



REVISTA MUSICAL CHILENA

Publicada por la
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

UNIVERSIDAD DE CHILE



AÑO XIX

ENERO - MARZO 1965

N.º 91

REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264, CASILLA 2100
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES
UNIVERSIDAD DE CHILE

DIRECTOR:
SAMUEL CLARO V.

REDACTORA JEFE:
MAGDALENA VICUÑA

AÑO XIX Santiago de Chile, Enero-Marzo de 1965 Nº 91

SUMARIO

EDITORIAL	3
CORA BINDHOFF DE SIGREN: Consideraciones y nuevas experiencias en Educación Musical Escolar	7
ALICIA TERZIAN: La Notación Musical Armenia	18
GUSTAVO BECERRA: Roberto Falabella, el hombre y su obra	28
JOSUE T. WILKES: Contrarréplica a una crítica por demás tardía	37
COLABORAN EN ESTE NUMERO	64
CRONICA:	
ix Festivales de Música Chilena, Premios	65
Concurso CRAV, Premios	65
Orquesta Sinfónica de Chile, actuaciones en 1964 y conciertos al aire libre en enero de 1965	66
Conciertos y Recitales	67
Ballet Nacional Chileno	69
NOTICIAS	77
NOTAS DEL EXTRANJERO	78
JUVENTUDES MUSICALES CHILENAS	85
SEMANA DEL FOLKLORE	89
PARTITURAS Y MATERIALES RECIBIDOS EN CANJE POR EL ARCHIVO DEL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL	91

EDITORIAL

Un anhelo de cambio, de renovación y de redefinición constituyen actualmente las características del momento en que vivimos. Viejos moldes y conceptos reemplazan sus cimientos anticuados por otros, cuyas materias primas eran antes inimaginables. Ideas consideradas inamovibles durante siglos, se derrumban ante evidencias tan lógicas como simples. Se redefine lo religioso, lo político y lo social. El hombre, en suma, se renueva y cumple así, al hacerlo, uno de sus deberes ineludibles e inaplazables. "Cada generación debe reescribir la historia de acuerdo con sus propios puntos de vista", dice el filósofo inglés R. G. Collingwood.

En el arte musical soplan, igualmente, brisas de renovación. El compositor de este siglo ha hollado para ello hasta los senderos más inaccesibles de las rutas ajenas y propias a su arte, pero el compositor contemporáneo los ha recorrido solo, ensanchando cada vez más el abismo que existe entre él y el depositario de su arte, el público. Este no lo ha acompañado en sus incursiones, así como tampoco lo han hecho los responsables de cultivar, enseñar y difundir sus obras en la proporción requerida, a fin de que este distanciamiento no se torne cada día más sideral. Creemos que la enseñanza de la música, la metodología y la investigación musical deben someterse a una revisión sistemática de su curriculum y, lo que es más importante, a una redefinición de sus conceptos fundamentales. El profesor de música ansía poner al día sus métodos de enseñanza, sin embargo, paradójicamente, debe frenar sus inquietudes para seguir trabajando con sistemas y programas en uso desde hace varios lustros. El centenario título de *Conservatorio* de nuestros planteles educacionales refleja el espíritu de este fenómeno.

En el terreno de la musicología, por ejemplo, esta renovación ha sido abordada recientemente en un estudio de los profesores Frank L. Harrison, Mantle Hood y Claude V. Palisca, denominado *Musicology* (Prentice-Hall Inc., New Jersey, 1963). En tres extensos ensayos, cuyo objetivo es presentar un análisis crítico del desarrollo de la musicología en los Estados Unidos, sus autores examinan de paso los problemas más fundamentales de esta rama del arte musical, proyectando nuevos conceptos y planteando algunos puntos de vista que pueden servir como base para una visión remozada de lo que en sus comienzos fue definido como "ciencia de la música". Se analiza la función tradicional de la musicología, sus proyecciones sociales y culturales, las áreas de investigación que ésta cubre y las interinfluencias que ejercen tanto la sociedad en la música como ésta, a su vez, en la sociedad. Extraña eso sí, la ausencia casi completa de la música latinoamericana como área propiamente tal de investigación.

Domina en estos ensayos un acento sobre la participación del hombre, del ser humano, como eje central en toda la actividad del arte de la música. Este acento de lo humano en la ciencia, la historia y el arte y, por ende, en la música, se encuentra ante un período evidente de reivindicación, como lo resume una bella frase de Paul H. Lang al comentar editorialmente este libro en *The Musical Quarterly*: "... el esqueleto de la historia de la música está revestido de la carne y nervios del ser humano e insuflado por el espíritu viviente de la poesía". Si el hombre participa en la actividad musical, ésta debe ser considerada en toda

su proyección social, como dice el Dr. Harrison en *Musicology*: "... si la historia de la música es la historia musical del hombre en la sociedad, ella debe incluir al músico y a su auditorio en todos los niveles del orden social". Es papel de la musicología abonar este terreno en toda su extensión, valiéndose para ello de nuevos métodos y orientaciones, utilizando nuevas técnicas y materiales; adaptándolos tanto al nivel internacional que ha alcanzado la musicología en las últimas décadas, como también a las necesidades propias de cada país y, en ciertos casos, especialmente de Latinoamérica, donde la musicología cuenta con idioma, cultura e idiosincrasia comunes.

La musicología, dice Lang, es la interpretación de la música como un todo, tanto en lo que se refiere a su conocimiento como a su práctica y depende del esfuerzo intelectual típicamente humanista. No obstante, la musicología está lejos de ser lo que a veces imagina el intérprete y el público en general, es decir, un frío especular con estadísticas *sobre* música. "Al musicólogo le atañe la música existente, ya sea la por tradición oral o escrita y *todo aquello que pueda arrojar una luz sobre su contexto humano*", dice Claude Palisca. El Dr. Harrison agrega que "el musicólogo es responsable de todo aspecto de la música como expresión humana y como parte de la historia del hombre".

La función tradicional de la musicología ha sido por sobre todo la de contribuir al desarrollo de la composición y la interpretación, aumentando el caudal de conocimientos que tenemos sobre la música. La importancia de la musicología para la composición, dice el ensayista, "deriva de la naturaleza del arte de 'composición' occidental, el cual es, en gran medida, la manipulación de ideas musicales que tienen en sí mismas una trayectoria histórica". Para el intérprete en nuestra cultura musical, la importancia de la musicología reside aún más en la naturaleza misma de su actividad, "lo que hace de casi toda ejecución un acontecimiento histórico por el poco contacto que éste tiene con la música contemporánea".

Ha habido en la musicología una corriente de simplificación, al tratar de presentar ciertos tópicos en forma inteligible, aun cuando se descuide la profundidad misma de su estudio. Pero, al mismo tiempo, se puede apreciar el fenómeno inverso, es decir, una complicación innecesaria, que va desde la especialización pedantesca hasta un cientifismo mal entendido. La concepción de la musicología como ciencia de la música (*Musikwissenschaft*) es comprendida por muchos como ciencia a secas, en detrimento de la música. El Dr. Palisca tiene mucho que decir al respecto en su ensayo, en el que concluye que "... si la musicología pretende ocupar un puesto entre las disciplinas liberales, debe alcanzar las metas de la erudición* humanística. Estos niveles son tan rigurosos como los de la ciencia, aunque con características propias. Lo que el experimento controlado es para la ciencia, el documento autenticado, el instrumento o la iconografía es a la erudición musical". Con argumentos tan claros como contundentes, revisa el concepto mismo de la musicología, válido desde Guido Adler hasta ahora y elimina ciertas subdisciplinas científicas como ramas integrantes de ella, sin por ello desconocer el valioso servicio que estas mismas le otorgan como complemento indispensable y como extensión del trabajo del musicólogo.

*A falta de un equivalente adecuado de la palabra "scholarship" en castellano, la hemos traducido como erudición.

Para "faire de la musicologie", como dice Jacques Chaillez, el musicólogo necesita no sólo una preparación técnica acabada sino que también estar al tanto de las áreas estrechamente relacionadas con el ramo —incluyendo en éste, como parte inseparable, la etnomusicología— y disciplinas tales como la métrica clásica, liturgia, filología, antropología y sociología, para citar sólo algunas. El Dr. Palisca llega a decir que "la literatura y la poesía, en particular, son preocupaciones constantes de todo musicólogo... así también como éste debe ser también un historiador y un lingüista".

En nuestra vida contemporánea de especialización, el contexto humanista que se puede desprender de lo anterior resulta difícil de conjugar en un solo individuo. Es así como el Dr. Mantle Hood reclama imperiosamente que "se lograrán estudios integrales serios solamente cuando los especialistas que contribuyen a una misma materia entiendan la necesidad absoluta de trabajar en equipos que representen todas las disciplinas comprometidas".

El musicólogo tiene la obligación de comunicar sus estudios como contribución directa a la relación estudioso-músico-sociedad. Los medios de comunicación que posee van desde la interpretación viva, cine, televisión y radio, hasta el disco. "Potencialmente todos estos medios ofrecen adecuada transmisión de música, suplementada con comentarios sobre música". Estos comentarios pueden ser artículos, monografías o libros de divulgación general, frente a los cuales, dice el Dr. Hood que "el especialista debe aceptar la obligación de producir libros al alcance del público como una de sus muchas responsabilidades", evitando así que gran parte de la literatura actualmente en circulación pertenezca al dominio exclusivo del dilettante o de una empresa comercial.



Esta cooperación existe a través de los medios ya señalados en los que el musicólogo debe tener una participación preponderante. Sus resultados han sido positivos, pero deben ser intensificados.

La tuición que la Universidad en Chile ejerce sobre la enseñanza y la difusión de la música, ha promovido en gran medida una corriente de nuevas ideas y métodos, precisamente debido a la importancia que tiene la Universidad en el desarrollo de la vida cultural y artística del país. En Chile se ha iniciado ya un período de renovación de los planes y programas de estudio del Conservatorio Nacional de Música en todas sus manifestaciones: composición, musicología, pedagogía, instrumentos, canto y danza. Se ha pensado, asimismo, en la necesidad de colaboración con disciplinas afines a la música, que permitan ofrecer al estudioso una educación integral, tendiente a prepararle el terreno para la creciente competencia del músico en el panorama internacional y, esencialmente, en el latinoamericano. Es este el comienzo y esperamos que permitirá integrar el movimiento musical del país a través de la preparación de profesores especializados y, a la vez, cooperar cada día mejor al conocimiento del movimiento musical del continente.

SAMUEL CLARO.

CONSIDERACIONES Y NUEVAS EXPERIENCIAS EN EDUCACION MUSICAL ESCOLAR

por

Cora Bindhoff de Sigren

La Educación Musical Escolar es una asignatura subestimada y mal comprendida en el hemisferio latinoamericano.

Nuestros países no se han compenetrado aún de la importancia formativa que revisten las bellas artes y en especial la música, arte social por excelencia, en el desarrollo de la sensibilidad del niño; factor fundamental y decisivo para la integración de una personalidad bien equilibrada y armónica, que tanto nos preocupa.

Con significativa insistencia se abre camino en nuestro ambiente la conciencia de la necesidad de una educación musical más funcional que vaya dirigida sin desvíos y recargos inútiles a su verdadero objetivo: hacer música y capacitar para su comprensión.

Se expresa así, intuitivamente, la medida de cómo contrarrestar las exigencias intelectuales y científicas del actual programa de estudios humanísticos, de un modo de vida basado en la velocidad, la violencia, el nerviosismo, la falta de espacio vital y la aglomeración de las masas, factores que generan psicoangustias y ejercen una manifiesta presión sobre la humanidad. La música dejó de ser un mero pasatiempo o "adorno de salón", tomando una posición central en el proceso educacional y en la cultura general del hombre. Sin ella ambos son incompletos e inconcebibles.

La progresión geométrica del aumento de la población escolar, con la consiguiente falta de establecimientos educacionales y profesorado preparado, nos coloca frente a problemas que deberemos encarar con vista a éstos crecientes obstáculos para una educación general, y, por consiguiente, a la educación musical mínima que el niño tiene derecho a recibir. No proporcionársela significa privarlo de una de las más valiosas formas de expresión y cerrarle un mundo maravilloso de realizaciones íntimas, refugio para las horas de sosiego y solaz para el espíritu en afán de renovación.

¿Cuál será el camino a seguir?

Después de visitar Hungría este año y al establecer contacto directo con la extraordinaria labor de educación musical realizada en el ámbito nacional por el célebre compositor Zoltán Kodály; de conversar detenidamente con destacados educadores musicales de muchos países ahí reunidos en un Congreso Internacional, hemos llegado a conclusiones similares a las que fueron expresadas en el magnífico informe de un Seminario de Educación Musical, realizado en junio de 1963, en la Universidad de Yale. Dicho Seminario, auspiciado por el COOPERATED RESEARCH PROGRAM OF THE OFFICE OF EDUCATION, UNITED STATES DEPARTMENT OF HEALTH, EDUCATION AND WELFARE, congregó a notables músicos, educadores, compositores, ejecutantes e investigadores en un torneo de doce días. El informe merece una amplia difusión

por la calidad de sus participantes y valiosas conclusiones a que llegaron. Más adelante resumiremos algunas de ellas.

El consensus omnium podría resumirse como sigue:

Reorientar la asignatura.

Poner al niño de todas las edades en contacto directo con la música en todas sus formas expresivas y etapas de evolución. Desarrollar su voz y educar su oído a través de un bello repertorio del folklore nacional, "lengua materna musical de un país", como lo llama Kodály, ampliado gradualmente a la literatura musical universal; enriquecer su experiencia musical mediante variadas actividades que deben incluir las danzas folklóricas; estimular su capacidad musical creadora proporcionándole los elementos más simples para ello. Y desde muy temprana edad llevarlo a la lectura musical en forma amena e incidental, pero a la vez, sistemática, a fin de lograr un pronto dominio de la partitura y sus múltiples misterios.

"El desarrollo de la musicalidad es el objetivo primordial de la educación musical escolar, desde la etapa parvularia hasta la finalización de los estudios humanísticos", dice textualmente el informe de la Universidad de Yale.

"Este desarrollo de la musicalidad comprende el desenvolvimiento de habilidades conducentes a la expresión de una idea musical mental en su exacta estructura tonal y rítmica, como también la capacidad de compenetrarse de los elementos expresivos y la forma acabada y detallada de la idea musical que se escucha".

"La musicalidad es un atributo natural del niño, quién nace con ella en forma más o menos desarrollada y manifiesta. Sólo su cultivo a través de todo el proceso educacional, mediante un sostenido esfuerzo, la impulsará a su plena expansión. De ahí que la formación de la sensibilidad y de las condiciones musicales deba abordarse a temprana edad y antes de que comience el estudio formal de las habilidades técnicas que proporcionarán el conocimiento y eventual dominio del lenguaje musical, a saber, la lectura, notación, armonía, composición, análisis y desarrollo histórico de la música, encuadrado en las grandes etapas evolutivas de la cultura artística de nuestra era. La única forma efectiva de despertar las facultades musicales inherentes es proporcionar los medios para exteriorizarlas y crear nuevas formas expresivas resultantes de un proceso interno operado con el convencimiento y la necesidad de dar una expresión musical propia. Esta actitud se contrapone fundamentalmente a la habilidad técnica, sin sentido real, cuyo uso se ha convertido en función mecanizada y no obedece a una convicción y necesidad expresiva interior".

En ello reside la diferencia entre el músico y el simple virtuoso.

Poner al niño en contacto directo con la música significa hacerle escuchar, crear y participar en las variadas actividades musicales que se realizan y que, en forma lógica, se desarrollan en un comienzo alrededor de las canciones de cuna, cantos infantiles y rondas tradicionales, amenizadas con el uso de sencillos instrumentos de percusión. Audiciones de bellas melodías que podrá hacer oír directamente el maestro, si está capacitado para ello, o por medio de radorreceptores, bandas militares, armonios de las iglesias, tocadiscos facilitados por las autoridades educacionales, etc., los que, acompañados de pequeños comentarios ilustrativos, complementarán la experiencia musical. Sólo cuando el niño se haya familiarizado con el lenguaje musical y éste constituya para él una vivencia, gracias al tipo de repertorio vocal y me-

dios expresivos que se le han ofrecido, el educando estará preparado para iniciar su estudio sistemático. No antes.

La musicalidad se desarrolla a través de la actividad vocal e instrumental, movimientos corporales, audición atenta y educación del oído, creaciones vocales e instrumentales improvisadas y escritas, componentes todos de un mismo proceso que se desarrolla simultáneo y en forma continuada y que debe constituir la base de todo buen programa musical escolar.

Los instrumentos que han de emplearse deberán poseer una hermosa sonoridad para no comenzar la educación musical deformando el sentido estético del niño. La voz del maestro, que ha de servir de modelo, debe ser afinada, suave, timbrada y expresiva.

El repertorio coral debe ser cuidadosamente seleccionado y sus textos depurados de modismos deformantes. El repertorio auditivo debe incluir obras al alcance de los niños, tomadas de todas las épocas, estilos, formas y géneros, incluyendo desde un comienzo obras contemporáneas y de autores nacionales a fin de acostumar el oído infantil al idioma musical culto de su época. El lenguaje para motivar las audiciones deberá también ser cuidadosamente revisado para que no se diluya en voluminosas descripciones el ya tan recortado horario de educación musical.

Las primeras actividades musicales deben variar desde los simples movimientos corporales hasta los conjuntos de instrumentos de percusión y pequeñas flautas verticales, incluyendo rondas accionadas, danzas folklóricas, movimientos de libre interpretación o creación, y audiciones analizadas de acuerdo con la edad y comprensión del grupo escolar.

A medida que las actividades se hacen gradualmente más complejas, su intelectualización, procederá a través de la notación, el análisis y la teoría. No deben introducirse conceptos teóricos ajenos a la experiencia musical o a su inmediata aplicación dentro del repertorio, ni éste exceder el ámbito de las posibles realizaciones del escolar. En suma, la educación musical debe ser eminentemente viva, activa y hallarse estrechamente asociada al desarrollo general de la educación. La clase de música ha de ser una especie de laboratorio donde todo se experimenta, todo se ensaya, y donde a fuer de contacto directo con la música el niño aprende haciendo música.

Veamos lo que al respecto opinan los eminentes educadores musicales europeos: Doctores Leo Rinderer (de Austria), Egon Kraus (de Alemania) y Rudolf Schoch (de Suiza), conceptos que recogimos de primera fuente. "El cultivo del canto y la adquisición de un bello repertorio vocal debe ser objetivo primordial de la educación musical escolar. No hay que descuidar el cantar al unísono. No debe iniciarse el canto a varias voces demasiado temprano. Cantar bellamente presupone una íntima satisfacción y forma la mente humana. Nunca debe descuidarse la educación vocal mientras se canta. Es importantísimo preparar cuidadosamente los aspectos de ritmo y melodía de los cantos que se aprenden por audición mientras no exista aún conocimiento de la notación. Cantar de oído solamente no es suficiente. Paso a paso y de acuerdo con los resultados de las investigaciones psicológicas, debe prepararse el contacto visual con la notación. Desde un comienzo hay que ocuparse de los "desafinados" y ayudarlos a que encuentren el uso de su voz para la justa reproducción de la altura tonal. Con el método integral cantamos motivos y no notas sueltas. El sentido de ritmo debe desarrollarse a través de la experiencia mediante movimientos corporales y en forma integral. La educa-

ción musical debe concebirse como un todo. Aprovechese cada oportunidad para despertar el placer de tocar un instrumento, de tocarlo en conjunto, de combinarlo con el canto. La improvisación espontánea debe impregnar todo el proceso de la enseñanza musical. La personalidad del maestro es decisiva para el éxito o el fracaso. El entusiasmo y la imaginación son aun más importantes en este caso que el talento".

Zoltán Kodály introdujo en Hungría, en el año 1945, el curso preparatorio obligatorio de un año de "Iniciación Musical", que debe preceder toda enseñanza formal de la música.

Los nuevos programas (1963), de las escuelas primarias húngaras con educación musical reforzada, contienen los siguientes horarios de clases: en los 4 primeros años escolares, 6 horas, y en los restantes 4 años, 4 horas semanales. El canto coral es obligatorio en 2 de las clases semanales, desde el 5º año primario para adelante y desde el 3.er año, en calidad de ramo optativo, el estudio de violín, cello piano, instrumentos de viento y flauta dulce. Una de las 2 clases semanales de educación física es reservada a la práctica de danzas folklóricas. Estas escuelas existen en todos los distritos de Hungría y su finalidad no es el desarrollo de músicos, sino el de una juventud versada en los conocimientos musicales y amante de la música. La instrucción musical húngara reposa sobre la base de que la música debe llegar al niño en forma de una vivencia y su dominio hacerse fácil y ameno. Las actividades principales consisten en el canto, la actividad coral y audiciones de música culta. El principal objetivo es el cantar bello y la ejecución de un gran número de hermosas canciones. Sólo aquellos conocimientos musicales que el niño logra identificar auditivamente son valiosos y merecen atención. Su educación, en este sentido, consiste esencialmente en guiarlo a percibir, observar y retener auditivamente el fenómeno musical, a reconocerlo en nuevas adaptaciones y lograr reproducirlo si éste se mueve en el ámbito de la melodía, del ritmo, de la medida, o de la dinámica. De acuerdo con el principio fundamental del método que ha surgido de las enseñanzas de Kodály, todo fenómeno musical a explicarse debe ser demostrado a través de ejemplos extraídos de la música viva, es decir, del repertorio coral e instrumental actualizado por su uso constante. El objetivo consiste en establecer a todo lo largo del proceso la formación de una secuencia continuada de conceptos melódicos, anotaciones de melodías conocidas y lectura de ejercicios, compuestos de los mismos elementos.

El método Tónica-Do (Tonic-Sol-Fa), con sus sencillos gestos manuales que indican la ubicación de la nota a cantar de acuerdo con un Do movable, fue ideado por una Miss Glover y luego, desarrollado por John Curwen, en Inglaterra, hace más de cien años. En Alemania fue adaptado por Agnes Hundoegger a fines del siglo pasado y desde entonces esta metodología para la entonación y la lectura musical se ha establecido firmemente en muchos países de Europa y América. También en Hungría constituye el apoyo máximo audiovisual del método Kodály que lo emplea simultáneamente con el canto y la lectura de los signos musicales en el pentagrama dentro de una paulatina progresión, comenzando siempre con la práctica del intervalo de tercera menor, la "Ruf-terz" o "tercera de llamado", hasta completar la escala pentátona.

La enseñanza musical en los colegios húngaros, como también en otros países socialistas, no es un simple asunto pertinente a la instrucción pública,

sino parte integral de toda la vida musical del país. A estos factores se deben los resultados obtenidos hasta el presente y que dan fe de su magnífico futuro.

Nuestra experiencia personal de la educación musical en Hungría nos ha producido un impacto tal que será difícil verla superada por cualquiera otra experiencia similar: Párvulos, que mediante rimas y juegos cantados, acompañados por movimientos de manos del método "Tónica Do", reconocen los tonos sol-mi, luego los ubican en el pentagrama inicial de sólo dos líneas e improvisan individualmente con dichos sonidos; niños en los primeros años de su educación primaria que analizan auditivamente y al pizarrón, formas simples de canciones, con todo su contenido rítmico, melódico y expresivo.

Escolares de un quinto año que leen a primera vista un tema a dos voces presentado al curso en ese instante por Zoltán Kodály, trasponiéndolo a pedido del público. Niños que cantaron a 4 voces sin director a la vista, el día de la inauguración del Congreso del ISME y cuya única señal visible de entrada fue un movimiento sincronizado de inhalación profunda. Niños de todas las edades que cantan con voces de ángeles y con un sentido musical del fraseo natural, que emociona por su poder expresivo, que nace de muy adentro, y no se detiene ante las armonizaciones modernas del repertorio de su experiencia musical. Niños y maestros jóvenes, cuyas positivas actitudes de comportamiento, desprovisto de todo artificio y espectáculo, envuelven al espectador en una atmósfera de sano optimismo y hacen formular votos para que logren la plenitud de sus propósitos haciendo uso de las armas espirituales con que fueron dotados para enfrentarse así a la demoledora lucha de la vida diaria.

También el Lejano Oriente, y en este caso nos referimos al Japón, se ha preocupado de dar cabida a la música en sus programas escolares, el que figura en ellos desde el año 1881. En 1947, el sistema educacional del Japón fue revisado a fondo y su clase de música escolar que consistía principalmente en el aprendizaje de cantos tradicionales del país y cantos occidentales, fue ampliada a la música instrumental, a la creación musical, y a la comprensión de la música universal.

La educación musical figura en toda la enseñanza, elemental, media y superior. En el primer año escolar, con 3 horas semanales, y de segundo a sexto año, con 2 horas a la semana, con el siguiente contenido: audiciones grabadas de música seleccionada por su belleza y atracción para los niños, canto al unísono, rondas tradicionales y conjuntos corales; actividades de conjuntos instrumentales ejecutado en armónicas, xilófonos, tonettes, etc., y, finalmente, anotaciones hechas por los estudiantes de sus pequeñas creaciones musicales.

En los dos primeros años de la escuela media el estudiante deberá tomar dos horas semanales de educación musical, y en el tercer año, sólo una hora. No obstante, en los tres años de este ciclo medio, el estudiante podrá, por libre elección, aumentar su horario musical en una hora adicional. Tanto los cursos obligatorios como los optativos son más avanzados e intensivos que los cursos del ciclo elemental. Muchos colegios disponen de un coro mixto y de conjuntos de bandas en sus actividades de Juventudes Musicales.

En el ciclo superior figuran dos horas optativas de música por semana, con un programa más reforzado aún.

A esto habría que agregar que no se ha abandonado el cultivo de la vieja música y de los instrumentos tradicionales del Japón en los hogares, aun-

que ésta no es una tendencia generalizada, ya que la actual educación musical sigue orientada hacia el occidente.

Tanto las radiodifusoras como la televisión, en programas especiales diarios, colaboran con el programa de música escolar. Los Festivales Corales y de conjuntos instrumentales que anualmente se celebran, constituyen un estímulo y un positivo aporte a la educación musical de esa gran nación.

Las interesantes informaciones a que nos hemos referido fueron suministradas por el eminente educador musical y actual Vicepresidente de ISME, señor Naohiro Fukui, del Mushasino College, de Tokio, quien también nos ilustró sobre las diez universidades de música y un Departamento Piloto de Pedagogía Musical para profesores, existentes en la actualidad en el Japón, organismos afiliados a las Universidades Nacionales y ubicadas en diferentes puntos del país.

Si analizamos los principios enunciados por los educadores musicales de varios continentes, se deduce claramente una unidad de criterio:

Que la música es parte importante e imprescindible en la formación integral del niño, y de su cultura general. Que su importancia estriba en la influencia que ejerce en el cultivo de la sensibilidad estética, emotiva y social del hombre en su proyección a la actividad de grupos, en el enriquecimiento espiritual que significa su goce y su comprensión, y en el aporte que hace a las fuerzas creadoras inherentes que hallan en la música un campo propicio para su desarrollo.

Los postulados son idénticos:

Poner al niño en contacto con la música en todas sus formas y mediante actividades que incluyan, en primer lugar, el canto. Que ese contacto sea vivo, objetivo y variado, que la enseñanza sea práctica y deduzca sus conocimientos teóricos de una rica experiencia musical a medida de las posibilidades intelectuales del niño. Que éste exprese la música con su cuerpo (el instrumento musical básico por excelencia), donde todo vibra y responde. Que experimente con instrumentos de toda índole para conocer la naturaleza del sonido, su generación, su poder expresivo y así explore la rica gama de su colorido timbrístico. Que el niño cree sus propias melodías y ritmos, los realice cantando, danzando, ejecutando pequeños instrumentos; y llevado por el deseo de transcribirlas, encuentre los medios teóricos para su anotación (gramática y ortografía musical). Que el niño oiga música, mucha buena música, de todas partes del mundo, de todas las épocas y estilos como una forma de enriquecer su experiencia y vocabulario musical. Que audiciones vivas y grabadas, acompañadas de simples explicaciones ilustrativas sobre los instrumentos que ejecutan dichas obras, como también las características de un país, estilo y época (a través de láminas y reproducciones de cuadros alusivos e informaciones anecdóticas sobre autores y escuelas musicales), formen el conocimiento y el criterio del educando para ubicar histórica y estilísticamente una obra musical escuchada.

Resumiendo en pocas palabras lo antes dicho, emergen las siguientes recomendaciones:

Que la educación musical escolar se fundamente en:

- a) El canto individual y colectivo;
- b) En actividades corales, coreográficas e instrumentales;
- c) En la creación musical, y
- d) En la audición de música culta.

Las demás actividades son resultantes de éstas materias-base, como también deben serlo los conocimientos de teoría e historia de la música.

Reduciendo este resumen a un solo pensamiento, debemos afirmar: Que el niño haga música en contacto directo con ella.

Cuando la música se enseña con papel y lápiz en mano, sin ejemplos sonoros que la ilustren, deja de ser música, así como la pintura deja de serlo cuando se suprime el color y se enseña por mera descripción. Ambos casos son desgraciadamente frecuentes en nuestros países y suponen un verdadero absurdo en los métodos de enseñanza.

Los países de la América Latina incluyen, en su casi totalidad, la educación musical obligatoria en el planeamiento de la instrucción pública. Mas ésta sigue sufriendo una postergación general en los programas educacionales ya que sólo parece considerársele como medio para ilustrar actos públicos, animar fiestas patrias y del establecimiento. Además es la primera de las clases que se suprime cuando otra asignatura necesita un refuerzo momentáneo o se ha citado un consejo de profesores.

Los programas son inadecuados, recargados y ambiciosos, y la asignatura se halla totalmente desprovista de ayudas audiovisuales que ilustren la materia pasada. El tedio y el cansancio invaden la hora de clase de música, cuya tónica son las materias pertinentes a la teoría, las definiciones memorizadas sin formación de un concepto claro de lo que se trata, el aprendizaje indiferente de cantos y coros cuya interpretación carece de los principales elementos expresivos, a saber: calidad vocal, afinación justa, entradas precisas, matices y fraseo que obedecen a un sentido musical cultivado, cuidadosa pronunciación de los textos y el compendio de datos biográficos de compositores que no tienen ningún valor formativo para la cultura y la musicalidad del estudiante.

Lo que se oye, generalmente, en nuestras escuelas, es un canto inexpresivo, sin el hondo sentir de una vivencia y la necesidad de expresarla.

Por consiguiente, la educación musical no cumple con su propósito de formar la musicalidad del niño. Ni siquiera cultiva su voz para cantar ni su oído para escuchar. No forma un repertorio nacional común a toda la escolaridad. No estimula las condiciones musicales creadoras en ningún sentido. No puede dar cabida a un programa de audiciones por falta de medios audiovisuales: cintas magnéticas, discos, diapositivas, recursos radiales y televisados, etc., y en muchos casos, por carecer hasta de la sala de clases donde realizar la actividad musical. Los horarios son igualmente escasos y reducibles en cualquier momento. Constan, en general, de una clase semanal de 45 minutos, sobre todo, en los primeros años escolares, la etapa más plástica del niño, que es cuando debiera reforzarse la educación musical para afianzar el sentido del ritmo y de la melodía, y preparar el sentido armónico que se manifiesta en el niño recién a los 10 años de edad, aproximadamente.

En algunos países de nuestro continente comienza la educación musical en el nivel secundario, abandonándose todo esfuerzo sistemático en el nivel primario, lo que denota un desconocimiento cabal del problema de fondo. No se puede construir comenzando por el segundo piso cuando faltan los fundamentos para anclar la construcción.

En la música, estos fundamentos son el sentido del ritmo, que se desarrolla más sólidamente en la etapa parvularia por formar éste parte importante de

ella, y el sentido melódico que sucede a la etapa rítmica y se entrelaza con ella a los siete años de edad más o menos.

Hasta ese momento, el niño vive en un mundo propio, de dimensiones propias, y lo que allí no se elabora a su debido tiempo deja una laguna que se hará notar en el transcurso de su formación integral. Así, por ejemplo, cuando el ritmo no ha sido vivido y experimentado corporalmente antes de pasar por el control del intelecto, nunca será percibido en forma espontánea, permanecerá ajeno al impulso básico que lo genera e impregna, y estará siempre sujeto a un sentido meramente aritmético.

Jaques-Dalcroze, precursor de todas las nuevas técnicas rítmico-musicales, también ejerció su influencia en el "Schulwerk", de Karl Orff y Gunild Keetman, método que está invadiendo las escuelas de Europa y América.

Basado en el ritmo de la palabra, el método Orff traduce el lenguaje en ritmos musicales con el uso de sencillos instrumentos melódicos y de percusión, que en libre improvisación de obstinatos, pulsaciones, motivos rítmicos y melódicos, acentos y discantus, enriquecen una idea musical y se tejen alrededor de ella como una guirnalda de flores. Aquí nada es "medido" intelectualmente, sólo sentido y expresado de acuerdo con la estética sonora y la necesidad musical del fraseo.

Mientras un grupo de participantes ejecuta con instrumentos, otro grupo improvisa danzando, y un tercero, interpreta con rítmicos palmoteos, tacaños y castañetas, una misma idea musical que, un cuarto grupo, expresa cantando. La fuerza de este procedimiento reside en su libre adaptación individual, sujeta a la actividad del grupo sólo por el mandato estético musical y el fraseo expresivo que siempre debe primar.

La lectura musical del trabajo realizado se hace fácil y segura, cuando es precedida de una experiencia viva y objetiva como la que acabo de describir, experiencia que vivía a diario en el Instituto Orff, en el Mozarteum, en Salzburgo.

Los niños pequeños formados con estos nuevos métodos denotan una naturalidad expresiva y una imaginación creadora que deja muy atrás al adulto que se inicia en estas actividades específicas. Sus movimientos son de una gracia espontánea inaudita; libres de toda inhibición, brotan frescos y transparentes como el agua de una vertiente que canta en la montaña.

¿Qué medios se necesitarían para introducir las nuevas técnicas de trabajo en nuestras escuelas? Muy pocos y muy simples, aparte de conocer a fondo los métodos actuales en uso, lo que se lograría con la organización de cursos intensivos de renovación de la metodología para el profesorado en servicio.

Y aquí volvemos a la pregunta que nos formuláramos al comienzo de estas consideraciones: ¿cuál será el camino a seguir?

Para decidirlo tendremos que partir de nuestra realidad americana y de ahí buscar un camino de superación, dentro de los factores existentes y las adversas circunstancias enunciadas: el aumento demográfico de la población escolar, la insuficiencia de profesores de cursos para su atención y la falta de maestros habilitados para la educación musical especial.

Resumimos aquí los datos del informe final de la Segunda Conferencia Interamericana de Educación Musical, que se realizó en Santiago de Chile, en octubre de 1963, y que reflejan la realidad continental:

"El preescolar está abandonado, el alumno de educación primaria carece, en general, de profesor de música, y, rara vez, el profesor de curso tiene conocimientos suficientes para enseñarla; al alumno de secundaria se le implanta una materia en forma teórica para la cual no ha recibido la base ni se le despierta el interés.

"La enseñanza especial universitaria no puede ocuparse de ello, salvo en el sector que imparte precisamente la enseñanza profesional de la música. Este tipo de enseñanza crea profesionales desvinculados, muchas veces, de las necesidades generales de la música e incluso poco atentos al significado amplio de ella en la educación escolar".

Durante dicha conferencia se trató el tema de un programa musical de emergencia para algunos países de la América Latina, es decir, del *mínimum* que debe exigirse de los alumnos de la escuela más apartada en un país, programas de un contenido reducido, que se basa en:

a) El canto individual y coral de un sencillo repertorio de rondas tradicionales y folklóricas de América, debidamente seleccionadas, y de cantos tradicionales y del folklore universal, dando preferencia a los del país o de la región en que se halle la escuela a fin de preservar las tradiciones musicales;

b) Audiciones comentadas que podrán eventualmente escucharse mediante la ayuda de servidores y servicios públicos, como ser: carabineros, guardias y parroquias que facilitarían la recepción de radiodifusiones, haciéndolas escuchar a los niños del pueblo por medio de altoparlantes, a una hora determinada. En Colombia y en México, se han hecho ensayos interesantes y alentadores en este sentido, y

c) La lectura musical podrá ser practicada en la medida que el maestro esté preparado, procurando que el niño relacione los signos musicales, con lo que aprenden cantando frase por frase.

Para remediar la situación existente habría dos caminos a seguir:

Elaborar: a) Un plan de emergencia de aplicación inmediata, y b) un plan de revisión sistemática a largo plazo.

Como medida de emergencia, en las escuelas existentes, se recomendaría un aumento del horario de clases de educación musical a 2 horas semanales, por lo menos, y en las escuelas maternas, guarderías de niños y *kindergarten*, una clase diaria de música, base de la formación integral del párvulo. Las actividades musicales deberán ser eminentemente prácticas y activas y tener como objetivo poner al niño en contacto con la música. Deberán incluir rondas y coros del repertorio nacional y universal, pequeñas audiciones comentadas, conjuntos corales e instrumentales, la confección de instrumentos de percusión, rítmica, danzas folklóricas y conciertos educacionales.

La revisión de los programas en uso deberá suprimir todas aquellas materias teóricas que no tienen una aplicación inmediata en el repertorio, y se ampliarían a una mayor actividad coral, instrumental y auditiva.

Las pruebas para los exámenes de promoción deberán ajustarse a las actividades musicales del curso y suprimirse la repetición de definiciones mal absorbidas y memorizadas de teoría que nada agregan al desarrollo de la musicalidad del niño y sólo lo distancian de ella.

Un plan de revisión sistemática, implicaría:

- a) La total reorientación de la metodología musical en uso;
- b) La dotación de las escuelas de: salas de música, instrumentos, radioreceptores, pick-up, textos, cancioneros, cintas magnéticas, discotecas escolares, gráficos, diapositivas, etc.;
- c) La implantación de nuevos programas de educación musical en conformidad con métodos activos actualizados, nuevas técnicas de trabajo y materiales didácticos conducentes, desde el primer año escolar, a la lectura y comprensión musical a través de la evolución estilística, y
- d) Una cuidadosa planificación de series de conciertos educacionales continuados a diferentes niveles y con participación activa de los estudiantes. Estos conciertos deberán contar con la colaboración de buenos solistas y conjuntos instrumentales nacionales existentes y así abarcarían a un grupo considerable de ejecutantes y oyentes.

El punto clave para poder realizar una efectiva reorganización de la educación musical escolar es el perfeccionamiento del educador musical en servicio y el refuerzo de su formación.

Para actualizar sus métodos de trabajo convendrá que el profesor de educación musical participe periódicamente en seminarios cortos de Pedagogía Musical, dirección coral y repertorio, literatura musical comentada, etc.

Debemos aspirar, no obstante, a una Escuela Unica de Formación del Educador Musical, a nivel universitario, con una orientación común y una preparación uniforme que le permita desenvolverse en cualquier nivel de la enseñanza escolar.

Sólo así habremos encontrado la forma racional de dar continuidad a un mismo proceso, que parte de la etapa parvularia y debe continuar a través de toda la formación del educando, hasta su integración a la vida ciudadana en la plenitud de sus facultades anímicas bien desarrolladas.

La labor docente del educador debe ser apoyada por un Departamento de Supervisión Nacional, operante y flexible, cuyas Asesorías Regionales permitan una evaluación artística musical del trabajo realizado, y éste no siga sometida al juicio de un visitador de "ramos técnicos" que incluyen a la educación física, educación para el hogar, artes plásticas y manuales y educación musical en un solo grupo de asignaturas, situación que denota un inconcebible desconocimiento de la jerarquía y la naturaleza misma de las bellas artes en la cultura general.

La Educación Musical extraescolar deberá estar dirigida por un organismo estatal que dicte normas nacionales y sea atendido por gente formada con ese fin. En la actualidad esta actividad obedece a la iniciativa privada, es esporádica y en ninguno de nuestros países lleva una planificación de carácter nacional, por razones obvias.

Quisiéramos hacer un último alcance a estas consideraciones para aquellas personas que dudan aún de la eficacia del estrecho contacto del individuo con la música.

Deseo referirme al fascinante experimento llevado a cabo en Hungría, en una escuela primaria rural de Békéstarhos, en la cual los niños del distrito gozaban de clases diarias de música. Visitadores del Ministerio de Instrucción Pública oyeron a un grupo de niños que pastoreaban sus manadas de gansos, cantando a varias voces madrigales de Monteverdi. No queriendo

creer a sus oídos, visitaron la escuela con especial detención y constataron que el nivel de eficiencia intelectual alcanzado por sus escolares era tan elevado y tan parejo que más bien parecía una escuela de niños seleccionados por su alto coeficiente de inteligencia, en circunstancias que se trataba de una simple escuelita experimental con educación musical reforzada.

La música es "un caldo de cultivo" para las condiciones intelectuales y anímicas del niño; agudiza su percepción, atención, concentración, memoria, discernimiento, análisis y raciocinio lógico y desarrolla su independencia de criterio, sentido de la autocrítica y afán de superación, magníficas armas espirituales con las cuales sale equipado para enfrentarse a las grandes tareas de su vida futura en un mundo en crisis y constante evolución. Hombres y mujeres formados bajo circunstancias tan privilegiadas llevan al mundo un mensaje especial que ha sido tan bellamente expresado por Zoltán Kodály, con las siguientes palabras:

"Así como el alumbrado eléctrico se extiende por todo el país, vosotros seréis los cables conductores de la cultura en vuestras tierras. Por doquier que os lleve la vida, llevaréis con vosotros vuestra educación musical y el amor por la música. Vuestros hogares y los lugares donde trabajaréis se harán más luminosos gracias a la Música, irradiando calor, afecto y alegría y embelleciendo vuestras vidas y las de otros seres".

Terminaremos expresando el pensamiento que ha motivado estas consideraciones alrededor del problema de la Educación Musical Escolar: nuestros países de la América Latina deben despertar a estas grandes verdades y, por fin, brindar a sus hijos las oportunidades de una formación armónica integral, reforzada por el cultivo de la sensibilidad y de todos sus mejores recursos anímicos a través del estrecho contacto con las bellas artes y, en especial, con la Música.

LA NOTACION MUSICAL ARMENIA

Su origen y similitud con la notación bizantina y latina. Pluricromatismo o los Cuartos de Tono

por

Alicia Terzian

Los orígenes de Armenia se remontan al siglo (.A C.). A través de los siglos, a pesar de las vicisitudes históricas de toda índole, este pueblo ha sabido conservar una fisonomía artística muy característica. Este patrimonio se basa, con respecto a la música, en el canto religioso de Oriente, que se confunde con el de la iglesia cristiana y, además, con los cantos de los trovadores, poetas y músicos anónimos de la localidad de Goghten, región en que floreció una escuela de canto de enorme importancia.

San Gregorio, el Iluminador, predicó la fe al pueblo armenio y éste adoptó el cristianismo como religión de Estado en el año 288, o sea, un cuarto de siglo antes que el Imperio Romano. San Gregorio se ocupó muy específicamente del canto religioso en las Iglesias y la frescura de las melodías religiosas de esa época continúan florecientes hasta hoy día, matizándose las propiamente cristianas con las paganas.

El arte popular de los "ashugs", artistas que acompañan sus canciones con instrumentos, tales como el "kemanchá", especie de violoncello de tres cuerdas, de largo mango que se sostiene apoyado verticalmente sobre la rodilla y que se toca con un arco, también tuvo enorme importancia en la creación de una producción musical típicamente armenia. Estas canciones se transmitían por tradición oral. Con el advenimiento del cristianismo, los "ashugs" iniciaron la creación de música religiosa y los antiguos manuscritos de la liturgia armenia, desde el siglo ix en adelante, comprueban la existencia de una notación musical que, por la forma de sus signos, recuerda los neumas latinos, o bien, la más antigua semiografía musical bizantina llamada, "ekfonética".

Estos signos de notación podrían calificarse dentro de tres categorías:

- a) Signos relativos a la duración;
- b) Signos de puntuación y cadencia, y
- c) Signos melódicos propiamente tales,

los que representan una fórmula musical tradicional, cuyo secreto, los cantantes, se comunicaban de generación en generación. Es así, como nos encontramos con la notación del *Charakan*, análogo al Heirmologión de los bizantinos, que encierra el texto y los cantos de los troparios y los cánones; el *Yamakirk*, que contiene el oficio de las horas y el *Badarag* que incluye los cantos de la Santa Misa.

El musicólogo francés, Pierre Aubry, es de opinión que hasta el siglo xii las melodías se transmitían oralmente, y afirma que fue el Padre Khachadour quien introdujo la notación musical neumática en la música armenia del siglo xii. No obstante, otros investigadores que han estudiado el origen de la notación neumática armenia, la ubican con anterioridad al siglo xii, aunque Aubry afirma también que los armenios de aquella época usaban la notación ekfonética bizantina, ya arcaica en Bizancio. Noticias muy precisas

de historiadores hablan de la existencia de músicos armenios, tales como Onofrios de Thatarla, que enseñaban el canto a niños de los coros armenios y se refieren también a compositores armenios célebres por su conocimiento de la música bizantina. El historiador Asolik de Taron (siglo x), nos informa que los conventos armenios, célebres por sus miniaturas, eran los principales centros de la notación armenia neumática y nombra al convento de Tatev (siglo ix), y el de Narek (siglo x). Posteriormente, los monasterios de Haghpat y Sanahin (siglos xi y xiii, respectivamente), continúan con esta tradición.



Tablas comparadas de neumas.

Al estudiar la tabla de neumas latinos y bizantinos comparándolos con las notaciones primitivas de la civilización musical armenia, nos encontramos con un origen común y procedimientos análogos. ¿Dónde debe buscarse el origen de estos neumas, en Bizancio, en Roma, en Antioquía? Es muy posible que simultáneamente en todos estos puntos. Ellos son la manifestación de un estado espiritual, de una concepción general que caracteriza a una época y, posteriormente, cada civilización le imprime su sello y evoluciona por separado.

Los elementos principales de los neumas musicales armenios, son:

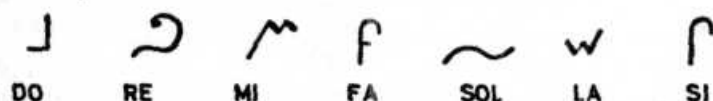
- a) El punto (·);
- b) El acento agudo (´);
- c) El acento grave (`);
- d) La coma (,) y
- e) El apóstrofe ('), y los signos combinados.

El acento agudo significa un sonido más elevado; el acento grave, un sonido más grave y la combinación de grave y agudo da un intervalo de dos sonidos. El punto indica, ordinariamente, un sonido que se sostiene y los otros signos demuestran diversas fluctuaciones vocales.

Estos signos sólo figuran para las subdivisiones del texto a cantarse: las palabras se incluyen dentro de dos acentos musicales agudos y esto indica un recitativo sobre la nota más elevada. Para el lector o el cantor son meros ayuda memoria destinados a recordarle la fórmula melódica que adapta los acentos tónicos a las palabras del texto.

Ej. N.º 1

SIGNOS DE ENTONACION ARMENIOS



y para la octava superior



Ej. Nº2

SIGNOS DE DURACION ARMENIOS

- sough (redonda)
- ierket (mitad de la unidad de tiempo)
- ket (unidad de tiempo)
- ⏏ sdorag
- ⏏) iergsdorag
- ⏏)) tzounk
- ⏏)) dznkner
- ⏏) / tav
- ⏏) / / sosg
- ⏏) / / / kisver, kisvar (semítono occidental)

Tablas comparadas de neumas ekfonéticos, bizantinos, latinos y armenios semejantes.

Ej. Nº3

NOTACION BIZANTINA	NOTACION ARMENIA	NOTACION LATINA
•• ••••	• ••	
1) kentemata (puntos)	ket (punto) verdjaket (dos puntos)	_____
2) _____	○ sough	_____
3) oxeia (acento agudo)	/ o / shest (acento agudo)	/ virga
4) _____	/ ierker	_____
5) baréia (acento grave)	put (acento grave)	• punctum
6) kresmasté interior	✓ poush	_____
7) kupisma	✓ tour	✓ podatus
8) _____	✓ parouig	✓ clivia
9) apostrophoi	⏏ sdorag	_____
10) apostrophos	⏏)) dzounk	⏏)) apostropha
11) paraklikité	~ jagh	~ quilisma
12) _____	⏏) / tav	_____

- 1) *Kentemata, Ket y Verdjaket*: subdivisiones de la frase en dos notas sostenidas.
- 2) *Sough*: particular del canto armenio, se ubica en ciertas sílabas átonas.
- 3) *Oxcia, Shest, Virga*: acento agudo, nota ascendente.
- 4) *Ierkar*: especie de acento agudo que adquiere un valor cada vez más largo, ya sea cuando está sobre una sílaba ordinaria, acentuada o final.
- 5) *Bareia, Put*: acento grave. *Bareia*: dos sonidos graves.
Put: igual significado en intervalo de 4ª.
- 6) *Kremasté interior*: corchea. *Poush*: grupo de dos sonidos ascendentes, muy a menudo en intervalo de cuarta.
- 7) *Kupisma, Tour, Podatus*: grupo de dos notas ascendentes.
- 8) *Parouik, Clivis*: acento circunflejo, grupo de notas ascendentes.
- 9) *Apostrophoi, Sdorag*: separan y encuadran ciertos trozos de la frase.
- 10) *Apostrophos, Dzounk, Apostropha*: se emplean como grado descendente (forma distinta del acento grave).
- 11) *Paraklikité, Jagh, Quilisma*: adorno vocal, sonido trémolo, parte de una nota que es la penúltima o última de un grupo).
- 12) *Tav*: punto de alargamiento del *Sdorag* (Nº 9).

La primera obra en recoger los neumas de duración y entonación armenios fue la traducción de la Biblia al armenio. El musicólogo armenio, A. Atzian, afirma que existen neumas típicamente armenios desde los siglos IX y X y el primer signo empleado, en la Biblia armenia manuscrita del año 989 que se encuentra en Etchmiatzin, es el *ierkar* (ver figura 4). Posteriormente se sumarán el *shest* y el *parouig* (figuras 3 y 8, respectivamente). En manuscritos de la Biblia de los años 1066 y 1070 se encuentra el *shest* con su verdadero significado y en los mismos manuscritos encontramos tres signos: *ierkar*, *parouig* y *shest*. Después aparece el signo *put* (figura 5).

Según el musicólogo armenio Comidas Vartabed (1896-1935), el uso del *put* comienza quizá en el siglo X, mezclándose su significado con el *sdorag* (figura 9), el *ket* (figura 1) y el *verdjaket* (figura 1). La utilización del *put* como neuma con significado propio se encuentra en una Biblia de Moughni del siglo XI, y en la Biblia manuscrita de 1099. Más tarde aparecerá el *sough*, como consta en manuscritos del siglo XV. El musicólogo Ataian que analizó gran número de manuscritos armenios de los siglos IX en adelante, llega a la conclusión de que en el siglo XII el sistema de notación musical era utilizado con éxito y contaba con una cantidad superior a los 10 signos.

Con el tiempo el sistema se fue enriqueciendo y evolucionando, pero sus primeras manifestaciones datan de los años 989 y 997, como consta en las Biblias armenias que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Erevan.

Al comparar los neumas latinos, bizantinos y armenios (ejemplo 3), podemos comprobar que cada una de estas culturas desarrolló en su medio sistemas de notación con ciertos puntos en común.

Origen y significado de los neumas armenios.

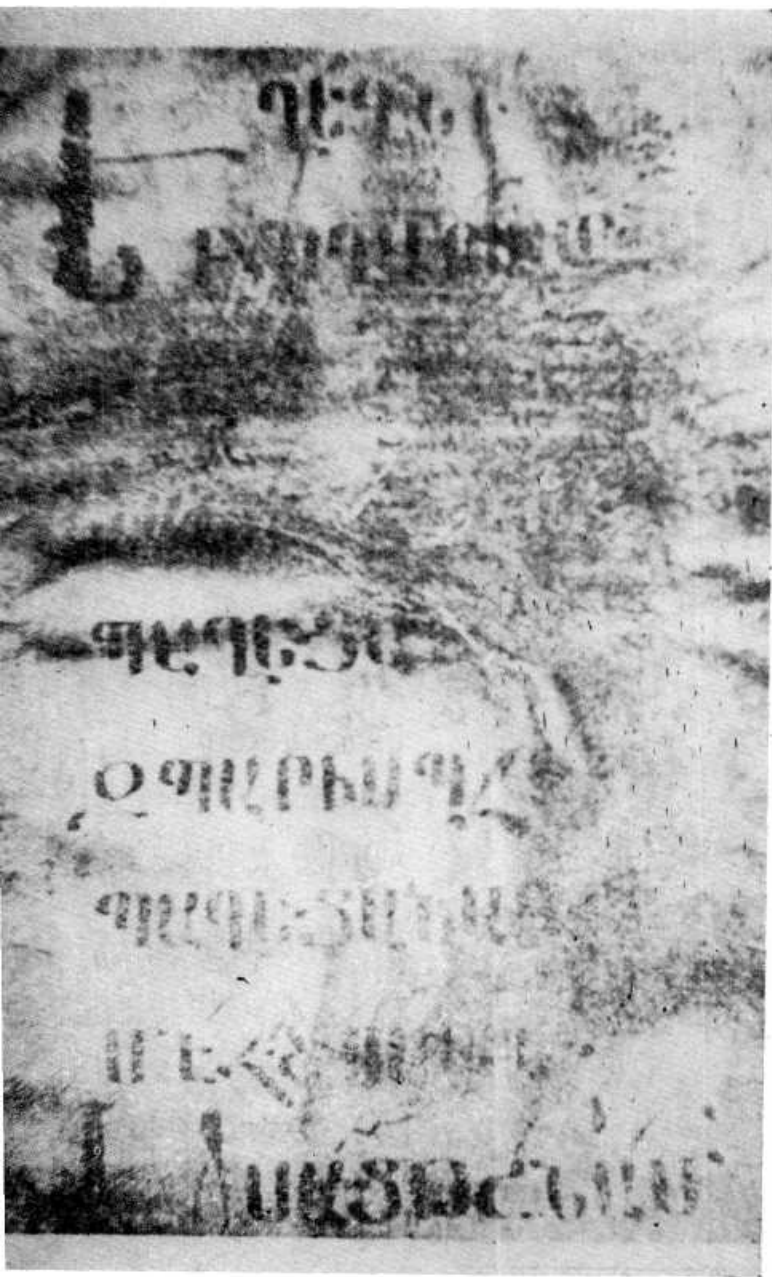
La música religiosa armenia es la primera que hace uso de los neumas para evitar las deformaciones caprichosas de los cantantes. Con respecto a su origen y significado existen variadas opiniones, de las cuales transcribimos algunas a continuación:

Spiriton Melikian, investigador y compositor armenio, dice: "Los neumas armenios, en su origen, son similares a los bizantinos"; el musicólogo alemán, P. Wagner (1865-1931), en su libro "Neumenkunde" (Leipzig, 1910-1912), afirma: "Los neumas armenios provienen de los latinos y bizantinos"; y O. Fleischer (1856-1933), musicólogo alemán, en su obra "Neumenstudien" (Leipzig, 1895-1897-1904), concluye que "los neumas armenios provienen de los neumas hindú y de los antiguos neumas griegos en sus acentos y signos". En el Tomo 1 de su obra (1895) escribe: "Se encuentran en los neumas armenios, casi sin cambios, los mismos signos que vemos en los neumas hindú y de los antiguos griegos. Por lo tanto, debemos admitir el intercambio entre esas civilizaciones, principalmente con la hindú". Debo aclarar, que Fleischer se refiere a los neumas gramaticales, aunque también se preocupa de los musicales.

Los Padres Mejitaristas, de la Isla de San Lorenzo de Venecia, editaron, hace algún tiempo, los trabajos del talentoso musicólogo armenio Padre Dr. Leoncio Dayan, en una obra titulada "Los himnos de la Iglesia Armenia", en tres tomos, en los que figuran los himnos y cánones del *Charakan*, traducidos a notación europea, que incluye los signos especiales para los cuartos de tono tan peculiares a la música armenia. Más adelante nos referiremos a esta peculiaridad de nuestra música.

Evolución de la cultura armenia.

En el siglo IV, San Mesrob Mashdotz crea el alfabeto armenio que en un principio incluye 36 letras, al que posteriormente se le agregan dos más. En el transcurso de los siglos IV al VII, que corresponden al Siglo de Oro de la cultura armenia (403 al 450), y a la primera época de la decadencia de la literatura (500 al 1100), los "ashugs" o trovadores populares crean una poesía mística delicada y profunda que enriquece la literatura armenia. La historia cuenta con hombres como Eghishé (420-480) y Moisés Jorenatzi (390-487) y la filosofía cobra enorme importancia gracias a los trabajos de Eznik Koghbatsi (410-480) y David Anghaghtí. De igual manera las ciencias, las artes y la creación popular se nutren en un elevado medio intelectual, casi siempre influenciado por el cristianismo. La música, por supuesto, tuvo también primordial importancia en este Siglo de Oro y el musicólogo Mardirios Apeghian afirma que el canto religioso armenio data del siglo V. La poesía religiosa dio los motivos literarios a los *Charakan*, de gran riqueza y varie-



Ե հեգն

Եւ հողմոյ սըրտ

Մըտուիթեամբ քոյ

Բաժանեցան Ջարրք

Պաչեցան իբրեւ

իմէջ ծովուն

Ասաց թշնամին

Traducción de los signos.

Página del Manuscrito del Libro de Ataian, del siglo IX. Contiene 8 neumas diferentes, entre los cuales 2 *ierkar* y un *shest*, usados con sentido musical



Зѡлѡдѣгѣнъ ѿ
Зѡстѣ рѡѡ
нѣгѣгъ ѡлѡрнъ
ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ
ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ
ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ
ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ
ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ
ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ
ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ ѿ

Traducción de los signos

Página segunda del mismo manuscrito del siglo IX

dad, y los músicos Sahag el Grande (355-438), Mesrob Masehdotz, el creador del alfabeto y Nerses Shnorhalí (1102-1173) son los creadores de estas bellísimas melodías.

En el siglo VIII Stepan Siunetzi ordenó las diversas melodías religiosas armenias según el orden de las festividades religiosas para las cuales habían sido escritas, dividiendo el *Charakan* de la Iglesia armenia en 8 grupos, cantados sobre los 8 modos de la Iglesia (Octaedro), regla que permite un mayor desarrollo de la línea melódica. Con Siunetzi se inicia la utilización de los neumas musicales armenios. Esto lo comprueba el manuscrito del 887 que se encuentra en la Biblioteca de Etchmiatzin en Armenia, aunque debido al desgaste del manuscrito no es posible individualizarlos con precisión.

El segundo período de la notación musical en base a neumas armenios corresponde a la Edad Media, entre los siglos X al XII. Culturalmente ésta fue otra época de evolución, tanto desde el punto de vista educacional como científico, literario, arquitectónico y pictórico. El momento de mayor florecimiento fue el siglo XII. Los mejores ejemplares manuscritos datan de este siglo y en ellos son perfectamente visibles los neumas armenios del *Charakan*, colocados por músicos profesionales, de ahí su perfección. El manuscrito era escrito por un escribiente que colocaba las palabras y el músico escribía la melodía sobre ellas.

Como dato ilustrativo quiero recordar que la primera impresión de los *Charakan* con signos armenios fue realizada en Amsterdam en 1664.

Reforma de la música armenia.

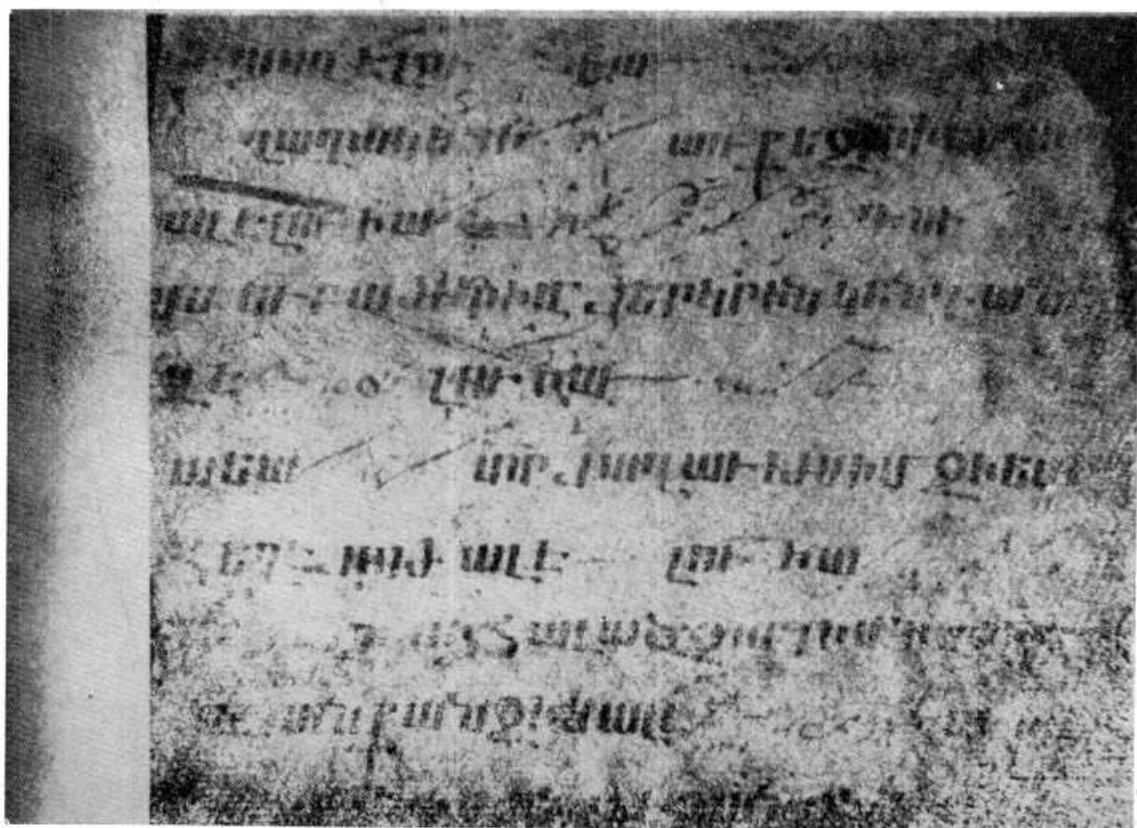
El canto litúrgico armenio antiguo tuvo siempre una línea simple, pero en 1820 Baba Hamparzoum (1768-1839) dio al antiguo sistema una nueva orientación la que, aunque siempre neumática e inspirada en la notación antigua, aparece recargada por divisiones de tempo a través de sorprendentes combinaciones y sus melismas son los más ricos de todas las Iglesias orientales.

Baba Hamparzoum fue el inventor de la notación que a fines del siglo XIX imperaba para los músicos armenios. Los reformadores de la música armenia adoptaron las siguientes palabras para el solfeo:

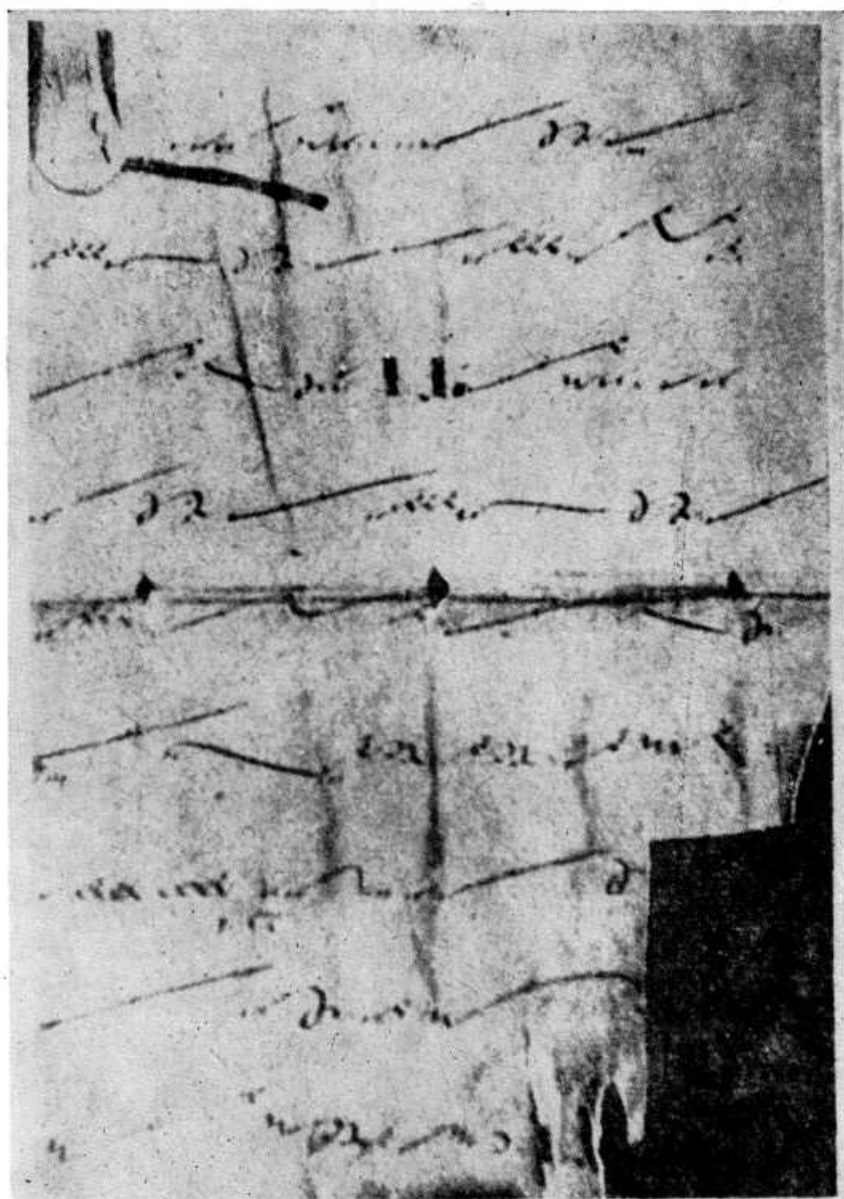
<i>po</i>	—	<i>e</i>	—	<i>ve</i>	—	<i>be</i>	—	<i>kho</i>	—	<i>ne</i>	—	<i>pa</i>
<i>do</i>	—	<i>re</i>	—	<i>mi</i>	—	<i>fa</i>	—	<i>sol</i>	—	<i>la</i>	—	<i>si</i>

La notación Hamparzoumiana es distinta de la occidental debido a la presencia de los cuartos de tono. En la actual notación armenia, entre el semitono diatónico (*mi-fa*) y (*si-do*), cuando se debe alargar la nota sobre el *mi* y sobre el *si*, se coloca un acento, o sea: *mi - mí - fa*; *si, sí, do*. Es así como la escala de 12 semitonos occidentales, en la armenia, en principio, es de 14 semitonos.

La liturgia armenia tiene 8 modos: 4 principales y 4 secundarios, llamados "gark" u orden. Cada domingo o festividad religiosa se canta siguiendo un "gark", tono sobre el que se ejecutan los cánticos y sus innumerables variaciones. A veces, no obstante, la melodía se limita a un solo tetracordio. Con frecuencia se utiliza el intervalo de 2ª aumentada y los cuartos de tono;



Manuscrito armenio del Siglo xi, con neumas musicales



Manuscrito armenio del siglo XII, alrededor de 1166, en el período del Católico Nersés Chnorhalí (El Agraciado). Contiene alrededor de 25 neumas

Evolución de un mismo signo Musical

Siglo IX	Siglo XII
␣	⋄
␣	⋄
⋈	⋈
~	/

gal solamente una. Además, los llamados "sdeghi" (o canto melismático) de técnica particular, figuran en el 8º modo (4º plagal) que tiene 3 "sdeghi" reservados al solista. Es así como, la tónica sobre la que se basa la melodía, hace de pedal durante el desarrollo del canto.

Los Cuarto de tono.

Los cuarto de tono son el elemento que otorga tan inmensa riqueza a la línea melódica de la música armenia y que le aporta su color y carácter propio.

El Dr. Leoncio Dayan, religioso de la Congregación Mejitarista de Venecia, a quien nombramos anteriormente, ha estudiado en profundidad en sus obras el problema de los cuarto de tono. El es quien ha afirmado que "En el Oktoekos, el cuarto de tono se encuentra en el 1.er tono auténtico y el 4º plagal", y concluye diciendo que "la melodía armenia no divide el tono en 2 partes sino que en 4 partes iguales", y es por eso que propone una nomenclatura diferente para evitar toda confusión, basándose en los signos: # y b

EJ. N.º 5

$$\sharp = +\frac{1}{4}$$

$$\flat = -\frac{1}{4}$$

$$\sharp\sharp = +\frac{2}{4}$$

$$\flat\flat = -\frac{2}{4}$$

$$\sharp\sharp\sharp = +\frac{3}{4}$$

$$\flat\flat\flat = -\frac{3}{4}$$

Amadeo Gastoué (1873-1943), distinguido musicólogo francés y orientalista de nota, dice que la música bizantina guarda en sus modos, además del semitono, el tercio de tono y el cuarto de tono, pero no como parte de la escala sino que esencialmente como matiz. Otro tanto podría decirse de la música Asiria en la que el cuarto de tono es utilizado como parte de la escala, aunque también es este cuarto de tono el que le da su riqueza de tonalidades y matices. Lo mismo ocurre con la música judía.

Los trabajos de Gomidas Vartabed son los que más luces nos han dado sobre los cuarto de tono en la música armenia. Este musicólogo ha declarado que es en su garganta donde encontró la fuente de los tesoros desconocidos de esta peculiaridad que es la esencia de la música armenia.

Este Pluricromatismo, o cuartos de tono, son la fuerza de los cantos eclesiásticos porque la música religiosa es el producto espiritual de un sentimiento e ideal que agita el alma armenia. Este cuarto de tono es el que permite a la voz humana expresarse en toda su amplitud porque revela la fide-

lidad hacia las leyes Acústicas y de la Naturaleza que todas las culturas orientales han sentido en profundidad.

BIBIOGRAFIA

- S. Melikian: *Los signos de pronunciación armenios y su origen* (en armenio). Revista "Ararat"-Echmiatzin-Armenia-1902.
- S. Melikian: *La influencia griega en la música armenia* (en armenio). Tiflis, 1914.
- Gomidas Vartabed: *Ensayos, trabajos y estudios* (recopilación de sus obras principales —en armenio—. Erevan-Armenia, 1941).
- A. R. Ataian: *Orígenes de la escritura musical armenia* (Erevan-Armenia, 1959).
- Guiragos-Kantaketsi: *Historia de Armenia* (en armenio - Tiflis, 1909).
- Stepán Orfelian: *Histoire de l'Arménie* (en francés). París, 1819.
- Ghevont Alishan: *Nerses Schnorhali y su familia* (en armenio). Venecia, 1873.
- Aristakes Lastiverdtsi: *Histoire de l'Arménie* (en francés). Prudhomme-Paris, 1864.
- Mardirós Apeghian: *Antiguos cantos populares-trovadorescos armenios* (en armenio), Erevan, 1931.
- Moisés Jorenatsi: *Histoire de l'Arménie* (Paris, 1836-1845. Venecia, 1841).
- Egon Wellesz: *Armenian music* (The New Oxford History of Music - Tomo II, Inglaterra, 1955).
- E. Wellesz: *Música Bizantina* (Colección Labor, Barcelona, 1930).
- E. Wellesz: *Byzantine Music and Hymnography* (Oxford, 1949 y 1961).
- Leoncio Dayan: *Los himnos de la Iglesia Armenia* (San Lázaro, Venecia, Italia, Tomo IV, 1954; Tomo II, 1960; Tomo V, 1957).
- P. Wagner: *Neumenkunde* (en alemán). Leipzig, 1912.
- O. Fleisher: *Neumenstudien* (en alemán). Leipzig, 1895-1897, 1904.
- P. Aubry: *Le système musical de l'église arménienne* (Tribune de St. Gervais, 1901, 1902, 1903).
- F. Macler: *La musique en Arménie*. (Paris, 1917).
- F. J. Fétis: *Histoire Générale de la Musique* (Paris, 1874).
- Dom Grégoire M. Suñol: *Introduction a la Paléographie musical gregoriénne* (Paris, 1935).

"YEGAİK, HAVADATSIALK"

(Fragmento)

LARGO E MAESTOSO (♩=56)

HA - - - M. PAR TZI - - - ZA - - - TCHS - -
 I - - - M I LE - - - RI - - - NS
 V - - - S DI YE - - - GHE - - - S TZE - -
 I - - - NTZ O - - - K NU - - -
 TI - - - UN - - - YE - GA - -
 -
 -
 HA - - - VA - - -
 DA - - - TZIA - -
 -
 LK - - -
 (* ♯ = $\frac{1}{2}$ Tono alto. ♮ = $\frac{1}{2}$ Tono bajo.)

"Venid, oh Fieles"

(Ejemplo 6)

Esta melodía forma parte del *Charakan*, el himnario armenio, y es una de las joyas más preciadas de la Iglesia Armenia, por su valor artístico. La parte literaria es atribuida al Patriarca Sahak el Grande, en el siglo V, y está inspirada en el misterio del Gólgota. Esta es la melodía que se canta el Viernes Santo y fue escrita siguiendo la 3ª desviación del 4º Modo Plagal, con tres desviaciones denominadas *sdeghi*; en ella se emplea casi en forma constante el $\frac{1}{4}$ de tono.

La transcripción a notación musical europea fue realizada por el Padre Dayan para solo de canto o de violín.

El texto literario es el siguiente:

Hampartzi zatchs im i (Yo elevé mis ojos).

Lerins usdi yeghestze intz (hacia las montañas).

Oknutium (de donde vendrá la ayuda).

Yegaik, Havadatsialk (Venid, oh fieles, etc.).

El encanto del "Yegaik" es muy particular. Se inicia en tono de súplica para pasar a ondulaciones afectuosas y termina dentro de una gran serenidad.

ROBERTO FALABELLA, EL HOMBRE Y SU OBRA

por

Gustavo Becerra

Tan pronto como sepultamos a Roberto Falabella, el 15 de diciembre de 1958, un grupo de sus amigos decidió hacer el inventario de sus obras en los diversos campos de la cultura y del arte que cultivara, con el ánimo de protegerlos de pérdidas, olvidos o malas interpretaciones. Su obra musical fue inventariada por dos de sus amigos más íntimos, Sergio Ortega, que también fue su discípulo, y Gustavo Becerra que tuvo el privilegio de contarse entre sus profesores.

Roberto Falabella fue un humanista, pero ante todo fue un ser unido a la historia de su especie, activo en todas sus manifestaciones. Su mundo interior lo hizo artista, su responsabilidad social lo transformó en político. Su voluntad de servir sus ideales jamás pudo ser quebrantada. Murió dejando un vacío enorme, una tarea ineludible que quema la conciencia de los que recibieron el impacto de su obra. Su gestión marca de manera cada vez más clara un hito en la historia de nuestra intelectualidad más pura y responsable. Dado el conjunto de estas circunstancias, este trabajo no podría ser una enumeración mecánica de su obra, una transcripción del material al que aludimos más arriba, sino que tendrá por objetivo sondear las condiciones de esta producción, las circunstancias técnicas e históricas, las relaciones entre este gran hombre y gran artista y su medio, destacando el valor específico de su obra musical, la del compositor.

La vida diaria de Roberto Falabella.

No he pensado este trabajo como una información para musicólogos, aspiro a que su contenido llegue a los músicos, al ser humano, y deseo especialmente que su contenido sostenga a la juventud que lucha en este difícil arte de la creación musical. Quisiera que la lección que nos dio Roberto Falabella contrastara con ese ánimo simplista de tantos compositores del mundo entero, frente al problema de la creación, a la que con frecuencia le suponen más dificultades de las que realmente debieran, pidiendo más ayuda de la que más tarde demuestran merecer.

Al nacer, Roberto Falabella parecía un niño normal, pero antes de cumplir tres años sus padres comenzaron a advertir ciertas anomalías. Sus movimientos no progresaban y su desarrollo parecía definitivamente estancado. Consultados los médicos se llegó a la conclusión que el niño sufría de un tipo de parálisis conocido con el nombre de "Little", similar a la parálisis infantil y rarísima en estas latitudes. Fue una dura prueba para sus familiares, especialmente para su madre, mujer que por su dinamismo jugó un papel decisivo en la formación moral de nuestro artista y en la salvación de las escasas probabilidades de rehabilitación física que el caso permitía.

Pese a todo, el niño logró desarrollar un extraordinario optimismo y un humor que la primera enfermedad no logró opacar y que ninguna etapa pos-

terior impidió desarrollar. Junto a este ser tristemente excepcional, creció su hermana María de la Luz bajo los cuidados solícitos de la madre, doña Marta Correa, y de la hermana de ésta, Hilda, a quien todos seguimos llamando "la tía". María de la Luz, desde un principio, demostró un gran afecto por su hermano, el que se fortificó y estrechó cuando Roberto aprendió a hablar dando pruebas de extraordinaria sensibilidad y aguda inteligencia. Fueron compañeros inseparables; gozaron y sufrieron en estrecha relación y hasta se reñían en igualdad de condiciones. Ajena a todo esfuerzo, su mutua relación se nutrió de la más pura bondad.

El espíritu creador de Roberto Falabella se hizo presente muy temprano. Sus amigos de la infancia nos han informado que éste se desarrolló especialmente en el campo social, en el que fue un líder, a través de la oportunidad y fuerza de su imaginación creativa. Gran observador del mundo que lo rodeaba, desarrolló una penetración psicológica que lo hacía temible frente a los débiles, a los pusilánimes o a los que, de una u otra manera, desafiaban su ingenio. Sus ojos escrutadores lo devoraban todo, extrayendo con extraordinaria facilidad las enseñanzas más profundas. Gran lector, por afición y no por obligación, sus descripciones y relatos demuestran su capacidad para vivir por sobre toda posibilidad de aburrimiento. Sus lecturas incansables lo transformaron en hombre de gran cultura, siempre al día de todos los problemas, muy específicamente de aquellos relacionados con la música.

Es necesario no olvidar que Roberto no podía siquiera moverse solo, necesitaba para sus necesidades más elementales la misma asistencia que un niño de dos años, con la única diferencia de que podía hablar, aunque su lenguaje era apenas inteligible para los no habituados, pero lógico y sintácticamente poderoso y penetrante. Así fue como lo conocí, un hombre adulto alojado en el cuerpo de un bebé, exceptuando su estatura que debe haber superado el metro sesenta.

Los imperativos de la vida de Roberto Falabella se hacían presente desde temprana hora, con su habitual vehemencia se dedicaba al trabajo sin dejar para más tarde la labor prefijada. Todo a su alrededor tenía que ser dinámico, de lo contrario su aguijón se hacía sentir con temible fuerza. Su primera preocupación era la distribución de su tiempo dentro de un horario cotidiano fijado con gran anticipación y que casi nunca sufría variantes. En días normales la primera labor consistía en dos horas de dictado del trabajo previamente grabado en cinta magnética, material que algún secretario o su mujer, Olga Blanco —quien en un principio fue su enfermera— transcribía a las pautas musicales. Luego se controlaba ya sea oralmente o a través de dos máquinas grabadoras, que también recogían la clasificación oral, el material que dictaba. En este sentido se hicieron muchos esfuerzos para encontrar fórmulas taquigráficas de recoger estos dictados de su concepción armónica y polifónica. Nuestro artista no realizaba este trabajo por mera manía, sino que por la más implacable de las necesidades, tener la certeza absoluta sobre lo que concebía, puesto que le estaba vedado comprobar por sí mismo lo que redactaba y, por lo general, sus ayudantes no tocaban instrumento alguno. En los momentos de crisis este entrenamiento diario podía abarcar toda una jornada. A veces tenía que rehacer, dentro de un tiempo limitado, y sufriendo tremenda angustia, procesos técnicos completos, porque debido a la discontinuidad de sus reflejos se dificultaba el aprendizaje precisamente en los momentos en que éstos eran más necesarios.

Los secretarios que empleaba, aunque hubiesen estado trabajando desde la mañana en el dictado, tenían que pasar sin interrupción a la notación de lo que tenía que redactar, o sea, que por lo general el trabajo matinal era de cuatro horas de labor continuada. Redactaba tareas u obras que sistemáticamente surgían de esquemas gráficos en los que trataba de concebir la respuesta del auditor a la información que proyectaba darle. Jamás aceptó separar la técnica de la misión que en sus obras debía ocupar la expresión. Ni en sus más modestos ejercicios de armonía o de contrapunto renunció a la música como lenguaje de lo que deseaba expresar.

Durante la tregua del almuerzo a veces sus colaboradores lograban descansar siempre que no se las ingeniara planteándoles pequeñas tareas o problemas. Rara vez su excelente apetito lo obligaba a desperdiciar en una siesta las preciosas horas de la tarde. Dedicaba esas horas a actividades de tipo mecánico; ya sea corrigiendo o bien estudiando los aspectos analíticos. Al ponerse el sol realizaba el primer balance del trabajo del día, previa a la llegada de sus instructores, colegas o amigos, con los que invariablemente intercambiaba fructíferas informaciones, ideas, proyectos o realizaciones. Frecuentemente todos terminaban agotados, menos él. En múltiples ocasiones lograba retener hasta el día siguiente —inclusive a aquellos habitualmente metódicos— promoviendo discusiones de las que resultaba imposible retirarse y que terminaban con un resumen implacable y obstinado que todos tenían que escuchar. Sabía que no podía perder tiempo porque tenía necesariamente que morir antes que los demás que eran físicamente sanos y fuertes. Su hombría desechó toda ilusión y exigió que se le informase cuál sería el límite de su vida, lo que le fue precisado con bastante aproximación. Conscientemente decidió aprovechar cada instante, hasta el último día, aunque desgraciadamente ella fue más breve de lo previsto y su obra quedó truncada, pero los hechos de su vida sobreviven como ejemplo.

Le sobreviven, también, sus hijas Ximena y Florencia, las que lo consolaron con su ternura, atraídas por el magnetismo de Roberto hacia los niños en general.

Sus intereses fueron variados e intensos; fue gran aficionado a los deportes, especialmente al fútbol. El ajedrez le apasionaba y logró ser un excelente jugador. No obstante, fueron sus amigos y especialmente sus correligionarios los que de verdad llenaron su intensidad vital. Es en este grupo en el que más se hace notar su ausencia, pero su ejemplo decidió a muchos a actuar con mayor responsabilidad después de su muerte.

Los escuetos hechos mencionados lo han sido en calidad de ejemplo y matizan la labor creadora de Roberto Falabella. Su vida se enriqueció en el acontecer histórico, supo triunfar de sus limitaciones físicas a pesar de las dificultades y también logró sobreponerse a la timidez, al enquistamiento, al individualismo y a la esterilidad de tantos de sus colegas.

Catálogos de la obra de Roberto Falabella.

Un autor ordenado siempre controla la perspectiva de su producción en cada recodo del camino. Roberto Falabella lo hizo así y es por eso que poseemos tres catálogos de sus obras. El primero, concebido dentro del sistema de los Opus, consta de 26 números y se inicia con los *Preludios Enlazados* y llega hasta los *Tres Poemas de Año Nuevo*. La fecha de este catálogo es probable-

mente del penúltimo mes de 1954, año en que redacta el segundo en base a una numeración sencilla y que consta de 29 rubros terminados y 8 en preparación. Incluye dos obras corales anteriores a los *Preludios Enlazados* que encabezan el primer catálogo y termina con la microópera *Del Diario Morir*. En este catálogo ni siquiera menciona sus más importantes proyectos sinfónicos; dos sinfonías (alcanzó a terminar una sola), ni sobre los *Divertimenti* para orquesta, las cantatas o la proyectada ópera sobre *La Pasión de Sacco y Vanzetti*.

De los 173 rubros del catálogo general de los trabajos de Roberto Falabella, setenta por ciento son sobre música. De las 47 obras no llegan a la media docena las que no fueron terminadas; algunas fueron reducidas a las partes terminadas y otras, como su segunda sinfonía, no pasaron de los esquemas iniciales. Dentro de su producción musical hay que considerar ocho obras dramáticas, entre las cuales hay tres ballets, dos óperas, sólo una fue terminada (*Del Diario Morir*) y otra completa, en versión para títeres, (*Epitafios Fúnebres*). Su producción sinfónica consta de dos *Divertimenti*, *Estudios Emocionales* para orquesta y las dos sinfonías ya mencionadas, *Cantata Festival*, *Arauco*, oratorio, y la única cantata grabada hasta la fecha, *La Lámpara en la Tierra*, para barítono y orquesta, sobre el poema homónimo de Pablo Neruda. Su producción de cámara es la más extensa, como ocurre generalmente con casi todos los compositores de este país. El catálogo incluye 29 obras instrumentales, desde obras para instrumentos solos, entre las que figuran varias para viento (maderas), cuarteto de cuerdas, un noneto para vientos, percusión y cuerdas, tres obras para canto con acompañamiento, terminadas, y otras tantas bosquejeadas. Lo más difundido de su producción es su literatura coral, con nueve colecciones de canciones, una de ellas, las incomparables *Adivinanzas*, sobre palabras del folklore chileno.

Gestación de las obras de Roberto Falabella.

Falabella fue un humanista, como dijimos anteriormente, o sea un hombre informado y culto. Su información fue tan completa como pudo serlo dentro de los medios que ofrece el país a un espíritu tendiente a lo científico. Esta cultura, de las más auténticas de nuestro medio, cristalizó las ideas que profesaba creando una unidad, entre sus principios y su vida, rara de encontrar en esta etapa de nuestra historia intelectual. La vida de Roberto Falabella se reguló orgánicamente dentro de un sistema ético: el materialismo dialéctico. Sería imposible, por lo tanto, explicar su obra al margen de estos límites porque sería falsear su fundamento. Dentro de su concepto del mundo, su ética se regía a través de la modificación de las ideas por las acciones. Siendo éste el fundamento de sus actos y por estar ellos dentro de su concepto de la política, al considerar el conjunto de su obra en un sentido amplio, debemos enfocarla como una política expresiva de un aspecto importante de su vida. Para aclarar nuestro pensamiento es necesario decir que definimos lo político como el conjunto de los hechos, como que son producto de un concepto orgánico y programático. En Falabella no se concibe la expresión musical como mera sintaxis; el contenido como motivación y justificación de su existencia era básico, en algún sentido una interpretación debía resolver la calidad del mensaje que se le comunica al prójimo a fin de que éste no se convirtiese en simple cálculo, vacío de todo contenido.

Fue una intuición fundamental la que desató la vocación por la composición musical en Roberto Falabella. La música era la portadora de un mensaje que llegaba directamente a la sensibilidad y al afecto del auditor. Así lo demuestran sus primeros intentos, todos ellos de un contenido psicológico claramente definido hasta en sus títulos. Desde temprano reconoció el problema fundamental de la música que es determinar su campo preciso de información en contraste con otros, de contenido tan variable, que pueden resultar definitivamente triviales. Es por eso que asoció tantas de sus obras a elementos extramusicales y a eso se debe que su mensaje jamás pueda quedar fuera del alcance de su destinatario, el público. Se hace necesario profundizar más este aspecto de su obra.

Podría parecer raro afirmar que nuestro artista tuvo una vida plena, pero es necesario reconocer que ésta es la verdad, principalmente cuando examinamos su capacidad para absorber todo tipo de impresiones, informaciones y enseñanzas de toda índole. Fue así como vivió su experiencia vital con donada intensidad, atesorando con ahinco cada etapa y transformándola en obras que tocaron el corazón, la razón y el mecanismo vital de sus auditores.

Amó manejar su memoria con diestra soltura no sólo porque estaba incapacitado para escribir, sino que porque se enseñó a sí mismo a evocar hasta el más mínimo detalle. Quizá su entrenamiento histórico fue su mejor campo de sistematización, aunque su incursión en el terreno de la poesía y el teatro fue lo que mejor demostró su actividad y apego a lo exacto y funcional de cada dato o experiencia. Creó sus obras dramáticas conforme a etapas fijas: primero, la inscripción en la memoria del sentido general de la obra, de su mensaje y su forma; luego, como consecuencia, desprender cada detalle de procedimiento, sin eludir ninguna problemática ni crítica, hasta lograr el conocimiento circunstanciado de todo lo que se dice y de cómo se dice. Una vez asimilada la obra procedía a concebir la música elaborando la estructura dentro de la más clara definición de conjunto. Si no lograba establecer con la mayor evidencia el plan de conjunto, elaboraba formas de esquematización musicales que, unidas a los esquemas de las palabras, le daban la perspectiva definitiva de la obra y sólo entonces iniciaba la redacción. Por lo general, esta era la etapa más breve del trabajo, porque en ella empleaba su intelecto en profundidad.

Para sus "planes argumentales" demostró especial devoción por el folclore, principalmente el nacional, del que supo extraer no sólo el asunto de varias de sus obras, sino que también un sistema general, como lo comprueban sus últimas obras. A esta categoría pertenecen su *Primera Sinfonía* y sus *Estudios Emocionales* para orquesta, en las que establece, como también en la cantata *La Lámpara en la Tierra*, un sistema de series complementarias de origen folklórico autóctono. De este procedimiento, los compositores jóvenes de la actual generación, han derivado varias técnicas. Su contribución llenó muchos de los vacíos dejados por los serialistas, quienes, al tratar de sustituir los métodos tradicionales quedaron sin sistemas cadenciales, obscurecieron la sintaxis, sin producir una sistematización que ocupase su lugar. Dejó largos ejercicios sobre los campos básicos de la sintaxis, motivado siempre por una finalidad objetivamente determinada, en la mayoría de los casos una obra específica, cuya realización le ocupaba. Impulsado por su afán esclarecedor incursionó larga y profundamente en los campos de la poética, la

retórica y la dramaturgia, buscando lo definitivo en cuanto a material y forma para su obra. La gestación de sus obras es, por lo tanto, un supremo esfuerzo por reconocer la problemática psicológica de la música, avanzar por este camino tan despreciado y excluido —por lo general, excluido con pedantería—, de la obra musical total.

El hombre que se aprendió el Génesis de memoria para poder tratarlo como espectáculo poético-musical total también tuvo formas más especializadas y concretas de inspiración, lo que se advierte en su contacto con la instrumentación, materia que lo fascinó hasta el último momento. Si examinamos la sucesión histórica de sus obras de cámara veremos cómo se adentraba sistemáticamente en la instrumentación.

1. 1950 *Villancico para coro*.
2. " *Villancico*.
3. " *Preludios enlazados para piano*.
4. " *Coral con variaciones para piano*.
5. 1951 *Dos Baladas Amarillas*, para coro.
6. " *Cortaron Tres Arboles*, para coro.
7. " *Sonata para piano*.
8. " *Andante Cantabile*, para piano.
9. 1952 *Epitafios Fúnebres*, para piano, como material para una instrumentación a base de instrumentos de viento (maderas), persecución, voces y piano.
10. " *Suite Siglo Veinte* (caso similar al anterior).
11. " *El Viejo, el Amor y la Muerte* (igual que los ítem 9 y 10).
12. 1953 *Cantata Festival*.
13. " *Dueto para violín y flauta*.
14. " *Cuatro Canciones para Coro*.
15. " *Preludios episódicos*. (Todas estas obras, contando desde el ítem 9, fueron concebidas como preparación para un lenguaje orquestal, específicamente la Suite Siglo xx).
16. 1954 *El Peine de Oro*, Ballet para orquesta clásica, que resume los logros anteriores. Es su primera obra orquestal.
17. " *Dos Canciones*, para soprano y violín. (Con esta obra inicia la exploración en el terreno de las cuerdas).
18. " *Sonata para violín y piano*.
19. " *Tres Madrigales*, para coro.
20. " *Dos marineros en la orilla*. (Ideas para coro).
21. " *Tango y Vals*. (Estudio instrumental).
22. " *Naranja y limón*, para coro.
23. " *Preludio para piano*.
24. " *Tres pequeñas piezas para violoncello y piano*.
25. " *Palimpsestos*, para conjunto de cámara.
26. " *Cosas*, para violín y piano.
27. " *Marcha Fúnebre*, para coro.
28. " *Media Luna*, para coro.
29. " *Del Diario Morir*, microópera para voces y pequeño conjunto de cámara. (El año 1954 marca una etapa notable en la formación y producción del compositor. Tenía, además, esbozadas, en esa misma época, las siguientes obras):

1. *Oratorio Arauco.*
2. *Ballet de los Trabajadores.*
3. *Interpretación, para conjunto de cámara.*
4. *El Deseo, para bajo y piano.*
5. *Dueto para violines.*
6. *El Alfarero, para tenor, viola y piano.*
7. *Cuarteto de Cuerdas.*
8. *Trio para flauta, clarinete y fagot.*

La lista de sus obras se complementa, al margen de su música de cámara, con las obras sinfónicas ya mencionadas; las dos sinfonías, los Divertimenti, sus obras dramáticas y su última obra inconclusa, el *Quinteto para Instrumentos de Viento*. Las obras mencionadas revelan la forma concéntrica de ahondar en la instrumentación, partiendo de lo tradicional para luego adentrarse en indagaciones y experimentos más personales y funcionales dentro del concepto general de su obra.

No haríamos justicia a los hechos, no obstante, si no consideráramos brevemente las relaciones profesionales de Roberto Falabella en la gestación de su obra. El factor humano siempre estuvo presente, tanto en sus exploraciones instrumentales como en la búsqueda de una temática. *Epitafios Fúnebres* nació de la sugerencia de algunos de los miembros del Teatro de Títeres Bululú, que actuó durante algunos años en Santiago. Falabella escribió él mismo el libreto basándose en los epitafios de Lope de Vega. Otro tanto ocurrió en el caso de *El Viejo, el Amor y La Muerte*, pantomina original de Alejandro Jodorovsky, a la que le puso música en colaboración con el extraordinario mimo.

Ningún catálogo de Falabella hace alusión siquiera a la música que escribió para el "Buey sobre el Techo", de Cocteau, versión mímica que también realizó en colaboración con Jodorovsky. Por lo visto, esta obra se perdió, aunque tanto ella, como la anterior, fueron estrenadas en el Teatro Municipal de Santiago.

El coreógrafo húngaro, Zedenhy, le propuso la composición del ballet *El peine de Oro*, su primera obra orquestal. Ambos artistas trabajaron en estrecha colaboración en esta producción.

Falabella no dejó de lado el humor en su obra y es así como surgió la microópera *Del Diario Morir*, obra de sabroso libreto, escrito por él mismo y que muestra cómo en el mundo de hoy los hombres suelen ser sensibles sólo al poder del dinero. Los tres minutos de duración de esta obra proporcionaron muchas alegrías a nuestro artista y, en el futuro, estoy cierto, podrá ofrecer, si se la ejecuta, gran dicha a los que la escuchen. De igual manera, surgieron *Tres pequeños Trozos* para violoncello y piano, *Retratos con Sombra* y el ballet *Andacollo*.

Trabajó intensamente, también, con Oscar Estuardo, en el libreto de la obra que, según sus propias palabras, sería la más importante de su producción dramática, la ópera *La Pasión de Sacco y Vanzetti*. No sólo la muerte tronchó esta estupenda posibilidad de drama musical, sino que también, mucho antes de la muerte de Falabella, la imposibilidad de darle forma definitiva al libreto.

La música de Falabella expresa la realidad palpitante de quienes lo rodearon en la apretada síntesis que caracteriza su obra. León Schidlowsky cuando escribió "Tríptico", lo subtituló, "A la memoria de un héroe", como a él, su memoria sigue alentando a otros.

Dar y Recibir, Ley Universal.

Dentro de un círculo íntimo, Roberto Falabella supo profundizar muchas materias y aportar su crítica constructiva. Con su fuerza, franqueza, economía de medios y de tiempo, supo aconsejar a literatos como Edmundo Palacios y Armando Cassógoli. Neruda le enviaba sus obras y fue él quien supo despedirlo en forma incomparable.

Uno de sus secretarios, Raúl Rivera Vargas, surgió como compositor, destacándose en una carrera que ahora parece prematuramente interrumpida, pero su carrera de maestro es, seguramente, lo más significativo dentro de su acción humana. Entre sus alumnos estuvieron, Hugo Pavčić, Jaime Oxley y Sergio Ortega, este último, se ha especializado en música para cine y teatro y aunque no todos sus discípulos hayan triunfado, su actitud fue para ellos un ejemplo.

Sus maestros fueron Lucila Céspedes, Alfonso Letelier, Free Focke y el que escribe estas líneas.

Muchos fueron los compositores que le llevaron sus obras porque sabían que no se iban a encontrar con cumplidos, sino que con opiniones sinceras y fundadas. Yo mismo hice de su crítica sobre mi obra, un hábito.

El estilo de Roberto Falabella.

Podemos definir el estilo de Roberto Falabella, como una combinación de los estilos tradicionales, el folklore y los estilos actuales; o sea, que en la obra de Falabella encontramos todo tipo de matices estilísticos, más conservadores en su literatura coral y más experimentales en los trabajos orquestales. Las consideraciones analíticas, con ejemplos imprescindibles, serán dadas en un futuro artículo, para así, estabalecer, en forma completa, su muy peculiar modalidad de trabajo con los elementos musicales.

Debemos agregar que su estilo está regido por el principio lógico de un vocabulario definido en cada caso, en el que sintetiza las funciones sintácticas de manera regulada. Debido a su posición frente a la comunicación musical, su obra también se rige por principios psicológicos, existiendo en el conjunto de su proceder una prelación psicológica que controla los fines y una lógica que controla los medios.

Además del materia académico, en la obra de Falabella se encuentran materiales politonales de carácter armónico y polifónico, construcciones armónicas con acordes arbitrarios poli e isointerválicos, tratamientos dodecafónicos seriales y no seriales y seriales complementarios.

Desde su *Sonata para Violín*, se advierte en su producción un? preocupación especial por el ritmo, recurso que logra dominar plenamente en su *Primera Sinfonía* y que aplica, con éxito, en sus *Estudios Emocionales*, para piano y orquesta. En estas obras, el ritmo es predominante y en torno a él edifica la sintáxis; dentro de las estructuras generales el ritmo supedita toda periodicidad o sanción temporal de incidencia formal. Este principio lo im-

pulsó, con frecuencia, a cortar o interrumpir pasajes —al igual que el sastre al operar con la tela— distinguiendo entre la consistencia del tejido y la perspectiva del conjunto. Sus obras muestran interesantes ejemplos de síntesis de tipo "Quodlibet", tanto en su aspecto sucesivo, como en sus aspectos de simultaneidad. Este es el factor importante que infunde fuerza a ese estilo suyo tan lleno de nervio y voluntariedad en el que no cabe duda sobre quién propone y dispone de cada recurso. El estudio de su obra revela muchos secretos que podrán beneficiar grandemente a las jóvenes generaciones.

CONTRARREPLICA A UNA CRITICA, POR DEMAS TARDIA

por

Josué T. Wilkes

"Yo tengo paciencia poca
p' aguantar lo que no debo,
a ninguno me le atrevo
pero me halla el que me toca".

Martín Fierro. Canto xi.

Al apacible retiro de mi hogar, en donde llevo una vida silenciosa y tranquila, consagrada a lecturas y creaciones artísticas, a semejanza de la de los antiguos pintores letrados chinos, llegó la noticia de que en la *Revista Musical Chilena*, N.os 81-82 (julio-diciembre de 1962), el Sr. Carlos Vega había publicado una "Réplica", por cierto, muy a destiempo, a los Estudios Musicológicos de las "Doce Canciones", que de un "Códice Colonial del siglo xvii"¹, por él transcrito primeramente, dí a la estampa en el "Boletín Latinoamericano de Música", hace ya casi treinta años.

Como los muchos años transcurridos, desde entonces, habrán hecho olvidar, dado que hubieran sido conocidos aquellos Estudios Musicológicos, expondré sumariamente el origen de la polémica. Fue en respuesta a una apreciación crítica que me hiciera en su citado libro, que publiqué en la *Revista Nosotros* (Nº 273, febrero de 1932), un estudio sobre una de esas "Canciones", la titulada *Paxarillo fugitivo*, Nº 6, en la cual le demostraba, analítica y armónicamente, el *craso error* que había cometido al vertirla en su transcripción con *tres sostenidos en la clave*, afirmando se hallaba escrita en la tonalidad de *La mayor*. Le expuse en mi escrito, que, por el contrario, su modalidad (no tonalidad), se acomodaba a uno de los cuatro Modos Musicales que, Enrique Loris, más conocido por Glareano (1488-1562), hacía elevar a doce los Modos litúrgicos, en vez de los ocho consagrados por los teóricos del canto gregoriano. La *Canción Nº 6*, respondía, pues, por su estructura melódica y división armónica, al llamado *Eolio*, e incorporársele a los ocho gregorianos en calidad de *IX Modo Auténtico*.

¿Qué actitud asumió entonces el Sr. Vega? Acompañado por el Dr. Ricardo Rojas, Director del Instituto de Literatura Argentina, fueron a visitar al compositor Vicente Forte, en son de consulta, con la deliberada intención de que éste les sacara las castañas del fuego. Substancialmente Forte les manifestó que el estudio del Códice le llevaría, por lo menos, dos años; pero que si Wilkes decía y demostraba por el análisis que la *Canción Nº 6*, en cuestión, se hallaba en *Menor*, que él probara lo contrario si afirmaba hallarse en *Modo Mayor*. Como es de suponer, se retiraron, dando la callada por respuesta.

No es exacto, por lo tanto, que cuando por pura casualidad nos encon-

¹Doce Canciones del siglo xvii, recogidas por Fray Gregorio de Zuola (16...-1709), puestas por mí en notación moderna, armonizadas, analizadas y comentadas. Seguidas de un Estudio demostrativo de sus relacio-

nes con la Morfología de la música greco-romana y el Canto Gregoriano. Ob. cit. Vol. I, Montevideo, 1932; Vol. II, Lima, 1933; Vol. III, Montevideo, 1934.

tramos en casa del M. Forte, y él nos presentara — (pues, yo ni de vista conocía al Sr. Vega) —, al tratarse incidentalmente de la *Canción N° 6*, diga el aludido en su escrito de la Revista Chilena:

“tomó mi Canción N° 6, miró, leyó, probó y luego concluyendo dijo: “Sí, está en el Modo Mayor”.

Todo ello es falso de toda falsedad. El Sr. Vega miente a sabiendas.

Mal podía hacer cuanto expone, por cuanto no había llevado papel alguno, ignorando que yo iría a visitar a Forte, como tampoco éste lo sabía, pues, mi visita fue completamente inesperada. Además, es ridículo pretender hacer creer que un músico profesional necesite probar en el piano una sencilla canción homófona, cuando para el objeto le basta tener papel pautado en la mano para leerla mentalmente y apreciar de visu la tonalidad en que se mueve y las cualidades que trasunta su línea melódica.

A partir de 1931, me dí a la ímproba tarea de estudiar las sobredichas canciones, armonizándolas con acompañamientos a 3 y 4 voces, de carácter instrumental, valiéndome pura y exclusivamente de los elementos de la antigua práctica armónica. Ateniéndome, además, en la marcha de las voces a la obligatoria concordancia que cada una de ellas debía observar con la del bajo. De tal manera, pensé, que, eventualmente, podría echar mano de cualquiera de las 24 fórmulas diferentes que admite el contrapunto cuádruple². Por lo demás, me atuve a las modalidades eclesiásticas, auténticas y plagales, de división armónica y aritmética, respectivamente. La vagüedad del sentido tonal, mayor o menor, que las Canciones trasuntan, provienen de que, por entonces, aun no se habían manifestado expresamente. Comenzaron a delinarse cuando al surgir el concepto de la armonía propiamente dicha, a mediados del siglo xvi, la acepción de la *tonalidad* se impuso al de la *modalidad*. Hecho que acaeció con el advenimiento definitivo de la nota sensible: *Si*, que comenzaron por llamarse: *Subduction* (S. S. x-xi), *Subsemitonum toni*; *Chorda mobilis* y, por último: *Nota sensible*. Observé el diatonismo de rigor salvo en el ix *Modo Eolio*, en el cual la sensible es de uso obligatorio, evitando así, que el *Sol natural* —séptimo grado—, diera la sensación de obrar como quinto grado. Dominante del v *Modo litúrgico* (Fa-Do-Fa).

Si me he extendido un tanto en señalar algunas de las particularidades por mí puntualizadas en las expresadas “Canciones”, es debido a que dado los treinta años transcurridos desde que ellas fueron dadas a la publicidad, las jóvenes generaciones de artistas músicos no han tenido la menor idea de cuanto representan artística, estética y culturalmente para nosotros, tan valioso documento inédito.

II

Paso ahora a responder a las tardías objeciones que en la REVISTA MUSICAL CHILENA me hace el Sr. Vega.

1) En el último párrafo de la p. 89 dice:

“Nadie conoce la música de Grecia y de Roma”.

²Así, p. ej., la Canción N° 1, admite las inversiones de las voces: 1-2-3-4, a la fórmula: 2-3-1-4; la Canción N° 2 a la fórmula del contrapunto triple: 3-1-2; la Canción N°

3, a cualquiera de las dos siguientes fórmulas del contrapunto cuádruple: 3-4-2-1, o bien: 4-3-1-2.

Es mi contrincante quien la desconoce, Westphal, Emmanuel, Th. Reinach, Gevaert, nos han transcrito los restos que de ella se han hallado en Delfos, Tebas, Asia Menor, Egipto, manuscritos bizantinos, y hasta en Sicilia. A más de ello: acompañamientos y melodías instrumentales, ejercicios vocales con figuraciones rítmicas de variados aspectos, insertos en tratados anónimos. Al "Himno a Helios" (S. II de C.), Gevaert le ha adaptado un acompañamiento de instrumentos de cuerdas, según la concepción que de la heterofonía se tenía en la antigüedad. Por mi parte he podido leer, estudiar y analizar la pequeña melodía del "Tratado Anónimo", de que hace mención Bellermann, y expongo al final de este escrito (pág. 61).

2) Erra el Sr. Vega cuando afirma que:

"los griegos no inventaron las fórmulas de los pies sino que fueron simples usuarios—como cualquiera de las mil tribus coetáneas— y les dieron nombres útiles, como grandes teóricos que fueron".

Por el contrario. Los griegos derivaron su rítmica musical de su rítmica poética y la codificaron en una admirable serie de fórmulas sonoras. No pocas de ellas llevan los nombres de los poetas que las crearon para sus propias obras. Para crear esas formas rítmicas, con la cooperación de los elementos constitutivos de su idioma, los griegos inventaron la *Métrica*, ciencia que fue la que les llevó a la composición de las más variadas de aquellas estructuras, cuya manifestación primera se hallaba en el Yambo (BL), metro el más apto a su lenguaje, como lo señalara Aristóteles, en su *Poética*.

Valiéndose de la acentuación cuantitativa de la poesía helénica, es que Gevaert, en su *Histoire de la Musique de l'Antiquité*, ha expuesto numerosos ejemplos musicales, tomados de los textos de los líricos, cómicos y trágicos grecorromanos.

El Sr. Vega, que niega rotundamente a los griegos la invención de sus pies rítmicos, se abstiene de nombrar a cualquiera de "las mil tribus coetáneas" que, según él, las crearon y de las cuales aquellos fueron sus usuarios. Al no concretar ejemplos de sus categóricas afirmaciones, demuestra palmariamente su absoluto desconocimiento del asunto.

3) Ya he dicho que la *Canción Nº 6* fue la que me llevó al estudio de las melodías homófonas del Códice. Las que en el mismo aparecen armonizadas, no tenía porque tomarlas en consideración. No era mi intención enmendar la plana a quien así las realizara. No fue debido, como dice mi contrincante, con su característica mala intención "porque no me convenía". En cambio, el Sr. Vega pasó por alto la transcripción del *Credo Romano* (Nº 17, págs. 85-86) de su edición de 1931, alegando que:

"El deterioro de la pág. 160 del Códice ha perjudicado sensiblemente a tres pentagramas de la segunda voz. La transcripción en tales condiciones debe resultar defectiva o adivinatoria. Ni lo uno, ni lo otro hemos querido aquí donde los servicios de la imaginación pura han sido rechazados. No daremos, pues, versión moderna de esta página, etc."

No hay tal cosa. Lo cierto es que no ha sabido llevarla a cabo, y pretende disimular su fracaso encargando:

"al estudioso la oportunidad de aplicar nuestro sistema en campo virgen".

Y es por ello, sin duda, que tampoco lo ha incluido en la *Revista Musical Chilena*, para no evidenciar así su ignorancia en la materia.

Por otra parte, como en la Bibliografía que expone en su libro no cita a ninguna obra litúrgica, evidente prueba de que las ignora a todas, mal podría informar "al estudioso" que el *Credo* en cuestión no pertenece a ninguno de los seis que se cantan y figuran en el *Graduale Romanum*. Vale decir, pues, que dicha composición, si no es invención del monje, tiene forzosamente que serlo de algún maestro que desconocemos. Además, podría facilitarle a aquél "estudioso", la ímproba tarea de acomodarlo a las tres voces de que consta advirtiéndole —si lo supiera— el error, o distracción cometido por el monje al asignar a la 1ª Voz la clave de *Do en 1ª*, en vez de la de *Do en 3ª*, no porque le corresponda, sino debido a que con aquella le sería imposible concertarla con las dos restantes. La duración de los valores se hallan igualmente errados. Deberá, en consecuencia, ampliarlos, reducirlos o modificarlos de conformidad con las reglas de la armonía. Con todo ello el Sr. Vega habríase evitado escribir el párrafo final con que concluye el *Credo* de que se trata y dado muestra de un poco de la mucha sinceridad que le falta y de la no poca pedantería que le sobra, según es público y notorio.

Las versiones rítmicas que de las Canciones transcribí, las acomodé a las figuraciones que de ellas trae el Códice, y reproduje en mi estudio de la Canción N° 9 (ver ilustración respectiva en la pág. 53). Lo de "simple plagio" es una manifestación más de la rencorosa mala fe que trasunta toda su crítica. Si en vez de valerme del figuraje que usan los latinos para sus transcripciones, hubiera empleado el inmediato superior usado por los alemanes que toman como unidad de valor la *Negra*, y no la *Corchea*, el Sr. Vega habría argüido la misma necia afirmación. Valiéndome de sus similares malas artes podría, a mi vez, con mayor fundamento expresarle que se ha apropiado de mi hallazgo al dar como suya la manifestación de que:

"El tema de esta Canción (la N° 14) es el mismo de la anterior" (la N° 13)

Esa frase no la expuso en la Edición de 1931. Eludió hábilmente agregar, según yo lo expresara que:

"las pendientes melódicas de las Canciones N° 7 y N° 10 son las mismas".

porque entonces el latrocinio era evidente³.

Erra, igualmente, el Sr. Vega cuando dice:

"el tono de Do mayor estaba dominando desde el siglo XIII".

Como no ha leído a Glareano ignora que éste expresa que ya se practicaba desde el siglo XI. Su célebre tratado: "*Dodecachordon*", lo escribió en 1547. Señala que el Jónico —Do mayor— lo empleaban los trovadores a mediados de la XII centuria. Escribe que en la antigüedad:

"Luciano lo determina como de armonías agradables; que Apuleyo lo llama *Varius*. Tampoco lo denomina Jonicus sino *Fastius*." (Obr. cit., pág. 90).

³Véanse, al respecto, los rasgos melódicos: respectivas canciones N° 7 y N° 10, en el
Mi - fa sol | Fa mi-re do - do | La. Boletín Latino Americano de Música. Tomo
Compases: 9-10-11; 13-14-15; 16-17-18; y III. Suplemento Musical. Montevideo. Abril
Compases 7-8-9; 9-10-11; 11-12-13 de las de 1937.

Agrega que dicho *Modus* se emplea, generalmente, para formas danzadas, y se halla en gran boga en muchas regiones de Europa. Dice también que:

“los músicos litúrgicos muy rara vez lo han empleado en alguna que otra canción, y que solamente desde los últimos cuatrocientos años (según su parecer) es muy común entre ellos”.

“Atraídos por su belleza y dulzura ficticia, alteraron muchas canciones del Modo Lidio — (Do-Fa-Do) — que transpusieron al intervalo de cuarta ascendente” (Fa-Si bemol-Fa). Pero es de notar que cuando a esta división plagal se la reemplazó por la auténtica — (Fa Do-Fa) — su fórmula transpuesta al intervalo de cuarta descendente, o quinta ascendente, originó el actual Modo de *Do mayor*, denominado *Jonius*, por Glareano.

4) Pasemos ahora a lo expuesto por el Sr. Vega en lo que respecta a la *Canción N° 15*. Por de pronto pregunto: ¿Por qué, si se trata de un *Sol menor moderno*, el Sr. Vega escribe en la clave el *Mi bemol* entre paréntesis? Sencillamente porque obra con vacilación e inseguridad. En todo orden de cosas lo dubitativo es de no fiar. Incluyo, a sus efectos, copia fotográfica de mi versión armonizada de la *Canción N° 15*, con sus correspondientes alteraciones accidentales, tanto en lo que atañe a los *Mi bemolizados*, como a los *Fa* que requieren *sostenidos*, y a los *Si naturales* que figuran en la Versión del Códice.

Ej. N°1

Canción N° 15 Transpuesta de Sol menor a La menor.

Mediante la transposición de la transposición.”

Ma - lo - gra - da fuen - te - ci - lia

de - ten el cur - so yad - vier - te

Versión armónica de J. T. W.

El monje se abstuvo perfectamente al no apuntar al *Mi* como *alteración propia*. De hacerlo, hubiera cometido un craso error. Dije en el Bol. Latinoamericano (Tomo III, págs. 172-173):

“Para fijar una *alteración* en la *clave* era preciso observar primero la estructura de los dos tetracordos de la gama elegida, considerada en su forma ascendente. Ambos debían estar formados por los mismos intervalos. El tetracordo inferior debía ser exacta reproducción del superior, o en su defecto agregarle tantas *alteraciones* cuantas fueran necesarias a dicho fin. Estas *alteraciones* eran las que, a continuación servían para armar la clave. Esta, y no otra era la causa del por qué la tonalidad de *Re menor* carecía del *bemol* que hoy le imponemos, como asimismo al tono de *Sol menor* no se le fijaban *dos bemoles* sino tan sólo *uno*, tal como aparece en nuestra transcripción de la Canción N° 15”.

Todo lo anteriormente expuesto lo ignora de cabo a rabo “el hombre de las contradicciones”, con que es conocido el Sr. Vega. En efecto, en la *Canción N° 16* dice:

“Sol menor, con bemol de Si en la clave y de Mi en las pautas”.

pero se abstiene de armar la clave con los dos bemoles, como lo había hecho con la *Canción N° 15*. Ya hemos visto que para él la *Canción N° 6* estaba en *La mayor*, armando la clave con sus tres pertinentes sostenidos, agregando a continuación:

“Caso curioso y convincente de omisión de alteraciones en la clave y los compases. La inflexión al relativo menor visible en 3-1 y 3-2 resultaría intempestiva en *La menor*”.

¡Tan curiosa y *convinciente* que luego hubo de desdecirse de todo cuanto sobre ella había escrito en 1931! Agreguemos que el monje ha escrito la *Canción N° 6* en nuestro compás de compasillo —(C)— y el Sr. Vega le enmienda la plana virtiéndola en el de $\frac{2}{4}$. Trastrocó así todos los acentos graves —vulgo fuertes— del 1.er Período de la Música, en acentos leves —(débiles)—, resultando, en consecuencia, chocantes al oído. A más, en su versión de la *Revista Chilena*, ya no es el compás de Compasillo que adopta, ni el de $\frac{2}{4}$ sino el de $\frac{4}{8}$, escribiendo debajo de él, entre paréntesis, y tipo menor el de $\frac{2}{4}$. Nos informaron incidentalmente, y de esto han corrido ya muchos años, que al notificarle al sabio arabista español J. Ribera, transcriptor de las Cantigas de Alfonso el Sabio, la para el Sr. Vega “curiosa y convincente” importancia de su hallazgo, le había respondido expresándole —(con fina ironía)— la mucha suerte que en ello tuvo, dada que él —Ribera— ninguna canción había encontrado con tales alteraciones, datando de esos tiempos. Todo cuanto a su favor alega el Sr. Vega, en la *Revista Musical Chilena*, a propósito de esta *Canción N° 6*, es puro desvarío. Sólo se mistifica a sí mismo, sin lograr engañar a nadie.

Para mejor comprensión de lo expuesto, doy a título de ejemplos su versión musical de la *Canción N° 6*, pero en *modo menor*, como corresponde, armonizada por mí, y sin el análisis que de ella hacía en la Revista “Nosotros” (febrero de 1932).

A continuación otro Ejemplo de la misma, que es la que dí a conocer en el Boletín Latinoamericano de Música (Tomo I. Estudio analítico, pág. 103. Música en el Suplemento Musical, pág. 35. Montevideo, 1935).

Paso por alto el mencionado Estudio analítico en razón de su extensión.

Véase en "Notas" nº 273 - Febrero de 1959, el estudio "Música Colonial" del Sr. J. Wilkes, refiriendo la versión del Sr. C. Vega.

~ Canción Nº 6 ~

Transcripta por Carlos Vega. Armonizada por J. T. Wilkes

~ De un Códice Colonial del siglo XVII ~

Canción Nº 6. Versión del Sr. Vega, pero en su modalidad menor, y no en la tonalidad mayor, por él transcrita. Armonización de quien escribe.

- Cancion N°6 -

- Pasatillo fugitivo -

Franquillo. [$\text{♩} = 60$].

1^o Pa. xa. ri. llo
2^o Pas. tas lo dis'

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with two parts: 1^o and 2^o. The 1^o part has the lyrics "Pa. xa. ri. llo" and the 2^o part has "Pas. tas lo dis'". The middle and bottom staves are piano accompaniment. The time signature is common time (C). The tempo is marked "Franquillo" with a metronome marking of 60. Dynamics include *mf*.

fu. gi. fu.
za for. tu.

The second system continues the musical score with three staves. The vocal line has lyrics "fu. gi. fu." and "za for. tu.". The piano accompaniment continues with various rhythmic patterns and dynamics.

..vo que bien en. jo. te lo. graf
..na que no las de. be to. mat

The third system concludes the musical score with three staves. The vocal line has lyrics "vo que bien en. jo. te lo. graf" and "na que no las de. be to. mat". The piano accompaniment features a final cadence with a key signature change to one sharp (F#).

Transcrita y armonizada por quien escribe

a pas...sal de...mir mi...da.....do la jore..
 sin ti...cer...cia de su due.....ño el cri..

...cio...sa hi...ber...Kad la jore...cio...sa
 ..a...do que es le..al el cri...a...do

hi...ber...Kad
 que es le...al

...Kad.
 ...al.

Otras enmiendas —que por su cuenta— hace al monje el Sr. Vega, es el de armar la clave de las Canciones N.os 3, 8, 10, 13 y 14 con la alteración del Si bemol, del cual carecen las versiones originales.

Con respecto a la notación de los *dos bemoles* en la clave, es de notar que ya desde la XIV centuria, a tal hecho excepcional se le dio como justificativo el nombre de "transposición de la transposición". Significan así que para hallar la gama tipo de un Modo se debía transportar su música a un doble intervalo de cuarta ascendente, o quinta descendente, indefectiblemente. Ahora bien si al "*crystalino Sol menor moderno*" del que con tanto entusiasmo y aplomo menta en su escrito el Sr. Vega, le aplicamos el procedimiento de rigor, antes citado, de sus dos intervalos de cuarta ascendentes, el aludido literato metido a musicólogo, quedará pasmado de asombro y desconcierto al constatar, de visu, que la melodía resultante es un "*crystalino La menor moderno*".

El lector músico se ahorrará el transporte mental, para la confirmación del hecho, leyendo en clave de Do en tercera, su Ejemplo de la Canción N^o 15, expuesto en la *Revista Musical Chilena* (N^o 81-82, pág. 92). Además, mi opositor, que carece de todo título de idoneidad profesional, pues el mismo ha declarado públicamente ser un intuitivo, ignora igualmente, que como el séptimo grado del Modo Eolio, por no ser uno de sus sonidos característicos, admite ser alterado cromáticamente en forma ascendente. Obrará así como *nota sensible* de su tonalidad de *La menor*. De no hacerlo actuaría cadencialmente como si fuera V grado de un acorde de dominante, correspondiente al Modo Lidio (V^o tono gregoriano). Por último, al Modo Eolio se le construyó excepcionalmente en la *gama de Sol* con el *Si* y el *Mi bemolados*, como en el caso de la *Canción N^o 15*, cosa que también ignora mi contrincante. Por lo tanto, todo cuanto ha escrito al respecto dicho contendiente en la *Revista Musical Chilena* queda rotundamente refutado.

5) En lo tocante al final de su escrito, cuanto dice es para confundir al lector profano, tirándose las de sabihondo. He señalado en mis estudios las transiciones modales, o tonales, que se encuentran en el curso de cada una de las Canciones analizadas. Indica J. Combarieu que un compositor puede escribir una obra en determinada tonalidad, y en el desarrollo de la misma emplear numerosas variantes de todo orden, extrañas a la tonalidad establecida, no obstante lo cual sigue rigiendo la determinada en la armadura de la clave. Agrega que los compositores renacentistas entendían permanecer "en dorio, o en frigio", en tanto empleaban sonidos extraños a las tales gamas. Las Canciones del Códice presentan casos similares. Los he puntualizado debidamente.

Volviendo a la *Canción N^o 15*, dejo plenamente demostrado por qué el monje se abstuvo de caer en falta escribiendo en la clave la alteración del *Mi bemol* como tampoco la apunta en la Canción N^o 16. El agregado de ese postizo *Mi bemol* en la clave habría cambiado totalmente la naturaleza del Modo, por la siguiente razón. Una melodía antigua escrita en *Modo y Tono Lidio*, lleva consigo la armadura de un bemol en la clave: el correspondiente a la nota *Si*. Dado que la música perteneciera al género *plagal*, en vez del *auténtico*, debía, necesariamente, que en el curso de la misma llevara *bemolizados* sus sonidos *Mi*. Pero si dicha alteración actuara como propia, y no

~ Canción N° 15. ~

~ Malograda fuentequilla ~

Con tranquilidad.

H. Ma. lo. gra. da fue. ... te. ... ci. ... lla de. ... lón el
 S. Entre San. ces y a. ... su. ... ce. ... mas de. ... vis. ... te

em. ... so y ad. ... vist. ... te que si van. ... da. ... les pre. ...
 mas dul. ... ceal. ... bel. ... que si tus es. ... rriest. ... les co. ...

.. su. ... mas pre. ... ci. ... pi. ... ta. ... da te pise. ... des.
 .. par. ... ces no de. ... tus Tri. ... o ni fue. ... te.

Ilustración musical de la Canción N° 15, según versión y armonización del autor.

que si ran-da... les pre... su... mes pre... ci... pi...
 si tus co... rriem... les es... par... ces no so... res

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment features a steady bass line and a more active treble line with various rhythmic patterns.

...ra... da to pre... des.
 Tri... o ni fuen... te.

The second system continues the musical score. It includes a repeat sign at the beginning of the vocal line. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The system concludes with a double bar line and a repeat sign, indicating the end of a section.

como accidental, la melodía dejaría de hecho de pertenecer al *Modo y Tono Lidio original* para convertirse en *Tono hipofrigio* que es el que tiene asignado esa doble alteración en la clave. Que ¿cuándo un Sol menor es un Sol menor? se pregunta asombrado el Sr. Vega. Pues sencillamente cuando la clave va armada con sus dos pertinentes bemoles. Como por entonces la tonalidad tal cual la entendemos, no se había impuesto definitivamente, el antiguo sistema de la *Modalidad* se mantenía aun en vigor. De ahí que todas las Canciones del Códice se hallen escritas sin otra alteración que la del *Si bemol*. Con ello el monje se atenía por tradición a las prácticas de los maestros de los siglos xv y xvi. Todas las ejemplificaciones que se encuentran en Glareano, correspondientes a los maestros renacentistas, ratifican aquel procedimiento.

III

6) Con respecto a las indicaciones de los compases de las Canciones vamos a señalar cómo las interpreta "el hombre de las contradicciones".

Dividiré su clasificación en tres columnas:

1º Como aparecen en el Códice;

2º Las por él expuestas en 1931;

3º Las vertidas en la *Revista Musical Chilena* (Nº 81-82).

Helas aquí:

COMPASES DE LAS CANCIONES

<i>Codice</i>	<i>Libro 1931</i>	<i>Revista Mus. Chilena</i>
Canción Nº 1 : C	$\frac{2}{4}$	$\frac{4}{8}$
" Nº 2 : C	$\frac{2}{4}$	$\frac{4}{8}$ y $\frac{2}{4}$
" Nº 3 : C	$\frac{2}{4}$	$\frac{4}{8}$ y $\frac{2}{4}$
" Nº 4 : C	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$
" Nº 5 : 3	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$
" Nº 6 : C	$\frac{2}{4}$	$\frac{4}{8}$: $\frac{2}{4}$
" Nº 7 : C	$\frac{2}{4}$	$\frac{4}{8}$: $\frac{2}{4}$
" Nº 8 : C	$\frac{2}{4}$	$\frac{4}{8}$: $\frac{2}{4}$
" Nº 9 : 3	$\frac{3}{4}$	$\frac{8}{8}$: $\frac{4}{8}$
" Nº 10 : 3	$\frac{3}{8}$	$\frac{6}{8}$
" Nº 11 : C	$\frac{2}{4}$	$\frac{4}{4}$
" Nº 12 : C	C	$\frac{4}{4}$
" Nº 13 : C	$\frac{2}{4}$	$\frac{4}{4}$
" Nº 14 : C	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$
" Nº 15 : C	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$
" Nº 16 : 3	3	$\frac{3}{4}$

Como se ve, en lo que va de ayer a hoy, el Sr. Vega ha borrado con el codo cuanto escribiera con la mano. Con ello demuestra, una vez más, la inseguridad de su sentido rítmico y emotividad musical. Además, sus actuales

Comentarios de las Canciones difieren completamente de los que escribiera en 1931. Es de notar, asimismo, que en las versiones de la *Revista Musical Chilena*, agrega debajo de las indicaciones del compás de $\frac{4}{8}$, el subíndice $\frac{2}{4}$ entre paréntesis. Con ello demuestra, no nos cansaremos de repetir, su inseguridad en poder precisar el ritmo que anima a esas melodías. Asignar a la *Canción N° 9* la dualidad de los compases $\frac{8}{8}$ y $\frac{4}{8} - (4) -$ obrando alternativamente, constituye un incalificable desatino. Ha corregido deleznablemente el compás establecido por el monje, que cuaja en un todo con la rítmica de la melodía, pretextando ridículamente "abundancia de síncopas". Agrega a continuación el siguiente disparate:

"que el monje ha concebido la escritura en el tempus perfectum, prolatione imperfecta".

y que

"dentro del mecanismo de las *proporciones* esa relación se escribe C 3, y son esta letra y su cifra las que el monje abrevia con el signo de medida".

En primer lugar el signo C no es letra alfabética sino figura geométrica. Representa al *Semicirculo*. Este, aisladamente escrito no indica al *Tiempo perfecto*, como dice el Sr. Vega, sino al *Modus* y *Prolación Imperfectos*. La unidad de valor del semicírculo —C— es el de una *Semibreve* (la redonda) por *Tactus*. Con esta voz se denominaba en la notación mensual al *Compás*.

A renglón seguido nuestro contrincante agrega un error más. Señala que la *Proporción C 3* representa al *Tempus perfectum, prolatione imperfecta*. ¡No, señor! La cifra 3 da a entender al ejecutante que se trata de una *Proporción triple* la cual comporta *tres semibreves* (redondas) por *Tactus*.

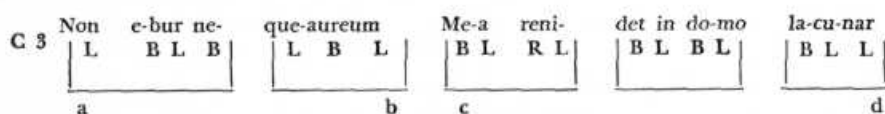
Por reducción del figuraje de valores trata, sin saberlo, a esta *Proporción triple* como si fuera Cuádruple, es decir que contiene *cuatro semibreves* por *tactus*. A esta proporción cuádruple se la representa por la siguiente indicación: C $\frac{4}{1}$. Se da así a entender que la cifra superior del quebrado señala el número de *semibreves*, en tanto que la inferior se refiere al número de *tactus*, en que ellas se miden.

Como hemos dicho, la proporción triple se indica por el signo C 3, seguido, o no, del quebrado $\frac{3}{1}$, equivalente, repetimos, a 3 semibreves por *Tactus*. Ahora bien, esta misma proporción triple puede también representarse por el semicírculo atravesado por una línea vertical y, a continuación la cifra 3 (ϕ 3). Musicalmente tiene el mismo significado que el de la anterior en cuanto al figuraje. Se diferencia tan sólo en que el movimiento es doble más vivo. Nuestra teoría musical ha conservado ambos signos, prescindiendo de la cifra 3 y del quebrado $\frac{3}{1}$. Con el *semicírculo* representamos al com-

*Compás —el de $\frac{3}{8}$ —, desconocido por los antiguos compositores. Los únicos de que se valían para representar el figuraje de *ocho negras* eran los nuestros de *Compasillo* —(C)— y *Compasillobinario* —(ϕ)—. Tenemos ejemplos de Adrián de Willaert (1480-1562), en una de sus canciones, ejemplificadas por Monseñor H. Anglés, para el primero de aquellos compases, y de Juan Moeston (†

1522) y Josquin Des Prés (1450-1521) para el segundo de ellos, expuestos por Glareano en su ya citado libro. De más está agregar que para los compositores de esos tiempos, los compases que empleaban eran, *exclusivamente*, los de gran figuraje como son, entre otros, los de $\frac{2}{1}$, $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{1}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{5}{2}$, $\frac{6}{4}$, etc. Es pues con ellos que se deben transcribir sus obras y no con los actuales: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, etc.

pás de *Compasillo*, y con el del *semicírculo atravesado por la línea vertical* el del *Compasillo binario*. Uno y otro tienen el mismo figuraje y sentido interpretativo que los de la notación mensural. Para eficiente demostración y prueba de lo expuesto, voy a citar dos ejemplos extraídos del *Dodecachordon*, de Glareano, de entre los muchos que se encuentran en las obras en extenso que ejemplifica. El primero corresponde a dos versos de la *Oda XVIII, Libro II: A un rico avaro*, de Horacio. La música se halla escrita en Modo Hypojónico y Jónico, con Si bemol en la clave de Do en cuarta línea. El figuraje corresponde a semibreves y mínimas (redondas y blancas) con el signo C 3, el mismo con el cual, mi adversario, sin ton ni son, pretende enmendar la plana al monje.

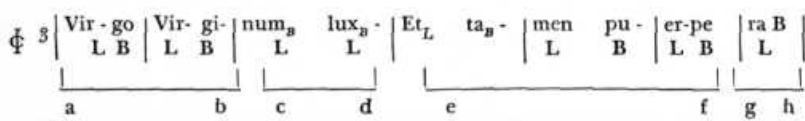


a-b: Dimetro trocaico cataléctico.

c-d: Trimetro y ámbico cataléctico.

La catalexis (verso incompleto por carencia de una sílaba Breve conclusiva) se manifiesta en el ejemplo por medio de la línea divisoria que separa a cada verso. Esta da lugar a una pausa de respiración equivalente como duración a aquella Breve conclusiva⁵.

El segundo ejemplo proviene de una melodía compuesta por un canónico de Amiens, llamado Peter Burrus. Se halla escrita en Modo Jónico, clave de Do en tercera línea con Si bemol. Su indicación de tactus es Φ 3, es decir que son signos correspondientes a la *Proporción triple*. Hela aquí en sus dos primeros versos. El figuraje musical se halla representado por la Breve ternaria y la Breve binaria continuada por una Semibreve.



6

a-b; e-f: i Modo medieval: Troqueos.

c-d; g-h: v Modo medieval: Troqueos condensados.

Agreguemos todavía que en la notación mensural cada cambio de Proporciones llevaba un nuevo signo llamado a determinar a cuál de éstas se sujetaba la música. Por manera que si a ese disparatado $\frac{8}{8}$ le correspondía la proporción cuádruple: C $\frac{4}{1}$, como ya lo he señalado, a los compases que llevan la indicación de compás $\frac{4}{8}$, en esa misma versión, le está obligatoriamente impuesto el signo C 2, representativo de la *Proporción duplex*, que indica 2 semibreves por tactus.

7) Todo cuanto escribe el Sr. Vega, con respecto a la *Canción 9: Yo sé*

⁵No resplandece en mi casa marfil ni artesanado hecho de oro". Pág. 48. Obr. Compl. Trad. de Tomás Meabe. Garnier, París. Texto y Música en Glareano. Pág. 139.

⁶"Virgen, luz de Vírgenes y sin embargo puerpera reciente". Glareano. Obr. cit. pág. 139.

que no ha de ganar, constituye —a mi juicio— la más descomunal sarta de desatinos que jamás haya yo visto escritos. Tenía forzosamente que ser así. Cuando no se sabe una cosa tan elemental como es la de conocer si una música está en Modo mayor, o menor, cual es la Canción N^o 6: *Paxarillo fugitivo*, expresar luego que es una Petenera, y por último asignarle pertenencia a la notación mensural del siglo xiv, de la que ya en tiempo del monje nadie se acordaba, tenía, necesariamente, que caer en el disparate. El conocimiento e interpretación del sistema mensural es uno de los más difíciles y complicados que presenta el estudio de la semiografía musical.

Cuando se piensa que el arabista profesor J. Ribera virtió en notación moderna y armonizó "con su improvisada experiencia en el arte de componer", las Cantigas de Alfonso el Sabio, para él "escritas en notación mensural enigmática cuya clave se perdió" no es de sorprenderse que sus opiniones y teorías hayan sido consideradas "gratuitas y pura fantasía" en lo concerniente a la transcripción rítmica de aquellas Cantigas, que por ser precisamente de orden "Modal deben cantarse con el compás ternario" salvo la concerniente excepción que lleva toda regla.

Pero como para el Sr. Vega —discípulo de sí mismo, que ocupó cargos oficiales entrando de rondón en ellos— la autoridad del sabio arabista tiene fuerza de ley, sigue convencido de la bondad de esas versiones, y como tal, para ponerles el sello de su personalidad, las vierte en su minúsculo y ridículo compás de $\frac{4}{8}$. ¡Y que luego nos venga a hablar de "musicologías atrasadas"! (Rev. Mus. Chil. pág. 86).

La Canción N^o 9, por mí vertida en compás de $\frac{6}{8}$, reducidos sus valores en una cuarta parte para los fines que me he propuesto, ponen de manifiesto uno de los ritmos más en boga en los compositores hispanos de los siglos xv y xvi. Me refiero al *Báquico* II. Los gramáticos alejandrinos para distinguirlo del *Báquico* I, que era su opuesto, lo denominaron *Coriambo* (LB-BL), a causa de la yuxtaposición de un pie troqueo (o Coreio) con un yambo. En la *Canción N^o 9*, el *Coriambo* figura por disminución de valores (B_h - hB) en el 1.º verso cantado, y en su estado natural (LB - BL) en el Estribillo de la misma. De más está señalar que ya desde hace muchos años, al *Coriambo* y a su contrapuesto el *Antispasto* (BLLB) —ex *Báquico* I— los he determinado como específicos de muchos cantares autóctonos argentinos. Son ellos, precisamente, los que en unión a varios otros muy característicos, también helénicos, infunden a nuestra música vernácula la típica cualidad que la determina, ora que se presenta tan sólo en expresiones melódicas, como aunadas con las fórmulas rítmicas de los acompañamientos que las revisten. Recordemos aquí que el gran teórico y organista ciego Francisco Salinas (1513-1590) en su célebre tratado: *De Música Libri Septem* (1577) clasifica a toda una serie de melodías populares hispanas con las denominaciones de la rítmica y métrica griegas, como así también aquellas que se sujetan a los Modos usados por los trovadores. Es sabido, además, como lo ha atestiguado Monseñor Higinio Anglés, que todo cuanto se refiere al: "repertorio de la musicografía de los vihuelistas y polifonistas del siglo xvi, tan rico en ritmo y modalidad, se hallaba compenetrado con no pocas reminiscencias de los Modos antiguos Dorio, Eólico, etc.". El mismo M^o Pedrell, cuando Salinas no ilustra con ejemplos musicales la letra de las canciones que analiza, busca en el *Cancionero de Palacio* aquellas que responden al tipo de que se trata.

- Canción N.º 9 -

Yo sé que no ha de ganar.

[Los valores originarios han sido reducidos una cuarta parte.]

Placidamente animado.

Yo sé que no ha de ga...
Ganar todo lo a... pues, ta

...nal y sé que no ha de gan... del... del...
Va... ya y de... se... me... nos que... rat que

que... Ha no me quie... ra yo tam... co, yo tam...
nos no... ve... dad a... mal... se un... hom... bre, un...

Estribillo.

...so...co — go tam...so...so la que...mi. — A...pas..
hom...bre — un hom...bre su...na mu...jel —

..te...mos a que...tel. so...lo...men...te — so...le..

men...te, — so...lo...men...te por un mes. —

En el párrafo final de su comentario de la *Canción N° 9*, mi contrincante escribe:

"¿Creerá alguno que un maestro ha escrito que esta Canción es una Zamba?"

El tal maestro soy yo. Se olvida de agregar, con su característica mala fe, lo que puntualizaba al respecto, y expreso líneas más abajo. Pero antes voy, a mi vez, a formular otra interrogación:

"¿Habrá alguien que pueda suponer que un literato metido a musicólogo, haya escrito que esa Canción N° 9 es una Petenera?"

Dicho musicógrafo no es otro que el Sr. Vega. (Cit., pág. 74 de su Edición de 1931).

Ahora replico a su anterior objeción, respecto a que esa *Canción N° 9* "Es una Zamba". Al vertir su melodía en compás de $\frac{6}{8}$ es porque había advertido que en ella ya se hallaba en principio la *génesis rítmica* de nuestra expresión cantada llamada Zamba. Fue precisamente por eso que reduje a su cuarta parte el valor de las figuras originales del manuscrito, que sin ello no tenía razón de ser. Armonicé la melodía infundiéndole al acompañamiento las fórmulas rítmicas que aquella forma lleva, y son las constituidas por los pies tribráqueos (BBB), seguidos de troqueos (LB) o de Yambos (BL). Un mismo compás y movimiento anima ambas canciones, y les infunde símil carácter danzante. Su génesis es, pues, manifiesta⁷.

Por otra parte, esa misma fórmula rítmica es específicamente característica del Cancionero zaragozano. La he encontrado, como tal, en un *Villancico a solo* anónimo titulado: *Navegando los Reyes*. Toda la 1ª y 2ª partes, excepto las finales de frases (IV, VIII, XII y XVI), se hallan estructuradas por los sobredichos Tribracos, seguidos de Yambos (BBB-BL). La conclusión del Villancico formado por una frase de cuatro compases, como las dos de las dos anteriores partes, sólo el 1.er compás lleva la misma expresada fórmula rítmica⁸.

8) Por último, cegado por su despecho, el Sr. Vega, apunta:

"ninguna de las Canciones presenta un solo modo eclesiástico, o grecorromano, limpio y claro"... etc.

Respondo:

La Canción N° 6 y las numeradas 10 y 14, entre otras, presenta palmarios ejemplos de influencias griegas y gregorianas. La N° 6 en la sucesión melódica defectiva del auleta Alimpo, como también, en el de la antigua melodía, igualmente defectiva del celeberrimo Credo Católico, carentes ambos del sonido *Sol*, que si es sorprendente en esta última composición, lo es mucho más en la Canción N° 6, vale pues decir que sobre la base de la gama:

La — Fa Mi Re Do Si La

⁷A título de curiosidad señalaré que he armonizado a esta Canción N° 9, de manera que al ser transportada a la quinta grave de su modalidad original, para adaptarla al común de las voces, no presente en su contextura

ninguna clase de alteración accidental.

⁸Dicha Canción se encuentra en el Cancionero Musical de la Provincia de Zaragoza. (Pág. 308, N° 6) recogida por el M° Anger Mingote.

se compusieron:

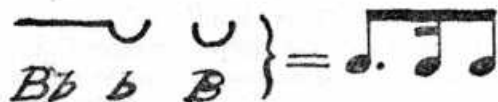
- a) Nomos paganos helénicos;
- b) Melodías religiosas cristianas, y —
- c) Villancicos populares profanos.

Todos tres en sus correspondientes Modos musicales gregorromanos.

La Canción N^o 10, por las reiteraciones de las Finales de sus Frases: 2^a, 4^a, 5^a y 6^a, articuladas con los sonidos:

do — si — do/la

concuera con los mismos que ofrece el x Modo Gregoriano, clasificado como II (*Hipodorius*), en el *Graduale Romanum*. Saltan a la vista en los *Graduales* de las págs. 9, 11, 15, 24, etc. El Dr. Habert, O. S. B. en su tabla de los XII Modos, califica al x Modo como Hypoaeolius. La rítmica cuantitativa de esta Canción N^o 10, corresponde a la del III Modo medieval, formado por la Larga de tres unidades (L³), la Breve de una unidad (B) y la Larga de dos unidades (L). Dicha fórmula es la llamada por muchos rítmicos: *Dáctilo cíclico*. Como a dicha combinación se la conoce también con el nombre de "ritmo de gaita gallega"; prefiero atenerme a la antes nombrada. Su fórmula, en su valor inmediato inferior se representa, como sigue:



En cuanto a la Canción N^o 14, señalé que era *defectiva* en toda su extensión. Observación de gran importancia, como se verá por las siguientes líneas. Escrita en la armonía Hipodoria, carece del sonido *Si*, la llamada *Chorda mobilis* por los teóricos antiguos, en razón de ser el único de la gama que podía revestir el aspecto diatónico, o ser afectado por el *bemol*. De ahí que los compositores, para evitar a los ejecutantes dudar al entonarlo, si la música se hallare escrita en Modo Eolio griego, con *Si natural* (= Paramese), o en Dorio medieval, con *Si bemol*, evitaron incluirlo en la línea melódica de sus composiciones.

Por último, los antecedentes de las *pendientes melódicas* que se encuentran en las Canciones N.os 1, 3, 6, 7, 8, 10, 12 y 16 del Códice se remontan a la alta antigüedad helénica y a la música gregoriana. Aristóteles, que ya había observado el hecho, preguntaba en uno de sus *Problemas Musicales*: ¿Por qué es más fácil cantar de lo agudo a lo grave, que no de lo grave a lo agudo? Dicha particularidad se manifiesta de una manera sorprendente en la melodía atribuida a Píndaro, ha escrito Gevaert. Figura en el rasgo conclusivo del *Himno a Némesis*, de Mesómedes de Creta (S. II de C.), en las melodías instrumentales anónimas helénicas; en el Salmo XVIII del compositor B. Marcello (1686-1739) y desde luego a profusión en las cantilenas litúrgicas desde sus primeros tiempos. Si me he extendido sobre el particular es porque mi contradictor muestra un total desconocimiento de la música griega de la antigüedad y del canto gregoriano. La ausencia de obras de esas especialidades en la Bibliografía que expone en su Libro de 1931, constituye el mejor testimonio de mi afirmación.

La mejor crítica que hubiera podido hacer el Sr. Vega a mis versiones, sería el de haberlas armonizado, a su vez. Ha tenido nada menos que treinta años por delante para prepararse al efecto. Con las contadas lecciones de armonía que recibiera del Mo. G. Gilardi, nada de nada habría podido realizar en tal sentido.

9) Por lo que toca al Párrafo final (pág. 92) en que dice:

"rechazamos en absoluto todo eso y todo lo suyo, incluso las inaudibles armonizaciones".

Ruego al paciente lector me permita enumerar las audiciones que de mis versiones se han realizado dentro y fuera de la Argentina, y luego juzgue. Agregó el juicio que de las mismas han emitido los reconocidos y autorizados maestros que cito. Transcribo, al efecto, las cartas que, en su oportunidad, me remitieron y con las cuales me he sentido muy honrado.

La primera ejecución de algunas de ellas tuvo lugar en nuestra ciudad de Buenos Aires transcritas para orquesta de arcos por el Mo. Gianneo, y comentadas sumariamente por el Prof. Franze.

Cuatro de las mismas, vertidas para Cuarteto de Cuerdas y Canto se hicieron escuchar en "The Cosmopolitan Club" de Washington, el 20 de marzo de 1940. El respectivo Programa dice lo siguiente:

"Adapted and harmonized by the notable contemporary musicologist J. T. Wilkes, are admirable examples of early Hispanic Colonial Culture".

El 8 de julio de 1942, en un Concierto de los "Dumbarton Oaks Gardens" en Washington, se escucharon otras más:

"tan admirablemente armonizadas por Ud."

me escribía el Sr. Charles Seeger, Jefe de la Oficina de Música. Agregaba que:

"la cantante fue la Sra. Lais Wallace, distinguida soprano brasileña. El acompañamiento corrió a cargo del Guild String Quartet, que las ejecutó en una excelente transcripción para cuarteto de cuerdas hecha por Don Joaquín Nin Culmell. La interpretación fue perfecta y las Canciones obtuvieron el gran éxito que merecían.

Doy a Ud. mi más cordial felicitación", etc.

(Firmado Charles Seeger, Jefe de la Oficina de Música).

Del 1º de mayo al 1º de noviembre de 1943, la Casa Editora: CC Birchard and Co., de Boston, Mass., dio a la estampa cuatro Canciones: "A cierto galán su dama"; "Don Pedro, a quien los crueles"; "Malograda fuentecilla" y "Par-dos ojos de mis ojos".

La tercera audición se realizó en Londres, con general beneplácito, según me lo comunicara verbalmente nuestro compatriota el pianista compositor Guastavino, sin precisarme fecha y sala donde se llevara a cabo el acto.

En sus versiones originales para Canto y Piano realizadas por mí, la conocida soprano Sra. Mercedes Melbrós hizo oír cuatro de ellas, en un acto de la "Sociedad argentina de Compositores", celebrado en nuestra ciudad el día 13 de octubre de 1956.

Después de cuanto termino de exponer, si el Sr. Carlos Vega se propuso en su "Réplica" juzgarme con despecho y rencor, le recuerdo a este propósito el verso de Dante, que Virgilio dirige a Pluto en el Canto 7º del "Infierno":

"¡Consumete dentro de ti con tu propia rabia!"

SEGUNDA PARTE

I

Las contradicciones y errores de nuestro contrincante no se limitan a las que hemos puntualizado en sus versiones, comentarios y retractaciones manifiestas en sus dos versiones de las Canciones del Códice Colonial del Siglo XVII, las de su Libro de 1931 y las de la *Revista Musical Chilena* de 1962. En las notaciones rítmicas de nuestro Cancionero vernáculo figuran a profusión. Constituyen una vergüenza nacional. Me limitaré a señalar tan sólo algunas de ellas, pues de puntualizarlas todas sería cosa de nunca acabar. Las indicadas se encuentran en el *Cancionero Cuyano* (Canciones y Danzas tradicionales. Mendoza 1938), recopilado por don Alberto Rodríguez. Cualquier compositor de escuela, con el citado volumen a la vista, podrá encontrar muchísimas otras más. Las registradas en el Punto III son increíblemente disparatadas. Comienza por afirmar que:

"la teoría tradicional europea no permite anotar con propiedad y exactitud sus particularidades de formaciones rítmicas,"

y que sí:

"la mayor parte de las melodías populares escritas hasta hoy aparecen deformadas por defectuosa notación — (pág. 8) — la culpa no es de quien recoge y escribe sino de la teoría europea, la única que nos enseñaron. La única, y no sirve" (Pág. 9).

El autor de tan enorme desatino afirma enfáticamente que:

"dedicó cinco años al estudio de este problema previo".

Veamos su resultado. Por de pronto, en el penúltimo párrafo de la pág. 12, de la obra citada est supra, sorprenderá al lector músico con la frase:

"Tenemos por fin la aparición de frases pequeñas entre las grandes". (El cursivo es mío).

y en la II columna de la misma página, reitera entre los ejemplos musicales, lo de las frases más breves y frases grandes.

No existen en música las unas ni las otras. Las que el Sr. Vega llama frases breves no son sino *Incisos*, es decir: miembros de frases, pero no frases. Estas necesitan de un segundo inciso para constituirse como tales.

Antes de pasar adelante, señalando el resultado de sus disparatadas conclusiones, haremos notar que la mayor parte de los colectores de nuestra música demótica son meros intuitivos, sin conocimientos de ritmología y composición musicales, pues no han tenido maestros con quienes aprenderlo. Nada de extraño, en consecuencia, que erraran en las notaciones de pies compuestos como son los Coriambos, Antispastos, Sesquíalteros, Escazontes, etc. y muy especialmente en la semiografía de la fórmula del IV *Modo medieval*, el Dáctilo cíclico invertido de los griegos, específico en algunas de nuestras expresiones vernáculas que he sido el primero y único en señalar. En lo tocante a formas musicales, todos sin excepción han ignorado las denominaciones de los miembros musicales sueltos que se suelen presentar al principio, medio o fin de las frases de nuestras expresiones cantadas-danzadas indígenas. Tampoco acertaron con la grafía del compás de $\frac{6}{8}$ con ser tan sencilla, y cuyos

compases vierten con fórmulas binarias del compás de $\frac{3}{4}$. Véase al respecto la versión de *El Cuándo*, del Sr. Vega, que escribe su tiempo de Minué en $\frac{6}{8}$ 2, con un postizo 2 agregado a su derecha, y fórmulas rítmicas binarias del antedicho compás de $\frac{3}{4}$. Otro tanto se puede decir de la *Tonada 3: Adiós prenda idolatrada*, expuesta en el Cancionero de A. Rodríguez. En esta misma composición vemos aplicado el resultado de los cinco años de estudios, que consagrara el Sr. Vega a la técnica del registro gráfico.

Sólo en la mente de un ser negado para la música, poseedor, además, de una manifiesta sordera rítmica, es factible armonizar los tiempos graves del canto, con los leves del acompañamiento y acompañar, a su vez, el tiempo grave (fuerte del canto en $\frac{4}{8}$), con la fracción débil del tiempo, en $\frac{6}{8}$ de la armonización. Para mayor asombro del lector músico, voy a transcribir la música del 1 Verso: *Adiós prenda idolatrada*. Agregó que la estructura melódica y rítmica del 2º y 3.er versos son idénticos a las del 1º de ellos:

EJ. N.º 7

Además de lo expuesto, por la forma en que se halla estructurada la *Tonada 3*, se han destruido sistemáticamente las regulares cuadraturas de las frases musicales, agravadas aun por los absurdos cambios de compás en la melodía: $\frac{2}{8}$ y $\frac{6}{8}$, escritos estos últimos con figurajes binarios del $\frac{3}{4}$, en lugar de los ternarios, que son los pertinentes del de $\frac{6}{8}$. A todo ello el Sr. Vega da fin al Punto iv con la siguiente increíble declaración:

"dé el lector (músico) a cada nota su valor, atribuya pesantez, o gravedad a la nota que aparece después de cada línea divisoria, y el canto criollo saldrá de entre sus manos con auténtica resonancia".

Convendría decir: con auténtica aberración, pues mientras una mano *acenta fuertemente* el primer tiempo del canto, o del bajo, con la otra *percutirá suavemente* el tiempo, o frase débil de aquél o de éste, es decir contrariándose recíprocamente. La situación llevada a cabo en tal forma, dará la sensación de la más grotesca caricatura musical que imaginar se pueda.

Mi opositor siente particularísima predilección por el muy raramente usado de todos los compases: el de $\frac{4}{8}$. Ni por casualidad lo hemos encontrado en los Cancioneros hispanos de Barbieri, Upsala, Cl. de la Sablonara, F. Pedrell, Gil García, A. Mingote, Monseñor H. Anglés y, por descontado, en el vernáculo argentino. En nuestras músicas del género nativo estilizado, sólo sé de dos únicos ejemplos: el que se halla en los Cantares Op. 70 de Alberto Williams,

Album con dedicatoria manuscrita con que me distinguí, a más de una de esas composiciones, y el otro en el que compuse mis *Efluvios pampeanos* (Gualeguay, 1916). Como vemos, son pruebas harto suficientes de su falta de sentido rítmico. Poco le importa. Quiere imponerlo a macha martillo. De ahí que lo aplique con sin igual desenfado tanto a las Cantigas de Alfonso el Sabio, como a los Tangos, Milongas, Estilos, Tonadas, Arrullos, etc.

La melodía de la *Tonada 3*, tampoco se acomoda a dicho compás de $\frac{4}{8}$. Salta a la vista su ritmo de $\frac{6}{8}$, el de la generalidad de las canciones cantadas-danzadas nuestras. Se lo impone, de por sí, el oído del músico avezado. Así expresada la sobredicha *Tonada 3* resiste la estructura normal del Período clásico de ocho compases. La rítmica a la cual se sujeta es de ascendencia helénica en toda su pureza. Consta de un Antispastos (BLLB) precedido por un Tribraco procataléctico (Λ BB) y pospuesto por un yambo invertido (BL). He aquí su esquema rítmico; el mismo para toda la versión de la *Tonada 3*.

Compás: 6/8

		A	B	B		B	L	L	B		B	L	
Versos	1-5	:	—	Adiós		pre	da	i -	do -	la		tra	da
"	2-6-9	:	—	Voy a		de--	jar	d'exis				tir	-
"	3-7-10	:	—	M'es for		zo-	so	el par				tir	-
"	4-3-11	:	—	Pa-ra		mie-	ter	na mo-				ra -	da

II

Mencioné anteriormente la supervivencia en nuestras canciones danzadas del iv Modo medieval (BLLB) constituido por sus tres elementos rítmicos de una, dos y tres unidades de valor, vertidos en nuestra actual notación por la Corchea, la Negra y la Negra con puntillo respectivamente. Se encuentra casi siempre en el tercero de los cuatro compases en $\frac{6}{8}$ de la Frase inicial de la Canción danzada. Ejs, en la Huella, Gatos y Triunfos. Ahora bien: si ya he señalado los desatinos que en materia de armonización y formas musicales del Cancionero nativo ha escrito el Sr. Vega, voy a demostrar ahora que en materia de rítmica musical no le van en zaga a los antes nombrados. En efecto, he aquí cómo ha *desfigurado* la escritura del iv *Modo medieval* cada vez que ha tenido que emplearlo, por no conocer su estructura. La siguiente Frase de un Gato nativo, lo deja palmariamente ver. Debajo de la pauta en que aparece por él deformado, por la intromisión del compás de $\frac{3}{8}$ para el primer pie ternario, y el de $\frac{3}{8}$ para el segundo, he vertido, suplementariamente, su verdadera semiografía:

Ej. N° 8

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'GATO' and contains a melody in 6/8 time. A bracket under the first two measures is labeled 'mal', indicating a distortion. The bottom staff shows the same melody with a different rhythmic structure, with a bracket labeled 'bien' indicating the correct semiographic representation.

vernácula— la conclusión de las mismas hace pronunciar las voces llanas como agudas. He aquí la letra de la *Canción española para coro*. El fin de las frases musicales las hago preceder de un rasgo vertical, para ejemplo de lo expuesto:

“Por la fuente Juana bis
que no por el a|gudá

(Copla) Agora quel tiempo
con las manos fran|cás

de jazmín y ro|sá
componen tu ca|rdá”

Para terminar deseo llamar la atención sobre la nomenclatura de los Seis Modos medievales. La gran mayoría de los historiadores y músicos se atienen a la división ternaria de ellos. Hugo Wolf, en cambio, asigna al III, IV y V la división binaria, denominándolos: dactylus, anapaestus y spondaeus respectivamente. Entiendo, sin embargo, que esos Modos rítmicos binarios, trocáronse en ternarios, por cuanto en el siglo XIII la notación mensural pertenecía a este último orden. Se honraba así, simbólicamente, al Misterio de la Santísima Trinidad, pues, como muy bien se ha dicho, toda la teoría musical se hallaba imbuida de mística escolástica. Fue a partir de la XIV centuria, al inventar Marchettus de Padua el sistema de las prolações, que se introdujo, por primera vez, en la música la división mensural binaria. Como quiera que sea quedarán siempre dudas al respecto. Y es que Francón de Colonia, o Francón de París, fueron quienes, el uno o el otro (SS. XII-XIII), crearon los Modos rítmicos, asignándoles el siguiente orden:

I Moloso - II Troqueo - III Yambo - IV Dáctilo - V Anapesto - VI Tribraço

Por último, J. B. Beck (1881), clasificó los Modos en dos grupos: los de dos y los de tres Elementos, todos de orden ternario. En estos últimos intervenía la *Larga* de tres unidades de tiempo. La acostumbramos a representar por la figuración de una *Negra con puntillo*. La nomenclatura de J. B. Beck se interpreta como sigue:

I	Modo: Troqueo	L B
II	Modo: Yambo	B L
III	Modo: Dáctil cíclico ³⁰	L ^B -B-L
IV	Modo: Dáctil cíclico invertido	B-L L ^B
V	Modo: Troqueos condensados	L ^B -L ^B -L ^B
VI	Modo: Tribraços	BBB - BBB etc

El índice *B*, equivalente a la sílaba *Breve* que acompaña a las abreviaturas de las *Largas* (*L*) de dos unidades de tiempo, aumenta a éstas la mitad de su valor, es decir, que las convierten en *Largas ternarias* (*Longa longiorum*). En cambio, suele representar a las *Brevibreviorem*, o *ultrabreves*, con el índice *b* minúscula, equivalentes en música a las semicorcheas. Con ellas podemos indicar, sin dificultad, a los ritmos denominados: *Dáctilos rápidos*

³⁰Paso por alto, en obsequio a la brevedad, la debatida cuestión de la condensación del Dáctilo de 4 unidades (LBB) en 3 de ellas (L^B-B-L). Reducidas a la mitad de su valor, según se estiló, por algunos métricos y músicos,

se obtiene la fórmula B^B-b-B, que en unidades de valor corresponden a las fracciones aritméticas: B^B = ¾; b = ¼; B = ½ de tiempos. Cfr. Dom Mocquereau *Le nombre Musical Grégorien*. Pág. 20. Vol. II. Tournai, 1908.

o *Coreicos irracionales*, siempre que vayan precedidos por la sílaba *Larga* de dos unidades de tiempo (L bb). Se citan ejemplos de estos ritmos en el Canto dialogado entre Electra, el Coro y Helena, de la tragedia *Orestes*, de Eurípides y, asimismo, en la Oda *A Sestio* (Libro 1, Oda iv) de Horacio.

Tergiversar cualquiera de las Seis fórmulas de los Modos rítmicos medievales, como lo ha realizado el Sr. Vega, con la del iv *Modo* (Ej. del Gato antes expuesto) al descomponerlo en los compases de $3/8$ y $9/8$, constituye un grosero error más, a los muchos que ya se le conocen en asuntos de musicología y música nativa, trayéndole, como consecuencia, el total desconcepto de que goza entre los entendidos.



La *Revista Musical Chilena* publica esta Contrarréplica del Profesor J. T. Wilkes al Sr. Carlos Vega, a solicitud del autor, y en respuesta a un artículo del Sr. Vega "Un Códice colonial del siglo xvii" editado por nosotros en el N° 81-82 de 1962. No nos hacemos responsables ni solidarios de las aseveraciones de uno u otro de estos artículos, pues ambos son de responsabilidad de sus autores.—N. de R.

COLABORAN EN ESTE NUMERO

CORA BINDHOFF DE SIGREN. Educadora Musical, Directora del Instituto Interamericano de Educación Musical de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. La señora Sigren ha ocupado los cargos de: profesora de cátedra de piano del Conservatorio Nacional de Música; profesora de Metodología de la Educación Musical en el Instituto de Perfeccionamiento de la Escuela Normal Superior "Abelardo Núñez"; Asesor Técnico Musical del Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación; profesora de Cursos de Temporada de la Universidad de Chile; Presidenta del Comité de Selección de los Cancioneros "Cantos para la juventud de América"; Vocal del CIDEM (1961-1963); Socia fundadora de la Asociación de Educación Musical de Chile y de las Jornadas Pedagógicas Musicales y Miembro Ejecutivo del Comité organizador de la Segunda Conferencia Interamericana de Educación Musical, Chile (1963). Actualmente es profesora de Pedagogía Musical de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

ALICIA TERZIAN. Compositora argentina. En el Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo", obtuvo el título de profesora superior de piano en 1954. Al finalizar sus estudios de composición en el Conservatorio Nacional de Música, obtuvo el Primer Premio de Composición y Medalla de Oro. Actualmente es profesora de la Cátedra de Didáctica Musical y prácticas pedagógicas y armonía en el Conservatorio Nacional de Música. Es miembro activo de la Sociedad Internacional de Educación Musical y miembro de la Asociación Argentina de Compositores.

GUSTAVO BECERRA. Compositor chileno de dilatada carrera. Sus obras han sido ejecutadas en muchos países extranjeros y la mayoría de su obra lo ha sido en Chile. En varias ocasiones ha obtenido el Premio de Honor de los Festivales de Música Chilena. En el Conservatorio Nacional de Música es profesor de composición. También fue Director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Es colaborador en importantes publicaciones extranjeras especializadas en musicología y asiduo cooperador de la *Revista Musical Chilena*.

JOSUÉ T. WILKES. Musicólogo y compositor argentino, cuyas investigaciones de la música colonial y folklórica americana han sido editadas en importantes revistas. Algunos títulos son: "La antigua tonada tucumana"; "De algunos aspectos y particularidades rítmicas del cancionero musical popular argentino"; "Ensayo para una clasificación rítmica del cancionero criollo, según la rítmica clásica"; "La rítmica específica del cantar nativo, noticia preliminar"; "Los senderos sonoros de la música argentina popular y culta"; "Sintaxis sonora del cantar vernáculo", etc.

CRONICA

IX Festival de Música Chilena, Premios

Cuarenta y siete composiciones fueron inscritas para el IX Festival de Música Chilena, de las cuales quedaron seleccionadas quince: cinco en la categoría sinfónica y diez en la de cámara.

El Jurado de Premios de este Festival, integrado por los compositores chilenos Alfonso Letelier y Jorge Urrutia y el compositor peruano Enrique Iturriaga, otorgó los siguientes premios:

Categoría Sinfónica

Gustavo Becerra, Concierto para Guitarra, percusión y orquesta, Primer Premio.

León Schidlowsky, "Invocación" para recitante, contralto y orquesta, Segundo Premio.

Fernando García, Cuatro Estáticas para orquesta, Tercer Premio.

Categoría de Cámara

Gustavo Becerra, Cuarteto N° 6, Primer Premio.

El Jurado declaró desierto el segundo y tercer premios.

Interpretación de las obras del Festival

Sin lugar a dudas el aspecto sobresaliente de este Festival fue la magnífica interpretación de todas las obras presentadas. Merece destacarse en primer lugar, la actuación de Agustín Cullell en la dirección de los programas sinfónicos y la de Juan Pablo Izquierdo en la concertación de los programas de cámara.

La Orquesta Sinfónica de Chile reveló un alto grado profesional en la ejecución de cada una de las obras. El Cuarteto Santiago actuó como es habitual a este conjunto con gran profesionalismo y eficiencia. Los cantantes Ivonne Herbos, Hernán Würth, María Teresa Reinoso y Hans Stein revelaron sus grandes cualidades vocales e interpretativas. En suma, todos y cada uno de los solistas instrumentales y vocales aportaron todo su entusiasmo y pericia a la mejor ejecución de la música chilena.

Concurso CRAV, Premios

En 1964 CRAV llamó a concurso a instrumentistas, continuando así su estímulo a la música chilena. Se presentaron a este concurso instrumentistas de arco, madera y piano.

La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Agustín Cullell, acompañó a los jóvenes instrumentistas seleccionados por un Jurado de Preselección que estuvo integrado por Stefan Terc, concertino de la Orquesta Sinfónica de Chile, Rafael del Giudice, representante de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Daniel Quiroga, por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

Luego del concierto de preselección, quedaron para las finales tres cellos de la Orquesta Sinfónica en el grupo de las cuerdas: *Jorge Román* quien obtuvo el primer premio por su interpretación del *Concierto para cello y orquesta en La menor Op. 129 de Schumann* y *Edgar Fischer*, segundo premio, por su versión del *Concierto para cello y orquesta en Re mayor, Op. 101 de Haydn*.

En la categoría de maderas se presentó *Jaime Escobedo*, clarinetista, quien obtuvo el Primer Premio por su interpretación del *Concierto para clarinete y orquesta en La mayor de Mozart*; *Enrique Peña*, segundo premio, por su interpretación del *Concierto para oboe y orquesta de cuerdas de Cimarosa*.

En Piano se presentó *Roberto Bravo* con *Concierto para piano y orquesta N° 1 en Mi menor de Chopin*, obteniendo el primer premio. El segundo premio fue otorgado a *Fernando Torm* por su versión del *Concierto en Sol para piano y orquesta de Ravel*.

El Jurado del Concurso para instrumentistas lo constituyó: Gustavo Becerra, premiado por CRAV en el Concurso para compositores; Herminia Raccagni, en representación de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; Oscar Gacitúa por el Instituto de Extensión Musical; Nino Colli en representación de los Críticos de Música y Luis E. Merino por la CRAV.

Orquesta Sinfónica de Chile, actuaciones en 1964 y conciertos al aire libre en enero de 1965

La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, J. P. Izquierdo, David Serendero y Jorge Peña, ofreció cuatro conciertos de verano al aire libre; un concierto en el Teatro Municipal de Viña del Mar, bajo la dirección de Víctor Tevah y otro en San Fernando, dirigido por el último director citado.

Entre abril y mayo la Orquesta ofreció 12 conciertos en el sur del país en las ciudades de Chillán, Talca, Concepción, Temuco, Osorno, Valdivia y Puerto Montt; todos ellos dirigidos por Víctor Tevah.

La Temporada de Abono en el Teatro Astor constó de 15 conciertos y sus repeticiones, que fueron dirigidos por Víctor Tevah, André Vandernoot, Teodoro Fuchs y Juan Pablo Izquierdo.

El 11 y 12 de septiembre, la Orquesta Sinfónica actuó en Concepción con el Coro de la Sinfónica de Concepción en el Réquiem Alemán de Brahms, bajo la dirección de Víctor Tevah.

El 21 de septiembre, la Sinfónica, dirigida por Tevah, ofreció un concierto en homenaje a los trabajadores de la radiodifusión.

En el Gimnasio Maccabi se realizaron cuatro conciertos educacionales dirigidos por Víctor Tevah y tres conciertos de Primavera a cargo de los directores: David Serendero, Fernando Rosas y Juan Pablo Izquierdo.

El 3 de noviembre la Orquesta actuó en el Parque Bustamante bajo la dirección de Agustín Culléll con motivo de la transmisión del mando presidencial. Otra actuación de la orquesta, fue la ofrecida en el Colegio de Nuestra Señora del Carmen, el 7 de noviembre, también bajo la dirección de A. Culléll.

Los conciertos sinfónicos del IX Festival de Música Chilena fueron cuatro; dos fuera de concurso, uno de selección y otro de premios.

Para el Concurso CRAV para instrumentistas, la Orquesta Sinfónica, dirigida por A. Culléll, actuó en los tres conciertos de selección y en el de premios.

Finalmente, en la Feria de Artes Plásticas, la Sinfónica dirigida siempre por A. Culléll, ofreció el último concierto del año. En total, la Sinfónica de Chile, durante 1964, ofreció 69 conciertos.

Temporada de Verano de 1963, al Aire Libre, de la Orquesta Sinfónica de Chile

Diez conciertos al aire libre realizó la Orquesta Sinfónica de Chile durante el mes de enero de 1965.

Se inició esta temporada en el Parque Forestal el 6 de enero. En cada uno de los conciertos actuó un joven y destacado instrumentista o cantante del Conservatorio Nacional de Música. La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, ejecutó en el primer concierto las siguientes obras: *Allende: La Voz de las Calles*; *Mozart: Concierto K. 622 para clarinete y orquesta*, solista Jaime Escobedo, primer premio Concurso CRAV 1964; *Beethoven: Sinfonía Nº 5*.

El segundo concierto tuvo lugar el 8 de enero en el Parque Forestal, también bajo la dirección de Víctor Tevah. En esta ocasión se ejecutaron las siguientes obras: *Mozart: Concierto para arpa y flauta*, solistas: María Angélica Zenteno, arpa, y Josefina San Martín, flauta; *Amengual: Preludio Sinfónico y Rimsky-Korsakov: Tres Maravillas del Zar Saltán*.

También en el Parque Forestal, el 13 de enero, la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, ejecutó el siguiente programa: *Weber: Invitación al Vals*; *Mendelssohn: Concierto para piano y orquesta en Sol menor*, solista: Denise Robert; *Urrutia: Dos Danzas de la Guitarra del Diablo y Berlioz: Marcha húngara Op. 24*.

Continuó la temporada de verano el 15 de enero, en el Parque Forestal, con un concierto de la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Armando Sánchez Málaga, en el que se ejecutaron: *Beethoven: Obertura Egmont*; *Bach: Concierto para violín y orquesta en Mi mayor*, solista: Manuel López; *Valcárcel: Cortejo Nupcial*; *Iturriaga: Polka y Tschai-kowsky: Romeo y Julieta*.

El 17 de enero, en Machalí, Víctor Tevah dirigió a la Orquesta Sinfónica en un programa que incluyó las siguientes obras: *Copland: Obertura al Aire Libre*; *Mozart: Concierto K. 622 para clarinete y orquesta*, solista: Jaime Escobedo; *Soro: Aires Chilenos*; *Rimsky-Korsakov: Tres Maravillas del Zar Saltán*; *Strauss: Vals Emperador*.

Juan Pablo Izquierdo dirigió a la Orquesta Sinfónica de Chile, el 20 de enero, en un concierto realizado en el Parque Forestal, en el que se interpretaron las siguientes obras: *Moussourgsky: Noche en el Monte Calvo*; *Weber: Concierto para fagot y orquesta, Op. 75*, solista Emilio Donatucci; *Tschai-kowsky: Romeo y Julieta*.

El 22 de enero, en el Parque Forestal, David Serendero dirigió a la Orquesta Sinfónica de Chile en un programa Wagner que incluyó las siguientes obras: *Obertura de los Maestros Cantores*; "Traume", y *Balada de Zenta* de

"El Buque Fantasma" que cantó Mireya Pizarro; *Viaje de Sigfriedo por el Rhin* y *Marcha Fúnebre de Sigfriedo*, y *Cabalgata de las Walkirias*.

Los días 25 de enero en Villa Macul y 26 en Maipú, Víctor Tevah dirigió a la Orquesta en el siguiente programa: *Copland: Obertura al aire libre*; *Mozart: Concierto K. 622 para clarinete y orquesta*, solista Jaime Escobedo; *Rimsky-Korsakov: Tres Maravillas del Zar Saltán* y *Strauss: Vals Emperador*.

El 28 de enero la Orquesta Sinfónica viajó al puerto de San Antonio para ofrecer un concierto, dirigido por Tevah, en el que se

tocó: *Copland: Obertura al aire libre*; *Saint-Saens: Concierto para violoncello, Op. 23*, solista Eduardo Sienkiewicz; *Rimsky-Korsakov: Tres Maravillas del Zar Saltán* y *Strauss: Vals Emperador*.

Se puso fin a la temporada, el 30 de enero, en la ciudad de San Bernardo. La Orquesta Sinfónica, dirigida por Tevah, ejecutó el siguiente programa: *Copland: Obertura al aire libre*; *Mozart: Concierto para arpa y flauta en Do mayor*, solistas: María Angélica Zenteno, arpa, y Josefina San Martín, flauta; *Beethoven: Sinfonía N° 5*.

Concierto y Recitales

Recital de Patricio Salvatierra y Oscar Gacitúa en la Biblioteca Nacional.

El violinista Patricio Salvatierra con Oscar Gacitúa al piano, ofrecieron en el Salón Auditorium de la Biblioteca Nacional, el 28 de noviembre, un recital en el que ejecutaron las siguientes obras: *Vitali-Auer: Chaconne en Sol menor*; *Brahms: Sonata N° 3, Op. 108*; *Tschaikowsky: Melodía, Op. 42, N° 3*; *Paganini: Capricho N° 24* y *Wieniawsky: Polonesa Brillante en Re menor, Op. 4*.

Homenaje a Enrique Soro en el décimo aniversario de su muerte

La Facultad de Ciencias y Artes Musical de la Universidad de Chile y la Biblioteca Nacional recordaron con un concierto, el 1º de diciembre, el décimo aniversario de la muerte del compositor Enrique Soro. En esta ocasión distinguidos artistas ejecutaron obras del maestro. El programa incluyó: *Sonata para violín y piano N° 2 en La menor*, ejecutada por Patricio Cádiz, violín y Eliana Valle, piano; *Sonata para Piano, Andante Appassionato*; *Berceuse* y *Dos Estudios Fantásticos*, interpretados por Armando Moraga.

Recital de Frederick Fuller

Los Institutos Chileno-Británico, Chileno-Alemán y Chileno Francés de Cultura auspiciaron un recital del barítono inglés, Frederick Fuller, en la Sala de Conciertos del Instituto Chileno-Alemán de Cultura.

El programa que cantó el destacado barítono se distinguió por su eclecticismo, buen gusto y rareza de las obras interpretadas. Frederick Fuller dio gran importancia a los versos de los grandes poetas ingleses, alemanes y franceses que inspiraron las canciones

de Mozart, Haydn, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Liszt, Rawsthorne, Duparc, Britten, Hüc, Somervell, y Delius que cantó en esta ocasión.

Admirablemente acompañado al piano por Federico Heinlein, Fuller hizo gozar a su auditorio con su musicalidad, interpretación esmerada y gran sentido artístico.

Recital de Dúos de Silva Soubllette y Frederick Fuller.

En el Salón de Honor de la Universidad Católica, la soprano Silvia Soubllette y el barítono Frederick Fuller, acompañados al piano por Elvira Savi, ofrecieron un recital de dúos admirables que abarcaron tres siglos de la historia de la música. Un público excelente y numeroso siguió el programa con deleite y aplaudió calurosamente a los artistas.

Silvia Soubllette evidenció en esta velada sus grandes cualidades artísticas, un timbre de voz hermoso, pleno, de grandes recursos técnicos, facilidad de emisión y una dicción perfecta. Silvia Soubllette es extraordinariamente musical y en la difícil técnica de la blenda en el dúo supo, en todo momento, vencer las dificultades.

Frederick Fuller es un artista de larga trayectoria que posee una técnica increíble y una musicalidad y personalidad a la altura de todas sus virtudes como cantante.

Elvira Savi cooperó con ambos artistas con su habitual sentido artístico y gran maestría.

Ultimo concierto de la Orquesta de Cámara y Coro de la Universidad Católica

El 3 de diciembre, en el Gimnasio de la Universidad Católica, la Orquesta de Cámara y el Coro de la Universidad Católica, bajo la dirección de Fernando Rosas, terminaron

las actividades del año con un concierto que incluyó las siguientes obras: *J. S. Bach: Cantata Nº 4 para coro y orquesta; Cimarosa: Concierto para oboe y orquesta y Mozart: Divertimento en Re mayor.*

Orquesta de Cámara de la Universidad Católica en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura

Bajo la dirección de Fernando Rosas, la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica cerró las actividades de 1964 del Instituto Chileno-Alemán de Cultura, con un concierto en el que se interpretaron las siguientes obras: *Stamitz: Cuarteto para Orquesta en Fa mayor; W. F. Bach: Sinfonía en Fa mayor (Primera Audición); Mozart: Divertimento en Re menor; Tartini: Concierto en Re menor y Corelli: Concierto grosso en Sol mayor, Op. 6, Nº 8.*

Concierto de graduación de Carla Hübner.

El 21 de diciembre en el Auditorium de la Biblioteca Nacional, la pianista Carla Hübner ofreció su concierto de graduación con un programa que incluyó las siguientes obras: *J. S. Bach: Fantasia y Fuga en La menor; Beethoven: Sonata en La bemol mayor, Op. 110; Rivera: Sonata I; Skriabin: Tres Preludios del Op. II y Sonata Nº 4 Op. 30 y Liszt: Balada en Si menor.*

El difícil y exigente programa destacó las cualidades expresivas y la compenetración que de cada obra tiene la pianista, armándolas con lógica y gran vuelo imaginativo y musical. Su técnica es sólida y su sonido amplio y sensitivo aunque su mecanismo falla a veces empañando la nitidez armónica.

La Fantasia de Bach no tuvo la grandeza y fluidez que el discurso musical requiere, pero la doble fuga la armó con potente claridad. En Beethoven captó maravillosamente la esencia metafísica de la obra, la que virtió dentro de un fraseo poético de mucha sensibilidad. En Liszt demostró gran brillo virtuosístico. Muy acertada fue su versión de la Sonata I de Enrique Rivera y hermosas sus interpretaciones de las obras de Skriabin.

Recital de Flora Guerra

La pianista Flora Guerra, antes de partir a Europa en una gira de conciertos que la llevará a Inglaterra, Suiza, Alemania, la Unión Soviética y Polonia, país en el que será jurado del Concurso de Piano Chopin, dio un recital en la Biblioteca Nacional con un programa en el que incluyó las siguientes obras: *Mozart: Fantasia Nº 2 K. V. 396;*

Haydn: Andante con Variaciones en Fa menor; Chopin, Nueve Mazurkas; Allende: Dos Estudios y Ginastera: Sonata para piano.

Conciertos Espirituales

El Comité Nacional de Navidad organizó este año una serie de conciertos navideños que estuvieron a cargo de agrupaciones corales que actuaron en las iglesias de los distintos barrios de Santiago, en las poblaciones, en los parques públicos al aire libre, en el Estadio Nacional y en Estadios Municipales de las comunas de la capital.

Durante estos conciertos se ensayaron con el público los cinco cantos navideños seleccionados para todo Chile, y los coros cantaron un selecto repertorio de villancicos tradicionales europeos y americanos, hubo lectura de poemas con temas navideños de Lope, Valdivieso, Góngora, Lucas Fernández, Juan de la Encina y de poetas modernos. En algunas iglesias los coros, al cantar villancicos antiguos, se acompañaron con flautas y guitarra.

Dos Conciertos de Organo

Dentro del marco de los Conciertos Espirituales que el Comité de Navidad organizó este año, se realizaron dos conciertos de órgano que estuvieron a cargo de jóvenes organistas formados en el Conservatorio Nacional de Música.

El primero tuvo lugar el 21 de diciembre en la Iglesia de N. S. de Luján, en el que los organistas Hernán Cruz, Carmen Rojas y Miguel Castillo ejecutaron las siguientes obras: *Daquin: Noel sur les Flûtes; Galuppi: Sonata per Natale; Bach: Preludio y Fuga en Re mayor; Bonset: Sonatina de Noel; Bach: Preludio Coral: ¿Vendrá Jesús, desde el Cielo a la Tierra?; Frank: Pastoral; Bach: Toccata y Fuga en Re menor.*

El segundo concierto se realizó el 22 de diciembre en la Iglesia del Licco Alemán. En esta ocasión tocaron los organistas Gastón Lafourcade, Carmen Domínguez y Miguel Letelier. El programa incluyó: *Brahms: Coral; Bach: Trio en Re menor, Fantasia y Fuga en La menor y Corales de Navidad del pequeño Libro de Organo y Frank: Cantabile.*

Recital del violinista Fernando Ansaldi y Frida Conn al piano

La Sociedad Musical de Ovalle, Dr. Antonio Tirado Lanús, dio término a su temporada de nueve conciertos de cámara, con un

recital a cargo del violinista Fernando Ansaldo y de la pianista Frida Conn. El programa de este concierto fue el siguiente: *Haen-*

del: Sonata en Mi mayor; Beethoven: Sonata Op. 24 "Primavera" y Brahms: Sonata Op. 108.

Ballet Nacional Chileno

Gira Continental del Ballet Nacional

El 28 de octubre el Ballet Nacional Chileno, bajo la dirección de Ernst Uthoff y acompañado por el Director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, Sr. León Schidlowsky, inició la más amplia gira de toda su carrera. El conjunto integrado por 38 bailarines y cinco técnicos partió a Lima, primera etapa de su misión de difusión de la danza en Chile. El maestro Víctor Tevah, que acompañara al ballet en toda su gira, estaba en Lima esperándolos, pues debió partir con anterioridad para ensayar con la Orquesta Sinfónica de Lima y los Coros, la presentación de *Carmina Burana*, en el Teatro Municipal de esa ciudad. Los solistas chilenos Lucía Gana y Carlos Haequel acompañaron al ballet a Lima para actuar como solistas en el ballet-oratorio *Carmina Burana*.

Esta gira que se inició en el Perú y que llevó al Ballet Nacional a Estados Unidos, Canadá y Puerto Rico, fue auspiciada por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile.

Las obras del repertorio elegidas para la gira fueron: *Carmina Burana*, *Calauacán*, *Alotria*, *Concertino*, *La Mesa Verde*, *El Hijo Pródigo*, *Rapsodia de Primavera*, *Saltimbanqui* y *Milagro en la Alameda*. En todas las presentaciones en Estados Unidos y Canadá, el ballet fue acompañado por una orquesta de cincuenta músicos, dirigidos por Víctor Tevah, puestos a disposición del conjunto chileno por la Columbia Artists Management, organismo responsable de la gira.

Temporada en Lima

Entre el 30 de octubre y el 6 de noviembre, el Ballet Nacional Chileno actuó en la capital peruana. Transcribimos a continuación algunos párrafos del Oficio del Embajador de Chile en Lima, Sr. Jorge Errázuriz, a la Cancillería. "El suscrito estima que su realización constituyó un extraordinario éxito artístico y de vinculación cultural entre Chile y el Perú". Luego el Embajador agrega: "...las presentaciones de la cantata escénica "Carmina Burana" de Orff, permitió contar con la cooperación del Coro de la Asociación de Artistas Aficionados de Lima, que le dio a las actuaciones del Ballet Chileno una

categoría de espectáculo conjunto chileno-peruano, que fue muy bien recibido por la crítica y la opinión pública general. Fue muy satisfactorio para el suscrito que el balance de las numerosas presentaciones del Ballet fuera positivo en todo sentido. Aun cuando en Lima es poco común que las compañías extranjeras de ballet ofrezcan más de tres funciones, el Ballet Chileno programó un total de siete funciones sin que ninguna de ellas dejara pérdidas y lográndose en el estreno, con "Carmina Burana" batir el "récord" de taquilla en la historia del Teatro Municipal de Lima, éxito que se repitió en cada una de las oportunidades en que se repitió esa obra.

"En materia de publicidad es interesante señalar también que, como lo demuestran los recortes que me es grato remitir a un. como anexos al presente oficio, muy pocos espectáculos han contado con una campaña de prensa tan sostenida y destacada. En forma absolutamente gratuita, todos los diarios cedieron páginas enteras para anunciar al Ballet Nacional Chileno y realzar la participación del Coro peruano en sus presentaciones. Hubo diario como "La Prensa" que cedieron espacios que corrientemente vende al público en más de mil dólares, por el hecho de haberlo pedido esta Embajada para un espectáculo de confraternidad peruano-chileno.

"De las ocho críticas formales que se hicieron en diversos diarios y revistas al Ballet Chileno, no hay ninguna que lo haga en forma negativa. Todas ellas fueron sumamente elogiosas, tanto para los integrantes del Ballet como para su director Sr. Ernst Uthoff, como para el Director de nuestra Orquesta Sinfónica Nacional, Sr. Víctor Tevah.

"Por todos los antecedentes que he señalado a us. el suscrito debe considerarse plenamente satisfecho de los resultados de la temporada del Ballet Nacional Chileno en Lima. Fue un éxito artístico y comercial, demostró a un público entendido en ballet y que acostumbra a recibir a las mejores compañías europeas y norteamericanas, que el Ballet Chileno es de primera categoría, y sirvió, como ningún otro espectáculo lo había hecho hasta el momento, como un medio extraordinario de vinculación entre nuestros dos países".

A continuación daremos a conocer algunas de las críticas de la prensa limeña sobre las

siete funciones ofrecidas por el Ballet Nacional Chileno en la capital de Perú.

El Correo, 4 de noviembre de 1964

El Comercio, Lima 2 de noviembre de 1964.

Brillante espectáculo: "El Ballet 'Carmina Burana' ". El crítico L.A.M. dice: "Con creces fue compensada la expectativa que había concitado el anuncio del estreno del Ballet 'Carmina Burana', basado en la cantata escénica del mismo nombre de Carl Orff... La coreografía, de Ernst Uthoff no tiene propiamente una línea argumental; sino que sigue la idea, ambientándolo, del texto empleado por Orff; texto tomado a su vez del célebre *códice de canciones del siglo XII* hallado en el convento bávaro de Benediktbeuren, cuyos autores —"Goliardos" clérigos renegados—, le dieron una impronta pintoresca y sugerente, en la cual el clima poético, un si es no es, obscuro, pícaro y hasta rezumante a taberna, esconde, asimismo auténticas gemas del más elegante y trovaderesco lirismo... Uthoff ha creado un modo de caleidoscópico discurrir por los ambientes y situaciones sugeridos, *lográndolo de manera tal, que la pericia anecdótica —apenas esbozada— no distrae, sino que más bien refuerza la línea general, un tanto irreverente, algo pagana y decididamente festiva, de los anónimos poetas.*

"La ejecución fue —nos referimos al baile— muy buena, y por momentos excelente. Resulta difícil, y tal vez hasta inconveniente, destacar algunos nombres del parejo y disciplinado conjunto; sobre todo, si consideramos que por declaraciones del propio director, el conjunto "carece de estrellas", y los bailarines se alternan en los diversos roles. Lo que, a nuestro modo de ver, amerita aún más la calidad —por lo que se supone de equivalencia en alto nivel— del grueso del elenco.

Valiosa en grado sumo fue, para el mejor éxito del espectáculo, la participación del Coro de la A.A.A. que dirige Jean de Tarnawiecky. Muy bien ensayado, reeditó sus celebradas presentaciones de hace algunos años en ocasión del estreno de esta obra en su forma concertante. Debemos incluir en estos elogios, el excelente desempeño y bellas voces de los cantantes chilenos Lucía Gana (soprano) y Carlos Haiquel (barítono), venidos especialmente para la ocasión.

En suma, un espectáculo brillante y de la más alta jerarquía artística que el público recibió con un entusiasmo poco visto en nuestro primer teatro.

L. A. M.

El crítico Sarina Helfgort, escribe: "La Mesa Verde", número de fondo de la segunda función de abono, puesta en el Municipal el lunes pasado por el excelente conjunto de danza chileno que dirige y ha formado Ernst Uthoff, no es un magnífico ballet a secas, no es una anécdota, un argumento que simplemente nos "conmueve": es mucho más que eso, es la síntesis de toda una época, o si se quiere la historia de la humanidad en su más innoble expresión: la guerra. La premisa que Jooss nos propone es: la guerra sólo beneficia a unos cuantos. Por el coreógrafo exilado voluntario de la Alemania nazi sabemos cómo son, cómo operan los señores de la mesa verde; de qué mitos se sirven para contratar al siniestro y voraz "guerrero verde". El uniforme de la muerte es del color de la mesa. Allí se juega el destino de la humanidad, que "pertenece" a las grotescas máscaras, a las genuflexiones, a los intereses, a las manos "cordiales" y traidoras. En resumen, en aquella mesa verde se hace el gran negocio: la guerra.

Con elementos sencillos, pero cargados de intensidad, de sutileza; con el implacable ritmo de la muerte y las severas y desgarradoras escenas de las mujeres que esperan en vano el retorno de sus hijos y maridos, semejantes a una "pietá", el pensamiento de Jooss nos fue comunicado con una impecable fuerza expresiva por el elenco del "Ballet Nacional Chileno".

Destacaron —si cabe este término en un conjunto tan homogéneo y correcto— Maximiano Zomosa (la muerte), María Elena Aránguiz (la muchacha), Robert Stuijff (el abanderado), Lola Botka (la anciana madre), José Uribe (el acaparador) y Nora Salvo (la mujer). Y por supuesto, la acción mímica de los personajes de la siniestra mesa.

El Comercio, 4 de noviembre de 1964

La selección comprendió tres estrenos: Concertino de Koner-Pergolesi, "Calaucán" de Bunster-Chávez y "Rapsodia en Primavera" de Poll-Damase; y una reposición de extraordinario interés: "La mesa verde", impercedera creación de Kurt Jooss.

"Calaucán", ballet de una fuerza y de una riqueza de concepción verdaderamente notables. Inspirado en unos sonoros fragmentos del "Canto general" nerudiano, tiene algo de epopeya. Su evocación de la América Mágica, con el trágico devenir del acontecer histórico, sobrecoge por lo potente. Está tratado con anguloso rigor, en que el movimiento, enmarcado con firmeza en la "danza libre", tie-

ne no sólo un valor plástico, sino también una función simbólica. Un verdadero acierto de Patricio Bunster —de quien nos hubiera gustado mucho ver su comentada coreografía para "La consagración de la Primavera" stravinskiana—, acierto al que hay que agregar los no menos remarcables de la escenografía y vestuario debidos, ambos, a Julio Escámez.

La ejecución fue, en todos los casos, de primerísima calidad, con momentos que no vacilamos en tildar de excelentes.

Sin entrar en consideraciones estéticas, ni en comparaciones que no vienen al caso, se puede afirmar, en referencia únicamente a los aspectos exteriores, que este programa superó ampliamente al primero. Numeroso público dio nuevamente prueba de su entusiasmo.

L. A. M.

Funciones en Estados Unidos

El Ballet Nacional Chileno debutó el 11 de noviembre en el Lincoln Center, New York State Theatre, con "Carmina Burana" y "Calauacán". En Nueva York el ballet ofreció un total de ocho funciones a las que asistieron aproximadamente 15.500 personas. El público aclamó al Ballet Nacional sin reservas. La crítica de Nueva York aplaudió algunos aspectos de nuestro Ballet y criticó otros, como se verá en seguida, pero es necesario aclarar que los críticos especializados de Nueva York tienen, cada uno de ellos, preferencias claramente determinadas con respecto a las distintas escuelas de ballet y, naturalmente, defienden sus puntos de vista. Las críticas que transcribimos a continuación son una clara demostración de lo que afirmamos.

The New York Times, 12 de noviembre, por Allen Hughes

Hughes titula su crítica: "Los Bailarines de la Danza Chilena, en su debut en Estados Unidos, Traen Riqueza de Colorido al State Theatre". Luego continúa diciendo: "...Las producciones del Ballet Nacional de "Carmina Burana" y "Calauacán" poseen tan extraordinaria teatralidad y son de tal belleza que nada podría haber disminuido su fascinación... Aquellos que tienen recuerdos frescos sobre la antigua compañía de Kurt Jooss saben que enfatizaba las posibilidades dramáticas de la danza y que el estilo que cultivaba se encuentra entre el idioma clásico de ballet y la danza moderna. Por lo que vimos en el New York State Theatre, el Ballet Chileno continúa esa línea fijada por Jooss. 'Carmina Burana', por ejemplo, es tan pictó-

rica en su concepción que la danza se torna ilustrativa. Podría decirse, en realidad, que la danza es la esclava de la poesía de aquellas canciones estudiantiles de centurias a las que Carl Orff puso música.

"En este país, en cambio, el desarrollo más significativo de la danza y de su idiomática contemporánea ha sido precisamente la dirección opuesta, o sea, hacia la creación de la danza como arte absolutamente autónomo y que se basta a sí mismo. Nosotros nos hemos concentrado en la complejidad y realización técnica y en parte por falta de recursos hemos relegado la historia, la escenografía y los trajes a segundo plano. En el caso de los chilenos no ha ocurrido esto.

"Con respecto a coreografía y las técnicas dancísticas, sus presentaciones son extremadamente sencillas si se les compara con las nuestras. Sus producciones, en cambio, son fastuosas. Además, están soberbiamente planificadas, integradas y realizadas, al punto que era difícil percibir la relativa sencillez de la danza misma. Los bailarines, de una perfecta precisión de movimientos, comunican y proyectan los climas de cada escena de manera poco común. La escena de la taberna en 'Carmina Burana', por ejemplo, fue espléndidamente orgiástica y la rígida estilización de 'Calauacán', de Patricio Bunster, fue igualmente convincente. Lo que los chilenos nos están mostrando es una brillante forma de teatro-danza que nosotros no hemos cultivado en los últimos años. Si ésta no logra satisfacernos como dieta habitual no tiene mayor importancia, sólo podremos verla hasta el domingo próximo. Puede que interese más a los no bailarines que a los bailarines, pero esto tampoco es primordial.

"Es necesario destacar que el efecto grandioso y brillante de 'Carmina Burana' mucho le debe a la gloriosa actuación del Coro de Westminster y a los solistas Virginia Babikian, soprano; John Ferrante, contratenor y Andrew Frierson, barítono. Ellos y la orquesta fueron dirigidos por Víctor Tevah quien logró que la afable partitura de Orff sonara con extraordinaria calidad".

New York Herald Tribune, 11 de noviembre, por Walter Terry

El enfoque de esta misma función por el crítico W. Terry, es la siguiente: "Ingenuidad teatral" sería la más afable manera de describir los defectos del Ballet Nacional Chileno... La técnica dancística usada en la hermosa producción de 'Carmina Burana' de Carl Orff no era más avanzada que la de un curso que podría calificarse de 'preprofesional'. ... 'Carmina Burana' demostró nada más

que el estilo Jooss de la década del treinta que ya estaba pasada de modo en la década siguiente. El estilo no es ni lo suficientemente nuevo como para ser estimulante ni tan antiguo como para calificarse de arcaico. Es simplemente pasado de moda...

"Los bailarines chilenos danzan en punta cuidadosamente, mueven los brazos con gracia, quizá empuñan una mano vigorosamente, corren con velocidad, pero a la larga, no obstante las múltiples oportunidades para instigar teatralidad que presenta 'Carmina Burana', la danza que presenciamos fue elemental. Todos se movían con precisión y creaban hermosos cuadros, pero la lujuriosa y apasionada naturaleza de las palabras y la música no tuvieron su contrapartida en la acción... Como dije anteriormente, el montaje era hermoso, tanto con respecto a la escenografía como al vestuario de Tomás Roesser (los colores ricos, bellos y variados) y la iluminación de Thomas Skelton ayudó extraordinariamente a transmitir el clima dramático. Los cantantes del Westminster Choir con Virginia Babikian, Andrew Frierson y John Ferrante como solistas y la orquesta bajo Victor Tevah, fueron los verdaderos actores de esta 'Carmina Burana'".

"The New York Times", 14 de noviembre de 1964, por Allen Hughes.

"La Mesa Verde".

El mejor regalo que el Ballet Chileno nos ha traído en su primera visita a los Estados Unidos, es una obra alemana de hace 32 años, llamada "La Mesa Verde". La Compañía la presentó en el Teatro del Estado de Nueva York, el jueves en la noche, y demostró que la obra no ha perdido nada con los años. Unos veinte han pasado desde que se la dio aquí por última vez.

"La Mesa Verde" de Kurt Jooss es una danza fúnebre que pinta los horrores de la guerra. Ha sido descrita como manifiesto pacifista, lo que seguramente es o era, pero uno no necesita ser un pacifista militante para sentirse tocado por su mensaje. Ni tampoco se necesita ser un abogado del lenguaje expresionista en que está estructurado.

"La Mesa Verde" trasciende los calificativos que se le puedan dar y reclama mérito artístico en virtud de su éxito como comunicativa obra de teatro bailado.

La danza es inconexa y angular, en su mayor parte, y específica en todas sus implicaciones. Se ajusta perfectamente a la partitura de F. Cohen, sin perder nunca tensión dramática. Sus ocho secciones tratan de diplomáticos (que conferencian alrededor de La Mesa

Verde), soldados, esposas, madres y especuladores de guerra. La muerte se lleva a muchos de ellos, a veces como un bienvenido enterrador de la pena o el horror.

El excelente plantel del Ballet Nacional estuvo encabezado por Max Zomosa (La Muerte) Robert Stuijff (el abanderado) y Lola Botka (La Madre). Lola Botka, esposa de Ernst Uthoff, Director de la Compañía, bailó por primera vez su papel como miembro del Ballet Jooss original. Su cometido del jueves en la noche fue espléndido.

Las otras obras del programa, ambas nuevas para nosotros, fueron una versión del Hijo Pródigo (S. Prokofieff) y Alotria (J. Strauss) en coreografías del Sr. Uthoff. "Alotria" es más bien ameno y simpático, tiene encanto y profesionalismo. La danza puede que sea demasiado elemental para aquel que está acostumbrado a los ballets que se ven con mayor frecuencia, pero ninguna secuencia se hizo larga.

"El Hijo Pródigo" probablemente no pueda calificarse de éxito en ningún aspecto. No cuenta la historia con claridad; no hace la vida del pródigo ni agitada ni interesante y la coreografía es realmente muy débil.

"New York Herald Tribune", noviembre, 13, 1964. Por Walter Terry

Con Garra: Primer Ballet que entusiasma

"La Mesa Verde", la obra maestra de Kurt Jooss que ganó el primer premio en el Congreso Internacional de la Danza de París por allá por 1932, ha sido presentado aquí después de muchos, muchos años, anoche en el New York State Theatre, no por el Ballet Jooss sino que por el Ballet Nacional Chileno. La compañía sudamericana, que termina una semana de presentaciones en Nueva York en el Lincoln Center, fue fundada y dirigida por un ex bailarín de Jooss, Ernst Uthoff.

"Debo afirmar que "La Mesa Verde" se mantiene muy bien a pesar de los años y que los chilenos la bailaron en forma soberbia. En un principio el estilo de Jooss y la idiomática de los movimientos parece pasada de moda, pero una vez que uno se acostumbra a este vocabulario, en parte baletista y en parte danza moderna, la obra coge y de inmediato absorbe el brillante comentario coreográfico sobre los horrores de la guerra; los locos que la inician y los profítadores que de ella se aprovechan.

"Jooss inicia su ballet en ocho escenas con los diplomáticos (con máscaras grotescas y vestidos de etiqueta) reunidos alrededor de la mesa verde de conferencia, para decidir la suerte de otros. En la guerra que se adviene, el coreógrafo nos presenta viñetas danzadas

y mímicas que reflejan el llamado a la lucha, la triste despedida de los soldados que abandonan a sus esposas y madres, la muerte en el campo de batalla y la muerte de la anciana, la muerte de las guerrillas, la muerte de una muchacha impulsada al burdel, la muerte por todas partes.

"Personifica a la Muerte un monstruo que se asemeja a los terribles ogros descritos en la Danza de la Muerte del medioevo, siempre omnipresente y, por cierto, el conquistador.

"Hay mucho de melodramático en "La Mesa Verde" y también tiene mucho de la escuela primaria de arte dramático, pero dentro de su idiomática teatral sigue siendo una obra poderosísima, profundamente sincera, conmovedora y que absorbe en todo instante.

"Max Zomosa fue tan inexorable como la Muerte y a mí me parece que su actuación fue tan terrorífica como la de Jooss mismo. Robert Stuijff excelente como el Portaestandarte; Oscar Escauriaza atractivo en el papel del heroico Soldado Joven y María Elena Aránguiz conmovedora en el papel de la Muchacha condenada. José Uribe muy bueno como el Explotador. En realidad, todos estuvieron absolutamente magníficos.

"Pero la todavía maravillosa "Mesa Verde", con su espléndida partitura para piano de Frederic Cohen, ahora orquestada por John Cook, fue el único ballet del programa que valía la pena. Las otras dos obras: "El Hijo Pródigo" y "Alotria", un ballet con tema de circo, ambos con coreografías de Uthoff, fueron tan malos como su aburrida e inepta "Carmina Burana" del día del estreno.

"Una vez más, los movimientos concebidos por Uthoff eran de ballet elemental, de una iniciación de lo moderno, algo que podría esperarse de un recital de danza comunal bailado por alumnos no muy aventajados. Desde el punto de vista técnico nada era atrayente, inclusive superficial dentro de la escala de lo malo y todo fue igual dentro de lo dramático, lo emocional o lo sofisticado.

"Los chilenos demostraron en "La Mesa Verde" que podían bailar bien. En las obras de Uthoff no impresionan en absoluto. Parecería que la culpa reside en Uthoff porque yo lo encuentro un coreógrafo verdaderamente espantoso. Es un Jooss deslavado, con una danza centro europea de hace tres décadas, con pasos de ballet triviales y ningún gusto; estas son sus herramientas coreográficas. No puedo creer que esto refleje realmente la potencialidad dancística chilena: parece "deutsch" y muy mal "Deutsch" por lo demás.

"No podría afirmarse que el Ballet Nacional Chileno fue un fracaso durante su primera presentación en Estados Unidos. Por el con-

trario, ha sido para todos nosotros una amarga desilusión. Pero la presentación anoche de "La Mesa Verde" nos ha comprobado que los chilenos, si se les da lo que ellos merecen, podrían triunfar en el mundo de la danza. Pero los demás ballets presentados parecen haber sido tocados por lo figura principal de "La Mesa Verde", o sea que representan, en lenguaje teatral, "el beso de la muerte."

Después de transcribir las opiniones de los críticos neoyorquinos Allen Hughes y Walter Terry, querríamos dar a conocer los resúmenes de las actuaciones del Ballet Nacional Chileno en Nueva York. Uno de éstos fue publicado por el mismo Allen Hughes en "The New York Times", domingo 22 de noviembre de 1964, que dice:

"La importancia de la presentación del Ballet Nacional Chileno de 'La Mesa Verde' se basa en el impacto de la obra misma. Esto no quiere decir que la función no fuera ejemplar, sino que la revelación es la vitalidad comunicativa y la fuerza estilística de la creación de hace 32 años de Kurt Jooss. A muchos les sorprendió que 'La Mesa Verde' pareciera tan vital después del desarrollo que la danza moderna ha experimentado en los últimos 20 años desde que la obra se bailó acá por última vez. Algunos de nuestros jóvenes coreógrafos seguramente aprenderán la valiosa lección de 'La Mesa Verde'. Una de las debilidades de la coreografía moderna norteamericana ha sido su tendencia a divagar constantemente en una danza masiva sin aparente organización. Este tipo de resultados se excusa por lo general argumentando que: 1) la acumulación dancística contenía trozos de buena danza, y 2) que el coreógrafo estaba expresando sus sentimientos íntimos sobre algo tremendamente profundo. La profundidad indefinida está muy bien en el lugar que le corresponde, pero su lugar es rara vez en el escenario... Lo que nos demostró 'La Mesa Verde' es que una obra de danza puede ser objetiva y casi frágil de forma y estilo, pero que puede comunicar un mensaje poderoso.

"Es de esperar que no veremos malas imitaciones de 'La Mesa Verde' dentro de los próximos meses, pero no sería sorprendente que tuviéramos evidencias de su influencia en futuras obras de danza norteamericana. Sería bueno, por cierto, tener 'La Mesa Verde' en forma permanente... en el repertorio de alguna compañía norteamericana. ¿O tendremos que esperar otros 20 años hasta que los chilenos u otros visitantes nos la traigan una vez más?"

El crítico Walter Sorell, por su parte, enfoca así las actuaciones del Ballet Nacional Chileno:

"Lo que el Ballet Nacional Chileno demostró en sus ocho actuaciones en el New York State Theatre, fue el de una compañía bien entrenada tanto en la idiomática del ballet como de la danza moderna, lo que se justifica porque su fundador y director, Ernst Uthoff, era un bailarín de la Compañía de Kurt Jooss y Jooss ya en 1925 impulsó la fusión de la técnica clásica y de la danza moderna como factor denominante de la danza realmente representativa de nuestra época. Que esta mezcla de técnicas puede dar como resultado una obra brillante, lo comprueba 'La Mesa Verde' con la que Kurt Jooss golpeó al mundo de la danza en 1932 y la que, ahora presentada por los chilenos, sigue siendo la obra de danza más extraordinaria que se haya visto aquí en muchos años... Este ballet no ha perdido su fuerza y su presentación por los chilenos fue de gran categoría. Como no conocemos a ninguno de los bailarines, puedo afirmar que no he visto a ningún conjunto más homogéneo ni siquiera dentro de nuestras mejores compañías. Cada uno sabe lo que hace y por qué danza lo que danza. Cada uno parece haberse enraizado en su parte y todos crean una bien orquestada unidad. Todo lo que hace esta compañía es de buen gusto y demuestra integridad artística. El enfoque que tienen de cada tema es menos sofisticado que el habitual acá, pero cuando la sencillez es auténtica y subrayada por el lirismo y la sensibilidad, es más sano y relaja. En 'Carmina Burana' se trató de darle a la danza una imagen medioeval de sostenida calidad lírica. 'El Hijo Pródigo' —que también está en el repertorio de Balanchine— tiene una coreografía de Ernst Uthoff muy distinta. Subraya lo pictórico, el 'tableau' es de paso mucho más lento. El Pródigo de Balanchine sale a descubrir el mundo, el de Uthoff sale a descubrirse a sí mismo en el mundo. Un ballet específicamente bueno es 'Calauán'; recreación de la antigua historia de los indios de la cultura andina... Este ballet con coreografía de Patricio Bunster demuestra cómo el material folklórico puede convertirse en una memorable experiencia teatral. Aquí, también, es la sencillez del movimiento lo que crea el impacto dramático.

"Puede que el Ballet Nacional Chileno tenga un sentido distinto al nuestro sobre la dinámica, pero la profundidad dramática y la honestidad artística de cada una de sus obras, el buen gusto y colorido —sus trajes son bellísimos y sus escenografías simples— de sus montajes deben ser considerados como un bien venido descanso frente a las idiosincrasias de nuestra supersofisticación y obsesiones dinámicas. El gran peligro de nuestra época es la superhabilidad como lo ha dicho Jean Coc-

teau, quien por lo demás nos ayudó a saber cómo tener éxito sobrepasándonos de supersofisticados. El Ballet Nacional Chileno tiene la suerte de estar alejado de todo esto y de tener el suficiente tiempo como para buscar esa verdad teatral que eternamente se encuentra en la sencillez".

Gira por los Estados Unidos, Canadá y Puerto Rico.

Después de haber actuado en Nueva York, el Ballet Nacional se presentó en Filadelfia, Indiana, Penn., Washington, Providence, Genesee, Elyria, Broomington, Fort Wayne, Waukegan, Chicago, Cincinnati, Darien, Brooklyn, con un total de diecinueve funciones. En Montreal, Canadá, hubo tres funciones y seis en Puerto Rico. En toda su gira el Ballet Nacional ofreció 40 funciones.

A continuación daremos extractos de las críticas en algunas de estas ciudades:

"The Philadelphia Inquirer", 18 de noviembre, por Daniel Webster.

"El conjunto de casi dos décadas de edad ha tenido tiempo y directiva y ha desarrollado un estilo. Subraya la danza narrativa, el molde clásico es restringido, adopta los movimientos de la danza moderna y las influencias de la cultura Sudamericana".

"The Washington Daily News", 20 de noviembre, por Milton Berliner

"La compañía bailó con convicción y estilo. Se inició el programa con Primavera de 'Carmina Burana' de Orff... 'La Mesa Verde' impresionó profundamente al auditorio... El tercer ballet del programa fue 'Alotria', humorístico enfoque de un tema de circo, con trajes de bello colorido y bien bailado por Rosario Hormaeche y Joachim Frowin en los papeles de los payasos..."

"The Washington Post", 21 de noviembre, por Jean Battey.

"La danza tiene muchas leyendas... Refleja el poder de la danza la historia de Max Zomosa, quien bailó el papel predominante de la Muerte en la versión chilena de 'La Mesa Verde'. El primer ballet que vio hace diez años fue 'La Mesa Verde'. Se matriculó como alumno y hoy bailó el macabro papel principal con fuerza... 'La Mesa Verde' es un clásico. La obra tiene simplicidad, pero una simplicidad heroica. Los trajes tienen el mismo efecto de sencillez y reflejan el espíritu de cada uno de los participantes. La Compañía

bailó 'La Mesa Verde' con intensidad y fervor. Además de Zomosa, ofrecieron actuaciones sobresalientes Robert Stuijf, Nora Salvo, José Uribe y Lola Botka. María Elena Aránguiz emocionaba en el papel de la Muchacha. Fue su mejor actuación de la tarde, pero la amplitud de sus posibilidades impresiona porque su solo lírico de 'Carmina Burana' y su graciosa e insolente actuación en 'Alotria' demuestra su enorme capacidad histriónica... Conjuntamente con la señorita Aranguiz se destacó la actuación de Heinz Poll y Oscar Escauriaza en 'Carmina Burana' y en 'Alotria', Rosario Hormaeche, Joachim Frowin y Poll".

*"The Evening Star", Washington,
20 de noviembre, por Emerson
Beauchamp*

"La Compañía no presentó pruebas técnicas deslumbradoras, pero estuvo a la altura de la tarea que se había impuesto. Algo más típicamente chileno habría sido bienvenido en este programa, pero 'La Mesa Verde' sola fue más que suficiente para convertir esta función en una velada memorable".

*"The Post and Times Star", Cincinnati,
9 de diciembre, por Eleanor Bell.*

"La ausencia del sabor nacional es lo que encontré más desilusionante. Me pregunto por qué un conjunto de bailarines tan dotados realizan un viaje tan largo para bailar como cualquiera otra compañía esforzada un programa agradabilísimo de mirar, realizado con pericia, pero sin una obra típicamente chilena... Los trajes de la compañía son hermosos y atractivos, el conjunto bailó con fuerte sentido del ritmo y admirable vitalidad..."

*"The Cincinnati Enquirer", 9 de diciembre,
por Henry S. Humphreys.*

"El Ballet Nacional Chileno actuó a tablero vuelto en The College of Mt. St. Joseph el martes en la noche y sobrepasó las más grandes expectativas. La luminaria del Ballet Chileno es la poderosísima presentación del clásico antibélico de Kurt Jooss, 'La Mesa Verde'... 'La Mesa Verde' es para la danza lo que 'Las Troyanas' de Eurípides es para el drama. Pero es necesario un buen conjunto de bailarines expertamente entrenados para poder bailar esta sardónica obra maestra. Ernst Uthoff, que trabajó con Kurt Jooss durante años, no sólo revivió la obra sino que la vitalizó en forma soberbia. Ningún estudiante serio ni tampoco los admiradores de la gran danza deben de dejar de ver este ballet.

"Max Zomosa, en el papel de la Muerte es tan bueno (tan maligno) que positivamente hace correr escalofríos por la espina dorsal. Pero tiene a su lado a bailarines tan sobresalientes como Robert Stuijf (Portaestandarte); Lola Botka (la Anciana Madre); José Uribe (el Profitador); María Elena Aránguiz (la Muchacha); Oscar Escauriaza (el Joven Soldado) y Nora Salvo (Guerrillera)... No dejen de ver esta sobresaliente compañía por ningún motivo..."

"Calaucán es un ballet "primitivo" tremendamente efectivo con coreografía de Patricio Bunster y música, que está casi dentro del campo del sonido electrónico, del famoso compositor mexicano Carlos Chávez. El ballet es un poema épico realizado en mímica y danza inspirada en las culturas precolombina... Fue el ballet sobresaliente de la velada después de 'La Mesa Verde', 'Alotria', ballet cómico, tuvo un éxito extraordinario entre los miembros más jóvenes del auditorio. Mostró a tres payasos muy ágiles, cuatro pequeños caballitos y otras figuras familiares del circo. Fue un contraste delicioso con el ballet "primitivo" que le precedió".

*"Chicago's American", 7 de diciembre,
por Ann Barzel.*

"El Ballet Nacional Chileno que bailó en Aric Crown es de formación cosmopolita y de estilo ecléctico. Abarca desde el expresionismo de la danza moderna, la disciplina pero no la bravura del ballet, y el colorido de la cultura colombina. Es admirable el impulso cultural de Chile, hasta le envidiamos su ballet nacional, algo que nosotros todavía no poseemos y les estamos profundamente agradecidos de haber conservado intacto uno de los más grandes ballets que se hayan creado, 'La Mesa Verde'... Los chilenos bailaron la obra maestra maravillosamente. En el hecho, la actuación en el papel principal de la Muerte de Max Zomosa es más vital que antes. Lola Botka, otra veterana del primer elenco, fue una madre soberbia..."

*"Fort Way Journal-Gazette",
5 de diciembre, por Marjorie Frosch*

"...Con obras originales y la gran obra de Joos, Uthoff ha logrado amalgamar las culturas y estilos de ballet de muchos períodos convirtiendo al conjunto en una escuela chilena nueva y viril... 'Calaucán' es un producto genuino de la cultura nacional de este conjunto... 'Alotria' con sus bellísimos trajes, contagiosa alegría y la maravillosa e imaginativa coreografía de Ernst Uthoff capta el espíritu de ese mundo del circo, sus extrava-

gancias y eterna fantasía... 'La Mesa Verde' es un ballet poderoso. Se acerca tanto a la verdadera tragedia como el ballet puede hacerlo, revestido de ese tremendo simbolismo de nuestra época o de cualquiera: la guerra, la destrucción y la muerte... El Ballet Chileno y su director, Ernst Uthoff, merecen grandes alabanzas por habernos traído este ballet de primera categoría. El colorido y verba de los ballets presentados indican un profundo sentido de su propia cultura como también de los ballets consagrados del pasado".

"The Gazette", Montreal, 28 de noviembre, por Thomas Archer.

"El Ballet Nacional Chileno vino a la Grande Salle de la Place des Arts y montó un espectáculo disciplinado, hermosamente iluminado y vestido que incluyó el famoso ballet antibélico de Kurt Jooss. Esta es una compañía de jóvenes y expertos bailarines que continúan la tradición establecida por miembros del Ballet Joos... Es bueno sentir que la tradición ha sido mantenida y que tiene un hogar permanente... Los bailarines de Uthoff sobrepasan con facilidad la mayoría de las compañías que han visitado la ciudad. Bailan con precisión y al mismo tiempo con una flexibilidad fácil, que deleita al contemplarse. Las actuaciones de conjunto y solísticas, por lo que yo pude juzgar, son impecables y el apareamiento de lo visual y audible una lección de como debe hacerse...".

"The Montreal Star", 28 de noviembre, por Syney Johnson.

"Los cuatro ballets presentados estaban bien seleccionados, bien balanceados, bien bailados y bien vestidos, pero es significativo de que aunque todos ellos entretenían y agradaban, el único ballet que no fue un superficial ejercicio dancístico fue 'La Mesa Verde'... Si los chilenos la bailaron para Jooss como lo hicieron anoche, deben haberle proporcionado una felicidad inmensa. Está magníficamente realizada y les recomiendo a todos los que la vieron con el original Ballet Joos volver a verla y aquellos que nunca la han visto les suplico que no la pierdan. En realidad, se debiera obligar a todos a verla, específicamente a los políticos.

"El otro ballet grande es 'Calauacán', un breve poema épico que traza la antigua cultura de los pueblos andinos... La compañía es pequeña pero muy eficiente. Sus bailarines son excelentes, pero sus propios ballets no producen el agrado que la verdadera buena coreografía proporciona, necesita más técnica de puntas y un cuerpo de ballet. Anoche sólo 'La Mesa Verde' tuvo substancia, pero fue una muy agradable velada de todas maneras".

"Life" en español del 4 de enero de 1965.

La Revista "Life" en español no sólo dedica su portada al Ballet Nacional Chileno, al reproducir una fotografía de Virginia Roncal en 'Alotria' sino que, también, en su interior, dedica cuatro páginas completas a presentar figuras del Ballet Nacional.

"Life", dice sobre nuestro ballet: "...El conjunto, celebrado ya en la América Latina, nació en 1941 a raíz de una gira del ballet alemán Jooss, de la que participaron como bailarines Ernst Uthoff, hoy director del conjunto chileno, su esposa Lola Botka y Rudolf Pescht. La Universidad de Chile los contrató para fundar una escuela de danza, de la que surgió un conjunto profesional que hoy tiene unos 35 bailarines y un repertorio de unas 40 obras. En esta gira por Norteamérica el ballet ha presentado obras como 'Calauacán', música del mexicano Carlos Chávez y coreografía del chileno Patricio Bunster, basado en el poema Canto General de Pablo Neruda, y el famoso ballet de Kurt Joos, 'La Mesa Verde'.

"Uthoff cree que el bailarín debe tener cualidades interpretativas como actor, y por eso necesita conocer a fondo las obras y la tradición en que se inspiran. Su esfuerzo ha resultado en lo que es acaso el mejor conjunto de su tipo en América Latina".

El éxito del Ballet Nacional Chileno en toda esta gira es un hecho. Hubo críticas malas, pero también muchas buenas y la recepción del público, sin excepción, fue calurosa, entusiasta, con salas agotadas en la mayoría de las ciudades. Prueba de este éxito es la invitación para actuar en la Feria Mundial de Nueva York este año y la gira que la cadena Columbia está planeando para nuestro ballet a través de los Estados Unidos.

NOTICIAS

Alfonso Leng, Premio de la Crítica en Música en 1964.

El Círculo de Críticos de Arte desde hace diez años otorga premios, consistentes en un diploma, a los artistas que se destacan durante el curso del año.

A fines de diciembre se procedió a otorgar estos premios y en música lo obtuvo Alfonso Leng, por su Sonata Para Piano, escrita hace cuarenta años y estrenada en uno de los conciertos extraordinarios del IX Festival de Música Chilena por la pianista Ruby Ried.

Hernán Baldrich obtuvo el premio al mejor bailarín nacional por su recital en el Teatro Camilo Henríquez.

En el capítulo de premios para artistas extranjeros, se confirió el premio al director de orquesta André Vandernoot por sus actuaciones frente a la Orquesta Sinfónica de Chile.

En ballet fue premiada la joven bailarina Didi Carli, integrante argentina del Ballet de Berlín.

Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica obtuvo el Premio "Coolidge".

En la Sala del Consejo Superior de la Universidad Católica se realizó la ceremonia de entrega del premio "Elizabeth Sprague Coolidge", consistente en una medalla de oro, donada por la Harriet Cohen International Music Awards, al Conjunto de Música Antigua de dicha Corporación. El Rector, Monseñor Alfredo Silva Santiago, entregó esta distinción a la directora del conjunto, señora Silvia Soublette de Valdés. Esta es la primera vez que esta distinción se le otorga a un conjunto latinoamericano.

Licenciados del Conservatorio Nacional de Música.

El director del Conservatorio Nacional de Música, señor Carlos Botto, hizo entrega de

los distintivos que acreditan como egresados del Conservatorio Nacional a las pianistas Elisa Alsina, Carla Hubner, Pilar Lago, Mireya Ithurra y Tatiana Rojo; a las pedagogas Helia Saldías y Cecilia Villegas; a la soprano María Teresa Reinoso y al compositor David Serendero.

Hans Stein estrena "Historia de Navidad", de Heinrich Schütz.

El tenor Hans Stein estrenó en Osorno y en Chile la "Historia de Navidad" de Schütz. La obra fue interpretada por el Coro de la Iglesia Luterana con acompañamiento instrumental bajo la dirección de Ursula Taetzner. El papel del Evangelista lo cantó la soprano Marianne Kunsmann.

Distinciones a agrupaciones corales.

La Federación de Coros reunió al jurado correspondiente para estudiar la nominación de las distinciones que entregará este año a los conjuntos corales, órganos de difusión e instituciones que más se han destacado por su labor de promoción de la actividad coral durante el año 1964, en sus diversos aspectos. Por unanimidad se acordó otorgar estas distinciones a los siguientes grupos y personas: *Mejor Repertorio "A Capella"*: Coro de la Universidad Técnica del Estado y Coro de la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile; *Mejor Repertorio Sinfónico-coral*, Coro Singkreis, por el "Orfeo" de Gluck; *Mejor Coro de Niños*: Coro de los Niños Cantores de Murialdo; *Mayor Difusión del Canto Coral*: Coro Filarmónico Municipal, Coro de la Universidad Técnica del Estado y Coro del Puerto de San Antonio; *Mayor Difusión en el Extranjero*: Coro de la Universidad de Chile; *Mejor Colaboración a las Actividades Generales*: Coro Industria Sumar y Coro de la Caja de Empleados Públicos y Periodistas.

NOTAS DEL EXTRANJERO

I Bienal Internacional de Música Contemporánea en Madrid.

Como informamos en el último número de la *Revista Musical Chilena*, entre el 28 de noviembre y el 7 de diciembre se celebró en Madrid la I Bienal Internacional de Música Contemporánea, a la que asistieron destacados compositores y musicólogos del mundo entero. Con esta I Bienal España se ha incorporado con voz propia al panorama universal de la música actual.

Los conciertos realizados durante la Bienal abarcaron las obras más destacadas de los compositores contemporáneos de España, Europa y el Japón. Damos a conocer los programas de estos conciertos, los que posteriormente serán enjuiciados en esta Revista por Vicente Salas Viú, especialmente invitado para representar a Chile en Seminarios, conferencias y mesas redondas en las que se discutieron todos los aspectos de la música de nuestro tiempo.

El primer concierto, a cargo de la Orquesta Nacional, bajo la dirección de Maurice Le Roux, ejecutó las siguientes obras: *Chronochrome* de Olivier Messiaen; *Pythoprakta* de Yannis Xanakis; *5 Piezas del Op. 16* de Schoenberg, y "*Jeux*" de Debussy.

Actuó en el segundo concierto el Cuarteto Perrinin con el siguiente programa: *Aleatorio* de Franco Evangelisti; *Livre pour Quatuor* de Boulez; *Quartetto* de Maderna; *Secuencias* de Mauricio Ohana y *Cuarteto* de Toshiro Mayazumi.

El Conjunto Instrumental de la Sorbona, bajo la dirección de Max Deutsch, con la soprano Colette Herzog y la pianista Lucienne Desmont rindieron homenaje a Arnold Schoenberg, ejecutando las siguientes obras de este compositor: *Suite Op. 29*; *Canciones de los Jardines Suspendidos*; *Oda a Napoleón*; *Cinco piezas para piano, Op. 11* y *Pieza, Op. 33 a.*

A cargo del Conjunto Instrumental de Cámara, dirigido por Enrique García Asensi, estuvo el cuarto concierto de esta Bienal. En él se ejecutaron obras de los compositores españoles: *Cristóbal Halffter: Espejos*; *Antón García Coria: Homenaje a Miguel Hernández*, obra premiada en el Certamen Nacional de Composición; y una obra de *Miguel Ángel Coria*. El programa se completó con: *Available Forms* de Erl Brown y *Polifonía-Monodía-Ritmica* de Luigi Nono.

Los solistas Severino Gazzeloni, flauta, y Frederick Rzewski, piano, tuvieron a su cargo el quinto concierto. El programa consultó las siguientes obras: *Sequenza*, de Luciano Berio;

Le Merle Noir, de Olivier Messiaen; *Pieza*, de Kazuo Fukushima; *Pieza*, de Andras Szöllösky; *Pieza*, de Włodzimirz Kotonski, y *Recíproco*, del español Luis de Pablo.

El Conjunto Instrumental de Cámara, bajo la dirección de Daniele Paris, en el sexto concierto, ofrecieron las siguientes obras: *Informel II*, de Aldo Clementi; *Anaklasis*, de Krystof Penderecki; *Composizione III*, de Egisto Macchi; *Galaxix*, de Roland Kayn; *Una obra*, de Carmelo Alonso Bernaola, y *Una obra*, de Enrique Raxach.

El pianista Frederick Rzewski tuvo a su cargo el séptimo programa, en el que ejecutó obras de John Cage, Karlheinz Stockhausen y W. Chiari.

Puso término a los conciertos de la I Bienal, la Orquesta Nacional, bajo la dirección de Rafael Frühbeck, con Carla Henius, soprano, en un programa que consultó las siguientes obras: *Lieder, Op. 22*, de Schoenberg; *Lieder* de Peter Altenberg, de Berg; *Symphonies de Timbres*, de Roman Haubenstock-Ramati; *Atmospheres*, de Gyorgi Ligeti, y *6 Piezas del Op. 6*, de Webern.

14 Concurso Internacional de las Radios de la República Federal Alemana.

Las radioemisoras de la República Federal de Alemania llaman a concurso en Munich, entre el 19 y el 17 de septiembre de 1965, a cantantes, pianistas, fagotistas, trombonistas y cuartetos de cuerda y para lectura a primera vista al piano. Este concurso está abierto a músicos de todos los países.

Las edades requeridas son las siguientes: para canto: haber nacido entre 1935 y 1945; para piano y lectura a primera vista: entre 1935 y 1948; fagot y trombón: entre 1935 y 1946, y para cuarteto de cuerda: entre 1933 y 1948, aunque un miembro del cuarteto puede haber nacido en 1925.

Este Concurso Internacional de Música es para jóvenes músicos con la madurez necesaria para presentarse frente al público. Los premios para canto e instrumentistas son de 5.000, 3.000 y 2.000 marcos y para cuartetos de cuerda de 12.000, 8.000 y 6.000 marcos. Los premios serán otorgados por un jurado integrado por pedagogos de reputación internacional, virtuosos y otros especialistas.

Las inscripciones se reciben hasta el 19 de julio de 1965 para los cantantes e instrumentistas y hasta el 19 de junio para lectura a primera vista y cuartetos de cuerda. Para mayores detalles dirigirse a: Internationaler Musikwettbewerb 8 München 2, Bayerischer Rundfunk, Alemania.

Luminaria del Festival Coolidge: Sonata a Quatro de Orrego-Salas obtiene éxito resonante.

El decimotercer Festival de Música de Cámara del Elizabeth Sprague Coolidge Foundation tuvo lugar en Washington entre el 30 de octubre y el 1º de noviembre de 1964, evento sobre el cual adelantamos algunas informaciones en el Nº 90 de la *Revista Musical Chilena*. Ahora que nos han llegado las críticas sobre el tercer concierto, reproducimos a continuación las opiniones de la prensa de Washington.

En el "Washington Post" del 2 de noviembre, Paul Hume dice: "Cuando el Festival Coolidge llegó a su tercer concierto, el sábado por la noche, la nueva música creada para él traspasó la muralla tras la cual tantos compositores se encierran. La muralla es la del paso lento y la solemnidad anímica. El sábado por la noche, no obstante, con la ejecución de la Sonata a Quatro de Juan Orrego-Salas, el clima de la música nueva cambió. En versión de los Baroque Chamber Players —flauta, oboe, contrabajo y clavecín— se tocó la sonata que encierra muchas delicias de gran habilidad y un genuino sentido del humor que ha sido muy bienvenido... Los cuatro movimientos de la nueva sonata son brillantes excursiones basadas en ideas en voga de los maestros barrocos de los siglos dieciséis y dieciocho. Van más allá de lo que llamamos neobarroco, hacia algo que es más apto denominar barroco contemporáneo. Ideales rítmicos, melódicos y armónicos que jamás se le habrían ocurrido a un hombre del siglo dieciocho aportan a la partitura de Orrego Salas un clima a menudo centelleante, chispeante de deleite.

"Sintiéndose en absoluta libertad frente a técnicas seriales, Orrego-Salas no tiene dificultad alguna para usar en forma soberbia los instrumentos que eligió, hace que los vientos irrumpen en sorpresivos duetos, el contrabajo campea por el alto falsetto y el clavecín se lanza con irreprimitible dicha en una variación para flauta del más puro humor. Impetuosa, de vez en cuando, lírica con gran estilo, la nueva sonata debiera tocarse tan a menudo como haya ejecutantes que sean capaces de hacerle honor...

"Al terminarse el Festival nos hemos quedado con recuerdos inagotables del Cuarteto Nº 5 de Bartok y de sus ejecutantes, memorias igualmente ilustres de Hendl y de la Heriada de Hindemith. Además de éstas, nos quedamos con el deseo vivo de volver a escuchar la nueva música de De la Vega y de Orrego-Salas, con las de Thomson, Schuman y Dallapiccola se obtiene un conjunto notable".

En el "New York Time", Harold Schonberg, al referirse al tercer concierto del Festival di-

ce: "... Alberto Ginastera, el compositor argentino, ofreció una nueva obra titulada "Bombarzo", composición de envergadura que dejó a muchos auditores pasmados. Es una obra que hace uso de todos los medios modernos e inventa algunos nuevos. Muchas secciones son totalmente aleatorias, lo que significa que los ejecutantes (hace uso de una pequeña orquesta) quedan en libertad para hacer lo que les place dentro de ciertos límites. Parte es serialismo postweberniano. Parte es vocalización con notas, otras son algo entre canción y 'sprechstimme'. El narrador habla frente al micrófono y ecos espectrales susurran a través de la sala. Sea cual fuere su valor intrínseco, la música es efectiva. Pero también lo fueron otras obras nuevas escuchadas en los últimos dos días. La Cantata de Aurelio de la Vega resultó ser un ejemplo no doctrinario de la técnica de los 12 tonos con considerable arrastre. Juan Orrego-Salas contribuyó con una Sonata a Quatro de gran estilo. A cuatro en el mejor estilo neoclásico a lo Stravinsky".

Por su parte, Wendell Margrave escribe en "The Sunday Star" de Washington: "... La segunda obra de la noche fue una Sonata para flauta, oboe, contrabajo y clavecín absolutamente fascinante, con toda la claridad y el brillo que la instrumentación prometía. Es una obra escrita por Juan Orrego-Salas, ahora de la Facultad de la Universidad de Indiana, y fue ejecutada por los Baroque Chamber Players de esa facultad. Murray Grodner se lució en la traviesa intervención del contrabajo".

En el "Indiana Herald Telephone", S. R. Crowl comenta el concierto de los Baroque Chamber Players en el Recital Hall de la Universidad de Indiana, después del resonante éxito obtenido en Washington por el conjunto. Dice así: "Todas las obras programadas eran del barroco del siglo XVIII, con excepción de 'Edgewood', la Sonata de Juan Orrego-Salas, una obra barroca del siglo veinte escrita especialmente para los Chamber Players. El esplendor de la obra de Orrego-Salas no fue opacada de ninguna manera por el brillo de la ilustre compañía; más bien fueron Couperin, Leclair, Graun y Rameau quienes quedaron desplazados por este a menudo pícaro neobarroco, por esta obra en cuatro movimientos traviesamente imaginativa y sin trabas".

Por su parte, Mary Ellen Straub dice en "The Indiana Daily Student", al referirse a este mismo concierto: "... Todo el programa fue sobresaliente, pero nada semejante al estímulo producido por la "Edgewood Sonata", Op. 55 de Juan Orrego-Salas, que fue estrenada en Washington el 31 de octubre por los Players. Se le describió como 'neobarroco' y

en realidad combina características del barroco y del siglo xx.

"La Intrada tiene un tema atrayente que se desarrolla a través de variaciones rítmicas, que se asemejan al estilo de Stravinsky. Pero esta obra tiene el estilo distintivo de Orrego-Salas. Exige efectos especiales de los instrumentos, como por ejemplo, vibraciones de la flauta. Tiene un final caprichoso en el que la línea del contrabajo tiene un glissando hasta el puente mismo.

"El Aria tiene dignidad y gracia. Sus temas líricos se mueven con lánquida facilidad. El Perpetuum mobile merece esa designación y es delicioso escucharlo. El clavecín no se detiene jamás sino que salta de teclado en teclado, perpetuamente móvil. La Cadenze e Varianti es sencillamente el fin y variación, pero la variación es ingeniosa. Parece que los ejecutantes gozaban tocando la obra tanto como el público que la escuchaba. Durante el intermedio el comentario fue: "Imposible no sentirse feliz". Cuando el profesor Orrego-Salas se unió al grupo en el escenario después de ejecutada la obra, fue una experiencia satisfactoria comprobar el reconocimiento del genio artístico en su propia época".

INSTITUTO COLOMBIANO DE ETNOMUSICOLOGIA Y FOLKLORE

Bogotá, D. E. - Colombia

Este organismo fue creado como departamento de la Universidad de América, de Bogotá, a virtud de Resolución N° 9, de 1954 (septiembre 19), emanada de la Rectoría de la citada fundación universitaria. Como Director del Instituto fue designado el Dr. Andrés Pardo Tovar.

Finalidad estatutaria del nuevo Instituto, cuyas oficinas se han instalado en la casa colonial adquirida en Bogotá por la Universidad de América para sus labores de extensión cultural, es la prosecución sistemática de los estudios analíticos del folklore musical, literario y artesanal de Colombia. Los resultados de esta labor irán apareciendo en monografías ilustradas.

De momento, la Dirección del Instituto está terminando un extenso estudio sobre *La poesía popular en Colombia*, en el que se examinan detenidamente sus orígenes españoles y se analizan sus características propias. Seguirá una reedición crítica del primer trabajo etnomusicológico escrito en el país: *El folklore musical en Colombia*, del maestro Daniel Zamudio (1887-1952), obra publicada en el año de 1936. Y, posteriormente, la monografía *Anotaciones sobre el cancionero ritual del Chocó*, en que

con el Director del Instituto colabora el joven compositor y analista colombiano Blas Atehortúa, exbecario del Instituto de Altos Estudios Musicales de Buenos Aires.

De acuerdo con lo previsto por los estatutos, la Rectoría de la Universidad de América designó por Resolución N° 54 de 1964 (noviembre 3) a los miembros del Comité Consultivo del Instituto Colombiano de Etnomusicología y Folklore: General Julio Londoño, actual presidente de la Academia Colombiana de Historia; Doctor Luis Duque-Gómez, fundador del Instituto Colombiano de Antropología y actual decano de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Colombia; señora Edith Jiménez de Muñoz Piedrahita, Licenciada en Antropología, y Maestro Luis-Alberto Acuña, director del Museo Colonial de Bogotá.

La dirección de las oficinas del Instituto Colombiano de Etnomusicología y Folklore es la siguiente: Calle 13 N° 5-33. Apartado aéreo 5172. Bogotá 1, D. E. (República de Colombia).

Andrés Pardo Tovar, Director del Instituto, nació en Bogotá en el año de 1911. Cursó estudios de Derecho, Ciencias Sociales y Políticas en la Universidad Libre de su país y durante muchos años fue catedrático del Conservatorio Nacional de Música. Fue el iniciador, en Colombia, de los estudios de Historia de la Música, Morfología Musical y Análisis técnico del folklore musical, y fundó y dirigió el extinguido Centro de Estudios Folkloricos y Musicales (Cedefim) de la Universidad Nacional. A comienzos de 1963, presidió la Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología, reunida en Cartagena de Indias. Es autor de numerosos estudios literarios, musicológicos y etnomusicológicos y en la actualidad es miembro del Comité Consultivo del Instituto Interamericano de Investigación Musical de la Universidad de Tulane (Nueva Orleans) y catedrático de Cultura Artística, Sociología de América y Derecho Público Colombiano en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de Colombia.

PRIMERA AUDICION EN EUROPA DE LA MEJOR MUSICA DE TODA AMERICA

por Nivio López Pellón

El Festival de Música de América y España que acaba de celebrarse en Madrid, ha sido catalogado por la crítica como el "acontecimiento más importante de la historia musical es-

pañola de los últimos veinticinco años" y también de "lo que va de siglo", y realmente es así: 44 compositores de 15 naciones americanas, la primera audición europea de cerca de medio centenar de partituras y doce estrenos mundiales, no otro juicio merecen. La actuación de las más importantes Orquestas Sinfónicas españolas, los Conjuntos y Agrupaciones de Cámaras de máximo prestigio y los más ilustres Directores e intérpretes de América y España, en un total de 10 conciertos, han presentado una antología musical, completa y actual, de las músicas de América y España.

España, ventana abierta por donde entra hoy América entera en Europa, ha sido ya centro de distintas manifestaciones artísticas y culturales de todo el continente americano, y todavía se pasea por Europa hoy, desde hace un año, la Exposición Arte de América y España". Por eso quizás alguien se ha preguntado ahora si este Festival o antología musical llegada tarde, cuando muchas otras Exposiciones, de artes hermanas, lo han precedido, pero la realidad es que llega siempre "en un momento muy indicado de la evolución de la música americana y europea en general". Y ha tocado al Instituto de Cultura Hispánica de Madrid la tarea de ir descubriendo a todos el mundo de armonía que irradia América.

Junto con esta antología, completa y actual, de la música contemporánea americana y europea, se celebraron, dentro del Festival, las primeras "Conversaciones de Música de América y de España", que han servido, como ha dicho el Director del Instituto, don Gregorio Marañón, de "punto de partida para un estudio de conjunto, minucioso y sucesivo, de la música de cada uno de los países representados".

España en los futuros Festivales Interamericanos

En el correr de esta muestra musical continental, demostrando hasta qué punto hay afinidades y diferencias en el mundo de las armonías, los grandes valores musicales —consagrados, los unos, en los Festivales Interamericanos de Washington, y los otros, en la propia música española— situaron el Festival como único en su clase, primero en Europa y deseado inicio de una continuidad o permanencia.

Si recogiéramos aquí cuantas opiniones se han manifestado al respecto, se tendría un "concierto" también, de voces laudatorias, mágicamente orquestadas por todo un Continente.

Es así cómo oímos decir al Jefe de la División de Música de la Unión Panamericana,

asesor técnico en la Comisión Permanente del Festival y Secretario de su Comité Ejecutivo, don Guillermo Espinosa:

"Tengo la impresión, casi la seguridad, de que tras este Festival, quedará su continuación y se establecerá alguna forma de permanencia. Varias formas podrían darse en esto, pero siempre serían a base de nuevas ediciones y de que tanto en España como en América se mantuviese esta permanencia. Concretando nuestra idea, se tendría siempre un Festival, bianual, en Madrid, y una participación española por igual en los ya conocidos Festivales de Washington, Interamericanos, que por ser cada dos años, alternarían con el Festival de Madrid. En abril del año entrante será el tercer Festival Interamericano de Washington, y esperamos la actuación en esa fecha de alguna orquesta española. Sería la primera vez".

Esta idea se hace afirmación y definición de tarea futura en las palabras del secretario general del Instituto y director ejecutivo del Festival, don Enrique Suárez de Puga: "Nuestro propósito —dice— es que este Festival no sea el último. Intencionalmente lo hemos denominado el "primero". El Festival tendrá continuidad y permanencia".

Panorámica musical

Seleccionamos, entre los juicios que los críticos musicales de distintas partes del mundo han hecho del Festival, esta panorámica del crítico uruguayo, Washington Roldán:

"En cuanto a la música iberoamericana —dice—, la creación ha pasado, y aun padece, un momento difícil y comprometido. Las nuevas generaciones de compositores, desde el año treinta en adelante, carecían de auténtico dominio de la técnica, y la han buscado en los maestros norteamericanos, que han formado a un grupo de becarios en sus excelentes escuelas; intentaban desprenderse del folklorismo y se han vuelto hacia la tradición estética europea.

"España representa mucho para la música iberoamericana, porque la influencia de la generación de grandes músicos españoles afincados en los países americanos desde 1935, es capital para el renacimiento musical hispanoamericano.

"Las anteriores generaciones hispanoamericanas eran grandes partidarias de Italia y Francia. Pero los nuevos jóvenes se han vuelto hacia la escuela de Viena y sus dodecafónicos, y también hacia la música moderna rusa, los que desean algo más directo y popular.

"No se puede decir —entre las dos corrientes musicales, folklorismo o universalismo—

cuál triunfa en América del Sur. Existe un fecundo dualismo.

"En Norteamérica la música queda exclusivamente en manos de la iniciativa privada, por lo que, en cierto modo, sufre un acondicionamiento comercial. Se "crea" un poco, según los gustos de un público de sensibilidad tradicional, quizás rutinaria.

"Si hasta ahora los nuevos compositores musicales españoles no han sido muy conocidos en América, este Festival hará funcionar ya juntas la música de España y Europa".

La música nueva o contemporánea

Uno de los críticos musicales españoles más destacados del momento, director de programas musicales de Radio Nacional de España, don Enrique Franco, ha definido la música nueva o contemporánea, que presentó el Festival, diciendo:

"Lo mismo que varias generaciones conviven en la vida, en la música también conviven las tendencias. Es el clima fecundo de la creación artística. Y no se puede decir quién tiene razón. Incluso, han de saberlo todos, las tendencias se influyen entre sí.

"Cuando con más perspectiva se enjuicie la música actual, podrá apreciarse el talante unitario que posee. Una vez más sucede aquello de que "los árboles no dejan ver el bosque".

"Y para los que no toleran la música nueva, un consejo: que la oigan con oídos nuevos. Que no la escuchen con los mismos oídos con que oyen a Beethoven... Porque es algo muy nuevo y diferente de lo que están acostumbrados.

"El Primer Festival de América y España debía haberse celebrado hace tiempo. Es el primer paso hacía un entendimiento entre tantos países con afinidades comunes musicales, que merecen ser acrecentadas".

La música joven española

En lo que va de siglo, los Halfter constituyen un señorío musical, del que se honra España. Uno de ellos, el madrileño Rodolfo Halfter, nos dice de la actual música española:

"La música joven española está a la vanguardia de la música joven europea. Y por consiguiente, del mundo, porque Europa continúa siendo la cabeza intelectual de la humanidad. Por eso, en las grandes manifestaciones musicales de Europa, están hoy siempre presente los españoles. No sucedía así en la anterior época, porque había una visión más localista, de nacionalismo musical sublimado.

"Los jóvenes crean música universal, que puede ser comprendida por todo el mundo, aunque no dejan de percibirse sus raíces españolas en la textura. Algo así como el esperanto del lenguaje musical, pronunciado por cada uno con su propio acento patrio.

"Los "viejos" tenemos que ayudar a los jóvenes. No podemos situarnos a la cabeza del movimiento musical, sería antibiológico; lo que sí podemos es facilitarles el camino".

La Música sois vosotros...

En el homenaje que la Dirección del Instituto de Cultura Hispánica ofreció a las personalidades asistentes al Primer Festival de Música de América y España, el Director, don Gregorio Marañón, dijo en el acto:

"Se reza a Dios con el canto gregoriano. Los soldados que van a servir al país —o a morir por él— llevan en su mochila la marcha militar... La humanidad se consuela en sus tristezas con músicas... Los hombres excepcionales, a los que la civilización debe todo, han meditado y creado, abriendo los tímpanos a los sonidos divinos. La Patria tiene su más alta y noble expresión en su himno... La golondrina y la alondra son los símbolos de Dios; los pájaros todos lo son, porque son los únicos que al hablar cantan... Y la Música —añadió a todos los presentes— sois vosotros, y vosotros lo sois todo..."

La gran revelación, precisamente, para Europa, del Festival de Música de América y España, ha sido la de ese vigoroso y personalísimo movimiento musical de un Continente cuya armonía desconocía, olvidando quizás que América toda es música, promesa y valores nuevos... ¡La Música del mundo nuevo sois vosotros, pueblos de América!

Edición completa de las obras de Arnold Schönberg

Bajo el protectorado de la Academia de las Artes de Berlín se publicará una edición completa de las obras de Arnold Schönberg (1874-1951), proyectada en treinta volúmenes. En ella se comprenderán todas las composiciones, planes y esbozos publicados y no publicados. La esposa del compositor, Gertrud Schönberg, ha puesto a disposición el voluminoso legado y todas las fuentes asequibles. El profesor Josef Rufer, discípulo y asistente de Schönberg, prepara la edición con Richard Hoffmann, Leonard Stein, Rudolf Kolisch y Eduard Steuermann, Arnold Schönberg fue socio de número de la Academia de Prusia de las Artes desde 1925 hasta su emigración impuesta por la dictadura nacional-socialista. A partir de 1945 volvió a per-

tener a la Academia del Berlín occidental. Su "Método de composición de doce tonos consecutivos" es fundamental para el desarrollo de la música moderna. La edición de sus obras completas se publica en la Verlag B. Schott's Söhne de Maguncia y en la Universal Edition de Viena.

La décima sinfonía de Gustav Mahler

A principios de octubre se interpretó en Berlín en un concierto de las Semanas de Festivales, la versión para orquesta que el inglés Deryck Cooke hizo de la décima sinfonía de Gustav Mahler que éste había dejado incompleta, como boceto. Berthold Goldschmidt, que hace poco había dirigido el estreno de esta versión en Londres, dirigió también la orquesta sinfónica de Radio libre de Berlín. En el mundo musical se juzga con gran disparidad de criterios la versión de Deryck Cooke. La Sociedad Internacional Gustav Mahler se ha pronunciado contra la refundición y la interpretación. En Berlín la versión de Cooke tuvo extraordinaria acogida. "La décima sinfonía, a pesar de haber quedado en boceto, es auténtico Mahler, y completa el grupo de sus últimas obras en una trilogía homogénea y equilibrada y pone un nuevo y sorprendente final a la evolución del compositor. Con esta obra sale Mahler del círculo de los románticos y se convierte en un compositor moderno. La versión de Deryck Cooke es una obra maestra de interpretación del manuscrito y de intuición complementaria. La sonoridad de Mahler está ahí; si en detalle necesita alguna corrección, eso lo decidirán los especialistas" (Der Tagesspiegel, Berlín).

Música de compositores latinoamericanos en Berlín

El estreno de la séptima sinfonía del compositor brasileño Claudio Santoro tuvo lugar en Berlín en el mes de octubre. La obra fue interpretada por la orquesta sinfónica de Radio Berlín bajo la dirección del compositor, de 45 años, que ha fundado en el Brasil el grupo "Música Viva". Santoro, que se ha ocupado también detenidamente de la técnica serial, y de electrónica, es hoy director de la Sección de Música de la Universidad de Brasilia. Lo que en esta sinfonía "se encuentra como rasgos folklóricos hay que entenderlos en el sentido de Bartók, como reducción a sustancias fundamentales rítmicas, sonoras y melódicas de suma precisión" (Die Welt, Hamburgo). De la moderna música sudamericana presentó Santoro la briosa obertura del argentino Alberto Ginastera "El Fausto crio-

lo". El cuarto concierto para piano del brasileño Heitor Villa-Lobos, fallecido en 1959, y cuyo solo "interpretó con verdadera y virtuosa brillantez" Homero de Magalhaes, está todavía muy cerca del antiguo estilo del virtuosismo.

Música contemporánea en Donaueschingen

La creación musical contemporánea se refleja en las "jornadas internacionales de Música contemporánea" que se celebran anualmente en Donaueschingen. Las Jornadas de este año del 17 al 18 de octubre, fueron inauguradas con un concierto en memoria de los compositores fallecidos en 1963, Paul Hindemith y Karl Amadeus Hartmann. El conjunto de París "Domaine Musicale", bajo la dirección de Pierre Boulez, ejecutó "Coleurs de la Cité céleste" de Olivier Messiaen para piano, instrumentos de viento y batería; un ciclo de poesías de Nelly Sachs con música del joven oboísta suizo Heinz Holliger, y "Fragmentos" de Jean Claude Eloy para orquesta de instrumentos de viento, piano, arpa y batería. Ernest Bour dirigió en el segundo concierto la orquesta de Radio Sudoeste interpretando obras de Friedrich Cerha, Haubensstock-Ramati, Roman Vlad y Krzysztof Penderecki. El concierto para violoncello de Penderecki "con la fuerza y seguridad de su mensaje" (Die Welt) y los bocetos para orquesta de Haubensstock-Ramati de su ópera "América" en la que está trabajando todavía, fueron las que más subyugaron al público. No obstante, "sólo el epitafio de Stravinsky para Natalie Kussewitzky, notablemente reprimido, espiritualmente estilizado, respondió a lo intemporal del acto". La actual misión de las Jornadas musicales de Donaueschingen —dijo el profesor Heinrich Strobel, presidente de la Sociedad Internacional de Música Nueva, director de las Jornadas musicales— es la "de descubrir constantemente músicos jóvenes" porque "en realidad Berio, Boulez y Stockhausen no necesitan ya un Donaueschingen".

Obras de Carter y Xenakis en el Festival de Berlín

Durante las Semanas de Festivales de Berlín el conjunto instrumental de Musique Contemporaine de París, bajo la dirección de Bruno Maderna, dio a principios de octubre un concierto con obras de jóvenes compositores de Francia, Grecia y los Estados Unidos. En el programa ocuparon un importante lugar los becarios de Berlín de la Ford Foundation, Elliott Carter (E.E. UU.) y Yannis Xenakis (Grecia). El concierto doble de

Carter para clavecín y piano "convenció como música viva, fluida y al mismo tiempo completamente moderna. La forma de tratar la batería fundiéndola con los elementos sonoros de los distintos instrumentos de la orquesta y los solos, revela al músico nato" (Der Tagesspiegel, Berlín). La sonoridad de la composición de Xenakis "ST-10-1-080262" "no deja de tener encanto. Estas condensaciones del sonido tienen algo categórico, subyugador, sin la posibilidad de desarrollarse en el sentido tradicional". El francés Gilbert Amy dirigió personalmente su pieza en dos tiempos "Alphabeth" que al mismo tiempo señalaba nuevas posibilidades sonoras.

Semana de música experimental en Berlín

La música electrónica tiene ya cuarenta años de antigüedad. Entre los primeros instrumentos electrónicos figuran el trautionio en Berlín y las "Ondes Martenot" en París. Después de la guerra el desarrollo del nuevo magnetófono ofreció la posibilidad de grabar el sonido directamente de generadores eléctricos en la cinta y darle múltiple estructura mediante la técnica de combinación y corte. El extraño mundo de sonidos mixtos que así resultaban ha ejercido una gran influencia en la música moderna. Entretanto la música electrónica se ha ido perfeccionando hasta adqui-

rir una forma refinada de reproducción. Se perfeccionaron las formas de la música estereofónica, y con la colaboración de instrumentos se ha conseguido una "música experimental" que es para muchos compositores su gestivo objeto de estudio.

La Academia de las Artes de Berlín ha invitado ahora a los Estudios electrónicos de los diferentes países para una "Semana de música experimental" y a un "Congreso de música electrónica" en la capital alemana para dar a los compositores, intérpretes y colaboradores de los estudios de música experimental de Europa, América y Asia una idea del estado actual de la música experimental y su desarrollo en los últimos quince años. Los actos, que duraron cinco días, se inauguraron con un concierto en el que se interpretaron obras de Boris Blacher (Berlín), Josef Tal (Israel), Bruno Maderna (Italia) y Luciano Berio (Italia). En las conferencias el belga Henri Pousseur, Boris Blacher, el escritor francés Michel Butor, el físico Fritz Winckel de la Universidad Técnica de Berlín, el compositor holandés Henk Badings, y otros estudiaron problemas de la audición y el descubrimiento de nuevos y desconocidos mundos sonoros. El profesor Winckel expresó el convencimiento de que se ha superado la amenaza de la música técnica. La comunicación entre la música y la técnica está otra vez determinada por el hombre.

JUVENTUDES MUSICALES CHILENAS

EXTENSION ARTISTA EDUCACIONAL
RESUMEN DE ACTIVIDADES DESARROLLADAS DURANTE EL SEGUNDO SEMESTRE DE 1964

CONCIERTOS EDUCACIONALES. Sala Valentín Letelier.

Julio 1º. Recital Trío de Vientos "Juventudes Musicales"; integrantes: oboe CANCIO MALLEA; clarinete: JAIME ESCOBEDO; fagot: PATRICIO BRAVO. Julio 15. Recital de piano de IRIS SANGÜESA. Julio 22. Recital de flauta y piano: MARIA ANGELICA SEBASTIAN y CARLOS MIRO y recital de piano de JULIO LAKS. Agosto 12: Recital de guitarra de RICARDO VALENZUELA. Agosto 19: Recital de piano de LUIS CARLOS MIRANDA. Septiembre 2: Recital de arpa, flauta y piano: MARIA ANGELICA ZENTENO, JOSEFINA SAN MARTIN y POLA BAYTELMAN. Septiembre 9. Actuación de Conjuntos de Jazz del Instituto Chileno Bancario de Cultura. Septiembre 23. Recital de MAGDA MENDOZA (contralto) acompañada al piano de CARLA HUBNER. Septiembre 30. Recital de piano a cuatro manos de GLADYS MUJICA e IRENE HUNDEWADT. Octubre 7. Recital de MARGARITA FERNANDEZ GREZ (soprano) acompañada al piano de CARLA HUBNER. Octubre 14. Recital de violín de MANUEL LOPEZ, acompañado al piano de ELIANA VALLE. Octubre 21. Recital de piano de GLADYS MUJICA e IRENE HUNDEWADT. Octubre 28. Recital de piano de ARTURO BARRIA. Noviembre 4. Recital de piano de PILAR LAGO. Noviembre 11. Recital de guitarra de la Sra. LILIANA PEREZ COREY, Profesora del Conservatorio Nacional de Música, y ANTONIO MORALES. Noviembre 18. Recital de violín de PATRICIO CADIZ, acompañado al piano de ELIANA VALLE.

En Escuelas Universitarias

Bellas Artes. Agosto 18, 18 horas: actuación del Quinteto de Vientos "Juventudes Musicales".

Química y Farmacia. Agosto 25, 19 horas: recital de piano de Julio Laks.

Medicina Veterinaria. Agosto 28, 11 horas: recital de piano de Pilar Lago.

Pensionado Escuela Ingenieros Industriales (U.T.E.). Agosto 18, 21,30 horas: actuación Quinteto de Vientos "Juventudes Musicales".

En Institutos y Colegios

Instituto Bancario de Cultura. Agosto 3, 19 horas: recital de arpa, flauta y piano: María

Angélica Zenteno, Josefina San Martín y Pola Baytelman.

Instituto Chileno-Francés de Cultura. Agosto 28, 19 horas: actuación Coro de la FECH, dirige Sr. Mario Baeza. Octubre 30, 19 horas: actuación coros Luchetti y Vida Sana, dirige Sr. José Gaete Moreno.

Escuela Nº 2 de Niñas. Julio 12, 19 horas: Pantomimas a cargo de Adolfo Miranda y actuación Conjunto Folklórico Escuela Experimental Pedro Aguirre Cerda, dirige Sr. Lorenzo Alvarez.

Liceo Nº 1 de Hombres "Valentín Letelier". Julio 18, 11 horas: recital de guitarra de Ricardo Valenzuela.

Liceo J. Victorino Lastarria. Julio 30, 15 horas: actuación Orquesta Sinfónica de Profesores, dirige Sr. Víctor Nazar.

La Gratitud Nacional. Agosto 7, 19 horas: recital de guitarra de Octavio Bustos.

Internado Nacional Barros Arana. Agosto 7, 19,30 horas: actuación Coro de la FECH, dirige Sr. Mario Baeza.

Patrocinio San José. Agosto 8, 19 horas: recital de flauta y piano: María Angélica Sebastián y Carlos Miró.

Liceo Experimental Darío Salas. Agosto 25, 18,30 horas: recital de guitarra de Antonio Morales.

Liceo "Los Leones". Agosto 26, 11 horas: recital de flauta y piano de Fernando Harms y Jorge Arriagada y de guitarra de Sergio Arriagada.

Liceo Nº 2 de Niñas. Octubre 14, 19 horas: recital de guitarra de Karim Goldman.

Liceo Hispano Chileno. Noviembre 14, 11 horas: Pantomimas a cargo de Roberto Espina.

Colegio Universitario El Salvador. Noviembre 14, 15 horas. Actuación Quinteto "Juventudes Musicales".

Salas Céntricas

Teatro Sylvia Piñeiro. Julio 1º, 19 horas: recital de guitarra de Antonio Morales.

Teatro Ministerio de Obras Públicas. Ju-

lio 3, 19 horas: actuación Coro de la FECH, dirige Sr. Mario Baeza.

Salón de Honor de la Universidad de Chile. Julio 8, 19 horas: recital de guitarra de Ricardo Valenzuela. Recital de flauta y piano: María Angélica Sebastián y Carlos Miró.

Teatro Las Condes. Diciembre 13, 10 horas: recital de guitarra de Ricardo Wüllfrodt.

Teatro Gran Palace. Diciembre 19, 10 hrs.: recital de guitarra de Karim Goldman.

Otras ciudades

San Felipe. Julio 16, 19 horas: recital de violín y piano de María Mercedes Saavedra y Carlos Miró.

Curicó

Círculo Español. Agosto 11, 20 horas: actuación Quinteto de Vientos "Juventudes Musicales". Agosto 18, 18 horas: recital de guitarra de Edmundo Vásquez. Agosto 18, 21,30 horas: actuación Cuarteto de Cuerdas: "Schubert", integrantes: violín I: Miguel Fernández; violín II: Guillermo Santana; Viola: Oscar Sandoval; cello: Wagner Ruiz. Diciembre 19, 19 horas: recital de guitarra de Antonio Morales.

Buín

Agosto 26, 19 horas: actuación Quinteto de Vientos "Juventudes Musicales".

Quillota

Septiembre 26, 19 horas: actuación Conjuntos Jazz del Instituto Bancario de Cultura.

Limache

Septiembre 27, 19 horas: actuación Conjuntos de Jazz del Instituto Bancario de Cultura.

Puente Alto

Cine Plaza. Noviembre 17, 19 horas: recital de guitarra de Ricardo Wüllfrodt.

FERIA DE ARTES PLASTICAS EN SAN MIGUEL

Esta Feria se efectuó entre los días 19 y 27 de diciembre, en ella participaron: martes 22, 19 horas: Quinteto de Vientos "Ju-

ventudes Musicales"; miércoles 23, 19 hrs.: recital de canto y guitarra: María Teresa Reinoso y Edmundo Vásquez; sábado 26, 19 hrs.: Cuarteto de Cuerdas Schubert.

FRANQUICIAS

Durante 1964 los estudiantes y socios de Juventudes Musicales Chilenas gozaron de las siguientes franquicias:

Instituto de Extensión Musical

Temporada Oficial Orquesta Sinfónica de Chile. (15 conciertos).

A partir del IV Concierto los socios de Juventudes Musicales Chilenas gozaron de una rebaja del precio de estas entradas: día viernes: estudiantes: E° 2. Socios: E° 1. Concierto repetición: estudiantes: E° 0,80. Socios: 0,60 escudos.

Abonados:

Entradas viernes: 917.

Entradas domingos: 6.151.

Temporada de Primavera: (3 Conciertos).

Total de entradas: 373.

Temporada de Música de Cámara

Los socios de Juventudes Musicales Chilenas gozaron de invitaciones.

Total entradas estudiantes: 250.

Teatros

Teatro Antonio Varas. Se otorgó a estudiantes y socios de JJ. MM. 16.800 franquicias para asistir a las obras presentadas este año: La Estación de la Viuda, ¿Quién le tiene miedo al Lobo? y Romeo y Julieta.

Teatro Camilo Henríquez. Para las funciones de este teatro se otorgaron 680 entradas a precios rebajados.

Teatros de Cámara. Durante este año se otorgaron 7.680 franquicias.

TEMPORADAS DE CAMARA.

VI Temporada de Música de Cámara. Instituto Chileno-Alemán de Cultura.

10 de agosto. Homenaje a Richard Strauss, Concierto-Conferencia. Soprano Lucía Gana,

acompañada al piano de Elvira Savi. Conferencia a cargo del Dr. Hans Simon.

24 de agosto. Conjunto de Madrigalistas y Coro de la Universidad de Chile, dirige Marco Dusí.

31 de agosto. Homenaje a Jean P. Rameau en el Segundo centenario de su muerte. Recital de clavecín a cargo de Lionel Party y charla de Luis Merino.

28 de septiembre. Recital de violín: Gustavo García, acompañado al piano de Oscar Gacitúa.

Total de socios activos: 979; cooperados: 18.

Total de concierto: 62.

Sesiones de trabajo con delegados universitarios: 30.

CONCURSO NACIONAL DE AFICHES.

En el mes de abril se realizó un Concurso Nacional de Afiches, con el fin de seleccionar trabajos para enviar al Concurso Internacional que se efectuó en Holanda.

El Jurado Nacional estuvo formado por: Sr. Carlos Botto, Presidente de Juventudes Musicales Chilenas, y por los señores Carlos Pedraza, Camilo Mori, Jorge Elliot, y señora Aída Poblete, en representación de la Facultad de Bellas Artes.

El resultado del Concurso fue el siguiente:

Primer Premio: Graciela González.

Segundo Premio: Hugo Jorquera.

Estos trabajos fueron enviados a Holanda conjuntamente con el premiado con Mención Honrosa de Miguel Angel Céspedes.

Otras Menciones Honrosas: Armando Schröder, Emma Inostroza, Magaly Matus, Graciela González.

QUINTETO DE VIENTOS JUVENTUDES MUSICALES.

El 23 de julio del presente año con el Trío Juventudes Musicales se formó el Quinteto *Juventudes Musicales*; cuyos integrantes son: flauta: *Fernando Harms*; oboe: *Cancio Mallea*; clarinete: *Jaime Escobedo*; corno: *Raúl Silva*; fagot: *Patricio Bravo*.

CONCURSO CRAV.

En el Concurso CRAV para ejecutantes realizado este año en instrumentista de teclado obtuvo el Primer Premio *Roberto Bravo*, Vicepresidente de Juventudes Musicales; y en instrumentos de viento: el Primer Premio fue otorgado a *Jaime Escobedo*, integrante del Quinteto *Juventudes Musicales*.

• • •

Juventudes Musicales Chilenas clausuró sus actividades del presente año con un Baile realizado el 14 de noviembre en la Sede de esta Federación: Compañía 1264.

JUVENTUDES MUSICALES DE VIÑA DEL MAR.

Organización.

Durante el año 1964, Juventudes Musicales de Viña del Mar y Valparaíso organizó una Filial dependiente de la sede principal de Santiago. Constituyéndose el siguiente directorio Adulto:

Presidente: Sr. Carlos Poblete Varas (Asesor Musical de la U. T. F. S. M.).

Directores: Sr. Raúl Didoméico (a cargo de espectáculos y difusión radial de la U. T. F. S. M.); Sr. Silvio Olata (Profesor de Educación Musical); Director-Secretaria: Sra. Inés Byt de Lagreze.

Directorio Juvenil:

Presidente: Sr. Alberto Varas (SS. CC. de V. del M.).

Vicepresidente: Sr. Carlos Fontaine (U. T. F. S. M.).

Secretaria: Srta. María Lagreze (Liceo V. del M.).

Tesorero: Sr. Raúl Acosta (U. T. F. S. M.).

Directores: Srta. Verónica Lagreze (Liceo V. del M.); Sr. Juan Wagener (Liceo V. del Mar).

Sede Oficial.

Sede Oficial de J.J. MM. de Viña es la Universidad Técnica Federico Santa María, gracias a la gentileza del Sr. Rector don Carlos Cerutti Gardeazábal. Realizándose los conciertos en el Aula Magna de este plantel universitario.

Socios.

En el año 1964 renovaron sus carnets 240 socios.

Conciertos.

Juventudes Musicales de Viña tuvo franquicias para los conciertos organizados por Pro Arte de Viña del Mar; Universidad Técnica Federico Santa María; Universidad Católica de Valparaíso y Goethe Institut de Valparaíso.

Con los auspicios del Departamento de Extensión Musical de la U. T. F. S. M. y Juventudes Musicales de Viña se realizó una

temporada de ocho conciertos; los cinco últimos contaron con la colaboración de la Sede principal de Santiago.

1. 11 de noviembre: Orquesta de Cámara de la U. Católica de Santiago, dirige Fernando Rosas. Solistas: Jaime de la Jara y Fernando Ansaldi (violines); Roberto González (cello); Gabriela Pérez (clavecín).

2. 25 de noviembre: Recital de piano a cuatro manos: Hernán Cruz y Paul Ebel.

3. 3 de diciembre: Recital de Sonatas: Luis Merino, Gustavo Ruiz y Gimena Cabello.

4. 12 de agosto: Recital de piano de Leonel Saavedra.

5. 26 de agosto: Quinteto de Vientos "Juventudes Musicales".

6. 9 de septiembre: Recital de violín de Rubén Moncada, acompañado al piano de Paul Ebel.

7. 14 de octubre: Recital de canto de María Teresa Reinoso, acompañada al piano de Elvira Savi.

8. 28 de octubre: Recital de piano a cuatro manos: Gladys Mujica e Irena Hundewadt.

Primer Festival del Cantar Juvenil.

Fue organizado por el Colegio de los Sagrados Corazones de Viña del Mar y bajo los auspicios de la I. Municipalidad de Viña del Mar. Se desarrolló entre los días 10 al 12 de octubre, participando 25 conjuntos.

Sylvia Núñez
Secretaria General

Santiago, diciembre de 1964.

SEMANA DEL FOLKLORE

Con el propósito de estimular y complementar sus tareas investigadoras, el Instituto de Investigaciones Musicales decidió organizar, en 1961, la primera Semana del Folklore Chileno. Fue un ensayo exitoso, que culminó con el torneo de 1963, con carácter internacional y con el brillo de magníficos espectáculos divulgativos. En el curso de estos tres años se consideraron variados tópicos de la especialidad, se recordó a los grandes maestros de ella y se procuró interesar a la juventud entusiasta en la prolongación de los afanes científicos. Al trazarse la planificación de la cuarta jornada, el Director del Instituto previó la conveniencia de incluirla en la Escuela de Verano de la Universidad de Chile. Esta proposición de Vicente Salas Viú fue recogida por la Escuela de Valparaíso, y fue así como, por primera vez, la Semana del Folklore llegó a constituirse en una actividad del Departamento de Extensión Universitaria, con las consiguiente ventajas de prestigio y publicidad.

El miércoles 6 de enero se efectuó el acto inaugural, con las palabras del Jefe de la Sección Misiones y Conferencias del mencionado Departamento, señor Luis Arenas, quien se refirió a la importancia de la participación de los estudios folklóricos en la XXX Escuela Internacional de Verano. A continuación, y representando al Instituto de Investigaciones Musicales, el autor de estas líneas expuso el contenido y finalidad de la Cuarta Semana, y recordó a la gran impulsadora de la investigación folklórica en el Instituto de Extensión Musical de veinte años atrás, doña Filomena Salas, "activísima animadora de iniciativas", a cuyo tesón y perseverancia se debe, en gran medida, la descollante posición científica de la entidad organizadora de estas Samanas. Posteriormente, un grupo de alumnos y egresados del Conservatorio Nacional de Música presentó las conclusiones elementales del tema Organografía Folklórica Chilena, correspondiente al primer Seminario de Folklore desarrollado en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, y mediante el cual se obtuvo, durante un año de labor, un planeamiento metodológico integral con respecto de nuestros instrumentos tradicionales.

La segunda sesión estuvo dedicada a la lectura de la monografía elaborada por los miembros del Instituto, Raquel Barros y Manuel Dannemann, titulada La Ruta de la Virgen de Palo Colorado, en la cual se aplicó el procedimiento de describir minuciosamente la procesión de la imagen viajera de la parroquia de Quilimarí, para obtener una visión orgánica del comportamiento folklórico

general y musical de gran parte de la Comuna de Los Vilos, en el Departamento de Illapel.

Otro investigador del Instituto, Jorge Urrutia Blondel, tuvo a su cargo el trabajo de la tercera reunión, el que versó sobre Folklore Ritual de las Provincias de Aconcagua y Valparaíso, que contempló un panorama nacional de los grandes sectores de las manifestaciones religiosas, y luego se circunscribió al área del título, poniendo el acento en los elementos literarios, musicales y coreográficos de los danzantes llamados *chinos*.

Finalizó la Semana de Santiago con una magnífica presentación de genuinos cultores folklóricos, provenientes de Los Vilos, Putorquita, Melipilla y Pirque, la cual tuvo lugar en el teatro al aire libre del Parque Cousiño, cedido gentilmente para este efecto por la Municipalidad de Santiago, con la colaboración del Departamento Técnico de la Dirección de Informaciones de la Presidencia de la República, que facilitó el equipo de amplificación necesario.

La jornada de Valparaíso ofrecía halagüeñas expectativas, tanto por la presencia de alumnos universitarios extranjeros, como por la disposición de tiempo adecuada para celebrar el total de las actividades originalmente programadas, que en el período de Santiago fue forzoso reducir, para adaptarse al normal desenvolvimiento de la Escuela partinente. No obstante, múltiples factores de publicidad, de obtención de local, de horario, y muchos otros imponderables, obstaculizaron los esfuerzos humanos y económicos de los organismos que proyectaron la etapa porteña. Pese a todo, el domingo 10 de enero se produjo la iniciación, que contó con una actuación similar a la de Santiago, sumándose esta vez el baile de los *chinos* de Zapallar, que rivalizó en destreza coreográfica y de contrapunto versificado con el grupo de Putorquita, dirigidos por los *alféresces* Manuel Manso y Guillermo Valenzuela, respectivamente, que contaron con el apoyo extraordinario del *abanderado* de Hijuelas, Manuel Escudero. También participaron *cantores* y *payadores* melipillanos, descollando Pirincho Morales en la ejecución del arpa y Domingo Pontigo en la de la guitarra. Por su parte, el conjunto familiar formado por Daniel, Manuel y Rado-miro Hidalgo, todos provenientes de Tilama, provincia de Coquimbo, volvió a dejar muy en alto la calidad estética y sociológica de nuestros bailes vernáculos, por intermedio de la interpretación de *las lanchas* y de *la danza*, especies rituales cuyo centro de mayor ejercicio es el departamento de Illapel. Sólo estuvo ausente el extraordinario *tocador* y *cantor* de La Puntilla de Pirque, Santos

Rubio, quien en el Parque Cousiño hizo un verdadero despliegue instrumental, confiado al guitarrón, la guitarra, el arpa y la armónica.

La única sesión de estudios de Valparaíso comprendió el ya citado trabajo de Jorge Urrutia, debidamente resumido sobre la base de una nutrida ilustración fotográfica, y el del joven profesor primario, Pablo Humeres, referente al folklore ariqueño fronterizo, destinado a analizar, fundamentalmente, el complejo fenómeno del carnaval en algunas de las localidades más representativas del interior del departamento, como Socoroma, Putre, Esquiña, lo que significó la primera sistematización de este tema en lo que concierne a la provincia de Tarapacá, y un notable aporte a su apreciación nacional.

La Cuarta Semana cumplió plenamente su cometido en Santiago, y en Valparaíso abrió un leve surco de inquietud por nuestra disci-

plina, que bien podría profundizarse en futuras Escuelas de Verano, recogiendo las experiencias de 1965, por encima de los contratiempos y limitaciones aludidos, paliados por la amable y constructiva disposición del profesor Ricardo Benavides, Director del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile en esa ciudad.

En nuestros días, en que la difusión de las formas musicales folklóricas y la promoción de los estudios sobre éstas, se expanden con progresiva insistencia, por lo común, sin o con errónea orientación, el Instituto de Investigaciones Musicales se ha hecho presente una vez más para asumir la posición universitaria directriz que le pertenece, y que ha encontrado en esta clase de jornadas, un cauce expedito y vigoroso.

Manuel Dannemann

PARTITURAS Y MATERIALES

PARTITURAS Y MATERIALES RECIBIDOS EN CANJE POR EL ARCHIVO DEL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Los siguientes materiales han sido recibidos en canje en el Archivo del IEM:

Claras Luces (partitura): Esteban Salas (Edición Universidad de Oriente, Santiago de Cuba).

Esta edición facsimilar de "Claras Luces", del notable compositor cubano del siglo XVIII, tiene un alto interés para aquellos preocupados de la música americana de siglos pasados, aparte del interés musical que en sí tiene la partitura. Es ésta una obra para cuatro voces con acompañamiento de violines y bajo, en que las partes vocales e instrumentales están escritas en forma independiente, según la antigua costumbre, sin hacer propiamente una partitura, costumbre aquella que, ya desaparecida en el viejo continente, se mantuvo largo tiempo en Cuba.

La publicación de esta obra de Salas está precedida de un completo análisis musical e histórico de Pablo Hernández Balanguer, que da una clara visión de la actitud estética del compositor y de la influencia europea en América Latina, especialmente en Cuba. Se preocupa también el referido musicólogo, muy profundamente, del sistema de notación empleado por Salas y sus contemporáneos, estableciendo importantes observaciones.

Sinfonía N° 5 (partitura): Alfred Mendelsohn (Ediciones Musicales de la Unión de Compositores de la República Popular Rumana).

Alfred Mendelsohn nació en Bucarest el 10 de febrero de 1910. Estudió música y filosofía en Viena. De regreso en Rumania continuó sus estudios musicales con Alfonso Castaldi y Mihail Jora. Desde 1932, en que inicia su carrera artística, Mendelsohn desarrolla múltiples actividad como compositor, director de orquesta y profesor de composición.

La obra de Mendelsohn como compositor comprende siete sinfonías, dos ballets, varios poemas sinfónicos (Cantata de Bucarest, La voz de Lenin. El gran Octubre, etc.), una sinfonía para coro y orquesta, etc. Además tiene una gran producción de música de cámara.

La Quinta Sinfonía en Re fue escrita entre los años 1952 y 1953. Se inspira ella, según palabras del compositor, en la dolorosa época

de la segunda guerra mundial y del período que le antecedió, y en la lucha por la liberación de Rumania de los fascistas, la realización del socialismo y la paz.

El primer movimiento está escrito en forma Sonata con una introducción lenta que simboliza los sufrimientos del pasado. El segundo es un Scherzo de estructura tradicional cuyo trío se basa en una melodía popular. El tercer tiempo es un lírico andante construido en forma de lied. El movimiento final tiene forma Sonata antecedido de una introducción. Finaliza con una brillante Coda.

Cuartero de Cuerdas (partitura): Theodor Rogalski (Ediciones Musicales de la Unión de Compositores de la República Popular Rumana, Bucarest).

Además de compositor, Theodor Rogalski es Director de Orquesta, pianista y profesor. Su contribución a la difusión musical en Rumania ha sido enorme. Recibió el título oficial de Maestro Emérito de Artes.

Nació en Bucarest y en esta ciudad inició sus estudios musicales que continuó posteriormente en París como alumno de Vincent D'Indy y Maurice Ravel. Sus primeras presentaciones como pianista y compositor datan de 1922.

A partir de 1932 se consagra a la formación de la Orquesta Sinfónica de Radio Rumana, luego organiza la Orquesta del Ministerio de Asuntos Interiores y la Orquesta Sinfónica del Consejo Popular de la capital. Al mismo tiempo es profesor del Conservatorio de Bucarest.

Rogalski tiene una obra abundante, tanto sinfónica como de cámara.

El Cuarteto de Cuerdas es una obra de juventud, data de 1923. Fue escrito en Bucarest y tres años después obtuvo el Primer Premio Georges Enesco. Es esta una obra que muestra la influencia de sus maestros franceses, tanto en lo estético como en lo formal, pues sigue la tendencia cíclica usada por Franck primero y D'Indy después. El Cuarteto tiene tres movimientos, el primero, Moderato con moto, tiene forma Sonata; el segundo, Allegretto con moto, es tripartito, y el último es un Rondó, Vivo e Giocoso, con una introducción, Poco andate.

Ave Maria (Partitura): Juan Alberto Mendoza (Dirección General de Bellas Artes, Guatemala).

Juan Alberto Mendoza estudió en el Con-

servatorio Nacional de Música de Guatemala con los maestros Alcántara, Gutiérrez, Alvarez, Figueroa, Arias y Lebegott. Dos años antes de obtener su título, en 1909, obtuvo el primer premio en un importante concurso con su Marcha triunfal "Gloria al General García Granados", composición que en 1915 obtuvo el primer premio y medalla de honor en la Gran Exposición de San Francisco de California y en 1928, los mismos laureles en Costa Rica.

Pianista y Director de Orquesta, Mendoza obtuvo grandes éxitos en su patria y en el exterior por lo que, en 1925, fue nombrado Director del Conservatorio Nacional, institución que reorganizó íntegramente.

Entre sus obras como compositor, muchas de ellas producto de su espíritu profundamente libertario, hay que mencionar "Canción Patriótica", "Improvisación Sinfónica", "Quetzalcoatl", etc.

El Ave María para barítono o bajo, quinteto de cuerdas y piano, es una obra sencilla, fundamentalmente armónica y muy característica del estilo del compositor.

El Archivo del Instituto de Extensión Musical ha recibido, también en intercambio, los siguientes materiales:

PARTITURAS Y MATERIALES MUSICALES

Para Piano:

- El Invierno (autor anónimo), Guatemala.
- El Torero (José Sáenz), Guatemala.
- Guatemala (Julián González), Guatemala.
- El Pavo (Anselmo Sáenz), Guatemala.
- Mi conchita (Manuel Coronado), Guatemala.
- Fiesta de Pájaros (Jesús Castillo), Guatemala.
- A canoa virou... (H. Villa-Lobos (Brasil)).
- Sonata para piano (Rodolfo Halffter), México.

Para Violín y Piano:

- Sonata (Tapia Colman), México.
- Suite, Blas Galindo (México).
- Pastorale, Rodolfo Halffter (México).

Para Canto y Piano:

- Amar Amar, José Sáenz (Guatemala).
- Absorto en tu memoria, autor anónimo (Guatemala).
- Flor de Pascua, Dolores Batres (Guatemala).
- Monja, Wotzbeli Aguilar (Guatemala).
- Dos canciones, Blas Galindo (México).
- Cuatro canciones de amor, Luis Sandi (México).
- Dos sonetos, Rodolfo Halffter (México).
- A voz do povo, Héctor Villa-Lobos (Brasil).
- Grito de guerra, H. Villa-Lobos (Brasil).
- Realejo, H. Villa-Lobos (Brasil).
- Desejo, H. Villa-Lobos (Brasil).
- Redondilha, H. Villa-Lobos (Brasil).
- Abril, H. Villa-Lobos (Brasil).
- Canao do Carreiro, H. Villa-Lobos (Brasil).

Para Coro a Capella:

- Bendita sabedoria, H. Villa-Lobos (Brasil).
- Canciones de Navidad, autores varios (Puerto Rico).

Para Orquesta:

- Poema o Trude, Shostakovich (URSS).
- Sinfonía, Rodion Sheidrin (URSS).
- Gayaneh, Primera suite, Aram Khachaturian (URSS).
- Sinfonía Op. 12, Aram Khachaturian (URSS).
- Quetzalcoatl, Alberto Mendoza (Guatemala).
- Concierto para violín y orquesta, Renzo Kokai (Hungría).

Libros:

- Historia del Himno Nacional de Colombia, Miguel Aguilera (Colombia).
- Lorenzo Fernández compositor brasileiro, Eurico Nogueira (Brasil).
- Villa-Lobos, Uma interpretação. Andrade Muricy (Brasil).

El material antes mencionado se encuentra en el Archivo Musical del Instituto de Extensión Musical a disposición de los interesados.