



# REVISTA MUSICAL CHILENA





## CANTOLLA Y CIA.

LTDA.

LA FIRMA MAS SURTIDA DE DISCOS  
ANUNCIA LA APARICION  
DE LAS SIGUIENTES  
NOVEDADES:

### CHARPENTIER:

*LOUISE* — Romance Musical en 4 actos. Orquesta y coros del Teatro Nacional de L'Opera Comique Paris. Director: Jean Fournet.  
\*3 Discos "Philips" A-360/2.

### MOZART:

*OBRAS PARA PIANO — VOLUMEN X*: Sonata en Do Mayor. Ronda en Re Mayor. Ocho variaciones en Fa Mayor. Capricho en Do Mayor.

Walter Gieseking, Piano.  
\*Disco "Angel" 3 ACX 47121.

### MUSICA SACRADA

*SIAIT CERVUS*; Motete.  
*SUPER FLUMINA*; Ofertorio.  
*IMPROPERIA*; Antifona.  
*BENEDICTUS — TU ES PETRUS*.  
*AVE MARIA* (Arcadelt)  
*TENEBRAE FACTAE SUNT* (Victoria).  
*REQUIEM AETERNAM*, Introito de la "Messa dei Defunti" (Anerio).  
*CORO DE LA CAPILLA SIXTINA* dirigido por S. E. Monseñor Lorenzo Perosi.

\*Disco "Angel" 3 AC - 42017.

### GIORDANO:

*ANDREA CHENIER*—(Opera completa en 4 actos, cantada en italiano) Orquesta y coro de la Academia Di Santa Cecilia, Roma. Director: Giandrea Gavazzeni.

\*2 Discos "Londos" Album OL 311.

### PONCHIELLI

*FLA GIOCONDA* — (Opera completa).  
CANTANTES: Zinka Milanov, Giuseppe Di Stefano, Leonard Warren,

Rosalind Elias.  
Director: Fernando Previtali.  
\*3 Discos "RCA Victor" LM - 6139.

### CHOPIN

*LAS SILFIDES*.

### TSCHAIKOWSKY

*PRINCESA AURORA*.— Orquesta del Ballet Theatre. Director: Joseph Levine.

\*Disco Capitol P 8193.

### FRANCK

*PSYCHE. — EL CAZADOR MALDITO. — REDENCION. — POEMAS SINFONICOS.*— Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de Paris. Director: André Cluytens.

\*Disco "Angel" 3 ACX 47147.

### HAYDN

*SINFONIAS Nº 101 (EL RELOJ) y Nº 102 EN SI BEMOL MAYOR.*— Orquesta Nacional de la Radiodifusión Francesa. Director: Igor Markevitch.

\*Disco "Angel" 3 ACX 47146.  
*SINFONIAS SALOMON N.os 1 AL 6.*— Orquesta Real Filarmónica. Director: Sir Thomas Beecham.

\*3 Discos "Angel" - Album OA 519.

### LISTZ

*SINFONIA FAUSTO. — LOS PRELUDIOS (POEMA SINFONICO Nº 3).*— Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de Paris. Orquesta de la Suisse Romande. Director: Ataulfo Argenta.

\*2 Discos "London" - Album OL 312.

### BACH

*CONCIERTO EN FA MAYOR AL ESTILO ITALIANO. — PRELUDIO Y FUGA Nº 1 EN DO MAYOR. — SARABANDE. — GAVOTTE 1 Y 2. — GIGUE.*— Gerald Hengeveld, piano.  
\*Disco "Phillips" Nº 8 06074.

### BACH

*CONCIERTOS BRANDEBURGUES N.os 1, 2 Y 3.*— Orquesta Sinfónica de Boston. Director: Charles Münch.

\*Disco RCA Victor LM 2182.

# Cantolla y Cía. Ltda.

PASAJE MATTE 904

# REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES  
MUSICALES. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL DE LA  
UNIVERSIDAD DE CHILE  
DIRECTOR: ALFONSO LETELIER

---

AÑO XIII      Santiago de Chile, Marzo-Abril de 1959      Nº 64

---

## R E S U M E N

EDITORIAL . . . . .	3
WERNER MEYER-EPPLER: Principios de la Música Elec- trónica . . . . .	6
JOSE VICENTE ASUAR: En el Umbral de una nueva era musical . . . . .	11
LUIS GASTON SOUBLETTE: Jorge Federico Haendel .	33
DOMINGO SANTA CRUZ: Nuestra posición en el mun- do contemporáneo de la música . . . . .	46
ANDRES PARDO TOVAR: Los problemas de la cultura musical en Colombia . . . . .	61
GUSTAVO BECERRA: Crisis de la enseñanza de la com- posición en occidente. VII . . . . .	71
EDUCACION MUSICAL:	
ELISA GAYÁN: Nuestra palabra . . . . .	83
BRUNILDA CARTES: La educación musical y la refor- ma secundaria . . . . .	84
Página informativa . . . . .	86
NOTICIAS . . . . .	90
NOTAS DEL EXTRANJERO . . . . .	96
HEMOS LEIDO . . . . .	106
PARTITURAS . . . . .	107
REVISTA DE REVISTAS . . . . .	108

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

Decano

ALFONSO LETELIER

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Director

JUAN ORREGO SALAS

JUNTA DIRECTIVA

MIEMBROS: Arnoldo Sommer, Administrador; Herminia Raccagni, Directora del Conservatorio Nacional de Música; Héctor Carvajal, Director Ayudante de la Orquesta Sinfónica de Chile; Ernesto Uthoff, Director del Cuerpo de Ballet; Marco Dusi, Director del Coro Universitario; Alvaro Bunster y Carlos Botto, Delegados del Consejo Universitario; Abraham Rojas, Delegado de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; Angel Cerutti y Ramón Hurtado, Profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile; Erika Eitel, miembro del Cuerpo de Ballet; Omar Saint-Anne, Delegado del Coro Universitario.

EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A.  
RICARDO SANTA CRUZ 747 — SANTIAGO DE CHILE

## EDITORIAL

Desde hace algún tiempo, poco ciertamente, la inquietud de un grupo de jóvenes músicos de bien cimentada formación musical y matemática, los ha llevado a explorar y a experimentar en el campo de la electro-acústica. Sus trabajos silenciosos, constantes y entusiastas han debido realizarse con los medios más primitivos y con recursos financieros escasísimos.

Dentro de la vertiginosa revolución tecnológica de nuestros días la rama de la física llamada electro-acústica no podía quedar desaprovechada por la música, que, como todas las expresiones humanas de hoy, también vive una época de inquietud que la impulsa no sólo ya a continuar su senda de constantes modificaciones estilísticas y morfológicas, sino, además, buscando nuevos medios sonoros. Tal es el caso de la música electrónica.

En Europa, especialmente en Alemania e Italia y un poco menos en los EE. UU., existen laboratorios en que la física electrónica y la música se han dado la mano para poner a disposición de los compositores la inmensa gama de sonidos producidos por aparatos que hacen las veces de los instrumentos corrientes. En artículos anteriores nos hemos referido al importantísimo centro de música electrónica que es la West Rund Funk Köln, donde físicos, matemáticos y músicos han producido ya obras notables de ese género. Ciertamente que el costo en dinero y trabajo en dichas producciones es elevado y requiere de técnicos y de equipos bastante complicados a la par que salas de audiciones especiales. Por razones obvias rechazamos en esta oportunidad y en estas líneas la tentación de entrar a considerar la problemática estética de esta nueva expresión sonora para referirnos exclusivamente al estado en que dichas investigaciones y experiencias se encuentran en nuestro país, y a la manera y medida en que la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile aunarán sus recursos y estímulos a tales trabajos.

Hasta el momento los músicos-ingenieros Juan Amenábar y José Vicente Asuar, junto a Gustavo Becerra, han utilizado el Laboratorio de Electro-Acústica de la Universidad Católica donde, aprovechando algunos equipos y construyendo ellos mismos otros, han hecho las investigaciones y experiencias cuyo resultado práctico ha sido la composición de

Asuar "Variaciones Espectrales", obra en todo caso interesante y que escucharemos este año en uno de los Conciertos de Cámara del Instituto de Extensión Musical.

Por otra parte, el año pasado, se invitó al Dr. Mayer-Eppler, profesor de electro-acústica de la Universidad de Bonn. En conferencias, artículos de prensa y en el curso que dictó en la Facultad de Matemáticas de la Universidad de Chile, tuvimos el primer contacto teórico y práctico con el proceso y los procedimientos técnicos que llevan finalmente a la producción de obras que, diremos, provisoriamente, tienen relación íntima con la música. Decimos esto en vista de que si bien se trata de estructuras sonoras, su realización audible prescinde en absoluto del "imponderable" humano, hasta ahora factor fundamental en la música corriente. Es seguro que los medios de producción de la música electrónica progresen y se hagan más fáciles, lo cual posibilitará una mayor participación de la voluntad del creador en su intención expresiva. Si en el orden creativo la electrónica aplicada a la música va a crear sus propias y adecuadas formas nuevas, lo realmente novedoso reside más que en esto en el hecho de que el compositor se comunica directamente con el auditor; no existe el o los instrumentistas que ejecutan la obra. Pero ya hemos dicho que no es la ocasión de entrar en la problemática del asunto.

La visita del Dr. Mayer-Eppler el año pasado estimuló apreciablemente los trabajos que en la forma descrita se estaban realizando en el país. En efecto, además de las explicaciones teóricas que él nos diera, se tuvo la oportunidad de escuchar una serie de obras de música electrónica del mayor interés y que dieron la medida de las posibilidades de esta nueva técnica. De todo esto fue informado en detalle el Rector de la Universidad, señor Gómez Millas, de quien conocemos la inquietud y profundo interés por todo lo relacionado con la investigación. El ha creído conveniente aunar los esfuerzos en dichos trabajos. Corresponde a ingenieros y a músicos establecer una estrecha colaboración entre las Facultades de Matemáticas y Música. En esta forma, no se duplican servicios ni se dispersan esfuerzos. Se utilizarán, pues, los equipos y aparatos que posee la Facultad de Matemáticas a los cuales hemos de agregar por el momento un oscilador de audiofrecuencia con modulación de frecuencia y un generador de pulso con variación de ancho y frecuencia de pulso. Estos encargos serán hechos a la firma Brüel y Kjaer a Dinamarca. Los informes que al respecto ha pedido la Facultad de Ciencias y Artes Musicales a los señores Juan Amenábar y José Vicente Asuar indican que con los equipos existentes en la Universidad y con los aparatos anotados más arriba, puede conseguirse una fructífera experimentación. Los informes

indican que aún faltarían otros elementos pero que, con muy buen criterio de parte de los informantes, pueden fabricarse aquí.

Mientras se concluye el edificio de la calle Compañía, que albergará la totalidad de los servicios musicales de la Universidad, deberemos instalar el laboratorio de música electrónica en la actual sede del Instituto de Investigaciones de la Facultad, entidad a la cual debe sin duda pertenecer lo referente a los estudios y experiencias sobre electrónica aplicada a la creación musical.

# PRINCIPIOS DE LA MUSICA ELECTRONICA

p o r

*Werner Meyer-Eppler*

(Especial para la Revista Musical Chilena)

El concepto de la música electrónica presupone el conocimiento de las oscilaciones eléctricas hechas audibles. No se trata, en ningún caso, de traducir en términos "electro-acústicos" nuestro mundo sonoro como tampoco alguna música ya establecida. Cada nuevo medio de generación de sonidos exige nuevas ideas compositivas, las que se desarrollan solo progresivamente en una constante acción recíproca con la audición del "material" sonoro y, por ésto, la orientación artística de la música electrónica no dependerá de una situación técnica ocasional, sino será función de *cada compositor*. Los fundamentos físicos no son musicalmente decisivos; sólo es decisivo el uso que el compositor hace de ellos. Por lo tanto, la música electrónica se basa en dos premisas indispensables: se deben usar medios electrónicos, y la obra debe exigir forzosamente la utilización de estos medios. Al técnico le incumbe la construcción de un aparato sonoro manipulable que se ajuste a las nuevas formas musicales. La aplicación de instrumentos electrónicos de música sin una clara necesidad interior que surja de la estructura de la obra, no conduce a la música electrónica, sino, en todo caso, a "música con (o para) instrumentos electrónicos" (si es que quiere mencionarse en forma general la aplicación de tales instrumentos). En sentido riguroso tampoco cae en la definición de música electrónica la aplicación de medios generados electrónicamente en la obtención de "sonidos naturales" (o sea los generables con instrumentos mecánicos) y "ruidos naturales" (como se encuentran en la "música concreta" y en conocidos arreglos de música vocal u orquestal para transmisiones radiales). Sin embargo, en algunos casos estas limitaciones son flexibles, pues es absolutamente posible valerse, por ejemplo, de generadores mecánicos de sonidos en la obtención del material sonoro electrónico.

La música electrónica se diferencia esencialmente de la música tradicional a través de la forma de su *presentación*. En este caso, aspectos sobre la interpretación y la reposición dejan de ser importantes, pues



la naturaleza de los medios electrónicos permite, por principio, al compositor realizar su obra en forma exacta, sin ayuda de intérpretes artísticos, y prepararla adecuadamente para su reproducción. Sería errado, sin embargo, suponer que la gran cantidad de medios técnicos disponibles pudiese aliviar el procedimiento compositivo. Lo contrario es correcto: la ampliación del material significa una acrecentada complejidad en las estructuraciones.

Desde un punto de vista histórico, la evolución musical en su desarrollo desde el arte vocal, pasando por la música instrumental hacia la "tercera época", la música electrónica, es perfectamente lógica. "La música electrónica se relaciona con la instrumental, tal como ésta lo hace con la vocal. En la Música Cantata, el hombre fue su propio instrumento; en la Música Suonata, el ejecutante de los instrumentos; así ahora, él se separa del proceso de realización sonora" (Stuckenschmidt); pero, naturalmente, no está relevado de la creación artística de la composición. La primitiva relación compositor-intérprete-auditor, es reemplazada por una comunicación directa entre compositor y oyente, pues la ejecución instrumental es ajena a la música electrónica. La situación se asemeja a la que acontece en las artes plásticas, donde tampoco se necesitan intermediarios. Así entendida, la música electrónica no es la consecuencia de una nueva técnica que irrumpe bruscamente en la música, sino existe un enlace orgánico que la comunica con la música tradicional, y legítimos puntos de unión se encuentran en Arnold Schönberg y, especialmente, en Anton Webern.

Dentro de las posibilidades físicas de realización, el compositor puede trabajar a voluntad, ya sea determinando previamente los detalles, aún los más sutiles, o bien, fijando solamente algunos parámetros estadísticos (los elementos "aleatorios") y dejando la realización de los detalles al azar. La música electrónica contiene, entonces, elementos imprevisibles, los que no son totalmente predeterminados en el plan de la composición, tal como ocurre también en la interpretación de música debido a sus distintas versiones según cada intérprete. Pero, contrariamente a estas interpretaciones individuales, los imprevistos estadísticos, premeditadamente tolerados, son susceptibles de control de parte del compositor, pudiendo usarse, por lo tanto, principios de organización dentro de los límites de esta posibilidad estadística.

La posibilidad de una realización directa (sin intérpretes) asocia a la música electrónica con el tipo de presentación musical concretada por medio de "Maquinamenta" (mecanismos) automáticos, con cuya ayuda el compositor intentó en una época superar la división de la obra en un

“armazón muerto” y un “relleno viviente” (pueden citarse los trabajos de Igor Strawinsky; (Estudio para Pianola, 1917; Ensayo para el piano mecánico “Pleyela”, 1921), George Antheil (Ballet Mecanique), Paul Hindemith y Ernst Toch (Trozos para piano mecánico, estrenados en un festival de música en Baden-Baden)\*. Sin embargo, los ensayos de objetivización con medios mecánicos quedaron detenidos en sus comienzos, probablemente debido a la rigidez de los mecanismos empleados.

En contraste, los medios electrónicos disponibles hoy en día, son de la más alta variabilidad. En lugar de los elementos mecánicos de reproducción, se tienen transductores electro-acústicos (ej. el altoparlante), los cuales, debido a su construcción física, son capaces de reproducir casi todos los tipos de acontecimientos sonoros. Las sonoridades necesarias ya no se obtienen en el campo acústico a través de *cuerpos materiales vibrantes* (cuerdas, membranas, placas, columnas de aire), sino como *oscilaciones eléctricas* preparadas y generadas exclusivamente dentro del campo eléctrico, y tan sólo en su reproducción, la “proyección de la obra en el recinto”, se transforman en sonido.

El equipo necesario para que la generación de las oscilaciones sea apropiada al deseo del compositor, no está constituido por instrumentos musicales, sino por generadores y moduladores de oscilaciones. Solamente al conectarlos con un transductor electro-acústico pueden tener características semejantes a instrumentos musicales, siempre que estén provistos de un apropiado mecanismo de accionamiento o ejecución (manual, tabulatura). Sin embargo, semejante posibilidad de ejecución no es indispensable, pues, el compositor puede montar los elementos —aún los más inejecutables— con la ayuda de un *archivo* eléctrico (film, disco, cinta magnética), y conservarlo para una demanda posterior. El archivo se convierte así, en un elemento integrante esencial dentro de la música electrónica, abandonando su función de pasivo depositario que se le había asignado tradicionalmente.

Para la *reproducción* (nacimiento del sonido) de la música electrónica, sólo se puede usar, en la generalidad de los casos, un recinto acústicamente neutro (absorbente), ya que si el compositor dispuso, o, al menos, pudo disponer de todos los elementos sonoros, no necesita que el sonido perdure durante instantes accidentales, como acontece debido a las distintas propiedades acústicas de la sala de reproducción. Sólo en un recinto absorbente puede llevarse legítimamente al oído todo acontecimiento sonoro. Por ésto, el compositor está obligado a dar en las

\*H. H. Stuckenschmidt: Neue Musik. Berlin, 1951 (Edición Suhrkamp), pág. 189 f.

instrucciones sobre su obra, indicaciones acerca de los márgenes tolerables en las condiciones de reproducción. De dichos márgenes depende si la obra puede ser reproducida en salas de concierto, estudios de radio o recintos particulares, o bien, si se debe disponer de una instalación especial para la reproducción.

Las *partituras* de música electrónica no necesitan ser editadas, tal como sucede con los guiones de las películas. Dichas partituras no representan indicaciones de ejecución, sino sirven principalmente para la realización de la obra a través de los asistentes técnicos del compositor en el laboratorio; sin embargo, en el caso que se editen semejantes partituras, servirán solamente como objeto de estudios. Tanto la naturaleza como la simbología de las partituras de música electrónica, no tienen ninguna analogía con la notación musical tradicional, puesto que el material electrónico no está limitado por la región usual de escalas de frecuencias, espectros y secuencias temporales. Los límites de cada acontecimiento sonoro que determinan las sutiles divisiones escalísticas de las partituras "electrónicas", ya no se fundamentan en posibilidades técnicas (por ejemplo, la tesitura o las dificultades de manipulación de un instrumento), sino en las características fisiológicas y psicológicas de la sensibilidad del órgano auditivo humano.

La fina subdivisión de la materia sonora en pequeñas celdas de perceptibilidad, estrechamente agrupadas, junto a la racionalización de los elementos musicales, coloca rápidamente a la ejecutabilidad, en el sentido de una ejecución manual, frente a una barrera insuperable. En efecto, existen instrumentos musicales electrónicos que pueden ser ejecutados por virtuosos, pero los objetos y asociaciones sonoras que pueden obtenerse a través de ellos, no responden a las demandas de un compositor actual. El compositor que se sirve de los medios electrónicos desea construir por sí mismo su propio material sonoro y conscientemente renuncia a utilizar material preformado, aun cuando sea de mucho interés. Incluso, en el caso de que sean usados instrumentos electrónicos de sonoridad y técnica de ejecución iguales o análogas (en el más amplio sentido) a instrumentos tradicionales, son solamente una ampliación del campo de instrumentos tradicionales, sin una función autónoma, donde lo electrónico se ha introducido solamente como un accesorio (técnicamente a veces bien fundado).

En la música electrónica, en cambio, no se utilizan las sonoridades basadas en las singulares características físicas de las vibraciones de cuerdas, membranas o columnas de aire, que son alterables o, a lo sumo, modificables en pequeña escala. El compositor aprovecha consciente y con-

secuentemente la posibilidad de crear su propio objeto sonoro. De las cinco valencias sonoras (de sensación): altura, intensidad, color, ataque y duración, y sus correspondencias físicas: frecuencia fundamental, presión sonora, espectro, transiente y duración, el espectro y los regímenes transientes han logrado una importancia decisiva a través de una igualdad adquirida por derecho propio, frente a la hasta ahora dominante frecuencia (que en la sensación significa altura del tono).

El dominio sonoro adquirido, accesible a través de la electrónica, envuelve todo lo que ha existido hasta hoy en la música y en la naturaleza. Más allá existe (teóricamente) una extensa nueva tierra de sonidos nunca escuchados, que podrán transformar en realidad la idea del "continuo sonoro" (Busoni, Schönberg). Allí se encuentran posibilidades de formación no solamente *espectrales* y *temporales*, sino también *espaciales* (desplazamiento del sonido en el espacio), de cuya variedad aún no tenemos conocimiento.

Los compositores que hasta ahora han investigado seriamente el problema de la música electrónica, han invadido cautelosos y vacilantes este todavía inexplorado mundo sonoro. Para no perderse en lo ilimitado se han reducido a una región de experiencias sonoras estrechamente confinada, en la que han utilizado sólo materia prima física elemental, generando el sonido a partir de fuentes de extensión (prácticamente) puntual: oscilaciones sinusoidales, ruido blanco e impulsos. Con estos elementos se forman, a través de una síntesis sistemática, objetos sonoros de organización superior. Así nace el cuerpo sonoro de la música electrónica *al mismo tiempo* que su problemática, la que le está impuesta para solucionarla. Actualmente, se hace evidente una tendencia hacia lo abstracto —no figurativo—, la que se caracteriza en la evasión de todo lo que pertenece a la región sonora de los instrumentos tradicionales o de la naturaleza.

La técnica deja los nuevos medios en las manos del compositor, pero no le libera de la iniciativa ni de la reponsabilidad artística del resultado.

Traducción del alemán:

JOSÉ VICENTE ASUAR.

# EN EL UMBRAL DE UNA NUEVA ERA MUSICAL

por

*José Vicente Asuar*

*¿Qué es la música?*

¡Alíviese el lector que formulo esta pregunta sin el menor ánimo de responderla! Por naturaleza desconfío de las definiciones en el campo artístico; así, me parece que aprisionar la música en el marco de unas pocas palabras es empresa tan difícil como encerrar entre barrotes una columna de humo. La definición que hagamos hoy de la música diferirá de la que hicimos ayer y de la que haremos mañana, pues los fundamentos estéticos y el significado social de este arte varían tal como varía el pensamiento y las costumbres del ser humano. Al hacerme esta pregunta lo he hecho con la intención de enfocar el arte sonoro desde un punto de vista que generalmente se mantiene sobreentendido o, más exacto, ignorado: La posición y extensión que ocupa la música dentro de las posibilidades físicas del sonido. Sobre este punto deberemos convenir que hasta ahora nuestra idea sobre la música se mueve solamente entre los márgenes acústicos que le proveen los instrumentos musicales (incluyendo la voz humana como un caso particular) y fuera de esos márgenes tambalea o se pierde totalmente. Pero: ¿es que la música está contenida en los instrumentos o podrá haber música más allá de donde ellos llegan? Esta interrogante envuelve toda una nueva concepción de la música y es aquí donde quiero profundizar este análisis.

Un poeta nos podrá hablar de la "música de la naturaleza", un radioastrónomo de la "música de los astros", pero en ambos casos no se podrá hablar de música sino en un sentido figurado, ya que su existencia está condicionada a una organización humana y una expresión emocional. Sin embargo, en ambas "músicas" existen sonoridades que impresionan nuestro oído y que por un azar de la probabilidad podrían, en cierto momento, sugerirnos organización y expresividad, lo que nos permite pensar que puede existir música más allá de los instrumentos. Si enfocamos el problema de un modo general y concentramos al "material audible", estableciéndole límites sólo donde nuestro consciente deja de

percibirlo como estímulo sonoro, veremos que cubre una extensa zona, no limitada por instrumentos mecánicos ni caprichos de la probabilidad, sino por la barrera de la perceptibilidad humana. En el momento en que el compositor domine toda esta esfera auditiva y desarrolle en ella su organismo expresivo, estará haciendo música, una música que le permitirá expresarse a través de todos los recursos que humanamente puedan ser captados.

Esta afirmación es fundamental para dar fe a todo lo que sigue. No creo que sea necesaria una demostración acerca de su validez, porque en ese caso respondería pidiendo que alguien me demuestre que la música sólo existe a través de los instrumentos musicales. Es el contenido expresivo, el mensaje del autor lo que interesa, y puede ser exteriorizado de acuerdo a las posibilidades que tiene el músico en sus manos, desde una exclamación onomatopéyica hasta la más compleja de las expresiones musicales que se avecinan.

Para legislar en el mundo de todo lo audible será necesario un dominio que provenga del conocimiento profundo de este material. Este conocimiento está dado, en este caso, por la ciencia más que por el oficio artístico. La Acústica y la Psicología son las dos fuentes que informarán al músico sobre las características de los elementos que tiene a su disposición. La Acústica le hablará del aspecto físico de cada sonoridad, y la Psicología, de la sensación que produce en el consciente del ser humano. Cada elemento sonoro podemos identificarlo a través de cinco características físicas: Frecuencia, Intensidad, Espectro, Trásiente y Duración \*, y estas cinco características físicas se traducen en cinco características psicológicas: Altura, Dinámica, Timbre, Períodos de ataque y extinción y Duración, las cuales no siempre tienen una correspondencia exacta con sus equivalencias físicas. De estas cinco coordenadas sonoras la frecuencia (altura) e intensidad (dinámica) son las que determinan la zona de estímulos sonoros posibles; dentro de esta zona se encuentran posibilidades espectrales (no exactamente timbrísticas) y transientes de la más grande diversidad. La música instrumental, en este terreno, ocupa una mínima extensión, valiéndose, prácticamente, de una o dos de estas cinco dimensiones para toda su elaboración: la frecuencia y la intensidad, desconociendo las posibilidades de variación de las otras, ya que el criterio para elegir Alturas, Intensidades, Timbre, Transientes acústicas y Duraciones, estuvo siempre comprometido con las posibilidades de realización musical a través de instrumentos e instrumentistas. Se erigieron numerosos pos-

\*Podría agregarse, además, su ubicación en el espacio con respecto al auditor.

tulados seleccionando y parcelando el campo acústico, se adquirió una costumbre a través de la continua aplicación de este criterio y estos postulados, y se llegó a la conclusión de que la música nacía y moría a lo largo de los instrumentos musicales y de que cualquier otro estímulo acústico era, simplemente, ruido o, en suma, sonoridad no musical.

Si el compositor pudiese desprenderse de este vínculo instrumental y entregarse a la creación de una música que aproveche toda la zona acústica que le permite su oído, ¿cómo procedería?, o mejor:

*¿Cuáles son las nuevas posibilidades?*

La música supone una organización. Componer es, en gran parte, sinónimo de organizar. Toda organización posee cláusulas de cuya legislación y dominio se derivan una técnica general de tratamiento y un oficio especial de quien las utiliza. La música vocal e instrumental ha girado en torno a "verdades" que nos han parecido "naturales" y "absolutas", las cuales han constituido los elementos básicos de organización de nuestro hasta ahora mundo musical. Los conceptos de melodía, armonía, polifonía, ritmo, color, etc., han sido regidos por técnicas de organización generales y cada compositor ha logrado un oficio particular derivado de su tratamiento. La técnica de organización ha variado en cada época de acuerdo a la natural evolución de estos conceptos, evolución que muchas veces ha supuesto polémicas, encontradas opiniones en torno a su valor y conveniencia, pero estas discusiones han sido externas, pues el concepto primario ha perdurado y toda técnica de organización ha sobreentendido la vigencia de los instrumentos e ignorado la posibilidad de formación musical más allá de esos límites. Las escalas musicales con sus problemas técnicos de manipulación instrumental, han originado la melodía. La naturaleza acústica-armónica de los instrumentos musicales (exceptuando algunos casos de percusiones), han determinado la armonía. Las posibilidades instrumentales de superposición de líneas melódicas, han originado la polifonía. Las cualidades biológicas del ser humano como ejecutante, han determinado el ritmo. Las características constructivas de los instrumentos han supuesto timbres, transientes, dinimizaciones que han determinado, en general, el color instrumental. Todo este determinismo de instrumentos e instrumentistas ha convergido en señalar el rumbo de la música, pero superada esta barrera y ubicándonos en otra esfera, limitada esta vez sólo por la barrera de la audición, la organización del elemento sonoro incluirá forzosamente nuevos conceptos fundamentales que determinen una nueva técnica de organización.

Ya no podremos hablar de *melodía*, según su antiguo concepto, regida por estados cadenciales o seriales, producto de la subdivisión de la zona audible de frecuencias en escalas de grados proporcionales y de movilidad comprometida a las posibilidades técnicas de cada instrumento. El concepto de melodía dejará paso a una visión general del movimiento de un plano sonoro que dibuje una trayectoria referida al tiempo y al espacio y cuyos límites linden con los umbrales de percepción del oído humano.

Si la música no se realiza en función de cuerdas y tubos, ya no se cumplirán las relaciones simples acústico-armónicas y, por lo tanto, la antigua armonía de Rameau naufragará en un mar de infinitas nuevas combinaciones, tanto armónicas como inarmónicas. Si queremos perpetuar el concepto de armonía, deberemos ampliarlo y hacerlo convivir con los conceptos de inarmonía y de combinación aleatoria que contienen y generalizan el estrecho margen de combinaciones verticales en que nos hallábamos reducidos. En vez de hablar de armonía, deberemos dar paso a un concepto de estructuración sonora, que, entendido como concentración de células sonoras, se extenderá desde la mínima concentración que es el sonido puro, sinusoidal, hasta la máxima densidad aleatoria producida por el llamado ruido blanco.

Existirá en esta nueva situación cierta similitud con la plástica, ya que ahora el compositor deberá fabricar su propia paleta sonora. Un azul de Picasso podrá no ser exactamente igual a un azul de Delacroix, por ejemplo, pero hasta ahora un tono de oboe de Strawinsky es exactamente igual a un tono de oboe de Berlioz o de que cualquier otro compositor de cualquier época que lo haya empleado. En esta nueva estructuración sonora cada compositor podrá determinar sus propias sonoridades y sus estructuraciones podrán ser exclusivas en el grado que le permita su oficio.

La polifonía y su antigua técnica del contrapunto, basada en la superposición de líneas melódicas independientes en su movilidad pero comprometidas en sus relaciones armónicas, se ven substancialmente transformadas al ser afectadas por los nuevos conceptos de melódica y armonía. No solamente podremos hablar de una polifonía, y, en este caso, utilizando el término peyorativamente, en el momento de superponer varios planos sonoros, sino el verdadero concepto polifónico se referirá, ahora, al relieve sonoro que surgirá de las distintas trayectorias de los planos sonoros en el espacio. Se tratará de una polifonía espacial cuya síntesis será proporcional al antiguo concepto de polifonía plana.

El ritmo, substancialmente influido por procesos vitales del hombre



como ejecutante de la música (sincronismo, resonancia, movimiento, reposo), al liberarse de este vínculo humano adquirirá una dimensión totalmente distinta. En rigor, será más preciso referirse a *duraciones*, cuya variedad y trabajabilidad ya no estarán regidas por fraccionamientos aritméticos simples sino podrán ser derivadas de necesidades musicales que no se ciñan a un "tempo" o métrica constante, sino, en un constante devenir agógico, es de esperar que al antiguo concepto de poliritmia suceda uno equivalente de "politempi", quedando la métrica reducida a la función de puntuación musical de la frase sonora en pro de una mayor inteligibilidad de la idea del autor.

El color sonoro quizás sea el elemento que menor correspondencia tenga en esta equivalencia de conceptos. El color sonoro, en la música tradicional, es producto de la naturaleza de cada instrumento musical según lo entrega su fabricante. En términos acústicos, son propiedades espectrales que, si bien varían según los distintos registros, dinámicas y períodos transientes, mantienen ciertas cualidades comunes en cada instrumento que permiten identificarlo en cualquier condición que actúe. En esta nueva era musical, al no existir instrumentos musicales, no existirá color instrumental tal como lo entendemos hasta ahora, sino éste será parte integrante de la estructuración sonora de que hablábamos; pero esta aparente desventaja es compensada con creces por la introducción de la modulación espectral de una misma estructura sonora. Esta estructura sonora, entendida como complejo de una fundamental definida y constante, puede atravesar distintas regiones espectrales en un proceso de expansión o contracción, sin perder su constancia dinámica. Es de este modo, una materialización del antiguo ideal perseguido por Mahler y Schönberg de la *Klangfarbemelodie*, o melodía de colores, que Schönberg, y, en forma más evidente, Anton Webern, solucionaron haciendo recorrer el mismo tono por distintos instrumentos orquestales, o fragmentando una línea melódica de modo que cada uno de sus grados integrantes fuese expuesto por un cada vez distinto instrumento orquestal. En este caso no se tiene el pie forzado de recurrir a los contados instrumentos orquestales y a la ineludible trizadura en la continuidad, sino la variación puede ser infinita y todo lo sutil y paulatina que se quiera. Grandes posibilidades de tipo colorístico pueden obtenerse, también, empleando los innumerables tipos de ataques y extinciones de sonidos, junto a posibilidades de vibratos, trémolos, portamentos y modulaciones desconocidas hasta ahora.

Una dimensión de importancia fundamental que aporta este nuevo ideal, es el *relieve sonoro*, producto del desplazamiento en el espacio de

las distintas estructuras sonoras. El vínculo físico que impedía al solista u orquesta variar su posición de emisión sonora, deja de tener explicación al superarse la barrera instrumental, y lo lógico es que el sonido adquiera una libertad, no sólo en cuanto a sus elementos constitutivos, sino, además, en cuanto a su desplazamiento relativo a la posición del auditor.

La técnica composicional que organice estos nuevos elementos y conceptos musicales provendrá, naturalmente, del contacto que debe existir entre artista y público. Será errado pretender encasillarla en fundamentos estéticos que provengan de una situación ocasional que atraviesa la música, como también será errado apartarla totalmente de lo que hasta ahora hemos sentido como expresión musical. ¿Cuál es la semilla que hace que la música germine como tal aún en lenguajes tan diversos? Decirlo es difícil, pero entre los factores objetivos más decisivos está la forma musical. Seguramente, la forma de esta nueva música no diferirá substancialmente en sus relaciones temporales del sentido formal que siempre ha imperado. Habrá formas abiertas, cerradas, simétricas, asimétricas y, en general, todas sus variantes; pero este tipo de expresión deberá ser equilibrado no sólo en el tiempo sino también en el espacio, lo cual supondrá, además de la forma temporal, una forma de organización del elemento espacial que otorgue una lógica a los desplazamientos de ubicación del sonido en su proyección en el recinto de audición.

Otro elemento que intervendrá, tarde o temprano, será consecuencia del preciosismo sonoro a que se puede llegar por este camino. La belleza del efecto, el culto del sonido aislado, de la pincelada, ya existen con toda evidencia en la música instrumental y es precisamente en nuestros días, que la joven música tiende a ponerlo cada vez más en relieve. Estos nuevos medios, ricos en posibilidades de combinación y capaces de lograr imposibles sonoros, serán una fuerte tentación para el músico puntillista, el que podrá quizás sentir mayor satisfacción en el goce sensorial de cada sonoridad que en el organismo expresivo que integre la música en el tiempo y el espacio. Pero... he aquí un breve inventario de algunas de las posibilidades. Pensemos ahora cuál será la reacción del auditor.

Desde luego, en sus primeros contactos existirá cierta tendencia natural al rechazo, como siempre ha ocurrido ante lo nuevo, pero de audiciones de distintas obras del mismo género, si es que el auditor tiene sensibilidad y formación artística, preferirá unas y repudiará otras. Este es el primer paso, después de sucesivas predilecciones se habrá formado

un "gusto" que, con el contacto más frecuente con esta nueva música, no tardará en convertirse en un placer estético propio de una obra de arte bien realizada. Lógicamente, la carencia de intérpretes redundará en una carencia del factor humano, el imprevisto, la comunicación telepática entre el ejecutante y el auditor, que en algunos casos es factor decisivo en el gusto de la música. Además, no debemos olvidar factores extramusicales que intervienen en la costumbre tradicional de conciertos, tales como los aspectos escénico y social. La visión de un virtuoso explayándose en su instrumento, complementa la audición de la música que él hace vivir para nosotros. Es una especie de encantamiento que se perderá al desaparecer la ejecución. Socialmente, la música instrumental comunica a los distintos miembros de un conjunto instrumental y, por muy elementales que sean los conocimientos que se tiene de la técnica de un instrumento, siempre causa placer al aficionado ejecutarlo.

Esta nueva música está en desventaja en estos aspectos, luego, deberá moverse en un campo de acción diferente al de la música tradicional. Se prestará favorablemente a ser utilizada en lugares donde la visión escénica del ejecutante no tenga mayor trascendencia: ballet, radio, cine, grabaciones, etc., y en salones especialmente diseñados para su audición. Es por esto que es perfectamente clara y lógica su convivencia con la música ejecutada. Hay procesos vitales que intervienen en la música ejecutada que exigirán su perduración; en cambio, esta nueva música nos transportará a esferas sonoras completamente diferentes y en las cuales primará el detalle exquisito, la sutileza infinitesimal, un contenido emocional eminentemente abstracto que exigirá de parte del auditor cualidades especiales y, por lo tanto, un público especial. El mercado artístico cada vez se amplía más con la superpoblación y la mayor difusión cultural y es lógico pensar que a este mayor mercado se le surta de más variadas formas artísticas.

Toda esta hermosa teoría pudo haber estado en la mente de un músico inquieto que la intuyera hace mucho tiempo, pero sólo en nuestros días es posible materializarla gracias a una maravilla de la tecnología moderna:

### *La era de la grabación y reproducción electrónica del sonido*

Por medio de la electrónica podemos envasar y almacenar sonoridades de cualquier naturaleza. No es necesario explicar en qué consiste este milagro, bástenos escuchar cualquier grabación para comprender de qué se trata. Pero solamente en estos últimos años, y aún se avanza en este

terreno, a través de discos microsurco, cinta magnética y altoparlantes electro-dinámicos se está consiguiendo fidelidad en la reproducción sonora que permite reconstituir lo grabado con casi absoluta precisión. Si lo grabado es, además, susceptible de ser ordenado a voluntad, ya están "la música de la naturaleza" y "la música de los astros" en las manos del compositor. Pero aún hay muchas más facilidades que otorga la técnica electrónica: Lo grabado puede ser *modificado* electrónicamente. Muchos tipos de modificaciones existen, algunas de las cuales alejan el resultado substancialmente del original, pero, lo más importante: no se necesita grabar una sonoridad para poder reproducirla electrónicamente, sino, a través de la electrónica, se puede generar directamente cualquier sonoridad que esté incluida dentro del ámbito audible. La electrónica es, hasta el momento, la técnica que soluciona todos los problemas. Por su intermedio se pueden generar las sonoridades de que hablábamos, compaginarlas de acuerdo a la idea del autor y reproducirlas para su captación por parte del auditor. No será necesario grabar una sonoridad generada, ya sea por la probabilidad o dentro de las limitaciones de un ejecutante, sino la grabación se puede obtener a través de una generación directamente electrónica, cuyas limitaciones son de tipo técnico, teórica y prácticamente inexistentes.

La aplicación de la electrónica en la música data de muchos años, pero, hasta la Segunda Guerra Mundial, se había desarrollado solamente en la construcción de instrumentos musicales y en la grabación comercial de música de conciertos y popular. La generación electrónica estaba sometida a imitar lo más buenamente posible los tonos orquestales y la grabación y reproducción a cogerlos y entregarlos con la menor pérdida de fidelidad. Pero de este humilde papel de ciega servidora de la música instrumental, la electrónica se ha convertido en técnica vital para el logro de una música integral. Las relaciones electroacústicas son instrumentos de trabajo que el compositor debe conocer. Las cinco valencias acústicas: Frecuencia, Intensidad, Espectro, Transientes y Duración repercuten en cinco valencias electrónicas: Frecuencia, Voltaje (o corriente), Forma de onda (a fase constante), Transientes eléctricas y Duración. Esta última coordenada, llegado el momento de la grabación, se traduce en centímetros de cinta magnética. Esta invención electro-magnética es el elemento de compaginación o montaje de la obra musical; la sucesión de estímulos sonoros en el tiempo puede grabarse en distintos cortes de cinta magnética que, ordenados y unidos según disponga la composición, constituirán la grabación integral de ésta. Es un procedi-

miento similar al montaje de las distintas tomas de un film que proyectadas sin interrupción, reproducen la composición cinematográfica.

Con estas correspondencias, el compositor puede preparar sus generadores electrónicos de modo de obtener las sonoridades deseadas; modificarlas de acuerdo a cierta modulación electrónica; grabarlas en algún medio concentrador y, finalmente, reproducirlas dentro de una sucesión de imágenes sonoras ya previstas. Este trabajo está en el espíritu del ideal teórico de que hablábamos, pues ya no existen instrumentos sino generadores con todas sus posibles modulaciones; no existe ejecución, sino una grabación que mantiene intacta la idea del autor en todas las ocasiones que se divulgue su creación musical; y ya no existe transmisión desde un foco obligado, sino, también electrónicamente, es posible liberar al sonido en el recinto de reproducción.

La idea que, así expresada, es tan sencilla, ha sido, sin embargo, objeto de diferentes apreciaciones y encontrados puntos de vista. En distintos lugares del mundo se llevan a efecto investigaciones sobre música "sin intérpretes" y los medios que han escogido y los objetivos que persiguen no son siempre los mismos. Además, existen disparidades de conceptos que ahondan aún más estas diferencias. No se pueden normalizar los puntos en conflicto. Son, prácticamente, todos. Lo único que hace coincidir a estas tendencias es que la obra se graba y reproduce electrónicamente y la grabación final es su única y eterna versión. Pero, si nos preguntamos, ¿qué es lo que se graba?, veremos las enormes grietas que separan a estas investigaciones. Una visión panorámica de las distintas tendencias podemos percibirla a través de la clásica pregunta:

### *¿Música concreta o música electrónica?*

Mucho hemos oído hablar de la "Música Concreta" y de la "Música Electrónica". Evidentemente, ambos son los centros que mayor difusión han dado a sus investigaciones sin, por ello, significar que son los únicos ni los técnicamente más perfectos. Ambos se han desarrollado en el seno de instituciones radiales, el nuevo mecenas de la música, una: la música concreta, en la Radiodifusión Francesa en París, y, la otra: la música electrónica, en la Radio del Oeste de Colonia. Ambas denominaciones, me parece, han sido otorgadas con cierto ánimo especulativo y con el propósito muy lógico de individualizar sus trabajos, pero, si analizamos su contenido, nos encontraremos con incongruencias; por ejemplo, la de hablar de música "concreta", en circunstancias que una mayor abstracción se requiere de parte del auditor para evadirse de los estímulos con-

cretos y saltar a la esfera de la música como sucesión de imágenes sonoras con significado puramente abstracto. Música electrónica es una denominación más deficiente aún, pues, a más de idearse en base a su técnica generatriz, es materia de frecuente confusión al asociarla con música tradicional que en alguna fase de su producción está relacionada con la electrónica (es el caso de la música grabada de concierto y de música producida por instrumentos electrónicos). Sin embargo, emplearemos estas denominaciones como medio de diferenciarlas, pues la costumbre termina por legalizar estas imprecisiones de la terminología.

La música concreta emplea como generación de estímulos sonoros, cualquier tipo de generador de sonido. Estos generadores podemos clasificarlos en mecánicos, biológicos y electrónicos, según su fuente de origen. Generador mecánico es aquel que genera sonoridades por medio de objetos (golpes, choques, roces, etc.), mecanismos (instrumentos musicales, máquinas, motores, etc.), y acontecimientos naturales (sonoridades de la naturaleza, lluvias, vientos, etc.). Generador biológico es aquel en el que intervienen procesos vitales en su funcionamiento, ya sea directos, como la voz humana, o indirectos, cuando interviene el hombre en algún momento importante de su accionamiento (un ritmo, un instrumento musical ejecutado, etc.) y generador electrónico es aquel construido por medio de dispositivos electrónicos destinados a obtener sonoridades especiales.

El compositor concreto procede en su trabajo por *grabación, distorsión, secuencia y superposición* del material empleado. Estas fases de su trabajo serán mejor comprendidas si suponemos por un instante que somos compositores concretos y nos aventuramos en la composición de una obra según esta técnica. Elijamos para un primer trabajo tres elementos concretos: por ejemplo, una risa de mujer (generador biológico), el ruido de una gota de agua (generador mecánico) y un sonido puro dado por el oscilador sinusoidal (generador electrónico). Grabados estos sonidos, aisladamente, cada uno nos evoca una imagen más literaria que musical, pero, al penetrar en la fase siguiente: la distorsión, perderán en alto grado su carácter evocativo y se podrá llegar a borrar el reconocimiento de la fuente de generación. La distorsión que se utiliza preferentemente en la técnica concreta se basa en artificios sobre la cinta magnética, filtros electrónicos y controles de envolventes de curvas sonoras.

En la fase siguiente, la secuencia, al sucederlos, ya sea inmediatamente o con pausas (silencio), adquirirán cierto ritmo que hará nacer una forma musical elemental. Esta secuencia de imágenes sonoras poseerá cierto "tempo" interior fácilmente asimilable con el concepto corriente

empleado en música tradicional. Podrá variar de un lento o adagio, si las imágenes se exponen larga y pausadamente, a un prestísimo, si se suceden rápidamente, en forma nerviosa y agitada, producto de utilizar cortes más pequeños de cinta, en su montaje.

Siguiendo el curso de nuestra composición, conociendo los recursos de que disponemos, podemos idear nuestra obra concreta. Para hacerlo, deberemos, en primer lugar, *escuchar* los efectos que podemos extraer de estas tres fuentes sonoras. La audición que nos relaciona con el medio sonoro nos permite concebir la idea de la obra final. Para una mayor riqueza de expresión podemos superponer a nuestro gusto las sonoridades que obtengamos: Así, por ejemplo, de la risa de mujer podemos extraer varios planos sonoros simultáneos con variaciones espectrales y dinámicas que, al ser reproducidas, pueden darnos una sensación de volumen semejante al de una gran orquesta sinfónica. Si cortamos la percusión de la gota de agua y dejamos el breve lapso que continúa, prolongándolo obtendremos un continuo sonoro de una extraña belleza. El oscilador puede darnos sonoridades tenidas o staccatos de gran diversidad rítmica que, si lo ubicamos en el registro alto, nos dará un curioso encaje sonoro. Superponiendo estos efectos, escucharemos un complejo sonoro de rara belleza y perfectamente aprovechable en un momento de la composición concreta. Dejo al lector que, imaginativamente, continúe la composición concreta; sólo necesita de tres grabadoras de cinta magnética, una con velocidad variable, un buen par de tijeras y una buena dosis de paciencia para su trabajo.

En la música electrónica son otros los factores de mayor importancia. El compositor electrónico procede por *generación, modulación, secuencia y superposición*; su material sonoro lo extrae principalmente de generadores electrónicos, aunque, a veces, también hace uso de generadores biológicos o mecánicos. En el estudio de la radio de Colonia emplean tres tipos de generadores electrónicos: el *generador sinusoidal* u oscilador, el cual genera el sonido más puro que pueda existir, el *generador de impulsos*, que da la máxima concentración armónica de sonidos y el *generador de ruido blanco*, que produce la máxima concentración aleatoria de sonidos. Operando con estos tres generadores, puede obtenerse prácticamente cualquier sonoridad en cuanto a su contenido espectral. Para ello se procede por superposición, en el caso del oscilador o por substracción (filtraje), en el caso de los otros dos generadores. La modulación de estos sonidos, así generados, consiste en procedimientos electrónicos que organicen los parámetros restantes, ya que al pretender una síntesis electrónica del sonido musical, no sólo se debe cuidar de obtener

espectros de cualquier naturaleza sino es necesario modular períodos de ataque y extinción que le otorguen carácter especial (percutado, staccato, etc.), aspectos sobre su acentuación y fraseo, además de modulaciones temporales como el vibrato, trémolo, portado o glisado de la música tradicional. Todas estas características sonoras pueden obtenerse electrónicamente y, proyectadas en este plano, son susceptibles de interminables variaciones y generalizaciones hasta ahora desconocidas. Es por esto que el compositor de música electrónica debe poseer conocimientos acústicos, electrónicos y psicológicos, aunque sea en forma muy elemental, para que, consciente de las sonoridades que puede obtener, realice su trabajo componiendo musicalmente la obra y, al mismo tiempo, indicando el procedimiento electrónico que debe seguirse para su materialización. Esta quizás sea la diferencia substancial entre el músico concreto y el músico electrónico: El músico concreto parte de una sonoridad existente y la distorsiona para apartarse de su contenido literario. El músico electrónico concibe primeramente su obra y modula sus generadores electrónicos para alcanzar una sonoridad musical prevista.

Además de las técnicas concretas y electrónicas han surgido otras técnicas que podríamos denominar mixtas o especializadas. El músico Henk Badings ha montado en Holanda un laboratorio de música electrónica, asesorado por técnicos de la Philips. Aunque él ha incluido sus investigaciones y realizaciones dentro de la denominación de Música Electrónica, su técnica es bastante diferente en concepto y procedimiento de la que se realiza en Colonia. Me atrevería a denominarla "técnica mixta" o "conciliatoria", debido a que aprovecha una generación sonora proveniente de las más diversas fuentes. Utiliza sonidos concretos grabados y los distorsiona con procedimiento semejante al de la técnica concreta; utiliza generadores electrónicos (multivibrador, sirena óptica, etc.), diferentes a los de la técnica electrónica y, finalmente, va más allá aún que las anteriores, al usar instrumentos tradicionales preparados o instrumentos musicales electrónicos sui generis como un clavecín electrónico que han construido en ese estudio. Así, su música es una extraña mezcla de sonoridades provenientes, en el fondo, de cualquier generador sonoro y se asocia con las otras técnicas en el aspecto de que para tomar vida necesita ser grabada y reproducida por vías electrónicas.

Una técnica especializada es la que realiza el canadiense Norman McLaren en el National Film Board de Canada, que desde 1939 (el más antiguo de todos), experimenta en una gráfica sonora proveniente de reemplazar por dibujo directo en la banda sonora de la cinta fílmica la forma de onda que usualmente es grabada por medios electrónicos.



De este trabajo artesanal surgen sonoridades extrañas que McLaren ha sabido muy bien asociar con la imagen de sus dibujos animados, el aspecto de mayor interés en su trabajo, pero desde un punto de vista musical puro tiene ciertas limitaciones que pueden ser superadas por las otras técnicas de generación. Aún, este tipo de generación es una de las tantas fases que ofrece la generación electrónica, pero que McLaren ha desarrollado especialmente con la intención de utilizar un procedimiento gráfico integral en su trabajo.

Aún se podrían citar otras investigaciones que se han hecho en este campo, como las realizadas por Maderna y Berio en el Estudio de Fono-logía de Radio de Milán, muy próximas en concepto y procedimiento a la música electrónica alemana, y las de Olson y Belar, en la RCA de EE. UU., más preocupados de un virtuosismo ingenieril que de una problemática musical; pero temiendo extraviarnos si presentamos tantos caminos, enfoquemos un aspecto vital para la materialización de esta música, que es su

### *Notación*

La notación de una idea musical está íntimamente relacionada con su realización. En la música tradicional, la notación se ha basado en el sistema armónico temperado y en las características de los instrumentos musicales. Ambos fundamentos se han dado por sobreentendido y su única alusión en las partituras ha sido por medio de códigos y convenciones que ilustran cual gama o cual instrumento es el que debe utilizarse. Con esta simplificación, una partitura de música tradicional resulta relativamente sencilla para que una persona habituada pueda imaginar con bastante precisión su contenido sonoro. En la música electrónica (hablaré de ahora en adelante sólo de música electrónica por considerarla el camino más serio y completo en pos del ideal sonoro expuesto al comienzo de este artículo), el procedimiento no es tan sencillo, pues no existen las simplificaciones substanciales de la música tradicional. El compositor que ha escrito para instrumentos orquestales ha utilizado un sistema cartesiano (gráfico) de escritura, en el que ha considerado sólo dos variables sonoras grandemente simplificadas: la altura y el tiempo. En la altura se ha reducido a indicar los grados de una escala preestablecida, y su registro (ubicación en el ámbito audible), lo ha precisado por medio de claves convenidas según las posibilidades técnicas de cada instrumento. Sólo ha considerado la fundamental o primera armónica y la sonoridad resultante, determinada por sus características espectrales y transientes, se ha sobreentendido al señalar el instrumento que debe dar esa fundamental

y anotar indicaciones sobre su dinamización y las características de su ejecución. Estas últimas indicaciones contienen, en general, un alto porcentaje de imprecisión, dejando margen a la variación individual de cada instrumentista y, por ende, a una "interpretación" de lo que está escrito. La coordenada tiempo está también grandemente simplificada al prefijar dos elementos que, en el fondo, la determinan: la métrica y el pulso. La métrica indica periodicidad y el pulso constancia de divisiones temporales. Fijando estos dos vínculos al devenir temporal, nace el concepto de ritmo, cuyo campo de acción es enormemente limitado en confrontación al que existiría sin estas convenciones previas. Las indicaciones de variabilidad de métrica y pulso también se indican en las partituras tradicionales por convenciones que, en el caso del pulso, entrañan vaguedad susceptible de ser interpretada de distintas maneras.

Las partituras electrónicas no pueden contar con estas facilidades de abreviación, pues, por su propia naturaleza, al no ser producto de convenciones escalísticas e instrumentales determinadas, su principal característica radica en la igual valorización de todas las variables sonoras. La altura, intensidad, espectro, regímenes transientes, y duración, están en un plano de igualdad, sin que ninguno de ellos haga sobreentenderse a otro. Es, pues, necesario dar indicaciones precisas acerca del comportamiento de cada uno de estos elementos en cada sonoridad y, en el caso ideal, con el agregado de su ubicación espacial. Una tal ambición llevaría y lleva, a notaciones extremadamente complejas que, en la mayor parte de los casos, tendrán que ser presentadas por secciones que desglosen el contenido total de la sonoridad en parcialidades. El compositor tendrá que recurrir, en este caso, a un procedimiento de notación semejante al que utiliza el arquitecto al presentar los planos de una construcción, cuyos detalles aparecen proyectados según distintas vistas y escalas de referencia. Sin embargo, siempre es posible aliviar el trabajo introduciendo algunas convenciones compatibles con el espíritu de la música electrónica, que permitan una presentación global de la sonoridad, aun cuando una audición mental de semejante presentación es problemático que alguna vez alcance a igualar en fineza a la que proporciona una partitura de música tradicional.

Pero es necesario considerar que no existe una identidad de funciones entre una partitura de música tradicional y una partitura electrónica, al reemplazarse la *interpretación* por la *realización técnica*. Su complejidad, en este caso, no es tan grave inconveniente como sería si estuviese sujeta a interpretaciones a domicilio o en conciertos, pues en el estudio el técnico dispone de los elementos y el tiempo necesarios para descifrar

y realizar electrónicamente la idea que el compositor ha anotado en la partitura. En cuanto al estudioso que quiera posesionarse de la comprensión y dominio de la técnica electrónica, deberá, forzosamente, superar las dificultades que supone la lectura de una tal partitura.

Existe aún otro aspecto que destacar en el caso de partituras electrónicas que se deriva del trabajo en el laboratorio. Para el técnico que conoce el material electrónico construido o adaptado para la realización musical, será más comprensible y facilitará su tarea si en vez de dársele una partitura de contenido sonoro, según su expresión física o psicológica, se le provee de una *partitura de realización*, en la que se le indiquen las sonoridades que se requieren y la manera práctica de obtenerlas en el laboratorio. Este procedimiento facilita tanto la creación como la realización de la obra electrónica, pues supone al compositor plenamente interiorizado de las posibilidades técnicas del equipo con que trabaja evitando el que pida imposibles o material de muy difícil obtención; además, el técnico tendrá datos precisos acerca de los elementos generativos y modulantes que debe emplear para cada sonoridad. En el caso de que se utilice este tipo de partitura de realización, el compositor deberá complementarla, de todas maneras, con la *partitura de contenido sonoro* para fines de estudio y confrontación con los resultados obtenidos en el laboratorio.

Actualmente existe una tendencia gráfica de notación electrónica, conservando el antiguo sistema de ejes cartesianos, pero con coordenadas divididas según estricto criterio matemático. Las divisiones que se utilizan son lineales y logarítmicas, según las características de la audición. En el caso de emplearse partituras de realización y contenido, se puede esperar que las partituras de realización se basen en procedimientos analíticos, en que cada información esté dada con cifras y datos precisos, y la partitura de contenido sea de carácter gráfico, debido a su mayor facilidad de lectura.

#### *Un laboratorio de "música electrónica" construido en Chile*

Desgraciadamente, al buscar antecedentes de lo que en Chile se ha hecho sobre esta materia, deberé seguir la pista a través de mi persona. La primera noticia que tuve sobre estas posibilidades fue, por lo demás, pintoresca: Hernan Würth me narró en una ocasión, que había oído hablar sobre unos técnicos de grabación franceses, que mediante procedimientos de cambios de velocidad en el disco, se habían "entretenido" en desfigurar ruidos de las más variadas procedencias, con el fin de obtener

sonoridades extrañas que conformasen elementos musicales que denominaban música concreta. No puedo dejar de reconocer que la idea me entusiasmó, máxime que ya había pensado en tal posibilidad, claro que en forma muy vaga y sin ninguna coherencia estética; sin embargo, sólo empecé a interesarme seriamente a raíz de conversaciones que sostuve con Fernando García, recién llegado de Francia con noticias más frescas y precisas sobre la materia, y de las primeras audiciones de obras realizadas en esta técnica por medio de grabaciones que introdujo en Chile Leni Alexander. A estas alturas, ya deseaba poder experimentar en estas nuevas posibilidades, y más aún, cuando pude conversar con Pierre Boulez en 1954, en ocasión de una visita que nos hizo junto a la Cía, de Jean Luis Barrault y Madelaine Renaud. A través de su conversación tuve conocimiento de los trabajos realizados en Colonia y del detalle de lo que en esos momentos se hacía en París. Junto a Juan Amenábar, compañero inseparable de estos primeros pasos, empezamos a hacer algunas experiencias sonoras en Radio Chilena, aprovechando la buena voluntad de sus directores y controles, pero en estos primeros intentos no hubo ninguna realización destacable, sino sólo los primeros contactos con este nuevo material sonoro, el que fue enfocado, indiscutiblemente, desde un punto de vista "concreto".

Sólo en 1957 se puede mencionar el primer intento serio: La formación del *Taller Experimental del Sonido*, en la Universidad Católica de Chile, el cual estuvo formado por jóvenes músicos de las más variadas tendencias estéticas: Juan Amenábar, Fernando García, Eduardo Maturana, Juan Mesquida, Abelardo Quinteros, Raúl Rivera, León Schidlowsky y yo. Cabe destacar que dentro de los componentes, León Schidlowsky ya había realizado experiencias en esta materia y era el autor de una obra concreta, "Nacimiento", sin lugar a dudas la primera en su género que se presentó en público como acompañamiento a la pantomina de Nois Vander sobre el mismo tema. Durante el funcionamiento de este Taller, que sólo duró un año, se realizaron dos obras concretas: La música incidental de "Los Peces", obra teatral de Enrique Durán, que fue compuesta y realizada por Juan Amenábar a partir de un solo elemento sonoro: un Piano, y un Dúo concreto realizado por mí con resultado sumamente insatisfactorio, por lo que lo considero sólo como una experiencia personal sin ninguna trascendencia musical.

Disuelto el Taller Experimental y, hasta cierto punto desanimado de los resultados que pudiesen obtenerse con los medios hasta entonces empleados, decidí experimentar como próximo paso, en las posibilidades de la "Música Electrónica"; pero, para dar ese paso, era necesario saber

electrónica. Afortunadamente, pude recurrir a mis conocimientos generales de Ingeniería y atreverme a incursionar sobre esta materia y, como complemento indispensable, al estudio de la Acústica y de la Electroacústica. Después de un año dedicado a este estudio, estuve capacitado para emprender la construcción de los artificios electrónicos que demandaba el laboratorio y, como condensación de los conocimientos adquiridos, a la realización de mi Tesis de Ingeniería titulada *Generación Mecánica y Electrónica del Sonido Musical*, que contiene con cierto detalle casi todas las materias que se necesitan para el conocimiento teórico que demandará la construcción de un Laboratorio de Música Electrónica. Esta labor que desarrollé en 1958 no es en ningún caso necesaria que la haga cualquier músico que quiera incursionar en esta nueva técnica. Solamente es una actitud personal, que, impaciente por poder formar luego este laboratorio, decidí responsabilizarme totalmente de esta empresa.

La visita que nos hiciera, en agosto de 1958, el profesor de la Universidad de Bonn Dr. Werner Meyer-Eppler, fue decisiva en la orientación estética de mi trabajo. El nos introdujo los fundamentos y conceptos básicos que profesan en Alemania en sus búsquedas musicales, además de darnos ideas bastantes completas sobre el equipo, material y organización que caracterizan su trabajo. Con estos antecedentes estuve preparado, a comienzos de 1959, para la realización de la primera obra de música electrónica en Chile. Preferí buscar una independencia de expresión y de realización que imprimiese un sello personal a esta primera experiencia chilena. Consideré que los nuevos medios no estaban reservados exclusivamente a los continuadores de la estética puntillista preconizada por Anton Webern, sino que podían ser elementos capaces de servir a los más variados lenguajes. Una actitud que veía como solución al problema de ¿qué decir con estas máquinas?, era ilustrar sus posibilidades a través de varios ambientes expresivos que evocaran formas de organización existentes en música tradicional (no importa qué época ni estilo), pero desarrollándolas de acuerdo a lo que en esos momentos era para mí lo más "electrónico". No se trataba de buscar efectos extraños, sino el material electrónico me sugería ideas de nuevas dimensiones musicales que habría sido imposible realizarlas instrumentalmente, y en la organización de estas ideas tomaba cuerpo el sentido musical que quería imprimir. Como ilustración de posibilidades, lo más conveniente era desarrollar una forma variación. Una temática para variarla, por las características del equipo, debía encontrarse en el campo espectral. Este fue el origen de la idea de *Variaciones Espectrales*. La longitud y pre-tensiones estaban determinadas por el tiempo que diponía y por las po-

sibilidades del equipo. De todos estos factores saldrían, finalmente, cuatro variaciones con una duración total de poco más de doce minutos. No puede confundirse el término *variación*, que he empleado en esta obra con lo que en música tradicional suele entenderse por variaciones. El nexo que une estas cuatro piezas es una disposición espectral común (Onda triangular, Pulsos, Onda sinusoidal, Onda dientes de sierra, Ruido blanco y Onda cuadrada), y ni melódica ni armónicamente tienen ninguna comunicación. Cada una de las variaciones es un trozo independiente con sentido conclusivo propio claramente demarcado. Incluso en su presentación existe una separación entre cada una de ellas que da al conjunto más carácter de Suite, o aún de Sinfonía, que de variación. Sin embargo, insisto en esta denominación porque en cada trozo tomé tanto elementos como procedimientos composicionales especiales y forjé al trozo en base exclusiva a esta "especialidad". No procedí, en este sentido, con una completa libertad de elección sino cada variación es el desarrollo de una determinada posibilidad expresiva del equipo con que conté en torno a una idea musical preconcebida.

La primera variación "Acordal" está compuesta esencialmente por superposición de sonoridades continuas. De esta manera se obtienen estructuras sonoras, algunas veces de gran densidad, cuyo equivalente en música instrumental es el coral o el tipo de música preferentemente armónico.

En la segunda variación "Lineal", trabajo exclusivamente con elementos de pulso ligero contrapuntísticamente elaborados a la manera de un Scherzo de música tradicional.

En la tercera variación: "Evocativa", utilizo sonoridades efectistas que transportan al auditor a un nuevo mundo sonoro y, en este sentido, es la única que se aparta de una equivalencia inmediata con la música tradicional.

La última variación: "Obsesiva", está sustentada en pedales rítmico-melódicos que se exponen en tres sucesivos crescendos hasta llegar al clímax final. Es un trozo que lo pensé danzable como medio de ilustrar el gran futuro que se presenta a la música electrónica a través de la danza.

En resumen, traté de obtener una expresión musical nueva en cuanto a contenido sonoro y procedimiento composicional, pero buscando que esta novedad no surgiese de una negación o exclusión de lo que hasta ahora se ha hecho en música, sino, más bien, como una consecuencia de ello. Sobre los resultados no me corresponde pronunciarme en estas líneas. Desde luego aún estoy muy lejos de alcanzar el

ideal expresivo esbozado anteriormente, pero es lógico suponer que a través de nuevas experiencias pueda aproximarme cada vez más a él.

Electrónicamente también se planteaban problemas conceptuales de difícil solución. ¿Hasta dónde se podía dar cabida a lo imprevisto o a lo improvisado? Una partitura con todos los detalles de su contenido me era imposible realizar porque estaba lejos de conocer todos los complejos sonoros posibles y, en el caso de haberlos supuesto, ¿cómo construir el equipo electrónico que me los proporcionaría? Era forzoso partir de una realidad sonora en base a máquinas ya construidas y sobre esa realidad edificar la obra musical potencial. Cada fenómeno sonoro con sus características acústicas podía obtenerse, ya sea con toda precisión pero a través de un procedimiento sumamente largo, dificultoso en extremo y de dudoso resultado debido a distorsiones y ruidos indeseados (zumbidos, ruidos de cinta, etc.) que, considerando el equipo con que trabajaba fatalmente ocurrirían, o bien, sin una precisión tan exacta pero con resultado de más rápida obtención y mejor calidad sonora. Teóricamente, a partir de un solo oscilador sinusoidal que contenga todo el rango de frecuencias audibles, es posible formar cualquier complejo sonoro, pero en la práctica hay que confesar que los resultados son muy distintos. En cambio, empleando generadores de mayor contenido espectral pueden obtenerse sonoridades más limpias pero de mayor imprecisión en sus componentes. En cuanto a los regímenes transientes de cada sonoridad, si su determinación se realiza en la grabación y selección de lo grabado sobre la cinta magnética, se puede obtener, evidentemente, gran precisión en su regulación, pero un procedimiento tal como ese me habría permitido llegar a grabar sólo la mitad (y con mucha fortuna) de alguno de los trozos y con un resultado que, debido a que experimenté en ese terreno, puedo asegurar inferior al obtenido mediante un artificio de regulación automática de transientes que me dio gran precisión y variedad de períodos de ataque y extinción dentro de variaciones exponenciales en el tiempo.

Es así que tuve que dejar paso a limitaciones debido al equipo y, dentro de estas limitaciones, a imprecisiones y a una cierta dosis de improvisación controlada en el logro de cada momento sonoro. Una parte de los instrumentos que formaron mi equipo electrónico los obtuve de los Laboratorios de Electrónica y Acústica de la Universidad Católica. Estos instrumentos fueron diseñados para hacer cualquier cosa menos música electrónica, por lo que tuve que adaptarlos a su nueva función y moverme dentro de sus posibilidades. Ellos constituyeron casi todo el equipo generativo: dos osciladores sinusoidales (uno con modulación de

frecuencia), un generador de pulsos y un divisor de rayos. Directamente de ellos obtuve formas de onda sinusoidal, cuadrada, pulsos y ruido blanco. La onda triangular la obtuve construyendo un integrador de la onda cuadrada y la onda dientes de sierra a través de un circuito especial que construí y, eventualmente, integrando pulsos estrechos. Los circuitos modulativos tuve que construirlos y consistieron en filtros pasa-altas y pasa-bajas ajustables, el regulador de transientes y mezcladores aditivos y multiplicativos. Estos circuitos los agrupé en un solo cuerpo instrumental que lo llamé "Modulador", el cual tuvo una participación fundamental en el logro de cada sonoridad que aparece en las *Variaciones Espectrales*. Debí construir, además, un mezclador de cuatro canales que me permitiese superponer las distintas líneas leídas por grabadoras. Al final de este artículo inserto fotografías del instrumental y del laboratorio que dispuse, además de las formas de onda con que trabajé, para que el lector pueda darse una idea de las condiciones en que se compuso las *Variaciones Espectrales*. Para mayor información sobre estos instrumentos, remito al lector a mi escrito *Generación Mecánica y Electrónica del Sonido Musical*, donde expongo, con todo detalle, los cálculos teóricos, diseños y funcionamiento de cada uno de ellos con sus correspondientes equivalencias acústicas.

El instrumental usado se completó con un Rack que contenía cuatro grabadoras Magnecorders que el Instituto de Extensión Musical me facilitó para este trabajo. Utilicé una de las máquinas como grabadora y las otras tres como lectoras pudiendo, de este modo, superponer sólo tres líneas en cada grabación, pero como en ciertos pasajes de la obra se encuentran hasta doce líneas distintas superpuestas, el lector podrá contabilizar el número de etapas que tuve que cubrir hasta poder llegar al resultado final. Este equipo, vital para la realización de la obra, sólo lo pude tener en mis manos en el mes de febrero, mes que, por el receso de las actividades del Instituto, les era posible prescindir de él. Durante este lapso debí realizar las adaptaciones del caso, componer y fabricar íntegramente las *Variaciones Espectrales*. Hago esta observación como descargo de las numerosas deficiencias técnicas que sé que existen en la grabación de esta obra pero que, a pesar de trabajar promedio trece horas diarias, me fue humanamente imposible superar.

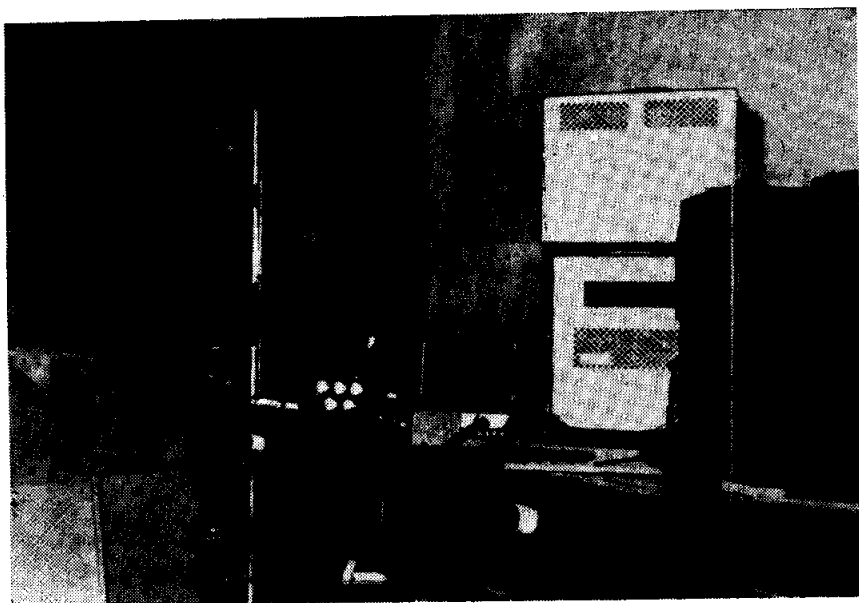
Una experiencia interesante que obtuve en mis *Variaciones Espectrales* fue la:



*Relación entre la concepción y la realización de la Música Electrónica*

En cierta ocasión leí una declaración de Igor Strawinsky tomada de una entrevista en la cual afirmaba que si por un privilegio del tiempo le fuese posible escuchar el resultado final de una obra que acabase de concebir mentalmente, seguramente no la escribiría. Esta aseveración de un maestro de la capacidad y oficio como es Strawinsky debe ajustarse como norma general a los resultados de cualquier obra musical, ya que ¿cómo puede dejar satisfecho a un compositor que ha concebido agrupaciones sonoras ideales, su materialización prosaica a través de continuas concesiones en pos de su posibilidad de ejecución? En su debida proporción debo reconocer que la confesión de Strawinsky calza plenamente con la experiencia que he tenido en música que he compuesto para instrumentos, pero debo también confesar que mi experimentación en la música electrónica dejó un saldo completamente distinto: ahora los resultados superaron las expectativas. Hacer música electrónica es un trabajo fascinante y una experiencia completamente nueva para un compositor. Es una situación semejante a la que acontece cuando se escribe para un instrumento con los dedos puestos sobre ese instrumento. Si el compositor es, al mismo tiempo, un buen ejecutante, podrá ir saboreando el resultado final a medida que avanza en su composición; pero en el caso de la música electrónica se va mucho más allá en esta sensación. No es un instrumento el que se tiene bajo los dedos, sino agrupaciones sonoras que en intensidad y dinamismo pueden superar fácilmente a una gran orquesta sinfónica. Además, el resultado final quedará registrado para siempre en la grabación y no habrá posibilidad de "versiones" que traicionen posteriormente la idea del autor. Dentro del proceso de formación de la obra electrónica y a través de la grabación de cada una de sus partes componentes, el compositor puede dosificarlas en la medida que desee, tiene la oportunidad de experimentar continuamente distintas soluciones a problemas composicionales y todo esto *escuchando* en cada caso los respectivos resultados. De ahí que no sea extraño que, incluido en un plan esquemático general de la obra, la elección de cada detalle pueda variar en el curso de su confección superando aún la idea que inicialmente se había forjado el compositor. No se trata de hallazgos fortuitos sino de una investigación sistemática en pos de la solución más satisfactoria. Pero la incorporación de la investigación como actitud vital en la composición será solamente una etapa transitoria mientras el músico consiga dominar auditativamente los elementos con que cuenta y traducir en términos sonoros el complejo voca-

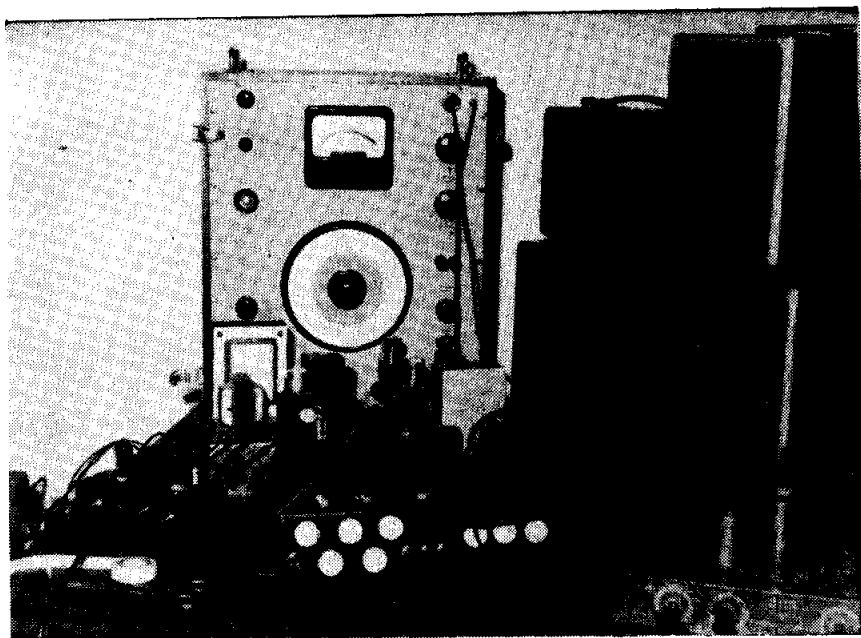
bulario electroacústico. En esta nueva situación, el compositor podrá componer íntegramente su obra, con todos sus detalles, sin necesidad de comprobar las sonoridades en el laboratorio y, por lo tanto, puede imaginarse la existencia de futuros laboratorios de música electrónica, donde se confeccionen partituras electrónicas de compositores de los más variados lugares geográficos. Suponiendo un continuo progreso en la técnica de realización y montaje se ve que el futuro de la música electrónica, ahora cuantitativamente, es inmenso. Dentro de esta gran cantidad de obras que se introducirán en el mercado sólo sobrevivirán aquellas que posean un verdadero valor musical, y obras de valor musical sólo podrán ser hechas por músicos de talento que dominen las posibilidades sonoras del equipo electrónico. La situación es, pues, la misma que la que ocurre con la música tradicional. No será la técnica (instrumento o instrumentista) la que confiera valor a una obra musical, sino el talento y dominio de los elementos del músico que la crea.



Vista general del laboratorio de música electrónica



José Vicente Asuar trabajando en el laboratorio de música electrónica  
(Construido en el Laboratorio de Acústica de la Universidad Católica)

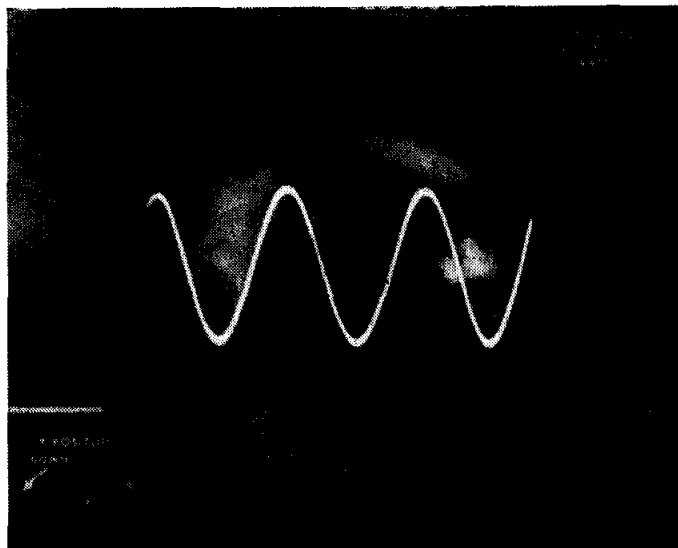


Detalle del equipo generativo y modulativo



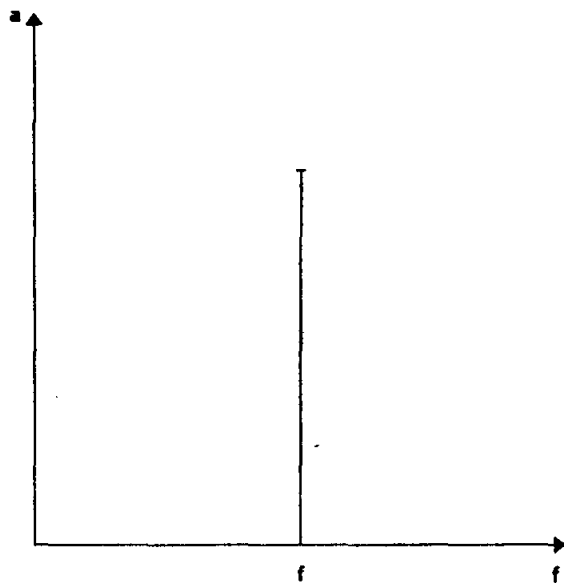
El "Modulador" junto a su creador

FORMA  
DE ONDA



Onda Sinusoidal

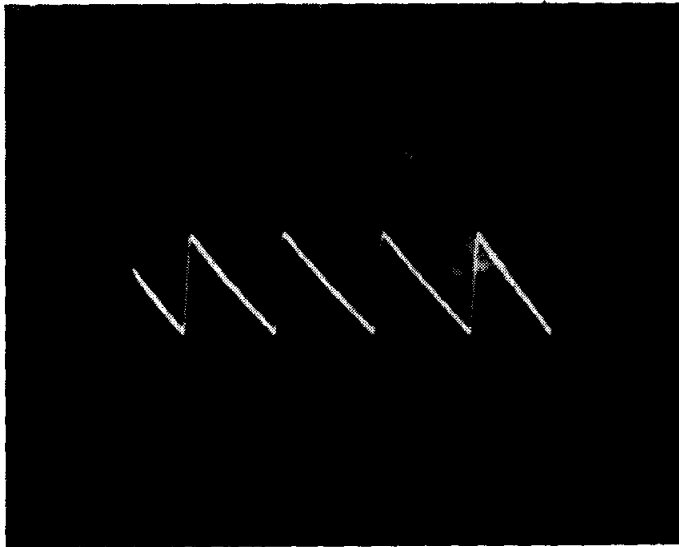
Espectro Acústico  
Equivalente



Expresión Analítica

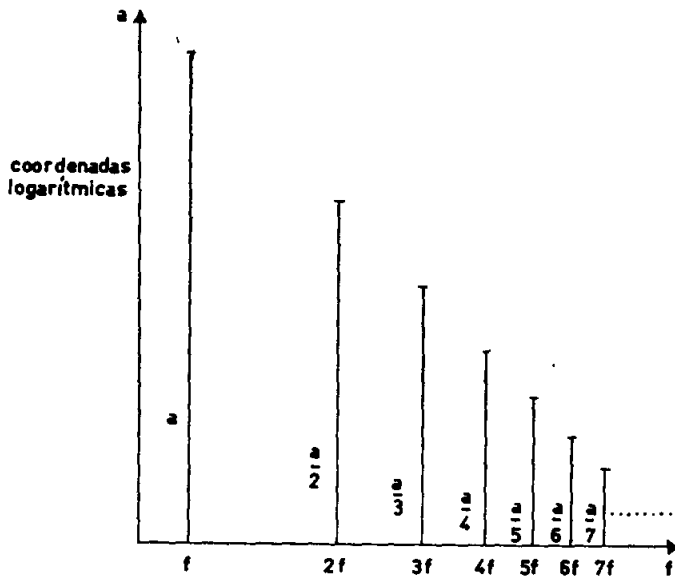
$$F(t) = a \cos \omega t$$

FORMA  
DE ONDA



Onda Dientes de Sierra

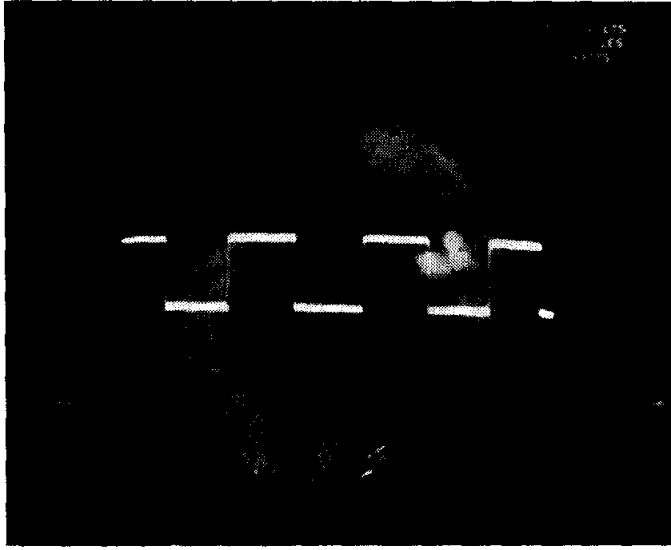
Espectro Acústico  
Equivalente



Expresión Analítica

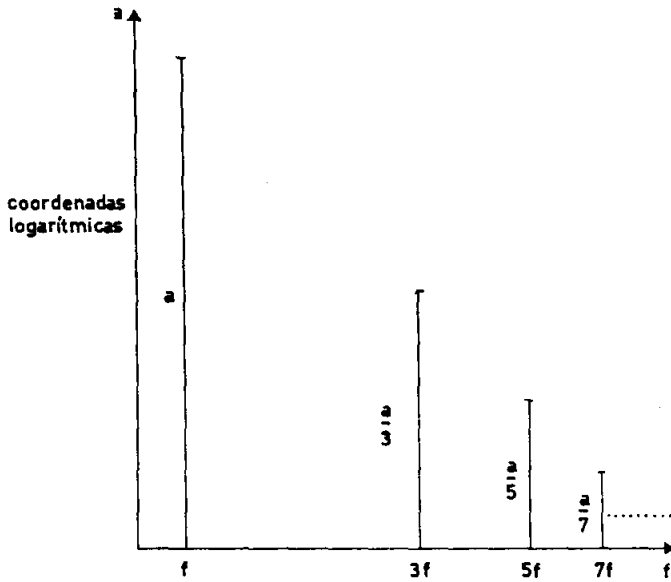
$$F(t) = a \cos \omega t + \frac{a}{2} \cos 2\omega t + \frac{a}{3} \cos 3\omega t + \frac{a}{4} \cos 4\omega t + \dots$$

FORMA  
DE ONDA



Onda Cuadrada

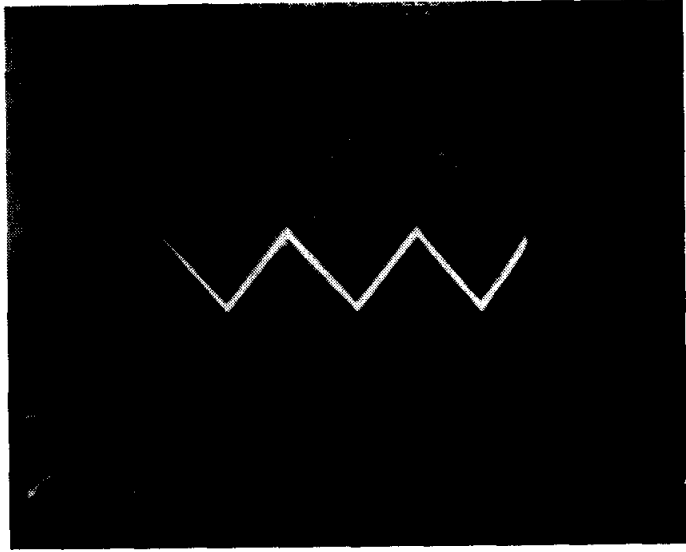
Espectro Acústico  
Equivalente



Expresión Analítica

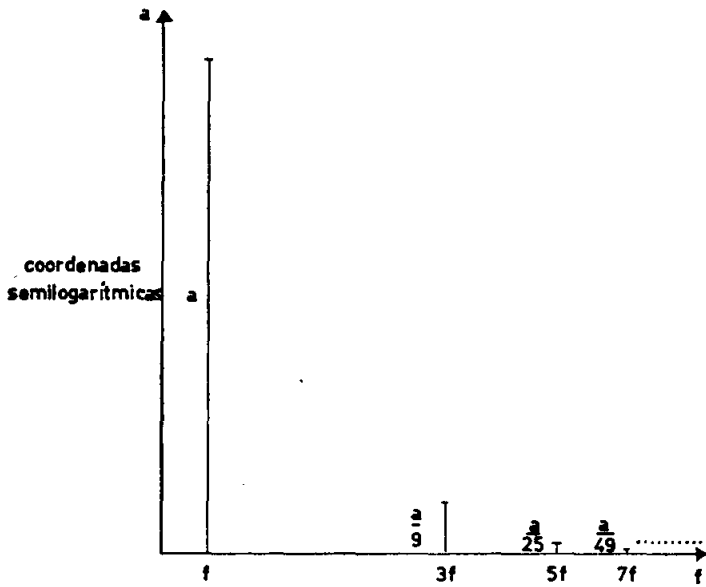
$$F(t) = a \cos \omega t + \frac{a}{3} \cos 3\omega t + \frac{a}{5} \cos 5\omega t + \frac{a}{7} \cos 7\omega t + \dots$$

FORMA  
DE ONDA



Onda Triangular

Espectro Acústico  
Equivalente

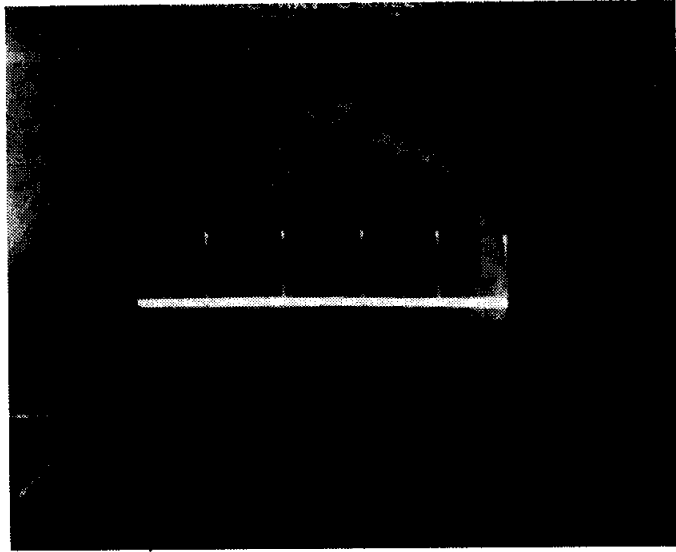


Expresión Analítica

$$F(t) = a \cos \omega t + \frac{1}{9} a \cos 3 \omega t + \frac{1}{25} a \cos 5 \omega t + \dots$$

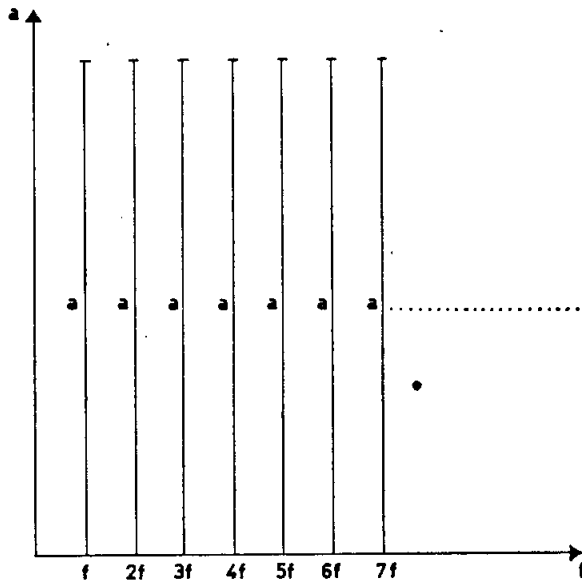


FORMA  
DE ONDA



Impulsos

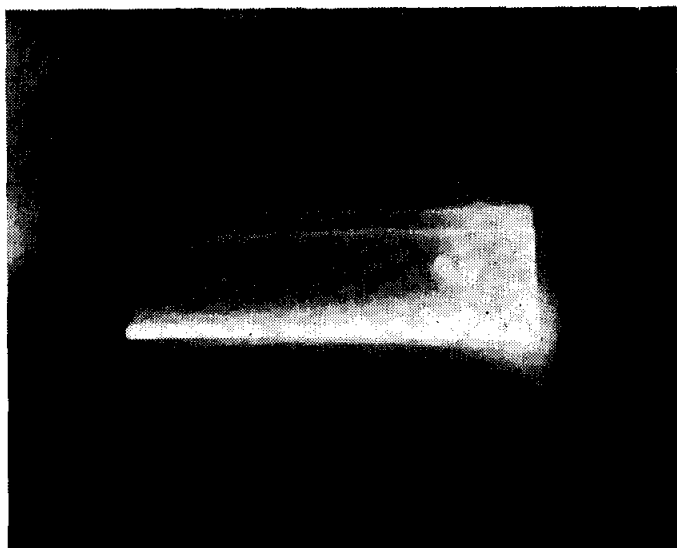
Espectro Acústico  
Equivalente



Expresión Analítica

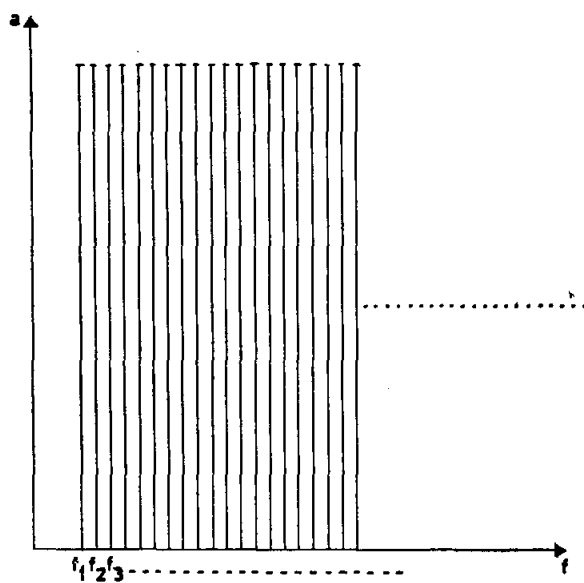
$$F(t) = a \cos \omega t + a \cos 2 \omega t + a \cos 3 \omega t + a \cos 4 \omega t + \dots$$

FORMA  
DE ONDA



Ruido Blanco

Espectro Acústico  
Equivalente



Expresión Analítica

$$F(t) = A [\cos \omega_1 t + \cos \omega_2 t + \cos \omega_3 t + \dots]$$

# JORGE FEDERICO HAENDEL

p o r

*Luis Gastón Soubllette*

Lo que se dice en este artículo sobre Jorge Federico Haendel, no es una novedad para nadie, ni aún para los profanos en el arte musical, porque escribir sobre Haendel, como sobre Beethoven, es repetir cosas que todos conocen y que son de dominio público. El autor de estas páginas no da a conocer aquí el resultado de ninguna investigación especial sobre algún aspecto aún desconocido de la obra del gran maestro alemán, sino que se limita a reconsiderar su vida y su obra con el objeto de conmemorar el segundo centenario de su fallecimiento.

El juicio, más justo, más gráfico y más breve que se ha emitido sobre Haendel lo expresó Federico Nietzsche cuando lo calificó de "hombre pletórico" y quien conoce bien el pensamiento de este filósofo, podrá apreciar en estas palabras el elevado concepto que ha debido tener de él, porque dentro de su terminología tan particular, aquel calificativo vendría a ser aplicable sólo a un superhombre. Nada más cierto, Haendel es dentro de la historia del arte uno de los más acabados ejemplares del hombre pletórico y para todos los que conocen su música, su nombre es sinónimo de grandeza y felicidad, en una palabra: plenitud.

La vida de Haendel fue activa y variada, llena de viajes y empresas. Haendel fue un hombre de acción, pero su actividad no fue desplegada con ese espíritu realista y utilitario que anima a los hombres de acción comunes, sino que hubo en ella esa dosis de aventura, improvisación y fantasía propias de los artistas románticos y de los héroes del Renacimiento.

Hijo de esa excelente burguesía del siglo XVII, unía a las virtudes de su clase un sentido aristocrático de la vida que dio a su existencia el rango y la forma correspondiente a un verdadero gentilhomme. Tenía un carácter fuerte, era seguro de sí mismo y sabía imponerse y desafiar grandes obstáculos, pero era piadoso, puro y generoso como pocos artistas lo han sido. Ni la humildad franciscana de Bach ni la prepotencia de Lulli, y por la amalgama de esas virtudes es a Beethoven a quien se asemeja.

Reunía en sí la profundidad germánica y la poesía de Italia, la austeridad de un chantre luterano y un amor bien meridional por las cosas bellas, la alegría y la luz. Sabía ser tan sereno, como activo y emprendedor.

El autor de "El Mesías" nació en Halle, Sajonia, el 23 de febrero de 1685, el mismo año que Juan Sebastián Bach, en aquel glorioso momento de la historia de la música en que el estilo barroco va a alcanzar su plenitud y va a ser él y su ignorado compatriota quienes se encargarán de llevarlo a su máxima perfección. Su padre, hombre autoritario y obstinado, había decidido destinarlo a la carrera del Derecho, pero en una visita a Weissenfeld, contando Haendel con siete años de edad, quedó decidido su destino, cuando el duque de Sajonia aconsejó al padre no contrariar la vocación de su hijo, después de escucharle tocar el órgano.

Su primer maestro fue Zachow, músico alemán originario de Leipzig, ese tipo de artistas que más son como maestros que como creadores y que tienen el raro privilegio de intervenir de un modo decisivo en la formación de los grandes artistas. Zachow fue para Haendel lo que Neefe para Beethoven. Como aquél poseía tanto talento como benevolencia, según las palabras de Mettheson, y así, los primeros pasos de Haendel en su carrera musical fueron marcados por el incomparable sello que da a la vida y la obra de un artista la influencia de un maestro sabio y bondadoso.

Zachow inició al niño en la armonía y le enseñó a desarrollar sus ideas musicales y su inventiva y es posible que este aprendizaje haya sido determinante en la prodigiosa capacidad de improvisación que Haendel poseyó siempre. También lo puso en contacto con la música de los grandes maestros italianos, pero el niño no llegó a entusiasmarse con ella, inclinándose más por la riqueza estructural y la sobriedad de la escuela alemana. Fue Zachow quien estimuló en Haendel el gusto por la música grandiosa y heroica y es notable la semejanza que bajo este aspecto presentan ciertas obras de ambos músicos.

A los 18 años de edad, Haendel se trasladó a Hamburgo, seguramente guiado por los consejos de su maestro. Esta ciudad, que era entonces un importante centro musical europeo, puede ser considerada como la cuna de la ópera alemana y es en ella donde Haendel tomó su primer contacto con la música de teatro. En Hamburgo conoció a Mattheson, célebre crítico y compositor alemán, uno de los fundadores de la ópera en Alemania y un gran nacionalista. Mattheson fue el segundo maestro de Haendel, aunque era tan joven como él. Poseía el don de la melodía y era sumamente versado en asuntos de teatro. Refiriéndose a Haendel escribe: "era de una fuerza excepcional en el órgano y en las fugas y contrapuntos", pero hace notar después su debilidad en el aspecto melódico, criticándole su tendencia a escribir arias demasiado

largas. Los dos jóvenes compartieron sus talentos y se complementaron mutuamente; Haendel perfeccionando su estilo melódico y Mattheson profundizando el contrapunto. Pero ambos eran demasiado orgullosos y fuertes en su arte como para que esta relación fuera duradera.

Por intermedio de Mattheson, Haendel entró en la ópera y en la vida de conciertos de Hamburgo. El director de la Opera era entonces uno de los más grandes compositores dramáticos alemanes: Reinhard Keiser, músico de gusto exquisito y de formación franco-italiana, poseía como pocos músicos alemanes de entonces el don de la melodía cantante y un fino sentido del colorido instrumental; sabía explotar tanto el lirismo de la voz como el de la orquesta. Como Lulli, de quien recibió cierta influencia, Keiser se aparta del estilo contrapuntístico pero logra un equilibrio de los elementos vocales e instrumentales que no se encuentra en la obra del maestro francés. Haendel, interesado ya en la música de teatro, no vaciló en hacer suyos los ideales estéticos de Keiser. Habiendo ingresado como violinista de la Opera, tuvo oportunidad de estudiar, en el ejercicio de su oficio, toda la música dramática que constituía el repertorio del teatro, que no era nada pobre, lo que dio por resultado sus primeros ensayos en este terreno. Después de una "Pasión según San Juan", sobre texto de Postel, escribe su primera ópera "Almira", sobre texto de Feustking, estrenada el 8 de enero de 1805 con gran éxito, a la que siguió "Nero", con igual fortuna.

Desgraciadamente, Keiser no tenía dotes de administrador y desde hacía mucho tiempo arrastraba a la Opera a una ruina inevitable. A fines de 1706 tuvo que huir de sus acreedores no sin antes haber tratado de hundir a Haendel, celoso de su súbita celebridad.

Habiéndose maleado entonces el ambiente de Hamburgo, Haendel decidió partir, y aunque no admiraba en modo alguno la música italiana, fue a Italia donde dirigió sus pasos, atraído quizás por los relatos fascinantes de algunos nobles italianos de paso por Hamburgo y por las promesas de protección recibidas de parte de Gastón de Médicis, hermano del gran duque de Toscana, a quien Haendel conoció a raíz del estreno de "Almira". Pasando por Venecia se dirigió a Florencia donde esperaba hacer valer los ofrecimientos de protección de Gastón de Médicis ante el hijo del duque de Toscana, pero ningún provecho importante logró con ello, por lo cual siguió viaje a Roma. En Roma el ambiente era muy poco propicio para un compositor de óperas, pues más que en ningún otro lugar se la combatía por frívola y corruptora, como lo hacían en Alemania también los miembros del movimiento pietista; en compensación, la música religiosa y la música instrumental estaban

muy en voga. Haendel decidió entonces quedarse en Roma algún tiempo para estudiar la música instrumental y la música religiosa católica con el objeto de asimilar su estilo. De aquellos tiempos datan sus "Salmos Latinos", a los que siguió un tiempo después su primera ópera escrita en lengua italiana: "Rodrigo", estrenada en Florencia con gran éxito, lo que le valió un reconocimiento público y el favor del duque antes indiferente.

Despertada su ambición por el triunfo en Florencia, decidió darse a conocer en Venecia, pero no logró en este primer intento hacer representar ninguna obra en ningún teatro. Volvió a Roma a principios de 1708 y esta vez, gracias a su triunfo en Florencia con "Rodrigo", se le abrieron todas las puertas y todos los mecenas, melómanos y compositores romanos le rindieron homenaje. Se le introdujo en la Academia de la Arcadia, donde se reunía lo más granado del arte, las letras y la aristocracia italiana. Conoció a Alessandro y a Doménico Scarlatti, a Benedetto Marcello, a Arcangelo Corelli y a Bernardo Pasquini y llegó a ser considerado un igual entre los grandes. Entre otras obras se distinguen en esta época sus dos primeros oratorios "Resurrezione" e "Il trionfo del Tempo e del Disingano" y sus Cantatas Italianas.

De Roma pasó a Nápoles, donde permaneció un año y donde tuvo oportunidad de intimar con Alessandro Scarlatti, quien se radicó en la ciudad poco después de su llegada. El recibimiento de los napolitanos fue tanto o más entusiasta que el de los romanos y Haendel brilló entre ellos como un astro de primera magnitud llevando una vida principesca. Tuvo la suerte de conocer en Nápoles al cardenal Grimani, cuya familia era propietaria del teatro de San Juan Crisóstomo de Venecia y gracias a este contacto logró representar sus óperas en la brillante ciudad de los dux, importantísimo centro musical europeo que hacía y deshacía la fama de los compositores. La obra con que se dio a conocer entre los venecianos fue su tercera ópera "Agrippina", sobre libreto del propio cardenal Grimani. El éxito fue clamoroso y su fama se extendió rápidamente por el continente.

De paso por Roma había conocido a Agostino Steffani, obispo diplomático de la corte de Hannover y maestro de capilla en la misma, quien tuvo la rara cortesía de ofrecer su puesto a Haendel, pero éste, aún después de su éxito de Venecia, vacilaba sobre la dirección que debía tomar, hasta que algunas prometedoras invitaciones de nobles hannoverianos lo decidieron a aceptar el ofrecimiento de Steffani. La corte de Hannover era entonces una de las más brillantes y cultas de Alemania; su soberano, el príncipe Ernesto Augusto, era un melómano extraordinario,

gran amante de la música italiana y de la ópera. Había hecho construir un teatro del que Steffani había sido director y en el que había estrenado, entre otras obras, no menos de quince óperas suyas.

Haendel permaneció un breve lapso en Hannover y después de obtener una licencia de su soberano, siguió viaje a Inglaterra, donde le habían hecho algunas interesantes proposiciones. Pero antes de seguir su pista a Inglaterra, digamos algo más de Steffani, porque ejerció una bienhechora influencia sobre Haendel. Steffani, que conoció con sus óperas una celebridad de la que hoy nadie se acuerda, si bien no era un gran compositor, tenía como ningún músico italiano la virtud de dominar la técnica del bel canto y de él aprendió Haendel mucho en lo que se refiere a la correcta escritura de la música vocal. Fue para él lo que Salieri para Beethoven, aunque éste no resultó un alumno tan aprovechado como el otro en este aspecto de la composición musical.

La música inglesa en tiempos que Haendel hizo su aparición en el escenario londinense, pasaba por un gran interregno, y la ópera italiana parecía haber conquistado al público de la capital. El terreno se mostraba propicio entonces y además la ciudad contaba con una de las mejores troupes de cantantes italianos, así fue como después de trabar conocimiento con el director de la Opera, compuso su "Rinaldo", escrito en el record de 14 días y estrenado en el teatro de Haymarket con gran éxito. Pero una vez terminado el plazo de su licencia, debió volver a Hannover para continuar cumpliendo con sus obligaciones de maestro de capilla. Por estar cerrada la ópera se vio obligado a escribir música instrumental, estimulado para ello por la excelente orquesta de la corte. De esta época datan sus conciertos para oboe y sus sonatas para flauta.

Pero desde el triunfo de su "Rinaldo", Londres seguía siendo la meta de sus aspiraciones. Nuevamente solicitó a su soberano una licencia y esta vez se emancipó sin mayores escrúpulos. Llegó a Inglaterra en 1712 y de inmediato se puso al trabajo. En su primer año de permanencia en Londres, había escrito dos obras dramáticas, "II Pastor Fido" y "Teseo", a las que siguieron su célebre "Te Deum" para la paz, de Utrecht, y una Oda para el natalicio de la reina Ana. Así se granjeó las simpatías de la corte y nada le costó entonces llegar a ser su músico oficial, naturalmente faltando a su deber para con sus soberanos de Hannover, a los que además afrentaba por ser la reina Ana su enemiga en el conflicto de la sucesión al trono británico.

Pero el destino le reservaba una gran sorpresa: los acontecimientos tomaron súbitamente un inesperado giro, en un abrir y cerrar de ojos, después de la muerte repentina de la reina Ana, Ernesto Augusto de

Hannover fue proclamado rey de Inglaterra y coronado en Westminster, el 20 de octubre de 1714, como Jorge I. Haendel, al ver que su deuda para con su antiguo soberano se volvía cada vez más peligrosa para él, hizo lo posible por obtener su perdón, el cual si se da crédito a la leyenda, le fue concedido por el rey después de escuchar su suite "Water Music", dedicada a él y presentada sorpresivamente en un paseo por el Támesis, por una gran orquesta dispuesta sobre una embarcación.

De las obras escritas en esta época se distingue, en primer lugar, el "Te Deum", por ser la primera obra sinfónico-coral concebida en ese estilo monumental característico de Haendel, primer atisbo de lo que llegará a ser la plenitud de su arte en los grandes oratorios. Estudió, además, la música inglesa principalmente en las obras de su más destacado representante, Henry Purcell, a quien tributó una profunda admiración y cuyo estilo llegó a asimilar, como es fácil advertirlo, en tantas obras suyas.

Los 20 primeros años de su vida en Inglaterra constituyen el período materialmente más activo de toda su existencia, es la gran aventura de la ópera italiana, en la que Haendel gastará una buena parte de su energía en hacer triunfar este género musical en un ambiente que él creyó propicio por cierta moda y snobismo de una parte del público, pero que en el fondo era refractario y constitucionalmente impermeable a un arte de esta naturaleza. A la cabeza de la Academia de Opera Italiana, fundada bajo la protección real, va a desplegar una actividad múltiple, en la que como dice Combarieu, será a la vez, director, proveedor, empresario y víctima.

En 1717, Haendel entra a servir al duque de Chandos y con él permaneció durante 3 años. En esta primera etapa escribió dos obras maestras en lengua inglesa, y en un estilo bastante británico: "Acis y Galatea", encantadora pastoral, impregnada del espíritu de Purcell y la tragedia "Esther". A éstas hay que agregar los célebres "Salmos Chandos", que al igual que el "Te Deum", de Utrecht, son valiosos antecedentes de los oratorios. Asimismo "Acis y Galatea" y "Esther" pueden ser consideradas también antecedentes de los oratorios por la importancia que en ellas tienen los elementos corales e instrumentales, como también esa rica amalgama de contrapunto y melodía, que es la más grande cualidad del arte de Haendel.

A partir de 1720, Haendel se transforma en un verdadero hombre público, deja de ser músico de cámara para ser el músico de todos. Sus obras no son ya de corte ni de iglesia, sino de público. La mejor parte de este período se extiende hasta 1728 y en ella escribe y estrena, entre



otras, sus célebres óperas: "Radamisto", "Ottone", "Giulio Cesare", "Alessandro", "Admeto" y "Tolomeo". El término de esta gloriosa época lo señala la ruina de la Academia de Opera Italiana, por la oposición tenaz de los nacionalistas ingleses, enemigos del arte extranjero. El golpe de gracia fue el estreno en Londres de "La Opera de los Mendigos", de Gay y Pepusch, excelente opereta satírica, en la que se ridiculizó la ópera italiana de un modo decisivo para el fracaso de su empresa.

En los diez años siguientes, Haendel siempre intrépido y obstinado continuará, a pesar de todo, su arriesgada aventura de la ópera italiana bajo su entera responsabilidad. Comprende por de pronto la necesidad de incorporarse más al espíritu nacional. Se nacionaliza inglés y escribe música para la coronación de Jorge II, a quien dedica además su ópera "Ricardo I", sobre tema inglés, pero no se decide aún a abandonar la ópera italiana, género que ha creado ya una fama europea. Después de reclutar nuevos cantantes en el continente, vuelve al combate. De esta segunda época datan sus óperas "Lotario", "Partenope", "Ezio", "Porro" y "Orlando". Entretanto los nacionalistas ingleses rinden tributo a sus antiguas obras purcellianas —en lengua inglesa— y las hacen representar paralelamente al funcionamiento de su teatro italiano. Haendel, deseoso de congratularse con ellos, comienza a escribir sus primeros oratorios al estilo inglés y en lengua inglesa también; así nacen "Deborah" y "Athalia", obras en las que el lirismo coral comienza nuevamente a manifestarse.

Con "Deborah" y "Athalia" comienza el último y más importante período de la vida de Haendel, aquel en que su genio se concentra para crear sus obras las más auténticas y valiosas: los grandes oratorios. Período de lucha también, de una lucha aún más penosa y contra un adversario cuyos motivos poco o nada tenían que ver con la música. La familia real era detestada por una buena parte de la nobleza, y por ser Haendel un favorito de la corte, decidieron atacar, en su inocente persona, al monarca intocable. Así lo más valioso de toda su obra fue concebido en los más duros momentos de su vida. Tenía amigos y partidarios, sobre todo entre la burguesía y sus conciertos no carecían de público, pero los poderosos estaban contra él decididos a hacerlo fracasar. Se rompían sus carteles de anuncio, se organizaban fiestas y conciertos los días en que él presentaba los suyos y se le hacía toda suerte de manifestaciones hostiles. Haendel había escrito y presentado ya diez grandes oratorios hasta 1741, entre los que se destacan "Israel en Egipto" y "Saul", cuando la situación se hizo tan insoportable que decidió, finalmente, abandonar la lucha e irse de Londres. Se dirigió a Irlanda, donde lo habían invitado

amablemente. Y fue entonces, en aquel momento de abatimiento, que su fuerza creadora dio la más grande muestra de su capacidad, al concebir, realizar y terminar, en 23 días, la obra que le haría célebre en el mundo entero: "El Mesías", escrito, como él mismo lo declaró, para ofrecer algo nuevo a los irlandeses.

En una temporada de cinco meses en Dublin, dio dos series de seis conciertos con gran éxito y satisfacción de su parte. "El Mesías" fue estrenado en esa ciudad el 12 de abril de 1742, en un concierto de beneficencia, y desde aquel estreno y durante toda la vida del autor, la obra fue destinada exclusivamente a este fin. De vuelta a Londres tuvo que sufrir nuevamente la persecución de sus enemigos, más encarnizados que nunca; sin embargo, su poder creador no sufrió por esto menoscabo alguno. Después de "El Mesías" escribió "Sansón" en cinco semanas y lo estrenó en Londres en febrero de 1743. A éste siguió su ópera "Semele", el "Dettinger Te Deum", para celebrar la victoria del duque de Cumberland sobre los franceses y los oratorios "José" "Baltazar" y "Heracles", estrenados en medio de la más aplastante oposición. Su salud se había ya quebrantado una vez, cuando fracasó su empresa de la ópera italiana, pero esta vez por la violencia de la lucha el quebranto fue más grave; cayó en un lamentable estado de postración, del que salió sólo por un acontecimiento imprevisto, que arregló definitivamente su vida. Tal como Beethoven, que halagó a los aliados en 1813 con su sinfonía de la "Victoria de Wellington", lo que le dio una súbita popularidad que le permitió solucionar todos sus problemas del momento, Haendel supo aprovechar una favorable coyuntura para conquistarse a la nación inglesa, halagando su patriotismo. El pretendiente Carlos Eduardo, decidido a hacer valer sus derechos por la fuerza, sublevó a los escoceses e intentó una invasión de Inglaterra, la cual después de algunos días de angustia, fue rechazada por el héroe de Dettinger, el duque de Cumberland. Pues bien, como un llamado a los ingleses contra la invasión, Haendel escribió su "Himno para los Enrolados Voluntarios" y su "Oratorio Ocasional", y para celebrar la victoria y honrar al vencedor escribió su magnífico "Judas Macabeo". Naturalmente que esta elocuente muestra de adhesión a la causa inglesa, le acarreó la simpatía de toda la nación poniendo fin a la angustiada persecución de que había sido víctima.

Liberado ya de sus dificultades, pudo en lo sucesivo trabajar en paz en la composición de sus ocho últimos oratorios, entre los que cabe destacar "Joshua", "Salomón" "Suzana" y "La Elección de Hércules", y ofrecer sus creaciones al público londinense, recibiendo una cordial acogida y gozando del prestigio de ser el músico nacional de Inglaterra.

Murió como Juan Sebastián Bach, completamente ciego, pero glorificado en vida, el Sábado Santo 14 de abril de 1759.

\* \* \*

Difícil tarea nos parece la de abarcar la gigantesca obra de Haendel en los estrechos márgenes de un artículo, pero más que un análisis técnico, que todo conocedor de su obra ha hecho en cierta medida, es un análisis estético y una exégesis la que nos interesa y es éste el sentido que daremos a nuestras consideraciones.

Lo primero que llama la atención en la obra de Haendel es su prodigiosa fecundidad. Haendel fue como Mozart un músico de inspiración fácil y espontánea, sus ideas musicales brotaban de su alma y adquirían forma perfecta y definitiva en el acto mismo de ponerlas por escrito y aún con mayor rapidez que el movimiento físico de la escritura, tanto que en muchas ocasiones se veía obligado a emplear una notación abreviada. Como ya lo habíamos mencionado, fue un gran improvisador, mundialmente admirado por este talento, sobre todo cuando improvisaba en el órgano, y el propio Mattheson, rival y hasta enemigo suyo, lo declara, diciendo que en este arte no tuvo igual.

En los grandes compositores, la improvisación no se diferencia de la verdadera creación, pues tan plenamente poseen la técnica de la composición, la escritura y la audición interna, como dominan el teclado, de tal manera que en ambas formas de expresión, improvisación y composición, su facultad creativa se realiza con igual intensidad. Tal es el carácter que la improvisación tuvo para un Bach, un Mozart y un Beethoven, porque poca o ninguna diferencia había entre las obras que improvisaban y las que escribían; así se comprende entonces que Mattheson dijera que Haendel improvisaba a cada minuto de su vida.

Ya en su primera juventud, según lo atestigua Mattheson, era muy fuerte en contrapunto, pues bien, ese talento que perfeccionó hasta un grado increíble en sus grandes oratorios, fue su herencia germánica, la materia prima de su arte, a la que se agregaron después los aportes particulares de todos los estilos europeos asimilados por él. Haendel que como hombre fue un auténtico alemán, como músico fue un artista universal, su genio musical se formó en la escuela europea, sin limitarse dentro de ninguna modalidad nacional determinada. Su obra tiene las virtudes de todos los estilos y en ella están representadas todas las formas musicales de su tiempo. Nada hay en la música que Haendel no haya considerado. Nacido para llevar una vida intensa y activa, tendió siempre a conocerlo todo y a abarcarlo todo, por la capacidad extraordi-

naria de su espíritu para recibir constantemente experiencias nuevas y distintas y esta cualidad innata es el motor oculto que lo impulsó a hacer todo lo que hizo en su vida y en su obra.

Pero no nos traicionen nuestras palabras, no es la obra de Haendel un producto híbrido, engendrado por el cruzamiento de todos los estilos europeos; la obra de Haendel es muy original y muy única, porque no hay en ella mera imitación de estilos ni yuxtaposición de rasgos ajenos, sino asimilación de virtudes, aunque a esto no haya llegado sino por la práctica de la imitación. Haendel ya en la escuela de Zachow había tenido oportunidad de tomar contacto con los estilos de otras naciones, pero sin que su estilo propio hubiera absorbido sensiblemente nada extranjero a la sobria escuela alemana con su desarrollado estilo contrapuntístico y su atrofiado sentido melódico. Pero Haendel no había nacido para quedarse como Bach, toda su vida prisionero de ese mundo musical, y es así que desde los 18 años le vemos empeñado en suplir las insuficiencias de la escuela tradicional alemana estudiando con Mattheson y en los modelos de otros compatriotas suyos conocedores de la música italiana y francesa, el arte incomparable de escribir bellas y auténticas melodías, condición indispensable de toda buena música y cualidad especialmente requerida por un compositor que escribe para la voz humana. El hecho de que la música de Haendel nos parezca ahora tan melódica y que figure él entre los compositores que más han poseído este precioso don de la melodía, nos hace pensar que no fue algo adquirido con pena ni esfuerzo como Romain Rolland insinúa, sino que fue una cualidad muy suya que diversas circunstancias como el contacto con Mattheson, Keiser y la ópera italiana no hicieron más que despertar y poner en movimiento.

Unidos la perfecta melodía con el rico contrapunto, se obtiene la feliz síntesis de estructura y fisonomía que caracteriza el arte de Haendel y que lo hace accesible a la comprensión de todos los hombres, y este es otro aspecto que es interesante considerar ahora. La obra de Haendel, en su parte fundamental, en aquella que ha sobrevivido, esto es, principalmente, en los grandes oratorios y en las obras instrumentales, tiene por la universalidad de su estilo y la humanidad de su contenido una dimensión social especial, y en esto Haendel y Beethoven se dan la mano. Beethoven es, indiscutiblemente, el músico de la humanidad, el músico democrático por excelencia y en el mejor sentido de la palabra, cierto es que hay en su obra cuartetos y otras composiciones que sólo muy pocos pueden apreciar, pero tiene sinfonías y sonatas que hablan un lenguaje que es familiar a todos y que interpreta muy fielmente las más nobles

aspiraciones de la humanidad media. Y esto porque Beethoven no fue maestro de corte ni de capilla y ofreció su arte al público, es decir a toda la sociedad sin distinciones de clases, y porque vivió en una época revolucionaria en que todas las cosas adquirían una proyección hacia la humanidad y su arte refleja este espíritu. Pues bien, Haendel, a pesar de haber vivido en una época en que prácticamente "la humanidad" no existía y, por tanto, no podía hablarse aún del público en el verdadero sentido de la palabra, no existiendo entonces una música pública, sino un arte musical que se desarrollaba en cumplimiento de obligaciones profesionales en una corte o en una iglesia, Haendel digo, a pesar de haber vivido en una época de tales características, rompió el modelo del músico de su siglo, fue independiente y se valió de medios propios, impuso su arte y no lo puso al servicio de nadie en particular, ni lo creó a pedido de ningún príncipe ni ninguna iglesia. Si bien hasta su llegada a Inglaterra su destino parecía ser el de todos los músicos que andan de corte en corte, a partir de "Acis y Galatea" y "Esther", su arte pertenece a todos y su persona se enfrenta con el mundo, primero en la enorme empresa de la ópera italiana y finalmente con sus magníficos oratorios, poniendo al servicio del drama todo el poderío de la música coral y sinfónica. Haendel amaba sinceramente el teatro y hay en su vida bastantes pruebas de ello, a pesar de que hoy su música aparezca divorciada de la escena. Amaba la ópera y a juzgar por la absorción que este género musical ejerció sobre su talento durante tantos años, parecía que él satisfacía sus más altas aspiraciones artísticas, pero no fue así en realidad, y el giro que tomó su obra después de fracasada la empresa en 1737, nos revela cuál era el carácter íntimo de su arte. Haendel amaba también la música pura y cultivó todos los géneros instrumentales, alcanzando en ellos una altura que lo coloca, sólo bajo este concepto, entre los más grandes músicos de su tiempo. No era como Lulli, un músico puramente teatral, sino que además conocía todos los aspectos de la composición y poseía igualmente el don de la melodía, el sentido de la forma, el contrapunto y el lenguaje de los instrumentos y de los coros. Sólo una forma musical que reuniera todos estos elementos podía realizar plenamente su genio creador y esta forma fue el oratorio, y es principalmente en las obras de este tipo que encontramos esa dimensión social, esa proyección a la humanidad y a la comprensión de todos que sólo volvemos a encontrar en las grandes obras de Beethoven. "El Mesías" y la "9ª Sinfonía", aunque musicalmente no tengan ninguna semejanza, han cumplido en el mundo una misma función y han simbolizado un mismo ideal, ambas obras son la quinta esencia del patrimonio colectivo y en

ellas se canta a la hermandad de todos los hombres, en la primera a través de la persona de Cristo, y en la segunda a través de los ideales de perfección y nobleza que subyace en el corazón de todos los hombres, "El Mesías", dedicado por su autor a beneficio de los desvalidos, entonado por todos los aficionados del mundo como una canción popular, como tantos otros oratorios suyos y obras instrumentales, tal es el destino de esta música que pone lo más grande que el arte puede dar al alcance de la humanidad entera.

Los oratorios de Haendel no son música de iglesia, como pudiera creerse, sino música para el teatro y algunos de ellos concebidos para ser representados. Si la mayoría no lo fue, no es porque Haendel no lo haya querido, sino por la oposición que encontró en Londres entre los medios puritanos para llevar temas religiosos a la escena, oposición que se manifestó aún cuando los oratorios fueron ejecutados en forma de concierto. Claro está que no todos son aptos para ser representados, como por ejemplo, "El Mesías" e "Israel en Egipto", cuyo dramatismo reside solamente en la parte musical y carecen de un libreto teatral. "Esther" y "Baltazar" son, en cambio, auténticas óperas bíblicas. En general, puede decirse que los oratorios son las obras dramáticas más ricas escritas por Haendel, porque en ellos emplea en igual jerarquía y en su máxima expresión el lirismo del solo, del coro y de la orquesta, explotando con extraordinaria sabiduría y sensibilidad el poder expresivo de la melodía pura y del contrapunto, lo que desgraciadamente tan pocos compositores dramáticos entendieron.

Las óperas de Haendel no han pasado a la historia a pesar de la importancia que tuvieron en la vida de su autor y esto por la misma razón que hoy no se dan las óperas de Lulli, ni de Scarlatti ni de Bononcini ni de Keiser ni de ningún otro compositor barroco. Y no es porque las óperas de Haendel carezcan de valor, algunas pueden ser incluidas entre los ejemplares más perfectos de su género, pero la posteridad no se ha interesado en ellas, como tampoco en las de sus contemporáneos. No está lejana, sin embargo, la época en que volvamos a apreciar la belleza de aquellos dramas musicales barrocos como muchas iniciativas en este sentido nos lo permiten ahora esperar.

En cambio, su música instrumental ha sido objeto de la más entusiasta aceptación. Música de agrado, de gran calidad en la cual es posible advertir aquella misma riqueza de contrapunto y melodía a que nos referíamos anteriormente. Con mucho acierto ha dicho Romain Rolland que la música instrumental de Haendel es una constante improvisación y en ello reside el secreto de su encanto y de su espontaneidad. no abun-

dan en sus conciertos y sonatas los momentos trascendentales. Pero sí, están ellos llenos de melodía y colorido y su lenguaje es amable, equilibrado y humano. Algunos conciertos grossos, como el N° 5 en Re mayor y el 6 en Sol menor son verdaderas obras maestras y su música al aire libre, como su "Suite Música del Agua" y sus "Fuegos de Artificio Reales", merecen figurar entre las obras orquestales más célebres de la música barroca. Pero no es en el campo instrumental puro donde se hallan sus más altas aspiraciones artísticas, porque Haendel ante todo era un músico dramático y su máximo ideal era poner al servicio del drama todos los elementos del arte musical, que él poseía como nadie, pues pocas veces ha existido en la historia un músico más completo.

El espíritu que anima la obra de Haendel es grandioso, fuerte, lleno de vitalidad y alegría. La robustez es una de sus características más notables, más que en ningún compositor de su época, la orquesta de Haendel aunque esté reducida a las puras cuerdas tiene una sonoridad plena y grande que a veces parece desproporcionada con el instrumental. Con los coros, en los grandes allegros fugados de los oratorios, el efecto es de una grandiosidad aplastante, de tal manera que cualquier giro de la composición adquiere un aire monumental. Pero la grandiosidad no recide solamente en el espíritu de la música sino también en la forma y dimensión de las obras, Haendel tiene una marcada tendencia a escribir obras colosales y enormes y esto que en otro compositor podría ser criticable como sucede con ciertas obras postrománticas, en él es natural y espontáneo, la grandeza física de sus oratorios es la manifestación exterior de su grandeza interior. No se trata de una hipertrofia de la forma sino de una enfermedad legítima, pues hay en su obra bastante riqueza musical, belleza y equilibrio como para justificarla.

No hay en la obra de Haendel momentos depresivos, todo en ella, aún los pasajes graves y trágicos están como protegidos por una serenidad y una fuerza que recide en el fondo mismo de su personalidad, pues el mismo no supo jamás lo que era abatirse y si alguna vez su fortaleza cedió, ello fue únicamente porque sus fuerzas físicas le faltaron.

Hay también en la obra de Haendel una vena pintoresca y amable que cumple una función bastante importante y cuya expresión más acabada es su maravillosa pastoral *Acis y Galatea*, obra cumbre del teatro musical, pero es la serenidad y la grandeza de su espíritu las que más se transparentan en su música y las que dan a su arte su auténtica fisonomía y es éste el colorido anímico con que él se presenta a nosotros, porque el empresario y el hombre de mundo desaparecieron con la muerte física, quedando para nosotros sólo el cantor de las epopeyas bíblicas.

# NUESTRA POSICION EN EL MUNDO CONTEMPORANEO DE LA MUSICA\*

p o r

Domingo Santa Cruz

(Discurso de incorporación como Miembro Académico de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, pronunciado el 26 de julio de 1958).

Sinteria

Señor Rector, señor Decano, señores profesores, señores y señoras:

Con retraso considerable después de mis honrosas designaciones en esta Facultad, coronadas con la investidura de Miembro Académico, puedo, por fin, corresponder a la bondad de mis colegas regresando al seno de la corporación que durante tantos años me distinguió con su presidencia. No ha sido por voluntad propia, sin embargo, si en el tiempo transcurrido no vine a golpear sus puertas: coincidió mi elección con una época en que debí realizar constantes viajes y asumir responsabilidades musicales de carácter internacional; así, cada vez que procurábamos escoger la fecha de la presente ceremonia había alguna ausencia mía que nos obligaba a postergarla.

Durante el tiempo transcurrido no he cesado de pensar en el discurso que nuestra ley universitaria estipula de rigor y su tema, puedo asegurároslo, ha constituido una preocupación constante de mi espíritu. Pensé, primero, en algún tópico relativo a los cursos que en estas aulas profesara: el análisis musicológico, la composición o acaso la historia, reviviendo alguna de las etapas de nuestro desenvolvimiento musical en que tuve participación. Pero, a medida que recorría países y frecuentaba medios diversos, me pareció cada vez más ser esta reunión la oportunidad indicada para daros una cuenta general de cómo me aparecen hoy las cosas en que juntos trabajamos; de hacerlos como un balance general del estado de mis opiniones frente a los problemas generales de la música, a los cuales mi generación debió consagrar lo mejor de su pensamiento.

\*Este primer artículo de Domingo Santa Cruz será seguido por otros tres en los que analizará el panorama de la música actual.

Razones de mi  
tardanza en in-  
corporarme a la  
Facultad: los via-  
jes

éstos, poco a poco  
me fueron indicando  
la necesidad  
del presente tra-  
bajo, una cuenta  
general de mis o-  
piniones actuales



Chile ha sido un caso muy particular de ascenso vertiginoso en la actividad musical. Donde no había sino un medio casero y modesto, llegó el momento en que todo debió ampliarse y en definitiva organizarse; en que el impulso dado nos hizo reclamar nuestro puesto en la vida musical de este siglo y no como una nación cualquiera sino como un país, aunque pequeño, en donde se había trabajado tesonera y seriamente por largo tiempo y de donde más de un aspecto de las actividades de nuestro arte había sido enfocado dentro de conceptos nuevos, de soluciones que significaban un valiente ejemplo internacional.

Al dar cuenta de estas cosas fuera del país, al oír los juicios que acerca de nuestro caso se formulaban, al vernos así proyectados en el conjunto de la vida musical contemporánea, muchas ideas mías se aclararon y afirmaron, muchas también sufrieron modificaciones. Nada es más provechoso que examinar lo propio en el espejo de lo ajeno y para esto Chile, aquella "fértil provincia señalada" del poeta, no situada en el camino de las cosas sino que al fin de todos los caminos, constituye un balcón inmejorable para contemplar el mundo. Pertenece de lleno a la cultura de Occidente, sin particularismos; somos un país marítimo y alejado, es decir, abierto y como hecho para recibir y necesitar relaciones con los demás; poseemos una fisonomía clara y una historia noble y ejemplar; no hemos tenido suelo fácil ni riquezas excesivas como para ignorar las dificultades del trabajo; no nos ciega el nacionalismo cerrado, sabemos recibir observaciones porque entre nosotros es más frecuente el reparo que el homenaje.

Así, pues, resultó provechosisimo confrontar situaciones y medir nuestra realidad.

¿Hasta qué punto somos los que hemos creído ser?, ¿hasta dónde es verdad lo que en otros países creen que somos?, ¿qué es lo que representa la llamada América Latina, tan ausente, tan ignorada en el universo musical, y nosotros dentro de ella?, ¿cuáles son los deberes más urgentes que nos incumben dentro del país y con respecto a nuestra proyección internacional?

Todo esto lo he esbozado (porque sólo un esbozo cabe de tan dilatado asunto), dentro de las medidas del presente trabajo con el título de: "Nuestra posición en el mundo contemporáneo de la música". Su enunciado mismo precisa las dos fases de que consta: una visión panorámica y un análisis de lo que es hoy día la vida musical y luego lo que puede decirse que frente a ella resultamos siendo. El mundo tiende cada día más a aproximarse, a unificarse; averiguar qué cosa somos dentro de esta unicidad, qué sentido tiene lo que hemos hecho y seguimos ha-

ciendo, resultó tarea apasionante para quien vosotros confiasteis largos años la responsabilidad superior de los asuntos musicales del país. A menudo tuve la impresión de haber vivido en una especie de Paraíso Terrenal, de provenir de un mundo virgen y simplista en que todavía no han echado raíces muchas plagas. La inclinación que tenemos de suponer que las luchas y los defectos son privilegio desgraciado de esta verdadera isla que habitamos fue fácilmente corregida por el conocimiento íntimo de otros medios, en donde las dificultades parecen insalvables y tienen troncos centenarios. Por otra parte, reviví con la experiencia de nuestros trabajos la autenticidad de nuestra tradición europea; sentí hondamente de dónde venimos, qué combinación de factores nos han moldeado, qué hemos añadido de propio. Aquí tuve una lección de humildad, porque el alejamiento, el desconocimiento de que hemos sido objeto, nos han llevado a menudo a una cierta sobreestimación.

Antes de entrar en materia, debo agradecer las bondadosas palabras de mi buen y querido amigo el Decano D. Alfonso Letelier, así como también la presencia en este acto del Rector de la Universidad, D. Juan Gómez Millas. Lo que mi distinguido sucesor ha expresado me honra altamente y compromete para el ejercicio de las funciones que hoy día entro a desempeñar. El señor Letelier ha hecho un bosquejo de mis actividades a partir del momento en que resigné las funciones de decano de la corporación. En esta cuenta tenéis un cuadro del origen de mis observaciones y lo que dije al comienzo acerca del porqué de esta incorporación tardía resulta de sobra explicado; también, el que cuanto voy a expresar se funda en reiteradas permanencias en países europeos y americanos, en la participación en muchos congresos, jurados y festivales y en el trato de personalidades que, hasta mi salida del país, eran para mí sólo nombres dispersos en el mundo. Debo agradecer a vosotros el haberme dado, con los cargos que desempeñé debido a vuestra confianza, el respaldo indispensable para que estos contactos fueran establecidos en un nivel de consideración y prestigio, que mi persona individual y privada ciertamente no merecía.

Debo expresar también mi reconocimiento a los gobiernos y a las instituciones que me han hecho posible conocer la realidad musical de nuestra época. En primer lugar a la Universidad de Chile que me envió a los congresos de 1953 confiriéndome el alto honor de representarla en Europa; luego a los Gobiernos de los Estados Unidos de Norteamérica, de Francia, Inglaterra, Alemania e Italia, de los cuales oficialmente he recibido invitaciones. Asimismo agradezco al Consejo Internacional de Música, adscrito a la UNESCO, su extraordinaria deferencia y la parti-

cipación que en él me ha dado; a la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, en sus sedes de Noruega e Italia, a la Fundación Rockefeller de Nueva York, al Concurso de la Reina Isabel de Bélgica, a la Confederación de Educadores de Música de los Estados Unidos, al Congreso por la Libertad de la Cultura, en su sede de Roma, a la Fundación Mac Dowell, de Nueva York, a la Institución José Angel Lamas, de Caracas, al SODRE de Montevideo, a los Festivales de Salzburg y de Bayreuth. La hospitalidad generosa que me han dispensado estas instituciones, me hizo posible conocer y participar en las más variadas actividades musicales de los últimos seis años.

### *Las artes en el torbellino de este siglo*

Haber vivido la primera mitad del siglo XX significa ser testigo de uno de los momentos más impresionantes de la historia. Pese a que ésta se repita y a que siempre los hombres tuvieron la sensación de habitar los peores tiempos, los más difíciles, lo que hemos presenciado como celeridad de transformación, como dimensión de las mutaciones, no tiene paralelo pretérito. Es como si hubiesen vuelto juntos, la época de las grandes invasiones, el Renacimiento, el descubrimiento de América, la Revolución Francesa, etc. Parece que la humanidad adormecida, hubiese despertado súbitamente, y los fermentos que bullían en ciertos puntos localizados se hubiesen lanzado en avalancha desenfrenada a través del mundo entero y aún proyecten alcanzar los espacios siderales. Los que hace cuarenta años, siendo niños, vimos con asombro la novedad del adorno eléctrico de las calles, hemos ido aceptando como fenómenos naturales los avances científicos más imprevisibles, los cambios sociales más hondos. Ha cambiado la dimensión de nuestra vida en el planeta, lo nacional y lo internacional no son ya lo que hasta hace poco fueron. La rebelión de las masas de Ortega y Gasset se va consumando inexorablemente, en la multiplicación aterradora de la especie humana y en el ascenso de multitudes a niveles de vida que antes fueron privilegio de un puñado de personas. Según quien lo mira, todo esto entraña un Apocalipsis o un Nuevo Testamento.

En medio de tan dramáticas transformaciones, acentuadas por dos guerras mundiales, por tiranías crudelísimas y por el temor constante de otra conflagración cuyos efectos irían a emparejarse con los cataclismos geológicos, el espíritu sigue su curso, el arte su destino. Curso y destino conmovidos, angustiados, contradictorios hasta lo más. Vi-

vimos una gran crisis de fe, pasamos por antagonismos implacables que todo lo invaden y que engendran sectas y fanatismos. Tremenda prueba, en que la literatura, las artes plásticas, la música se han lanzado por sendas desconocidas; a veces en brazos de lo instintivo, de lo onírico, a veces alentadas por las matemáticas, por las ciencias y por la tecnología. ¿Qué es el arte?, ¿para qué sirve?, se han preguntado más de una vez los creadores reunidos en congresos. ¿Qué representa el artista en la sociedad contemporánea y qué deberes tiene ella a su respecto? Todos los términos en que la vida de las artes se desenvolvía han cambiado, productor y consumidor, (para hablar en lenguaje práctico), no se encuentran fácilmente entre sí; la sociedad, representada por los Estados es la que se perfila como sostenedora indispensable de la creación; surge el estado político, el conflicto del arte dirigido. ¿A quién dar gusto?, ¿en cuál plano situarse, en la posición hermética del laboratorio o en la entrega al nivel de las masas?

En este panorama inquietante no es exagerado afirmar que la música es una de las manifestaciones del arte que de un modo más radical ha sufrido cambios en todo sentido. Cambios dimensionales profundos, cambios técnicos, estéticos, sociales. Algunas de estas novedades son comunes a diversas expresiones de la cultura intelectual, otras, son privativas de nuestro arte; ya sea porque por primera vez le afectan, o porque le conciernen de un modo particular y a veces casi exclusivo. No podemos, en forma alguna, abarcar el panorama musical de hoy con las medidas o los conceptos de antaño; ellas no concuerdan con un arte inmensamente extendido, propagado por otros medios que los que se usaban, desarrollado en niveles que aún nuestra civilización no ha puesto en su verdadero sitio.

Hay un gran desajuste y se siente que no tendrá remedio mientras no sea analizado a fondo y encarado frente a una realidad que no podemos ignorar ni eludir; mientras no ocurra que, juntos y con igual buena fe, examinen el desarrollo de nuestras actividades los compositores, los educadores, los críticos, los funcionarios gubernativos, los empresarios y demás comerciantes del campo musical, los musicólogos, los mecenas, los autores de música popular, etc., es decir, todos los participantes en el complejo y variado tejido de las actividades sonoras.

Del no hacerse sino consideraciones parciales nace el que se escuchan los más amargos juicios acerca del presente y no en boca de artistas fracasados, sino de quienes con éxito y aun con fortuna han logrado lugares ilustres en la música de nuestro siglo. Arthur Honegger, en la Conferencia de Venecia de 1952, manifestó que a su juicio los

compositores de hoy eran sólo "idealistas", lo que según él equivalía a "dementes poco temibles". Paul Hindemith, en una charla que le escuché en Bruselas en 1953, afirmó que el componer música no debía hoy constituir una profesión, sino a lo sumo el quehacer ocasional de las horas libres de quien tenga otro oficio musical como ejecutante, profesor. Boris Blacher, en 1956, me decía en los Estados Unidos, que uno de los problemas terribles lo constituía el hecho de existir hoy día demasiados compositores, y compositores que sabían escribir y que lo hacen con verdadero talento... William Schuman, dirigiéndose el mismo año a los educadores musicales norteamericanos y expresando la amarga queja de los compositores, les censuraba su despreocupación frente a la calidad de la música, frente a lo que ella es y va siendo cada día. Su discurso, pese a lo diplomático y comedido, provocó sólo ira entre los que precisamente habrían debido agradecer que un artista de su categoría señalara rumbos docentes, aportara su gran experiencia educacional al campo de los estudios generales. No son más favorables las expresiones que los ejecutantes vierten cuando, sin estar a merced de los empresarios, logran abandonar el mundo deportivo de los conciertos para hablar como artistas y como seres humanos. Un gran director de orquesta europeo, titular de uno de los mejores conjuntos del Viejo Mundo, aseguraba que apenas podía, a lo largo de un año, hacer dos programas con la música que le interesaba, con algo que no fuera repetir y repetir lo que el público exige y paga. Por eso Arthur Honegger ha hecho escuela con sus libros descorazonando a los compositores, asegurando que el creador de hoy es como un pequeño industrial obstinado en fabricar un artículo que nadie necesita, o como quien se afana por entrar a un banquete al cual no ha sido invitado. "Es un hecho innegable", escribe el Dr. Arnold Walter, Director del Conservatorio de Toronto, en el Canadá, "que el auditor contemporáneo prefiere cualquier especie de música a la contemporánea". Por eso Roland Manuel, en el Congreso de Roma de 1954, en donde se habló de la composición como de "una dulce manía inofensiva", insistió en la absurda condición de los aficionados a la música de hoy que sólo saben escuchar "con los oídos de su abuelo".

### *Fisonomía actual de la música*

Estamos, pues, en una encrucijada crítica. Se diría una torre de Babel en donde todos hablan sin entenderse. Procuremos ver el panorama desde el piso más alto abarcando el horizonte hasta donde nos sea

posible. De la vida musical que conocieron nuestros padres, circunscrita a determinados centros tradicionales, al alcance de muy precisas esferas de la sociedad, desarrollada en los conciertos o en los salones privados, enseñada en los conservatorios, dentro de la seguridad de un sistema en que todo acorde, según la graciosa expresión de Debussy, venía con su "pasaporte", es decir con su lugar de origen y su destinación determinados, queda ya muy poco.

En primer término han cambiado las dimensiones, si se puede decir, horizontales y verticales. Horizontales, en lo geográfico; verticales, en lo social.

La música se ha vuelto un fenómeno universal. Universal en nuestro concepto de lo que es música: no circunscrito ya a la originada en Europa, sino que admitiendo la jerarquía, la legitimidad, la calidad del arte sonoro de otras culturas. Aun cuando no estemos preparados ni familiarizados para apreciar el largo desarrollo de una raga hindú, o las riquezas melódicas de los instrumentos árabes, eso *es música*, tan respetable como la occidental y mucho más antigua que ella. Por otra parte, se nos ha revelado el hecho de que en los países del Oriente, junto a su arte autóctono se enseñan y practican los sistemas europeos; hay excelentes compositores en el Japón, los hay también en el Medio Oriente; Turquía posee un movimiento musical de primera clase. Ya no es tan sencillo hablar de música, ya no basta saber lo que sucede en Alemania, Francia o Italia para tener un panorama de la vida musical del presente.

Como siempre tuvieron la literatura, la arquitectura, la pintura, nuestro arte goza hoy de sitio y vida legítima en los cuatro puntos cardinales. Creadores, musicólogos, ejecutantes, educadores, publicaciones, hay en todas partes, en todos los continentes, incluso en el nuestro, segundo patio de América, hasta hace muy poco especie de limbo o de región lunar, a merced de los que, por haber nacido en Europa, eran los únicos que "entendían" a Bach o a Beethoven. Ya estos genios nos pertenecen y son tan nuestros como si hubiésemos nacido en Berlín o en Viena.

No sólo la extensión geográfica comprende a los países y cada día más, en razón de los acelerados medios de comunicación y de las numerosas entidades internacionales que agrupan a los que laboran en diversos campos musicales, sino que dentro de las naciones mismas la actividad musical ha crecido en proporciones asombrosas y sigue aumentando. En los Estados Unidos, donde para todo hay una estadística y una cifra numérica me fue dado conocer guarismos insospechados: las or-

questas sinfónicas agrupadas en la "American Symphony Orchestra League" sobrepasan las mil, y con las que tienen los liceos, escuelas y universidades llegan probablemente a tres mil... los compositores catalogados son decenas de miles, los ejecutantes y los profesores, centenas de miles, y muchos millones de personas estudian o practican uno, dos o tres instrumentos. En Europa, pese a las guerras y a las destrucciones, la actividad musical está en pleno crecimiento. Otro tanto ha ocurrido en el mundo comunista con Rusia a la cabeza. En nuestra América los festivales y las reuniones latinoamericanas nos han revelado una proliferación musical a tono con todo lo anterior. ¿Quién sabe por ejemplo, en el modesto caso de Chile, cuántas son las sociedades corales existentes? Donde no había sino dos o tres, hoy es posible contar más de ciento.

Si pasamos ahora a lo que he llamado el crecimiento vertical, la penetración social de la música, se llega a dominios en los que es imposible tener siquiera una idea aproximada. Como luego observaré, nuestro arte se ha beneficiado de medios de difusión que hace muy poco tiempo habríamos tenido por sueños. ¿Cuánta gente escucha música ya sea directamente o por medios mecánicos, cuánta por radio? La música, la que antes conocíamos previas muchas condiciones y suerte, está en todas partes, a toda hora. Veremos más adelante las consecuencias de esta difusión a destajo, pero el hecho es que ella se hace y que numerosas sinfonías, piezas y temas han ingresado a lo popular, diríamos casi al folklore. En la inmensa pirámide cultural, que va desde los círculos reducidos y archirrefinados de la élite hasta la dilatada plataforma popular, se oye mucha música, de todos los géneros, de toda procedencia. Esa es la vida que tenemos que considerar en su variedad, en su proporción, también en la promiscuidad que en ella predomina.

La música no ha conocido solamente cambios dimensionales. Hay otros que le son más propios, y que han transformado su vida desarticulando muchos aspectos de lo que le era tradicional. En primer lugar está la revelación práctica del pasado.

Un saber mejor, una apreciación respetuosa de las épocas pretéritas es actitud general de nuestro tiempo; pero, en lo que a música se refiere, la historia ha salido por primera vez de los libros especializados para acercarse al común de los hombres. Hace medio siglo, aparte de círculos eruditos, la música vivía sin el pasado que enorgullece y da como blasón a las demás disciplinas; era un arte de ayer, se hablaba de Beethoven como "padre" de la música; sus sonatas y sinfonías (pese a la magnífica libertad con que están concebidas), eran la Biblia; Vincent d'Indy las erige en dogma. Luego aparece otro "padre" más antiguo y todos

pasamos a descender de Juan Sebastián Bach; se siguen conociendo obras y la paternidad retrocede a Palestrina o Lassus, a Josquin Després, a Dufay, Machault, y así ganan los siglos nuestra experiencia musical práctica. ¿Qué ha pasado? Simplemente que se ha descubierto un velo, se ha abierto una ventana y nos encontramos con que lo de hoy no es caprichoso ni feo, con que el oído envejecido en las cadencias del siglo XVIII había escuchado mucho mejor antes; con que el cromatismo de Bach se hermana con Chopin y con Wagner; con que Monteverdi y el sorprendente Príncipe de Venosa anteceden a Debussy; Machault y Perotin a Strawinsky y hasta Schönberg. Hay como un contagio musicológico y a una serie de obras históricas magníficas que se publican y traducen a varios idiomas, suceden las antologías grabadas, los conciertos y radio-emisiones históricas. El repertorio se hace enorme, también es enorme lo que una persona que se precie de conocer música debe haber escuchado, no sólo leído en libros. Como profesor que fui de Historia y de Análisis en esta Facultad, puedo asegurar que lo que sabíamos y enseñábamos hace treinta años no tiene comparación con lo que hoy se conoce y se oye; con lo que mucha gente no especializada ha saboreado en calma y asimilado del mismo modo que un conocedor de literatura o de artes plásticas refinó su gusto, frecuentando los clásicos o yendo a los grandes museos.

Junto a la cultura retrospectiva, también en los dominios del tiempo, se ha producido otra novedad que la ciencia y la tecnología contemporáneas han desarrollado y que parece estar como milagrosamente hallada cuando se hacía indispensable encontrar otros cauces para la comunicación de la música: su grabación en discos y cintas magnéticas. Con este invento, desagradable al comienzo, en seguida limitado y sujeto a grandes críticas y hasta burlas, y hoy en vías de una perfección asombrosa, de logros que sobrepasan hasta las mejores posibilidades humanas, la música dejó de ser un arte efímero y pasajero, adquirió permanencia virtual que cualquiera puede hacer realidad en el momento que desee, del mismo modo como se abre un libro o se mira un cuadro. Este hecho, para nosotros, es históricamente tan capital como el descubrimiento de la imprenta y va a modificar en una forma substancial (ya lo ha hecho en mucha proporción) la vida musical del futuro.

Como los avances técnicos se aceptan e incorporan, con una facilidad que lleva aparejada la pérdida de la memoria de cómo eran las cosas antes de ellos, ya hemos olvidado que hasta no hace muchos años vivíamos en música prisioneros de las oportunidades y aún de las casualidades, sobre todo fuera de los grandes centros tradicionales de nuestro



arte. Recuerdo cómo, en Santiago, en 1920, escuchamos y nos dedicamos durante largas semanas a estudiar y a asistir a cada ensayo y a cada presentación de Parsifal. Estábamos ciertos de no volverlo a oír en la vida, o en todo caso hasta dentro de muchos años. Recuerdo, también, algún tiempo más tarde, haber peregrinado con riesgos de mi salud (a causa de una neumonía en el invierno de Europa), a escuchar en Amsterdam la Pasión según San Mateo de Bach. También mi ansiedad era grande pensando en que semejante monumento de la música no se podría jamás conocer en Chile. Menos con la participación de artistas como Mengelberg, Carl Erb, Albert Schweitzer, Wanda Landowska y otros de su talla. Todo esto pasó a la historia: ambas obras (ligadas para mí a profundas emociones de juventud) las tengo en excelentes versiones grabadas, las oigo cuando quiero, en el silencio de mi estudio, partitura en mano, es decir, en condiciones que permiten una comunión artística excepcional. Y esto es posible en Chile como en Francia, en Nueva York como en Punta Arenas o en la Isla de Pascua. Constituye, además, la grabación un documento histórico que los siglos futuros agradecerán, a la época presente, de cuyas actividades musicales estarán informados con una fidelidad desconocida para los tiempos pasados.

En relación con lo anterior, otra maravilla contemporánea, de tiempo y espacio combinados, ha venido a modificar los destinos musicales: la radiotransmisión. Si en el tiempo nuestro arte se ha extendido hasta límites insospechados, en el espacio ha roto la prisión de las salas de concierto para salir al ancho mundo; para que la música pueda ser evocada como un espíritu misterioso que es dable tener presente dondequiera que estemos. Y como la fijación del sonido se hermana en un solo invento con la transmisión radial, ocurre que evocamos tanto lo que está sucediendo como lo que ya pasó. Basta un pequeño toque y a través de las ondas nos llega el presente y el pasado; podemos cambiar de época, de género musical, de sitio, de continente geográfico. Pequeños aparatos que serán cada día más perfectos, nos permiten en cualquier lugar como asomarnos a la música que flota en el éter, a lo que proviene de todo el mundo a un tiempo. La televisión añade, al placer de oír, el de ver a la distancia la producción de la música, los espectáculos músico-teatrales.

Frente a este cuadro de maravillas, a toda esta riqueza, hay otra cara: la del desajuste, la de los problemas y peligros. Cada signo positivo tiene su correspondiente negativo, sus cosas por resolver y muy amenudo su calamidad instalada o en ciernes. Veámoslo también en forma panorámica.

El primero de los signos positivos señalados ha sido el crecimiento geográfico de la actividad musical. Hemos dicho que este crecimiento se ha producido en dos formas: en el aspecto intercultural y en la expansión mundial de nuestra música, con todos sus atributos y características.

A las relaciones interculturales debido al llamado "Proyecto Mayor", la UNESCO dedicará durante muchos años gran parte de su presupuesto. En música esta acción ya ha partido; se anuncian festivales y reuniones en el Oriente o Medio Oriente, a más de un sinnúmero de iniciativas de intercambio. ¿Qué se logrará, aparte del reconocimiento que hoy todos hacemos de la legitimidad respetable del Gamelan, o de la música de Tailandia o del Japón? ¿Llegaremos un día a gustar de un concierto de música hindú, árabe o china, como nos deleitan e impresionan las artes plásticas o la literatura de idéntica procedencia? Estamos separados del Oriente no sólo por siglos de incomunicación, sino que por conceptos filosóficos, estéticos y técnicos que, en música, parecen ser de inconciliable diversidad. En 1953, en el Congreso de Bruselas acerca de "El sitio y papel de la música en la educación de los jóvenes y de los adultos", el Dr. Raghavan de la Universidad de Madras en la India, se refirió a nuestras prácticas en términos por demás despectivos. Dijo que nuestro arte "tiene casi siempre un carácter ante todo cerebral y sensual. Es una música que no cambia el corazón, que no eleva el alma". Por el contrario, el arte de la India, que "constituye un punto de vista filosófico, una forma de yoga", permite "apaciguar las pasiones humanas, disipar la fiebre de las preocupaciones materiales y asegurar el equilibrio espiritual". Para "estos fines sublimes" la India ha conservado su arte melódico mientras el Occidente lo abandona; este arte melódico hindú "es un arte mucho más poderoso que todo otro género de expresión musical". Excuso decir hasta que punto estas palabras helaron las mejores intenciones de fraternidad. En el acercamiento intercultural se plantea a la música de nuestra época una incógnita cuya dilucidación daría materia para varios libros. No voy a insistir en ello porque nos llevaría a tópicos ajenos a los del presente trabajo, destinado ante todo al mundo musical en que se desarrollan nuestras preocupaciones más inmediatas.

Dentro de este mundo, son más graves y urgentes las cuestiones que plantea la difusión universal de nuestra música. En primer lugar, la necesidad de una información completa y de que esta información nos lleve al desaparecimiento de los prejuicios geográficos que obstaculizan la existencia de una verdadera cultura. Pese a todo lo que sabemos, a lo que oímos, no estamos al tanto de lo que ocurre en el mundo musical

que venera a nuestros clásicos, o que se agita en torno al arte contemporáneo. Hay aquí una gran tarea, acaso la más urgente y necesaria de los organismos internacionales: procurar que sepamos lo que es menester saber, lo que ocurre de importante en todos los países, no lo que nos dan las agencias comerciales de noticias o lo que la propaganda interesada impone a la fuerza, abultando en forma simplista la fama hollywoodesca de ciertos nombres famosos.

Conocido esto, adquirida la conciencia de que nuestra música tiene valores en todos los pueblos, irá desapareciendo la impenetrable red de convenciones, según las cuales la música que nos interesa, la "seria", la refinada, tiene coeficientes de valor diverso según venga de Europa, y de ciertos países europeos, de América o de Oceanía. Nadie siente como nosotros (habitantes de un país alejado y periférico de los centros tradicionales), la injusticia irritante que nos cierra los caminos. Muchas veces he citado la picaresca observación de un sacerdote francés, que afirmaba que el cielo está más cerca de Roma que de París, que la canonización, fácil para los italianos, exigía más tiempo y mayores milagros de parte de los habitantes del mundo, a medida que éstos provienen de regiones más apartadas de la Ciudad Eterna. En el empíreo musical ocurre igual o peor cosa: una obra alemana mediocre, por ejemplo, suscitará más interés y será desde la partida mejor apreciada que una buena procedente de los Estados Unidos o que una excelente composición sudamericana.

El segundo factor que he mencionado en el mundo musical que habitamos, es la inmensa expansión social de nuestro arte. Esto sí que es complejo y está preñado de peligros. Voy a enumerar algunos, brevemente, porque las condiciones que ellos determinan son la base de cuanto manifiesto en el presente trabajo.

La pirámide cultural a que he hecho referencia, se ha vuelto más grande y más ancha: su base es inmensa, contiene además muchos más niveles que antes; hay una gradación enorme entre la élite de los compositores, la de los estudiosos, de los aficionados ilustrados y el arte de las masas. En todo el panorama que esto envuelve, existe la más peligrosa promiscuidad; ella es causa del peor desajuste. La cantidad amenaza la calidad; los grupos de vanguardia, indispensables a toda evolución, a toda vida y progreso, se ven aislados, y por asfixia se vuelven snobistas, sensacionales, fanáticos y herméticos.

Junto a esta promiscuidad, señalaré otro hecho inquietante, en absoluto nuevo, que hoy adquiere más de un cariz peligroso: la utilización fríamente calculada y en gran escala de la música para otros fines,

aprovechando sus innegables características hedonistas y morales. La educación general se sirve de nuestro arte, pero con propósitos demasiado a menudo alejados de él, ignorantes de nuestras inquietudes, constituyendo un factor más bien regresivo y corruptor del gusto juvenil. Junto a semejante empleo docente, la música ha sido usada como auxiliar de las doctrinas y de la propaganda política. En el mundo marxista, como luego veremos, está candente tan grave cuestión. Se dirá que la religión ha hecho por siglos, y en todos los países y credos igual cosa, pero, en lo político, ha habido demasiado del viejo sistema "panem et circenses", y en él se ha echado mano de lo musical con excesiva abundancia y ligereza.

Finalmente, hay otra consecuencia de la expansión social, que es hoy día más grave que todas, y que ha penetrado hasta los aspectos más íntimos de la música y no para enaltecerla: el comercio. En el mundo industrial y técnico que vivimos, nuestro arte, por desgracia, da materia para grandes empresas, para negocios descomunales, para consorcios internacionales poderosísimos. A lo largo de los capítulos siguientes veremos hasta dónde nos amenaza y nos limita el tejido omnipotente de los intereses, para el cual no hay calidad, no hay altura; sólo craso utilitarismo, cálculo despiadado y cínico desprecio por todo aquello que no "se pague".

En el enunciado de novedades que la época presente ha traído a la música, me referí a la actualización ancha y divulgada de lo histórico y a los medios modernísimos de comunicación que constituyen las obras grabadas y la radio. Dije, con respecto a lo primero, que el repertorio se ha ensanchado y que nuestra obligación cultural se ha hecho de una amplitud que las generaciones pasadas ignoraron; y esto no sólo en cuanto a revelación de épocas y de autores que antes entraban en los dominios ultraspecializados, musicológicos, sino que respecto de la producción íntegra de los grandes maestros llamados clásicos. Las ediciones oficiales, los "Denkmäler" alemanes, por ejemplo, reproducidos con las mismas planchas metálicas del siglo pasado, adornan bibliotecas privadas muy numerosas; las colecciones grabadas de Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, etc., permiten conocer *oyéndolas*, las *obras completas* de estos maestros, cosa que hasta hace muy poco era inabordable. Todo esto, además es material utilizable por la radio.

Ahora bien, tanta maravilla, ¿alcanza la boga que debiera?, ¿llega generosamente a todos los oídos, está cerca de aquellos a quienes la fortuna no ha favorecido? Desgraciadamente, no. El último de los factores anotados, el comercio, lo ha dificultado todo. Si la masa paga y a ésta

le agradan, por ejemplo, las Sinfonías de Beethoven, vamos dándolas a destajo, manoseándolas, inventándoles vulgaridades, adulterándolas, para que lo que hace tal o cual divo de la batuta se justifique y pueda cobrar los dólares que la estulticia humana le paga. Si por añadidura, estas pobres sinfonías se cree que necesitan menos ensayos (lo que tiene que ser verdad), mejor. Y así Honegger ha podido denunciar lo que llamó, "la beethovenización de Francia", y no por Beethoven, víctima y sacrificado, sino por el dinero.

¿Qué diremos ahora de los discos y de la radio? En el dominio gramofónico, la industria, señora y dueña de algo que vino justamente en la era de su predominio, ha convencido a todos los gobiernos de que el objeto material, el producto fabricado es lo que importa, no lo que contiene. Así, los regímenes aduaneros convierten en pecado mortal llevar o traer un disco, sea éste de música gregoriana o de cabaret. Los libros, respetados por los siglos e indiscutidos como objeto cultural, tienen otros regímenes; puede haber a su respecto y las hay, políticas proteccionistas, pero éstas no llegan a la prohibición lisa y llana con que se limita la circulación de la música, a la peregrina clasificación de "objetos suntuarios", con que se nos impide estar al día, hacer realidad los beneficios que la cultura contemporánea nos brinda en toda forma.

Por lo que toca a la radio, como más adelante analizaré, hay dos doctrinas y dos situaciones: la estatal y la comercial. En los países europeos, donde la cultura cuenta, donde es obligación social amparar la base fundamental de una civilización, el medio poderosísimo de las ondas radiofónicas no ha sido entregado a la competencia comercial. Ha constituido una propiedad pública, con diferentes matices, tal como en todas partes se reservan al Estado ciertas cosas (minerales, por ejemplo), cuya explotación libre entrañaría peligros presentes o futuros. En América, por enorme desgracia, se ha impuesto el sistema norteamericano, pues de América del Norte la radio nos llegó; sistema que en los Estados Unidos, con su dimensión, su multiplicidad, su riqueza puede resultar (lo que los intelectuales de ese país no creen), y aún ser contrarrestado en sus malos efectos por otros medios; pero que traído a países pequeños, formados más cerca del modelo europeo, con masas cuya tradición cultural es otra, ha resultado ciertamente una calamidad cultural y moral. Para defenderla, se ha esgrimido siempre el fantasma de la política. ¿Y por qué este fantasma no aparece tan grave en todo nuestro sistema estatal de educación? Para la música, la radio comercial, añadida a las prohibiciones concernientes a los discos, significa un freno que casi, podría

decirse, anula todos los buenos efectos y las posibilidades maravillosas a que me he venido refiriendo.

Tal es, en resumen, nuestro panorama: brillante por una cara, triste y desconsolador por otra. Bajo el prisma de estas realidades que no nos es dable ya ignorar, analizaré algunas situaciones de la vida musical, en primer término la posición que la música ocupa en nuestra presente etapa cultural y el reconocimiento que de ella hacen los estados contemporáneos.

# LOS PROBLEMAS DE LA CULTURA MUSICAL EN COLOMBIA

por

*Andrés Pardo Tovar*

Especial para la  
REVISTA MUSICAL CHILENA

Los problemas que actualmente presenta la actividad musical culta en Colombia son múltiples y complejos, no sólo en lo que se refiere a los compositores, sino también a los educadores, investigadores e intérpretes. En Colombia, país de ciudades, abundante en recursos económicos y humanos y tierra pródiga en escritores y poetas, no se han podido todavía integrar orgánicamente los esfuerzos aislados de los profesionales de la música, ni coordinar siquiera la actividad docente de sus ya muy numerosos conservatorios y escuelas de música.

Los problemas del compositor, del musicólogo y del pedagogo musical colombiano son, de momento, casi insolubles. Y es frecuente el caso de que sólo encuentren comprensión en el exterior. Por ello, compositores de tanta valía como Santos Cifuentes y Carlos Posada Amador buscaron otros países donde desarrollar su actividad profesional: el primero, ya fallecido, en Argentina, y el segundo, en México.

Médicos, jurisconsultos, ingenieros, arquitectos e incluso gentes de letras y artistas de la plástica han conseguido un campo favorable, que no sólo les permite subsistir con decoro sino también desarrollar una labor constructiva. Con los profesionales de la música, salvo contadas excepciones, no ocurre lo mismo. El compositor colombiano no tiene mercado para sus obras y es generalmente desconocido fuera de su país. El intérprete y el pedagogo no tienen conciencia gremial y se ven con frecuencia complicados en un juego de intereses personalistas esencialmente infecundo. Y el investigador —el musicólogo— forzosamente tiene que adelantar aisladamente una labor incomprensida en su medio y en ningún caso remunerativa.

Esta situación, que apenas si comienza a solucionarse provisionalmente en sus aspectos más graves, supone el conocimiento de sus ante-

cedentes históricos, en los cuales se encuentra, indudablemente, la clave sociológica del problema. Por ello, y antes de enfocar el actual panorama de la cultura musical colombiana, conviene hacer un poco de historia.

### *Colombia, país literario*

Un estadista neogranadino afirmó que, a raíz de la disolución de la Gran Colombia (1831), Venezuela se había convertido en un cuartel, Ecuador en un convento y la Nueva Granada (hoy República de Colombia) en una universidad. La observación era ingeniosa y en parte verdadera. Sólo que la cultura universitaria colombiana se redujo durante muchos lustros a la filosofía y a la jurisprudencia, con lo cual conservó infortunadamente su carácter arcaico, casi colonial.

Lo que sí es cierto es que Colombia, a través de todo el siglo pasado y hasta muy entrado el presente, continuó siendo —ante todo— un pueblo de oradores, de políticos, de poetas y de jurisconsultos. Especialmente de poetas: tanto en el período romántico, como en el modernista y post-modernista, los liridas colombianos ocuparon una posición muy influyente en las letras de Hispanoamérica. Díganlo, si no, los nombres de José Eusebio Caro, Rafael Pombo, José Asunción Silva, Porfirio Barba Jacob, Rafael Maya y León de Greiff. Vasta y resonante fue también la influencia del novelista Jorge Isaacs, cuyo sentimental idilio (“María”) fue clave emocional de todo un continente. Lo propio podría afirmarse del autor de “La Vorágine”, por cuanto José Eustacio Rivera desencadenó en América, con su novela, un vigoroso movimiento de carácter vernáculo.

Más reciente es la renovada actividad que se observa en el terreno de la plástica, impulso del que fueron iniciadores los pintores Roberto Pizano, Luis B. Ramos —fresquista de tendencia neorrealista— e Ignacio Gómez Jaramillo, y el notable arquitecto y dibujante José María González Concha. Los pintores y escultores colombianos de la actualidad, proyectándose ya sobre un panorama internacional, integran un equipo recíamente orientado por senderos de renovación y consciente de su misión social y de sus intereses gremiales.

La música, en cambio, no fue nunca —en cuanto disciplina técnica— campo muy propicio en Colombia. Y no porque en el curso del siglo pasado faltaran compositores e intérpretes meritorios, geniales algunos, sino porque el ambiente no era favorable para esta clase de actividades. Prácticamente, la cultura musical se redujo, durante la etapa colonial y las cuatro primeras décadas del siglo XIX, al ámbito religioso y espe-



cialmente a los coros de las iglesias basilicales de Bogotá, Cartagena, Pamplona, Tunja, Popayán y Santafé de Antioquia. Desgraciadamente, la obra de los chantres, organistas y maestros de capilla de los siglos XVI a XVIII sólo se conoce a través de las referencias de cronistas e historiadores de muy dudoso criterio artístico. Y como, de otra parte, no se han adelantado investigaciones directas en los archivos catedralicios, los autores de tales obras —con una sola excepción— continúan siendo simples nombres, tras de los cuales subsiste un lamentable interrogante. En Colombia, urge realizar a este respecto una labor sistemática de paleografía musical, que no podría ser adelantada sino por organismos especializados o por musicólogos subvencionados por el Estado.

Más incierto es todavía el panorama de la música aborígen precolombina, especialmente por lo que dice a la nación muisca o chibcha, que a la llegada de los conquistadores ocupaba los grandes altiplanos andinos. Los cronistas españoles, gentes en absoluto ajenas a la inquietud artística, enumeran algunos de los instrumentos usados por los chibchas: *fotutos*, *cañas*, *chirimías* y *caracolas*. Pero a más de que estas palabras nada significan de por sí, la música aborígen de los muisca desapareció, como desaparecieron sus tradiciones vivas, a los pocos lustros de consumarse la cruenta conquista de su territorio. En la formación de la cultura musical colombiana, por consiguiente, no influyó para nada el elemento aborígen, como no sea por lo que dice al “ethos” racial, especialmente sensible —esto sí— en el terreno de la música popular espontánea.

Dadas las anteriores premisas, no es de extrañar que la labor de los cultores de la música sería —especialmente la de los creadores— haya sido singularmente ardua, fatigosa y en ocasiones totalmente incomprendida en Colombia.

### *Los precursores*

Dejando de lado los nombres de los compositores coloniales, entre los cuales figura el de Juan Pérez Materano —primer músico profesional español establecido en el territorio de la Nueva Granada—, anotemos sí que una de las piedras angulares de la cultura musical colombiana fue el canto llano, especialmente en su variedad visigótica, tal como aún se conserva en la catedral de Toledo (España). Esta tradición parece haber culminado, combinándose con la de la antigua escuela polifónica andaluza, en las obras de Juan de Herrera y Chumacero, profesor de “canto llano y salmodia” en Santafé de Bogotá a mediados del siglo XVIII, de

quien se conserva en los Libros de Coro de la Catedral Primada una colección de *Salmos* a cuatro, cinco y diez voces, obras notables por su factura contrapuntal y por su indiscutible valor litúrgico.

No surgieron, sin embargo, en Colombia, compositores coloniales de la originalidad del venezolano José Angel Lamas, artista revolucionario para su tiempo, como que en sus obras abandonó el contrapunto vocal, reemplazándolo por un estilo homófono que se aproxima mucho, por cierto, al de Pergolesi o al de las primeras obras religiosas de F. J. Haydn.

En realidad, los precursores de la cultura musical colombiana fueron dos artistas de comienzos del siglo XIX: don Juan Antonio de Velasco, a quien se ha llamado "el patriarca de la música en Santafé de Bogotá", porque al decir del historiador Cordovez Moure, fue el primero que difundió en la ciudad el gusto por la música seria de carácter profano, y don Nicolás Quevedo Rachadel, paisano y edecán de Bolívar, nacido en Caracas en 1803 y muerto en Bogotá en 1874. Este lejano maestro fue director de orquesta y colaboró como catedrático de la *Escuela de Música de la Sociedad Filarmónica*, primer instituto colombiano en su género, fundado en 1847 por don Enrique Price. Fue Quevedo Rachadel, posiblemente, el primero que impuso en la capital un concepto *técnico* de la actividad musical. Sus producciones se han perdido, pero su mejor obra fue, sin duda, la formación de su propio hijo, Julio Quevedo Arvelo, organista y compositor genial.

La citada escuela de música naufragó en breves años. Otro tanto ocurrió con la *Escuela de Música y Dibujo del Colegio Mayor del Rosario*, que comenzó a funcionar en Bogotá hacia la cuarta década del siglo pasado, bajo la dirección de don Eugenio Salas y en la que se dictaron clases de canto, piano, violín, guitarra y flauta. Esta institución fue patrocinada oficialmente, pero no tardó en desaparecer en medio de la indiferencia general. Salas fue el iniciador del periodismo musical en Colombia: en 1836 comenzó a publicar la "Lira granadina", revista en la que vieron la luz varias obras suyas.

Del mérito de estos ilustres precursores habla por sí solo la indignidad artística del medio social en que les correspondió actuar: "No había clases de matemáticas, ni de física, ni de ciencias intelectuales. Una clase de dibujo lineal hubiera sido un fenómeno, y una de música... un escándalo" (J. F. Ortiz: "*Reminiscencias*"). Se perfilaba ya, desde entonces, la lucha entre el creador y el ambiente. La crónica musical colombiana del siglo pasado registra multitud de casos similares: iniciativas generosas y fecundas y esfuerzos casi heroicos sucumbían ante la indife-

rencia oficial y la pobreza económica de una sociedad sacudida frecuentemente por los avatares de las guerras civiles y de las luchas políticas.

### *Una realización fundamental*

Fue don Enrique Price un distinguido súbdito británico, establecido en Bogotá, donde contrajo matrimonio. Era pianista y contribuyó notablemente, a través de numerosos discípulos, a la formación de un criterio selectivo en materias musicales. Su iniciativa más fecunda fue, sin embargo, la fundación de la *Sociedad Filarmónica*, en la que colaboraron numerosos músicos colombianos y extranjeros, y cuyas labores se iniciaron en 1846 con un concierto orquestal dirigido por el mismo Price. La institución tuvo una vida precaria, pero alcanzó a subsistir once años (1846-1857), sorteando uno de los períodos más agitados de la vida política del país. Su extinción fue lamentable, porque sus fundadores habían orientado su labor por senderos eficaces, excepcionalmente avanzados para su época y su medio: baste con recordar que a comienzos de 1848 se interpretó, en uno de los conciertos de la Sociedad, la Quinta Sinfonía de Beethoven, y que la ejecución de obras orquestales y de cámara de los clásicos vieneses alternaba en los programas con las oberturas de Weber y de Rossini y con obras originales del colombiano José Joaquín Guarín, del venezolano Manuel María Párraga y del mismo Price.

La orquesta de la Sociedad Filarmónica, a juzgar por su formación, fue un verdadero conjunto sinfónico. Constaba de violines primeros (7), violines segundos (9), violas (2), violonchelos (3), contrabajos (3), flautas (4), oboes (2), clarinetes (5), fagotes (3), trompas (5), trompeta (1), "cornetas de pistón", o sea, bugles sopranos (3), oficleide (1), arpas (2), timbales y batería. Es posible que algunas de las anteriores cifras comprendiesen a los titulares del conjunto y a los supernumerarios, porque resulta por lo menos curioso que los violines segundos fuesen más numerosos que los primeros, y que a tiempo que sólo se contaba con dos violas, se dispusiera de cinco trompas y otros tantos clarinetes. En todo caso, es lo cierto que este conjunto tuvo vida propia y actividad constante a todo lo largo de once años, durante los cuales la Sociedad presentó 54 conciertos públicos y numerosos recitales. No es exacto, de consiguiente, que la primera orquesta sinfónica colombiana hubiera sido fundada por Guillermo Uribe Holguín —muy distinguido y fecundo compositor—, a mediados de 1910: lo había sido sesenta y dos años antes por don Enrique Price y sus colaboradores, entre los cuales se contaba don José María Cordovez Moure, músico aficionado y ameno cronista bogotano, de preclara ascendencia chilena.

Desaparecida la Sociedad Filarmónica, se extinguía una fecunda tradición, que de continuarse en Colombia, hubiera producido frutos abundantes. Es indudable, sin embargo, que de sus labores quedaron en el ambiente gérmenes fecundos que a la vuelta de varios lustros permitieron a don Jorge W. Price —hijo y continuador de don Enrique— fundar en Bogotá la primera institución musical docente del país: la *Academia Nacional de Música*, hoy Conservatorio, adscrito a partir de 1936 a la Universidad Nacional.

Coincidiendo con la Sociedad Filarmónica, don José Joaquín Guarín fundó en 1848 una *Sociedad Lírica* para el estudio e interpretación de la música sagrada. Esta institución subsistió hasta el año de 1854. De su orientación estética puede inferirse por el hecho de que el primer aniversario de su fundación fue solemnizado con la interpretación de la "Misa Imperial" (Misa de Nelson, en Re menor), de Haydn. Como compositor, Guarín fue un autodidacto, que se orientó en las obras de los clásicos vieneses. Murió prematuramente, dejando varias partituras orquestales y litúrgicas.

Perdida la huella luminosa de la Sociedad Filarmónica y extinguida la Sociedad Lírica, el italianismo decadente del siglo pasado, caudalosamente importado, dominó el ambiente social. Fue un interregno caótico, en el que solamente brillaron con luz propia los nombres de dos compositores dignos de tal título: José María Ponce de León y Julio Quevedo Arvelo. Ambos, sin embargo, revelan en sus obras hasta qué punto se alejaba la sensibilidad musical colombiana de la gran tradición clásica alemana, para someterse de buen grado a la influencia del "bel canto" y del romanticismo delicuescente de Bellini y Donizetti.

#### *Ponce de León y Quevedo Arvelo*

Fue José María Ponce de León (1846-1882) el primer compositor colombiano de formación europea: entre 1861 y 1870 estudió en el Conservatorio de París, donde fue alumno de Ambrosio Thomas. De Ponce se conservan cinco partituras, que son índice de su formación académica, de su estética superficial y también de su indudable talento: las óperas *Florinda* y *Esther*, el melodrama lírico *El castillo misterioso* (1876), la *Misa de Réquiem* (1880) y la *Sinfonía sobre temas colombianos* (1881), obra esta última que lo clasifica como remoto iniciador del nacionalismo musical colombiano. Ponce poseía el sentido de las situaciones dramáticas y su técnica, para su época, era excelente. Resulta curioso encontrar, en la partitura de *Esther*, algunas escenas corales *a capella*.

Quevedo Arvelo (1829-1897), torturado por un incurable defecto físico que ensombreció su vida y que en definitiva terminó ocasionándole la locura, fue, a no dudar, el máximo temperamento musical colombiano del siglo pasado. Su romántica existencia recuerda la de Berlioz y la de Byron, bien que hubiera oscilado entre el misticismo y el desenfreno. Quevedo llegó a poseer una técnica musical segura y rica en toda clase de recursos, pero su genio fue desviado por el ambiente y por el gusto italianizante de la época. Sus obras, especialmente las de carácter religioso, gozaron de extensa popularidad, hasta ya muy entrado el siglo XX: entre éstas sobresalen su *Misa negra* (Misa de Réquiem), cuyo patetismo grandilocuente recuerda el Réquiem berlioziano, la *Misa en Re menor*, el *Te Deum en La bemol* y, ante todo, las *Lamentaciones de Semana Santa*. Su *Salve Pastoral* es, muy posiblemente, la obra más equilibrada y perdurable de Quevedo Arvelo: "En la frase repetida por el coro en entrecortados acentos (*ad te suspiramus, ad te clamamus*), se advierten los sollozos de un alma entristecida que invoca angustiosamente el auxilio de la Madre de Dios. El solo del primer soprano (voz concertante) es una verdadera plegaria, cuyas notas, en el registro agudo, están por decirlo así, empapadas en llanto. El final del movimiento vivo (*O clemens*) es grandioso y patético a un mismo tiempo" (Guillermo Quevedo Z.: "El compositor Julio Quevedo Arvelo" —En el diario "Mundo al Día", de Bogotá, 16 de mayo de 1929). La cita anterior demuestra hasta qué punto fue sincera la *inspiración* de los artistas de la generación a que perteneció el compositor, y hasta dónde fue modelada su sensibilidad por la psicología romántica. Vinculado en 1886 al profesorado de la entonces recién fundada Academia Nacional de Música, Quevedo contribuyó a la formación de numerosos discípulos en su cátedra de armonía: uno de éstos, don Santos Cifuentes, pudo reemplazarlo en 1890, año en que el viejo maestro, en una de sus crisis de angustia melancólica, se retiró a la ciudad de Zipaquirá, donde no tardó en morir.

#### *La Academia Nacional de Música*

Fue fundada por don Jorge W. Price y comenzó a funcionar, en las circunstancias más modestas, el 8 de marzo de 1882: su presupuesto inicial era de \$ 100 mensuales (!), para pago de profesores, alumbrado y aseo, adquisición de métodos e instrumentos, etc. La historia de esta institución —fecunda en resultados, en cuanto fue piedra angular de la incipiente cultura musical colombiana—, finalizó en el año de 1909, en que se transforma en *Conservatorio Nacional*, después de haber sido

regentada por el ilustre pianista Honorio Alarcón —formado en el Conservatorio de Leipzig con Reinecke— y, nuevamente, por su meritísimo fundador.

Numeroso fue el profesorado de la Academia. Los primeros grados en instrumentos se otorgaron siete años después de su fundación. Primer catedrático de composición fue Quevedo Arvelo, a quien sucedió el italiano Augusto Azzali. En el informe rendido por don Jorge Price al Ministro de Educación (diciembre de 1892), se leen las siguientes líneas, muy reveladoras de la perspicacia y de la amplia visión del director y fundador del plantel: "*Escuela de composición*. En el concierto del 3 de diciembre se ejecutaron dos sinfonías compuestas por los señores Santos Cifuentes y Andrés Martínez Montoya, alumnos de la clase de contrapunto y fuga, regentada por el maestro Augusto Azzali. Estas composiciones, ajustadas en un todo a las reglas del arte, pueden considerarse como los primeros frutos de la escuela de composición: contienen temas originales que demuestran genio; partes en contrapunto que prueban un estudio concienzudo y una instrumentación que revela el gusto artístico de sus autores". En realidad, las "sinfonías" de los citados alumnos eran breves poemas sinfónicos, o mejor, scherzos de carácter rapsódico, basados en temas populares colombianos. Se inicia así, en todo caso, una verdadera *escuela* de composición, regentada por un maestro que, a pesar de ser extranjero, e italiano por añadidura, orientaba a sus alumnos hacia el nacionalismo musical, tendencia más que justificada y oportuna en aquel tiempo. Ya veremos cómo fructificó esta enseñanza, años más tarde, y antes de que el Conservatorio Nacional se hubiera convertido en una institución estática, que a través de un cuarto de siglo (1911 a 1936) sofocó todas las aspiraciones de sus alumnos y no produjo ni un solo músico creador.

A la historia de la antigua Academia de Música se vincula el nombre del pianista Honorio Alarcón (Santa Marta, 1859-Bogotá, 1920), quien estudió en el Conservatorio de París y luego en el de Leipzig, donde fue diplomado. En 1889, Alarcón se incorporó al profesorado de la Academia, de la que fue director años más tarde (1905 a 1909); en esta última fecha, lo substituyó el fundador, quien improbió las reformas introducidas en el plantel y retornó equivocadamente —el hombre mata lo que más ama— a los antiguos sistemas, de suyo deficientes y anticuados ya. Todo lo cual facilitó el ascenso, al primer plano de la vida musical colombiana, del señor Guillermo Uribe Holguín, antiguo alumno de la Academia, quien por entonces acababa de regresar de Europa después de haber realizado estudios en Bélgica y en París.

En realidad, los estudios que se realizaban en la antigua Academia Nacional de Música podían ser deficientes, porque se basaban en una metodología anticuada, pero eran muy serios. Así lo demuestran los "Anuarios" de la institución y hechos tan elocuentes como fue el grado de "maestro compositor" que la Academia otorgó a Santos Cifuentes en sesión solemne verificada en el Teatro Municipal, el 31 de octubre de 1894, a continuación de un concierto integrado con obras originales suyas: una *Obertura* para orquesta, una *Fuga a cuatro partes*, para cuarteto de arcos, y un *Scherzo* para orquesta. En la misma ocasión, doña María Gutiérrez —futura esposa de Santos Cifuentes— ejecutó la séptima *Polonesa*, de Chopin, transportó a primera vista las obras que le presentaron algunos de los asistentes al acto y terminó su actuación como solista en la *Serenata y Allegro giocoso* para piano y orquesta, de Mendelssohn, tras de lo cual recibió también diploma de concertista.

#### *Un índice elocuente: la bibliografía musical*

No menos de 23 obras didácticas, de autores colombianos, o traducidas por colombianos, se publicaron en la segunda mitad del siglo XIX. Casi todas debidas a don Jorge W. Price y a sus colaboradores. Lo que demuestra el entusiasmo colectivo de estos lejanos y meritorios civilizadores musicales. Hemos creído oportuno citar aquí estas publicaciones. No todas poseen mérito sobresaliente, desde luego, pero todas fueron el fruto de admirables esfuerzos de superación:

- (1) "Doce lecciones de música", por Emilio Herbruger. Bogotá, 1851.
- (2) "Principios elementales de música", por Bonifacio Asioli. Bogotá, 1859.
- (3) "Nuevo sistema de escritura musical", por Diego Fallon. Bogotá, 1869.
- (4) "Lecciones de Música", por A. Agudelo. Bogotá (sin fecha).
- (5) "La música simplificada", por J. Gabriel Núñez. Bogotá, 1870.
- (6) "Texto para enseñar música, por nota, por el sistema objetivo", por José Viteri. Medellín, 1876.
- (7) "La teoría de la música al alcance de todas las inteligencias", por C. M. Torres. Tunja, 1879.
- (8) "Teoría de la música", por Vicente Vargas de la Rosa. Bogotá, 1882.
- (9) "Tratado teórico-práctico para la enseñanza de los instrumentos de cobre", por Jorge W. Price. Bogotá, 1882.
- (10) "Tratado elemental de Armonía", por John Stainer. Traducción de Jorge W. Price. Bogotá, 1887.
- (11) "Cuadros de lectura y medida musical", por L. Quicherat y G. Perea. Novello, Ewer & Co. Londres, 1888.
- (12) "Estudios elementales de música", por Domingo Vera G. Pamplona, 1889.
- (13) "Teoría de la música", por Lorenzo Margottini. Cartagena, 1890.
- (14) "El violín y biografías de los principios violinistas",

por Jorge W. Price. Bogotá, 1891. (15) "El arte de tocar el pianoforte", por Ernst Pauer. Traducción de Jorge W. Price. Bogotá, 1892. (16) "Ejercicios gimnásticos para el desarrollo científico de los músculos de los dedos, para los que tocan el pianoforte y otros instrumentos", por Ridley y Prentice. Traducción de Jorge W. Price. Bogotá, 1893. (17) "Tratado de música en general para uso de escuelas primarias y consulta de músicos mayores", por Eusebio Celio Fernández. Cartagena, 1893. (18) "Tratado de Armonía", por Santos Cifuentes. Novello, Ewer & Co. Londres, 1896. (19) "Estudios musicales", por Gabriel Angulo. Santa Marta, 1896. (20) "Teoría de la música", por Santos Cifuentes. Bogotá, 1897. (21) "Ejercicios mecánicos para piano", por Andrés Martínez Montoya. Bogotá, 1897. (22) "Las bases científicas de la música", por Jorge W. Price. Bogotá, 1897. (23) "Elementos de fisiología vocal", por E. Behnke y C. W. Pearce. Traducción de Jorge W. Price. Bogotá, 1899.

De las obras enumeradas sobresalen dos por su seriedad y su intrínseco valor: "Las bases científicas de la música", de Price, y el "Tratado de armonía", de Santos Cifuentes. Este último puede todavía ser consultado con provecho y revela en su autor, habida cuenta de su época y su medio, conocimientos excepcionales y un admirable sentido didáctico.

De este considerable caudal de esfuerzos, base de una cultura elemental en materias musicales, bien poca cosa subsistió: entrado ya el siglo XX, se presenta una solución de continuidad que rompe una tradición fecunda —bien que ingenua en muchos de sus aspectos— y el caudal de la cultura musical se adelgaza hasta convertirse en un hilo tenue, casi invisible. Situación que sólo se rectifica a virtud del esfuerzo realizado, a partir de 1930, por cuatro compositores y educadores meritísimos: Antonio María Valencia (1904-1952), Jesús Bermúdez Silva (1884) y José Rozo Contreras (1894), formados en Europa, y Daniel Zamudio, autodidacto de excepcionales dotes y extensa cultura (1887-1952).



# CRISIS DE LA ENSEÑANZA DE LA COMPOSICION EN OCCIDENTE

por

*Gustavo Becerra*

## PROBLEMAS DEL COLOR. MORFOLOGIA SEMANTICA Y EXPRESION

### a) *Caracteres específicos y genéricos de este recurso.*

Antes de entrar en materia, conviene definir lo que entendemos por color en música. Este término se refiere, generalmente, al timbre de los sonidos. Su cualidad más específica es la de diferenciar sonidos de la misma altura e intensidad. Esto, bajo el punto de vista de las sensaciones, porque veremos que el timbre debe sus cualidades a circunstancias de composición sonora (formantes) en las que frecuencias y volúmenes son factores de especie.

Los medios electrónicos y electromecánicos (órgano Hammond, Trautonium, etc.), permiten la composición, al nivel mismo del color, con perspectivas ilimitadas. Sin embargo, el uso racional de este recurso no ha pasado de los límites del descubrimiento de mecanismos.

Como el color siempre ha formado parte de la música, sólo la dosificación y conciencia de su uso ha variado, quizá con ventaja sobre los otros recursos de la academia. Su estado, salvo pocas excepciones, ha consistido en molestar lo menos posible, distribuyéndolo en géneros homogéneos. La mayor parte del tiempo ha sido supeditado al volumen y, en el caso de muchos autores, no pasa de ser una cualidad accesoria.

En las formas concertantes, los timbres participan un poco más de la forma de las obras y sus estructuras se hacen menos separables de sus cualidades. Sólo la onomatopeya ha mostrado ser una fuente permanente de recursos colorísticos que, poco a poco, ha ido sistematizando en un principio de variación que hoy tiende a fijar en el espejismo de sus mecanismos de variación.

Al recurrir específicamente al timbre como factor compositivo, como resalta de lo dicho, éste ha sido más bien precario y asistemático. Se encuentra este recurso, pese a los avances de último momento, en una

etapa primitiva, en la que un repertorio todavía escaso de símbolos no permite una gramatización definitiva.

Sin embargo, recordemos nuestra cita de Raúl Husson del primero de estos artículos, en la que se establece que la semántica musical "debe precisar la significación afectiva" que se degrada al variarse extensamente el motivo, estímulo o "neuma", según Husson, que se oye en el momento inicial. Establecida una semántica, es posible una sintaxis sistematizada con cualquier medio.

Como género, el color es el campo eligible de las cualidades sonoras particulares. Las clases más o menos extensas que se utilicen pueden presentar especificaciones que oscilen entre un funcionalismo idiomático y otro mecánico. Las características de una elección determinada, pueden, según la conciencia o el talento colorístico del autor, tener un tratamiento orgánico de mayor o menor intensidad. Sólo ésta califica la gestión como composicional y la incorpora como especie artística. Las cualidades mecánicas separables de la personalidad no constituyen arte.

b) *Su estado académico actual.*

El problema más álgido del momento, es la confusión entre forma y mecanismo. Este último no es más que una estructura separable de la personalidad. Ni en el presente, como tampoco en el pasado, ha existido una suficiente diferenciación entre forma y fórmula. El timbre, largo tiempo confiado a la libre asociación, está liberado de prejuicios, pero no se desarrolla, a la par, con otros elementos. Hoy es presa del serialismo mecánico.

La tendencia serial contemporánea no se conforma con tener adeptos, desea militantes. Es una forma de colectivización arbitraria y débil, por su falta de riqueza dialéctica. Aquel que, militarmente, ingrese a sus filas, mucho tiene que sacrificar a su falso sentido de la fuerza que proviene de las limitaciones. Hay mucha diferencia entre una forma auto-determinada y otra que lo está por la necesidad expresiva. Esto, traducido a resultados colorísticos, significa, la multiplicación y acumulación de una variedad cada vez más grande de matices colorísticos, pero que, aún, no se usa con propiedad expresiva.

En las etapas anteriores tampoco puede decirse que el problema fuese tratado mucho mejor. De las etapas inmediatamente precedentes se destaca su pragmatismo. Los colores cumplen una función onomatopéyica, una función dinámica secundaria, responden a la libre asociación o, cuando más, construyen pequeñas estructuras al nivel motívico. Estas

últimas no pasan de ser una forma evolucionada de la imitación y no se acercan al nivel de la estructura en perspectiva. Todo esto se confirma al revisar los tratados de orquestación, que más bien parecen recetarios que un conjunto de normas y preceptos para el uso formal del color. En el fondo sólo se ha alcanzado el nivel de la preparación de la "paleta" sin aventurarse más allá. El color todavía no tiene un puesto en la estructuración de una obra musical, sólo lo adquiere ocasionalmente, por la fuerza de las circunstancias. Por eso es que, tampoco, se puede analizar seriamente este elemento en las obras de los últimos tiempos, en las que se le usa en abundancia, pero como agregado final, después de concebidos los esquemas. No es muy rica la disyuntiva que se le presenta al estudiante al aplicar sus conocimientos del color, o los aplica como algo accesorio, después de proyectar, o proyecta su función a través de un mecanismo serial. En ambos casos la expresión está constreñida a límites asfixiantes.

Helmoltz, hace poco menos de un siglo, dio su contribución más importante sobre el timbre. Poco es lo que el compositor ha avanzado prácticamente, desde esa época, en conceptos fundamentales. Se sabe en qué consiste el timbre y se conocen los límites de los instrumentos. ¿Cómo se explica, entonces, que no hayamos pasado a la etapa siguiente? ¿Cómo se explica que ni siquiera exista una sistematización acústica de la variación colorística con instrumentos convencionales? Todo esto se confía a la "fantasía". Esta última, bien lo sabemos, no posee un elemento constructivo definitivo.

Herbert Eimert proclama que, con los medios electrónicos, se puede extender la composición hasta el mismo timbre. Con esto no quiere decir que exista un discurso colorístico, sino que, simplemente, "se puede determinar a voluntad el color". Lejos está de tratar al color como integrante de enunciados lógicos. Sin embargo, eso no le impide, como a otros contemporáneos, hablar a cada paso de una lógica musical, la cual confunde con las necesidades estructurales de un mecanismo o con las que proceden del campo psicológico. En ninguno de los casos, sin embargo, trata el problema a fondo.

c) *Aspectos lógicos y mecánicos.*

La única manera de revisar seriamente las propiedades de enunciado que posee el timbre es a través de la lógica. Afortunadamente muchas leyes se aplican antes de ser formuladas. Así hay abundantes obras

que poseen una indudable coherencia colorística, y cuyas cualidades escapan a los tratadistas habituales.

El más común de los casos de enunciados analíticos procede del tratamiento de una fraseología con compromiso de invariabilidad instrumental. Así resultan trozos que poseen un fondo timbrístico uniforme. Claro está que, estos ejemplos, son de la más pura ingenuidad tautológica, pero preparan a la producción de otros que son más atrevidos. En las sinfonías de Beethoven abundan los casos de grupos de imitación colorística simétricos y se presentan muchos casos en que su temor a las repeticiones textuales lo lleva a sucesiones con características paradójales. Recuérdese aquí que la paradoja de los enunciados con elementos distintos constituye, en último término, análisis.

Es evidente que se puede crear una fraseología sistemática para el color en música y que en ella caben todos los casos lógicos. Sin embargo, es necesario llegar hasta el detalle motivico para establecer dicha posibilidad.

#### *¿Qué es un motivo colorístico?*

Se acepta generalmente como motivo la parte más pequeña separable con sentido de la música. Según esto, el resultado sería que, apenas definido un timbre por prolongación de un sonido, por repetición o variación del mismo, a través de una, dos o tres notas, tendríamos un motivo colorístico. Como sabemos, además, que el único elemento básico en la música es el ritmo, podremos exigir en esos sonidos, determinantes de duración y fuerza. Igual sucede con los estímulos elementales como con los compuestos, preséntense ellos en el tiempo (sucesivamente) o simultáneamente.

No hay mejor situación, para establecer las propiedades enunciativas de los timbres, que la sucesión de sonidos de la misma altura.

Si queremos precisar ejemplos analíticos, podemos tomar una familia de instrumentos como los de caña doble (oboe, corno inglés y fagot). Para analizar más claramente las propiedades del color, podemos además regularizar el ritmo en valores isócronos e isoacentuales. Así resulta un enunciado tautológico del tipo oboe-corno inglés-oboe-corno inglés. Esto puede reducirse a la simple repetición de notas simples o simultáneas de ambos instrumentos. Cabe, además, presentar un juicio analítico del tipo fagot-corno inglés-oboe, como una sucesión de variaciones de matiz sobre un mismo color.

Así como hemos dado ejemplos de los enunciados analíticos podemos

hacerlo para los sintéticos, alineando timbres que se excluyan o nieguen, formando juicios sintéticos o paradojas analíticas.

Si el compositor va formando clases bien definidas, la coherencia de sus elementos colorísticos irá pasando del motivo a la frase y de ésta a la forma en general. Se dice que un pensamiento, lo menos que puede ser es idéntico consigo mismo. Por eso es que para que exista un pensamiento colorístico es imprescindible que se eliminen las contradicciones, no en el sentido de que todo enunciado deba ser analítico (hecho de elementos semejantes) sino que no ofrezca dudas sobre los parecidos y las diferencias.

Si se trata el color como pensamiento, se puede escribir una sonata en una nota, nada más que variando su color en forma lógica y expresiva. La academia actual se resiente de la falta de ejercicios en este sentido, limitándose a los albures de la fantasía.

Ya hemos hablado de la sistematización mecánica de las variaciones colorísticas en su forma serial. Sobre esto podemos recordar lo dicho en artículos anteriores sobre el proceso de la regularidad. Sabemos que ella, dentro de los límites habituales, deja de interesar porque, el que tenga la memoria concentrada en otros problemas no se preocupará de comprobar un ciclo invariable. Esta propiedad, sin embargo, es valiosísima, porque permite la formación de "fondos" colorísticos contra los cuales se destaque un auténtico pensamiento. Obtenida una regularidad colorística por sucesión o superposición, puede contrastar con ella en una sintaxis de gran relieve. Como ejemplo habitual, recuérdese cualquier pasaje solístico con acompañamiento regular. Una fraseología puede destacarse contra el silencio, contra un timbre determinado o contra cualquier tipo de ruido (como los ruidos blancos y de color obtenibles con medios electrónicos).

Como es fácil de intuir, un mecanismo puede ser altamente eficaz, siempre que se le confine a una función propia de su texto, como son los fondos de proyección sintáctico o los planos simultáneos y sucesivos de redacción en las líneas generales de una obra. En este último campo los mecanismos pueden, por sucesión o superposición, enunciar pensamientos coherentes de importancia definitiva en lo formal.

Siempre que se controle la identidad, el contraste, y se excluya los equívocos, cualquier elemento puede ser manejado como pensamiento con toda la poesía y la estrictez estética y lógica del caso.

d) *Imaginación y sintaxis colorística.*

En cada uno de los artículos de esta serie hemos ido destacando un rubro sobre la imaginación que, no por obvia y elemental, ha sido suficientemente esclarecida o por lo menos formuladas sus leyes y reglas con la debida precisión. Sabemos que el pensamiento procede por analogía o contraste. Sabemos que hay actitudes fundamentalmente de reiterar y de contrastar. Dentro de los límites determinados por ellas se puede variar. Aplicado este concepto resulta, como en otros casos, lo siguiente:

1. Imaginación del primer color,
2. (a) Repetición del mismo, o
2. (b) Variación. El resultado puede ser analítico o sintético.

Sabemos, además, que este proceso vale para cualquier caso, desde el motivo hasta la gran forma.

No cabe la menor duda de que, debido a la estaticidad de las imágenes, los itinerarios imaginativos, aunque en la práctica sean muy variados según el caso, es evidente que existen probabilidades de imaginación simultánea o sucesiva. Por ejemplo, es raro el compositor que no determina la combinación instrumental que usará en una forma determinada mucho antes de redactar. También son escasos los compositores que imaginan el detalle en forma estática.

Dentro de los timbres existe una multiplicidad de funciones sintácticas. Estas van desde los enunciados elementales hasta los formales y desde las funciones de movimiento a las de reposo. Nuestros anteriores escritos nos mostraron que lo regular y lo relajado son funciones estáticas, de reposo o de valor sintáctico separativo. Aprendimos también que lo irregular, lo álgido, lo tenso y lo absurdo son funciones de movimiento porque a él obligan.

Como la imaginación de cualquier tipo tiene como base la experiencia del individuo, su campo eligible se encuentra limitado. Así, lo que para la experiencia individual o la colectiva sea, en un momento dado, álgido, tendrá también una función tensa o de movimiento, y lo que relaje, tendrá una de reposo. Todo elemento se comparte en última instancia dentro de las condiciones determinadas por el individuo y la sociedad que le rodea, es por eso que un compositor no debe cejar en sus propias sensaciones, siempre que éstas no rompan definitivamente sus posibilidades de relación.

Hemos dado reglas generales, pero no podemos determinarlo todo. Cada cual tendrá que precisar, llegado el momento, una parte del matiz funcional que reviste cada caso expresivo (obra). Lo mismo vale para el compositor que para el auditor. Los organismos sociales individuales viven y cambian.

De todas maneras, del fluir de tensiones y distensiones colorísticas se desprende y desprenderá una puntuación que fije una jerarquía de perspectivas temporales en la presentación de un contenido.

Finalmente, podemos decir que la sintaxis se atiene a una imaginación y que ésta opera con la lógica sobre la experiencia. Sabemos que está formada por el conjunto de los reflejos condicionados y que estos últimos se basan en los incondicionados o congénitos. Al imaginar se recuerda, variando o no la imagen. Pero todo esto ya corresponde al capítulo siguiente.

e) *Sus niveles de acción psicológica.*

Los niveles de acción psicológica de cualquier estímulo son el sensorial, el afectivo y el intelectual.

La etapa sensorial encuentra una enorme variedad de estímulos, tanto simples como compuestos, pero los ordena según sean constantes o variables por medio de la función de "Umbral" que se aleja o acerca según la frecuencia y calidad de los cambios.

El timbre penetra esta primera etapa sin diferenciar lo simple de lo compuesto, como se puede comprobar poniendo en evidencia la incapacidad del oído para distinguir las diferencias de fase y de altura, al variar la intensidad relativa de los armónicos componentes de un timbre. Al nivel sensitivo, todo es simple. Una combinación de voluntad y conciencia puede, sin embargo, analizar bastante hondo en una sensación "a primera vista". Aquí entran en función las etapas siguientes, tales como percepción, ideación y conceptualización.

La primera etapa se caracteriza por su sentido motor. Esto se explica por los reflejos cinéticos fundamentales a las sensaciones temporales. No tenemos un sentido del tiempo absoluto, sino uno relativo al movimiento.

Esto revela que el ritmo será de todos modos más importante, en esta etapa, y que el timbre o color sólo podrá cumplir una función destacada al anularse aquél, por regularización. La acción misma del color, como factor sensible, se limita a producir una mayor o menor tensión. Es obvio que lo más tenso tiende a lo menos tenso en un mecanismo de resolución.

En el nivel afectivo hay siempre un factor placer-dolor que se rige por el buen o mal funcionamiento de los órganos comprometidos en una percepción dada. Además hay efectos de placer o dolor adquiridos a través de una educación reflejo-condicionada. En general, el adormecimiento regular es de naturaleza placentera. En la atención producida por los estímulos nuevos siempre hay un elemento álgido. Las funciones orto y parasimpática tienen, pues, una importancia notable, están destinadas a regir el comportamiento afectivo del individuo, según sus antecedentes personales (experiencia afectiva) y según la costumbre de su grupo (inconsciente colectivo de Jung). La aceptación de un nuevo tipo de estímulo en su funcionamiento está condicionada a la aceptación general y la suya particular, cuando la tensión o atención del caso tenga posibilidades orgánicas de incorporación. Vale decir, que no se salte etapas y no obligue a absurdos.

Un nuevo timbre o una nueva combinación timbrística, debe al mismo tiempo ofrecer suficiente contraste y plausibles posibilidades de asociación con una experiencia dada. Esto encierra un grave peligro si no se atiende a los límites del fenómeno. La reflexología nos informa que cuando un reflejo responde a un estímulo compuesto, partes de éste lo pueden desencadenar completo, pero que lo debilitan y finalmente lo hacen desaparecer. Nuestra mente funciona a base de reflejos, no conviene atentar contra su integridad.

Debido a muchas causas, personales y generales, hay timbres agradables y desagradables en un momento dado. Cada compositor debe tomar en cuenta este factor para componer realmente con él. Recordemos que la música es principalmente un lenguaje afectivo.

Al nivel intelectual, el proceso imperante es el lógico, sea por acción directa sobre la evidencia de las relaciones entre los estímulos o por acción a través de cualquier tipo de convencionalismo, aun aquellos que sólo se hayan regularizado unipersonalmente. Pero esto corresponde al capítulo de clausura de este artículo.

#### f) *Su acción refleja.*

Es casi imposible encerrar, en forma exclusiva, este capítulo tan importante para explicar la mayor parte de los fenómenos de la acción de pensar y sentir. Sin embargo, hay un aspecto específico en él, que no ha sido tratado antes. Se refiere al reflejo considerado como factor "decodificador" (que resuelve la clave o explica) de la información que viene, tanto del medio exterior como del interior.

En general, el reflejo condicionado explica la significación de los



elementos de vocabulario. En él caben todas las convenciones como los tonos, modos, cadencias, giros, etc. Por supuesto que aquí caben extensamente todos los efectos onomatopéyicos. Cualquier nuevo elemento o compuesto que aspire a tener un sentido idiomático claro, debe formar un reflejo condicionado. Todo timbre o combinación de ellos debe, para tener un sentido inequívoco, definirse a través de reiteradas funciones de efecto específico.

Es muy posible que un autor no acepte una clasificación de los timbres de acuerdo a una significación demasiado estrecha, pero es evidente que debe, de todas maneras, hacer una propia que encaje dentro de los límites de las posibilidades antropológicas. Un autor debe saber, con precisión, el efecto que producen sus obras y debe, además, ser capaz de reproducirlos.

Evitar en lo posible los estímulos arbitrarios con significaciones antojadizas. En esto, lo más aconsejable es establecer el "vocabulario circulante" como punto de partida de nuevas combinaciones para evitar así efectos que, por demasiado esotéricos, rebasen los límites del arte entendido como lenguaje.

Muchos eruditos han ridiculizado la posición de Beethoven, que salpica aquí y allá sus cuadernos de conversaciones, es en la que asigna precisos significados psicológicos a los recursos musicales. Sin embargo, en los ejemplos que abundan en su obra, se presenta la evidencia de su valor de contacto y sus probabilidades de trascendencia. La música tiene y debe mantener un significado psicológico. La musicología y la técnica deben desarrollarlo y afinarlo. El timbre que ahora puede empezar a representar sistemáticamente una fase del pensamiento musical, debe evolucionar sin perder este punto de vista.

Lo espontáneo debe recuperar su lugar de honor dentro de las determinantes del fenómeno artístico en todo aquello que se refiera a arrancar de bases reales para marchar hacia lo desconocido. Existen dentro de los límites de la actual variedad de timbres, elementos suficientes para organizar, sin rechazarlo todo, una técnica fuerte y flexible de enunciación colorística. Lo primero que hay que hacer es revisar el punto preciso en que nos encontramos, determinando el uso específico de los estímulos, tanto simples como compuestos, que están actualmente en circulación. Mucho pueden ayudar en este sentido las obras y los tratados en boga, siempre que se les estudie con el ánimo de leer entre líneas los compromisos psicológicos de color que ellos dejan de plantear.

Así, los reflejos en uso, podrán ser utilizados conforme a un nuevo criterio y se tomará conciencia del órgano creativo que los rige.

---

CRISIS DE LA COMPOSICION EN OCCIDENTE  
*por Gustavo Becerra.*

## FE DE ERRATAS

Nº 63

PAG. Nº	Línea Nº	Dice	DEBE decir
54	3	su somática	su semántica.
56	18	menodia y melodía.	monodia y melodía.
60	18	resultaría dimensional.	resultaría tri-dimensional.
66	10	lo más resultante.	lo más resaltante.
59	8	Lewis Mumford.	Lewis Mumford.

EDUCACION  
MUSICAL

## NUESTRA PALABRA

*La Asociación de Educación Musical, entidad con Personería Jurídica, destinada a reunir a los profesores de Educación Musical de todos los sectores educacionales chilenos, cumple hoy —nuevamente— uno de sus mejores propósitos, entregando a los educadores y personas interesadas en esta actividad artística, las páginas que ha puesto a su disposición la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile a través de esta Revista.*

*Estas páginas deben ser la Voz de la Educación Musical.*

*Ellas representan una nueva etapa en la jornada que se inició en un 6 de julio de 1946, con el fin de recoger los mejores frutos de las experiencias pedagógicas de la especialidad, reforzar conocimientos, remover gastados métodos y dar a conocer la labor abnegada e incógnita de los profesores de Educación Musical que laboran a lo largo de todo el territorio nacional.*

*Sea nuestra primera palabra un homenaje de gratitud a las autoridades universitarias musicales. En forma muy especial vayan ellas al Decano señor Alfonso Letelier, al Director del Instituto, Juan Orrego Salas y a la Asesora de la Revista Musical Chilena señorita Magdalena Vicuña.*

*Y una palabra de esperanza enviada a cada uno de los profesores de Educación Musical, al invitarlos a colaborar en este nuevo período de la cruzada por la dignificación de esta disciplina del espíritu al servicio de nuestra patria.*

**ELISA GAYÁN,**  
Secretaria de la Asociación de  
Educación Musical

## LA EDUCACION MUSICAL Y LA REFORMA SECUNDARIA

La Educación Musical, como parte integrante del plan de estudios de la Educación Secundaria, debe contribuir a su finalidad general: lograr un desarrollo armónico de la personalidad del educando con miras a convertirlo en un individuo eficiente dentro de la sociedad.

De esta manera, una de sus funciones principales será la de tratar de encauzar la vida conmocional de los adolescentes como, igualmente, servir de fuente de exploración de valores musicales, que, bien orientados, se incorporarán, posteriormente, como factor decisivo en la formación del público auditor, en la carrera docente y en el terreno de la ejecución o de la creación.

Para ello será necesario dar la oportunidad para que los escolares participen totalmente —en la medida de sus capacidades— en actividades musicales diversas que le den la posibilidad de adquirir dominio del lenguaje musical, comprensión de las obras maestras de todos los tiempos y capacidad estética para conocer las expresiones de los compositores nacionales y extranjeros. Por otra parte, esta oportunidad coadyuvará al buen uso de sus horas libres y será un medio directo para orientar vocaciones, convirtiéndolos en futuros profesionales dentro de la enorme gama que ofrece actualmente el terreno artístico.

Para que la Educación Musical pueda cumplir con este fin en el liceo, es necesario dar a la asignatura una orientación totalmente distinta a la que ha tenido hasta hace pocos años y, nos atrevemos a asegurar, a la que aún se mantiene en la casi mayoría de los establecimientos de enseñanza secundaria. Es obvio que este fin no se obtendrá entregando al alumno un bagaje de conocimientos teóricos y biografías de compositores (elementales o más completas), aisladamente de un contenido musical. Esto logrará sólo crear en el adolescente una aversión hacia la especialidad y lo convertirá en un factor social negativo ante la música.

Será necesario contar con un Plan de Estudios flexible que contenga un *Plan Común* destinado a dar una cultura musical básica indispensable para todos, un *Plan Variable* destinado a la exploración de aptitudes e intereses musicales y que deberá consultar el máximum de oportunidades para practicar diversas actividades musicales (canto solista, conjuntos coral e instrumental, orquestas de percusión y típicas, etc.) y un *Plan Diferenciado* a través del Segundo Ciclo que tenga como finalidad pre-

parar sistemáticamente para estudios superiores artísticos o carreras universitarias (ejecutantes, cantantes, danzarines, personal para radiodifusión, libretistas, etc.), con la presencia de cursos de Teoría y Solfeo, Armonía, Historia de la Música, Historia del Arte, etc.

*Los Programas* deberán ser funcionales: es decir, será necesario seleccionar las materias que mejor correspondan a las necesidades e intereses del educando en correlación con las exigencias de la vida actual, si pensamos que todo conocimiento que no tenga una aplicación práctica inmediata, no debería estar contenido en los programas.

*Los Métodos de Enseñanza*, podemos decir que constituyen el factor más decisivo del éxito o fracaso en toda labor docente. Así, es necesario que los profesores estemos en constante renovación marchando a la par con todos los progresos alcanzados por la ciencia pedagógica, conociendo y aplicando nuevos métodos que, posiblemente, vendrán a enriquecer el rendimiento de los escolares. La experiencia obtenida en las Clases de Práctica con las alumnas de la cátedra de Pedagogía Musical del Departamento correspondiente del Conservatorio Nacional de Música, próximas a titularse como profesoras de Estado con mención en Educación Musical, refuerza esta afirmación. Podemos asegurar que, con la aplicación de nuevos sistemas y método de trabajo, han logrado hasta duplicar el rendimiento de los escolares en los pocos meses que duran sus labores.

No podríamos terminar estas líneas sin mencionar con gran satisfacción el auténtico progreso que ha alcanzado el Canto Coral entre educandos de educación primaria, secundaria, especializada y superior —de establecimientos fiscales y particulares—, como igualmente entre grupos extraescolares. Este progreso se debe, en gran medida, al esfuerzo constante de perfeccionamiento del profesorado que dirige coros y a su espíritu de sacrificio por una causa que se proyecta en bien de la colectividad. Ellos han descubierto en la música un medio de escapar un poco al asfixiante materialismo, tecnicismo y superficialidad de la vida moderna y han hallado el medio de entrar en contacto y cultivar los valores espirituales, un tanto subestimados, tratando de contrarrestar la deshumanización del hombre ante el enorme progreso científico y técnico de nuestros días.

BRUNILDA CARTES MORALES,

Profesora de Metodología del Conservatorio  
Nacional de Música y Jefa del Servicio de  
Cultura y Publicaciones del Ministerio  
de Educación

# PAGINA INFORMATIVA

## ZONA NORTE

### *COQUIMBO: Festival Coral*

La Dirección Departamental de Coquimbo y Elqui bajo la presidencia de D. Nicolás Psijas Astudillo, organizó en el Teatro Nacional de Coquimbo, como término del año escolar de 1958, el Primer Festival Coral de la región. Concurrieron ocho conjuntos corales y tres orquestas rítmicas, con un selecto repertorio que hace comprobar el entusiasmo y calidad de los profesores de las Escuelas Primarias regionales.

### *LA SERENA: Presentación pública del Conservatorio Regional de Música.*

En el Teatro del Liceo de Niñas de La Serena finalizó sus actividades el Conservatorio Regional de Música de la ciudad, que, desde el año 1957, mantiene allí la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. La primera parte del programa estuvo a cargo de alumnos solistas de piano y violín de los profesores señora Nella Camarda y señor Manuel Bravo, respectivamente; la segunda parte presentó el Conjunto de Cámara bajo la dirección del Director del establecimiento, Sr. Jorge Peña Hen, con un programa de obras de Corelli y Vivaldi; y, en la tercera parte, se representó el II Acto de "Madame Butterfly" con alumnos de Canto de la profesora Sra. Sylvia Núñez, vestuario y escenografía especialmente realizados y la Orquesta de la Sociedad Bach de esa ciudad.

### *Curso de Dirección Coral para postgraduados:*

Cumpliendo con una de las conclusiones del I Congreso Nacional de Educación Musical celebrado en el año pasado, el Director del Conservatorio Regional de Música de La Serena en colaboración con el señor Nicolás Psijas (Director Departamental de Educación Primaria en Coquimbo), ha organizado un Curso de Especialización y Perfeccionamiento de Dirección Coral especialmente dedicado a los profesores primarios de La Serena y Coquimbo.

Este curso presenta la condicionalidad siguiente:

*Duración:* Un año dividido en dos semestres (abril-junio/agosto-noviembre).

*Condiciones de ingreso:* Comprobar su condición de profesor primario o profesor de Ed. Musical en servicio.

*Plan de trabajo (materias):*

Teoría y Solfeo.

Respiración e Impostación.

Instrumento (piano o violín).

Apreciación musical (síntesis de historia de la música).

Repertorio.

Dirección.

*Profesores:* Los nombrados para el Conservatorio Regional Universitario.

*Certificados:* Al finalizar el año escolar se otorgará un Certificado de Asistencia y Aprovechamiento a quien lo solicite.

## ZONA CENTRAL

### *SANTIAGO: Declaración.*

Los suscritos, alumnos y ex alumnos del Curso de Pedagogía Musical del Conservatorio Nacional de Música de la Univer-

sidad de Chile, ante la posibilidad de que se haga valer un criterio orientado hacia la vuelta de los cursos pedagógicos de Educación Musical al seno de un organismo universitario extraño a la Facultad

de Ciencias y Artes Musicales y por acuerdo adoptado en sesión especialmente convocada al efecto, hacemos la siguiente declaración.

1º Tenemos a honra declarar que, pese al deplorable ejemplo que se nos dio en nuestra época de estudiantes secundarios en las llamadas clases de "Música y Canto", creemos que la especialidad Educación Musical —actualmente subestimada por su calificación de "ramo técnico"— deberá llegar a ser considerada en el justo plano que le corresponde dentro de la educación integral del educando chileno, gracias a la mayor y más avanzada preparación que se imparte en nuestros días a los futuros profesores formados en el Conservatorio Nacional;

2º La mayoría de los profesores —existentes contadas excepciones— que imparten docencia actualmente, ejercen la función docente en mérito de títulos otorgados por el Instituto de Educación Física hasta la creación de la Facultad de Bellas Artes en el año 1932. De más está extenderse sobre las inconveniencias de fondo que este procedimiento ha traído aparejadas; bástenos atestiguar los resultados reflejados en el actual estado de enseñanza musical general, y, sobre todo, en el consenso de inferioridad a que se ve sometida la asignatura si se observa el criterio de su evaluación para las promociones que hasta hoy día se mantiene en vigencia.

3º En la actualidad, los estudios para esta especialidad se realizan en dos instituciones universitarias de gran categoría y que son las que, naturalmente, deben regirlos: los propiamente musicales en el Conservatorio Nacional de Música y los de carácter educacional en el Instituto Pedagógico de la Facultad de Filosofía y Educación. En el primero se adquieren los conocimientos teóricos, históricos y prácticos indispensables a todo profesor de Ed. Musical, y en el segundo se siguen las disciplinas exigidas a todo Profesor de Es-

tado, cualquiera que sea su especialidad. De esta manera, el egresado del Curso de Pedagogía Musical no presenta vacíos en su formación musical ni en la propiamente docente, cumpliendo con todas las exigencias reglamentarias de la Facultad de Filosofía para optar al título universitario de Profesor de Estado con Mención en Educación Musical, bajo la dirección de profesores de ambas instituciones, reconocidos por su idoneidad y disciplina profesional;

4º No debe continuar prosperando por ningún motivo el criterio que basta conocer algo de música para enseñar (aunque sea en calidad de interinatos) en cursos preparatorios o de 1.º Ciclo Secundario. Si se guiara la estructura pedagógica nacional por semejantes premisas, debiera aceptarse a cualquiera persona que lea y escriba medianamente, como profesor de Castellano, o que los curanderos ocupen las cátedras de Biología o Medicina.

En cambio, sí, nos atrevemos a sugerir que en el futuro se tienda a dotar al Conservatorio Nacional de Música, única entidad universitaria, moral y técnicamente idónea, de todos los medios necesarios para intensificar la formación total de los profesores de Estado con Mención en Educación Musical.

*Firman:* Leonor Saavedra, Mary Reyes de Cuadros, Inés Pereira, Gabriela Urrutia, Enriqueta Collell, Adriana Chacón, Olga Villarreal, S. Pino, Frederica von Edelsberg, Gloria Viñez, Sylvia Berríos, Carlota Tapia, Helia Saldías, Mireya Ithurria, Cecilia Villegas, Frida Pfenning, Sergio Barría, C. Jaques, María Teresa Piumarta, Nora Eggers, Arturo Barrías, Hilda Cabezas, Adriana Moraga, Mirka Silva, Emilio Vitar, Clara de Gac, Carmen Rojas, Edith Silva, etc.

*Casa de la Cultura de Ñuñoa*

Auspiciado por la I. Municipalidad de Ñuñoa se realizó un Festival de Arte In-



fantil, que comprendió todas las ramas del arte: Plástica, Danza, Poesía, Teatro, Títeres, Coros y solistas instrumentales. La parte musical fue presentada y supervisada por la profesora de Ed. Musical del Liceo Nº 7 de Hombres, señora María Piozza de Rousseau. Actuaron y fueron premiados los siguientes coros: Liceo "Manuel de Salas" (coro de las preparatorias, profesora Sra. Berta Valenzuela), Liceo Nº 9 de Niñas, Escuelas Primarias N.os 55, 248 y 80.

#### *Día de las Américas en el Liceo Nº 7 de Hombres*

Organizó esta actividad la profesora de Ed. Musical señora María Piozza, con la colaboración de la profesora de Artes Plásticas señora Nilda Bontá, y el profesor de Historia y Geografía señor Sergio de los Reyes. Se realizaron actos simultáneos en los tres locales de este plantel y ellos fueron el resultante de un trabajo coordinado de equipo que se organizó en la siguiente forma: a) Cada curso presentó trabajos sobre un país americano determinado, en sus aspectos histórico-geográfico, económico, cultural y artístico, b) se nombraron comisiones de alumnos que visitaron las Embajadas respectivas a fin de documentarse en la forma más amplia posible; c) se hizo la selección de uno o dos trabajos, que fueron leídos durante la festividad ilustrados con los himnos nacionales del país elegido y canciones folklóricas de los mismos; d) se realizó en cada local una Exposición de Artes Plásticas sobre motivos nacionales de cada país americano, en los que se destacaron los símbolos nacionales (banderas, escudos, copias de arte popular americano y proyectos de afiches sobre "el ideal panamericano"). Todas estas actividades fueron dirigidas, en dos de los locales, por comisiones de alumnos pertenecientes al local determinado, y en el local central

por el equipo de profesores, ampliado con grupos de alumnos que tuvieron bajo su responsabilidad la confección de libretos, los anuncios y propaganda.

#### *Visita y observación de clase de "Iniciación Musical"*

Los sextos años de la Escuela Normal Santa Teresa, por indicación de su profesora Srta. Laura Reyes, se constituyeron en visita de observación de clase de "Iniciación Musical" para preescolares (3 a 5 años), que dicta la profesora del Conservatorio Nacional de Música Srta. Elisa Gayán. Las visitantes pudieron apreciar esta actividad en sus comienzos y fueron ilustradas por la profesora Gayán en el plan general a desarrollar durante todo un año escolar, con un criterio de "la música como elemento formativo y de coordinación sicomotora".

#### *Cursos de Perfeccionamiento en el Conservatorio Nacional*

A semejanza del Curso de Perfeccionamiento dictado sobre "Dirección Coral" por el Director del Coro de la Universidad de Chile, profesor Marco Dusi, se anuncia para dentro del presente año una serie de cursos de perfeccionamiento de Teoría y Solfeo, Armonía y Piano, en el Conservatorio Nacional de Música, a cargo de profesores de estas especialidades y especialmente dedicados a los profesores de Educación Musical en servicio.

#### *Actividad de Extensión Musical en las industrias*

A pedido del Superintendente de Administración de la Papelera de Puente Alto, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales autorizó la organización de una labor sistemática de extensión musical y cultura general en esa industria. Se nom-

bró la comisión organizadora de actividades, que quedó integrada en la forma siguiente: Elisa Gayán y Carmen Orrego, por la Facultad de Música; Fernando García, en representación del Centro de Alumnos del Conservatorio Nacional de Música; profesor Carlos Kroeger, por la Asociación de Educación Musical, y señor Superintendente de Administración de la Papelera de Puente Alto. Se informa que hay pedidos similares de Salinas y Fabres, Heiremans, empleados subalternos del Hospital Barros Luco y otros.

*TALCA: Apertura de nuevos conservatorios*

La enseñanza particular de la música presenta un verdadero auge en esta ciudad con la formación de nuevos grupos

y la presencia de prestigiosos profesores. Anuncian clases instrumentales y de ramos teóricos: Graciela Rojas, Gabriela Peña de Rivera, la Academia Musical París, con su profesora Mercedes Montalva, el Conservatorio Musical "Talca", con la profesora Fresia B. de Valenzuela, y el Instituto Musical "Bach", con su profesora Sra. Sabina A. de Tagle.

*CHILLAN: Congreso organizado por la Federación de Coros*

Durante los días de Semana Santa se llevó a cabo en esta ciudad el Congreso que anualmente realiza la Federación de Coros, a manera de propiciar un mayor acercamiento entre los directores de conjuntos extraescolares y de conocer y practicar nuevo repertorio de esta especie.

# NOTICIAS

## *Héctor Carvajal visita los Estados Unidos*

Héctor Carvajal, Director Ayudante de la Orquesta Sinfónica de Chile, invitado por el Departamento de Estado, viajó, durante los meses de verano, a los Estados Unidos, donde permaneció tres meses visitando ciudades del este y centro del país. Carvajal fue a estudiar la actividad musical norteamericana a través del trabajo que realizan sus principales orquestas.

Tuvo la oportunidad de conocer a los directores y de presenciar su trabajo preparatorio de los conciertos de la temporada de las orquestas sinfónicas de Washington, Nueva York, Filadelfia, Boston, Louisville, Cleveland y Chicago.

Visitando orquestas, conservatorios y teatros norteamericanos, Carvajal pudo alternar personalmente con figuras musicales y artísticas, como las de los compositores Edgar Varesse, Samuel Barber y Gian Carlo Menotti. Entre los grandes directores de orquesta, tuvo oportunidad de ver trabajar y alternar con Leonard Bernstein, Pierre Monteux, John Barbiroli, Eugene Ormandy, George Szell y Paul Paray.

### *Con obras de Letelier y Becerra se inicia publicaciones RCA Victor de Música Chilena*

Una de las iniciativas de mayor significación tomadas últimamente por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, es la grabación en discos comerciales de música chilena. Mediante un contrato firmado con RCA Victor se ha acordado reservar, cada dos años, los meses de octubre y noviembre, exclusivamente para realizar grabaciones

de música chilena, utilizando los equipos grabadores y técnicos del Instituto de Extensión Musical, que grabarán en cinta magnética las obras sinfónicas y de cámara de compositores chilenos ejecutadas por la Orquesta Sinfónica de Chile, conjuntos de cámara y solistas chilenos. La elaboración del disco propiamente tal, se realizará en los estudios RCA Victor en los Estados Unidos. Las carátulas de los discos de música chilena han sido realizados por artistas nacionales, aunando así la música y las artes plásticas.

En diciembre de 1958, el Departamento de Grabaciones del Instituto de Extensión Musical, entregó a RCA Victor, cintas magnéticas grabadas con suficiente material para hacer los primeros seis discos Sello Rojo de Alta Fidelidad de Música Chilena. El primero de estos discos acaba de aparecer con las siguientes obras: "La Vida del Campo", movimiento sinfónico para piano y orquesta, de Alfonso Letelier, y "Concierto para violín y orquesta", de Gustavo Becerra. Este disco se realizó a base de la cinta magnética grabada en Chile por la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah y con la colaboración de los solistas Flora Guerra y Enrique Iniesta, respectivamente. La portada del disco es obra del pintor Pablo Burchard (hijo).

### *"Imaginación de mi país", de Acario Cotapos, es estrenada en Chile*

En uno de los programas de radiodifusión del Instituto de Extensión Musical, a través de una cadena de emisoras, acaba de darse a conocer en Chile la obra sinfónica "Imaginación de mi país", primera parte, "Proyección interior de los

Andes", de Acario Cotapos. El compositor chileno finalizó esta obra en Europa y la estrenó en Copenhague, por la Orquesta Sinfónica Real de Dinamarca, bajo la dirección del maestro Albert Wolf.

La obra fue seleccionada por el maestro Wolf para ser tocada dentro de un programa dedicado a la música francesa contemporánea. Por su contenido nuevo y audaz, obtuvo un resonante éxito en el concierto inaugural de la Temporada Sinfónica de la Orquesta Real Danesa. La grabación que se transmitió fue realizada en el concierto mismo.

### *Gira del Coro de la Universidad de Chile por Europa*

Extraordinario ha sido el éxito artístico logrado en Europa por el Coro de la Universidad de Chile, que ha visitado Holanda, Bélgica, Francia, España, Portugal. Algunas de las críticas enviadas por el grupo confirman nuestra afirmación.

El "Newuwe Rotterdamse Courant" dice, con fecha 10 de febrero: "...bajo la dirección de su excelente director, que debe su formación a Italia, Marco Dusi Sala, el Coro de la Universidad de Chile ofreció en el "Círculo de Utrecht" un concierto auténtico. No cabe la menor duda de que este coro es capaz de realizarlo, porque para ejecutar con tal seguridad obras como el Pater Noster, de Strawinsky; La Blanche Neige, de Poulenc o Anthony O'Daly, de Samuel Barber, hace falta tener una cultura coral muy sólida".

En Bélgica, "La libre Belgique", del 17 de febrero, comenta: "El conjunto posee cualidades muy apreciables, disciplina, cohesión, fusión de las voces, musicalidad y presentación impecables."

"La Cote Libre", de Bruselas, del 18 de febrero: "Únicamente compuesto de aficionados, lo que explica tal vez su va-

lor y su éxito, encarna el gusto, el trabajo y también el toque genial de su maestro Marco Dusi, quien ha logrado imponer disciplina y voluntad en el seno de un grupo de jóvenes turbulentos, pero perfectamente reunidos en una maravillosa distribución de las voces. Este coro que es uno de los mejores que nos ha sido dado escuchar, ha dado el domingo un recital de los más apreciados, en la Universidad Libre de Bruselas. Interpretando obras particularmente difíciles y sin el apoyo del menor acompañamiento instrumental, asombró al numeroso público que había acudido y que lo aplaudió por su técnica, seguridad de afinación, y la perfecta armonización de las voces.

"En el programa figuraban en compañía de grandes nombres europeos, numerosos autores latinoamericanos, de los cuales, la riqueza de inspiración y la frescura, se adaptaban perfectamente a la juventud de los ejecutantes."

La revista "Le Phare", de Bruselas, el 22 de febrero, escribe: "Es un grupo de una homogeneidad perfecta que se caracteriza por la pureza de sus voces, la exactitud de afinación y un juego expresivo que sin caer en afectaciones extremas, como es tan frecuente en el género, supo individualizar cada una de las obras que interpreta, según el estilo que les era propio."

En Francia, la revista "Arts de Paris", el 25 de febrero, comenta: "La primera aparición del Coro de la Universidad de Chile en la escena francesa fue una bella velada. Este coro, fundado en 1945, está constituido por amateurs, alumnos o egresados de la Universidad; pero si el programa no lo hubiera señalado, habría podido dudarse delante de la perfección de las interpretaciones, que este coro no fuera profesional."

La revista "Les Nouvelles Littéraires", de París, el 26 de febrero, dice: "Es un concierto de un delicioso sabor el que

acaba de ofrecernos el Coro de la Universidad de Chile.

"Las voces son justas, frescas, timbradas; la cohesión de los ejecutantes atestigua felices dones individuales, y un entrenamiento colectivo que hace gran honor al joven director Marco Dusi.

"El concierto ha comenzado por cortas obras profanas de Juan de Encina y Juan Vásquez, ejecutadas con una perfección de justeza y de ritmo casi insuperables, y prosiguió con tres Romances, dos de Juan Orrego Salas y uno de Gustavo Becerra; este último de un refinamiento armónico como Fauré lo hubiese querido."

Adelantamos estos extractos de prensa sobre los éxitos del Coro de la Universidad de Chile durante su viaje por Europa y en el próximo número de la REVISTA MUSICAL CHILENA ofreceremos a nuestros lectores un informe completo sobre las actuaciones de este conjunto en el viejo continente.

### *Presidente de la Federación de Coros de Chile, fue elegido don Arturo Medina*

Con éxito se acaba de realizar en Chillán el Tercer Congreso Nacional de Directores de Coros de Chile, torneo que organizó la Federación de Coros y el Conjunto Polifónico de esa ciudad, que dirige el profesor José del Canto. Una cincuentena de delegados de todo el país estuvo reunida durante tres días en representación de cada una de las provincias, para estudiar diversos asuntos, tendientes a aumentar y perfeccionar la creciente actividad coral chilena.

#### *Algunas conclusiones*

Entre las principales conclusiones que se obtuvieron, cabe destacar la reafirmación de las Federaciones Provinciales y la elección de una provincia, al menos

cada dos años, como sede del Consejo Nacional de la Federación, con el objeto de evitar el centralismo cultural. Asimismo, se creó una serie de medidas para asegurar idoneidad y defender la profesión de director de coros, estudiar en acuerdo con las universidades del país, las condiciones de un título y asegurar a los directores de coros una situación acorde con los servicios que están prestando a la cultura nacional. Un departamento jurídico, a cargo de los señores Dusan Teodorovic, de Iquique; Arturo Junge, de Concepción y el Padre Mariano, de Los Angeles, velará por el cumplimiento y solución de estos asuntos. Importante fue también el acuerdo que dice relación con el Himno Nacional Chileno, tendiente a asegurar su ejecución de una manera uniforme para todo el país, para lo cual la Federación de Coros de Chile recabará de los Poderes Públicos la reformas legales que son absolutamente indispensables en este aspecto.

De no menor importancia fueron los acuerdos que dicen relación con las actividades comunes que realizarán todos los coros de Chile en éste y en el próximo año en celebración de diversas fechas que tienen especial relieve en nuestra patria. Por de pronto, en este año, en que se conmemoran los 25 años de la fundación del Coro de Concepción, los coros de Chile se preparan a celebrarlo, cuando, en julio próximo, especialmente invitado por la Federación de Coros de Chile, el conjunto de Concepción viaje a Santiago y Valparaíso. Concursos nacionales de composición coral, concursos literarios para escolares sobre la actividad coral chilena, festivales provinciales de coros, en homenaje al Coro de Concepción y, finalmente, un gran Festival Nacional, el primero con este carácter que se realizará en la capital sureña en la segunda semana de octubre, son algunos de los actos programados para estas Bodas de Plata. Para el año 1960,

con ocasión de los 150 años de la Independencia de Chile, se celebrará el Primer Congreso y Festival Interamericano de Coros en Santiago, para lo cual, en los meses próximos, personeros de la Federación Chilena visitarán a sus congéneres de América.

*Arturo Medina, Presidente Nacional*

En este mismo Tercer Congreso que comentamos, los directores presentes eligieron, por unanimidad, a Arturo Medina, Director del Coro de Concepción, como presidente nacional para el año coral que se inicia. En estas circunstancias, el Consejo Nacional fijó su sede en Concepción, en donde ya se encuentra constituido. La presencia de Arturo Medina, quien, durante 25 años consecutivos ha dirigido el Coro de Concepción y lo ha llevado a un lugar que ningún coro de Chile y América puede igualar, frente a la Federación de Coros de Chile, es una garantía más de que esta institución ha logrado un bien ganado prestigio. Con el fin de mantener las vinculaciones indispensables con Santiago, se eligió como vicepresidente nacional, con sede en la capital, a Mario Baeza Gajardo, Director del Coro de la Universidad Técnica y del Físico de la Universidad de Chile. En esta misma ocasión se designó al secretario nacional, que recayó en el Director del Coro de la Universidad de Concepción y los presidentes provinciales que moverán la actividad coral a lo largo de todo Chile.

#### *Una interesante exposición*

Durante los días de este Tercer Congreso de Directores de Coros, se abrió en la Casa del Arte de Chillán, sede de estas jornadas, una interesante exposición de diversos materiales corales, como afiches, banderines, partituras, programas, artículos de prensa, revistas, libros, etc., que

dieron a todos un panorama general de cómo se está trabajando en todo Chile e hicieron sentir que ese lema "Para que todo Chile cante", ya no es un deseo, sino que se está convirtiendo en una tangible realidad.

## DESDE PUNTA ARENAS

### *Actividades de la Sociedad PRO ARTE*

#### INICIA SUS ACTIVIDADES DEL AÑO, CON DOS CONCIERTOS DE ALFONSO MONTECINO

La Sociedad PRO ARTE, después de un período experimental de escasa actividad desde su fundación en 1950, en el año 1953 comienza a desarrollar una labor digna de estímulo y elogio, por cuanto es la agrupación que mantiene desde entonces como labor fundamental la divulgación musical en esta ciudad. Labor siempre más elevada, ya que ha logrado evidentemente formar un núcleo selecto de amantes de la música. Siempre superándose, no sin dificultades muchas veces, dados factores adversos, como lo es sobre todo el de la distancia de la capital.

Es su norma poner al público en contacto con las figuras de más renombre en el ambiente nacional y también en los artistas que logran éxitos más allá de nuestras fronteras. Bajo sus auspicios han llegado hasta el presente, a actuar solistas de voz e instrumentistas, y en una ocasión de feliz memoria para sus asociados, el Cuarteto del Instituto, por gentileza de éste mismo.

Memorable huella han dejado, entre otros: Flora Guerra, Dovrila Franulic, Blanca Hauser, Oscar Gacitúa, Hugo Fernández, Edith Fischer, Marcela de la Cerda, Armando Palacios, Alfonso Montecino y muchos otros.

PRO ARTE acaba de iniciar un nuevo año de labor, que promete ser de elogiosos alcances, con el auspicio de dos conciertos de Alfonso Montecino, quien inició, de esta manera, su gira a provincias antes de las actuaciones programadas para la temporada oficial de Santiago.

La prensa, en sus comentarios, no hizo sino repetir elogios anteriores, reconociendo que es un artista que se supera y logra, mediante su fino espíritu, relevante musicalidad y técnica extraordinariamente cultivada, establecer con su auditorio un nexo de profundas sugerencias. Así lo evidenciaron las cálidas ovaciones de que fuera objeto repetidamente.

Como noticia para el resto del año, se perfila el auspicio de varios solistas de prestigio, en una serie de conciertos en parte programados.

Punta Arenas, 7 de abril de 1959.

### *Agustín Culléll y sus estudios de dirección orquestal en Europa*

Luego de una permanencia de un año y medio en Europa, becado por la Universidad de Chile, para perfeccionar sus conocimientos de Dirección Orquestal, ha regresado al país Agustín Culléll, profesor de Música de Cámara y Conjunto Instrumental en el Conservatorio Nacional de Música y miembro de la Orquesta Sinfónica de Chile.

Entre sus experiencias más notables cabe destacar la realizada en contacto con uno de los más insignes maestros del momento: el malogrado director español Ataulfo Argenta, con el cual llevó a efecto un estudio intensivo de todos los problemas de la Dirección Orquestal hasta los instantes de su muerte. Al amparo de la amistad y afecto brindados generosamente por tan preclara personalidad, vio Agustín Culléll acrecentadas sus posibilidades

de observación en el seno de los más interesantes círculos musicales europeos, acompañando a Argenta en sus últimas giras de conciertos.

Por este valioso intermedio, le fue posible conocer el pensamiento de notabilidades en la Dirección Orquestal; sus particulares puntos de vista acerca de autores, obras, estilos, sus convicciones sobre el mundo musical de hoy; sus reacciones psicológicas y consejos frente a problemas determinados. Pudo valorar las bondades y defectos de las orquestas más representativas en cada país visitado con el maestro: Orquesta Nacional de España, Orquesta de Conciertos del Conservatorio de París, Orquesta de la Suisse Romande en Ginebra, Orquesta Sinfónica de Zürich, Orquesta Sinfónica de Nápoles, etc... Entre los Directores a quienes fue introducido gentilmente por Argenta, figuran en lugar destacado; Ernest Ansermet, Karl Schuricht, Pierre Dervaux, Karl Münchinger, Franco Ferrara.

Posteriormente al trágico fallecimiento del maestro, Agustín Culléll llevó a efecto un estudio de Dirección Coral con Juan Gorostidi; una de las figuras más relevantes en su especialidad; Director de la Coral de San Sebastián, cuya trayectoria la crítica europea considera como la más perfecta en estos últimos años.

Se trasladó a Italia para ingresar al curso de Dirección que el maestro Alceo Galliera dictaba en Siena. El curso, particularmente de práctica, contaba con la totalidad de los elementos pertenecientes a la Orquesta Sinfónica de Génova, contratados con este fin. El plan de trabajo, asegura, es, sin duda, uno de los más completos e interesantes que a este respecto se realizan en la actualidad, y se puede afirmar que, afortunadamente, no encubre las apariencias de un turismo musical, tan en boga hoy en día cuando se trata de atraer solamente a incautos. Expresa que es una lástima que se presten a

ello incluso grandes directores sin mayores escrúpulos.

Al finalizar el curso se trasladó a Venecia, en cuyo lugar se desarrollaba el Festival de Música Contemporánea. Destaca un festival Strawinsky de sumo interés por el hecho que el propio autor dirigió sus obras.

Continuó en París los estudios de Dirección Orquestal, esta vez en contacto con los maestros franceses Robert Fouriestier, Blot, Fernand Oubradous, directores de orquesta y de la Opera, profs. de Dirección Orquestal del Conservatorio. Asistió, en esta ciudad, a todas las actividades musicales más importantes, entre las cuales cita sus experiencias en los ensayos y conciertos de Igor Markevitch (titular de la Orquesta Lamoureux), su contacto con los departamentos de grabación, y asistencia a esta clase de actividades. Ensayos y conciertos de André Pluytens, George Solti, Van Beinum, etc.

Paralelamente al estudio de la Dirección Orquestal con los mencionados maestros, asistiendo a sus clases del Conservatorio y en contacto particular, fue invitado por el Director del establecimiento para observar detenidamente la organización y funcionamiento de la música de Cámara y Orquestal.

Previamente a su regreso a Chile, viajó a Viena, donde finalmente llevó a efecto diversas observaciones acerca de la enseñanza y de la Dirección Orquestal en la Kapell Meister Schule, de aquella ciudad.

Recuerda, por último, con gran admiración, la calidad extraordinaria de la mayor parte de las orquestas, solistas y grupos de Cámara, entre los cuales se destacan especialmente las pequeñas orquestas que han alcanzado una jerarquía y una fidelidad de estilos difíciles de superar.



# NOTAS DEL EXTRANJERO

## ALEMANIA

### *Estreno de una obra de juventud de Mendelssohn*

El 3 de febrero se estrenó, en una solemne velada, celebrada en Berlín, en conmemoración del 150 nacimiento de Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847), la "Sinfonía X", escrita en 1823. Esta obra juvenil, hasta ahora desconocida, cuya partitura se conserva en la Biblioteca del Estado de Berlín, es una aportación esencial para el conocimiento del estilo personal y de las vinculaciones espirituales e históricas. El primer tiempo de la obra en cuatro partes es una directa continuación de compositores como Gluck y Cherubini. En el segundo y en el cuarto tiempo sorprende el efecto del intenso estudio del arte de Johann Sebastián Bach.

La fiesta, organizada por la Sociedad Internacional Félix Mendelssohn, en la Universidad de Berlín, empezó con unas palabras del escritor musical Erwin Kroll, que dio una idea clarísima del joven Mendelssohn como el representante en cierne de una cultura musical burguesa del siglo XIX, en sus comienzos.

### *Nueva edición completa de las obras de Heinrich Schütz*

Heinrich Schütz (1585-1672), uno de los compositores más importantes con Bach y Haendel de música religiosa, dejó una infinidad de corales y obras de orquesta que ahora se están publicando en una edición crítica de las obras completas en la Bärenreiter-Verlag (Kassel). Schütz actuó durante 55 años en Dresde como una especie de gran maestro de la música alemana del siglo XVII.

La Sociedad Schütz, fundada en 1922, publica ahora una "Nueva edición de las

obras completas", de Heinrich Schütz, que por primera vez reproduce íntegras las muchas composiciones que de él se conservan. Los tomos 1 a 6, que ya se han publicado, contienen los oratorios "Historia del Nacimiento de Jesucristo" e "Historia de la resurrección de Jesucristo", las 3 Pasiones, según San Mateo, San Lucas y San Juan, la música puesta a las Siete Palabras de Jesucristo en la Cruz, las Exequias musicales, el Salterio y la "Música coral religiosa 1648".

En otros tomos de esta edición se publicarán motetes latinos, conciertos religiosos, obras para varios coros, madrigales italianos y diversas obras profanas del compositor. Con ocasión de una boda de príncipes escribió Schütz, también, la primera ópera alemana, "Dafne", que se perdió. Sus últimas obras son el "Magnificat" para dos coros y la música del Salmo 119.

La Musicografía ha estudiado detenidamente en los últimos decenios la historia de la transmisión de manuscritos e impresos y ha hecho nuevos hallazgos sobre la obra del compositor. Los resultados de estas investigaciones se han tenido en cuenta en la nueva edición completa.

### *Nueva edición del Diccionario de la Música de Riemann*

El Diccionario de la Música de Riemann, publicado por primera vez en 1882 por el musicólogo de Berlín Hugo Riemann, ha sido editado también en los últimos decenios en inglés, francés, español, ruso y danés, por B. Schott's Söhne (Magonia). En un lenguaje preciso y claro se abarca en esta obra de consulta todo el

campo de la música y la bibliografía musical más importante. A la muerte de Riemann, en 1919, se encargó el profesor Alfred Einstein de la redacción de la 9ª a la 11ª ediciones. El gran mérito de Einstein fue poner el Diccionario al día en la vida y en la investigación musicales, últimamente en la edición considerablemente ampliada de 1927-29.

En colaboración con musicólogos de Europa y Ultramar, el profesor Wilibald Gurlitt (Friburgo) se ha encargado de la 12ª edición, completamente refundida, cuyo primer tomo se ha publicado ya. El 1º y el 2º tomos están consagrados a los autores y el 3º está clasificado por materias. Cada tomo tiene por término medio 950 páginas. El Diccionario abarca, en su parte biográfica, desde los nombres de tradición más remota hasta la vanguardia de la música contemporánea. En la enumeración de las obras de los distintos compositores se tienen también en cuenta con especial esmero los compositores menos conocidos. Una nota particular de esta nueva edición es la extensa bibliografía sobre los compositores mencionados.

### *Interpretaciones de música moderna*

Con el coro de la Catedral de Santa Eduvigis y la Filarmónica de Berlín interpretó Herbert von Karajan en Berlín la obra de Strawinsky "Canticum sacrum". En esta obra están fusionados en forma cíclica 5 tiempos para solistas y coro. Los textos proceden de los Evangelios, el Cantar de los Cantares y los Salmos. El tercer tiempo, que trata de las virtudes teológicas Fe, Esperanza y Caridad, constituye el punto central. Al lado, como una anunciación, apoyada en un eco coral místico, el solo de barítono del cuarto tiempo sobre las palabras de Jesús "Omnia posibilia sunt credenti". En la partitura del "Canticum sacrum", concebido para el

plano de la Cruz de San Marcos, de Venecia, donde se estrenó en 1956, la desmaterialización de las voces se lleva a la exageración. La interpretación que Karajan hizo de la obra fue de grandioso rigor y exacta claridad, llevando sobre todo lo instrumental, en que predominaban los instrumentos de viento, el arpa, la viola, el contrabajo y el órgano, a una singular transparencia. El coro de Santa Eduvigis entonó las frases corales con limpidez y claridad; Murray Dickie y Hermann Prey cantaron las partes de barítono y de tenor llevadas ornamentalmente.

En Hamburgo se estrenó el 6 de enero de 1959 el nuevo oratorio del compositor suizo Wladimir Vogel "Jonás fue a Nínive". La obra es la primera parte de una proyectada trilogía en oratorio, "Leviathan", que se propone reflejar al hombre en su relación con lo divino. El compositor utiliza un coro de cuatro voces de rígido ritmo con un narrador. La voz de Dios, de los marineros y del pueblo se ha confiado al narrador. El coro no tiene más que funciones místicas y hace ver la sublimidad y severidad de Dios. Las palabras de Jonás y otras figuras bíblicas son cantadas por un barítono. Wladimir Vogel creció artísticamente en el círculo de Busoni y se atiene estrictamente a la técnica dodecatonal. La obra se interpretará en el otoño, en Berlín, con ocasión de las Semanas de Festivales de Berlín.

En Stuttgart se estrenó la "Sinfonía preclásica", opus 44, de Johann Nepomuk David. David, que vive en Stuttgart y figura entre los principales compositores alemanes de música contemporánea, representa un estilo polifónico. Su nueva Sinfonía está escrita en cuatro tiempos en forma contrapuntística y severa. El compositor da prueba de un alto virtuosismo contrapuntístico que, a través del elemento constructivo, lleva casi a la expresión romántica. Las raíces de este estilo y de esta Sinfonía se encuentran especialmente

en el mundo de Orlando di Lasso y de Josquin.

En Francfort dirigió Hans Werner Henze, compositor alemán de 32 años, sus "Nocturnos" para soprano y orquesta, compuestos sobre poesías de la poetisa austríaca Ingeborg Bachmann. El compositor interpretó además la "Sinfonía da camera", de su discípulo italiano Giulio di Majó y el "Himno a la noche", de Francesco d'Avalos. El concierto terminó con "Oda", de Strawinsky, en memoria de Natalie Kussewitzky y la Suite sinfónica de "Lulu", de Alban Berg.

### *La nueva Filarmónica de Berlín*

El nuevo edificio para la Filarmónica de Berlín se alzará en la Bundesallee y costará 13 millones de marcos. El antiguo edificio de la Filarmónica fue víctima de la guerra. Junto con la Sala de Conciertos de la Escuela Superior de Música y la nueva Sala de Conciertos del Conservatorio de Berlín, con la nueva Filarmónica surgirá un centro de conciertos cerca de la estación del Zoo.

### *Wieland Wagner escenifica "Carmen"*

En la "Staatsoper", de Hamburgo, se estrenó brillantemente la escenificación de "Carmen", de Bizet, por Wieland Wagner, la cual se esperaba con tanta expectación. Wolfgang Sawallisch dirigió la música de Bizet con el espíritu de la Ópera comique. Su renuncia al recitativo habitual, compuesto con posterioridad, en favor del diálogo hablado responde a la versión original. El papel de Carmen lo cantó la sueca Kerstin Meyer, que tuvo una crítica entusiasta. Wieland Wagner unió en su escenografía la severidad del nuevo estilo de Beyreuth con escenas representadas en estilo naturalista. Acentuó

poterosamente el ambiente presentado con detalle y, en parte, casi cinematográficamente. Cuando los protagonistas están en escena, hace actuar a Carmen y a Don José con un naturalismo casi violento. Por lo demás, la tendencia a la abstracción que domina en el nuevo estilo de Beyreuth, se ha aplicado también a la "Carmen", de Bizet. Los soldados cantan en un escenario casi vacío y el coro de mocos no se mueve sino que queda apostado al fondo. El abandono de muchas formas de las representaciones convencionales se revela aquí como una ganancia para la concentración dramática de la ópera.

### *Última presentación de Harald Kreutzberg*

El bailarín Harald Kreutzberg terminó su carrera artística con una solemne velada en la "Opernhaus", de Düsseldorf. Kreutzberg es considerado hoy como el principal representante de la danza expresiva en Alemania. El artista presentó con su acompañante de siempre, el pianista Friedrich Wilckens, una síntesis de su programa de los últimos treinta años, como su creación coreográfica de los tres "Angeles", de los años 1927, 1929 y 1946: el ángel de la Anunciación, el del Juicio Final y Lucifer. La velada terminó con el "Vals feliz", una de sus danzas más alegres y aladas.

El ballet italiano "La calle alegre", de Virgilio Mortara, fue presentado por primera vez esta temporada para Alemania en Karlsruhe. En su estructura escénica recuerda la obra la ópera cómica italiana del siglo XVIII. El compositor es director de un teatro en Venecia y escribió este ballet en 1945 para las Semanas de Festivales de Roma. Su música, inspirada en la canción popular italiana, es marcadamente coreográfica en sus rítmicos efectos de "staccato". El libreto des-

cribe la historia de un barbero y de su bella empleada que se deja cortejar por marineros y distinguidos caballeros. Hubo estruendosas ovaciones que aumentaron todavía más al salir a escena el compositor.

El ballet de los teatros de Wuppertal estrenó la ópera-ballet "Ariadne", inspirado en el "Lamento de Ariadne", de Monteverdi. Monteverdi había compuesto este mítico destino hacia 1600, como "drama per musica". La partitura se perdió y sólo el "Lamento" de la abandonada Ariadne, a cinco voces, fue conservado en los libros de madrigales de Monteverdi. Con este fragmento hicieron el libreto Erich Walter y Heinrich Wendel; la música la refundió Erich Kraack. Los tres cuadros de la dionisíaca consagración en el templo de Teseo, de la lucha de Teseo con el minotauro en el Laberinto y del apoteósico rapto de Ariadne en el mar adquirieron el carácter de una especie de ballet sacro.

### *Publicaciones de la Casa de Beethoven*

La Asociación Casa de Beethoven, de Bonn, la ciudad natal del compositor, ha empezado la publicación de la primera edición crítica de los numerosos apuntes y proyectos de Beethoven, que con ella serán accesibles en toda integridad. Cada volumen lleva una introducción, un extenso índice de materias y un estudio crítico. El primer volumen contiene bocetos para la Misa solemne. El segundo, recientemente publicado, contiene en 150 páginas un libro de apuntes de Beethoven de los años 1808-09, con proyectos y notas para la Fantasía coral, op. 80, para el Concierto de piano en Mi bemol mayor, para la Sinfonía pastoral, para la Misa en Do mayor y para otras obras.

En otra serie publica la Asociación Casa de Beethoven "Manuscritos selectos de

Ludwig van Beethoven, en edición facsímil", que proporcionan al investigador y al aficionado a la música una visión directa de la obra de Beethoven. El primer volumen de esta serie contiene el borrador de Beethoven para un escrito al Tribunal de Apelación de Viena, del 18 de febrero de 1820 (48 páginas). En el segundo se imprimió completa, en facsímil, la Sonata para piano, op. 53 (Sonata de Waldstein). Esta edición permite seguir en detalle el proceso de la característica escritura de Beethoven. En el tercer volumen se publicaron 13 cartas desconocidas de Beethoven a la condesa Deym, nacida von Brunsvik. Estas cartas son el hallazgo más importante que la investigación de Beethoven ha hecho en los últimos decenios sobre la vida del maestro.

Las tres series están a cargo del profesor Joseph Schmidt-Görg, catedrático de Ciencia de la Música en la Universidad de Bonn y director del Archivo de Beethoven. La edición del libro de apuntes de 1808 y del escrito de 1820 se deben al Dr. Dagmar Weise.

La Casa de Beethoven vuelve a publicar, además, desde 1953, el "Anuario de Beethoven", que se había suspendido en 1942. En él figuran trabajos de la investigación internacional sobre Beethoven en la actualidad.

### *Audiciones de música moderna*

El "Concierto para dos pianos", de Igor Strawinsky, del año 1935, una de las obras maestras de la música moderna para piano, se ejecutó en Munich en la serie de "Música viva". Strawinsky se atrevió a abordar en esta composición nuevas regiones cromáticas. Los pianistas americanos Arthur Gold y Robert Vitzdale realizaron en la ejecución de esta pieza difícilísima un esfuerzo que mereció gran aplauso. De la música moderna para piano, ejecutó, además, en Munich, la Or-

questa Filarmónica, bajo la dirección del maestro italiano Carlo Giulini, la opus 1 de Béla Bartók, "Rapsodia para piano y orquesta". Como solista actuó el pianista húngaro Andor Foldes, que interpretó la obra juvenil de Bartók con una técnica excelente.

La Radio del Norte de Alemania, de Hamburgo, estrenó la obra que había encargado a Hans Werner Henze, "Música de cámara 1958", en 12 tiempos para tenor, guitarra, clarinete, corno de caza, fagot y quinteto de cuerda sobre el fragmento de Hölderlin "En el encantador azul". El punto de partida para el estilo de esta música es la "canzonetta", del "Rey Ciervo"; acompañada sólo por la guitarra. También en esta obra es la guitarra el esencial soporte instrumental. Ella constituye el claro y transparente fondo sonoro y acompaña tres de los seis números de canto. La sonoridad resultante es frecuentemente de excitante audacia y modernidad sin caer en extremas exageraciones. Lo preponderante es el espíritu melódico que inspira tanto los solos como los temas. La interpretación fue dirigida por el compositor. El tenor fue Peter Pears.

En un concierto de "Música de la época" se interpretaron en Colonia, en presencia de compositores y críticos musicales de varios países europeos, composiciones modernas. El viola William Primrose tocó el segundo Concierto para viola de Milhaud, del año 1955. Tanto este Concierto como la cantata de Luigi Dallapiccola "Concerto per la notte di natale dell'anno 1956", para soprano y orquesta de cámara, se ejecutaban por primera vez en Alemania. De Wolfgang Fortner se oyeron dos nuevas piezas para orquesta y de Hans Werner Henze se estrenaron "Tres ditirampos".

En el Palacio Wolfsgarten, junto a Darmstadt, se estrenaron seis nuevas canciones de Benjamin Britten con textos de

Hölderlin, en presencia del compositor inglés. Las canciones están dedicadas al príncipe Ludwig von Hessen, que tradujo al alemán la ópera de Britten "The Turn of the Screw". En el estreno actuó el tenor inglés Peter Pears.

### *Documentación sobre música moderna*

Con el título "Música moderna en la República Federal de Alemania", se ha publicado en la Editorial C. F. Peters (Frankfort-Londres-Nueva York) un libro sobre la música moderna en Alemania desde 1945. La publicación se hizo en colaboración con la Sociedad Internacional de música moderna. En la primera parte de la obra hay un estudio del profesor Hans Heinz Stuckenschmidt (Berlín) sobre composiciones de los últimos diez años. Otros capítulos están dedicados a las Fiestas musicales, al cultivo de la música moderna en las emisoras de radio y a informaciones sobre los programas de conciertos. En muchas ciudades se han dado periódicamente en los últimos años "Conciertos de música viva", en los cuales se interpretó únicamente música moderna.

### *Festivales de ópera de Munich en 1959*

En un solemne acto celebrado en el Teatro Cuvilliés, en Munich, se ha dado a conocer el programa para los Festivales de ópera de 1959. Con ocasión del Año de Haendel se inaugurarán los Festivales el 9 de agosto, con el "Julio César", de Haendel. Luego seguirán "Arabella", "Ariadne" y "Capriccio", de Richard Strauss; "Cosí fan tutte", "Las bodas de Fígaro" y "El rapto del serrallo", de Mozart. En el "Prinzregententheater" se dará una representación de "Fidelio", por invitación. Completan el programa de los

Festivales dos serenatas en el "Brunnenhof", un concierto dedicado a Richard Strauss, un concierto de la Filarmonía de Viena con Karajan y una velada de "lieder" cantados por Fischer-Dieskau.

### *Opera italiana en Munich*

En el Teatro Cuvillíes de Munich, el conjunto de ópera italiano "Commedian-ti in Musica", dio, en diciembre de 1958, bajo la dirección de Giulio Paternieri, dos representaciones de obras maestras de antigua ópera italiana. En primer término se representó la obra de Pergolesi "Lo frate'nnammorato", en la cual se destacaron la canción "Pupillette fiammette d'amore" y el aria "Chi disse che la femmina", que tomó Strawinsky en su partitura "Pulcinella". La segunda noche se representó la obra de Donizetti "Rita ou le mari battu". Del compositor contemporáneo Gian-Carlo Menotti, se presentó la obra "El medio", una tragedia en dos actos. La orquesta fue dirigida por Gianfranco Rivoli.

### *Operas modernas en teatros alemanes*

"El campanario", obra en un acto de Ernst Krenek, compuesta sobre un cuento de Hermann Melville, fue estrenada en Europa en diciembre de 1958, en Duisburg, bajo la dirección del compositor. Se trata de la tragedia de un fundidor de campanas del Renacimiento italiano, reo por una muerte, que es ejecutado por una figura de su propio carillón. La ópera tiene partes de canto de grandes pretensiones, escritas en estilo dodecatonal, renunciando a la melodía. Krenek persiste en este método de composición que, si bien le concede grandes libertades, le aleja de todo vínculo con la tradición. Impresionan ante todo los coros de los

campaneros que con la técnica dodecatonal consiguen nuevos efectos.

En la "Staatsoper", de Munich, y bajo la dirección de Ferenc Fricsay se representó por primera vez en esta temporada de invierno la primera ópera de Béla Bartók "El castillo del duque Barba Azul". La genial obra, en la cual el compositor, que todavía no tenía 30 años, desarrolla su idioma musical bajo la impresión del "Pelleas", de Debussy, tiene una intensa acción dramática. La representación de la ópera de Bartók cerró un ciclo de "Opera contemporánea", durante el cual se representaron también en la "Staatsoper" de Munich "Wozzeck", de Alban Berg; "Johanna", de Honegger; "Leyendas Irlandesas", de Egek, y "Edipo Rey", de Strawinsky.

### *Ballet moderno*

Recientemente se estrenaron en Hannover dos representaciones escénicas de obras modernas para orquesta: "Balada", de Gottfried von Einem, y "Seis Adagios", de Willem Pijper. La coreografía de las dos obras fue de Yvonne Georgi. Impresionaron profundamente los "Seis Adagios", del compositor holandés Willem Pijper, fallecido en 1947. La obra, que se considera como su legado musical, fue compuesta para una logia masónica. La mística de los números y las leyes astrológicas parecen haber influido la estructura formal de la composición.

En cierto modo fue también un estreno la composición coreográfica en tres cuadros de Yvonne Georgi sobre "Las criaturas de Prometeo", de Beethoven. Coreográficamente, es una versión completamente nueva de esta obra, que Yvonne Georgi ha escenificado ya varias veces, incluso en los Estados Unidos. El dramático proceso de la creación del género humano por Prometeo, tal y como lo describe la leyenda helénica, cobra vida en

la obra por la música, por la expresión coreográfica y también por la escenografía.

### *Wieland Wagner escenifica "Edipo el Tirano", de Orff*

La segunda adaptación musical de Carl Orff de un drama de Sofocles será escenificado en la Opera del Estado, de Stuttgart, en 1960, por Wieland Wagner. "Antígona", la primera adaptación de Orff, fue estrenada en un festival de Salzburgo y ha sido representada principalmente en Alemania.

### *Hans Werner Henze habla sobre música seria y jazz*

En la revista "Schlagzeug", el compositor Hans Werner Henze publicó un artículo, en el que dice: "Los dos tipos de música existen independientemente, el uno del otro. A veces, un compositor serio ha tomado ciertos elementos del jazz: por ejemplo, Strawinsky en "La Historia de un Soldado" y "Ragtime", Milhaud en "La Creación del Mundo" y Hindemith en "Kammermusiken" y "Suite 22". Podrían citarse muchos ejemplos más, pero estas incursiones ocasionales no modifican la naturaleza esencial de la música nueva y, lo que es todavía más importante, tienen pocos puntos de contacto con el jazz verdadero. La utilización de elementos del jazz no basta para crearlo. En cambio, los músicos de jazz utilizan a veces procedimientos de la música seria (a menudo como parodia, así como los elementos jazzísticos intercalados en la música seria). Pero —y quiero decirlo con gran claridad— esto no favorece a ninguno de estos

elementos. En esta unión, el jazz debilita el contenido intelectual de la música seria y ésta convierte en más feble la espontaneidad del jazz.

La música seria es íntima; es un monólogo, un discurso (que puede ser abstracto), es un arte refinado del sonido, que puede ser escrito para un grupo ideal de auditores (auditores preparados), o bien sin una finalidad precisa. Pero el jazz es una música de danza (no es otra cosa, es "Gebrauchmusik", "música funcional"), aunque sea de la mejor calidad, con un efecto mucho más físico que el que jamás busca la música seria; no puede ser y no quiere evocar otra cosa que la excitación y el movimiento, mientras que la música seria suscita mil sentimientos distintos y está llena de misterio, lo que la hace difícilmente inteligible. La improvisación, este elemento que crea el sentimiento y el tono del jazz, depende totalmente de los ejecutantes; mientras que la música seria puede engendrar los sentimientos que quiera el compositor, inclusive cuando su obra es ejecutada por solistas o una orquesta de no virtuosos, y hasta al leerla a primera vista.

Es precisamente porque amo el jazz, sobre todo el de tipo espontáneo y no el intelectual, que no puedo imaginar ni desear la unión de estos dos mundos. Algo nuevo tiene que desarrollarse dentro de estos dos géneros, independiente el uno del otro; dentro de luchas feroces entre los estilos y las escuelas. En alguna parte del mundo el elemento nuevo indispensable surgirá y tomará forma insensiblemente, mientras el resto se apagará y desaparecerá. El jazz es un arte nuevo que no es indispensable al arte antiguo, y lo que es apasionante es su contraste y no su confusión."

## ESTADOS UNIDOS

*Patricia Kirby canta la Misa en Do menor, de Mozart, en Nueva York*

La soprano chilena Patricia Kirby, alumna de Clara Oyuela, cantó el 10 de marzo en la Central Presbyterian Church de Nueva York, con The Mannes College Chorus and Orchestra y The Choir of Central Presbyterian Church, bajo la dirección de Carl Bamberger, la Misa en Do menor, de Mozart.

*Primeras audiciones en Louisville*

La Orquesta Sinfónica de Louisville inició su décimoprimera temporada con la primera audición de una obra del compositor israelí Paul Ben-Haim, titulada "To the chief Musician, Metamorphoses for Orchestra". Además se estrenarán también las siguientes obras comisionadas por esta orquesta: Sinfonía N° 3, de Benjamín Lees; "Estampes", de Bohuslav Martinu; "Musique pour orchestra, Op. 39", de Nikolai Lopatnikoff; Sinfonía N° 3, de Klaus Egge, y "Variaciones para violín y orquesta", de Wallingford Riegger.

*Hindemith recibe una nueva comisión*

Hindemith acaba de terminar la obra que le encargara la ciudad de Pittsburgh para conmemorar en 1959 el centésimo aniversario de su fundación. La obra es inspirada en parte en los himnos protestantes que cantaban los emigrantes del siglo dieciocho,

## ITALIA

*Apareció el primer volumen "Classici Italiani della Musica"*

El primer volumen de "Classici Italiani della Musica", editado bajo la dirección de Alfredo Bonnacorsi, apareció últimamente en una edición Turco, bajo los auspicios del Consejo Internacional de la Música. Este volumen contiene obras inéditas de Boccherini, pertenecientes a la colección de Fausto Torrefranca. Una vez terminada, esta colección, comprenderá seis volúmenes de textos musicales. Cada volumen será precedido de una corta introducción en italiano, inglés y alemán. La colección no sólo incluye a los grandes maestros italianos, tales como Boccherini y Vivaldi, sino que también las obras de compositores secundarios injustamente olvidados, tales como Cambini y Brunetti. Para mayores detalles dirigirse a Clement Rospigliosi, Secretario de Redacción, Del Turco Editores, 81 via della Croce, Roma.

*Concurso Internacional de la SIMC*

El 30 de enero de 1959 se reunió el Jurado del Concurso Internacional de Composición, en la Academia Americana de Roma, integrado por Gian Francesco Malipiero, Dallapiccola, Alexei Haieff, Amadeus Hartmann, Alberto Mantelli, Goffredo Petrassi y Wladimir Vogel y después de estudiar las 395 composiciones presentadas, otorgó los premios a los siguientes compositores:

Ingvar Lidholm (Suecia), por "Skaldens Natt"; Vittorio Fellegara (Italia) por "Requiem di Madrid", para coros y orquesta; a Alois Zimmermann (Alemania), por "Omnia Tempus habent", obra para soprano y 17 instrumentos y a Bo Nilson



(Suecia), por "Ein Irrender Sohn", para solistas y orquesta; a Peter Maxwell Davies (Gran Bretaña), por "Prolation" y a Aldo Clementi, por "Episodi", ambas obras orquestales. Dentro del género de cámara, George Rochberg (E.E. U.U.), por "Cheltenham Concerto" y a Niccolò Castiglioni (Italia), por "Impromptus Nº 14", ambas para orquesta de cámara. Dieter Schoenbach (Alemania), por "Canticum Psalmi Resurrectionis", cantata para soprano e instrumentos, y a Riccardo Malipiero (Italia), por "Sei Poesie di Dylan Thomas"; a Klaus Huber (Suiza), por "Des Engels Anredung an die Seele", cantata de cámara, y a Ramiro Cortés (E.E. U.U.), por "Cuarteto de Cuerdas".

## ESPAÑA

### *El ballet completo de "El Amor Brujo", de Falla, en la película "Honeymoon"*

El ballet de Antonio ha filmado el ballet completo de "El Amor Brujo", de Falla, para la película "Honeymoon", que será estrenada a principios de este año. La música la dirigió Sir Thomas Beecham.

### *Próxima publicación de "Hispavox", de una Antología de música española*

El profesor Manuel García Matos acaba de terminar la grabación en cinta magnética de dieciocho horas de música popular, producto de su peregrinación por la mayoría de los pueblos de España. La Sociedad Hispavox de Madrid publicará, bajo los auspicios de C.I.M. el primer álbum de esta antología (tres horas de música), en tres discos, con un estudio crítico del profesor Matos. También en Hispavox, la Antología de la mú-

sica española contemporánea se ha enriquecido con varias obras, tales como: "Misa Ducal-Antigona-Regina Coeli", en dos movimientos para timbal y orquesta (HH 1004) del joven compositor Cristóbal Halffter; "Sonatina" y "El Cojo enamorado" de Ernesto Halffter (HH 1007) y obras para piano de Oscar Espla y Federico Mompou.

## H O L A N D A

### *La semana internacional de música contemporánea organizada por la Fundación Gaudeamus*

Entre el 5 y el 13 de septiembre de 1959 se celebrará en Bilthoven la Semana Internacional de Música Contemporánea, organizada por la Fundación Gaudeamus. Durante esta semana habrá una reunión de compositores jóvenes de todos los países y de todas las corrientes artísticas; conciertos en varias ciudades holandesas, que se realizarán en colaboración con la radio neerlandesa y belga; cursos y conferencias sobre música contemporánea y una visita a los estudios electrónicos de Philips en Eindhoven.

## S U I Z A

### *Décimoquinto concurso internacional de ejecución musical en Ginebra*

Dado el enorme éxito del Décimocuarto Concurso Internacional de Ejecución Musical, en el que participaron 239 candidatos de 36 países, el comité organizador decidió preparar un nuevo concurso en 1959, en Ginebra, desde el 19 de septiembre al 13 de octubre. Podrán presentarse ejecutantes de piano, violín, oboe, trom-

peta, sonatas para violín y piano y cantantes.

Pueden participar en este concurso los jóvenes artistas de todos los países, de 15 a 30 años. El total de los premios que se otorgarán, asciende a la suma de 15.000 francos suizos. El concurso será organizado en colaboración con la Radio-Geneve y la Orquesta de la Suisse Romande.

### *Festival Pergolesi en Zürich*

Del 26 de abril al 4 de mayo se realizará en Zürich un festival, en cuyo transcurso se presentarán las principales obras del genial compositor italiano del siglo XVIII, Giovanni Batista Pergolesi. El programa consulta música religiosa, mú-

sica de cámara y óperas de este maestro. La dirección de las obras será confiada a Alceo Galliera, Mergrit Jenicke y Julius Kars-Bertoli. En el marco de este festival, que está patrocinado por el Presidente de la ciudad de Zürich, señor Landolt y por el Cónsul General de Italia, señor Mauricio Basso-Amolat, se presentará una Cantata dedicada a Pergolesi, y cuyo autor es el compositor suizo Wladimir Vogel.

---

El compositor suizo Armin Schiebler ha terminado una trilogía para ballet, cuyas partes, son "El Prisionero", "Curriculum Vitae" y "Selene y Endymion".

# HEMOS LEIDO...

GIACOMO PUCCINI. *Se confía y cuenta*. por Arnaldo Fraccaroli. Información bastante superficial y fervor indisimulado restan interés e importancia a este libro. La vida de Puccini, así narrada, a través de conversaciones que el autor tuvo con el maestro, aparece llena de episodios, detalles y cuasianécdotas que ocurren a cualquier hijo de vecino. Es claro que no hay ninguna razón para pensar que así no sea también en un músico de su talla, pero, entonces, estas cosas no alcanzan a hacer un libro. El fervor, pues, a que me he referido anteriormente, dilata y trata de infundir visos extraordinarios a las cosas más triviales. Interminables resultan los relatos sobre la obtención de argumentos para las óperas, que Puccini afanosamente buscaba. Muy poco se dice, en cambio, sobre la música propiamente y mucho sobre los estrenos, aplausos, triunfos y desilusiones.

¿Cómo no habría de interesar conocer a fondo la manera cómo hizo sus estudios el autor de "La Bohème"; cómo no agotar en un libro todo lo referente a su creación melódica y a su extraordinaria capacidad e imaginación de orquestador? Si bien no fue ése el objeto del libro, el de relatar simplemente una serie de conversaciones habidas con el maestro, tampoco permite sacar de ellas, ni aproximadamente, un conocimiento cabal de lo que fue su pensamiento y su sensibilidad.

## REVISTAS

A. L.

MELOS. El número de diciembre viene dedicado a Olivier Messiaen. Colaboran en la presentación de sus diversas facetas Claude Rostand, Antonine Golea y el mismo compositor. Un homenaje reúne, además, los nombres de Sieglinde Ahrens, Gilbert Amy, Jean Basseguè, Pierre Boulez,

Jacques Charpentier, Raymond Pepraz, Marcel Fremiot, Alexander Goehr, Karel Goeyvaerts, Yvette Grimand, Yvonne Loriod, Jean Louis Martinet, Serge Nigg, Jean Jacques Normand, Makato Shinoava, Karlheinz Stockhausen y Gilles Tremblay. Todos sus testimonios revelan la importancia del compositor francés. Las noticias alemanas más importantes se refieren a la presencia de Boulez en los festivales de Donaueschingen, la presentación de "Bodas de Sangre", de Fortner, en Bremen, y la de "El Protagonista", de Kurt Weill, en Duisburg. Del extranjero se comenta la versión del ballet "Undine", de H. W. Henze, en el "Covent Garden", de Londres. Claude Rostand nos ofrece un objetivo análisis de la última temporada parisina.

El cuaderno de enero de 1959 nos trae un interesante comentario de Wolfgang Fortner, sobre la llamada "Crisis de la Nueva Música". La materia de este comentario procede de un escrito del periodista Walter Abendroth del semanario "Die Zeit", de Hamburgo (Nº 46), en el que enfoca el problema musical contemporáneo a la luz de la integración político-cultural. Fortner defiende la posición objetiva frente al resultado estético. El sesentavo cumpleaños de George Auric (nació el 15 de febrero) le ha merecido un estudio sobre su importancia histórica a Hélène Jourdan-Othonauge, quien fija con certera pluma las incidencias de mayor relieve en la vida profesional de este autor.

Tal vez lo más interesante de este número es el análisis de Jacques Wildberger sobre los "Cinque Canti", para barítono y algunos instrumentos de Luigi Dallapiccola (1956). Se anuncia también la aparición, en alemán, de la obra "La música de América" (Norte-América), de Gilbert Chase. Ed. Max Hess, Berlin, Everett Helm lo cataloga como un libro útil al

lector europeo. Malas noticias sobre calidad de ejecuciones y obras de la última temporada de la NDR (Radio norteña alemana), con obras de Cage y Heuze, según el crítico Klaus Wagner. De las noticias del exterior se destacan las Festivales de Edimburg, en el aspecto coreográfico, y del japonés (de Kabuizawa), por su importancia musical.

MUSIKÄLISCHE ZEITFRAGEN. Nos han llegado los dos primeros volúmenes del órgano de publicaciones de la sección alemana del "Consejo Internacional de Música", de la UNESCO.

Ambos cuadernos presentan temas de interés permanente y general. Del primero destacamos los artículos sobre "Música y Salud", de Werner Geist, y "La educación musical en la juventud y su organización social para el trabajo".

Todavía más interesante nos parece el segundo volumen. Destacamos "Tipos y fronteras de la intelección musical", de Félix Oberbonbeck, y "Del viejo y del nuevo sentido del canto coral", de Walter Wiosa.

Además, ambos volúmenes contienen una reseña completa de los acuerdos y actividades de esta sección.

## PARTITURAS

La Unión Panamericana ha editado, por intermedio de la "Reer International Corporation New York", los "Cantos al Amor y a la Muerte", para voz y cuarteto de cuerdas de Carlos Botto Vallarino, y "El Alba del Alhelí", sobre textos de Rafael Alberti, para voz y piano de Juan Orrego Salas. Ambas obras engrosan nuestro repertorio de música dramática de cámara con los mejores títulos.

Los compositores son, probablemente, los más conocidos en nuestro ambiente.

El primero de ellos, Botto, de carrera más breve que el segundo, obtuvo por tres veces consecutivas el premio de honor de los "Festivales de Música Chilena" (1952, 1954 y 1956). En cuanto al segundo, Orrego Salas, posee un prestigio igualmente sólido en el extranjero que en su patria. Compartimos el contento de los chilenos que practican música de cámara en nuestro país y deseamos a las obras la mayor y mejor difusión.

GUSTAVO BECERRA.

# REVISTA DE REVISTAS

- AUDIO Y MÚSICA.** Año II (VII) Nº 4 (75). Hans von Benda. / Estereofonía (III). / La Opera en la URSS. / En pocas palabras. / Los mejores discos. / Liszt: Bases de estereofonía. / Estrenos de Vogel. / Artistas en acción. / Música popular. / Caras nuevas: Heinz Wallberg.
- AUDIO Y MÚSICA.** Año II (VII) N.os 5-6 (75-77). Monotonía del repertorio. / Desde Moscú. / En pocas palabras. / Artistas en acción. / Manolo Caracol.
- AGENDA MUSICAL.** Nº 6. Idil Biret. / Pour une culture musicale universelle. / Concours Musical international Elisabeth de Belgique.
- AGENDA MUSICAL.** Nº 7. Le Bamberg Symphoniker. / Le Quator Amadeus. / La Hochschule de Berlin. / Jean Absil.
- AGENDA MUSICAL.** Nº 8. Volker Wangerhein. / Sidney Harth. / Le psalmus Ungaricus. / Pierre Boulez. / Tonalité — Polytonalite et Atonalisme. / Echos et nouvelles.
- ARTE MUSICAL.** Año XXVII. III Serie. Maio-Junho 1958. Pedro de Freitas Branco Evocando Ravel. / Joao de Freitas Branco Em defesa de Zarlino. / Perspectivas do Jazz: Darius Milhaud A evolucao do Jazz Band e a musica dos negros da America do Norte. / Fernanda Ciderais: Consideracoes sobre a vida musical portuense.
- ARTE MUSICAL.** Año XXVII. III Serie. Novembro 1958. Eckart Rohlf's Musica Viva. / Nella Maissa Domenico Scarlatti. / Furtado Coelho O Canto Gregoriano.
- BOLETÍN DE XELA.** Año VIII, Vol. VIII, Nº 362. Casals en México. / Triunfadores concurso "Casals".
- BOLETÍN XELA.** Año VII, Vol. VII. Los conciertos de la Opera va a renacer.
- BOLETÍN DE PROGRAMAS.** Año XVII, Nº 165. Los Oratorios de Haendel, R. P. Pairoissi. / De la cultura musical en Colombia. / El estilo orquestal de Stravinski, por Jacob Druckman. / Elgar y el Oratorio inglés, Donalds Mitchell.
- BOLETÍN DE PROGRAMAS.** Año XVII. N.os 173-174. Enero, 1959. Los 82 años de Casals.
- BOLETÍN DE PROGRAMAS.** Año XVIII. Febrero, 1959. Nº 175. La vida musical en Francia, René Dumesnil. / Compositores de América: Andrés Sas, Andrés Pardo Tovar. / Schumann, Cuando la sombra descende sobre el genio, Paul Le Flem. / Florent Schmitt, René Dumesnil. / Anton Webern y su influencia, Ianin Hamilton.
- BULLETINO DELL'ACADEMIE MUSICALE CHIGIANA:** Anno XI. Settembre, 1958. Nº 3, Il Maestro Pablo Casals all'Accademia Chigiana. / Corso speciale Alfred Cortot, 1959.
- BUENOS AIRES MUSICAL.** Año XIII, Nº 216. Diciembre, 1958. Haendel, Britten y Fricker en el Festival de Leeds. / El verismo en el arte lírico francés. / Una ópera de Goldoni-Haydn.
- BUENOS AIRES MUSICAL.** Año XIII, Nº 217. Marzo, 1959. Ensayo Dialéctico sobre Mendelssohn, A. Silbermann. / La música de Henze para "Ondine".
- BAYREUTUN** 1959. Werk und Chrakter. / Richard Wagner Aujour'hui, Claude Rostand.
- CULTURA.** Marzo-Abril 1958. Nº 127. Caracas-Venezuela. Páginas de Rómulo Ga-

- llegos. / Hacia una interpretación de Doña Bárbara, M. Martínez. / El salón oficial de Arte Venezolano. / Clara Diamant.
- CULTURA. Mayo-Junio 1958. Nº 128. Perspectiva de Mario Briceño Igarrry. / Otros modos expresivos en el XIX Salón oficial de Arte Venezolano.
- CULTURA. Julio-Agosto 1958. Nº 129. Mis recuerdos de Juan Ramón Jiménez, L. A. Sánchez. / Prisma de Juan Ramón Jiménez, Guillermo de Torre. / ¿Qué es la estética?, V. Tejera.
- CARNET MUSICAL. Año XIII. Volumen XIV. Noviembre 1958. Adolfo Salazar, Salvador Moreno. / Orígenes de la Danza y su importancia, Dr. Luis Bruno. / La vida musical de México en 1840, Luis Sandi. / Florent Schitt, Sphie Cheiner. / La vida de Rimski-Korsakov en fotografías.
- CARNET MUSICAL. Año XIII. Vol XIV. Diciembre 1958. El verismo en el Arte Lírico Francés, René Dumesnil. / La vida de Rimski-Korsakov en fotografías.
- CARNET MUSICAL. Año XIV. Vol. XV. Enero 1959. Nueva orientación musical del Gobierno de la URSS, Esperanza Pulido. / Significación del elemento folklórico en la obra de Bela Bartók, Sophie Cheiner. / La música en la Gran Bretaña, por John Cobb.
- CANADIAN MUSIC JOURNAL. Vol. III, Nº 1. Autumn 1958. Canadá. Musical Education in the URSS. / W. J. Turner 1899-1946. The Poet as music critic. / Music at Stratford: Tail of a comet. / The Vancouver International Festival, 1958, John Beckwith. / Festival Fever in Europe.
- CANADIAN MUSIC JOURNAL. Vol. III, Nº 2. Winter 1959. Canada. The Arts and the Average man, Maurice Lowe. / The forms of the Dhrupad and Khyal in Indian Art Music, Walter Kaufmann. / Ralph Vaughan Williams 1872-1958, Peter Garvie.
- CHESTERIAN the. Vol. XXXIII. Nº 197. Winter 1959. Modern Music and its Critics, Hans Keller. / Catalani and Toscanini, John W. Klein. / A Festival in Provence, Lazare Saminsky.
- CLAVE. Nº 31. Nov-Diciembre 1958. Carlos Surinach, José Serebrier. / Música Concreta, Corium Aharanian. / Isaac Albeniz.
- FEUILLES MUSICALES. Nº 9. Novembre 1958. Mise au jour d'oeuvres perdues de Mozart, Raymond Meylan. / Pablo Casals, Margarite Denereáz. / Les nouveaux dialogues, Igor Strawinsky-Robert Craft. / Lettre inédite, Ricardo Strauss. / La vie musicale à Zagreb, Ivo Supicic.
- FEUILLES MUSICALES. Nº 10. Décembre 1958. Souvenirs sur Félix Weingartner, Carmen Weingartner-Studer. / Florent Schmitt, Ives Hucher. / La musique de jazz II, J-F. Zbinden.
- FEUILLES MUSICALES. Nº 1. Janvier 1959. Reflexions sur la situation de la musique actuelle, G. Hetsch. / L'évolution de la musique au cinema, C. Chanfray. / Le Festival de Bruxelles, E. Piel. / Alfred Cortot a reçu la bourgeoisie d'honneur de Lausanne.
- GAZETA MUSICAL. Año IX 2da. Serie N.os 91-92. Lisboa 1958. Cuatro Artistas desaparecidos: Vaughan Williams, Roger Martin du Gard, Florent Schmitt, Maurice Vlaminck. / O Premio Beethoven, Maria da Graca Amado da Cunha. /

- Inquerito Aos Compositores Brasileiros. / O Festival de Aix-en-Provence de 1958, Luois Saguer.
- GAZETA MUSICAL. Año IX 2da. Serie Nº 94. Lisboa, 1959. Inquerito Aos Compositores Brasileiros, F. L. G. / Realismo e verismo na arte francesa, René Dumensil.
- GAZETA MUSICAL. Año IX 2da. Serie Nº 95. Lisboa, 1959. Inquerito Aos Compositores Brasileiros.
- PRESENZE. Anno 19. N-3-4. Dicembre 1957-Gennaio 1958. Le leggi Cosmiche della Musica, Alberto Cesare Ambesi.
- PRO ARTE MUSICAL. Año X. Núm. 5. Septiembre, 1958. Música oriental oída por los occidentales, Antonio Quevedo. / Walter Klien, E. H. / Sinopsis de la Danza Griega, Adolfo Salazar. / La música en el Quijote, Hugo Martínez.
- MUSICAL TIMES. December, 1958. Nº 1390. Composers and Performers. / Music for Christmas, Douglas Hopkins. / Music en London. / The Leeds Centenary Festival, Ernest Bradbury.
- MUSICAL TIMES. January, 1959. Nº 1391. Music en the Soviet Union, Cecil Parroti. / Music and Silence, Thomas B. Pitfield. / Gustav Mahler: The Early Years, Mosco Carner. / Music en London.
- MUSICAL TIMES. February 1959. Nº 1392. Mendelssohn a present-day appraisal, Stanley Bayliss. / Broadcast Music, Edward Lockspeiser.
- MUSIQUE DANS LE MONDE. Janvier 1959. Nº 6. Les Semaines Musicales de Paris. / La musique traditionnelle japonaise... Shinichi Yuize.
- MUSIC EDUCATORS JOURNAL. Vol. 45. Nº 3. January 1959. Basic Concepts en Music Education, Gladys Tipton. / Why Music is indispensable, E. Whitner. / Nineteenth Century American Band Music, Francis Mayer.
- MUSIC EDUCATORS JOURNAL. Vol. 45. Nº 2. November-December 1958. Music and the Humanities, W. Lamers. / Classics and Jazz an eternal conflict, Leon Dalling. / A music teaching TV Experiment, Nina Perera.
- MUSICAL LEADER. Vol. 90. Nº 11. November, 1958. Do-Re-Mi, B. G. Gross.
- MUSICAL COURIER. Vol. CLVIII Nº 6. December 1958. Anna Russell, Phenomenal is the woed, Mary Craig. / New York Concert and opera beat. / The National Scene.
- MUSICAL COURIER. Vol. CLIX. Nº 1. January 1959. Turkish Music in the Western woeld, Emel Esin. / Thelma Matesky Composer-soprano, Anita de Mars.
- MUSICAL COURIER. Vol. CLIX. Nº 3. February, 1959. Thomas Scherman. / The Choir Corner, Leon Carson.
- MUSICAL AMERICA. Vol. LXXIX. Nº 1. January, 1959. Opera at the Metropolitan. / Nan Merriman, Albert Goldberg.
- MUSIC IN EDUCATION. Vol. 22. N.os 260-261. November, 1958. How to approach opera III, Else Mayer-Lismann. / John Ireland in the Classroom, James MacKay Martin.
- Música. Boletín Interamericano Nº 8, noviembre 1958. Catálogo cronológico clasificado de las obras del compositor chileno Carlos Lavín. / Joyas de la Música, sexta signatura.

- RASSEGNA MUSICALE. Anno ventottesimo, numero due, 1958. La partitura astratta e la musica, A. Parente. / Studi man-teverdiani, II, G. Pannain. / Alcuni compositori romani del depoguerra, B. Boccia. / Vita musicale: Firenze. / Spoleto. / Granada.
- MUSIC REVIEW. Vol. XIX. Nº 4. November, 1958. Schönberg's classical Background, Alan Walker. / The legacy of Ralph Aughan Williams, A. E. F. Dickson. / The Symphonies of Joseph Haydn, H. C. Robbins Landon.
- РИТМО. Año XXVIII. Nº 298. Octubre-Noviembre, 1958. "Don Carlos" en el Covent Garden. / Música en Compostela.
- РИТМО. Año XXIX. Nº 299. Diciembre, 1958. 5 minutos con Poulenc, A. Menéndez. / La música en Alemania, Heinz Joachim. / "L'Atlantide" en la Opera de París.