importante publicación musical que realiza el mencionado instituto en los últimos quince años, ya que el primer volumen de esta serie fue impreso en 1953.

El doctor Robert Stevenson, decano de musicología de la Universidad de California en Los Angeles, hizo la transcripción del material recopilado a la notación musical contemporánea. Una parte de los manuscritos musicales originales datan del siglo xvii.

Los materiales, que pertenecen a la célebre colección de Jesús Sánchez Garza, fueron adquiridos por instrucción del secretario

de Educación, Dr. Agustín Yáñez. Estas dos obras de INBA completarán el acervo de la polifonía musical mexicana desde los siglos xvi al xviii.

El volumen que aparecerá incluye villancicos de autores del México de la Colonia tales como Fabián Ximeno, Juan Gutiérrez de Padilla, Juan de Vaeza y Antonio de Salazar y obras de autores del barroco español y portugués, entre ellos Sebastián Durón, Juan Hidalgo, Francisco de Santiago y Alonso Xuárez.

Esta lujosa obra con ilustraciones, fascículos de notaciones originales, bibliografía y las transcripciones del Dr. Stevenson incluye casi trescientas obras de músicos célebres de la Catedral de Puebla, Toluca, Guadalajara y otras ciudades de México.

*Henri Barraud, Gran Premio Nacional de las Artes en Música.*

El gran compositor francés Henri Barraud, que a partir de 1945 y durante veinte años fue director musical de la Radiodifusión Televisión Francesa, acaba de obtener el Gran Premio Nacional de las Artes en Música. Creador de obras tan destacadas como "Poème pour orchestre" (1934), "Concerto de Camera" (1935), "La Farce de maître Pathelin" (ópera-cómica, 1938), "Offrande a un ombre" (1941), Testament de Villon (cantata, 1944), "Le Mystère des saints innocents" (oratorio inspirado en la obra de Charles Peguy, 1945), "L'Astrologue" (ballet, 1951), "Numance" (ópera, 1955), "Te Deum" (oratorio, 1951), "Lavinia" (ópera bufa, 1960), Symphonie concertante pour trompette et orchestra (1968), y Tres estudios para orquesta (1968). Barraud es una importante personalidad de la música francesa contemporánea, destacándose, además, por el importante papel que ha desempeñado en la técnica moderna de la radiofonía.