



REVISTA MUSICAL CHILENA



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 XXI Santiago de Chile, Julio-Septiembre de 1967 Nº 101

S U M A R I O

EDITORIALES:

Cincuentenario de la Sociedad Bach (1917-1967)	3
Carlos Vega-Lauro Ayestarán	5
SAMUEL CLARO: Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana	8
ALBERTO SORIANO: Lauro Ayestarán (1913-1966)	26
LAURO AYESTARAN: La "Conversación" de Tomboriles	32
Bibliografía de Lauro Ayestarán	35
GILBERT CHASE: Recordando a Carlos Vega	36
CARLOS VEGA: Las especies homónimas y afines de "Los orígenes del Tango argentino"	49
POLA SUAREZ URTUBEY: Los trabajos inéditos de Carlos Vega	66
Instituto de Musicología Carlos Vega	72
Contribución a la Bibliografía de Carlos Vega	73
COLABORAN EN ESTE NUMERO	87
CRONICA:	
Orquesta Sinfónica de Chile	88

Orquesta Filarmónica Municipal	91
Conciertos de Cámara	94
Ballet	102
La música en el Norte y Sur del país	105
NOTICIAS	107
NOTAS DEL EXTRANJERO	113
IN MEMORIAM:	
Don Nino Marcelli	122
Andrés Sas	123
HEMOS LEIDO	125

Editoriales

CINCUENTENARIO DE LA SOCIEDAD BACH

1917 - 1967

El 28 de julio de este año —coincidiendo con el aniversario de la muerte de J. S. Bach— se conmemoró la fundación de la Sociedad Bach. En 1917 un grupo de jóvenes reunidos en casa de Domingo Santa Cruz Wilson habrían de iniciar un movimiento de renovación de gran envergadura para la vida musical del país.

En un comienzo se juntaron con el objeto de cantar coros de Palestrina y otros polifonistas del Renacimiento. Estas obras, escuchadas en el seno de familias que cultivaban la música asiduamente, eran desconocidas por el público santiaguino ávido asistente a espectáculos de ópera italiana, la única manifestación aceptada en la cultura musical de la época. Sin embargo, adoptaron el nombre de Sociedad Bach, el que les fue sugerido por la actividad de una institución similar, que dirigía en París, M. Gustav Bret, el que más tarde sería un buen amigo de Santa Cruz.

La primera época de la Sociedad Bach, hasta 1923, se limitó a reuniones semanales de los socios que ya habían aumentado considerablemente. Su actuación pública se inicia el 25 de diciembre de ese año, cuando, bajo la presidencia del compositor Alfonso Leng, se reunió una Asamblea General con 28 socios en la que invistieron a Domingo Santa Cruz como Presidente. En reunión citada pocos días después, Domingo Santa Cruz propone el "proyecto de ampliación de la Sociedad" porque, "siendo su fin el fomento del arte musical en Chile, ya había llegado el momento de iniciar el movimiento correspondiente". Se anunció también que "se organizaría una sección de propaganda que tendrá por objeto dar a conocer la Sociedad Bach y sus fines de *fiscalizar el movimiento musical de Chile*". El Acta de la sesión termina diciendo que se esbozaron "las proyecciones de la Sociedad: entre otras, la formación de un *Cuarteto*, una *Orquesta* y la creación de una *Revista Musical*". El año 1924 se realizaron en Santiago siete conciertos con obras de J. S. Bach, que constituyen los primeros festivales de sus obras en Chile.

El año siguiente, 1925, fue otro de los años gloriosos de la Sociedad Bach. El 5 de mayo se verificó el primer concierto con participación del Coro de la Sociedad Bach, cerrándose la temporada con el estreno del Oratorio de Navidad de Bach, el 12 de diciembre, bajo la dirección de Armando Carvajal.

Se cumplían los audaces proyectos de 1923; habían contratado una orquesta de sesenta miembros que dirigiría Armando Carvajal y el Cuarteto de Cuerdas estaría a cargo de Werner Fischer.

Pero 1925 sería año "de luchas" y en octubre se inicia la más grande de todas, la reforma de la enseñanza que debía llevar a la Sociedad Bach a un conflicto sin cuartel con el Conservatorio Nacional de Música, dirigido entonces por don Enrique Soro. La Sociedad Bach se dirigió al Gobierno a fin de obtener la reforma del Conservatorio, su elevación al rango universitario y el establecimiento de mecanismos de divulgación de la música.

El famoso planteamiento de 1924 había fijado a su acción una labor *depuradora, renovadora, encauzadora y organizadora*, la que se cumplió plenamente entre 1925 y 1940. En 1927 fundan su propio establecimiento educacional y abogan por reformas dentro del Consejo de Enseñanza Artística; en 1928 logran la reforma del Conservatorio Nacional de Música; en 1929 la Universidad de Chile asume la dirección musical del país por intermedio de su recientemente creada Facultad de Bellas Artes; en 1931 nace la Sociedad Nacional de Conciertos Sinfónicos y en 1940 se crea el Instituto de Extensión Musical por Ley 6696, con una orquesta sinfónica, ballet, conjuntos de cámara y coro polifónico. La Sociedad Bach había triunfado.

Los cimientos establecidos hace cincuenta años permitieron que Chile, hoy, cuente con una actividad musical madura y de profundo arraigo en nuestra cultura. La historia de la música chilena del presente siglo no puede dejar de asimilarse con la labor creadora y organizadora de Domingo Santa Cruz Wilson. Los "Hermanos Bach" que se reunieron como en antaño, con su fundador, verán con emoción aquel esfuerzo profético con que jalonaron sus años de juventud.

CARLOS VEGA - LAURO AYESTARAN

La REVISTA MUSICAL CHILENA dedica este número a los dos grandes musicólogos y etnomusicólogos del continente sudamericano, el argentino Carlos Vega (1898-1966) y el uruguayo Lauro Ayestarán (1913-1966), quienes como apunta el musicólogo norteamericano, Dr. Robert Stevenson, en carta dirigida a nuestra publicación "no sólo comparten al morir la distinción de ser los más vastamente conocidos investigadores de sus respectivos países sino que, además, gozan de muchas otras características en común. De inmediato pueden establecerse los siguientes paralelos: 1) Ambos encontraron la fórmula para relacionar todas, o casi todas sus investigaciones, a la música de sus respectivos países; 2) Ambos combinaron sus papeles de etnomusicólogos con el de musicólogos historiadores; 3) Ambos han dejado una indeleble influencia como maestros, no sólo como investigadores; 4) Ambos acumularon bibliotecas privadas de formidable erudición; 5) Ambos se mantuvieron estrechamente ligados a los más importantes musicólogos del mundo; 6) Ambos tuvieron siempre tiempo para atender a los visitantes que, al llegar a Argentina y Uruguay, dependían de su orientación y guía.

La labor de Carlos Vega se concentró en el amplio dominio de la antropología cultural: las "ciencias humanas". Desde 1926, año en que entró a formar parte del Museo Argentino de Ciencias Naturales, se concentró en el estudio sistemático de la música folklórica y étnica, las danzas e instrumentos musicales de Hispanoamérica. Su entusiasmo lo impulsó a crear el Instituto de Musicología dependiente del Ministerio de Educación Argentina en 1931; hasta su muerte fue director de este organismo. Durante tres décadas realizó innumerables viajes a terreno a través de la Argentina, Chile, Perú, Bolivia y otros países sudamericanos recolectando un valiosísimo material y entrevistando a centenares de informantes. Desde 1933 a 1947 perteneció a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en la que dictó conferencias sobre folklore y en 1947 se le otorgó el Primer Premio Nacional de Historia y Folklore por sus importantes publicaciones. En 1957 viajó a Europa becado por UNESCO para proseguir sus estudios de monodia medioeval en las bibliotecas del continente. Sobre el tema dictó conferencias en París, Londres, Bruselas y Barcelona. Su extensa obra "La música de los Trovadores", en manuscrito a su muerte, será ahora publicada en la Argentina. Como nos comenta el Dr. Stevenson, en la carta ya citada: "es difícil juzgar la máxima contribución de Vega a la musicología histórica antes de que su "magnum opus" sobre monodia secular medioeval no haya sido editada. No obstante, difícil le habría sido justificar ante sí mismo o sus compatriotas los años de estudio y los gastos implicados si no hubiese estado convencido que en el Norte de Argentina existían notables supervivencias de la monodia secular medioeval que podían ser recolectados por el investigador de campo y grabadas en cinta magnética". Es un hecho que Vega

estaba convencido de la validez de su teoría; el método ideado por él de interpretación y transcripción de esta música se basó en sus profundos estudios sobre la música folklórica.

La primera publicación importante de Carlos Vega fue su transcripción de las canciones anónimas recolectadas en el Perú durante el siglo xvii por Fray Gregorio de Zuola ("La música de un códice colonial del siglo xvii, 1931), códice sobre el cual también escribió un interesante artículo en nuestra revista (Revista Musical Chilena, Año xvii julio-diciembre, 1962, N^{os}. 81-82). Sobre su dilatada producción publicamos, en este número, la primera recolección casi completa de la Bibliografía de Carlos Vega.

Lauro Ayestarán, profesor de Música Coral y de Historia de la Música en Enseñanza Secundaria, Director y organizador de la Sección de Musicología del Instituto de Estudios Superiores, crítico musical de "El País", Profesor de Musicología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de Montevideo, director del Departamento de Musicología del Museo Histórico Nacional de Uruguay y director artístico de la radioemisora estatal del sodre, fue el más gran investigador de la historia musicológica, etnomusicológica y folklórica de su patria. Ayestarán, además, tuvo a su cargo la cátedra de musicología de la Universidad Católica de Buenos Aires.

Dentro del campo de la investigación, Ayestarán logró, en sus innumerables trabajos de campo, recolectar sobre dos mil grabaciones de la música folklórica uruguaya la que clasificó, analizó y transcribió cuidadosamente.

La primera publicación importante de Ayestarán fue "Fuentes para el estudio de la música colonial uruguaya" (1947); siguió a esta obra el primer volumen de su monumental "Historia de la música en el Uruguay" (1951), cuyo segundo volumen será ahora editado por la Sra. Flor de María Rodríguez de Ayestarán quien ha recolectado todo el material dejado por su marido, el que abarca el ámbito de la historia musical uruguaya hasta nuestros días.

Ayestarán comenzó a interesarse en el barroco musical a través de sus investigaciones sobre Doménico Zipoli en las que comprobó que el territorio de la Misión Jesuita a la que fue designado Zipoli abarcaba lo que ahora es Uruguay, o por lo menos una parte de este país, y que el músico y organista romano permaneció un tiempo en Uruguay antes de seguir a Córdoba donde murió. Sobre este tema publicó una monografía en 1941: "Doménico Zipoli, el gran compositor y organista romano de 1700, en el Río de la Plata". Nosotros también editamos su artículo "Doménico Zipoli y el barroco musical sudamericano" (Revista Musical Chilena, Año xvii, julio-diciembre, 1962 N^{os}. 81-82). Continuó sus investigaciones sobre el Barroco Musical Hispanoamericano con la transcripción de la ópera "La púrpura de la rosa" (Lima 1701), de Tomás de Torrejón y Velasco, y con sus importantes estu-



Carlos Vega y Lauro Ayestarán.

dios de una colección manuscrita de la Iglesia de San Felipe Neri en Sucre, Bolivia, que incluye obras desde 1680 a 1800.

La universalidad de Vega y Ayestarán será un modelo permanente para los investigadores jóvenes del continente. Ambos lograron comprobar, además, que un sólo hombre puede aunar y realizar varias disciplinas simultáneamente; su versatilidad y pericia será largamente recordada no sólo por los países que los vieron nacer, sus nombres y sus obras se han convertido ya en patrimonio glorioso de todo el continente.

Hacia una definición del concepto de musicología.

Contribución a la musicología hispanoamericana

por *Samuel Claro V.*

El musicólogo de países de habla hispana se encuentra, casi invariablemente, con la dificultad de establecer una comunicación efectiva con el resto de la comunidad cultural de su país o del conglomerado continental, y para situar el objeto y el resultado de sus investigaciones en un pie de igualdad frente a otras disciplinas artísticas y científicas.

Después que, durante más de tres décadas, ha campeado en el Continente el bolivariano concepto de "americanismo musical"¹, es conveniente que nos preguntemos si, en realidad, existe hoy una verdadera musicología hispanoamericana y si sus frutos se han traducido en real comprensión hacia lo que esta disciplina representa². No podemos ser muy optimistas en esta materia. El americanismo musical ha sido amplio y generoso en sus ideales. Las investigaciones que incursionan en los dominios de la etnomusicología, por ejemplo, han ganado entusiastas adeptos en todos los países. No así las investigaciones históricas, cultivadas casi por excepción, donde el americanismo ha fallado precisamente por lo contrario de lo que preconiza: por la falta de un "nacionalismo musical" bien entendido, igualmente amplio y generoso, pero sublimado de aquellos elementos de rechazo al proceso histórico de conquista y colonización que antecedió a la Independencia, ya de sesquicentenarios abriles. Nuestra perspectiva histórica puede ser, pues, equilibrada, objetiva e imparcial y gracias a ella podemos edificar un panorama más exacto de la historia cultural de nuestros pueblos. La tarea específica de la musicología hispanoamericana consiste, según el decir de un eminente investigador que se ocupa de ella, en "la satisfacción de establecer la verdad y de mostrar las bellezas que producían nuestros propios antecesores"³. Continuando con su idea, este mismo investigador establecía que, sin trabajos serios efectuados sobre las grandes figuras de cada nación, ninguna de ellas "puede convencer al mundo en general que han habido movimientos culturales en el país"⁴. Debe servir, en cierto modo, como propaganda cultural; de ahí la importancia de fomentar nuestra propia musicología⁵.

La musicología es una disciplina relativamente nueva y es por esto que ha resultado difícil establecer, en un comienzo, qué es y para qué sirve y, por lo tanto, desarrollar una clara conciencia de su problemática particular. Quizá si ésta es una razón que justifique el estado actual de cosas. En nuestra reciente gira por diversos países hispanoamericanos⁶ pudimos evidenciar una preocupación tan feble por esta rama de la cultura, que nos hace pensar

que las décadas transcurridas marcan sólo el comienzo de la actividad musicológica continental. Los hay países con las arcas repletas de archivos musicales que contienen nuestro pasado musical, pero que cuentan con un escaso contingente —a veces inexistente— de estudiosos dispuestos a derrochar su vida en el estudio de ellos. En círculos universitarios e intelectuales la preocupación es efectiva, pero insuficiente. Puede que aún queden resabios de una actividad pseudo-patriótica, donde todo aquello que pertenece a la historia de España, es de segunda importancia para el historiador verdaderamente patriota.

Posiblemente sea excesivo hablar de “derroche” de vidas humanas en una tarea del intelecto. Pero puede parecerlo, al menos, en la etapa presente: horas interminables en archivos polvorientos, sin luz suficiente, con fríos propios de latitudes antárticas o calores de trópico; éxito escaso en la búsqueda de documentos que arrojen luz sobre el instante histórico que está en nuestras manos; lentitud; incompreensión. Sólo el que ha manipulado estos archivos sabe de estos problemas. Más aún, es tan poco lo que se conoce del pasado musical hispanoamericano que no es posible evaluarlo con propiedad. Para ello hay que transcribir las obras, que se conservan casi en su totalidad en *partes*; interpretarlas, analizarlas, grabarlas y editarlas, tarea que fácilmente puede consumir una generación completa —sino dos ó tres— de investigadores⁷.

Una revisión del concepto de musicología parecerá superfluo para aquellos que lo comprenden cabalmente, pero será una modesta contribución nuestra para aquellos que quieran desfilar por la senda laboriosa, vital y fructífera de un Carlos Vega o de un Lauro Ayestarán, a quienes la *Revista Musical Chilena* dedica este número de homenaje⁸.

Si definimos provisoriamente al musicólogo como un estudioso de la música, seriamente preparado, podemos analizar su actuación, en forma sucinta, a lo largo de la historia de la música. El concepto de musicología ha crecido, a su vez, de lo particular a lo general y en el curso de su evolución ha ensanchado cada vez más sus horizontes, hasta un extremo tal que en la actualidad es más fácil ser un “fragmento” de musicólogo, que uno de ellos en forma integral. En el extenso período que incluye hasta épocas muy recientes, en que el auditor escucha solamente música contemporánea, la inquietud del musicólogo se vuelca, consecuentemente, hacia las obras y las técnicas de composición e interpretación que se realizan en el momento histórico mismo en que le ha tocado en suerte vivir. Cuando se inicia la escisión entre el compositor y su público, cuando se establece un abismo —que se hace cada vez mayor— entre la música contemporánea y el auditor y éste se aparta del presente musical, la musicología también se aparta del presente y se empieza a ocupar del pasado. Es entonces cuando nace la profesión del musicólogo. Actualmente el musicólogo debe volver a ocuparse del presente, pero no siempre lo hace. De la música nueva se ocupan más el compositor y el diletante; el musicólogo tiende a encastillarse en la tradición

europea. El estudioso hispanoamericano deberá conocer a fondo la musicología europea, su metodología, su bibliografía y problemática particular, porque la música de Hispanoamérica posee sus raíces profundas y primarias en Europa. Pero tendremos que discernir sobre la inutilidad de gastar años de esfuerzo tras las huellas de un códice medieval, un Dufay ó un Josquin. de lo cual se han ocupado ya generaciones de europeos y para lo que dispondremos de sólo fuentes secundarias de ~~información~~ información, jamás primarias. En cambio, tendrá justificación el hecho de rescatar el acervo de nuestros propios archivos y analizarlos a la luz de la metodología y los conocimientos que nos entrega la musicología europea.

El concepto de musicología ha sufrido diferentes acepciones y transformaciones desde que, en 1777, Johann N. Forkel publicó *Über die Theorie der Musik*. Forkel presenta una visión global del problema de la música en la Universidad, comprendiendo tanto un aspecto histórico como científico, lo cual ha inducido recientemente a los biógrafos de Forkel a considerarlo como el fundador de la musicología, aún cuando el término *musicología* no existiera durante su tiempo⁹. Forkel divide la ciencia musical en cinco partes: I. Sonido físico (acústica); II. Sonido matemático (construcción de instrumentos); III. Gramática musical (notación y teoría); IV. Retórica musical (forma y estilo), y V. Criticismo musical (estética e interpretación).

Guido Adler¹⁰ y, posteriormente, Hermann Kretzschmar¹¹, parte de la composición musical como el objeto de la investigación para llegar así, naturalmente, a la prioridad de la historia de la música sobre otras ramas del estudio, que juegan papeles secundarios en la investigación del origen y desarrollo de la composición musical. Adler ubicó la música en la tradición directa del conocimiento matemático griego sobre la música y los estudios musicales de las *artes liberales* griegas, enfatizando que el foco del nuevo pensamiento musical era la obra de arte en sí misma y que el objetivo central de toda investigación musical era el de dilucidar los principios teóricos y estéticos del arte en los diversos períodos de su historia¹².

En su *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (Propósitos, Método y Objetivos de la Musicología) publicado en 1885¹³, Adler incorpora la visión sistemática e histórica de la ciencia de la música o musicología (*Musikwissenschaft*) al establecer que la historia de la ciencia y de la filosofía presenta una constante tendencia a organizar el conocimiento, por lo que siguiendo este ejemplo, la musicología adopta el concepto epistemológico de espacio y tiempo y divide sus materias en dos grandes secciones: *sistemática e histórica*, bajo la siguiente proposición: ¹⁴

- I. *Musicología histórica*. (Historia de la música organizada por épocas, pueblos, gobiernos, distritos, ciudades, escuelas, artistas individuales).
 - A. *Paleografía Musical*. (Sistemas de notación, semiología).
 - B. *Divisiones Históricas Básicas*. (Agrupamiento de formas musicales).
 - C. *Leyes*.

1. Aquellas que están siempre presentes en obras de arte de una época.
2. Cómo se han formulado y enseñado por los teóricos del período en cuestión.
3. Cómo aparecen en la práctica artística (en oposición a la teoría).

D. *Instrumentos Musicales.*

II. *Musicología Sistemática.* (Ordenación de las diferentes ramas de la música de acuerdo a sus leyes principales).

A. [*Teoría Especulativa*]. *Investigación y Justificación de estas Leyes en:*

1. Armonía (tonal).
2. Ritmo (por unidad de tiempo).
3. Melodía (correlación de lo tonal y lo temporal).

B. *Estética y psicología de la música.*

1. Comparación y estimación de valores y su relación respecto a temas apercebidos.
2. Cuestionarios complejos directos o indirectos relacionados con lo anterior.

C. *Pedagogía Musical.*

1. La enseñanza general de la música.
2. Enseñanza de la armonía.
3. Contrapunto.
4. Enseñanza de composición.
5. Enseñanza de orquestación (instrumentación).
6. Método de instrucción en el canto y la interpretación musical.

D. *Musicología.* [Etnomusicología] (Investigación y comparación al servicio de la etnografía y el folklore).

Entre las ciencias que contribuyen a la sección histórica, Adler incluye la historia general, paleografía, cronología, diplomacia, bibliografía, conocimiento de métodos de bibliotecas y archivos, historia de la literatura, filología (lenguajes), liturgia, historia de la danza y la mímica, biografía, lutería, lexicografía, interpretación, etc. Entre las ciencias que contribuyen a la sección sistemática, incluye acústica y matemáticas, fisiología (sensación del sonido), psicología, lógica, gramática, métrica y poética, pedagogía, estética, etc.

La musicología para Adler tiene que ver con todos los aspectos de la música, ya sean históricos o sistemáticos, puesto que no se trata de una simple inserción entre la historia de la música y la estética musical. Su tarea consiste en la investigación y explicación del curso que han seguido los productos compositivos y su objetivo es el estudio de los orígenes, el desarrollo y la agrupación de las obras musicales, así como también la dependencia y la esfera de influencia de cada personalidad musical. La actitud del musicólogo debe ser de la más alta objetividad. No debe aplicar valores de juicio de su propio tiempo al objeto de sus investigaciones, así como tampoco debe perpetuar prejuicios viejos. Debe tener entusiasmo por su profesión pe-

ro, a la vez, situarse a cierta distancia del presente a fin de no verse envuelto en extremos o partidismos. No debe comparar cosas que no son comparables, como sería la comparación de toda la música de un período con toda la música de otro período; antes bien, debe reconocer la individualidad de cada obra y de cada fase del arte y entenderla dentro de su propio marco histórico.

Para Adler la principal tarea de la historia de la música consiste en la investigación de las relaciones entre las diferentes artes¹⁵. Debe compenetrarse del pensamiento del compositor, antes de tratar de hacer interpretaciones ajenas a los hechos históricos. La investigación debe limitarse a la obra de arte misma y a todo aquello que arroja luz sobre ella. Las subestructuras del *Kunstwollen* que no salen a luz, no son objeto de una investigación precisa, en cambio, la compilación de las intenciones creativas más prominentes en las obras de arte análogas de un período, son necesarias y útiles. En todo caso, Adler considera que no hay identidad completa entre la intención y la realización de la intención en las obras de un artista o en las de varios compositores.

La investigación científica en musicología implica un adentramiento en la correlación de una obra creativa con otras actividades artísticas, sólo en aquello que tiene significación para la música; pero se debe considerar en forma exhaustiva la vida intelectual y emocional de un período. En cambio, la historia de la música toma en consideración todo aquello que pueda aparecer útil al objetivo de explicar el desarrollo musical, ya sea dentro o fuera del campo de la música.

La investigación científica no debe limitarse al estudio de *lo bello*, aún cuando puede, a través de su observación, estudiar cambios en la interpretación de la belleza musical. Para Adler la estética es valiosa para las investigaciones históricas sólo en lo que se refiere al planteamiento de preguntas y la ordenación de problemas. La tarea de la musicología, en este terreno, no es la exploración de la belleza artística, sino que la comprensión del proceso de desarrollo de la música a través de las obras y la creación.

Partiendo de una obra determinada, el musicólogo debe explicar las relaciones que conectan esta obra con sus predecesoras y sucesoras, debe determinar cómo esta obra es el producto de su tiempo, de su origen, de su autor y de la escuela a la que pertenece. Por otro lado, la historia de la música determina las influencias que fueron importantes para su creación, interna y externamente; determina la individualidad de cada obra de arte. Se debe examinar primero una obra desde el punto de vista histórico-artístico y, luego, desde aquello que está más allá de la conciencia del compositor. La tarea consiste en encontrar una constante de desarrollo que persista a pesar de todo cambio. El desarrollo musical envuelve causalidad, pero no causalidad en el sentido científico (v. gr. la relación directa entre causa y efecto). La regularidad del desarrollo musical implica un principio de causalidad en cuanto a obras que la preceden o suceden. Finalmente, la musicología

logía debe explicar la sucesividad, la simultaneidad y la coexistencia del fenómeno musical.

Para Waldo S. Pratt, en 1888, la musicología debe incluir toda discusión sobre tópicos musicales y la divide en siete secciones: ¹⁶ 1. Física musical (acústica); 2. Psíquica musical; 3. Poética musical (composición y teoría); 4. Estética musical; 5. Gráfica musical (notación); 6. Técnica musical (Interpretación), y 7. Práctica musical (organización de la actividad musical). En 1915, con la aparición del primer volumen de *The Musical Quarterly*, Pratt presenta una revisión de su esquema: 1. Historia de la Música; 2. Enciclopedia musical (taxonomía ¹⁷); 3. Criticismo musical, y 4. Pedagogía Musical ¹⁸.

En su *Grundriss der Musikwissenschaft*, publicado en 1908, Hugo Riemann ¹⁹ sostiene que se debe partir del acto psicológico de la creación artística, de la exteriorización de la visión creativa interna del artista, que tiene valor artístico como algo enteramente nuevo, y establece la siguiente división de la musicología: 1. Acústica; 2. Fisiología y psicología del sonido; 3. Estética musical; 4. Teoría musical, y 5. Historia de la música.

Durante las primeras décadas de este siglo el concepto de musicología sigue rigiéndose bajo los principios establecidos por Guido Adler. A partir de la década de 1940, los musicólogos empiezan a preocuparse nuevamente de definir y precisar con mayor exactitud este concepto. Hacia 1938, Paul Henry Láng indica que la musicología une en su campo todas las ciencias que tienen que ver con la producción, aparición y aplicación del fenómeno físico llamado sonido ²⁰. En 1941 ve la luz uno de los primeros manuales seriamente escritos, dedicados enteramente al problema de la musicología: la *Introduction to Musicology*, de Glen Haydon ²¹.

Para Haydon la musicología es aquella rama del saber que tiene que ver con el descubrimiento y la sistematización del conocimiento sobre música. Depende de la experiencia musical directa y de la aplicación de métodos científicos en el descubrimiento y organización de todo lo imaginable que se pueda saber sobre música, de tal modo que la musicología viene a ser el campo de investigación musical, el examen o indagación cuidadosa o crítica, de hechos o principios que conciernen a la música. Así, el artista está estrechamente ligado a la composición o la interpretación y el musicólogo a la investigación. Para Haydon, el primer musicólogo viene a ser Pitágoras, ya que estableció una base acústica matemática para la medición y comparación de los intervalos.

No obstante podamos estar en desacuerdo con el pensamiento de Haydon, no podemos desconocer la autenticidad de éste cuando lamenta que la tarea de la musicología no puede ser completada y que su meta no logra alcanzarse, porque debe enfrentarse con un arte vivo, con un complejo de variables en constante cambio.

La orientación sistemática de la musicología, según Haydon, es: 1. *Acústica*: persigue el análisis descriptivo de la música en su naturaleza física; 2.

Psicofisiología: trata problemas relacionados con la música como fase de la conducta humana; 3. *Estética*: trata de problemas de valor en la música; 4. *Pedagogía*: trata problemas de educación musical, y 5. *Antropología*: considera la música como un elemento en la evolución socio-cultural de los diferentes pueblos del mundo.

Todas estas ciencias contribuyen a la *Teoría de la Música*, ciencia intrínsecamente musical, que consiste en el estudio directo de la obra de arte en sí misma y apoyándose en gran medida en las diversas ciencias auxiliares, persigue el análisis descriptivo o, al menos, la explicación de la composición musical en términos técnicos.

La musicología histórica se divide, según Haydon, en: 1. Filosofía de la Historia de la Música; 2. Fuentes de la Historia de la Música, y 3. Problemas y Métodos de investigación histórica.

No es sino hasta fines de la década de 1950 que los musicólogos abordarán el estudio de la musicología con un concepto remozado íntegramente y que mira cada vez más a una integración hacia el pensamiento humanista. A continuación analizaremos sucintamente diversas interpretaciones del problema, que abarcan la década de 1944 a 1955, a través de los nombres de Apel, Irvine, Clerx, Kinkeldey, Hibberd, Handschin, Fellerer, el Diccionario Labor y el Grove's Dictionary.

Para Willi Apel, en su *Harvard Dictionary of Music*, 1944²², musicología es un término que denota el estudio científico de la música y es equivalente al término alemán *Musikwissenschaft*, introducido por Friedrich Chrysander en 1863.

Demar Irvine, en 1945²³, separa las técnicas de investigación de acuerdo al procedimiento científico (método sistemático) y a la erudición crítica (método histórico) y establece las siguientes ramas de la musicología:

I. Rama sistemática

1. *Teoría de la música*: conocimiento de los hechos y principios que rigen las técnicas de la música, la construcción técnica de la música y su terminología.
2. *Estética musical*: concepción de la música como una de las bellas artes. Su propósito artístico, su efecto en el auditor y sus relaciones con las otras artes.
3. *Etnografía musical*: conocimiento de la música y de la práctica musical de diversos grupos raciales. Música folklórica; la música de los sistemas no europeos.
4. *Acústica*: conocimiento científico de la naturaleza y de las propiedades del sonido.
5. *Fisiología*: en su relación con la música. El sentido de la audición; aptitudes fisiológicas en el canto y la interpretación.
6. *Psicología musical*: conocimientos que conciernen al poder y la función de la mente en relación con la música. Psicología del auditor y psicología del intérprete.

II. Rama histórica.

7. *Biografía*: conocimiento de la historia de la vida de compositores individuales y músicos.
8. *Musicografía*: conocimiento de las composiciones musicales, sus auditores, notación y estilo.
9. *Historiografía*: organización cronológica de todos los hechos conocidos que tienen relación con un período particular, región, grupo o institución.
10. *Organografía*: historia de los instrumentos y de la interpretación.
11. *Historia de la teoría y la notación*: conocimiento de lo que se ha escrito, en diferentes épocas, sobre la teoría de la música.
12. *Historia de la filosofía y la estética*: conocimiento de lo que se ha escrito, en diferentes épocas, sobre el propósito y significado de la música como arte.

Para Suzanne Clerx-Lejeune, quien escribe hacia 1946²⁴, la musicología se divide en: 1. Teórica (matemática del sonido); 2. Física (emisión del sonido); 3. Estética (estudio de las formas), y 4. Filosófica (esencia de la música y su papel psicológico y social).

Otto Kinkeldey utiliza el término musicología²⁵ para designar el conjunto de conocimientos sistemáticos sobre música que resultan de la aplicación de un método de investigación científico, o de la especulación filosófica y la sistematización racional, a los hechos, procesos y desarrollos del arte musical, y a las relaciones del hombre en general (o incluso de los animales) a este arte. Kinkeldey distingue entre la obra del músico, del artista (creativo o reproductivo) y la obra del erudito o investigador.

Para Lloyd Hibberd, en *Musicology Reconsidered*²⁶, la clasificación de la actividad musical está basada en el propósito que persigue: 1. Interpretación; 2. Composición; 3. Pedagogía, y 4. Investigación (que viene a ser, en parte, sinónimo de musicología). La *investigación* se subdivide en:

A. Lo tangencial a la música.

I. Biografía pura.

II. Periodismo.

B. Lo Marginal. (La música como algo secundario de otro campo).

III. Acústica de la música.

IV. Fisiología de la música.

V. Psicología de la música.

C. Lo intermedio. (La música combinada con otros campos).

VI. Organología.

VII. Etnomusicología.

VIII. Estética y crítica de la música.

D. Lo Primariamente Musical.

IX. Teoría especulativa.

X. Lexicografía musical.

- XI. Paleografía musical.
- XII. Edición de música temprana.
- XIII. Ejecución de música temprana.
- XIV. Historia de la música.
- XV. Musicografía.

Para J. Handschin, en *Der Arbeitsbereich der Musikwissenschaft* 1952²⁷, la división es: 1. Musikgeschichte (Historia de la música); 2. Völkerkunde (Conocimiento de los pueblos), y 3. Tonpsychologie (Psicología de la música).

K. G. Fellerer, en *Einführung in die Musikwissenschaft*, 1953²⁸, divide la musicología de la siguiente manera: 1. Fundamentos de la música; 2. Audición y percepción del sonido; 3. Elementos de la música; 4. Los elementos constructivos; 5. La creación musical; 6. Tipos de música; 7. Evaluación de la música, y 8. Musicología aplicada.

El *Diccionario de la Música Labor*²⁹ sigue estrechamente la tradición de Adler y define la musicología como el "estudio científico de la música en sus diversas modalidades", estableciendo la siguiente división: 1. Musicología Filosófica (Estética musical); 2. Musicología en las Ciencias Naturales (Acústica, fisiología y psicología del sonido); 3. Musicología del folklore y etnografía (Musicología comparada, tratado de los instrumentos), y 4. Musicología como investigación histórica (Historia de la música europea y la de los pueblos primitivos).

Por último, en la quinta edición del *Grove's Dictionary*³⁰, publicada en 1955, E. J. Wallace utiliza el término para expresar el estudio científico de la música en el más amplio sentido. Para él, la ciencia de la música es la composición musical y las condiciones de su creación, desarrollo e interpretación.

Con la aparición del *Précis de Musicologie*, de Jacques Chailley, en 1958³¹, la musicología entra a una fase de profunda penetración con la materia musical misma, haciendo uso de ciencias auxiliares cada vez más afines a un humanismo científicamente concebido. En el pensamiento humanista de Chailley encontramos estrecha conexión con la posición de Manfred Bukofzer quien, en 1957, un año antes del *Précis*, había dicho que "la meta del humanismo, es decir, el entendimiento del hombre, no está sometido al transcurso del tiempo, aún cuando cada época se encare de diferente manera. El futuro de este ideal es, igualmente, el futuro de la musicología"³².

Para Chailley, no hay musicología "sino que en el trabajo original y de primera mano basado en fuentes auténticas"³³, para el estudio de las cuales es necesario conocer no sólo la historia de la música, sino también la filología, la filosofía, la arqueología, la astronomía, la física, la anatomía, las matemáticas y muchas otras disciplinas similares³⁴. Para Jacques Chailley la mejor manera de llegar a ser un musicólogo es partir amando profundamente la música por sí misma, y establece un verdadero "decálogo" del musicólogo

que, a nuestro juicio, es una de las más importantes contribuciones que se han hecho hacia la delimitación precisa de las funciones y objetivos de éste. Dice Chailley:

“que la curiosidad de espíritu esté en vigilia constante; que el deseo permanente subsista, a propósito de cada texto, de conocerlo mejor, para comprender mejor su significado, sea en el orden anecdótico (biografías, etc.), sea en el orden explicativo (contextos formales y espirituales, análisis interno de obras y lenguaje, etc.), sea en el orden especulativo (significación social y moral de la obra en su contexto histórico); que uno se guarde de los contrasentidos que ocurren cotidianamente en música por la aplicación retroactiva de criterios desconocidos en la época en cuestión (Dios sabe lo usual que es ésto); que se descubra la necesidad de adquirir, para cada época, la capacidad auditiva y la mentalidad del tiempo; que se comiencen a formular interrogantes individuales y que, un día, a través de múltiples indagaciones, se descubra que no todo está dicho y que en lo que se ha dicho, hay lagunas o contradicciones que dejan lugar aún a búsquedas personales; así estamos listos ahora —pero solamente ahora— para llegar a ser musicólogos”³⁵.

A partir de la presente década, el concepto de musicología adquiere una fisonomía renovada, de vastísimas proporciones, a través de la cual el musicólogo se perfila como una especie de “potencia” musical, equipado técnicamente en todas las facetas de su arte, al tanto de una gran cantidad de disciplinas científicas auxiliares a la musicología, aún cuando no necesariamente las deba conocer como especialista; profundamente compenetrado de la historia general, cultural, artística y social del hombre; conocedor de la literatura y de las lenguas; cuya responsabilidad “recae sobre todo aspecto de la música como expresión humana y como parte de la historia del hombre”³⁶; cuyo campo “envuelve el estudio objetivo y erudito de la música de todos los tipos y todos los puntos de vista”³⁷. En consecuencia, una parte importante de su función es la de comunicar los resultados de sus estudios en términos claros y comprensibles.

A este respecto, Charles Seeger ha estudiado el problema de la comunicación del resultado de los estudios musicales a través del lenguaje, preocupándose de que el acontecimiento musical no sea confundido con la descripción verbal de él³⁸. Para Seeger, el musicólogo “siendo él mismo un músico, es obvio que quiera que la música pueda ser cultivada sin la interferencia del arte de la palabra. Y si ésto no se puede evitar, que al menos pueda estar seguro que su charla sobre música sea de beneficio para ella. Tratará de mostrar, por lo tanto, al músico simple, quien por regla habla atrocidades sobre su arte, cómo se debe hablar sobre música. Por otro lado, podrá, si así lo desea, considerar su obra como un esfuerzo para liberar una obra musical de

las ataduras del lenguaje y, así, darle la máxima autonomía posible para coexistir con el lenguaje (o una familia de lenguajes) en este mundo en que vivimos sobredominados por la palabra”³⁹.

Si analizamos la función que la musicología ha tenido tradicionalmente ésta ha sido, en primer lugar, la de contribuir al desarrollo de la composición o interpretación aumentando la cantidad de conocimientos sobre música. Como una rama de la historia, tiene también la función de ampliar el conocimiento del hombre por sí mismo, ensanchando los límites de los estudios históricos y, así, esclarecer el desarrollo cultural e intelectual del hombre occidental. Para ello, la musicología ha utilizado diversas disciplinas científicas, considerándolas como parte integrante de ella misma (acústica, psicología, fisiología, etc.). Si seguimos el pensamiento de Claude Palisca en *Musicology*⁴⁰, estas disciplinas, aún cuando están íntimamente relacionadas con el trabajo del musicólogo y son útiles para él, deben excluirse del ámbito mismo de la musicología por razones categóricas, como es el hecho de que la investigación científica no estudia la música sino, en el mejor de los casos, el efecto que un aspecto científico produce sobre ella. Hay también razones prácticas: la acústica, por ejemplo, ha progresado del laboratorio mecánico al laboratorio electrónico, mucho más allá de la instrucción normal de un musicólogo. La musicología y la acústica, dice Palisca, son mejor servidas distinguiendo sus funciones separadas que confundiéndolas. El musicólogo versado en acústica podrá colaborar con un técnico en acústica, pero siempre desde el punto de vista del estudioso de la música. En el caso de la psicología y la fisiología de la música, ambos campos requieren considerables conocimientos de anatomía, fisiología y teoría psicológica. Además, el investigador debe adquirir una refinada técnica de laboratorio si quiere obtener resultados que no sean sólo tentativos. Es obvio, por lo tanto, que estas ciencias están fuera del alcance de casi todos los eruditos musicales. Pero hay una razón aún más importante para eliminar subdisciplinas científicas de los dominios de la musicología. “Si la musicología pretende ocupar un lugar 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”⁴¹. Es decir, nos encontramos aquí ante la proposición de una musicología con técnicas y metodología rigurosas e independientes, a la cual le atañe la música existente, ya sea por tradición oral o escrita y todo aquello que pueda arrojar una luz sobre su contexto humano.

La *Histoire Générale de la Musique* (1869-1876), de F. J. Fétis⁴², se ha considerado como el primer intento de una historia de la música de todos los pueblos, incluyendo la música de occidente como la expresión de una cultura entre muchas. En esta obra, inconclusa, al relacionar la música a la lingüística y la etnografía, Fétis pasó a ser uno de los profetas de la moderna *etno-*

musicología, la cual hasta hace no muchos años se conocía como “musicología comparada” (*Vergleichende Musikwissenschaft*).

Erich von Hornbostel, en una conferencia pronunciada en Viena en 1905 ⁴³, propone una de las primeras discusiones sobre la *Vergleichende Musikwissenschaft*, asignándole el estudio de la música primitiva oriental, que va a ser la principal orientación que conservará durante varias décadas, a pesar que Adler, ya en 1885, la había definido como “la comparación de obras musicales —especialmente canciones folklóricas— de diferentes pueblos de la tierra motivada por propósitos etnográficos, como también la clasificación de ellas de acuerdo a sus distintas formas” ⁴⁴.

Hasta hace muy pocos años la etnomusicología se ha preocupado casi exclusivamente de los sistemas musicales no europeos. La definición que da Láng, por ejemplo, sintetiza el concepto clásico de etnomusicología o musicología comparada, que es “el estudio de los sistemas musicales y de las literaturas situadas fuera del dominio de la civilización occidental, así como también de la antropología musical y la etnología” ⁴⁵. Hacia la misma época, otros dos ilustres investigadores sustentan la misma opinión, aún cuando avanzan un paso adelante en la materia, al no considerar la etnomusicología como una disciplina “rival”. de la musicología —es decir que abarca campos enteramente distintos— sino como parte integrante de ésta. Para Haydon, la musicología comparada “es aquella rama especial de la musicología que tiene que ver con el estudio de la música folklórica y los sistemas musicales no europeos” ⁴⁶. Para Willi Apel, “el término . . . denota un campo especial de investigación musicológica, que es el estudio de la música exótica” ⁴⁷. Por música exótica Apel entiende las culturas musicales que están fuera de la tradición europea.

Con Claudie Marcel-Dubois en su estudio sobre etnomusicología publicado en el *Précis de Musicologie* de Chailley, en 1958 ⁴⁸, entramos en una nueva etapa del concepto. Para Marcel-Dubois la etnomusicología “engloba el estudio de músicas primitivas y tradicionales del mundo entero . . . y designa el estudio de culturas musicales originales de tipo arcaico de todos los pueblos”. Al sintetizar la evolución histórica de la etnomusicología, Marcel-Dubois señala, de paso, la separación que ha existido entre el trabajo del musicólogo y del etnomusicólogo. Dice más adelante que “en el curso del desarrollo de esta disciplina, se ha reconocido que el estudio de músicas arcaicas no debía conocer límites geográficos o históricos, sino estar determinado por los caracteres específicos de las expresiones y hechos musicales participantes, que éstos deben ser observados científicamente y, eventualmente, servir de testimonio a la musicología clásica, la cual tiende a ver en ella una prehistoria musical”.

Bruno Nettl ⁴⁹ estima que la etnomusicología está estrechamente aliada a la musicología histórica y a la antropología cultural, así como también al folklore y la lingüística, pero Nettl es un buen exponente del nuevo pensamiento provisto de connotaciones humanísticas. Para Nettl, la etnomusicología es

tudia *la música del mundo*, dividida en tres grandes categorías: a) la música de las sociedades ágrafas, incluyendo los indios norteamericanos, negros africanos, la Oceanía, aborígenes australianos y muchas tribus asiáticas; b) las culturas que han cultivado la música en forma muy similar a la civilización occidental, que se caracteriza por una considerable complejidad de estilos y por el desarrollo de una clase profesional de músicos, así como de una teoría y notación musical precisas. Se refiere, en este caso, a las altas culturas de Asia y del Norte de Africa: China, Japón, Java, Bali, Asia sud-oriental, India, Irán y los países de habla árabe, y c) la música folklórica, basada en la tradición oral y que se encuentra en aquellas áreas dominadas por culturas superiores. Para Nettl la música folklórica se distingue generalmente de la música de las sociedades ágrafas por tener cerca de ella una tradición de música cultivada con la cual intercambia materiales y de la que recibe una profunda influencia. A su vez, se distingue de lo que él llama música cultivada, urbana o artística por su dependencia en la tradición oral más que en la notación musical y, en general, por su existencia fuera de instituciones tales como la escuela, la iglesia o el gobierno. Por último, Nettl se enorgullece de que la etnomusicología ha empezado a mostrar que la música del mundo entero es algo más que un *artefacto* —es decir, cualquier objeto hecho por el trabajo y la habilidad del hombre⁵⁰—, sino que es, incluso en las culturas más simples, una parte esencial de la vida humana.

Mantle Hood, en su contribución a *Musicology*⁵¹, parte de la premisa que la etnomusicología es una rama de la musicología, e insiste en que esta disciplina se dirige hacia un entendimiento de la música estudiada en términos de sí misma y también a la comprensión de la música dentro del contexto de una sociedad. Para Mantle Hood la etnomusicología tiene que ver con la música de todos los pueblos no europeos —tanto las naciones civilizadas del Oriente, como las sociedades tribales— e incluye en sus límites la música tribal, folklórica y popular del mundo occidental, así como la hibridación de estas formas. También incursiona, frecuentemente, en el campo de la música artística europea, aún cuando su interés en ella es indirecto. En otras palabras, la etnomusicología comprende todo tipo de música que no está incluido en los estudios de la musicología histórica como, por ejemplo, el estudio de la música cultivada en la tradición europea occidental; y la responsabilidad total del etnomusicólogo debe incluir tres consideraciones interdependientes: función social, estilo musical y evaluación musical, estableciendo un estrecho contacto con la musicología “occidental”, cuyo aislamiento continuado es “anacrónicamente desconcertante”⁵².

Esta falta de contacto entre la musicología “occidental” y la etnomusicología proviene, en parte, siguiendo el pensamiento de Claude Palisca⁵³, de lo inadecuado que resulta el término *etnomusicología*, especialmente si pensamos en la música artística —no primitiva— de ciertas culturas no occidentales como China, Japón, Indonesia e India, o en paradojas tales como que el estudio de la música hebrea y bizantina es realizado por musicólogos y el de la música del resto del Asia, por etnomusicólogos⁵⁴.

Respecto a la etnomusicología Palisca sostiene, al igual que Mantle Hood, que ésta debe estudiarse investigando cada cultura musical en términos de su propia sociedad y área geográfica, para llegar a una conclusión inevitable —punto de vista igualmente apoyado por Charles Seeger— de que hay una sola musicología cuyas ramas son: música tribal, música folklórica, europea, asiática, oceánica, norte y sudamericana y sus diversos subgrupos.

Pero es el propio ser humano el problema más arduo de resolver, porque sus limitaciones hacen prácticamente imposible que en un solo individuo se reúnan tantas condiciones y tantos conocimientos que hagan de él lo que el ideal del musicólogo pretende. Todo musicólogo debe ser un erudito y un humanista y debe conocer los aspectos generales de la civilización humana. A través de la música el musicólogo debe alcanzar, por lo tanto, el nivel de un hombre integral, para lo cual dispone de abundante literatura, ya sea de tipo enciclopédico, general o especializado; sin embargo, el área de sus estudios es tan vasta que deberá aceptar, aún cuando no lo quiera, someterse a la especialización que caracteriza a nuestra sociedad contemporánea, pero “sólo se lograrán estudios integrales serios, cuando los especialistas que contribuyen a una misma materia” —que pueden ser tanto poetas, como pintores, musicólogos, antropólogos, compositores, etc., etc.—, “entiendan la necesidad absoluta de trabajar en equipos que representen todas las disciplinas comprometidas”⁵⁵.

Como corolario de lo recién expuesto, proponemos definir el término musicología como *el estudio integral del arte de la música universal y de todo aquello que pueda esclarecer su contexto humano*. A través de la musicología se contribuye: a) al conocimiento del hombre y su comportamiento ante la sociedad a lo largo de la historia, y b) a proveer de materiales musicales fidedignos a compositores, intérpretes, pedagogos, investigadores y a cuantos se interesen por la música. Las ramas de la musicología son: el estudio de la música tribal, folklórica, popular y artística de todo el mundo y de todas las épocas, y sus hibridaciones. Las ciencias auxiliares que le sirven son todas aquellas cuya contribución es indispensable en un momento dado y para un estudio determinado, enfocadas desde un punto de vista musical.

* *

En las páginas que anteceden hemos analizado el pensamiento de ilustres estudiosos europeos y norteamericanos, pero podremos observar que ignoran, casi en absoluto, el problema musicológico de Hispanoamérica. ¿Es qué no existe el fenómeno musical hispanoamericano, o es que éste no es suficientemente importante como para dedicarle tiempo y atención? Ya en 1960 Robert Stevenson se hacía reflexiones similares pero, desde entonces a la fecha, no es mucho lo que se ha avanzado. Stevenson decía que “músicos de todo el mundo todavía consideran a Europa como la única área legítima de esfuerzo musicológico. Si bien es posible publicar un artículo sobre la primera ópe-

ra, la primera edición musical, la primera colección de música folklórica del hemisferio occidental, y otros hallazgos similares, el interés desaparece después de eso. Los descubrimientos, en sí mismos, no se examinan detenidamente y el prejuicio en contra de todo lo español y lo colonial obstaculizan el estudio serio. Si un archivo contiene una rara edición de un famoso compositor del Renacimiento —de Monte, por ejemplo (como en el Cuzco)— entonces los musicólogos se interesan; en cambio, el desestimar los nombres de maestros locales ha pasado a ser un hábito inveterado del musicólogo”⁶⁶.

Surge de inmediato otra pregunta que complementa estas reflexiones: ¿es que no existen fuentes originales que justifiquen la actividad musicológica en Hispanoamérica? Una visita ocular a los archivos de Lima, Cuzco, Sucre, Bogotá, Guatemala o México⁶⁷, entre otros, nos demostrará lo contrario. Igual conclusión obtendremos al examinar los catálogos que se han elaborado de algunos de ellos y de los cuales ofrecemos una breve lista ilustrativa: ⁶⁸

Inventario de la Producción Musical Chilena de 1714-1860, de Eugenio Pereira Salas (1941) ⁶⁹.

Catálogo de los Manuscritos de Música existentes en el Archivo Arzobispal de Lima, de César Arróspide y Rodolfo Holzmann (1949) ⁶⁰.

El archivo musical de la Iglesia de San Francisco [de Montevideo], de Lauro Ayestarán (1952) ⁶¹.

Un archivo de música colonial en la ciudad del Cuzco, de Rubén Vargas Ugarte (1953) ⁶².

Sixteenth and Seventeenth Century Resources in Mexico, de Robert Stevenson (1954) ⁶³.

The Bogota Music Archive, de Robert Stevenson (1962) ⁶⁴.

Relação das obras até agora achadas de José Joaquim Emerico Lôbo de Mesquita, de Francisco Curt Lange (1965) ⁶⁵.

Catálogo de la colección de manuscritos musicales provenientes de la Iglesia de San Felipe Neri, Sucre, Bolivia, actualmente en la Sección de Musicología del Museo Histórico Nacional, Montevideo, Uruguay, de Lauro Ayestarán (1965) ⁶⁶.

Music manuscripts of the sixteenth, seventeenth, and eighteenth centuries in the Cathedral of Puebla de los Angeles, Mexico, (A Supplementary Catalogue), de Alice Ray Cataline (1966) ⁶⁷.

Los musicólogos de Hispanoamérica debemos, por lo tanto, emprender la ardua tarea de tomar sobre nuestros hombros la responsabilidad de rescatar nuestro pasado musical. No en vano habrán trabajado un Lauro Ayestarán, un Pablo Hernández Balaguer, Steven Barwick, Gilbert Chase, Luis Heitor Corrêa de Azevedo, Francisco Curt Lange, Carlos Lavín, Otto Mayer-Serra, Vicente Mendoza, Andrés Pardo-Tovar, Eugenio Pereira Salas, Luis Felipe e Isabel Ramón y Ribera, Alice Ray Cataline, Andrés Sas, Charles Seeger, Nicolás Slonimsky, Lota Spell, Carleton Sprague Smith, Robert Stevenson, o un

Carlos Vega, entre tantos que ya han realizado una magna labor en este sentido; ni será en vano el trabajo de aquellas futuras generaciones que, con esfuerzo y estudio pacientes y guiadas por el ejemplo de estos predecesores, contribuirán al engrandecimiento cultural del Continente.

* * *

NOTAS

¹ El concepto de *Americanismo Musical* apareció en un artículo homónimo de Francisco Curt Lange publicado en *Revista Brasileira de Música*, Publicación trimestral del Instituto Nacional de Música de la Universidad de Río de Janeiro, (Marzo, 1935).

² La comprensión de una disciplina está en relación directa con el estímulo que ella recibe desde todos los sectores. En el terreno de la musicología en Hispanoamérica no existe, actualmente, un grupo numeroso de talentos jóvenes que, junto a pioneros y maestros, trabaje en pos de este objetivo.

³ Palabras pronunciadas por el musicólogo norteamericano, Dr. Robert Stevenson, en un Seminario ofrecido, en 1966, en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

⁴ Ibid.

⁵ En Editorial publicada en el número anterior de la *Revista Musical Chilena* (Abril-Junio, 1967), pág. 7, hacemos un llamado ferviente en este sentido.

⁶ Patrocinada por el Convenio de Cooperación celebrado entre las Universidades de Chile y de California. Ver *Revista Musical Chilena* Nº 99 (Enero-Marzo, 1967), pág. 108.

⁷ Lauro Ayestarán apunta, en *El Barroco Musical Hispanoamericano*, Anuario, Vol. 1, Instituto Interamericano de Investigación Musical (Tulane University, New Orleans, 1965), pág. 56: "debe saberse que el 'corpus' de manuscritos musicales en las tancorías de las iglesias del área del Pacífico es muy grande: tan sólo el inventario y la transcripción de él, daría ocupación y justificaría a toda una generación de investigadores".

Este mismo párrafo ya lo habíamos destacado al comentar la aparición del Anuario referido: *R. M. Ch.*, Nº 94 (Octubre-Diciembre, 1965), pág. 112.

⁸ Los conceptos que se presentan a continuación fueron vertidos en Agosto de 1965 ante el Departamento de Musicología del Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, con motivo de la "Primera Jornada de Terminología Musical".

⁹ Ver Frank Ll. Harrison, Mantle Hood, Claude V. Palisca, *Musicology*, Prentice-Hall, Inc. (New Jersey, 1963), pp. 23 ss. (De aquí en adelante lo designaremos como *Musicology*). Además, Lincoln Bunce Spiess, *Historical Musicology. A reference manual for research in music*, The Institute of Mediaeval Music, (New York, 1963), pp. 153 ss.

¹⁰ Guido Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1885. Resumen en *Musicology*, pág. 42. Ver, además, Guido Adler, *Methode der Musikgeschichte*, Breitkopf & Härtel, (Leipzig, 1919).

¹¹ Ver *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Ed. Eric Blom, V. Edic., St. Martin's Press (New York, 1955).

¹² Ver *Musicology*, pp. 42 ss.

¹³ Ibid. También en *Grove's Dictionary*.

¹⁴ Se puede consultar obras de Adler citadas en nota 10, *Musicology* y Glen Haydon, *Introduction to Musicology: A survey of the fields, systematic & historical, of Musical knowledge & Research*, Prentice-Hall, Inc. (New York, 1946).

¹⁵ Adler, *Methode der Musikgeschichte*.

¹⁶ Ver Spiess, Op. Cit., y Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press (Cambridge, Mass, 1944).

- 17 "Parte de la historia natural que trata de la clasificación de los seres". (Real Academia Española).
- 18 *The Musical Quarterly*, Vol. 1, Nº 1, 1915.
- 19 Ver Spiess, Op. Cit. y *Grove's Dictionary*.
- 20 Citado en Apel, *Harvard Dictionary of Music*.
- 21 Op. Cit.
- 22 Op. Cit.
- 23 Demar Irvine, *Methods of Research in Music*, (Washington, 1945).
- 24 Suzanne Clercx-Lejeune, *Définition de la musicologie et sa position à l'égard des autres disciplines qui lui sont connexes*, Revue Belge de Musicologie, I, 1946-1948. Citado en Spiess, *Historical Musicology*.
- 25 Otto Kinkeldey, *Musicology*, en *International Cyclopedia of Music and Musicians*, IV Edic. (New York, 1946), pp. 1218-1221.
- 26 *Acta Musicológica*, xxx, 1952. (Cit. en Spiess, *Historical Musicology*).
- 27 Cit. en Spiess, *Historical Musicology*.
- 28 Ibid.
- 29 J. Pena; H. Anglés, *Diccionario de la Música Labor*, (Barcelona, 1954).
- 30 Op. Cit.
- 31 Jacques Chailley, *Précis de Musicologie*, Presses Universitaires de France, (París, 1958).
- 32 Manfred Bukofzer, *The Place of Musicology in American Institutions of Higher Learning*, (New York, 1957). Cit. en *Musicology*, pág. 7.
- 33 Op. Cit., pág. ix.
- 34 Chailley cita aquí a André Pirro y recomienda, además, "cinco ó seis lenguas vivas y otras tantas lenguas muertas...".
- 35 Op. Cit., pág. xi.
- 36 *Musicology*, pág. 83.
- 37 Bruno Nettl, *Theory and Method in Ethnomusicology*, (London, 1964), pág. 1.
- 38 Charles Seeger, *Systematic Musicology: Viewpoints, Orientations, and Methods*, JAMS IV, 3, (1951), pp. 240-249.
- 39 Charles Seeger, *Preface to the description of a music*, International Society for musical research, 5th Congress, (Utrecht, 3-7 July, 1952), Report, pp. 360-370.
- 40 Op. Cit., pp. 102 ss. Ver, además, nuestro Editorial en el Nº 91 de la *Revista Musical Chilena* (Enero-Marzo, 1965), pp. 3 ss.
- 41 *Musicology*, pág. 105.
- 42 Cit. en *Musicology*.
- 43 Cit. en Spiess, *Historical Musicology*.
- 44 Cit. en Haydon, *Introduction to Musicology*.
- 45 Paul. H. Lang, *Music in Western Civilization* (New York, 1941), pág. 989.
- 46 Op. Cit., pág. 8.
- 47 Op. Cit.
- 48 Op. Cit., pp. 31 ss.
- 49 Op. Cit.
- 50 *Webster's New World Dictionary of the American Language*, (New York, 1960).
- 51 Op. Cit.
- 52 Ibid., pág. 289.
- 53 Ibid., pp. 106 ss.
- 54 Manuel Dannemann, Director Subrogante del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, ha presentado recientemente, ante nuestro Departamento de Musicología, la terminología de *socio-música* y de *esteto-música*, como reemplazo de la terminología clásica de etnomusicología y musicología, respectivamente.
- 55 *Musicology*, pág. 310.

- ⁵⁶ Robert Stevenson, *Music Research in South American Libraries*, Inter-American Music Bulletin (Pan American Union, Washington D. C., July 1960, N° 18), pág. 4.
- ⁵⁷ Sin contar los archivos encontrados en las ciudades brasileñas de Minas Gerais, por Francisco Curt Lange.
- ⁵⁸ A la que debemos agregar las obras fundamentales de Robert Stevenson: *The Music of Peru: aboriginal and viceroyal epochs*, (Washington, 1960) y *Music in Mexico. A historical survey* (New York, 1952); y la importante obra bibliográfica de Gilbert Chase, *A Guide to the Music of Latin America*, 2. Ed. (Washington, 1962), cuya primera edición vio la luz en 1945.
- ⁵⁹ Eugenio Pereira Salas, *Los Orígenes del Arte Musical en Chile* (Santiago, 1941), pp. 304 ss.
- ⁶⁰ Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Investigaciones Históricas: *Cuaderno de Estudio*, Tomo III, N° 7 (Lima, 1949), pp. 36 ss. (Publicación dirigida por el eminente investigador, P. Rubén Vargas Ugarte, S. J.).
- ⁶¹ Lauro Ayestarán *La "Misa para Día de Difuntos", de Fray Manuel Ubeda* (Montevideo, 1802). (Apartado del N° 9 de la Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias, Montevideo, 1952), pp. 80 ss.
- ⁶² *Mar del Sur*, Revista Peruana de Cultura (Año 1, Marzo-Abril, 1953, N° 26), pp. 1 ss. Este catálogo constituye una ímproba labor de un investigador a quien los musicólogos hispanoamericanos debemos no sólo reconocimiento, sino admiración.
- ⁶³ *Fontes Artis Musicae*, 1954/2 y 1955/1.
- ⁶⁴ *Journal of the American Musicological Society* (Volumen xv, N° 3, Richmond, 1962). Existe una traducción al español de Andrés Pardo Tovar publicada, junto a *La Música Colonial en Colombia* (originalmente: *Colonial Music in Colombia*, The Americas [Volume xxx, October, 1962, N° 2, Washington D. C.]), por el Instituto Popular de Cultura de Cali, Departamento de Investigaciones Folclóricas (Cali, Colombia, 1964).
- ⁶⁵ Francisco Kurt Lange, *Os Compositores Na Capitania Geral das Minas Gerais*, Separata da Revista *Estudos Históricos* N° 3 e 4 de Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília (Marília, 1965), pp. 98 ss.
- ⁶⁶ Lauro Ayestarán, *El Barroco Musical Hispanoamericano*, en *Anuario*, citado en nota 7, pp. 89 ss.
- ⁶⁷ Alice Ray Cataline, *Music of the sixteenth to eighteenth centuries in the Cathedral of Puebla, Mexico*, Anuario, Vol. II. (Tulane University, New Orleans, 1966), pp. 80 ss.

Lauro Ayestarán

1913 - 1966

por *Alberto Soriano*

Todos los sectores artísticos y culturales de nuestro país, fueron sacudidos en la noche del 22 de julio del año pasado, por la infausta noticia del súbito fallecimiento de Lauro Ayestarán. La primera reacción frente al hecho, dada la índole sorpresiva con que se nos presentaba, fue de incredulidad. Ayestarán había resistido siempre a todos los percances de una enfermedad traicionera, y ya últimamente se le veía animoso, dueño como nunca de una perspectiva de proyectos de investigación con los cuales tan profundamente se identificaba.

La dura evidencia era, sin embargo, irreversible, y su proyección en el seno de sus amigos, colegas, discípulos y admiradores, asumió de inmediato un cariz que abarcaba en todas las direcciones un sentimiento de hondo pesar. Y no podía ser de otra manera, pues en Lauro Ayestarán muchas eran las virtudes que se equilibraban en su personalidad de excepción, y mucho era lo que se le debía en cuanto a muy valiosos aportes para el desarrollo de la cultura patria. Se trataba de un caso excelso de actitud vocacional, donde las funciones del saber y del conocimiento se arraigaban en una relación dialógica con el acervo de su pueblo, dando como resultado una primacía por todos reconocida y fundamentalmente impuesta mediante un conjunto de obras de investigación musicológica, a justo título ubicadas entre las más importantes que se han elaborado en el Uruguay.

Pero a todo ello, lo que más íntimamente nos inducía a tanta conmoción frente al triste acontecimiento, se presentaba en términos similares a un quebranto, puesto que en realidad asistíamos en definitiva instancia, a una vida tronchada en la plena floración de una labor de muy alto nivel. Y ahí cabe virtualmente destacar, que a lo mucho que Ayestarán ya nos había prodigado, aún más, y tan orgánicamente afirmado, era lo que estaba por prodigarnos. Este hombre de ciencia se nos iba, precisamente cuando había alcanzado la más extraordinaria madurez en sus dones de investigador, o sea cuando ya cubría en amplitud y profundidad todo aquello que se reclama en la fidelidad del análisis, en la comprensión auténtica e integral de los más persistentes rasgos estructurales del acaecer popular, conservados en cánticos y formas ya ancestrales, y de cuya pura fuente solamente Ayestarán era el más clarividente conocedor.

Recién cumplida una edad que es de plenitud (Ayestarán nació el 9 de julio de 1913 y tenía por lo tanto sólo 53 años) bien podía esperarse, dado el entusiasmo con que llevaba el rigor metodológico de sus realizaciones, tantas otras obras claves que muy justo era que siempre aguardáramos de

quien poseía tan positivas y valiosas bases para darnos los testimonios más completos y depurados del legado musical de la comunidad.

Ya proverbial era su extraordinaria capacidad de trabajo, sin lo cual imposible hubiera sido acercarse siquiera a un volumen de recolecciones de campo que este hombre fuera ordenando en sucesivas etapas y que había logrado merced a un permanente esfuerzo, y a una dedicación largos años dinamizada a todo lo largo y ancho de nuestro país. Formó así un conjunto de cuatro mil piezas, a las cuales con un criterio normativo cristalino y de alto cuño, siempre rodeara de las más estrictas y valederas evidencias en los complejos culturales, a los cuales tales cantos, danzas o expresiones, respondían. Es así que su labor, trascendió lo meramente folklórico, para internarse en la sociología, y también en la difícil (aunque aparentemente sencilla) trama de la Antropología Cultural.

Se sabe, y de esto existía en consenso en todos nosotros afirmado, que el afán condicionante que en Ayestarán se definía para tal búsqueda, era el de la legitimidad. Y de ello pudo derivarse una real recuperación de un acervo que requería una firmeza de concepción, puesta de manifiesto con una fe inmutable en el proceso histórico de un pueblo capaz también (como tantos otros) de recrear lo asimilado e imprimirle mutaciones en los más sutiles componentes de la expresión.

Esta forma de conocimiento auténtico, tanto más difícil de forjar en países de rareada demografía, fue revelado por Ayestarán debido a que supo sobreañadir el hallazgo musical, a los convergentes cursos históricos que dieron lugar a la peculiar configuración de muchos de nuestros conglomerados humanos. Sus hipótesis de trabajo resultaban ser así las más justas, y en tales experiencias el dato folklórico actuaba como confirmación, unas veces, de la influencia migratoria, y tantas otras, de la interdependencia con factores étnicos más antiguos ya perdidos en los ámbitos de nuestra prehistoria.

De todo ello no debe inferirse que fuera ésta la única veta pesquizada por Ayestarán. Su labor de musicólogo es aún más vasta y en la actualidad completaba con destino a nuestra Facultad de Humanidades y Ciencias, un severo trabajo sobre el Cancionero Infantil del Uruguay. Ya ordenara metodológicamente, en líneas de secuencias comparativas con el Cancionero Universal de esta especie, cerca de doscientos cantos, tanto en lo que podríamos denominar "*expresiones de rondas*" como también aquellos otros que conocemos como "*canciones de cuna*". Notables son las yuxtaposiciones verdaderamente magistrales, con que nos demuestra mediante múltiples variantes, los ciclos de transformaciones experimentadas por estos sencillos cantos, y la ubicación formal a que cada uno de ellos resulta propenso.

Se trata en realidad de un trabajo de envergadura, que Ayestarán tenía ya muy adelantado, y en cuyo criterio de elaboración podemos nosotros percibir la efectiva fecundidad de un plan previamente dispuesto. El proceso de las variantes, que de región en región paso a paso ahí acompaña el investigador, llega a brindarnos para cada ejemplo, secuencias claramente di-

ferenciadas en los caracteres de conformación. El proceder resulta, de este modo, más radical y definido; pues no solamente partimos de los fenómenos, sino que de hecho permanecemos en ellos en todo momento. No es una mera apariencia lo que se certifica, ya que examinándose cuál es el caudal de herencia histórica de una manifestación musical determinada, y resiguiendo el curso del pasado hacia el presente, revelase con más nitidez las nuevas aportaciones y el modo como se componen con lo heredado. Lo que importa además es evitar que lleguemos a interpretar como inmutables o constitutivos a muchos rasgos que son situacionales o existenciales y responden a la manera particular propia de cada comunidad.

Se abocaba también el eminente musicólogo, a enfrentar otro difícil trabajo. Consistía el mismo en la continuación de un extenso estudio sobre el *Tango y sus proyecciones*. Este trabajo lo había dejado inconcluso Carlos Vega, su dilecto amigo, quien antes de su fallecimiento acaecido a comienzos del año pasado, solicitara a Ayestarán tal completación de esta obra de gran importancia.

Ahora mucho hemos de lamentar, en cuanto a estudio de esta forma tan popularizada —al punto de haber adquirido visos de institución en los países del Plata,— que estas dos figuras magnas de nuestra musicología —Vega y Ayestarán— no hubieran podido concluir las confrontaciones, y toda la articulación de su cambiante a la par que persistente estructura a través de las creaciones que se fueron diferenciando en la continuidad histórica de las últimas generaciones. La naturaleza del *Tango* mucho lo predispone, toda vez que nos disponemos a analizarlo, a las vicisitudes de tantas superficiales, y diríamos pintorescas interpretaciones, y una sólida barrera de contención hubiera resultado esta proyectada obra, donde la experiencia y el saber dilucidarán los reales límites de esta danza, por muchos transformada en culto de colectiva extensión.

Copias de valiosos archivos de la Música Colonial Sud Americana (Colombia, Perú y la Córdoba argentina) habían sido confiadas recientemente a Ayestarán, el cual ya había comenzado a trabajar en su concienzuda exégesis, también para el fondo musicológico de nuestra Facultad de Humanidades y Ciencias. Igualmente para dicha Casa de Estudios, esta personalidad desaparecida, había programado una serie de recolecciones folklóricas, que iniciaría en agosto del año pasado (un mes después de su muerte). Sería entonces acompañado por los estudiantes más adelantados de su curso, a quienes Ayestarán estaba capacitando sabiamente para tales tareas. No está demás señalar que con esta iniciativa, el musicólogo emprendía una nueva etapa en su labor de investigador, consustanciando dentro de rigurosas experiencias, una labor formativa de discípulos así elevados a la condición de futuros musicólogos, y a su vez también investigadores.

De esto se desprende que Ayestarán sentía también la responsabilidad de una misión igualmente legítima, afirmada en el estímulo de preferencias

vocacionales que pueden suscitarse con la proeminencia del ejemplo y que adquiere ya en otro sentido otro orden de operación creadora.

En tanto que en tal función que se adopta reflexiva y deliberadamente, los matices del estilo personal no pueden ser imitados, lo importante es que la misma pluralidad de las expresiones populares en conexión con tantas otras motivaciones del sentir de las comunidades, imponen una misma pluralidad de posibilidades de recolección y estudio, lo cual tan lejos siempre está de poderse abarcar en el tiempo de vida de un solo hombre. Como una virtud arcana que distingue a los grandes investigadores, la obsesión de dejar continuadores es coherente con todo lo que alcanza a percibir en la inmensidad de lo ignorado, aquel que pudo dedicar su existencia con propiedad a asirla y penetrarla. Y Ayestarán, respecto a esta alta conciencia de propensión y coparticipación, dedicaba muchos de sus esfuerzos para que muchos otros fueran también capaces de constituirse en conocedores de una realidad tantas veces esquivada para quienes difícil resulta objetivarla.

Otros de los trabajos que Ayestarán llevaba ya en un firme proceso de conclusión, viene representado por la pauta de los ritmos de nuestros tamborileros, tanto en lo que refiere a las tradicionales "Llamadas" del período carnavalesco, como también distintos aspectos inéditos, cuya publicación significaría un aporte considerable en cuanto a las estructuras internas de tales expresiones populares.

Es por todo ello que su ausencia tan repentina y ya tan definida, adquiere un sentido que a todos nos sobrepesa. Pocas veces tan literalmente hemos de comprender y aquilatar el significado de una tan sensible pérdida. Que Ayestarán ya no esté entre nosotros, alcanza términos aflictivos para todos los músicos uruguayos.

Cabe también hacer mención muy especial —a propósito de esta eminente figura— en lo que se refiere a su gran capacidad de pedagogo. La precisión didáctica de que hacía gala, en clases, ya fueran prácticas, ya fueran expositivas, poseía la virtud mágica de una absoluta claridad de concepto. Una línea de proyección siempre nítida y lógica, presidía en cualquiera de sus disertaciones, y en tal sentido es que se destacaron notablemente sus intervenciones, por todos admiradas, en un reciente Seminario sobre Antropología Cultural que tuvo lugar en el ámbito de la Asamblea General del Claustro Universitario.

En dicho evento que tuvimos el honor de convocar en virtud de nuestro cargo de Presidente del magno organismo deliberativo de nuestra Universidad, se reunieron especialistas de varias ramas de la citada disciplina para plantearse una comparación fenomenológica de las materias y la problemática de su intercomunicación. Ayestarán demostró en tal oportunidad que a su formación de historiador, la práctica de investigaciones de campo había agregado una calidad concreta de antropólogo, en cuyo carácter constitutivo el sucesivo transcurso de modalidades vinculatorias se realza con rigor propio en la efectiva incorporación de experiencias de cuño funcio-

nal. No otra cosa, en cuanto a la existencia del hombre, se ha comprendido siempre como el necesario terreno de la Antropología Cultural, y en Lauro Ayestarán la intuición inmediata de cada fenómeno se internaba en el caudal propio de cada enigma con una seguridad metódica siempre ejemplar.

Corresponde también consignar en estas breves líneas, que el nombre y el prestigio de Lautaro Ayestarán, no solamente se reducían al círculo de nuestro continente. La musicología europea lo reconoce como el descubridor del último período de Doménico Zipoli, y en tal sentido se le destaca en las más importantes publicaciones del viejo mundo. Los institutos de investigación musical más encumbrados de Italia y de España, le solicitaron colaboraciones y trabajos que fueron publicados con todos los honores. Sus obras figuran en las más importantes de las Bibliotecas de todos los países, y es frecuente recibir pedidos insistentes que las solicitan desde todos los Centros.

A esto y aún a modo de un simple paréntesis, corresponderá recordar de este hombre, su permanente actitud generosa hacia todos los que se le acercaban. En su alma alentaba siempre el sentimiento de lo justo y lo transmitía con sobriedad. La doctrina del amor al prójimo, se identificaba en él, con una imperiosa necesidad de ser siempre útil. Prometía sólo lo que podía cumplir, y lo cumplía cabalmente. En su hogar, que a fuerza de cerca de treinta años de intenso trabajo y dedicación, había transformado en un verdadero templo de la musicología —su biblioteca especializada no tiene parangón en el país— atendía con el más amplio espíritu de cooperación a todos sus discípulos, que requerían la orientación de su gran saber, y también a todo aquel que necesitaba sus indicaciones relativas al acervo folklórico nacional, o aún la bibliografía para poder comprender y realizar un trabajo determinado.

Esta condición ética inherente siempre, con manifiesta proeminencia, a las personalidades singulares, se revelaba en Ayestarán como absolutamente implícita en su modo de encarar la vida, con actitud fecunda aceptando la cuota de sacrificio que tanto estamos obligados a brindar a todo lo prójimo, en una equivalencia de dádivas que también recibimos, tantas veces desde lo más ajeno y a nosotros extraño en la conciliación de los valores que a todos nos sostienen. En semejante afirmación instituida en la manera de ser de este hombre noble, aquellos que lo han conocido pudieron entender también cuán pulcramente a todos nos dotaba de un sentimiento de augusta equidad, como si una ley natural en la legitimidad de todas sus intancias, le hubiera concedido además del privilegio del saber también el de ensanchar ámbitos de bondad en torno suyo. Fue así su vida un designio claro y límpido, esencialmente trascendente en la homogeneidad de todos los principios tácitos operantes tanto en la dinámica de su pensamiento científico como en las motivaciones que apoyaron su pleno vivir. No prescindió nunca de los enfoques cardinales en cuanto a sembrar el bien y cabalmente apreciar todo lo que significara gestación fértil de conceptos de superación, evitando siempre con un cuidado timorato el llegar a herir aunque solo fuera inadvertidamente a

aquellos que tantas veces en la irracionalidad de un transitorio instante pueden dejar fluir alguna gratuita ofensa que tan pronto siempre olvidamos comprometidos como siempre estamos con todo lo que es acción humana en la porfía del crear y existir.

Mucho es también lo que le debe el desarrollo de la enseñanza musical en nuestro país. De no haber existido un Lauro Ayestarán, tal vez no se hubiera organizado, y mucho menos consolidado, la Licenciatura de Musicología que hoy cumple una misión de real importancia en nuestra Facultad de Humanidades y Ciencias. Fue sobre sus hombros que en gran parte descansó la creación del Conservatorio Nacional, organismo prestigioso que lo tuvo en su personal docente. Muchas de otras realizaciones, ya sea en la enseñanza musical que se cumple en la Escuela Primaria, como también en los Liceos de todo el país, llevan igualmente la impronta de un Lauro Ayestarán. Se trata de aspectos menos conocidos de su gran labor, pero reflejan la fe de este hombre creado para construir, y que tan a manos llenas siempre construyó. Su último trabajo en tal sentido fue la delineación de la estructura del Departamento de Investigación Musical de la Facultad de Humanidades y Ciencias, Departamento que funciona en la sala que lleva el nombre de Lauro Ayestarán puesto que honrar así su memoria, también significa que ahí, en el recinto de un trabajo cotidiano, estará presente el ejemplo de su vida dedicada al conocimiento y a la investigación, siempre válido para todos los que allí estudien y adquieran sus conocimientos.

Muchos otros van a ser los actos recordatorios que va a recibir la memoria de Lauro Ayestarán en nuestro país. El recuerdo de este hombre excepcional, será fértil en el seno de una juventud que aspire a conocer su propio país, como él tan tesoneramente lo quiso. Su legado es un bien que certeramente fecundará y orientará a muchas generaciones en nuestro devenir. Sus obras y recolecciones —para todo el transcurso de nuestro sentimiento nacional— han de proporcionarnos múltiples concordancias y relaciones originarias, de un amplio sentir de nuestro pueblo, literalmente prefijado por un santo varón que supo excursionar por nuestro pasado para darnos una firme base de introspección que nos guía en todas nuestras interrogantes y por ende nos ayude a captar alguna parcela de la verdad implícita en todo nuestro transitar de hombres que construyen culturas por doquier y dialogan siempre con todo lo válido e intrínseco en la autenticidad del existir. A Lauro Ayestarán nuestro homenaje y también nuestra gratitud. Que todo lo decisivo y profundo de su pensamiento viva y floresca para un mayor beneficio en el cauce vital de nuestras contingencias y revelaciones.

La "Conversación" de Tamboriles

por *Lauro Ayestarán*

Junto a la organización rigurosa y fácilmente documentable de la *Llamada* y de la *Comparsa Lubola*, florece una expresión de extrema espontaneidad que algunos instrumentistas populares dan en llamar "conversación" de tamboriles. Muchos la practican sin darle denominación alguna.

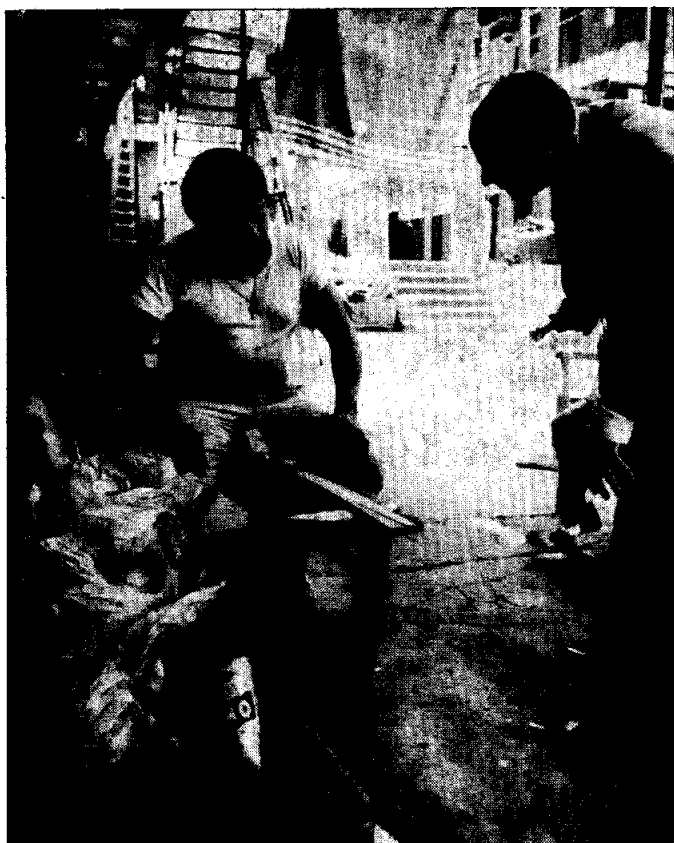
A veces ocurre así; mientras esperan un compañero para formar la *Llamada* en las largas horas del patio del conventillo, tres o cuatro ejecutantes se sientan en semicírculo en sillas o bancos y colocan sus tamboriles entre ambas piernas apretándolos con las rodillas en la "panza" y con los pies en la culata. El instrumento debe quedar con respecto al suelo y en relación con el ejecutante en gran ángulo agudo o en pequeño ángulo obtuso de tal manera que la culata no quede cerrada por el piso y el sonido entonces se ahogue.

El instrumento más grave —el "piano" por lo general— realiza una única fórmula rítmica obstinada de base sobre la lonja y entonces el "repique" y el "chico" se dedican a "conversar" entre ellos, con fórmulas que improvisan en el momento, pero sobre la base del "obstinato" casi obsesivo del "piano" o "bajo".

En esta "conversación" ningún instrumentista usa palo sino golpea directamente con las manos ya en la lonja, ya en el tonel, en el caso de los conversadores, en tanto que el ejecutante del "piano" percute inexorablemente sólo el parche con matices de "lonja tapada". Así se oye este en la grabación N° 3128 "conservación" de tres tamboriles por los informantes Waldemar Fortes, Humberto Barbat y Luis Alberto Méndez, tomada en la noche del 22 de enero de 1966, en cinta magnetofónica, 9,5 cm. a media pista.

Toda suerte de ritmos se conjugan en estas coyunturas y cuando los instrumentistas han actuado juntamente en muchas oportunidades, el ensamble y la riqueza rítmica son perfectas y como tales admirables. De pronto, mediante recursos de "lonja tapada" y de "lonja abierta" combinadas con la percusión en la caja abovedada, se cambia toda la paleta sonora de la obra e incluso se obtienen nuevas notas, además de nuevos timbres. Las manos percuten ya el centro, ya los bordes de la lonja. A veces el dedo mayor de la mano izquierda se desliza suave y firmemente hasta el centro del parche, mientras la derecha percute con vigor y entre ambas logran "subir el tono" tal cual los expertos timbaleros de una orquesta sinfónica, ya que el segmento de parche utilizable para la resonancia es mayor o menor.

Pero lo más curioso es que, violando una costumbre tradicional de percudir la lonja con los dedos juntos de la mano, en los "pianísimos" los dedos



Lauro Ayestarán, micrófono en mano, interrogando a Valentín Piñeiro, en el conventillo de la calle Gaboto 1665, el día 1º de mayo de 1966. (En Montevideo).



En el Conventillo de la calle Gaboto.



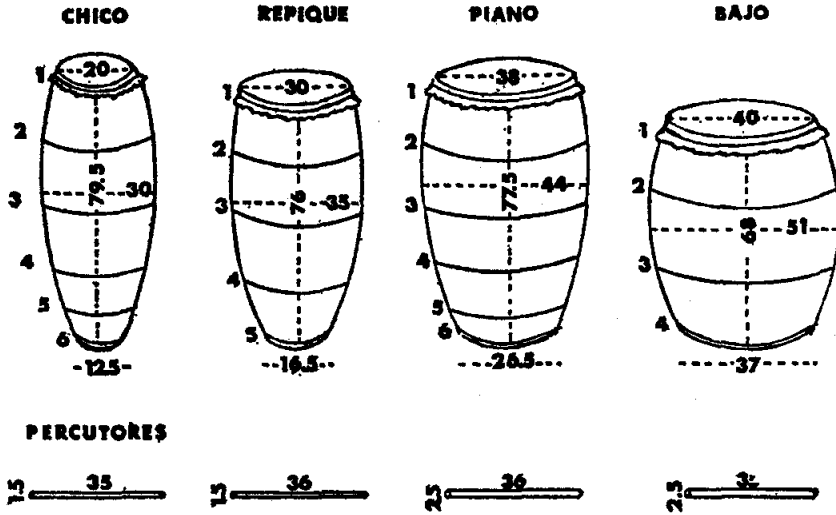
Dos aspectos de la decoración de un 'Tamboril' chico.



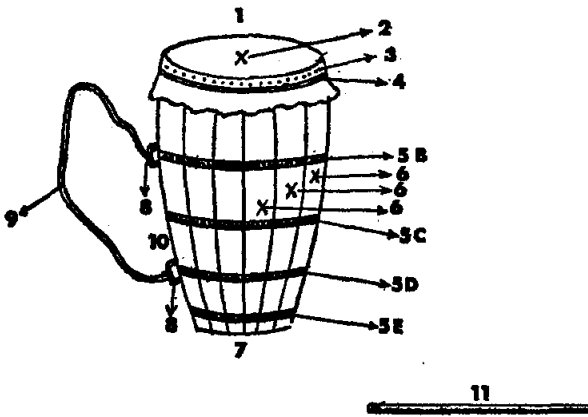
Templado de Tamboriles.

(Fotografías de Samuel Claro en el Conventillo de la calle Gaboto)

1. TAMBORILES



2. NOMENCLATURA



1. Boca. 2. Lonja. 3. Tachuelas. 4. Faja de cuero para cubrir las tachuelas. 5. Aros y flejes. (5 A: queda debajo del reborde de la lonja) B. C. D. y E. al descubierto. 6. Duelas o listones. 7. Culata. 8. Agarraderas. 9. Talí, talín o talig. 10. Panza. 11. Palo o palillo.

se abren y la percusión se realiza con las yemas del anular, mayor e índice, alternativamente, a la manera indostánica.

Este tipo de ejecución de la "conversación" no está ni extendido ni empíricamente sistematizado como en la *Llamada* o la *Comparsa* y se cumple como un refinado ejercicio lúdico. Muy a menudo los buenos instrumentistas aprovechan ritmos foráneos —rumba cubana y samba brasileñas— y juegan con ellos dentro de la "conversación"; además, casi todos ellos han oído alguna vez a los buenos percusionistas del jazz "hot" en las grabaciones transmitidas por la radio.

Esta "conversación" es una planta que crece en la misma tierra de la *Llamada* pero proviene de otra simiente si bien se nutre de sus mismas sales. Es placentero en sumo grado observar el movimiento de la cabeza, el torso, los hombros y sobre todo las manos del ejecutante que amenaza dar un golpe que al final no se produce.

La intercomunicación de los "conversadores" se produce a través de dos sentidos: el de la vista y el del oído; comúnmente ambos a la vez. Cuando es el primero, un simple levantamiento de cejas es la señal convenida para cambiar de ritmo; una rápida mirada, otras. Pero lo admirable es cuando un instrumentista embebecido en su propio discurso rítmico, los ojos casi en blanco, oye a su compañero que va a atacar otro período rítmico y se le acopla suavemente, sin cambiar mirada, o le replica vigorosa y agresivamente como si estuviera enojado con él, pero enojado sobre el mismo pensamiento rítmico, no sobre otra cosa. La discusión se produce sobre ideas rítmicas no sobre palabras. Todo es música, la más pura música.

Hemos tomado varios registros de estas "conversaciones" y algunas de ellas si le aplicamos un riguroso juicio de valor, podría llamarse simplemente excelsa. Pienso en los grandes ejecutantes del "tabla" y "banya", los tambores del norte de la India; pienso en el percusionista Gene Krupa del jazz "hot" de los Estados Unidos; pienso en el final de "La Historia del Soldado" de Igor Strawinsky ejecutado con la mayor fineza y rigor. Aún así, creo que mi grabación N° 3128 está al mismo nivel que todas ellas.

Frente a la vieja hipótesis etnocéntrica y evolucionista de Tylor del siglo XIX, "Man is many, and civilization one", se levanta la réplica de Goldenweiser tan certera de acuerdo con los datos que proporciona la recolección y tan fecunda: "Man is one, and civilization are many".

Montevideo, 1966

Bibliografía de Lauro Ayestarán

Doménico Zipoli, el gran compositor y organista romano del 1700 en el Río de la Plata. (1941).

Crónica de una temporada musical en el Montevideo de 1830. (1943) Premio del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social. (1944).

Fuentes para el estudio de la música colonial uruguaya. (1947).

La música indígena en el Uruguay. (1949).

Un antecedente colonial de la poesía tradicional uruguaya. (1949).

La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay. Vol. I. 1812-1838, Montevideo (1950).

El Minué Montonero. (1950).

La Misa para Día de Difuntos de Fray Manuel Ubeda. 1802. Comentario y transcripción. (1952).

La Música en el Uruguay. Vol. I. Premio Nacional de Historia. (1953).

Virgilio Scarabelli. (1953).

Luis Sambucetti. Vida y Obras. (1956).

El centenario del Teatro Solís. (1956).

La primera edición uruguaya del Fausto de Estanislao del Campo. (1959).

Doménico Zipoli. Vida y Obra. (1962).

El Minué Montonero, N° 1 de la Colección Danzas, canciones e instrumentos del pueblo del Uruguay. Coreografía de Flor de María R. de Ayestarán. (1965). En prensa: N° 2 de la Colección *Danzas, canciones e instrumentos del pueblo del Uruguay*, titulado *El tamboril, la Llamada y la Comparsa.* Coreografía de Flor de María R. de Ayestarán.

PROLOGOS Y OBRAS DE CONJUNTO

Prólogo al libro *Músicos argentinos durante la Dominación Hispánica*, de Guillermo Furlong, S. J. Buenos Aires, 1945.

Colaborador de la obra *Música y músicos de Latino-América*, de Otto Mayer-Serra. México, 1947. 2 Tomos.

Colaborador del libro *Folklore de las Américas*, de Félix Coluccio. Buenos Aires, 1948.

Colaborador del *Diccionario de la Música*, de A. Della Corte y G. M. Gatti. Buenos Aires, 1950.

Colaborador del *Cancionero Popular Americano*. Washington, 1950.

Colaborador del *Diccionario de la Música Labor*, de Higinio Anglés y J. Pena. Barcelona, 1954. 2 Tomos.

Prólogo al libro *Vocabulario Río-platense razonado*, de Daniel Granada. Montevideo, 1957. 2 Tomos.

Prólogo y ordenación del libro *La Vida Rural en el Uruguay*, de Roberto J. Bouton. Montevideo, 1961.

Prólogo al libro *Versos Criollos*, de Elías Regules. Vol. 57 de la Colección de Clásicos Uruguayos. Montevideo, 1965.

Un considerable número de trabajos especializados y publicados en Suplementos de diarios montevidéanos y también en Revistas de Musicología de Argentina, Chile, E.E. UU., Italia y España.

Recordando a Carlos Vega

por Gilbert Chase

Conocí a Carlos Vega personalmente en 1945, durante mi primera jira por América Latina en misión cultural auspiciada por el Departamento de Estado y la Biblioteca del Congreso. Sus trabajos hasta la fecha ya los conocía, desde luego, y les había prestado atención especial al compilar mi *Guide to Latin American Music*. De modo particular me interesaron *Danzas y canciones argentinas* (1936) y *Ascenso y descenso de las danzas*. (La Prensa, 26-6-1938), y las quince monografías complementarias sobre el mismo tema. La primera obra citada llevaba el subtítulo, *Teorías e investigaciones*, y por ello me dí cuenta que en el pensamiento de Vega la teoría siempre iba a par con el trabajo práctico. Muy atraído entonces por el estudio del folklore como aporte a la historia musical, leí con avidez los capítulos teóricos de Vega. Me acuerdo que, rumbo al norte, en esa primera gira, pasé todo el tiempo en el avión (¡que tardaba mucho más entonces!) leyendo su última obra, *Panorama de la música popular argentina; con un ensayo sobre la ciencia del folklore* (1944). Después de haber leído este ensayo, resolví hacer dos cosas: (1) hacer conocer la obra y el pensamiento de Vega en Estados Unidos; (2) traerle a este país como investigador o profesor visitante. A pesar de muchos y largos trámites, no logré lo último; no por falta de interés, sino que en gran parte por el obstáculo del idioma, ya que Vega nunca llegó a manejar el inglés con facilidad. Tengo de él una carta con fecha de Marzo 4 de 1950, en la que me habla de una invitación que recibiera de una universidad norteamericana, y dice: "Depende de que yo consiga familiarizarme con el inglés. Lo he estudiado mucho desde hace más de 25 años y lo leo casi corrientemente, pero me falta por completo el inglés *sonoro*: lo hablo poco y no lo entiendo nada, (me da pena pensar en que tendría que tartamudear en inglés para decirlo todo mal, cuando en castellano puedo desempeñarme con tanta experiencia y soltura). No creo que mejorara la situación lingüística con el tiempo.

En cambio, sí logré, hasta cierto punto, hacer conocer la obra y el pensamiento de Vega en los círculos de la musicología norteamericana. En aquel entonces no se había producido aún la disyunción entre la musicología histórica y la etnológica (o sea la etnomusicología, como luego se le llamara). Por lo tanto, temas de etnología musical o de folklore se trataban con frecuencia en el seno de la American Musicological Society. Resolví, pues, redactar un trabajo sobre "La Teoría Folklórica de Carlos Vega", para presentarlo en una reunión plenaria de dicha Sociedad, en Princeton, en Diciembre de 1946 y fue muy bien recibido.

Pero ese trabajo quedó inédito. Después del fallecimiento de Carlos Vega,

recorriendo mi correspondencia con él y los papeles idóneos, me encontré con ese trabajo, ya de cierto valor, o por lo menos interés histórico. Me doy perfectamente cuenta de que Vega, en uno de sus últimos libros, *La ciencia del Folklore; con aportaciones a su definición y objeto y notas para su historia en la Argentina* (Buenos Aires, 1960), amplió sus ideas sobre el folklore, apoyándose en gran número de citas bibliográficas, que manejaba con inusitada erudición, y aprovechando toda la experiencia y los conocimientos acumulados a lo largo de una vida de trabajo y de estudio. Por cierto, si las circunstancias lo permitiesen, me habría complacido hacer el análisis de la nueva obra y compararla con las ideas expuestas en mi antiguo trabajo de presentación. Empero, en lo esencial no creo que las ideas de Vega sobre el folklore musical hubieran cambiado; fueron más bien ampliadas, profundizadas, afirmadas por una mayor documentación. Entonces no me parece fuera de propósito presentar a los lectores de la Revista Musical Chilena en este número dedicado en parte a Carlos Vega, un trabajo inédito que, si bien tiene sus años, nos recuerda los primeros pasos que realizamos para establecer las bases del pensamiento interamericano en la musicología.

TEORIA DE CARLOS VEGA SOBRE FOLKLORE MUSICAL

Presumiré que los miembros de esta docta sociedad conocen el nombre y reputación de Carlos Vega, el eminente musicólogo argentino, quien en la actualidad es jefe de la sección de musicología del Museo de Ciencias Naturales de Argentina e investigador técnico del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Hasta presumo que algunos de mis colegas conocen sus más importantes publicaciones, entre las cuales debo mencionar: "Danzas y canciones argentinas", "La Música Popular argentina: Fraseología", "Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina" y "Panorama de la música popular argentina", al margen de los numerosos artículos y monografías sobre la música primitiva y folklórica y las danzas de América Latina. El hecho de que la palabra "Argentina" figura en todos los títulos de las obras mencionadas podría dar la impresión de una limitación nacional y local en la obra e investigaciones de Carlos Vega, impresión que tiene una base real, pero, que enfocado literalmente, resultaría un concepto erróneo sobre la esfera de acción y significado de sus investigaciones. En su calidad de erudito escrupuloso, que llega a conclusiones generales partiendo del análisis de la información acumulada y directamente observada, Vega ha limitado en gran parte sus estudios al área en la que personalmente ha tenido la oportunidad de realizar trabajos en el terreno, abarcando toda la Argentina y ciertos puntos de los países limítrofes. Desde el punto de vista teórico, no obstante, da a sus ideas una amplitud y profundidad que trasciende las fronteras nacionales y que coloca sus especulaciones y conclusiones en la categoría de valores universales.

Se me presentaban dos alternativas al ocuparme de la obra de Carlos Vega en esta ocasión. La primera era ofrecer una exposición técnica de lo que podría llamarse su método de musicología aplicada al campo de la música folklórica, incluyendo una discusión sobre su sistema original de fraseología frente al análisis de las melodías folklóricas y primitivas. La otra alternativa era dar un panorama de su teoría general del folklore sin hacer referencia especial a su aplicación musicológica. Un buen número de consideraciones me impulsó a elegir la última alternativa. En primer lugar, estaba profundamente impresionado por el hecho de que un musicólogo hubiese formulado una teoría general del folklore. Me parecía que este era un hecho de gran significado tanto para el folklore como para la musicología. No ignoro que en este país el Dr. Charles Seeger ha estudiado muy seriamente este tema y que de vez en cuando ha publicado algunas notas —un tanto breves— que proyectan una valiosa luz sobre el concepto teórico del folklore y de la música folklórica. Ni olvido tampoco que el erudito español Adolfo Salazar ha dedicado un breve ensayo a la ciencia del folklore. No obstante, considero que el ensayo preliminar, “La Ciencia del Folklore”, incluido en “Panorama de la música popular argentina”, de Carlos Vega (Buenos Aires, 1944), constituye el primer estudio completo y amplio sobre una teoría general del folklore escrito por un musicólogo. Conviene aquí aclarar que Vega es un musicólogo que se especializó en folklore y etnología y no un folklorista que chapotea en la musicología.

El elemento novedoso no sería una justificación suficiente para presentar las teorías de Carlos Vega a esta sociedad. Además de representar su ensayo un esfuerzo pionero, debe agregarse el hecho no menos importante que ofrece un análisis lógico y profundo sobre un tema que por mucho tiempo ha permanecido confuso, confusión que no ha disminuido la crisis doctrinaria que parece afligir a la disciplina o ciencia del folklore.

Enfocando el problema desde otro ángulo, estoy perfectamente consciente de que mis colegas esperan escuchar en estas sesiones trabajos directamente relacionados con temas técnicos de musicología más bien que teorías generales relacionadas, podran pensar algunos de Uds., con disciplina limítrofes. No obstante, proceder en otra forma —otra, quiero decir, que de la general a particular— sería ignorar la base misma de la contribución de Vega al folklore y la musicología, la que precisamente consiste en explorar la naturaleza de ambos y definir la relación del uno con la otra. Pido, por lo tanto, la paciencia de mis lectores, mientras abrevio la teoría de Vega sobre folklore, antes de avaluar su significado para la musicología.

Vega comienza por subrayar que el estudio e interpretación de cualquier material folklórico presupone, por parte del investigador, un concepto general sobre la naturaleza y objetivo de la Ciencia del Folklore. Simultáneamente reconoce que ningún investigador ha podido estudiar todos los géneros, toda la variedad de informaciones que reúne el Folklore. Es por eso que casi todos los especialistas han enfocado la doctrina general del Folklore co-

mo una extensión de los conceptos que derivan de sus especialidades particulares. Aunque este "particularismo" es hasta cierto punto inevitable, Vega cree que es necesario unir cada campo de especialización a la doctrina general, porque la unidad de una disciplina sería lógicamente inconcebible si cada uno de los elementos que la compone fuese estudiado bajo un concepto diferente.

En la actualidad, dice Vega, prevalece la incertidumbre con respecto a la naturaleza y metas de la ciencia del Folklore. Hasta el alcance de las materias que abarca es continuamente ensanchado o reducido por la intervención fortuita de factores personales. Se han realizado esfuerzos esporádicos para inmiscuirlo en el dominio de disciplinas análogas y a la inversa se ha tratado de absorber al Folklore en las ciencias que le están relacionadas, tales como la Etnología y la Sociología. En la actualidad existe una fuerte corriente para que el Folklore sea absorbido por la Sociología. Vega considera alarmante esta vacilación doctrinaria porque si el Folklore no es capaz de delimitar su campo y definir sus informaciones, entonces puede ser un pasatiempo pero no una ciencia. Personalmente considera que un concepto definido sobre la disciplina del Folklore es indispensable para explicar su posición frente a la música folklórica y primitiva.

Para Vega, el Folklore es fundamental e inalterablemente una *ciencia histórica*. Demuestra que la palabra "folklore" fue creada como sustituto del término "antigüedades", y que el vocabulario de los estudios folklóricos, desde un comienzo, ha enfatizado el estudio del pasado: antigüedades, tradiciones, arcaísmos, vestigios, reliquias, supervivencias. Estos conceptos o materias existen en el presente pero hablan del pasado. Proveen, por lo tanto, los medios para estudiar etapas anteriores de la cultura del hombre y en la medida en que el folklorista busca a través de ellos un conocimiento del pasado, pertenece a la gran familia de los historiadores.

El término "cultura", en su interpretación moderna, abraza el patrimonio total de la humanidad. Se desprende, por lo tanto, que todos los objetos o conceptos, de cualquier naturaleza que sean, están potencialmente dentro del dominio del folklore. Es indispensable eliminar la idea de que el Folklore incluye solamente éste o aquél tipo de información; por ejemplo, creencias o costumbres, cuentos o proverbios. A la ciencia del Folklore no le interesa un tipo específico de información sino que toda información que cumple con las condiciones que requiere el folklore. En otras palabras, el carácter folklórico de la información no está en la naturaleza de la información misma. Se distingue la información folklórica de la no folklórica digamos, por ejemplo, de la primitiva o "aristocrática", por una cierta condición, accidente o situación que le es propia. Es necesario, por consiguiente, establecer cómo podemos reconocer esta condición o situación folklórica.

A estas alturas Vega recurre a los términos "superior" e "inferior", los que son considerados inconvenientes, en cuanto a conceptos culturales, por los sociólogos modernos. No obstante, se preocupa en recalcar que estos tér-

minos son usados en un sentido meramente objetivo y no determinan admiración u oprobio, puesto que los usa al margen de todo contenido moral. La asociación metafórica de estos términos, en la actualidad, está relacionada a conceptos espaciales, porque hablamos de que uno está "arriba" y el otro "abajo"; uno es "alto" y el otro es "bajo" y el movimiento de un nivel al otro se llama "descenso" y "ascenso". A estos dos niveles Vega querría agregar un tercero, que representa el tercer estrato, el estudiado por la Etnología.

Los grupos superiores se definen a través de la posesión y usufructo de los bienes *más modernos* —nótese la preeminencia del factor temporal en esta definición— producto de las últimas invenciones y los más recientes desarrollos; de la acumulación de beneficios materiales y de los recursos técnicos y de la complejidad y múltiples exigencias de su actividad intelectual. Se desprende que el término "superior" designa lo que es más moderno, más complejo, más "civilizado".

El observador desde este nivel "superior" observa con curiosidad como en los niveles "inferiores" se realizan muchas funciones a través de métodos que él considera pasados de moda o anticuados. La carreta contrasta con el tractor, la cabaña con el rascacielos, la canoa con la lancha a motor, el tambor que imparte órdenes con el telégrafo. En el plano espiritual las comparaciones son menos sencillas, pero de inmediato se piensa en contrastes tales como: canción-sinfonía, superstición-ciencia, tradición-historia, brujería-medicina, y tantos otros; en cada uno, el segundo término de cada pareja, se identifica con el más complejo, o sea el nivel más "alto" de la sociedad. Los objetos o conceptos considerados como "inferiores" por el nivel "superior" son por lo general aquellos que preocupan a la ciencia del Folklore. Empero, no es su "inferioridad" lo que los hace interesantes, sino que solamente su *antigüedad*; y el concepto de "inferioridad" es útil solamente en la medida en que implica el factor antigüedad. Nos sorprende el hecho de que los inventos o conceptos "superiores" no hayan hecho desaparecer a su contrapartida "inferior". La carreta campesina de dos ruedas existe al lado del automóvil; la melodía folklórica junto a la sinfonía. Los objetos o conceptos anticuados o pasados de moda debieron haber desaparecido, pero existen. Han sobrevivido al así llamado "avance social". Siguen existiendo. Son *supervivencias*.

No obstante, son supervivencias únicamente para los grupos "superiores". El uso de la palabra *supervivencia* es crucial en la teoría de Vega y es por lo tanto una desgracia de que el término haya caído en desuso entre algunos folkloristas ingleses y norteamericanos debido a su asociación con una teoría evolutiva de la cultura que ha sido descartada. La naturaleza compuesta de la palabra castellana permite a Vega dividirla entre sus dos componentes y es así como logra dos conceptos vitales, la *supervivencia* o sea aquello que perdura como sobreviviendo al pasado, y *vivencia*, o sea aquello que existe como manifestación del presente. Destaca, entonces, de que lo que parece

supervivencia para el observador "superior" es sencillamente *vivencia* desde el punto de vista del nivel popular. Es así como llega a la conclusión de que el folklore no existe para el pueblo mismo.

Es fundamental comprender que las supervivencias de hoy eran las *vivencias* de ayer, o sea, los bienes y conceptos corrientes de los grupos superiores. Eran, en su época, el patrimonio más moderno y eficiente de los individuos más esclarecidos. Lo que hoy es pasado de moda era el *dernier-cri* de hace cincuenta años. La aristocracia de antaño se asemejaba al pueblo de la actualidad: el rey era analfabeto, creía en brujas, comía con la mano y escuchaba los relatos de las viejas.

Esto nos lleva al principio fundamental de la doctrina de Vega, que el Folklore es la ciencia de las *supervivencias*. El material que estudia el folklore son los estratos de las culturas sobreescidas, o más bien, el cúmulo de informaciones de varios estratos sobreescidos. Lo que determina el carácter folklórico de la información no es de que sea colectivo, tradicional, regional, oral, anónimo, etc., sino que la sencilla circunstancia o accidente del tiempo, la posición particular que ocupa en la distribución cronológica general de los bienes y conceptos. El material que puede ser considerado como antiguo a través de su asociación con los niveles "inferiores", es folklórico, y también el material que ha sido *eliminado* por el grupo social "superior". El proceso de "eliminación" es crucial para el folklore. Hemos dicho antes que el último invento no destruye necesariamente a su predecesor o a su contrapartida anterior, pero provoca su *eliminación* del estrato más avanzado de la sociedad. Las cosas y conceptos que han sido eliminados en el proceso del tiempo y siguen existiendo, son *supervivencias*, están relacionados con el pasado, son por lo tanto más o menos antiguos y corresponden al estudio del Folklore, una ciencia histórica.

El accidente del tiempo es decisivo para determinar la información folklórica. El accidente del lugar, es menos riguroso, merece consideración secundaria. Como las ciudades son, en realidad, los centros del poder y del gobierno, de la industria y de las instituciones, representan una concentración de las técnicas más modernas, de los inventos más avanzados y de la cultura más compleja. En comparación con la ciudad, el campo queda rezagado con respecto a la asimilación de los desarrollos modernos y es por eso que es ahí donde encontramos el mayor número de supervivencias de bienes y conceptos eliminados del nivel superior. Como acabamos de ver, el campo se identifica en muchos sentidos con la cultura urbana, por lo tanto, contrariamente a lo que podría suponerse, la ciencia del folklore, como parte de una Historia general de la Cultura, es, principalmente, y a su manera, *una historia de las culturas urbanas*

Es necesario distinguir entre lo folklórico y lo popular. Este último es un vocablo más comprensible. No todo lo que es popular es folklórico. Lo popular está impregnado por influencias de "arriba", o sea por los valores y conceptos predominantes que emanan de las instituciones oficiales del nivel

“superior”. En el hecho, las instituciones establecidas y los moldes sociales predominantes del nivel superior son “popular” sin ser folklórico. En el dominio de lo popular existen también valores menores, conceptos o manifestaciones, como ser ciertos estilos, implementos, danzas, etc. que pertenecen al mismo tiempo a los niveles popular y aristocrático. En el campo de lo popular existen además ciertos conceptos y manifestaciones de un nivel todavía “más bajo” que jamás tuvieron dependencia cultural de los niveles superiores. Estos últimos pertenecen al campo de la Etnología. Entre todos estos conceptos y manifestaciones de orígenes diversos debemos buscar los que son auténticamente folklóricos, aquellos que son supervivencias de niveles predominantes en una época anterior, porque son éstos los que le hablan del pasado al folklorista.

Vega atribuye gran importancia al dinamismo del folklore. Este punto de vista se opone al concepto estático, que enfoca el material del folklore como una masa inerte que de alguna manera se ha fijado en el dominio popular, quedándose ahí durante centurias. No obstante, hasta aquellos que comparten esta opinión, han podido observar que los materiales del folklore tienden a desaparecer. O sea, que siempre están *por desaparecer*, y que existe un continuo clamor de que hay que recoger el material antes de que desaparezca para siempre. Y a pesar de esto siempre hay más folklore que recoger y estudiar. En alguna forma el depósito del folklore está continuamente llenándose. Haciendo uso de otro símil, Vega lo compara a una piscina que recibe agua por un lado mientras por el otro lado sale. Es así como las áreas rurales, almacenaje principal de los materiales folklóricos, continuamente reciben nuevos conceptos y manifestaciones de los centros urbanos. Volviendo a nuestra metáfora espacial, podríamos describir este proceso como un “descenso” de los niveles superiores al inferior. El material que absorbe y asimila el nivel inferior se convierte así, en el curso del tiempo, en patrimonio del folklore. *Es posible o por lo general ocurre que este material sufre cambios y modificaciones cuyo proceso es otro aspecto de la dinámica del folklore.*

Vega observa que el folklore es alimentado también por otra fuente, esta vez por el estrato “bajo” más bien que por el “alto”, usando siempre nuestra metáfora espacial. O sea que el folklore puede incorporar material de nivel primitivo que pertenece a la etnología. Es así como existe un proceso continuo de renovación.

En el proceso de “descenso” de la cultura urbana a la rural existe un período transitorio durante el cual los elementos son comunes a ambos niveles. Durante esta etapa el material es *popular pero no folklórico todavía*. Cuando han sido sobreados o eliminados de las instituciones predominantes del nivel superior quedan como supervivencias en el inferior y es entonces cuando se convierten en verdadero material folklórico. Naturalmente que no todos los objetos o conceptos así transferidos persisten en cuanto a supervivencias. Existe un importante proceso de selección cuyo resultado es, si se quiere, “la supervivencia de lo más apto”.

Es necesario insistir sobre este proceso de folklorización, el proceso a través del cual ciertos materiales logran la condición de folklóricos, porque es uno de los puntos cruciales de la teoría de Vega. En realidad existen dos procesos separados que he descrito brevemente como "descenso" y "ascenso", Vega ahora procede a analizar cada uno de estos procesos más estrechamente. Con respecto al primero, arguye que son realmente los niveles superiores los responsables de la creación folklórica, aunque esto parezca paradójico, porque sólo cuando determinados conceptos y objetos han sido abandonados por los grupos superiores dominantes es que éstos adquieren la categoría de folklore. Este es, no obstante, un punto que abandonaremos por el momento para dedicarnos al tema fundamental: la *imitación*.

Basándose en las conclusiones de la sociología y la psicología, y fortalecido por sus propias observaciones en el terreno, Vega afirma que es una ley que *las clases bajas tienden a imitar a las altas*. Esto nos lleva a una afirmación básica de su doctrina, que es la siguiente: cada categoría —especialmente de la música y la danza— no es creada de nuevo cada vez y en cada lugar sino que es "coordinada" una vez en un lugar determinado y desde ese momento es difundida por imitación; más precisamente por el pueblo imitando a la aristocracia (haciendo uso más bien del término histórico que contemporáneo). Vega reconoce un proceso de imitación a la inversa, esto es, imitación de lo popular por la aristocracia, pero lo considera de menor significado.

Puede afirmarse como regla general que el material folklórico es en gran parte conceptos u objetos abandonados o descartados por las clases altas. Esto resume el primer y principal proceso de folklorización.

El segundo proceso de folklorización es más excepcional y también más vasto y más difícil de describir. Resumiendo, es el resultado de conquistas y de colonizaciones, cuando una estructura social existente es desbaratada y sus miembros son subyugados por un grupo con valores culturales diferentes y un material distinto. Si en estas circunstancias la sociedad subyugada logra conservar algunos elementos de su patrimonio cultural, perteneciente antes a sus grupos dominantes, se creará un segmento folklórico que podrá coexistir con, pero es independiente de, esos segmentos derivados de las culturas urbanas de la nueva sociedad que domina. En ambos casos el material folklórico pertenecerá a *supervivencias*.

Vega afirma que si los historiadores se hubiesen preocupado del material cultural con tanta minuciosidad como la que le dedicaron a las batallas y a las cortes, ahora tendríamos un repertorio de información histórica que podría identificarse con esos fragmentos que sobreviven en el folklore. Esto lo corroboran los pocos casos en que existe información histórica. Por ejemplo, el Padre Eximeno que escribe en 1772, observa que los versos de los poetas españoles de la época de Felipe IV (primera mitad del siglo XVII) se mantienen vivos en la tradición oral de su época, y cita un cuarteto de fragante concepto cortesano. Este mismo cuarteto fue grabado por el folklorista Juan

Alfonso Carrizo, hace algunos años, en una versión de un cantante rural del norte de la Argentina.

Después de varios ejemplos, Vega advierte que no siempre es fácil identificar la supervivencia folklórica de su contrapartida arcaica. Esto se debe a la razón ya expresada, que el material folklórico no sobrevive en estado inmutable. Así como es recibido, absorbido, asimilado y transmitido, así también es modificado. Esto complica la labor del folklorista que al mismo tiempo es historiador culto y muy a menudo es necesario un examen muy cuidadoso del material a fin de establecer la relación con sus antecedentes probables.

Vega reprocha a muchos folkloristas, especialmente a aquellos de la ciudad, que al salir a terreno no estudian el folklore objetivamente sino que recogen solamente lo que les interesa. Si están estudiando danzas o canciones, por ejemplo, seleccionan solamente ciertas formas o tipos. Esta actitud selectiva implica un prejuicio con respecto al folklore y no una recolección objetiva de material. Es obvio que interpretaciones y conclusiones basadas en informaciones incompletas no pueden ser comprensibles o científicas. Vega afirma que por mucho tiempo lo no familiar parece haber sido la idea básica que guió a los folkloristas. Todo lo que fuese extraño para el investigador, por lo tanto raro, curioso, arcaico, antiguo, era *ipso facto* folklórico. Este punto de vista se basaba en una verdad parcial porque para el investigador urbano, estas supervivencias eliminadas de culturas urbanas anteriores y además modificadas por el proceso folklórico eran, naturalmente, extrañas. Esta actitud excluía la objetividad porque impulsaba al investigador a ignorar todo lo que tuviese un sabor urbano reconocible. Por ejemplo, recogía ávidamente una canción o danza que había pasado al dominio del folklore varias centurias antes de su época, pero ignoraba sencillamente o repudiaba con indignación aquellas adquisiciones comparativamente más recientes como la polka y la mazurka, para no hablar del tango o fox-trot. Pueden preferirse, por cierto, las supervivencias más antiguas, pero es necesario reconocer la similitud esencial del proceso con que nuevas formas y tipos pasaron y continúan pasando al material folklórico. Existe una diferencia de grado —relacionada con el factor temporal— pero no existe diferencia de categoría.

Hasta aquí Vega se preocupa principalmente de redefinir y clarificar la definición tradicional del término "supervivencia", el que para él es la base misma del concepto del folklore porque representa un factor constante, entre tantos otros que son variables. Enseguida se preocupa de elaborar ciertos aspectos de su teoría a fin de evitar posibles conceptos erróneos o malas interpretaciones. Subraya que el material cultural eliminado de los niveles superiores no pasa al dominio del folklore al mismo tiempo e *in toto*. Todo lo que es folklórico nace del nivel superior, pero la totalidad del material de un grupo folklórico determinado no es necesariamente *igual* al material total de una cultura urbana anterior. Enseguida afirma que el folklore de una área determinada no siempre procede del medio urbano más cercano. En una región pueden existir supervivencias de culturas que alguna vez predomina-

ron en centros distantes y antiguos. Vega considera también que es difícil aplicar un criterio universal al campo del folklore. Nos hace recordar que la ciencia del folklore se creó en Europa y que su doctrina original se basaba en la información europea. No todos los continentes presentan una serie idéntica de fenómenos. En América no existe casi ninguno de los extensos estratos inferiores —las “culturas sumergidas” podríamos decir— las que, precisamente, inspiraron el estudio del folklore en Europa. En América de inmediato llegamos a las capas culturales o ciclos que pertenecen a la ciencia de la Etnología. En Europa, en cambio, se llega inmediatamente al estrato folklórico y los niveles etnográficos están ausentes casi en su totalidad. La ciencia del Folklore, afirma Vega, jamás habría podido ser concebida en América.

No debe olvidarse nunca que las supervivencias folklóricas revelan distintas velocidades en su “descenso” desde los niveles superiores y también una capacidad variable de continuada supervivencia, según su naturaleza y sus funciones y también según la capacidad de renovación existente en el grupo rural que las recibe.

Ilustra Vega esta afirmación con ejemplos hipotéticos, diciendo que una melodía folklórica determinada puede haber pertenecido al nivel superior hace cincuenta, cien y ciento cincuenta años atrás; una superstición puede tener dos o tres siglos; una danza treinta, cincuenta, probablemente no más de cien años, etc. Estas generalidades sólo reflejan su experiencia *Americana*, podrían variar muchísimo en otra parte. En todo caso, debe comprenderse muy claramente que los períodos mencionados sólo se refieren al tiempo transcurrido desde que la especie fue eliminada del nivel superior; puede haber florecido en aquel nivel, en su etapa pre-folklórica, por un período igual o más largo.

La teoría de Vega le asesta un golpe grave a la creencia de que el folklore se genera espontáneamente en el medio natural. No niega que el folklorista encontrará en sus investigaciones melodías o versos recién inventados, instrumentos o utensilios hechos recientemente, pero al mismo tiempo, también es verdad que los conceptos intelectuales y artefactos, continuamente pasan del medio urbano al rural y que el pueblo a menudo los adopta o los reproduce sin modificaciones. Es necesario observar, también, que el repertorio de conceptos y artefactos específicos encierra no sólo los ítems mismos sino que, también, implícitamente, las formas, ideas básicas y los principios estructurales con que fueron creados: pautas métricas, ciclos temáticos, tonales y rítmicos, sistemas armónicos, estilos, modelos e ideas pasan conjuntamente con el repertorio específico y moldean y condicionan la creatividad limitada, o más bien dicho recreativa de la actividad folklórica. En música, por ejemplo, es muy probable que encontremos pocas melodías folklóricas que hayan pertenecido a la tradición oral por más de una centuria, pero podríamos encontrar sistemas tonales mucho más antiguos en las canciones que el músico folklórico “compuso” solamente ayer. Las supervivencias folklóricas, por lo tan-

to, pueden componerse de sistemas completos, moldes o ideas básicas más bien que de ítems individuales.

Enseguida Vega se preocupa de establecer la distinción entre Folklore y Etnología. Reconoce que tienen muchos aspectos en común, inclusive el concepto de supervivencias. Ambas son ciencias históricas. La diferencia fundamental entre ellos es el accidente del tiempo. El folklore estudia —desde un punto de vista relativo— el pasado inmediato; la Etnología, el pasado remoto. Existe, además, otro punto de capital importancia, la cultura etnográfica constituye una entidad independiente, autosuficiente, en la que toda la información es parte de la estructura social predominante y de las instituciones oficiales. Por ejemplo, el folklorista busca vestigios de antiguas supersticiones entre, o más bien *detrás y debajo* de los ritos y ceremonias oficiales de la iglesia, pero el etnólogo que estudia la religión de una tribu primitiva abarcará la totalidad de sus prácticas religiosas sin tratar de distinguir entre lo que es “oficial”, “folklórico” o “popular”, porque estas distinciones no son aplicables a la etnología.

El problema entre Folklore y Sociología es el que ahora queda por discutirse. Durante los últimos treinta años o más ha existido una marcada tendencia a considerar el Folklore como una rama de la Sociología. Vega cita especialmente los puntos de vista de Arnold Van Gennep, Saintyves y André Varagnac, entre los sociólogos europeos. Debo agregar que esta tendencia también ha tenido sus defensores decididos en los Estados Unidos. El tiempo no me permite abreviar los argumentos con que Vega rechaza de plano y terminantemente este punto de vista. Debo limitarme a parafrasear su conclusión: si el Folklore fuese absorbido por la Sociología sería necesario crear de inmediato otra ciencia para estudiar las supervivencias en relación con el “accidente del tiempo” que las caracteriza.

También es importante el concepto de Vega sobre “el pueblo” y su relación con el folklore. Rechaza la idea de que el folklore se encuentra exclusivamente entre una clase o grupo determinado de gente. Cualquiera cuyo patrimonio cultural incluya supervivencias, es folklórico, al margen de que sea iletrado o educado, ya sea que viva en un medio rural o en un centro urbano. Indica también que ningún grupo folklórico tiene exclusivamente supervivencias, son solamente los grupos etnográficos los que tienen un patrimonio cultural casi exclusivamente basado en supervivencias. Por lo tanto, es perfectamente posible que un individuo bien educado, que realiza un oficio moderno y vive en una gran ciudad, sea un “portador” de ciertas supervivencias culturales que tiene valor folklórico. A la ciencia del Folklore no le preocupa el estudio de los grupos sociales en cuanto a tales. Su objetivo es el estudio de los productos culturales. Esta es la base fundamental de la diferencia con la Sociología, que estudia los moldes sociales y el comportamiento humano. El Folklore, por el contrario, es *la ciencia de los productos*, no de la gente.

Volviendo ahora al campo de la música, si admitimos que el Folklore es una disciplina histórica que ilumina el pasado a través del estudio del pre-

sente, entonces, es lógico que la música folklórica sea música antigua, extraña a la actual cultura predominante, pero que no ha muerto sino que persiste en el campo o en otra parte, como vestigio de un pasado cultural más o menos remoto. Es música que ha sido eliminada: es música que es *vivencia*. Estos dos conceptos definen su carácter esencial y la distinguen de los elementos populares u "oficiales" del medio ambiente.

Es necesario distinguir entre folklore *vivo* y folklore *histórico*. Una obra determinada de música puede no seguir existiendo como supervivencia en la tradición oral pero puede haber sido conservada en documentos. Entonces constituye un ejemplo de *folklore histórico*, de similar interés para el folklorista y de uno muy particular para el musicólogo. Vega le da gran importancia a este aspecto del folklore en su libro "Danzas y canciones argentinas".

Recapitulando, entonces: el Folklore es una ciencia histórica cuyos "documentos" son supervivencias de moldes culturales que predominaban en un pasado más o menos remoto. Conjuntamente con, pero diferente de la Arqueología y la Etnología, pertenece al grupo de las Ciencias Antropológicas o las Ciencias del Hombre. Específicamente es parte de la Historia General de la Cultura.

Basándonos en estas premisas es posible establecer una relación más estrecha, lógica y fructífera entre la Musicología y el Folklore. Dada la diferencia entre el Folklore y Etnología, resulta que el primero cae dentro de la Musicología Histórica mientras que el segundo pertenece al dominio de la Musicología Comparada, que es otro nombre para la etnología musical (o sea la etnomusicología).

Dentro del campo de la musicología histórica, uno de los aspectos más significativos de la teoría de Vega es el que establece la *dirección* en que se transmiten los materiales culturales para que obtengan la calidad de folklóricos. Recordarán que enuncia un "descenso" desde el nivel superior o dominante hacia el nivel inferior o popular. Este es exactamente el punto de vista opuesto al generalmente sostenido, específicamente por los folkloristas músicos quienes insisten en negar una conexión directa entre la música folklórica y la artística o erudita. Cuando reconocen semejante conexión, al verse enfrentados a la evidencia incontrovertible de los documentos musicales, persisten en interpretarlo como un proceso de transmisión en sentido inverso, o sea, como un "ascenso" de lo folklórico al nivel artístico o erudito. El más vehemente defensor de esta teoría es Ralph Vaughn Williams, cuyo libro "National Music" incluye una amarga diatriba contra "la noción de que la música folklórica es una versión degenerada de lo que llamamos composición musical", la palabra "degenerada" es, por supuesto, una interpretación emocional absolutamente fuera de lugar. Para Vaughn Williams es el pueblo quien hace la música "que en sí tiene los gérmenes de un gran arte". Nadie niega, por supuesto, que los compositores de música artística han utilizado música folklórica en sus obras. Eso es lo que Vega llama "producción estética" del folklore, no tiene nada que ver con el origen de la música folkló-

rica. Con respecto al problema del origen, la doctrina de Vega exige el rechazo total de la idea tan difundida de que la música folklórica es la creación espontánea del "pueblo", una especie de música embrionaria que espera su formación definitiva a través del proceso artístico. Lejos está de ser embrionaria, es póstuma.

Veo que a pesar mío esta exposición está, digamos, "degenerando" en una crítica con matices definitivamente polémicos. Les aseguro que trataré de terminar con una cadencia lo más objetiva posible y para ello permítaseme citar brevemente de un tratado escrito por un folklorista que no es músico, quien por lo tanto no es parte interesada en nuestra controversia, pero cuya opinión como testigo es valedera. Me refiero a *The Science of Folklore*, de *Alexander H. Krappe*. Al referirse a la canción folklórica desde su aspecto literario principalmente, esta autoridad escribe: "Queda... en claro que un considerable número de canciones folklóricas consideradas antiguas en la actualidad tienen según todas las probabilidades un origen literario del que no se ha conservado huellas. No debe olvidarse este hecho importante: si se presenta la posibilidad de seleccionar entre lo que más sirve a la finalidad particular y crear de nuevo, el hombre común, ahora igual que siempre, inevitablemente preferirá la primera alternativa... Por lo tanto, en períodos de intensa actividad literaria, la producción literaria se sumergirá, de las clases para la cual fue creada originalmente, hacia los niveles inferiores populares". Substituyamos la palabra "literaria" de la última frase por "musical" y tendremos un enunciado exacto del proceso ocurrido en un período notable, "de intensa actividad musical", el siglo xvii en Europa, y también la explicación del hecho de que la música folklórica de Europa Central abunde en melodías que obviamente descienden de la música artística de ese período. ¿Es posible —podrán preguntarme— comprobar científicamente la descendencia según las reglas de la evidencia histórica? Mi respuesta es, primero, que toda evidencia debe ser recopilada y estudiada objetivamente. El resultado dejará pocas dudas con respecto "a la constante interrelación entre las capas alta y baja y los préstamos al por mayor de los productos literarios (o musicales) por los últimos, del patrimonio de los primeros". (Krappe, op. cit.). Confío en que este estudio servirá para renovar el interés por un tema y un método que ofrece un fértil campo de investigación a la musicología histórica.

Las especies homónimas y afines de “Los orígenes del tango argentino”¹

por *Carlos Vega*

Las milenarias corrientes de danzas se perciben sólo en la realización de cada especie. No vemos “danzas”; vemos una o más parejas que aparecen de pronto y que, en la grata empresa de realizar una coreografía —la coreografía de una especie— desarrolla el correspondiente repertorio de imágenes en serie durante pocos minutos y desaparecen dejando en la memoria del espectador un recuerdo de instantáneas confusas o distintas y en la mente de los propios bailarines el formulario potencial de coreografías que en otro momento presidirá la externación de otra variante de la misma o de otra especie. No hay “danzas”; vemos la momentánea expresión de cada una: el minué, la contradanza, el vals, la polca, el tango. Las cadenas milenarias se reconstruyen históricamente por las realizaciones fugitivas de esas familias de especies que viven entre generaciones de bailarines medio siglo, uno, dos siglos y mueren cuando cambia el contorno social que las engendró.

No hay ni hubo nunca problema alguno sobre la africanidad del tango argentino como danza. Lo que triunfó en París y en el mundo entero fue *una coreografía*, y esa coreografía es porteña y argentina sin ninguna duda. Ya veremos quiénes la hicieron y cómo; pero desde ya, no los africanos, porque la coreografía del tango argentino no es otra cosa que una afortunada variante de la que Europa nos mandó con el entonces nuevo ciclo de la pareja enlazada: vals, polca, galop, mazurca y chotis. No hay discusión.

Lo que los aficionados han pretendido atribuir a los africanos es *el ritmo* del acompañamiento, con ó sin las fórmulas rítmicas melódicas y las estructuras de los períodos. Pero esto no es el tango argentino. Lo que diferencia a esta especie de las demás es su articulación coreográfica. La música tiene muy poco que ver con su importancia y con su universalización. Comparte su ritmo (su ritmo antiguo) con varias otras especies. Logra después notables características melódicas y pierde su viejo ritmo.

La palabra “tango”, probablemente africana, anda en cosas de música, danza y fiesta desde los tiempos de la colonia. La acompañan otras muy se-

¹ “Las especies homónimas y afines” forma parte de “Los orígenes del tango argentino. Un ensayo sobre la dinámica de las danzas universales”, trabajo inédito cuya preparación ocupó a Carlos Vega los últimos años de su vida. En la lectura del manuscrito se hace evidente que Vega no llegó a terminar este capítulo en lo que a su redacción definitiva se refiere. Sobre el particular el lector puede obtener mayores referencias en el artículo “Los libros inéditos de Carlos Vega”, que aparece en este mismo número de la Revista Musical Chilena. (Nota del Instituto de Musicología “Carlos Vega”).

mejantes: “zango”, “tambo” . . . Si un filólogo consagrara su vida a esclarecer la vida de esas palabras y nos comunicara sus resultados, no adelantáramos absolutamente nada en la averiguación de los orígenes melo-rítmicos y coreográficos de la danza llamada “tango”.

Se necesita muy poco para comprender que se trata de órdenes distintos. La eventual relación de la cosa y su nombre requiere fina discriminación del profesional. Ni ahora ni nunca nos hemos ocupado de las palabras con afares filológicos, pues es necesario respetar a cada especialista en sus dominios. Lo que nosotros hacemos es aclarar acepciones y delimitar alcances con el solo objeto de evitar confusiones.

Hay muchas palabras africanas que nombran cosas no africanas; hay muchas palabras españolas que designan cosas no españolas; hay muchas palabras americanas que se aplican a cosas españolas. Es una prueba de ignorancia pertinaz la insistencia en determinar la procedencia o el origen de una cosa por el nombre que lleva, sobre todo cuando se ignora la filología y lo demás, que es lo corriente.

La danza que nos ocupa es, primero y principalmente, una entidad coreográfica característica que se realiza al son de una música también característica, frecuentemente con versos comunes, muchas veces reconocibles por sus temas y hasta por su vocabulario. Los tres —la danza, la música y los versos— se nombran con la sola y misma palabra “tango”. El danzante realiza su tango —la versión coreográfica—; el compositor produce su tango —la melodía con su acompañamiento— y el poeta escribe su tango —los versos. Las tres cosas pueden presentárenos independientemente (la coreografía en forma ocasional). La realización simultánea y concordante de las tres también se llama tango; son el tango por excelencia.

Pero el tango argentino es un hecho de “fin de siglo”, y hay muchos documentos que nos dan esa palabra y sus variantes mucho antes, hasta en el siglo xviii, pues no debemos contar la voz anticuada “tango” medieval, primera persona del Presente Indicativo del verbo “tangere” (tocar), porque no es de esos círculos, tiempos y asociaciones de donde nos viene la palabra tango.

La más antigua de las voces afines se nos dio en el periódico limeño *Mercurio Peruano* del 16 de febrero de 1792. Está en la notable *Carta sobre la música* (tomo iv, pág. 114) y se refiere a un *son* o cancioncita en estos términos: “Ese otro sonetillo que llaman el *zango*, está lleno de las mismas transiciones que el *Yaraví*” . . . etcétera. Y en el mismo periódico (tomo iv, pág. 114), se dice que su carácter es “el de el descamino y el deleyte”.

La palabra “tambo” es también colonial y lejana. Se nos presenta, antes, en su vaga acepción de venta, posada, paradero, ramada, abrigo (de material), casita; finalmente, un sitio, un lugar, fiesta o baile (sarao). A mediados del siglo xvi Felipe II mandó que se hicieran “tambos” en los caminos para ayudar a los caminantes. Décadas después, ya en el siglo xvii, el Vi-

rrey Fernández de Córdoba mandó reedificar los “tambos” que se iban destruyendo en los caminos.

Los diccionarios se transmiten esa acepción: “tambo” —(Del quichua *tam-pu*) m. *Col., Chile, Ecuad. y Perú*. Venta, posada, parador // *R. de la Plata*. Vaquería. (*Dicc. Enciclopédico abreviado*, Espasa-Calpe). (1945).

También en Montevideo, Uruguay, se empleó la voz “tambos” con la acepción expresa “bailes de Negros” (sitios de baile) en 1807 y 1808, como veremos enseguida.

Por fin, la palabra “tango”. Tal como “tambo”, la voz “tango” significa el paradero, la ramada, o el lugar y la fiesta que se hace en ese lugar; además, la música que anima la fiesta y hasta las comparsas. Pero lo notable de esta voz es su tendencia a referirse principalmente a cosas del ambiente popular americano, y cuando el ambiente popular es casi por completo africanoide, como en lugares del Brasil, Venezuela, Colombia, etc., la palabra “tango” se aplica a las cosas de los afro-americanos. Esta voz es muy vieja en el Continente, y es muy probable que su origen sea africano; lo cual no quiere decir que sean africanas las cosas que se nombran con ella.

Hacia 1800 la palabra reaparece en un documento porteño con esa amplia acepción de lugar del baile de negros. Se lee en un documento que exhuma Ricardo Rodríguez Molas: un inventario y tasación de una casa de reunión de morenos llamada “Casa y Sitio del Tango”. Comenta el autor citado: “Recordemos que pocos años antes se designaba al lugar similar con la palabra “tambo”.” Como vemos, todavía la voz “tango” no designa ninguna especie coreográfica particular; nombra la fiesta, el baile, el sarao. “Casa y Sitio del Tango” es casa y sitio de las diversiones, de las reuniones, de la fiesta.

En Montevideo nos encontramos de nuevo con la voz “tango” y —ya lo anticipamos— “tambo”, aplicada, no a “un baile determinado”, sino “al baile”, al sarao, reunión o fiesta de negros. En 1807, el Cabildo de Montevideo decide (modernizamos la escritura): “Sobre Tambos, bailes de Negros” . . . “Que respecto a que los Bailes de negros son por todos motivos perjudiciales, se prohiban absolutamente dentro y fuera de la Ciudad, y se imponga al que contravenga el castigo de un mes a las obras públicas”. Pero en el índice “Tangos” en lugar de “Tambos”.

En 1816 el nuevo Cabildo de Montevideo emite otro bando: “Se prohíben dentro de la ciudad los bailes conocidos por el nombre de Tangos, y solo se permiten a extramuros en las tardes de los días de fiestas . . .” Hacia 1830 asciende la palabra “candombe” para designar la fiesta y la danza principal de esa fiesta, y las prohibiciones se renuevan maltratando los “bailes denominados candombes, con el uso de tambor”. Sólo se permite afuera, frente al mar. Debe haber sido lindo. (Sobre estas notas uruguayas, cf. Lauro Ayestarán, *La música en el Uruguay*, Montevideo, 1953, I, 68-71).

Ya no interesa una búsqueda especial, sin duda fecunda, de prohibiciones posteriores. Nos hemos referido antes a ellas, al reconocimiento oficial de

las sociedades africanas e incluso al ocasional beneplácito superior en tiempos de la dictadura (1835-1852) ². En cambio nos importa comprobar la extensión de la voz "tango" a las agrupaciones o comparsas de negros. Se ve en un tardío decreto del Alcalde Municipal de La Habana que, en 1900, prohíbe el desfile de los africanos: "2º. Queda igualmente prohibido que transiten por las calles de esta ciudad las agrupaciones o comparsas conocidas con el nombre de *Tangos*, *Cabildos* y *Claves*, y cualesquiera otras que conduzcan símbolos, alegorías y objetos que pugnen con la seriedad y cultura de los habitantes de este país".

Pero en todos los casos precedentes la voz "tango" significa "tambo", es decir, lugar, sitio, fiesta, sarao; nunca una danza particular. Sin embargo, era de esperar que la palabra "tango", tal como en muchos otros casos (fandango, milonga, pindín, etc.) se hubiera aplicado también a "una danza determinada", y esto ocurre desde fechas muy lejanas.

Décadas hace que Gabriel Saldívar encontró en el Archivo General y Público de la Nación, de México, una denuncia presentada a la Inquisición contra el *son* el Torito, hecha en Veracruz en enero de 1803. La parte de la denuncia que se refiere a esta canción y danza dice así: "Pero tenemos la desgracia de oír entre la gente plebeya de esta ciudad y pueblos comarcanos otro son nombrado el Torito, deducido del antiquísimo tango, que no he visto bailar" . . .

Le han explicado la danza al denunciante personas de conciencia. Lo bailan un hombre y una mujer: "ésta regularmente es la que sigue el ademán de torear, como el hombre el de embestir; la mujer provoca y el hombre se desordena; el hombre todo se vuelve cuernos para embestir a la toreadora, y la mujer toda se desconcierta o se vuelve banderillas para irritar al toro" . . .

Saldívar comenta: "En su primera parte hace derivar este son del antiquísimo tango, el que bien puede ser el tango gitano o el tango etíope . . ." (*Historia de la música en México*, México, 1934, pp. 292-293). Hubo y hay un viejo tango gitano en Andalucía; no conocemos el tango etíope. Nos limitaremos a decir que la música del torito es europea, y españoles el tema coreográfico y la danza misma.

Si en 1803 se habla de un tango "antiquísimo", bien podemos admitir que hacia 1750 había una danza que se llamaba tango; por supuesto, una danza que probablemente no tiene nada que ver con los tangos posteriores. Aquí estamos hablando de la palabra "tango", especialmente en cuanto se aplica a las danzas.

El tango gitano.

En su edición de 1869, el *Diccionario de la Real Academia Española* nos da: "Tango (de Tángano). Reunión y baile de gitanos". Esto mismo repite en la edición de 1884.

² En un capítulo anterior. (N. del I.M.C.V.).

De lo que no podemos tener absolutamente ninguna duda es de que existió un tango gitano. La Academia, que siempre fue parsimoniosa y tardía, no nos habría dado jamás un tango inexistente. Por lo mismo, debemos estar seguros de que este tango de 1869 es anterior a 1850. La edición precedente, de 1734, no registra la voz tango.

José Otero, profesor de danzas desde 1872 radicado en Sevilla, “verdadera autoridad”, como dice su prologuista, nos aclara cosas: “Fueron conocidas dos clases de *Tango*, uno que se llamaba el *Tango gitano*, muy flamenco, y que no se podía bailar en todas partes, por las posturas, que no siempre eran lo que requerían las reglas de la decencia, y el otro que le decían el *Tango de las vecindonas o de las corraleras* . . .”.

Nadie imagine el “indecente” tango gitano como danza impúdica de pareja abrazada. Lo bailaba una mujer sola, una mujer de fuego, y la indecencia consistía en moverse como no hay que moverse en la danza, sino en el fuego.

Enrique Gómez Carrillo, el gran cronista español, lo describe así en 1914:

“Hay, sin duda, un tango terrible y magnífico que es, no sólo la pantomima del amor, cual otros muchos bailes, sino la imagen palpitante del espasmo. Es el tango español, hecho de sobresaltos, de temblores, de crispaciones y de agonías voluptuosas. Pocas noches ha, en pleno centro de Buenos Aires, en un teatro de los más elegantes, ante una concurrencia distinguidísima, ví a una muchacha de Sevilla que bailaba tangos flamencos. Era un bello espectáculo, seguramente, ante el cual, sin darse cuenta de ello, la asistencia embriagábase de voluptuosidad”.

“En su menuda persona —dice más adelante— palpitaba todo el instinto sagrado del amor puro y salvaje, y su belleza anillosa, estremeciéndose a impulso de un instinto indomable, ponía, cual una hostia púrpura, en los labios de sus admiradores de una noche, la sublime sensación de lo que no cambia nunca: del deseo, del placer, del vértigo . . .” (*El encanto de Buenos Aires*, Madrid, 1921).

Nadie diga que esta técnica española de las contorsiones intencionadas es africana —del África negra, del África central—, porque los documentos la reconocen siglos atrás hasta en fechas medievales. Esta es una de las concepciones de la danza que introdujo el Oriente en Europa, una de las formas en que llegan a nuestros días los ecos tardíos de las danzas de fecundidad prehistóricas.

En fin, hubo un tango gitano, del cual hablamos alguna vez con don Pedro Henríquez Ureña, y tuvo su importancia. Se trata de *La jalousie*, del compositor danés Niels Gade, que aclaraba su especie así: “Habanera o Tango gitano”.

El tango americano.

El tango cubano es el primer tango de esta familia rítmica que, sin ascender a los salones del mundo, adquiere, sin embargo, notable difusión por

toda la América Latina, por Portugal y por España mismo, donde las andaluzas le aplican coreografía individual y fuego interior. Por esta dispersión ha merecido el nombre de “tango americano” y, por su tiempo, fue primero danza de “pareja suelta” —dos bailarines separados y enfrentados—, y, sin duda, de pareja enlazada, al fin de su carrera.

El tango americano anduvo largo trecho al lado del tango español y de la “danza” (de la “danza habanera”) y padeció con ambos los inconvenientes de la confusión. Todos identifican estos ritmos binarios más o menos quebrados con la imagen de los negros; y tienen mucha razón. Los negros del Africa central no conocieron los otros ritmos —los ternarios— y como siempre fueron los mejores rítmicos, adoptaron y desarrollaron en todas partes las fórmulas binarias y las estructuras cuaternarias europeas, sin perjuicio de las propias suyas, que en muchos lugares conservan hasta hoy como para documentar la diferencia.

El tango americano es también de la primera mitad del siglo XIX. El *Diccionario Nacional* de Ramón Joaquín Domínguez, Madrid, 1853, nos da la siguiente nota sobre el tango americano: “Tango. v Tángano // Americano: canción entremezclada con algunas palabras de la jerga que hablan los negros, la cual se ha hecho popular y de moda entre el vulgo, en estos últimos tiempos”.

Si pensamos en los años que debió requerir al autor la redacción de los dos volúmenes de su diccionario, y notamos que el tango se hizo popular en España “en estos últimos tiempos”, admitiremos fácilmente que la fecha de su llegada es anterior a 1848, pero no mucho. La gran característica para reconocerlo en los documentos es el texto con imitaciones de pronunciaciones negras.

Desde fecha muy temprana se conoció el tango cubano o americano en Buenos Aires. El diario *El Nacional* de junio 30 de 1856 comenta la representación de la versión dramática de *La cabaña del Tío Tom* y del tango cubano que lo ameniza. Dice:

“En vista del agrado causado por el drama la empresa se ha resuelto a repetirlo mañana jueves. Creemos que no habrá inconveniente en que el coro de negros cantase el Tango a toda orquesta. La coplilla tarareada por Ramos y Giménez [actores] que tanto hizo reír, indica suficientemente que aunque de negros, como no lo son sino de comedia, el Tango completo habrá de gustar al público”.

Los mismos actores Ramos y Giménez cantan hacia 1857 un *Tango americano* “tiznados como negros y bailan danzas típicas de negros”, según dice Vicente Gesualdo en su *Historia de la música argentina*, Vol. II, pág. 851. Ignoramos si tal danza de negros pertenecía a alguna zarzuela, cosa nada rara.

Gustave Doré y Ch. Davillier en *Voyage en Espagne* (Cádiz, 1862) escribe que “una veintena de andaluces de pintoresco vestido y tinte bronceado... escuchaban a un grand gaillard que cantaba con voz lenta y nasal

los cuplets del *Tango americano*, una de las canciones más populares de Andalucía". Davillier habla de una fiesta a la que asistió en el barrio de Triana (Sevilla) y que en cuanto nos interesa dice:

"No tardan en volver a bailar y una joven gitana, de piel cobriza, cabellos crespos y ojos de azabache danza el *Tango americano* con un ardor extraordinario; el tango es una danza de negros, de carácter muy brusco y fuertemente acentuado; se puede decir lo mismo de la mayor parte de las canciones que tienen el mismo origen y especialmente de aquella que comienza con estas palabras: "Ay! Qué gusto y qué placer!", canción tan popular desde hace algunos años como el tango".

El tango que menciona Sarmiento en un artículo titulado *Los minstrels*, que escribió y publicó en *El Nacional* del 12 de julio de 1869 siendo Presidente de la República, también es el tango cubano. Sarmiento había admirado en Estados Unidos a esos grupos de juglares negros, pruebistas y cantores, que se llaman *minstrels* y, en atención a una gran actriz amiga tomó el tema: . . . "con elementos tan simples como los griegos con la lira, y los verdaderos negros con la marimba, el candombe o el *tango* nos divertimos" (Léase el artículo de Mauricio Rosenthal Sarmiento, *Adelaida Ristori y una expresión del folklore yanqui* en el diario *La Nación* del 8 de septiembre de 1963). Suponemos que esta vez la voz tango no se refiere al instrumento musical.

Circula por los ambientes del espectáculo en Buenos Aires una melodía pseudo africana orlada de tradiciones. Representa el candombe y los africanos en todas las ocasiones y ha subido al escenario o descendido a las pistas en acciones teatrales de la segunda mitad del siglo pasado y hasta en tiempos de Rosas. Esa melodía es antigua, pero no negra. Es, seguramente, un *tango americano*. Véase:

Ej. 1



Como se comprenderá, todos sus elementos —forma de frase, rítmica, armonía ínsita— son españoles y europeos, aunque esta melodía en particular haya sido creada en América o compuesta a su modo en cualquier parte. Nada africano. La encontramos en una publicación española, *Para la historia de la música popular* del gran investigador Julián Ribera, y el autor nos dice que se cantaba en España con otra letra "según recuerda mi esposa haberla cantado, cuando era niña, como canto de rueda . . ." Y la esposa de

don Julián era niña alrededor de 1866-1868, de acuerdo con nuestra información. La ronda infantil de Valencia que reproduce Ribera es, casi nota por nota, el supuesto "candombe" porteño:

Ej. 2



Y Eleanor Hague publica en su colección de 1917 (*Memoirs of the American Folk-Lore Society*, Volumen x, pág. 34) una canción mexicana que empieza así:

Ej. 3



Otra versión, mucho más semejante a la porteña, se cantaba en México con el texto:

Un tango caranc - un - tango

Nuestra impresión —y creemos no equivocarnos— es que esta canción es un tango americano (cubano) tan popular en España ya a mediados del siglo pasado, como hemos visto.

Todo eso acude a nuestra memoria con motivo de la canción *El negro schicoba*. Vicente Gesualdo halló un ejemplar de la versión para piano impresa, en manos de una nieta del autor José María Palazuelos. Consta que la estrenó el actor Germán Mackay con letra suya el 25 de mayo de 1867. Seguramente es una recreación pianística a base de un tema de *tango americano*. Véase la característica segunda parte:

Ej. 4

La semejanza de su tema con el de la anterior, lo identifica con esa especie cubana.

En el año 1870 la compañía de Rafael G. Villalonga dio en Lima la zarzuela en un acto *Por un inglés* con música del maestro Mariano Vásquez. Se ejecutaba en ella un tango titulado "El guachinanguito", y se aclaraba que era un "tango cubano". Esto nos recuerda que en la Colección de Folklore, suma de tradiciones orales que formaron los maestros argentinos en 1921, hay un "tango americano" que un informante del sur de la provincia de Buenos Aires conservó en la memoria:

*"Nenguito malo
Me dijo a mí
Que de la Habana
Se quiere ir", etcétera.*

*"Guacharandingo, marcha;
Guacharandingo, va;
Guacharandingo, vuelve,
Nenguito malo no volverá"*

Si guacharandingo es deformación oral de guachinanguito, o si no, se trata de un tango americano difundido por la zarzuela española y conservado en la campaña argentina por tradición.

Conservamos en nuestro archivo una gran página, casi un cartel, en que están impresos los versos del repertorio que desarrollaba —lo dice el encabezamiento— la:

*Sociedad musical
La africana
carnaval de 1870.*

Trae diez poesías, por excepción en castellano puro, casi todas para ser dichas por negros. Entre varias "canciones" hay seis de especies determinadas: habanera, vals, dos marchas, chotis y tango. Escogemos versos.

Dice la habanera: "Esclavo, niñas mías / Del Africa he venido"; el vals dice: "Muchachas yo soy un negro / Todo azúcar, todo miel"; el chotis: "De nuestra patria africana / No extrañamos el calor"; en fin, el tango trae, como casi todos los otros, un estribillo angosto: "Bueno es negrito / Que andes con pausa / Que sino... loco / Te volverás". Como es natural estos negros enamorados y cantores eran blancos. ¿Es necesario aclarar que se trataba de un tango cubano?

Con nostalgia recordaban quienes las oyeron a aquellas compañías de bufos habaneros y bufos cubanos que a fines del siglo pasado representaban sainetes y cantaban canciones populares. De hacia 1880 es una que decía:

*"Pero Manuela, Manuela
por caridad
bailá este tango conmigo
y llévame al hospital".*

Otra vez se trata de un tango cubano o americano. O habanero. En *El Correo de las niñas*, N° 13, de octubre de 1876, bajo el título de *Tango habanero* hay uno que empieza:

"Doña Petrona vieja coqueta"

No fue rara la adopción del tango americano en las zarzuelas, y aún fue número coreográfico de teatro. *El Comercio* de Lima anuncia el 21 de febrero de 1883 la zarzuela *Por amor al próximo* o *Mueran los negreros* y expresa que "se bailarán tangos y danzas cubanas". El mismo diario da la cartelera del teatro de Lima el día 31 de octubre de 1886: "Teatro: Baile del tango cubano "El negrito" y "La guajira" por la pareja Expert-Vadillo"; bailarines españoles durante largos años avecindados en Lima (Datos de Rodolfo Barbacci).

El tango cubano (o americano) tuvo su momento de popularidad en España, y hasta pareció más representativo de Cuba que la habanera misma. En la revista española *Las provincias*, de Lastra-Ruesga-Prieto y el maestro Manuel Nieto, que se estrenó en Madrid el 28 de abril de 1888, el tango americano se baila en escena. Como se comprenderá, es una mujer sola quien lo baila en primer plano, de ahí las contorsiones hispanizadas. Ciudades como Madrid y edificios como La Giralda, son personajes. Un criado anuncia: "La Isla de Cuba". Entra la Isla con cuatro lacayos negritos, ataca la orquesta y canta la Isla:

*“La tierra americana
abandoné
por dar a madre España
mi amor y mi fe”.*

Todos le dan la bienvenida y al cabo de nuevos versos dice el libreto: “(Cuba y los cuatro lacayos bailan el aire del tango. Todos siguen el movimiento al compás de la música)”.

Alberto Friedenthal, gran virtuoso del piano, recorrió las Américas en 1882-1885, 1887-1890 y en 1901. Lo interesante es que, aparte de sus conciertos, Friedenthal viajó siempre con la atención puesta en la música popular de los diversos pueblos y así consiguió reunir más de setenta melodías iberoamericanas, de segunda o tercera mano, y las informaciones que le proporcionaron los aficionados. De todos modos, la preocupación fue inteligente y los resultados muy útiles, sobre todo teniendo en cuenta la relativamente temprana fecha de su colección. Publicó sus materiales con el título de *Stimmen der Völker* en Berlín, 1911. Friedenthal demostró inquietudes musicológicas, pero concertista y en andanzas, apenas superó las modestas opiniones de sus informantes, en buena parte europeos residentes. No hay para qué decir que, en lo esencial, sus afirmaciones no pueden sobrevivir; sí, en cambio, sus detalles y sus fechas.

Dice: “Los españoles llaman muy a menudo a la habanera también “Americana”, de acuerdo con su origen, a veces también “Tango”, pero “Tango” no debería jamás ser empleado sino tratándose de una danza negra” (pág. 9).

No vamos a negar ahora la general opinión de que la rítmica de la habanera o el tango es africana. Ya hemos demostrado su origen europeo medieval. Friedenthal cree en la influencia africana y lo dice en la misma página. Sólo queremos hacer notar que hay una danza llamada tango, sin duda anterior a la habanera, ya generalizada en América. Es conocida en Cuba, los españoles llaman tango a la habanera y, según el mismo Friedenthal “sólo en el Brasil se emplea generalmente la palabra Tango para la Habanera o danza” (“Danza” como nombre de una danza). Todo esto es “fin de siglo”, no se tiene en cuenta el tango argentino. Cuando Friedenthal escribe o retoca su prefacio, en 1911, recién asoma nuestro tango en París, y él le dedica adversarias palabras: “Es necesario también destacar aquí, que el llamado “Tango Argentino”, que se procura hacer conocer actualmente en Europa, tiene muy poca originalidad, aparte el ritmo, y nada del encanto de las danzas primitivas hispano-americanas . . .”.

El escritor Emilio Bobadilla dice comentando “El dúo de la Africana”: “Esto no es un sainete ni una parodia, ni siquiera una pieza bufa. Lo repito: lo único bueno que tiene, aparte de Querubini, que tiene gracia a ratos, es la música, muchos de los números saben a *Cuba libre*. En el tímpano del maestro Caballero repercuten los tangos dulzainos y pegadizos de *Cuba libre*”. (*Salve crítica y sátira*, pág. 177).

“El dúo de la Africana”, de Echegaray y Fernández Caballero, se estrenó en Madrid el 13 de mayo de 1893, y ya hemos visto antes alusiones diversas a Cuba fiel o libre. Recordará el lector que por entonces sobrevino la independencia de Cuba, antes provincia de España.

“¿Hasta cuándo piensa Espasa-Calpe arrastrar en su *Enciclopedia abreviada* las arcaicas acepciones de *Tango* y acumular las posteriores? Dice, en cuanto nos interesa: “Danza americana de origen cubano, según la opinión más general. Desde el punto de vista rítmico es análogo a la habanera, siendo su compás de 2 x 4 y su movimiento algo más vivo que el de aquélla. Existe una variante muy popular, que es el tango argentino, de ritmo igual al cubano aunque de movimiento más lento”.

He reproducido este artículo porque su desconocido autor, que ha oído el tango cubano, considera que su velocidad era mayor que la de la habanera y que la del tango argentino. E idéntica la fórmula rítmica del acompañamiento (corchea puntillada, semicorchea, dos corcheas). El tango cubano fue un tango vivo.

Las precedentes referencias nos muestran de cuerpo entero al tango americano o cubano o habanero, plenamente vivo desde hacia 1840.

El tango africano.

¿Si la palabra “tango” se aplicó a las casas de los negros, a sus patios, a sus fiestas, a sus comparsas, a sus tambores, por qué no había de aplicarse también a sus propios primitivos bailes africanos verdaderos, con su fila de hombres y su fila de mujeres que avanzan hasta tocarse con los vientres? Con todo, ignoramos esta aplicación del nombre, fuera de Cuba.

Aquí parece que se ha visto una danza negra con un ritmo que no es el del tango. Así nos lo dice, muy de pasada, el musicólogo cubano Sánchez de Fuentes: “Pudiéramos señalar el *Tango africano* como un aproximado de la *Rumba*, pero en realidad, sólo en alguna que otra obra teatral, en la que aparecen nuestros legendarios esclavos, se oye este triste ritmo que ellos cultivan en sus peculiares fiestas. Puede decirse pues, sin temor a equivocaciones —prosigue—, que no está dentro de nuestros *aires* populares. Fue un baile de la época de la esclavitud, de verdadero carácter africano, que afortunadamente, no arraigó en nuestro *folk-lore*, como por error afirma Friedenthal”. (*El folk-lore en la música cubana*, La Habana, 1923, pág. 67).

El tango africano —que fue seguramente remedo informe del tango cubano de la ciudad— debió ser conocido, porque el compositor Jorge Anckermann, incluyó una canción, “Siembra la caña”, en su obra “La casita criolla” e indicaba “Tiempo de Tango africano”. Asunto de esclavos:

“Siembra la caña,
Siembra la caña
mira que viene
el Mayoral
sonando el cuero”.

Cosa local, pero otra especie con el nombre de *tango* para dar mayor amplitud a las preocupaciones del historiador.

El tango brasileño - Maxixe.

El tango brasileño es otra de las entidades que se organizan sobre la base de la antiquísima fórmula europea de acompañamiento, los generales formularios melódicos de la familia y la coreografía de la pareja enlazada. Se forma, por lo tanto, poco después del medio siglo (1860). Mario de Andrade escribió en 1933: "Lo que el brasileño llamó *tango* en un tiempo, no tiene propiamente ninguna relación con el tango argentino". Se refiere a una relación de origen directo. A cierta altura de su marcha, hacia 1870-1880, el tango brasileño recibe un segundo nombre, el de *maxixe*, pero su nombre original, el de tango brasileño, se conserva varias décadas al lado del nuevo. Los colegas brasileños coinciden en que el *maxixe* procede del tango brasileño —es su continuación—, y algunos ven el ondú entre sus antepasados.

Coreográficamente el *maxixe* "fue una danza sensual y muy desenvuelta, que las salas burguesas repudiaron por mucho tiempo como inmoral y que después aceptaron con reservas, aunque para ello la habían obligado a adquirir buenos modales" . . . escribe Oneyda Alvarenga. Se concuerda en que tuvo "una coreografía llena de movimientos requebrados y violentos, muchos de ellos prestados por el batuque y el ondú. Cuando llegó a los salones —es Renato Almeida quien escribe— perdió los pasos y las figuras más típicas, los *remeleixos* acentuadamente lúbricos. En boca del pueblo se dice mucho *quebrar* un *maxixe*, por danzar un *maxixe*". Este musicólogo brasileño halló la más antigua referencia al tango brasileño o *maxixe* en un pasaje de folletín publicado en Río de Janeiro en 1884. Un personaje quiere "ver isso de *maxixe*!", y cuando suena una música, otro baila y después canta:

*"No maxixe requebrado
nada perde o magañao!"
etcétera.*

Es decir, el tango brasileño con quebrada. Y ya se comprenderá que también las otras danzas en esos ambientes se bailaban con quebrada. Una polca de Alves de Mésquita se llamaba *Quebra-quebra minha gente*. Se danzaba la polca arrastrando los pies y con ondulación de cuadriles. Con este nombre o con el de *maxixe*, el tango brasileño fue vivamente acogido por los compositores populares y algunos de ellos, inspiradísimos —como Fernando Lobo (Marcelo Tupinamba), Eduardo Souto (1882-1942), Chiquinha Gonzaga (1847-1935), J. B. Silva (Sinhô)— conquistaron merecido renombre.

Pero también los compositores cultos del Brasil infundieron su aliento al tango brasileño. No se puede recordar sin pena durable, el nombre de Alexandre Levy (1864-1892), brasileño de Sao Paulo. Músico nato, artista precoz y técnico de alta formación europea, amó las voces de su tierra y se

murió cantando —corazón de pájaro— cuando apenas tenía veintiocho años. Dio jerarquía a la especie.

Se coincide en que Ernesto Nazareth (o Nazaré) (1863-1934), notable pianista y sobresaliente creador de obras menores, fue quien fijó la forma del tango brasileño —él nunca lo llamó maxixe—. “No fue propiamente un músico popular...” (Oneyda Alvarenga). Villalobos le dio nivel para la posteridad: “es la verdadera encarnación del alma musical brasileira”. Y es interesante notar que Luis Heitor dice que los tangos de Nazareth seguirán siendo para los brasileños lo que son, para las poblaciones danubianas, los vales de Johann Strauss.

Marcelo Tupinambá (1892-1953) escribió tangos o maxixes para canto a las cuales llamó “tanguitos” (*tanginhos*) impregnados de “a melancolía da nossa música rural”. *Matuto* es obra suya. José Barbosa da Silva (Sinhô) (1888-1930), conjugó elementos del tango o maxixe y de otras expresiones análogas y consolidó el *samba* mediante una serie de bellas creaciones. Se considera que el samba carioca deriva del tango-maxixe y que no se diferencia en nada del maxixe con texto. El samba se coordinó en Río de Janeiro hacia 1910-1920, fuera ya de las fechas que nos interesan.

Forzadas las compuertas de París por el tango argentino en 1910 y reconocido el nuevo estilo, otras danzas americanas ascienden con suerte varia y se difunden por Europa. El tango brasileño, con este nombre, tiene escasa resonancia; con el nombre de maxixe conquista muy amplia difusión occidental. En realidad, Europa hizo dos danzas de una.

El tango brasileño ingresa a París en 1912. Dos años después hallamos una de sus versiones europeas en el libro *Balli d'Oggi* del maestro italiano Francesco Giovannini. Cinco figuras: avance con paso liso; desplazamiento lateral; un pie avanza el otro se le acerca, las manos izquierdas en alto formando arco; avance con gran flexión del torso hacia adelante; cuatro pasos adelante.

Al mismo tiempo y en el mismo libro aparece la teoría de la *maxixe brasileira*, ahora totalmente alejada del tango brasileño y del maxixe original. Las principales figuras son ejecutadas por los bailarines con ambos brazos extendidos como para volar, ya él a espaldas de ella, ya los dos frente a frente. Curiosamente, esta coreografía fue adoptada por algunos profesionales americanos, pero el Brasil persistió en su formidable flexión de cintura hacia el lado del pie que avanza, con enlace estrecho y alta tensión rítmica. Por lo tanto, también hubo dos maxixes: la popular y la de salón, la brasileña y la francesa, la quebrada y la lisa.

En 1918 Marcelo Vignati, residente en el Uruguay, recoge el maxixe en su tratado. Dice: “El furor del Tango despertó a *madame la Machicha* que, entre celosa y envidiosa de tanta gloria, desde sus modestos lares pasó también por las mismas horcas caudinas”. Alude a las transformaciones que padecieron las danzas en París. He aquí un sumario de la coreografía que el tratado difundió en el Plata: ocho pasos de two-step con flexión de cin-

tura; manos derechas arriba en arco, otros ocho pasos; el caballero detrás de la dama, otros ocho pasos de two-step con flexión; siempre el hombre detrás, dos pasos a derecha, dos a izquierda; como en la figura primera. Añade el profesor Vignati que en 1918 la Machicha resurgió pero más sencilla "felizmente, quedando suprimidas muchas figuras, que, aunque bonitas, venían parodiadas y exageradas por los *inventores* de salón".

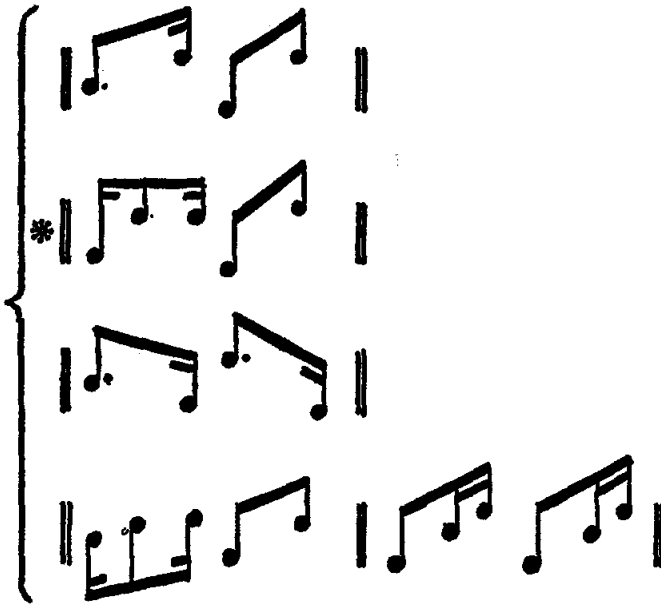
Las fórmulas de acompañamiento de las variantes tango, maxixe, tanguinho, samba, son:

Ej. 5

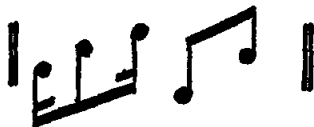
TANGO



MAXIXE



TANGUINHO



MAXIXE - SAMBA



Federico Guzmán, chileno (1837-1885) de una antigua familia mendocina, gran pianista, que actuó en muchas ciudades, incluso en Buenos Aires y Brasil, compuso en 1884 una *Danse brésilienne*, tango.

No es necesario decir que, con frecuencia, alternan dos o más fórmulas—incluso algunas atípicas que no reproducimos—. La fórmula oficial del tango brasileño es la clásica primitiva, que también se encuentra en el maxixe (E. Santo); pero la fórmula dominante del maxixe y del tanghinho es la que marcamos con el asterisco. También se ve en la samba. Las otras fórmulas del maxixe suelen alternar con la principal. La escasa trascendencia de la especie bajo el nombre de tango brasileño no alentó a los compositores extranjeros, pero la importancia internacional del maxixe estimuló su creación en todas partes, incluso en Europa.

La habanera.

Musicológicamente, Cuba pertenece en plenitud a las dilatadas áreas del gran cancionero Binario medieval en América. Estas áreas son las franjas costeras o los pañuelos insulares que bañan el Atlántico y el Caribe. Recibió Cuba de Europa el cancionero Binario (con los otros) y lo prefirió (como los otros pueblos orientales del continente). Hemos dedicado un capítulo a este punto, pero es necesario recordar sus esencias ahora que se trata de palpar en la realidad el poder de los estratos tradicionales contra las invasiones alógenas. Invasiones de cualquier cosa capaz de influencia susceptible de oposición o simplemente de adopción local con reajuste. Invasiones de cualquier cosa cultural; pero aquí hablamos de música, un poco más de rítmica que de altitudes, porque tenemos que enfrentarnos con la rítmica de la habanera.

Rítmica y coreográficamente, la habanera desciende de la contradanza (inglesa, abierta). Sufre reajuste rítmico en Cuba y sigue, en cuanto a su coreografía la evolución que conduce desde la pareja suelta interdependiente en las grandes danzas de conjunto, hasta la pareja enlazada. Se lanza al predominio universal al promediar el siglo pasado.

Entre la contradanza y la habanera hay dos etapas en que la especie recibe los nombres de “danza” y “danza habanera”. “Danza” es simple aféresis de contra / danza. “Habanera” es adjetivo que determina el vago y general nombre de “danza”:

- 1) CONTRA / DANZA
- 2) DANZA
- 3) DANZA HABANERA
- 4) HABANERA

La contradanza llega a Cuba poco después de 1700 y con ese nombre reina, junto al minué, en los salones encumbrados, en las salas modestas, en los patios humildes, en las reuniones de la campaña y en los más cerra-

dos círculos africanos. Moreau de Saint-Mery escribía en 1798 "Los negros, imitando a los blancos, bailan *minués* y *contradanzas*" (*Carpentier, Alejo, La música en Cuba, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1946, pág. 99*). Carlos Ossorio y Gallardo escribe en Barcelona sobre el filo del siglo una nota sobre la habanera, transparente en reacciones y añoranzas por la isla perdida. Tomamos un párrafo:

"Una habanera, bailada con la pareja de nuestro deseo, es indudablemente un adelanto del paraíso, y es inconcebible que se haya desterrado de los salones para quedar convertida en diversión y recreo de gentes que no pueden comprender toda la espiritualidad que encierran sus notas, saturadas de misterios que nos hablan de mujeres, de pájaros, de flores, de frutos, que fueron nuestros y no supimos conservar (*El baile, Barcelona, 1902*)³.

³ En este punto se interrumpe el trabajo de Vega en lo que a las especies homónimas y afines del Tango argentino se refiere. Junto al manuscrito encontramos fichas, artículos y anotaciones del autor, que esperaban una redacción definitiva para cerrar el capítulo. (N. del I. M. C. V.).

Los trabajos inéditos de Carlos Vega

por *Pola Suárez Urtubey*

“Lo peor que le puede ocurrir a un soldado animoso es no tener con quien combatir”. Las palabras las escribía Carlos Vega el 6 de marzo de 1932 en carta dirigida al gran arabista don Julián Ribera, con quien mantuvo histórica correspondencia que se interrumpió en 1934 con la muerte del investigador español. La frase venía a raíz de que Ribera había dudado sobre la conveniencia de comunicar a Vega una crítica adversa¹. “No debió Ud. maestro —continúa— haber dudado un solo segundo en enviarme esa carta en que no está el autor de acuerdo conmigo. Deseo decirle que la crítica adversa, en general, no me afecta moralmente de ningún modo. Al contrario, la deseo: si tienen razón para dársela; y si no para polemizar. Yo estoy seguro de no haber firmado contrato con la Verdad y estoy siempre dispuesto a rectificarme, si llega el caso”. Y agrega más adelante, agudo como siempre: “Si todo lo que tiene que objetar [el señor x] es como la muestra, me daré el placer de demolerlo!”.

Vega tenía por entonces 34 años. Es decir, estaba justamente “en medio del camino de su vida” (1898-1966), en la posesión plena de ese fuego interior que ni los años ni las larguísimas horas de trabajo llegaron a atenuar.

Por una ironía, Carlos Vega, que entregó a la imprenta más de quince libros y decenas de artículos musicológicos publicados por diarios y revistas de nuestro país y el extranjero², no pudo ver editados dos trabajos suyos cuyo contenido lo preocupó durante toda su existencia de investigador. Es curioso recordarlo. En carta del 4 de mayo de 1932, también a Ribera, Vega escribía lo siguiente: “Yo no creo haber acertado en todo lo que hice en el código peruano [Buenos Aires, 1931]. Todo lo contrario; cuanto más miro, más veo nuevos detalles que pude mejorar. Es una lástima, pero si uno espera dejar las cosas perfectas, la vida se va”.

Y la vida se le fue sin haber puesto punto final a dos de sus grandes pasiones: la interpretación de las notaciones de la música profana de los siglos XII y XIII (Trovadores, troveros, minnesänger, las laudes, las cantigas) y los orígenes musicales del Tango argentino.

Vega explicó muy bien las razones que lo llevaron tan directa e inevitablemente hacia los trovadores³. El no se había propuesto jamás, como problema inmediato y directo, la búsqueda de una solución a las casi ilegibles notaciones de la música europea medieval. Siendo aún un adolescente igno-

¹ La correspondencia entre Vega y Ribera será objeto de publicación.

² Remito al lector al artículo bibliográfico, pág. 5.

³ Usamos la palabra trovadores con carácter genérico para evitar repeticiones inútiles.

rado, hubiera podido considerarse (así lo decía él mismo) como un alarde de arrogancia o una falta de consideración hacia los grandes eruditos de aquellos años (fines de la década del 20). Vega en cambio se movió impulsado por las circunstancias. Desde muy joven, y ya definida tempranamente su vocación musicológica, habíase dedicado al estudio de la música folklórica argentina y sudamericana, labor concretada a través de tantas y tantas publicaciones mediante las cuales habría de realizar la extraordinaria hazaña de esclarecer sistemática y científicamente el panorama de la música popular argentina. Pero el problema de los orígenes de esa música folklórica había sido ya desde el comienzo un doloroso aguijón para él. Era preciso extraérselo. Y así, a partir de 1927 empezó a indagar en la música popular española y europea de los siglos XIX y XX. Al no encontrar una auténtica relación de semejanza con nuestra música comenzó a desandar la historia. De siglo en siglo, llegó hasta los códices medievales y a sus respectivas interpretaciones por obra de los modernos musicólogos, para arribar a la conclusión de que estabase aún lejos de resolver adecuadamente el enigma.

En 1932 llegó Vega a un punto que habría de tener decisiva importancia para su orientación futura. Mientras pautaba las melodías recogidas en sus viajes por el interior de nuestro país, comprobó que las canciones y las danzas folklóricas respondían a rigurosas leyes de forma y se le impuso el principio de simetría como una determinante psicológica. Esta revelación habría de ser el punto de partida para su *Fraseología*. Era natural por tanto que aplicara esta hipótesis de trabajo también a los códices, escasos por entonces, que Vega poseía. Febril y angustiado, quemándose en la ansiedad por seguir adelante —¡cómo no imaginarlo!— obtuvo copia fotográfica o facsímiles impresos de los principales manuscritos medievales, copia de todas las teorías de la época y los libros de los principales medievalistas modernos especializados en la literatura, el arte, la organización social, la economía y, naturalmente, la música de aquellos siglos.

En mayo de 1957 Vega pronunciaba en la Sorbona de París una exposición sobre *Nuevas búsquedas en la transcripción de las melodías de los trovadores de los siglos XII y XIII*. Etnólogos, musicólogos, especialistas en la Historia de la Música y numerosos estudiantes acudieron al aula del Instituto de Musicología de la Universidad de París, cuyo director, el eminente Jacques Chailley, lo presentó.

“No deseo contar las peripecias de esta empresa —dijo Vega—. Baste añadir que he hecho, rehecho y deshecho innumerables veces el trabajo en completa soledad, siempre en una dirección, cuya originalidad no me permitió aprovechar las experiencias y estudios de los investigadores europeos”. El estudio de esos cientos de ejemplos musicales, cuyos borradores muestran el conmovedor espectáculo de su alma en lucha, llevaron por fin a certificar su hipótesis de trabajo: la música de los trovadores no ha muerto sino que, aunque débil, se encuentra a nuestro alrededor. Notorias analogías esti-

lísticas entre las melodías de los trovadores y los diversos cancioneros folklóricos americanos dábanle pruebas concluyentes.

Era un camino de ida y vuelta. Partiendo de la tradición popular musical argentina y en un largo viaje por la Historia en busca de sus orígenes, Vega llegaba hasta la música profana de los siglos XII y XIII. Y la certidumbre del principio de simetría que homologa a la música popular lo llevaba a aplicar dicho procedimiento de lectura a la música de los trovadores. Demostraba de esa manera —además de poder exponer y ejemplificar exhaustivamente su teoría sobre lectura e interpretación de aquellos códices— que ni el gran movimiento medieval ha quedado sin descendencia ni los grandes estratos de música folklórica carecen de ascendencia.

La Música de los Trovadores, Troveros, Minnesänger, las Laudes, las Cantigas, cuya edición estimó el propio Vega en dos volúmenes, con una totalidad de dos mil páginas y dos mil ejemplos musicales, espera hoy su edición. Corresponde a los miembros del Instituto de Musicología Carlos Vega, formado por sus discípulos más recientes, realizar un estudio del material para resolver problemas de orden técnico-editorial e interesar para su publicación. Puede afirmarse mientras tanto que no ha quedado aspecto al que Carlos Vega no haya sometido su erudición. Fraseología, ritmo, notación, tonalidad, armonía, cláusulas se enmarcan entre un capítulo referente a la historia del movimiento trovadoresco, su ubicación en una visión integral y la biografía de algunas de sus grandes figuras; y entre un último referente a la supervivencia de aquella extraordinaria eclosión.

* * *

Tras *La música de un códice colonial del siglo XVII* (Buenos Aires, 1931) ve la luz un trabajo fundamental de Vega, *Danzas y canciones argentinas. Teorías e investigaciones, con un ensayo sobre el tango*, de 1936. Ya entonces comienza a combatir contra la indiferencia (“El desdén por la consideración y estudio del Tango porteño resulta de una completa falta de sentido histórico”) o contra las conclusiones fáciles, apresuradas, ingenuas, carentes de fundamentación sólida en torno del tango.

“Voy a exponer aquí —dice en aquél estudio primigenio— lo que he podido comprobar sobre los orígenes del tango argentino. No ofrezco un trabajo completo, sino guía y visión orientadora. La verdad amanece en estas páginas”.

En estos treinta años el panorama se ha modificado en muchos aspectos, salvo en el específicamente musical. Ni desdén ni indiferencia. Por el contrario el tango ostenta hoy una extensa bibliografía local, donde, al lado de algunos trabajos de improvisados y oportunistas se encuentran magníficas monografías de historiadores, poetas y sociólogos. El tango, como *hecho* del espíritu, ha cobrado en los ambientes intelectuales prestigio y jerarquía. Sin embargo el tango como fenómeno coreográfico y musical no fue objeto de

posteriores estudios musicológicos. La responsabilidad parecía seguir tácitamente en poder de Carlos Vega quien, sin haberlo abandonado nunca, retomó años más tarde su propia "guía y visión orientadora" para realizar el gran estudio que aún esperaba el tango argentino.

Dos veces cruzaron el Río de la Plata los manuscritos de *Los orígenes del tango argentino. Un ensayo sobre la dinámica de las danzas universales*. Al morir Vega dejando su obra inconclusa, nadie mejor que Lauro Ayestarán para completarla. De ahí que la señora Angelita Vega de Horne, hermana de Vega y poseedora de los manuscritos, enviara la carpeta a Montevideo poniendo así el destino del libro en manos de Ayestarán. Poco después llegaba a Buenos Aires la respuesta del musicólogo uruguayo que transcribo en cuanto nos interesa.

"Durante largos días he estado estudiando los manuscritos y apuntes de Carlos para el libro *Los orígenes del tango argentino* que usted y su señora hermana tuvieron a bien poner en mis manos a los efectos de una posible edición. En primer lugar realicé un detallado inventario físico de los materiales (que adjunto a la presente) y luego los estudié pausadamente en su contenido. El resultado de todo ello es el siguiente: Vega sólo alcanzó a terminar una tercera parte del libro, el resto lo tenía en apuntes sueltos y las primeras partes *en su mente*, puesto que no dejó el más mínimo detalle. Por eso pedía —creo yo— unos pocos meses de vida para darle término. Aún conociendo sus puntos de vista yo no me atrevo a sustituirme por él y presentar ese libro como una obra terminada por otro ser. Pero hay una solución, la más digna y acaso la que más le hubiera agradado a Vega: publicar lo que él dejó terminado de su puño y letra o máquina, sin agregar una coma, bajo el título *Estudios para los orígenes del tango argentino*".

"Afortunadamente dejó el Índice detallado y tildó aquellos puntos o capítulos que consideró definitivos antes de pasarlos a máquina. Creo que esto es lo que hay que publicar. Es todo tan importante que la simple publicación de la osatura del trabajo y su detallado Índice es una lección de cómo se debe escribir un libro de ciencia musicológica".

"Desde luego que si ustedes lo creyeran pertinente sería para mí un honor escribir el prólogo y desarrollar estas ideas, que justificarían la edición de un trabajo que la muerte dejó trunco".

La carta lleva fecha del 4 de mayo de 1966 y Ayestarán moría el 22 de julio. A los pocos días los manuscritos volvían a cruzar el Río de la Plata para ser depositados en el Instituto de Musicología Carlos Vega donde ahora se encuentran. Siguiendo los consejos de Lauro Ayestarán, los miembros del Instituto estamos entregados actualmente a la tarea de recuperar lo existente "sin agregar una coma", para darlos a la imprenta. De ese trabajo hemos adelantado para su publicación en la *Revista Musical Chilena* la segunda parte, es decir *Las especies homónimas y afines*.

* * *

Entre la producción inédita de Vega (que incluye algunas piezas teatrales, *Definición del gaucho*, y artículos musicológicos hay dos trabajos que han quedado totalmente terminados en espera de su edición. Uno de ellos se intitula *Sumario de la música y la danza en la Argentina* y ha sido escrito con fines docentes como imprescindible complemento a su libro de *Lectura y Notación de la Música* ("El Ateneo, 1965"). "Al concebir este pequeño volumen sobre la música, la danza y los instrumentos musicales en la Argentina —aclara en el Prefacio— hemos querido dar únicamente lo que muchos interesados quieren que demos: información sumaria cómoda. La intención y el objetivo inmediato son docentes; satisfacen programas actuales y —en cuanto los planes no podrán eludir mañana la materia— prevén necesidades futuras". La música y la danza indígena, africana, histórica colonial, histórica nacional, ópera, conciertos, *ballets*, bailes en el teatro, danzas de salón, la música en las provincias, danzas y canciones folklóricas y los instrumentos musicales se incluyen en este manual destinado a alumnos de grados superiores y cursos secundarios. Es que Vega se sentía en deuda con los adolescentes al advertir que antes "había servido directamente sólo a los profesionales y a los estudiosos serios en el nivel universitario".

El otro trabajo al que quiero referirme es el de *La música popular peruana del siglo XVIII*. Al doctor don Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda, nombrado en 1779 obispo de Truxillo, se debe la primera colección de música popular peruana con treinta y seis láminas sobre bailarines y músicos, la cual se conserva en Madrid. En el curso del viaje realizado por Vega en 1957 con los auspicios de la UNESCO, tuvo acceso a aquella colección y este trabajo es fruto de aquel estudio y de una posterior atención al tema. Como es bien sabido la obra completa del obispo Martínez Compañón consta de nueve tomos de láminas sin más texto que el de sus índices, de los cuales el segundo contiene, además de otros temas, veinte páginas musicales. Vega no ignoraba, naturalmente, y hay constancias en su propia biblioteca, que esa música, como todo el resto de la riquísima enciclopedia indiana del obispo Martínez Compañón, había sido objeto de reiteradas interpretaciones. Sin embargo "estoy cierto de que mi estudio va por otro camino" escribe, dedicando así un magnífico trabajo —según su ya aludido criterio fraseológico— cuya publicación figura entre los proyectos inmediatos del I. M. C. V.

Privados casi inesperadamente de su extraordinario talento, sobrevive de Vega su espíritu, sus ideas, la dinámica de un pensamiento que no conoció reposo. Dar a luz sus libros inéditos será mostrar nuevas facetas de su espíritu de lucha y de creación. El libro de los trovadores y *Los orígenes del tango argentino* serán sin duda obras muy discutidas. Lo cual no extraña. Carlos Vega ha sido y seguirá siendo por muchos años una figura polémica. Es que este "soldado animoso" no se conformó nunca con soluciones intermedias ni con fórmulas de convención. Creyó apasionadamente en las bellas

utopías; defendió ardientemente la crítica de la razón libre; amó la vida que puede ser dulce y feliz en las largas y solitarias horas de diálogo con la Verdad. Es que este "soldado animoso" perteneció a esa especie de hombres que honraron a la razón y a las ciencias estructurando los gérmenes de las grandes ideologías.

Buenos Aires, 1967.

Instituto de Musicología Carlos Vega

El Instituto de Musicología "Carlos Vega" fue oficialmente creado el 13 de abril de 1966, dos meses después del fallecimiento de su fundador, el musicólogo Carlos Vega, que fuera eminente maestro en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (Carrera de Musicología). Dicho Instituto, que funciona como centro de investigación musicológica anexo a la Facultad, cuenta con libros, folletos, documentos, música escrita, discos, muebles, útiles, aparatos de trabajo, artefactos, derechos de autor, etc., recibidos en carácter de donación de su fundador.

El Instituto cuenta actualmente con doce miembros fundadores: Pola Suárez Urtubey (DIRECTORA), Ercilia Moreno Chá, Raquel Arana, Elena Fraboschi, María Teresa Melfi, Waldemar Axel Roldán, Gerardo Huseby, María Delia Santana de Kiguel, Carmen García Muñoz, Raquel de Arias, Ana María Locatelli y Susana Kalnay (Licenciados y alumnos del último curso de la carrera de Musicología y Crítica de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales).

Tiene por objeto, según idea inicial de su fundador, constituirse en un centro de investigación, compuesto por cuatro secciones: Dirección, Sección Técnica, Sección Administrativa y Biblioteca. En la actualidad se encuentra dedicada a la tarea de publicar el inventario completo de la obra de Vega, así como la edición póstuma de los dos últimos libros del Maestro, uno sobre el Tango y otro sobre Paleografía Medieval. Prevé asimismo la reedición de libros agotados. En cuanto a los temas por investigar por los miembros de este Instituto, como plan inmediato, se refieren a la Etnomusicología, el Folklore Musical Argentino y Paleografía Medieval y del Barroco Musical Hispanoamericano, investigación que sería difundida por medio de conferencias, cursos, seminarios, actos, viajes, espectáculos y publicaciones.

Contribución a la bibliografía de Carlos Vega

Esta Bibliografía ha sido realizada teniendo como base los trabajos prácticos que durante 1965 se efectuaron en la Cátedra de Musicología I en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina.

Está ordenada en cuatro apartados:

- I. libros;
- II. colaboraciones en publicaciones periódicas;
- III. folletos sobre danzas, y
- IV. prólogos.

Desarrollado cada uno de ellos por año de edición y, siempre que ha sido factible, controlado con los libros y artículos originales.

La Revista Musical Chilena, de la que Carlos Vega fue colaborador en varias ocasiones, es la encargada de hacer conocer esta primera contribución a su bibliografía, base para un trabajo integral y definitivo que, dada la amplia y diversa tarea efectuada por Vega como escritor, insumirá no sólo mucho tiempo sino una labor de rastreo muy especial para ubicar todos y cada uno de los artículos y libros publicados por su autor.

I. LIBROS

a) POESÍA Y CUENTOS

1. *Hombre*. Poesías. Buenos Aires, Talleres Gráficos El Inca, 1926. 112 p.
2. *Campo*. Nuevas Poesías. Buenos Aires, 1927. 96 p.
3. *Agua*. Cuentos mínimos. Buenos Aires, Bonifacini, 1932. 93 p.

b) MUSICOLOGÍA

4. *La música de un códice colonial del siglo XVII*. Buenos Aires, ed. del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1931. 100 p.
5. *Danzas y canciones argentinas*. Teorías e investigaciones, con un ensayo sobre el tango. Buenos Aires, Ricordi, 1936. 312 p., 19 lám., 25 ej. mus.
6. *La música popular argentina; Canciones y danzas criollas*. Tomo II: Fraseología. Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1941. 2 v.
7. *Panorama de la música popular argentina, con un Ensayo sobre la ciencia del folklore*. Buenos Aires, Losada, 1944. 367 p. ilustr. (música), 8 lám., 6 mapas.
8. *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina; con un ensayo sobre las clasificaciones universales y un panorama gráfico de los instrumentos americanos*. Buenos Aires, Centurión, 1946. 332 p., ilustr., lám., 1 mapa, mús.
9. *Música sudamericana*. Buenos Aires, Emecé, 1946. 122 p., ej. mus., ilustr. (Colección Buen Aire).
10. *Bailes tradicionales argentinos*. Buenos Aires, Ricordi, 1948. 2 v. ilustr., mús.
11. *Las danzas populares argentinas*. Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación, Dirección de Cultura, Instituto de Musicología, 1952. 783 p. ilustr., 19 lám., mús.
12. *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires, Ricordi, 1956. 224 p. ilustr., 25 lám., 12 dibujos, 2 mapas.

13. *La ciencia del folklore, con aportaciones a su definición y objeto y notas para su estudio en la Argentina*. Buenos Aires, Nova, 1960. 255 p., gráf.
14. *El himno nacional argentino. Historia, origen, poesía, música*. Buenos Aires, Eudeba, 1961. 80 p.
15. *Danzas argentinas*. (Primera-segunda serie). Buenos Aires, Carau, 1960-61. 2 v., 12 lám., mús. (Estampas coloreadas por Aurora de Pietro. Texto y música de Carlos Vega). Versión inglesa: 1. serie. Sara Dielh de Moreno Hueyo. 2. serie. Nore King.
16. *Danzas argentinas*. Buenos Aires, Ediciones Culturales argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1962. 107 p. ilus., mús. (Biblioteca del Sesquicentenario, Serie Cuadernos). (Textos y música de Carlos Vega. Ilustraciones de Aurora de Pietro).
17. *Lectura y notación de la música. Nuevo método abreviado de teoría y solfeo*. Escuela de Música, vol. segundo, Rítmica. Buenos Aires, El Ateneo, 1965. 160 p.
18. *El Cielito de la Independencia*. Buenos Aires, Tres Américas, 1966. 94 p. ilus., ej mus. (en colaboración con Aurora de Pietro).

II. COLABORACIONES EN PUBLICACIONES PERIODICAS

19. *Más sobre libros*. (En: El Heraldo. Concordia, julio 1920). Firmado con el seud. de Cardenio.
20. *Don Quijote es loco*. (En: El Heraldo. Concordia, 16 agosto 1920). Firmado con el seud. de Cardenio.
21. *La música y el luto*. (En: Irigoyen. Concordia, 23 enero 1921).
22. *El delito de cobrar*. (En: El Heraldo. Concordia, 1921). Firmado con las iniciales C. J. V.
23. *Usted sabe...* (En: El Heraldo. Concordia, abril 1922). Firmado con las iniciales C. J. V.
24. *Un privilegio injusto*. (En: El Litoral. Concordia, 6 junio 1922). Firmado con el seud. de Rey Negro.
25. *Un concierto de María Luisa Anido*. (En: El Heraldo. Concordia, 6 septiembre 1923).
26. *Escuelas modernas*. (En: El Heraldo, p. 1. Concordia, 2 octubre 1923).
27. *La escuela italiana*. (En: El Heraldo, p. 1. Concordia, 3 octubre 1923).
28. *La temporada lírica: Rigoletto*. (En: El Heraldo. Concordia, 8 octubre 1923).
29. *Adelina Agostinelli y el tenor Tabanelli cantarán mañana*. (En: El Heraldo. Concordia, 16 octubre 1923).
30. *Sobre la guitarra*. (En: El Heraldo. Concordia, 22 octubre 1923).
31. *Josefina Robledo*. (En: El Heraldo. Concordia, 23 octubre 1923).
32. *El Grom Nº 13. Josefina Robledo*. (En: El Heraldo. Concordia, 1923).
33. *Acerca de la canción argentina*. (En: Nosotros, año 20, t. 53, Nº 204, p. 84-90. Buenos Aires, mayo 1926).
34. *Algo más sobre la canción argentina*. (En: Nosotros, año 20, t. 54, Nº 210, p. 351-367. Buenos Aires, noviembre 1926).
35. *La guitarra*. (En: Boletín de la Universidad Nacional de La Plata, t. 10, Nº 8, p. 641. La Plata, diciembre 1926). Disertación pronunciada en la Universidad Nacional de La Plata el 25 de septiembre de 1926.
36. *Antiguos cantos populares argentinos*. Colección de Juan Alfonso Carrizo. (En: La Razón. Buenos Aires, 6 febrero 1927).
37. *En torno a Debussy*. (En: Nosotros, Nº 218. Buenos Aires, febrero 1927).
38. *El Himno de la Paz*. (En: Olympia. 1º agosto 1928).
39. *Andrés Segovia*. (En: El Hogar. Buenos Aires, 3 agosto 1928).

40. *Costa Alvarez y la americanística*. (En: Nuestras Escuelas, Nº 11-12. Octubre 1928).
41. *Andrés Segovia y Martín Gil*. (En: La Nación. Buenos Aires, 11 noviembre 1928).
42. *Ana S. de Cabrera*. (En: El Hogar, año 25, v. 64, Nº 1011. Buenos Aires, 1º marzo 1929).
43. *Teorías del origen de la música*. (En: Síntesis, año 2, Nº 23, p. 179-190. Buenos Aires, abril 1929).
44. *La antigüedad de la armonía*. (En: La vida musical. 28 septiembre 1929).
45. *La fonografía y el arte musical. La educación estética del niño*. (En: El Argentino. La Plata, 2ª quincena octubre 1929). Encuesta del diario El Argentino de La Plata.
46. *La música incaica y el doctor Sivirichi*. (En: Nosotros, año 23, t. 64, Nº 239, p. 72-85. Buenos Aires, abril 1929).
47. *Orígenes del arrorró*. (En: El monitor de la Educación común, año 69, Nº 686, p. 72-75. Buenos Aires, febrero 1930).
48. *Las carreras cuadreras*. (En: Aconcagua, año 1, Nº 4. Abril 1930).
49. *La chitarra è un piccolo mondo...* (En: Il Glettro, año 24, Nº 4. Milán, abril 1930).
50. *Conciertos*. (En: Aconcagua, p. 209. Buenos Aires, junio 1930).
51. *Los bailes criollos*. (En: Aconcagua, año 1, v. 3, Nº 7, p. 33-34. Buenos Aires, julio 1930).
52. *El moderno dúo de guitarras*. (En: Nosotros, año 24, t. 67, Nº 248, p. 120-125. Buenos Aires, 1930).
53. *Historia de la guitarra, por Ricardo Muñoz*. (Reseña) (En: Nosotros, año 24, t. 70, Nº 258-259, p. 322-324. Buenos Aires, noviembre-diciembre 1930).
54. *Curiosos cantos indígenas*. (En: Crónica de arte, año 1, Nº 2, septiembre 1931).
55. *Música indígena americana*. (En: Anales del Instituto Popular de Conferencias, Décimosexto ciclo (año 1930), t. 16, p. 39-56. Buenos Aires, 1931).
56. *Contribución al estudio de la música argentina: Los instrumentos indígenas y criollos*. (En: La Prensa, 4. secc., p. 2. Buenos Aires, 1º enero 1932).
57. *La música árabe medieval y su influencia en occidente*. (En: El diario Sirio-libanés. Buenos Aires, 12 enero 1932).
58. *El tango andaluz y el tango argentino*. (En: La Prensa, 3. secc., p. 3. Buenos Aires, 10 abril 1932).
59. *Bailes criollos: La Zamacueca*. (En: La Prensa, 3. secc., p. 2. Buenos Aires, 10 julio 1932).
60. *La influencia de la música africana en el cancionero argentino*. (En: La Prensa, 3. secc., p. 2. Buenos Aires, 14 agosto 1932).
61. *Cantos y bailes africanos en el Plata*. (En: La Prensa, 3. secc., p. 1. Buenos Aires, 16 octubre 1932).
62. *Los hermanos Aguilar*. (En: El Hogar, p. 65. Buenos Aires, 11 noviembre 1932).
63. *El año musical*. (En: El Hogar. Buenos Aires, 23 diciembre 1932).
64. *Cancionero criollo: el Triste*. (En: La Prensa, 2. secc., p. 2. Buenos Aires, 25 diciembre 1932).
65. *Bailes criollos: la Mariquita*. (En: La Prensa, 3. secc., p. 2. Buenos Aires, 19 febrero 1933).
66. *El código de música colonial y la crítica española*. (I). (En: Ritmo, Nº 68. Madrid, mayo-junio 1933).
67. *Danzas criollas: El Bailecito*. (En: La Prensa, 2. secc., p. 2. Buenos Aires, 18 junio 1933).
68. *El código de música colonial y la crítica española*. (II). (En: Ritmo, Nº 69. Madrid, julio 1933).
69. *El código de música colonial y la crítica española*. (III). (En: Ritmo, Nº 70. Madrid, agosto 1933).

70. *El sistema musical de los antiguos peruanos.* (En: La Prensa, 3. secc., p. 3. Buenos Aires, 3 septiembre 1933).
71. *Música.* (En: Selección, Nº 1. 1933).
72. *Música.* (En: Selección, Nº 2. 1933).
73. *Música.* (En: Selección, Nº 3, 1933).
74. *Música e instrumentos del norte argentino.* (En: Anales del Instituto Popular de Conferencias, Décimotercero ciclo (1932), t. 18, p. 173-181. Buenos Aires, 1933).
75. *La supuesta escala mestiza de Perú y Bolivia.* (En: La Prensa, 3. secc., p. 2. Buenos Aires, 26 noviembre 1933).
76. *Escalas con semitonos en la música de los antiguos peruanos.* (En: Actas y trabajos científicos del 25º Congreso Internacional de Americanistas. (La Plata, 1932), t. 1, p. 349-381. Buenos Aires, 1934).
Reimpresión en: Cursos y Conferencias, año 3, v. 5, Nº 1, p. 1-45. Buenos Aires, 1933.
Versión alemana: Tonleitern mit halbtönen in der musik der alten Peruaner. (En: Acta Musicológica, v. 9, fasc. I-II, p. 41-53. Copenhague, enero-junio 1936).
77. *Ricardo Viñes y María Luisa Anido.* (En: Tárrega, Nº 9).
78. *Llobet-Anido.* (En: Tárrega, Nº 12).
79. *El Mestre, de Miguel Llobet.* (En: Tárrega, Nº 17).
80. *Los programas comentados.* (En: Tárrega, Nº 27).
81. *En torno al origen de la zamacueca.* (En: La Prensa, 2. secc., p. 4. Buenos Aires, 11 febrero 1934).
82. *Bailes criollos: el Gato.* (En: La Prensa, 3. secc., p. 2. Buenos Aires, 11 marzo 1934).
83. *La frase musical.* (Apuntes para un ensayo). (En: Crócalos, año 1, Nº 2, p. 9-10. Buenos Aires, octubre 1933 a mayo-junio 1934).
84. *Bailes criollos: los Aires.* (En: La Prensa, 2. secc., p. 2. Buenos Aires, 17 junio 1934).
85. *La flauta de pan andina.* (En: Actas y trabajos científicos del 25º Congreso Internacional de Americanistas. (La Plata, 1932), t. 1, p. 333-348. Buenos Aires, 1934).
86. *Bailes criollos: La Resbalosa.* (En: La Prensa, 2. secc., p. 3. Buenos Aires, 5 agosto 1934).
87. *Música pentatónica en el territorio argentino.* (En: Crócalos, año 1, Nº 11. Buenos Aires, julio 1934).
88. *Música pentatónica en el territorio argentino.* (En: Crócalos, año 1, Nº 12. Buenos Aires, agosto 1934).
89. *Música pentatónica en el territorio argentino.* (En: Crócalos, año 1, Nº 13. Buenos Aires, septiembre 1934).
90. *Jujuy.* (En: Revista geográfica americana, año 2, t. 2, Nº 13, p. 303-306. Buenos Aires, octubre 1934).
91. *Bailes criollos: el Cuando.* (En: La Prensa, 4. secc., p. 2. Buenos Aires, 1 enero 1935).
92. *La guitarra artística en Buenos Aires antiguo.* (En: La Prensa, 3. secc., p. 2. Buenos Aires, 14 abril 1935).
93. *Folklore criollo: Danzas de trenzar.* (En: La Prensa, 2. secc., p. 2. Buenos Aires, 28 abril 1935).
94. *Bailes criollos: el Pericón.* (En: La Prensa, 2. secc., p. 4. Buenos Aires, 16 junio 1935).
95. *Música popular argentina: Vidala.* (En: La Prensa. 2. secc., p. 3. Buenos Aires, 29 septiembre 1935).
96. *Bailes criollos: la Media Caña.* (En La Prensa. 3. secc., p. 2. Buenos Aires, 15 diciembre 1935).
97. *Bailes criollos: el Cielito.* (En: La Prensa, 3. secc., p. 2. Buenos Aires, 19 enero 1936).

98. *Clasificación de las danzas.* (En: La Prensa, 2. secc., p. 4. Buenos Aires, 10 mayo 1936).
99. *El himno nacional hasta 1860.* (En: La Prensa, 5. secc., p. 2. Buenos Aires, 24 mayo 1936).
100. *Vidala y vidalita.* (En: La Prensa, 2. secc., p. 4. Buenos Aires, 17 junio 1936).
101. *Candombes coloniales.* (En: La Prensa, 3. secc., p. 2. Buenos Aires, 30 agosto 1936).
102. *La cuna del tango.* (En: El Diario, p. 16-17 y 28. Buenos Aires, 27 octubre 1936).
103. *Eliminación del factor africano en la formación del cancionero criollo.* (En: Cursos y Conferencias, año 5, v. 10, Nº 7, p. 765-779. Buenos Aires, octubre 1936).
104. *Música y musicólogos.* (En: El momento musical, año 1, Nº 3, p. 13-14. Buenos Aires, diciembre 1936).
105. *La Vidala. Su forma poética.* (En: La Prensa, 2. secc., p. 2. Buenos Aires, 1 enero 1937).
106. *En torno a las tradiciones orales.* (En: La Prensa, 2. secc., p. 2. Buenos Aires, 13 junio 1937).
107. *La creación en estilo popular.* (En: La Prensa, 2. secc., p. 4. Buenos Aires, 18 julio 1937).
108. *Los bailes criollos en el Teatro Nacional.* (En: Cuadernos de Cultura Teatral del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Nº 6, p. 61-82. Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura, 1937).
109. *La escala pentatónica en Sudamérica. Cómo fue descubierta.* (En: La Prensa, 2. 3. Buenos Aires, 1 enero 1938).
110. *Panorama de la música popular sudamericana.* (En: La Prensa, 2. secc., p. 2. Buenos Aires, 30 enero 1938).
Reimpresión en: Ars, año 1, Nº 2, p. 9-11. Buenos Aires, septiembre 1940.
111. *Escalas pentatónicas en Sudamérica. Los estudios del músico cuzqueño Leandro Alviña.* (En: La Prensa, 3. secc., p. 2. Buenos Aires, 5 junio 1938).
112. *Hacia el origen de los bailes criollos.* (En: La Prensa, 2. secc., p. 2. Buenos Aires, 15 mayo 1938).
113. *Ascenso y descenso de las danzas.* (En: La Prensa, 2. secc., p. 2. Buenos Aires, 26 junio 1938).
114. *Vida y costumbres de las danzas.* (En: La Prensa, 3. secc., p. 3. Buenos Aires, 24 julio 1938).
115. *La Contradanza.* (En: La Prensa, 2. secc., p. 3. Buenos Aires, 7 agosto 1938).
116. *La Contradanza en la Argentina.* (En: La Prensa, 2. secc., p. 4. Buenos Aires, 28 agosto 1938).
117. *La Contradanza en Sudamérica.* (En: La Prensa, 3. secc., p. 3. Buenos Aires, 18 septiembre 1938).
118. *La Contradanza en la Colonia.* (En: La Prensa, 3. secc., p. 4. Buenos Aires, 30 octubre 1938).
119. *La forma de la Contradanza.* (En: La Prensa, 2. secc., p. 4. Buenos Aires, 20 noviembre 1938).
120. *La forma del Cielito.* (En: La Prensa, 2. secc., p. 2. Buenos Aires, 8 enero 1939).
121. *Contradanza y Cielito.* (En: La Prensa, 3. secc., p. 2. Buenos Aires, 26 marzo 1939).
122. *La forma de la Media Caña.* (En: La Prensa, 4. secc., Buenos Aires, 25 mayo 1939).
123. *Contradanza y Media Caña.* (En: La Prensa, 3. secc., p. 2. Buenos Aires, 12 junio 1939).
124. *La forma del Pericón.* (En: La Prensa, 2. secc., p. 2. Buenos Aires, 30 julio 1939).
125. *El pericón del circo.* (En: La Prensa, 2. secc., p. 2. Buenos Aires, 27 agosto 1939).
126. *Contradanza y Pericón.* (En: La Prensa, 2. secc., p. 4. Buenos Aires, 1 octubre 1939).
127. *La Contradanza y su familia.* (En: La Prensa, 2. secc., p. 3. Buenos Aires, 5 noviembre 1939).

128. *La Quena*. (En: La Prensa, 3. secc., p. 2. Buenos Aires, 26 noviembre 1939).
129. *El Erke*. (En: La Prensa, 2. secc., p. 2. Buenos Aires, 3 marzo 1940).
130. *El Erkencho*. (En: La Prensa, 3. secc., p. 2. Buenos Aires, 5 mayo 1940).
131. *Los bailes criollos en las provincias*. (En: Ars, Nº 12. Buenos Aires, octubre 1941).
132. *El origen de los bailes criollos*. (En: Conferencias del ciclo 1941, dictadas por los becarios, v. 4, p. 11-53. Teatro Nacional de Comedia, ed. de la Comisión Nacional de Cultura. Buenos Aires, Kraft, 1944).
133. *Las escuelas nacionalistas*. (En: Polifonía, Nº 10. Buenos Aires, mayo 1945).
134. *La Vidala de la loca Juliana*. (En: Contrapunto, Nº 4. Buenos Aires, junio 1945).
135. *Nuevas grandes formas*. (En: Polifonía, Nº 11. Buenos Aires, junio 1945).
136. *Formas y maneras*. (En: Polifonía, Nº 12. Buenos Aires, julio 1945).
137. *La ciencia del folklore en la Argentina. Apuntes para el capítulo I. (1890-1900)*. En: Anales de la Asociación Folklorica Argentina. Buenos Aires, v. 1, p. 27-33, noviembre 1945).
138. *Canciones y danzas*. (En: Crítica. Buenos Aires, 16 septiembre 1946).
139. *Danzas picarescas. El Gato. El Triunfo*. (En: Crítica. Buenos Aires, 23 septiembre 1946).
140. *Danzas y cantos. La Cueca. El Prado. La Resbalosa. El Pollito. La Firmeza. Otros bailes*. (En: Crítica. Buenos Aires, 30 septiembre 1946).
141. *Las danzas serias. El Cielito*. (En: Crítica. Buenos Aires, 14 octubre 1946).
142. *Los bailes serios. El Pericón. La Media Caña*. (En: Crítica. Buenos Aires, 4 noviembre 1946).
143. *Las canciones. Ritmo y expresión. El Triste*. (En: Crítica. Buenos Aires, 18 noviembre 1946).
144. *Las canciones. Estilo y Cifra*. (En: Crítica. Buenos Aires, 25 noviembre 1946).
145. *Las danzas individuales*. (En: Crítica. Buenos Aires, 2 diciembre 1946).
146. *La música argentina: 1810-1852*. (En: Levene, Ricardo, dir. Historia de la Nación Argentina. 2. ed., t. 8, p. 565-594. Buenos Aires, El Ateneo, 1947). Separata: Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1946. 44 p.
147. *Canciones y danzas*. (En: La Razón. Montevideo, 7 mayo 1947).
148. *La forma de la cueca chilena. 1ª parte*. (En: Revista Musical Chilena, Nº 20-21, p. 7-21. Santiago, Universidad de Chile, Instituto de Extensión Musical, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, mayo-junio 1947).
149. *La forma de la cueca chilena. 2ª parte*. (En: Revista Musical Chilena, Nº 22-23, p. 15-45. Santiago, Universidad de Chile, Instituto de Extensión Musical, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, julio-agosto 1947).
150. *La forma de la cueca chilena*. Separata: Santiago, Universidad de Chile, Instituto de Investigaciones Musicales, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, 1947, p. (Colección de Ensayos, Nº 2).
151. *Acotaciones a la metodología folklórica*. (En: Polifonía, año 3, Nº 16. Buenos Aires, mayo 1948).
152. *Cómo son y cómo se tocan nuestros instrumentos musicales*. (En: El Hogar, año 44, Nº extraordinario de fin de año. "Toda la patria en su folklore", 2044, p. 8-9, illus. Buenos Aires, 17 dic. 1948).
153. *La ciencia del folklore*. (En: El Mundo. Buenos Aires, 2 enero 1949).
154. *Folklore y cultura*. (En: El Mundo. Buenos Aires, 8 enero 1949).
155. *El periodo del folklore*. (En: El Mundo. Buenos Aires, 16 enero 1949).
156. *Folklore y antigüedades*. (En: El Mundo. Buenos Aires, 23 enero 1949).
157. *Nacimiento del folklore*. (En: El Mundo. Buenos Aires, 30 enero 1949).
158. *Constitución del folklore*. (En: El Mundo. Buenos Aires, 4 marzo 1949).
159. *El folklore en la Argentina*. (En: El Mundo. Buenos Aires, 13 marzo 1949).
160. *Nuestro primer folklorista*. (En: El Mundo. Buenos Aires, 19 marzo 1949).
161. *El folklore en marcha*. (En: El Mundo. Buenos Aires, 26 marzo 1949).

162. *El segundo folklorista*. (En: El Mundo. Buenos Aires, 2 abril 1949).
163. *La ciencia del folklore*. (En: Guía de la actividad intelectual y artística argentina, año 3, Nº 43. Buenos Aires, mayo 1949).
164. *Danzas e instrumentos*. (En: Exposición de arte popular, iv Congreso histórico-municipal interamericano, p. 65-80. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1949).
165. *La música popular. Canciones y danzas nativas*. (En: Primer Ciclo anual de conferencias organizado por la Subsecretaría de Cultura de la Nación, en el Museo Mitre, v. 1, serie 3, Nº 4, p. 111-131. Buenos Aires, Ministerio de Educación, Subsecretaría de Cultura, 1950).
166. *El Cielito de la Independencia*. (En: El Hogar, p. 8-84-87. Buenos Aires, 6 julio 1951).
167. *El minué montonero o federal*. (En: Música y Teatro, Nº 1. La Plata, 1951).
168. *Voces sudamericanas*. (En: Américas, v. 3, Nº 10, p. 20-23 y 41-42. Washington, Unión Panamericana, octubre 1951).
169. *La primera clasificación de nuestras danzas*. (En: La Prensa, 2. secc., p. 2. Buenos Aires, 6 enero 1952).
170. *La Quena*. (En: Selecciones Folklóricas año 1, Nº 1, v. 1º, p. 9-12. Mar del Plata, mayo 1953).
171. *Inés Jurado. Una compositora argentina del siglo xx*. (En: El Hogar. Buenos Aires, 14 agosto 1953).
172. *La jota en la Argentina*. (En: La Prensa, 2. secc., p. 1. Buenos Aires, 2 mayo 1954).
173. *La musique en Amérique Latine au xxe siècle*. (En: La Revue musicale, número especial, Nº 242, p. 101-104. París, 1958).
174. *Música folklórica de Chile*. (En: Revista Musical Chilena, año 13, Nº 68, p. 3-32. Santiago, Universidad de Chile, Instituto de Extensión Musical, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, noviembre-diciembre 1959).
Separata: Santiago de Universidad de Chile, 32 p. (Colección de Ensayos).
175. *El movimiento de los trovadores*. Separata: Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1959. 15 p.
176. *Las danzas en la Argentina*. (En: Ars., año 20, Nº 89, p. 87-97. Buenos Aires, 1960)
177. *Música y danzas folklóricas*. (En: Artes y letras argentinas; Boletín del Fondo Nacional de las Artes, año 2, Nº extraordinario, p. 117-126. Buenos Aires, 1961).
178. *Las canciones folklóricas argentinas*. (En: Folklore, Nº 10, p. 42-47. Buenos Aires, enero 1962).
179. *Las canciones folklóricas argentinas. La Vidala*. (conclusión). (En Folklore, Nº 12, p. 42-47. Buenos Aires, 31 enero 1962).
180. *Las canciones folklóricas argentinas. La Vidalita*. (En: Folklore, Nº 13, p. 42-45. Buenos Aires, 15 febrero 1962).
181. *Las canciones folklóricas argentinas. El yaraví*. (En: Folklore, Nº 14, p. 42-45. Buenos Aires, 1 marzo 1962).
182. *Las canciones folklóricas argentinas. El yaraví* (continuación). En. Folklore, Nº 15, p. 42-45. Buenos Aires, 15 marzo 1962).
183. *Las canciones folklóricas argentinas. El triste*. (En: Folklore, Nº 16, p. 42-45. Buenos Aires, 1 abril 1962).
184. *Las canciones folklóricas argentinas. El triste* (continuación). (En Folklore, Nº 17, p. 42-45. Buenos Aires, abril 1962).
185. *Las canciones folklóricas argentinas. Estilo, Décima*. (En: Folklore, Nº 18, p. 42-44. Buenos Aires, mayo 1962).
186. *Las canciones folklóricas argentinas. Tonadas. Tono. Las canciones románticas*. (En: Folklore, Nº 19, p. 40-42. Buenos Aires, junio 1962).

187. *Cantares históricos de la tradición argentina. Selección, introducción y notas, por Olga Fernández Latour.* (Reseña). En: Universidad; publicación de la Universidad Nacional del Litoral, Nº 53, p. 306-308. Santa Fe, julio-septiembre 1962).
188. *Un códice peruano colonial del siglo XVII.* (En: Revista Musical Chilena, año 16, Nº 81-82, p. 54-93. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, julio-diciembre 1962).
189. *Danzas en el teatro de antaño.* (En: Revista del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, t. 2, Nº 4, p. 55-58. Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1962).
190. *Los instrumentos musicales. Capítulo I. Introducción y clasificaciones.* (En: Folklore, Nº 20, p. 36-38. Buenos Aires, junio 1962).
191. *Los instrumentos musicales. Capítulo II. Idiófonos.* (En: Folklore, Nº 21, p. 34-37. Buenos Aires, junio 1962).
192. *Los instrumentos musicales. Capítulo III. Membráfonos.* (En: Folklore, Nº 22, p. 42-45. Buenos Aires, julio 1962).
193. *Los instrumentos musicales. Capítulo IV. Cordófonos.* (En: Folklore, Nº 23, p. 32-35. Buenos Aires, agosto 1962).
194. *Los instrumentos musicales. Capítulo V. Aerófonos.* (En: Folklore, Nº 24, p. 32-35. Buenos Aires, agosto 1962).
195. *Los instrumentos musicales. Capítulo VI. Los instrumentos argentinos.* (En: Folklore, Nº 25, p. 30-33. Buenos Aires, agosto 1962).
196. *Los instrumentos musicales. Capítulo VII. Los instrumentos del Chaco.* (En: Folklore, Nº 26, p. 32-35. Buenos Aires, septiembre 1962).
197. *Los instrumentos musicales. Capítulo VIII. Los instrumentos araucanos.* (En: Folklore, Nº 28, p. 32-35. Buenos Aires, octubre 1962).
198. *Los instrumentos musicales. Capítulo IX. La caja.* (En: Folklore, Nº 29, p. 32-35. Buenos Aires, octubre 1962).
199. *Los instrumentos musicales. Capítulo X. La caja (conclusión).* (En: Folklore, Nº 30, p. 42-45. Buenos Aires, noviembre 1962).
200. *Los instrumentos musicales. Capítulo XI. El charango.* (En: Folklore, Nº 32, p. 44-46. Buenos Aires, noviembre 1962).
201. *Los instrumentos musicales. Capítulo XII. La flautilla.* (En: Folklore, Nº 33, 4 p. sin numerar. Buenos Aires, diciembre 1962).
202. *Los instrumentos musicales. Capítulo XIII. La quena.* (En: Folklore, Nº 34, 4 p. sin numerar. Buenos Aires, enero 1963).
203. *Los instrumentos musicales. Capítulo XIV. El siku. (Flauta de Pan).* (En: Folklore, Nº 36, 3. sin numerar. Buenos Aires, febrero 1963).
204. *Los instrumentos musicales. Capítulo XV. La anata.* (En: Folklore, Nº 37, p. 35-37. Buenos Aires, febrero 1963).
205. *Los instrumentos musicales. Capítulo XVI. El pinkillo o tarka.* (En: Folklore, Nº 38, p. 35-37. Buenos Aires, marzo 1963).
206. *Los instrumentos musicales. Capítulo XVII. El erkencho.* (En: Folklore, Nº 39, p. 47-49. Buenos Aires, abril 1963).
207. *Los instrumentos musicales. Capítulo XVIII. El erke.* (En: Folklore, Nº 40, p. 44-46. Buenos Aires, abril 1963).
208. *Los instrumentos musicales. Capítulo XIX. La guitarra. 1. Orígenes del instrumento.* (En: Folklore, Nº 41, p. 47-49. Buenos Aires, mayo 1963).
209. *Los instrumentos musicales. Capítulo XX. La guitarra. 2. Hacia la guitarra española.* (En: Folklore, Nº 42, p. 45-47. Buenos Aires, mayo 1963).
210. *Los instrumentos musicales. Capítulo XXI. La guitarra. 3. La guitarra española.* (En: Folklore, Nº 43, 3 p. sin numerar. Buenos Aires, junio 1963).
211. *Los instrumentos musicales. Capítulo XXII. La guitarra. 4. La guitarra en la Colonia.* (En: Folklore, Nº 44, p. 42-44. Buenos Aires, junio 1963).

212. *Los instrumentos musicales. Capítulo XXIII. La guitarra. 5. La guitarra popular y artística.* (En: Folklore, Nº 45, p. 43-45. Buenos Aires, julio 1963).
213. *Los instrumentos musicales. Capítulo XXIV. La guitarra. 6. La guitarra moderna.* (En: Folklore, Nº 46, p. 42-44. Buenos Aires, julio 1963).
214. *El canto de los trovadores en una historia integral de la música.* (En: Boletín Interamericano de Música, Nº 35, p. 3-19. Washington, Unión Panamericana, mayo 1963).
215. *Origen medioeval de la música de los villancicos.* (En: La Navidad y los pesebres en la tradición argentina, 238 p. ilus. Buenos Aires, Hermandad del Santo Pesebre, 1963).
216. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 1. Prefacio.* (En: Folklore, Nº 48, p. 67-69. Buenos Aires, agosto 1963).
217. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 1. La tradición Los tradicionalistas.* (En: Folklore, Nº 49, p. 66-69. Buenos Aires, septiembre 1963).
218. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 2. Romanticismo y folklore.* (En: Folklore, Nº 50, p. 66-69. Buenos Aires, septiembre 1963).
219. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 3. Las actividades estéticas y científicas.* (En: Folklore, Nº 51, p. 66-68. Buenos Aires, septiembre 1963).
220. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 4. Los primeros tradicionalistas.* (En: Folklore, Nº 52, p. 66-68. Buenos Aires, octubre 1963).
221. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 5. Tradiciones diversas. Vida, muerte, sustitución.* (En: Folklore, Nº 53, p. 66-69. Buenos Aires, octubre 1963).
222. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 6. Socialismo y demografía.* (En: Folklore, Nº 54, p. 66-69. Buenos Aires, noviembre 1963).
223. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 7. Joaquín V. González - Ricardo Rojas.* (En: Folklore, Nº 55, p. 66-69. Buenos Aires, noviembre 1963).
224. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 8. Martín Fierro.* (En: Folklore, Nº 56, p. 72-74. Buenos Aires, diciembre 1963).
225. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 9. Martín Fierro.* (En: Folklore, Nº 57, p. 72-74. Buenos Aires, diciembre 1963).
226. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 10. Consecuencia* (En: Folklore, Nº 56, p. 72-74. Buenos Aires, diciembre 1963).
226. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 10. Consecuencia del Martín Fierro.* (En: Folklore, Nº 58, 4 p. sin numerar. Buenos Aires, enero 1964).
227. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 11. Juan Moreira.* (En: Folklore, Nº 59, p. 72-75. Buenos Aires, enero 1964).
228. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 12. Reacción en cadena.* (En: Folklore, Nº 60, p. 72-75. Buenos Aires, febrero 1964).
229. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 13. La música del circo.* (En: Folklore, Nº 62, p. 72-75. Buenos Aires, febrero 1964).
230. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 14. La promoción de música criolla.* (En: Folklore, Nº 63, p. 72-74. Buenos Aires, marzo 1964).
231. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 15. La promoción de danzas nativas.* (En: Folklore, Nº 64, p. 72-74. Buenos Aires, abril 1964).
232. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 16. Los centros criollos.* (En: Folklore, Nº 65, p. 72-74. Buenos Aires, abril 1964).
233. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 17. Los repertorios coreográficos.* (En: Folklore, Nº 66, p. 72-74. Buenos Aires, mayo 1964).
234. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 18. Triunfo del Pericón en los salones.* (En: Folklore, Nº 68, p. 72-74. Buenos Aires, mayo 1964).
235. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 19. Los periódicos -*

- La poesía popular.* (En: Folklore, Nº 69, p. 72-74. Buenos Aires, junio 1964).
236. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 20. Trovadores y payadores.* (En: Folklore, Nº 70, p. 72-74. Buenos Aires, junio 1964).
237. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 21. Trayectoria de los payadores.* (En: Folklore, Nº 71, p. 70-72. Buenos Aires, julio 1964).
238. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 22. Fin del primer periodo.* (En: Folklore, Nº 72, p. 70-72. Buenos Aires, julio 1964).
239. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 23. Intermedio.* (En: Folklore, Nº 74, p. 70-72. Buenos Aires, agosto 1964).
240. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 24. Subsistencia de la idea.* (En: Folklore, Nº 75, p. 70-72. Buenos Aires, septiembre 1964).
241. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 25. El nacionalismo musical.* (En: Folklore, Nº 76, p. 70-72. Buenos Aires, septiembre 1964).
242. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 26. Desarrollo del nacionalismo musical argentino.* (En: Folklore, Nº 77, p. 70-72. Buenos Aires, septiembre 1964).
243. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 27. La ciencia del folklore.* (En: Folklore, Nº 78, p. 70-72. Buenos Aires, octubre 1964).
244. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 28. Amplitud de los nacionalismos artísticos.* (En: Folklore, Nº 79, p. 70-72. Buenos Aires, noviembre 1964).
245. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 29. Amplitud de los nacionalismos artísticos.* (En: Folklore, Nº 80, p. 70-72. Buenos Aires, noviembre 1964).
246. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 30. Época y contorno de Andrés Chazarreta.* (En: Folklore, Nº 81, p. 70-72. Buenos Aires, noviembre 1964).
247. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 31. Santiago del Estero y Andrés Chazarreta.* (En: Folklore, Nº 82, p. 44-46. Buenos Aires, diciembre 1964).
248. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 32. Vocación y estudios de Chazarreta.* (En: Folklore, Nº 83, p. 44-46. Buenos Aires, diciembre 1964).
249. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 33. Chazarreta y el "Martín Fierro".* (En: Folklore, Nº 84, 3 p. sin núm. Buenos Aires, diciembre 1964).
250. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 34. El gesto inicial. La Zamba de Vargas.* (En: Folklore, Nº 85, p. 36-38. Buenos Aires, 12 enero 1965).
251. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 35. Las influencias inmediatas.* (En: Folklore, Nº 86, p. 69-71. Buenos Aires, 26 enero 1965).
252. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 36. Hacia la presentación de la compañía.* (En: Folklore, Nº 88, p. 36-38. Buenos Aires, 23 febrero 1965).
253. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 37. Últimos detalles - El programa.* (En: Folklore, Nº 89, p. 36-38. Buenos Aires, 9 marzo 1965).
254. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 38. Se presenta la compañía de danzas.* (En: Folklore, Nº 90, p. 36-38. Buenos Aires, marzo 1965).
255. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 39. El balance artístico.* (En: Folklore, Nº 91, p. 36-38. Buenos Aires, 6 abril 1965).
256. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 40. El balance económico.* (En: Folklore, Nº 92, p. 36-38. Buenos Aires, 20 abril 1965).
257. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 41. El aporte musical y coreográfico de Chazarreta.* (En: Folklore, Nº 94, p. 36-38. Buenos Aires, 18 mayo 1965).

258. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 42. Después del comienzo.* (En: Folklore, Nº 96, p. 35-37. Buenos Aires, 15 junio 1965).
259. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 43. Buenos Aires. Aspiración de Chazarreta.* (En: Folklore, Nº 97, p. 36-38. Buenos Aires, 29 junio 1965).
260. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 44. Hacia el debut en Buenos Aires.* (En: Folklore, Nº 98, p. 38-39. Buenos Aires, 26 julio 1965).
261. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 45. La conquista de Buenos Aires.* (En: Folklore, Nº 99, p. 38-39. Buenos Aires, 27 julio 1965).
262. *Música de tres notas.* (En: Trabajos presentados en la Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología realizada en Cartagena de Indias (Colombia) en 1963, p. 87-106. Washington, Unión Panamericana, 1965). (Suplemento del Boletín Interamericano de Música).
263. *Una cadencia medieval en América.* (En: Anuario, v. 1, p. 94-111. New Orleans, Tulane University, Instituto Interamericano de Investigación Musical, 1965). Contiene los trabajos presentados en la Primera Conferencia Interamericana de Musicología, realizada en Washington en 1963.
264. *Las canciones folklóricas argentinas.* (En: Gran Manual de folklore, p. 193-321. Buenos Aires, Honegger, 1965). Separata: Buenos Aires, Instituto de Musicología, 1965.
265. *Sobre la Conferencia Interamericana de Etnomusicología celebrada en la Universidad de Indiana (EE. UU.).* (En: Folklore, Nº 95, p. 34-36. Buenos Aires, 1º junio 1965).
266. *Antecedentes y contorno de Gardel.* (En: Buenos Aires - Tiempo de Gardel, p. 70-74. Buenos Aires, ed. El Mate, 1966).
267. *La Mesomúsica.* (En: Polifonía, año 21, Nº 131-132, p. 15-17. Buenos Aires, segundo trimestre 1966).

III. FOLLETOS SOBRE DANZAS

268. *Bailes tradicionales argentinos. El Cuándo.* Buenos Aires, Sadaic, 1944.
269. *Bailes tradicionales argentinos. La Chacarera.* Buenos Aires, Sadaic, 1944.
270. *Bailes tradicionales argentinos. El Gato.* Buenos Aires, Sadaic, 1944.
271. *Bailes tradicionales argentinos. El Triunfo.* Buenos Aires, Sadaic, 1944.
272. *Bailes tradicionales argentinos. El Cuándo.* Buenos Aires, Asociación Folklórica Argentina, 1944. 48 p. ilus. (Cuaderno folklórico Nº 8).
273. *Bailes tradicionales argentinos. La Chacarera.* Buenos Aires, Asociación Folklórica Argentina, 1944. 22 p. ilus. (Cuaderno folklórico Nº 9).
274. *Bailes tradicionales argentinos. El Gato.* Asociación Folklórica Argentina, Buenos Aires, 1944. 46 p. ilus. (Cuaderno folklórico Nº 10).
275. *Bailes tradicionales argentinos. El triunfo.* Buenos Aires, Asociación Folklórica Argentina, 1944. 22 p. ilus. (Cuaderno folklórico Nº 11).
276. *El Gato.* Buenos Aires, Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, 1944. 46 p. ilus.
277. *El Cuándo.* Buenos Aires, Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, 1944. 48 p. ilus.
278. *Bailes tradicionales argentinos. El Cuándo - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Ricordi, 1944. 48 p.
279. *Bailes tradicionales argentinos. La chacarera - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Ricordi, 1944. 24 p.
280. *Bailes tradicionales argentinos. El Gato - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Ricordi, 1944. 48 p.
281. *Bailes tradicionales argentinos. El Triunfo - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Ricordi, 1944. 24 p.

282. *Bailes tradicionales argentinos. El Carnavalito - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Ricordi, 1945. 48 p.
283. *Bailes tradicionales argentinos. La Condición - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Ricordi, 1945. 40 p.
284. *Bailes tradicionales argentinos. El Cuándo - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Ricordi, 1946.
285. *Bailes tradicionales argentinos. La Chacarera - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Ricordi, 1946.
286. *Bailes tradicionales argentinos. El Triunfo - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Ricordi, 1946.
287. *Bailes tradicionales argentinos. El Gato - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Ricordi, 1946.
288. *Bailes tradicionales argentinos. La Condición - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Ricordi, mayo 1946.
289. *Bailes tradicionales argentinos. El Escondido - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Ricordi, noviembre 1946. 32 p.
290. *Bailes tradicionales argentinos. La Mariquita - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Ricordi, noviembre 1946. 48 p.
291. *Bailes tradicionales argentinos. El Cuándo.* Buenos Aires, Sadaic, 1948.
292. *Bailes tradicionales argentinos. La Chacarera.* Buenos Aires, Sadaic, 1948.
293. *Bailes tradicionales argentinos. El Gato.* Buenos Aires, Sadaic, 1948.
294. *Bailes tradicionales argentinos. El Triunfo.* Buenos Aires, Sadaic, 1948.
295. *Bailes tradicionales argentinos. El Carnavalito.* Buenos Aires, Sadaic, 1948.
296. *Bailes tradicionales argentinos. La Condición.* Buenos Aires, Sadaic, 1948.
297. *Bailes tradicionales argentinos. El Escondido.* Buenos Aires, Sadaic, 1948.
298. *Bailes tradicionales argentinos. La Mariquita - El Pala-pala.* Buenos Aires, Sadaic, 1948.
299. *Bailes tradicionales argentinos. La Calandria.* Buenos Aires, Sadaic, 1948.
300. *Bailes tradicionales argentinos. La Danza de las cintas.* Buenos Aires, Sadaic, 1948.
301. *Bailes tradicionales argentinos. La Huella.* Buenos Aires, Sadaic, 1948.
302. *Bailes tradicionales argentinos. La Sajuriana.* Buenos Aires, Sadaic, 1948.
303. *Bailes tradicionales argentinos. El Bailecito.* Buenos Aires, Sadaic, 1948.
304. *Bailes tradicionales argentinos. El Pajarillo.* Buenos Aires, Sadaic, 1948.
305. *Bailes tradicionales argentinos. 1. El Cuándo - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Ricordi, 1948. 48 p.
306. *Bailes tradicionales argentinos. 2. La Chacarera - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Ricordi, 1948. 23 p.
307. *Bailes tradicionales argentinos. 3. El Gato - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Ricordi, 1948. 48 p.
308. *Bailes tradicionales argentinos. 4. El Triunfo - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Ricordi, 1948. 23 p.
309. *Bailes tradicionales argentinos. 5. El Carnavalito - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Ricordi, 1948. 48 p.
310. *Bailes tradicionales argentinos. 6. La Condición. Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Ricordi, 1948. 40 p.
311. *Bailes tradicionales argentinos. 7. El Escondido - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Ricordi, 1948. 31 p.
312. *Bailes tradicionales argentinos. 8. La Mariquita - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Ricordi, 1948. 47 p.
313. *Bailes tradicionales argentinos. 9. La Calandria - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Ricordi, 1948. 22 p.

314. *Bailes tradicionales argentinos. 10. La Danza de las cintas - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Ricordi, 1948. 47 p.
315. *Bailes tradicionales argentinos. 11. Huella - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Ricordi, 1948. 40 p.
316. *Bailes tradicionales argentinos. 12. La Sajuriana - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Ricordi, 1948. 40 p.
317. *Bailes tradicionales argentinos. 13. El Bailecito - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Ricordi, 1948. 39 p.
318. *Bailes tradicionales argentinos. 14. El Pajarillo - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Ricordi, 1948. 22 p.
319. *Bailes tradicionales argentinos. 1. El Cuando - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Korn.
320. *Bailes tradicionales argentinos. 2. La Chacarera - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Korn, 1952. 23 p.
321. *Bailes tradicionales argentinos. 3. El Gato - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Korn.
322. *Bailes tradicionales argentinos. 4. El Triunfo - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Korn.
323. *Bailes tradicionales argentinos. 5. El Carnavalito - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Korn.
324. *Bailes tradicionales argentinos. 6. La Condición - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Korn.
325. *Bailes tradicionales argentinos. 7. El Escondido - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Korn, 1952. 31 p.
326. *Bailes tradicionales argentinos. 8. La Mariquita - El Pala-pala - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Korn, 1953. 36 p.
327. *Bailes tradicionales argentinos. 9. La Calandria - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Korn, 1953. 20 p.
328. *Bailes tradicionales argentinos. 10. La Danza de las cintas - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Korn.
329. *Bailes tradicionales argentinos. 11. La Huella - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Korn.
330. *Bailes tradicionales argentinos. 12. La Sajuriana - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Korn.
331. *Bailes tradicionales argentinos. 13. El Bailecito - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Korn, 1953. 24 p.
332. *Bailes tradicionales argentinos. 14. El Pajarillo - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Korn.
333. *Bailes tradicionales argentinos. 15. El Malambo - Solo Inglés - La Campana - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Korn.
334. *Bailes tradicionales argentinos. 16. El Cielito - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Korn, 1953. 72 p.
335. *Bailes tradicionales argentinos. 17. El Pericón - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Korn, 1953. 55 p.
336. *Bailes tradicionales argentinos. 18. La Media Caña - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Korn. 40 p.
337. *Bailes tradicionales argentinos. 19. La Zamacueca (Cueca, Zamba, Chilena, Marinera, La Zamba antigua) - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Korn, 1953. 156 p.
338. *Bailes tradicionales argentinos. 20. La Resbalosa - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Korn, 40 p.
339. *Bailes tradicionales argentinos. 21. Los Aires - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Korn, 1953. 24 p.

340. *Bailes tradicionales argentinos. 22. El Montonero (El Minué Federal) - Historia, origen, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Korn.
341. *Bailes tradicionales argentinos. 23. La Firmeza - Historia, origen, música, poesía, coreografía.* Buenos Aires, Korn.

IV. PROLOGOS

342. *Aretz-Thiele, Isabel: Puneñas. Primera Serie. Reducción para piano.* Buenos Aires, 1937.
Prefacio (sobre creación artística) de Carlos Vega.
343. *Rodríguez, Alberto: Cancionero cuyano. Canciones y danzas tradicionales.* Mendoza, Numen, 1938. 180 p.
Estudio preliminar de Carlos Vega, p. 7-13.
344. *Aretz-Thiele, Isabel: Primera serie criolla. Cueca - Vidala - Triunfo.* Buenos Aires, Ricordi, 1941.
Prefacio (sobre las formas nativas) de Carlos Vega.
345. *Aretz, Isabel: Primera selección de canciones y danzas tradicionales argentinas para escolares; recogidas y armonizadas por Isabel Aretz-Thiele.* Buenos Aires, Ricordi, 1943. 62 p.
Prefacio de Carlos Vega.
346. *Aretz, Isabel: Primera selección de canciones y danzas tradicionales argentinas.* Buenos Aires, Ricordi, 1943.
Prefacio de Carlos Vega, p. 6-8.
347. *Canciones y danzas argentinas. Album de discos con 11 obras, en colaboración con Silvia Eisenstein.* Buenos Aires, Odeón, octubre 1943.
Prefacio de Carlos Vega.
348. *Eisenstein, Silvia: Melodías populares de Jujuy, recopilación y armonización para piano de Silvia Eisenstein.* Buenos Aires, Ricordi, 1946.
Prefacio de Carlos Vega.
349. *De Pietro, Aurora: Danzas Argentinas.* Buenos Aires, Peuser, 1947. 31 p. ilus.
Prólogo sobre danzas de Carlos Vega.

Colaboran en este número

SAMUEL CLARO. Musicólogo chileno, profesor de la Cátedra de Musicología del Conservatorio Nacional de Música, Director de la *Revista Musical Chilena* y Secretario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

GILBERT CHASE. Director del Inter-American Institute for Musical Research de la Universidad de Tulane, musicólogo y director del "Anuario".

ALBERTO SORIANO. Musicólogo, investigador y director del Departamento de Musicología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República de Montevideo.

POLA SUÁREZ URTUBEY. Musicóloga argentina, Directora del Instituto de Musicología Carlos Vega, en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica de Buenos Aires.

ORQUESTA SINFONICA DE CHILE

La xxvi Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile de 1967 continuó bajo la dirección del maestro invitado Choo Hoey quien, con este cuarto concierto realizado bajo su dirección, puso fin por este año a sus actuaciones frente a la Sinfónica de Chile. El maestro Choo Hoey ha sido invitado nuevamente para la temporada de 1968.

Cuarto Concierto.

El 2 de junio en el Teatro Astor, la Sinfónica de Chile dirigida por el maestro Choo Hoey ejecutó el siguiente programa: *Shostakovich: Sinfonía Nº 4, Op. 43*, primera audición en Chile y en Sudamérica; *Messiaen: Las Ofrendas Olvidadas*, primera audición en Chile y *Dukas: El Aprendiz de Brujo*.

Sobre el estreno sudamericano de Sinfonía Nº 4, Op. 43 de Shostakovich escribió en "El Mercurio" Federico Heinlein: "... Tan sólo el primer movimiento de este opus 43 dura más de media hora. Ante el oído se abren vastas estepas sonoras, un mundo enorme y abigarrado en cuyas proporciones épicas parece haber lugar para todo: efectos burdos y finos, curiosas alternancias de metros binarios y ternarios, un clima anímico tormentoso, desgarrado, la ferocidad esclava de un Chaikovsky moderno. Sin embargo, donde el maestro ruso del siglo XIX ciñe la forma mediante un trabajo temático que le confiere unidad notable, en Shostakovich, a menudo, el molde se disgrega, debido a largos pasajes divagatorios. Entre algunos episodios geniales debemos soportar extensos conglomerados hechos por mero aditamento, un baturrillo que no pega ni junta... los movimientos restantes no captan la imaginación en igual medida que el primero... y mientras el gigantesco discurso prosigue nos encontramos con un paulatino aumento de aridez espiritual y falta de discriminación estética. Choo Hoey y la gran orquesta cumplieron de manera admirable con todas las exigencias de la multicolor partitura. Acto seguido se empeñaron honradamente en insuflar vida a una obra de juventud de Olivier Messiaen, "Las ofrendas olvidadas", meditación sinfónica acerca del Pecado, la Cruz y la Eucaristía. "El aprendiz de brujo" de Paul Dukas, scherzo brillante de intención satírica, tuvo la paleta luminosa y la gráfica vivacidad que le corresponde".

Quinto Concierto.

El 9 de junio, en el Teatro Astor, tuvo lugar el primero de los cuatro conciertos que

el maestro argentino, Antonio Tauriello, dirigirá esta temporada. El programa consultó: *Wagner: Preludio de Tristán e Isolda, Wesendonck Lieder y Muerte de Amor de Tristán e Isolda*, solista Angélica Montes; *Debussy: Jeux*, primera audición en Chile y *Prokofiev: El Bufón*, primera audición en Chile.

Sobre este concierto escribió Federico Heinlein: "... Decepcionante fue el resultado del quinto concierto... Antonio Tauriello, magnífico intérprete de obras contemporáneas en los Festivales de Música Chilena del verano pasado, esta vez tuvo una actuación de sorprendente opacidad. Empezó con una lectura pulcra, feble y pálida del Preludio de "Tristán e Isolda", de Wagner. Entre este trozo y la Muerte de Isolda se embutieron las canciones del mismo compositor sobre textos de Mathilde Wesendonck... Haciendo gala de fraseo, estilo y fonética poco menos que impecable, la soprano Angélica Montes cantó con voz afinadísima y seguridad total... Sin abusar de sus ingentes posibilidades de volumen, guardó el recato que corresponde al género del "lied", permitiéndose una mayor expresión vocal tan sólo en los momentos de índole operática. Se soltó más en la Muerte de Isolda, logrando instantes de suma eficacia... Poco cuidadoso nos pareció el acompañamiento del conjunto... Terminó el concierto con dos músicas de ballet estrenadas por la Compañía Diaghilev...".

Sexto Concierto.

La Orquesta Sinfónica de Chile, siempre bajo la dirección del maestro argentino Antonio Tauriello, ejecutó, en este concierto: *Rameau: Castor y Pollux*, primera audición en Chile; *Berg: Concierto para violín y orquesta*, solista: Jaime de la Jara y *Strawinsky: Sinfonía en tres movimientos*.

Sobre este concierto dijo Federico Heinlein en su crítica: "... La buena interpretación (del Concierto de Berg) que ofreció el maestro Tauriello tuvo como solista a Jaime de la Jara, quien penetró bastante en el espíritu profundamente desgarrador de la segunda parte, cumpliendo a la medida de sus enormes posibilidades las exigencias, igualmente enormes, de afinación y técnica planteadas por la partitura. La orquesta colaboró de manera correctísima en la delicada concertación.

"La Sinfonía en Tres Movimientos, de Igor Strawinsky, una de las creaciones más vigorosas de la pluma del autor, es una especie de síntesis de sus diversos estilos ante-

riores a 1945... Tauriello y el conjunto supieron hacer justicia a la precisión incisiva, tanto de los ritmos férreos como del elemento pastoril, entregando una interpretación muy satisfactoria. La suite de "Castor y Pollux", de Rameau... obtuvo una versión firme, serena...".

Séptimo Concierto.

Tres obras contemporáneas, de las cuales, dos en primera audición en Chile, tocó la Sinfónica de Chile en este concierto dirigido por el maestro argentino, Antonio Tauriello. Las obras ejecutadas fueron: *Fernando García: Urania; Messiaen: Los Pájaros exóticos*, solista: Elvira Savi, primera audición; *Janacek: Sinfonietta*, primera audición.

"El lugar de honor, al centro del programa, correspondió a "Los Pájaros exóticos", de Olivier Messiaen —dice en su crítica Federico Heinlein—. Orquestrado con habilidad para piano, dos clarinetes, xilófono, vientos y batería, el producto recibió una ejecución llena de virtuosismo por Elvira Savi al teclado y los profesores de la Sinfónica bajo la eficaz batuta del maestro argentino. La Sinfonietta del año 1926 fue la última página para orquesta que escribió Leos Janacek, el original compositor moravo... Más que a través de cualquier desarrollo temático, la música de Janacek logra sus efectos por una especie de aditamento reiterativo. Acumula masas sonoras, oleadas bronceadas que nos acometen con fuerza incontestable... Encabezó el concierto la reedición de "Urania" de Fernando García, partitura estrenada en los Festivales de Música Chilena del año pasado, que por medio de juegos tímbricos de la más diversa índole intenta crear una sensación de espacio, conmemorando así la hazaña de Yuri Gagarin.

Con la repetición el trozo tiende a perder parte de su misterio, pero al mismo tiempo se descubren en él aspectos nuevos que compensan aquella merma...".

Octavo Concierto.

En este último concierto bajo la batuta del maestro Tauriello, la Sinfónica de Chile tocó el siguiente programa: *Ligeti: Atmospheres*, primera audición en Chile; *Mozart: Sinfonía Concertante para violín y viola*, solistas: Guenter Glass, violín y Dietmar Hallmann, viola, integrantes del Cuarteto de la Gewandhaus de Leipzig; *Bartok: Concierto para dos pianos y percusión*, solistas: Ena Bronstein y Philip Lorenz.

"Excelente fue el desempeño del maestro argentino Antonio Tauriello —anota el crítico F. Heinlein— a lo largo de su concierto de despedida... "Atmósferas de Ligeti, trozo escrito a la memoria de Matyas Seiber obliga al oyente a comparar esta "niebla so-

nora, perfectamente amorfa, cuya dinámica e intensidad varían constantemente", con aquella melodía de timbres que Schönberg perseguía en "El acorde cambiante", tercera de las piezas Op. 16, estrenadas hace 55 años... Esencialmente estática, la partitura de Ligeti se basa, sobre todo, en notas, trinos o trémolos tenidos, los que, sin embargo, no llegan a cansar, dada la brevedad de la sugestiva página.

"Belleza y dulzura irradiaba la parte orquestal de la Sinfonía Concertante K. 364 de Mozart. Guenter Glass, violín y Ditmer Hallmann, viola, ambos integrantes del Cuarteto Gewandhaus estaban a cargo de los solos. Aunque su estilo y coordinación sean dignos del mayor elogio, acaso los visitantes nombrados no tengan, como solistas, toda la jerarquía que los distingue cuando hacen música de cámara... Un éxito rotundo constituyó la interpretación que Ena Bronstein, Philip Lorenz, Tauriello y la Sinfónica entregaron del Concierto para dos pianos, percusión y orquesta, de Bartok... El engranaje de los pianistas entre ellos y con los demás instrumentos; la seguridad sin titubeos, la expresión elocuente de los ritmos obstinados, incisivos, voluntariosos, fueron intachables. Seguramente la estupenda obra nunca ha sido mejor ejecutada en Chile, ya que la comprensión de los solistas, el director y la orquesta se manifestó en cada detalle".

Noveno Concierto.

El maestro Juan Pablo Izquierdo inició, con este concierto, sus actuaciones frente a la Orquesta Sinfónica de Chile. El programa consultó: *Gluck: Obertura Ifigenia en Aulis; Mozart: Concierto para arpa y flauta, en Do Mayor K. V. 299*, solistas: Klara Fries, flauta y Clara Pasini, arpa; *Mahler: Sinfonía Nº 1, en Re Mayor*.

Sobre este concierto escribió Federico Heinlein: "... Izquierdo no toma esta música como lo hacen otros directores, (Ifigenia en Aulis) de manera fina y lejana, con la punta de los dedos: la embiste, la acomete con ímpetu, la abraza y la ciñe hasta arrancarle todo su latido dramático en un enfoque clasicista de radiante plenitud... Maravilloso fue el delicado mensaje del movimiento inicial del Doble Concierto para flauta y arpa de Mozart en la coordinación de Klara Fries y Clara Pasini... El Andantino surgió límpido y con precisión casi perfecta, mientras que la versión del Allegro final poseyó relieve algo menor. Si acaso algún oyente ha abrigado dudas en cuanto a la envergadura de Izquierdo, creemos que después de escucharle la Primera Sinfonía de Mahler debe haber perdido toda incertidumbre al respecto. El joven chileno es un gran director, y podemos considerar un privilegio el hecho de tenerlo entre no-

sotros... Plasma la música mahleriana con un entendimiento que no suelen demostrarlo sino los maestros centroeuropeos. Confíere carácter y perfil a la poesía y al éxtasis, al vagar rítmico y la desesperación. Logra una nitidez admirable, nos hace bailar y soñar. Presenta todos los efectos y efectismos de la partitura no como superficialidades sino como resultante de ocultas fuerzas anímicas, entregando una versión igualmente seductora por su elocuencia expresiva y la orgánica fusión de sonoridades orquestales. La Sinfónica de Chile tuvo uno de sus grandes días, desempeñándose en forma ejemplar en Gluck, Mozart y Mahler”.

Décimo Concierto.

El programa que el maestro Juan Pablo Izquierdo dirigió, en este concierto, incluyó: *Bach: Suite Nº 3 en Re Mayor; Garrido-Lecca: Laudes y Franck: Sinfonía en Re Menor.*

En su crítica Heinlein, dice: "... El pulso firme del joven maestro siempre es garantía de un andar seguro enteramente equilibrado. El fluir de río de la Obertura (de la Suite Nº 3 en Re Mayor de Bach); el paso tranquilo del Aria, la serenidad armoniosa de la Giga obedecieron, todos ellos, a la misma sabiduría estructural, rectora de los "tempi" más afines al concepto que el director se ha formado de cada obra. Fue una versión espléndida... Los "laudes", de Celso Garrido-Lecca, delicadas y misteriosas alabanzas cuyo fondo de filosofía taoista trasciende a través de un diáfano clima casi oriental, una sensibilidad finísima que late tanto en los esotéricos movimientos primero y tercero como en los juegos rítmicos del segundo y cuarto. Los intérpretes lograron una atmósfera transparente en la que podía distinguirse cada detalle de la imaginativa y original instrumentación. Izquierdo se acerca a las obras con un candor absoluto... Nos entregó una Sinfonía de César Franck sin vestuz ni quejumbre, exenta de pasajes blandengues o inanimados, cálida, lozana y radiante...".

Décimoprimer Concierto.

En este concierto Juan Pablo Izquierdo incluyó en el programa las siguientes obras: *Mozart: Divertimento en Re Mayor; Franck: Variaciones Sinfónicas*, solista Mario Miranda y *Mendelssohn: Sinfonía Nº 5.*

Heinlein inicia su crítica, refiriéndose a la interpretación de la obra de Mozart, en los siguientes términos: "... Después de la elasticidad del Allegro y las líneas cantables del Andante, vino como culminación el Presto saltarín, reluciente como un ascua de oro, interpretado con admirable pulimento que hacía brillar con toda limpidez las sorpresas armónicas, dinámicas y coloristas del

trozo. Fue éste, a juicio nuestro, el mayor triunfo artístico de la tarde... Izquierdo hace de (la Sinfonía "La Reforma") una verdadera creación. Maravilloso como recalca la lucha espiritual del primer movimiento... para adquirir luego acentos casi dramáticos, inmediatamente antes de rematar en el coral luterano "Ein feste Burg", cuyo tema suministra el material al Allegro que cierra la magnífica construcción... Mario Miranda tocó en forma correcta, musical y comprensiva, poniendo en evidencia la solidez de su técnica. Sin embargo, la coordinación con el conjunto no siempre era perfecta...".

Décimosegundo Concierto.

El maestro Izquierdo, en éste su último concierto frente a la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigió un hermoso programa que incluyó: *Joaquim E. Lobo de Mesquita: Misa en Fa*, primera audición; *Falla: El Retablo de Maese Pedro*, solistas: Lucía Gana, soprano; Hernán Würth, tenor y Mariano de la Maza, bajo; *Strawinsky: Las Bodas*, primera audición, solistas: María Elena Guíñez, soprano; Magda Mendoza, contralto; Hernán Würth, tenor y Jorge Algorta, bajo. El Coro de Cámara de Valparaíso, preparado por Marco Dusi, actuó en las obras de Lobo de Mesquita y Strawinsky.

La labor realizada por el maestro Izquierdo en este concierto destacó sus extraordinarias cualidades musicales y concertantes. La preparación de tres obras difícilísimas en las que la Orquesta Sinfónica, el Coro de Cámara de Valparaíso y los solistas de cada una de ellas demostró una disciplina, musicalidad y eficiencia técnica de alta categoría recalca el alto grado de eficiencia de todos los artistas participantes.

La Misa en Fa del compositor colonial brasileño Lobo de Mesquita (1810), obra ligada al preclasicismo vienés y al estilo temprano de Haydn y Mozart, no aporta nada nuevo en el terreno estilístico, pero demuestra un alto profesionalismo en el empleo de las técnicas compositivas. Su lenguaje sencillo, espontáneo y carente de artificios comunica un auténtico mensaje emotivo, especialmente en el Credo. La partitura de esta Misa, transcrita por el musicólogo Francisco Curt Lange, es una muestra del rico y desconocido patrimonio musical del pasado colonial brasileño.

El Coro de Cámara de Valparaíso actuó en forma admirable secundado por la Orquesta Sinfónica de Chile en una versión perfecta.

En "El Retablo de Maese Pedro", los solistas Lucía Gana, en el papel de Trujamán, hizo gala de una seguridad melódica y rítmica difícil de superar luciendo todas las posibilidades de su pura y bella voz de soprano; Hernán Würth, como Maese Pedro,

se distinguió por su inteligente versión y hermosa voz y Mariano de la Masa, como Don Quijote, reveló las excepcionales cualidades de voz y nobleza que el papel requiere.

Sobre la primera audición en Chile de "Las Bodas" de Strawinsky, dice Federico Heinlein en su crítica: "... El Coro de Cámara de Valparaíso se desempeñó en forma brillante. Una actuación de inusitado lucimiento cupo a las voces solistas. María Elena Guíñez fue incisiva a la par que flexible; Magda Mendoza, cálida y de registros hermosamente emparejados; Hernán Würth exhibió un lirismo que, cuando las circunstancias lo exigían, tomaba caracteres de índole muy distinta; Jorge Algorta, visitante uruguayo de voz poderosa, se impuso con gallardía aún en los pasajes agudos más precarios. Los pianistas Oscar Gacitúa, Hilda Cabezas, Elvira Savi y Fernando Torm colaboraron de manera impecable, lo mismo que los demás instrumentistas de batería..."

El maestro Juan Pablo Izquierdo fue largamente ovacionado al final del concierto.

Décimotercer Concierto.

El maestro checo Jindrich Rohan que visita Chile por primera vez tendrá a su cargo cuatro conciertos de la temporada sinfónica. Rohan pertenece a la generación de directores checos herederos de dos grandes personalidades musicales contemporáneas, Erich Kleiber y Vaclav Talich. Durante sus estudios con Talich alcanzó el punto culminante de la interpretación clásica de la escuela checa y el arte de dirigir la música de todas las épocas, específicamente la actual.

Luego de haber debutado como director de la Orquesta Sinfónica de la Armada de Checoslovaquia, con la cual hizo importantes giras, en 1954 pasó a ser uno de los directores de la Orquesta Sinfónica de Praga, el conjunto checo más importante después de la Filarmónica de Checoslovaquia. Con la Sinfónica de Praga, Rohan alcanzó prestigio internacional y en el curso de los últimos años su actuación ha sido solicitada mundialmente. Como director, Rohan se orienta cada vez más a la dirección de orquestas extranjeras: en los últimos años ha

actuado frente a las principales orquestas de Alemania, Austria, Italia, Hungría, Polonia, Rumania, Suiza, China, la Unión Soviética y Japón.

El programa de este décimotercer concierto incluyó: *Smetana: La Novia Vendida*; *Allende: Concierto para cello*, solista Roberto González; *Martín: Sinfonía Nº 6* y *Havelka: Scherzo*, en primeras audiciones en Chile.

Al referirse a este concierto, Heinlein dice: "... Bajo la batuta de Jindrich Rohan, se escuchó una versión magníficamente vital de la obertura "La novia vendida" de Smetana. Desde el principio sorprendieron la nitidez de figuración en las cuerdas, la energía y autoridad del director checo, quien exigió al conjunto el ritmo más incisivo, dentro de un "tempo" vertiginoso... Rohan daba la impresión de no buscar en absoluto un ambiente de ensueño o delicadeza. Este enfoque rudo y directo tuvo resultados de arrebatador dinamismo, transmitiéndose al público el temperamento vigoroso del maestro".

Sobre el concierto para cello de P. H. Allende, Heinlein agrega: "... El movimiento final es algo cuadrado, lo de inspiración no muy luminosa, los dos primeros poseen una jerarquía poética que hace comprensible los señalados éxitos obtenidos por la obra... El cellista Roberto González desarrolló un sonido de volumen agradable cuya calidad sólo se aminoró un tanto en la difícil "cadenza" del tiempo inicial. Su labor artística fue sostenida con esmero por el director, evidentemente preocupado por la exactitud de la interpretación y la justeza de cada entrada.

"La segunda mitad del programa se dedicó a estrenos de creaciones checas de la década del 50. En las "Fantasías Sinfónicas" de Martinu... Rohan plasmó la obra con su intensidad característica, y la orquesta tuvo un desempeño satisfactorio. Bien construido es el Scherzo, de Havelka, que dio fin a esta presentación. Música mordaz, proveniente de Mahler y Shostakovich, llena de pequeñas sorpresas rítmicas que interrumpen el compás de tres por cuatro, se suaviza en un trío de color tenue donde se destacan las bucólicas intervenciones solistas de maderas y corno..."

ORQUESTA FILARMÓNICA MUNICIPAL

La XIII Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica Municipal continuó bajo la dirección del maestro invitado, Herbert Kegel, el 1º de junio.

Sexto Concierto.

Este concierto estuvo dedicado a obras de *Beethoven: Obertura Fidelio, Op. 72 b*;

Concierto para violín y orquesta en Re menor, solista Pedro D'Andurain y *Tercera Sinfonía en Mi bemol "Heroica"*.

Al referirse Federico Heinlein en su crítica a este concierto, dijo: "... El concierto para violín fue trazado por el director dentro de un concepto enteramente sinfónico que tendía hacia la perfecta integra-

ción del conjunto con la parte solista. Desafortunadamente, el violinista Pedro D'Andurain, aquejado por un severo resfrío, no estuvo a su altura habitual, acusando momentos de cierta vacilación. Sin embargo, aunque faltaron la pulcritud de afinación, la seguridad del arco y el riguroso control de sonido, a los que nos tiene acostumbrados, salvó la situación gracias a su gran nobleza de estilo y acendrada solidez espiritual, consiguiendo en el *Larghetto* un clima de notable hermosura. Un logro espléndido constituyó la versión de la Tercera Sinfonía... el fuego y la profunda humanidad, la tensión, la energía tremenda de los movimientos extremos nos recordaron los tiempos de antaño, en la misma sala del Teatro Municipal, los tiempos de Busch y Kleiber. Sólo en aquél entonces hemos sentido en esa música tal bienaventuranza, tal expresión generosa de un alma libertaria, ardiente y universal".

Séptimo Concierto.

El concierto de despedida del maestro Herbert Kegel contó con la participación del Coro "Singkreis" preparado por su director Arturo Jungue y los solistas: Lucía Díaz, soprano, Julia Cruz, mezzo soprano, Gregorio Cruz, barítono y Patricio Díaz, tenor. Incluyó el programa: *Mozart: Seis Nocturnos* para tres voces mixtas y conjunto instrumental; *Schubert: Misa Nº 2 en Sol Mayor* y *Schostakovich: Primera Sinfonía en Fa menor*.

Federico Heinlein, en su crítica, comienza por decir: "... El programa estaba dedicado a dos obras geniales, escritas por menores de edad. La Misa Nº 2, de Schubert, compuesta a los 18 años, creación sencilla, tan sólo acompañada de cuerdas, contiene bellísimas inspiraciones, particularmente el Kyrie, el Benedictus para tres voces solistas y el Agnus Dei. Un destacado aporte entregó el Coro Singkreis, conjunto que en esta oportunidad celebraba sus 25 años de existencia... Gracias, en parte, a la experiencia de Kegel, jefe de coros durante mucho tiempo, se obtuvo una versión de categoría excepcional. El Singkreis se distinguió, como de costumbre, por el fresco hábito musical de todas sus interpretaciones, delicadas y transparentes aún en el fortísimo. Un desempeño esmerado cupo a los solistas Lucía Díaz, Patricio Díaz y Gregorio Cruz, sobresaliendo en especial la voz pura y luminosa de la joven soprano, gran promesa para nuestra vida artística. Schostakovich cumplió 19 años cuando terminó su Primera Sinfonía, obra fascinante y prodigiosa en cuyas páginas ya se perfilan los rasgos más característicos de su estilo posterior. El enfoque incisivo de Kegel confirió plena elocuencia a todas las facetas expresivas de la partitura..."

Octavo Concierto.

El maestro chileno Juan Pablo Izquierdo llegó de Nueva York donde permaneció durante un año como director ayudante de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, a raíz de haber ganado el Concurso Metropolitano, para dirigir primero a la Orquesta Filarmónica Municipal en dos conciertos y luego a la Sinfónica de Chile en cuatro programas.

En este concierto dirigió: *Silvestre Revueltas: Homenaje a García Lorca*; *Ravel: Concierto en Sol Mayor para piano y orquesta*, solista: Fernando Torm y *Beethoven: Quinta Sinfonía en Do menor*.

Al referirse a este concierto, Heinlein dice en su crítica: "... Homenaje a García Lorca" del compositor mexicano Silvestre Revueltas es una obra de cámara llena de sensibilidad y encanto. El frescor folklórico de dos danzas con colorido de arte popular enmarca los gritos dolorosos de la expresionista parte principal. Todo ello fluye con espontánea naturalidad y es, al mismo tiempo, profundamente original. Izquierdo y el puñado de instrumentistas se desempeñaron con verdadera distinción... Fernando Torm reeditó su magnífica versión del Concierto en Sol, de Ravel, que le valió el Premio CRAV del año pasado. Difícil imaginarse a nadie que penetre en la esencia de esta música con mayor lucidez que el joven pianista nacional... No todos los solistas de la Filarmónica están capacitados para cumplir cabalmente con las exigencias de la compleja partitura... También en la Quinta Sinfonía de Beethoven, trozo final del programa, se notaron algunas imperfecciones orquestales que empañaron un tanto la superficie de la obra. El maestro entregó una interpretación notable, en particular, por el equilibrio de sus proporciones. Había allí un sentido arquitectónico omnipresente que se tradujo en "tempi" y dinámica perfectamente integrados en la estructuración".

Noveno Concierto.

El maestro Juan Pablo Izquierdo dirigió, en esta oportunidad, un programa barroco que incluyó: *Bach: Magnificat* y *Vivaldi: Gloria*, con la participación del Coro del Estado de Lima, Perú, dirigido por Manuel Cuadros Barr y solistas de este conjunto, y *Bach: Cantata Nº 53*, solista: Carmen Luisa Letelier, obra con la que se rindió un sentido homenaje a la memoria de Hans Loewe, Juan Correa y Juan Manuel Valcárcel, músicos chilenos fallecidos recientemente.

En su crítica, Heinlein escribió sobre este concierto: "... Al maestro Juan Pablo Izquierdo le cupo una actuación notable frente al coro peruano y el conjunto nacional, pareciendo íntimamente compenetrado

con la idiosincracia de ambos. Muy bien adiestrado, el coro diferenció admirablemente la índole latina del Gloria de Vivaldi, y el estilo germano del Magnificat, de Bach, con la vívida articulación de su "staccato". Todas las cuerdas de la agrupación vocal suenan igualmente satisfactorias, y su fonética merece encomio por su nitidez. Si el virtuosismo de los pasajes movidos fue deslumbrante, el coro alcanzó su culminación artística, según nuestro entender, en el sosiego del milagroso "Suscepit Israel", hacia fines del Magnificat. Los seis solistas venidos del Perú mostraron pureza de entonación y dominio considerable en sus difícilísimos solos y dúos. La soprano Isabel Jiménez de Cisneros plasmó el tierno Domine Deus, de Vivaldi, con voz firme, hermosa y radiante. En Bach se distinguieron la soprano que interpretó el "Quia respexit" y el tenor Danilo Valencia con el tremendo dramatismo de su "Deposuit potentes... En el centro del programa Izquierdo presentó la Cantata Nº 53 de Bach... las sucintas frases de los arcos parecieron sollozos entrecortados, y la contralto Carmen Luisa Letelier cantó la conmovedora melodía del trozo con aquella serenidad transfigurada que está más allá de alegrías o tristezas...".

Décimo Concierto.

Bajo la dirección del maestro alemán Gustav König, la Filarmónica Municipal ejecutó un programa que incluyó: *Weber: Obertura Oberon; Haydn: Sinfonía Nº 88 y Tchaikowsky: Sinfonía Nº 4.*

"Pocos deslices hubo en el décimo concierto de abono —apunta Federico Heinlein en su crítica— gracias, especialmente, al dominio manifiesto que la batuta ejercía sobre la orquesta... La musicalidad del director fue patente, también, en su ejecución fresca y pura de la Sinfonía Nº 88 de Haydn... König la plasma con una mezcla de elegancia y vitalidad... Resultados de categoría se obtuvieron, asimismo, en la versión de la Cuarta Sinfonía de Tchaikowsky... La orquesta, visiblemente inspirada por el maestro germano que la conducía, le respondió con una entrega muy generosa".

Décimoprimer Concierto.

Dedicado a obras de *Brahms*, en este concierto el maestro Gustav König dirigió el *Doble concierto para violín y cello*, solistas: Jaime de la Jara y Jorge Román y la *Sinfonía Nº 2.*

"A lo largo de numerosos pasajes en ambos trozos programados —comenta Federico Heinlein en su crítica— prevaleció la sensación de que el maestro hacía andar las cosas como a empellones... Koenig mostró empuje en las partes vigorosas, logrando finos rubatos (en el Doble Concierto) du-

rante algunas transiciones. Jaime de la Jara (violín) y Jorge Román (cello) formaron un dúo excelente... El violinista se acercó al ideal sonoro de la partitura, y el cellista puso cálido énfasis en su actuación...".

Décimosegundo concierto.

El maestro Gustav Koenig se despidió de Chile en este concierto en el que dirigió a la Filarmónica Municipal, el Coro Filarmónico Municipal y a los solistas: Lucía Gana, soprano; Magda Mendoza, contralto; Ignacio Bastarrica, tenor y Mariano de la Maza, bajo, en el oratorio *El Mesías* de *Händel.*

"El maestro Gustav Koenig se despidió del público de abono del Teatro Municipal —dice Heinlein en su crítica— con una muy respetable versión de "El Mesías"... El director dio tremendo impulso al aparato sinfónico-vocal bajo sus órdenes... Con el Coro Filarmónico Municipal, preparado por Waldo Aranguiz y perfeccionado por Gustavo Morales, el director hizo un trabajo colosal. El conjunto entregó la mejor actuación de la que tenemos memoria, cantando con verdadero ahinco, carácter diferenciado y un profesionalismo a toda prueba... Virtudes destacadas exhibieron los solistas. La soprano Lucía Gana mostró una voz luminosa, con pureza de campanita... Magda Mendoza puso el cálido timbre de su contralto al servicio de la expresión más honda, el estilo más justo, distinguiéndose particularmente en el dúo con el tenor, Ignacio Bastarrica, quien tuvo un desempeño musicalmente impecable que culminó en el emocionante "accompagnato" de cromatismo scarlattiano, "El dolor cubrió su corazón". El material del bajo, Mariano de la Maza, combinó hermosura con la unción apropiada para el género del oratorio...".

Décimotercer Concierto.

Agustín Cullerell, director titular de la Filarmónica Municipal, dirigió al conjunto, en este concierto, en un programa que consultó: *Händel: Fuegos de Artificio; Grieg: Concierto para piano en La Mayor*, solista: María Iris Radrigán; *Ravel: Le Tombeau de Couperin* y *Tchaikowsky: Romeo y Julieta.*

Federico Heinlein al hacer la crítica de este concierto dice que el concierto de Grieg tuvo "un elevado nivel". Luego, al referirse a la actuación de María Iris Radrigán, agrega: "... En esta entrega de su jerarquía... la joven pianista se mostró, desde la primera nota, dueña de dotes excepcionales: una certidumbre acrisolada; técnica eficiente; musicalidad a toda prueba, y una extensa gama de "toucher". Ella capta cualquier faceta de esta partitura: el virtuosismo incisivo, la enjundia patética, los vitales rit-

mos de danza y, por otra parte, lo sentimental, el ensueño, la tranquilidad y la poesía... La magnífica versión estuvo bien coordinada con el desempeño orquestal, y Cullerl supo secundar a la solista con esmero y flexibilidad. Otra obra del programa que evidentemente se había estudiado en forma detallada fue la obertura-fantasia "Romeo y Julieta" de Tschaikowsky, en cuyo transcurso el conjunto alcanzó toda la sonoridad de la que es capaz cuando se sale de la concha acústica del escenario... Lo menos acertado de la tarde fue, según nuestro entender, la ejecución de la suite "Le tombeau de Couperin" de Ravel...".

Décimocuarto Concierto.

El maestro Agustín Cullerl, director titular del conjunto, puso fin a la XIII temporada oficial de la Filarmónica Municipal con el siguiente programa: *Mendelssohn: Sueño de una noche de verano*; *Iturriaga: Suite para orquesta*, primera audición; *Maturana: Balada y Muerte de Teófilo Cid*;

Wagner: Preludio de Lohengrin y Shostakowitch: Obertura Festiva.

Federico Heinlein, al referirse a este concierto, escribió: "... En primera audición se escuchó la Suite para Orquesta del peruano Enrique Iturriaga... cuyo estilo angular se descubre, sobre todo, en los movimientos extremos. De los cinco tiempos de la obra, los más logrados son, a juicio nuestro, el central, de enorme eficacia, y el cuarto, sumido en tristeza y misterio... Retrato, Balada y Muerte del Poeta Teófilo Cid, de Eduardo Maturana, estrenado en los Festivales de Música Chilena de 1966, es una partitura con algunos interesantísimos efectos coloristas, que refleja, tal vez en exceso, el ánimo sojuzgado por la desaparición de un amigo. Difícil hilvanar un discurso como éste, casi desprovisto de carácter, clímax, culminación o arranque temperamental... Resplandeciente, con vuelo y chispa notables, se plasmó el Preludio al Tercer Acto de Lohengrin de Wagner, trozo en el que orquesta y director alcanzaron la mejor actuación de la tarde...".

CONCIERTOS DE CAMARA

El Instituto de Extensión Musical invitó al Cuarteto de la Gewandhaus de Leipzig para ofrecer tres conciertos en Santiago. El Cuarteto integrado por Gerhard Bosse, Concertino de la Orquesta Bach de la Gewandhaus; Günter Glass, Concertino de la Orquesta de la Gewandhaus; Dietmar Hallmann, solista de violas de este último conjunto y Friedmann Erben, solista de los cellos de esa orquesta.

Este Cuarteto que data de 1808, fue fundado por el famoso violinista Heinrich August y entre sus integrantes del pasado se destacan nombres tan notables como los de Félix Mendelssohn, Ferdinand David y Félix Barber. Este cuarteto ha desarrollado un estilo de interpretación de la música de cámara que se ha transformado en modelo para los más importantes cuartetos de cuerdas del mundo entero.

Primer Concierto.

Dedicado exclusivamente a *Cuartetos de Beethoven*, incluyó: el *Op. 18, Nº 4 en Do menor*; *Op. 95 en Fa menor* y *Op. 131, en Do sostenido menor*.

"Su desempeño fue una maravillosa lección de música de cámara —dice F. Heinlein, en su crítica— en la que los cuatro profesores compartieron, por igual, méritos y responsabilidades. Su jerarquía los facultó poco menos que a desentenderse de la técnica para buscar los arcanos de la interpretación. Esta se distingue por una madura seguridad que permite al oyente en-

tregarse confiado al mensaje artístico sin temor de sobresaltos ni sorpresas desagradables. Si en el cúmulo de virtudes de la agrupación quisiéramos señalar dos en especial, ellas serían el riguroso control del arco y la índole corpórea, llena de carácter, del sonido. En la imposibilidad de ponderar uno por uno todos los factores positivos del concierto, concentrémonos en lo que para nosotros fueron momentos culminantes. Entre ellos, estaban, en primer lugar, el Menuetto y Trío del Op. 18, Nº 4, los que nunca habíamos escuchado tan plétóricos de apasionada humanidad. Luego mencionaremos el movimiento inicial del Op. 95, en cuya inquietud temblaba una tristeza infinita. Mucho habría que decir de la versión del Op. 131, en Do sostenido menor. Los intérpretes lograron ceñir la diversidad de los siete movimientos en una fabulosa síntesis unitaria que llevaba en todo instante el sello de algo orgánico, necesario e inevitable... Destacáronse, en esta obra, la emoción de la fuga inicial, realizada por golpes de arco magníficamente articulados; la plasticidad del Tema con variaciones, las que adquirieron tensión y "suspenso" insospechados; la convincente calidad, por último, de los números sexto y séptimo, bella coronación de un concierto sin par".

Otras actuaciones del Cuarteto de la Gewandhaus en Chile.

El lunes 26 de junio y 3 de julio, el Cuarteto de la Gewandhaus actuó en el Teatro

Astor en conciertos en los que ejecutó las siguientes obras: *Mozart: Cuartetos en Do Mayor K. V. 465* y en *Sol Mayor K. V. 387*; *Dessau: Cuarteto*; *Schubert: Cuarteto en Re Menor*; *Debussy: Cuarteto y Dvorak: Cuarteto en Fa Mayor, Op. 96*. Además de estos conciertos, en el Teatro de la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile de Valparaíso, el Cuarteto ofreció un concierto cuya programación estuvo dedicada a los Cuartetos de Beethoven ejecutados en el primer concierto en Santiago.

Sobre las actuaciones del Cuarteto de la Gewandhaus escribió Federico Heinlein: "...Nada más difícil que describir la calidad del sonido. El de los visitantes se distingue, en primer lugar, por su diáfana sin asperezas... Los cuatro instrumentistas participan de ese mismo sonido lleno de cultura, el fraseo parejamente coordinado, el vibrato idéntico, y todos ellos guardan la máxima eufonía dentro de una pericia técnica similar. Pericia técnica que hace parecer simple, sencilla, liviana y exenta de problemas cualquiera de las obras ejecutadas... Luz y sombra se distribuyen con entrañable sensibilidad, y no hay languideces indebidas en la interpretación siempre sucinta, viva y amena..."

Conciertos en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura.

Continuando con su temporada de música de cámara, el Instituto Chileno-Alemán de Cultura ofreció el primer concierto de la recientemente creada "Camerata Instrumental", integrada por acreditados artistas: Liselotte Hahn, violín; Enrique Peña, oboe; Emilio Donatucci, fagot; Ricardo Salas, flauta dulce y Gastón Lafourcade, clavecín. La finalidad de este conjunto es la interpretación de música barroca.

Primer Concierto de la "Camerata Instrumental".

El 6 de junio tuvo lugar este concierto en el que se interpretó obras de: *J. B. Loeillet: Triosonata en Re* para flauta dulce, oboe y continuo; *Couperin: Pasacalle "L'Amphibie"*, clavecín solo; *Telemann: Cuarteto en Sol* para flauta dulce, oboe, violín y continuo y *Triosonata en Mi*, violín, oboe y continuo; *J. J. Froberger: Toccata en Re menor*, clavecín solo y *Telemann: Concierto en La*, flauta dulce, oboe, violín y continuo.

Al referirse Heinlein a este concierto, escribió: "...No cabe duda de que algunas páginas de Froberger deben ejecutarse con un elemento de improvisación... Librementemente: vale decir, con carácter y expresión y no con negligencia. Lafourcade interpretó la Toccata en Re menor de modo bien negligente, sin que sus distorsiones métricas

aportaran nada positivo a la fisonomía del trozo... El Pasacalle "L'Amphibie", tiempo final del Vigésimocuarto Orden, de François Couperin, recibió una ornamentación estilísticamente aceptable, suprimiéndose, en cambio, demasiados rasgos hermosos de los adornos originales... Hubo en la entrega de estas obras un factor de diletantismo que, si les agregó encanto y espontaneidad, ciertamente iba en desmedro de su categoría artística.

"Buena calidad tuvieron las versiones de sonatas para pequeño conjunto. Un acierto especial constituyó la ejecución del "continuo" por teclado y fagot... En la interpretación descollaron las maderas agudas, siempre sueltas y afiatadas, evidentemente expertas en las prácticas del Barroco".

Concierto del Cuarteto Santiago y profesores invitados.

El 28 de junio, en la sala de conciertos del Instituto Chileno-Alemán, el Cuarteto Santiago y los profesores Zoltán Fischer, viola; Enrique Peña, oboe; Orlando Gutiérrez, clarinete; Emilio Donatucci, fagot; Raúl Silva, corno y Oscar Araya, contrabajo, ofrecieron el siguiente programa: *Haydn: Sexteto N° 14*; *Mozart: Cuarteto para cuerdas en Re menor K. V. 421* y *Hindemith: Octeto*.

El crítico Federico Heinlein dijo sobre este concierto: "...Una vivencia extraordinaria fue la primera audición del Octeto, de Hindemith, una de sus últimas obras de cámara, escrita en 1957 - 1958. Creación grande, extensa, significativa, no constituye tarea fácil para los intérpretes ni para el público. Presenta algunos ribetes trágicos, reforzados por la preponderancia de tonos oscuros en la paleta instrumental... Lleno de sorpresivos efectos orquestales por el juego cambiante de los timbres, evita la aridez inherente a la rígida estructura polifónica gracias al ingenio de la redacción, la vibrante y atormentada humanidad que late en casi todas sus páginas... La interpretación fue de primer orden..."

Recital de Alfons y Aloys Kontarsky.

Los famosos hermanos Alfons y Aloys Kontarsky, ganadores en 1955 del Primer Premio para dúo de pianos en el 4º Concurso Internacional de Música de las Radioemisoras Alemanas y directores desde 1962 de los seminarios para piano en los Cursos Internacionales de Verano para Música Nueva de Darmstadt, invitados por el Goethe Institut de Munich, ofrecieron un único recital en Santiago. Alfons y Aloys Kontarsky, célebres intérpretes de la música de vanguardia, han estrenado numerosas nuevas composiciones escritas especialmente para dúo. Sus actuaciones los han llevado a

todas las ciudades importantes de Alemania, Europa, el Cercano Oriente, todo el continente americano y el Japón. Se han destacado como solistas junto a las orquestas más famosas de Europa y últimamente obtuvieron, como ya informamos con anterioridad, el Gran Premio de la Academia del Disco Francés por su grabación de la obra completa para piano a cuatro manos de Debussy.

En el recital ofrecido en la sala de conciertos del Instituto Chileno-Alemán, los hermanos Kontarsky ejecutaron el siguiente programa: *W. Fr. Bach: Concierto en Fa Mayor; Brahms: Valses Op. 39; Hindemith: Sonata 1942; Debussy: Lindaraja; Strawinsky: Sonata 1940; Boulez: Estructuras; Milhaud: La Libertadora*, y como "encores" el *Larghetto y Allegro en Mi bemol de Mozart*, obra recientemente descubierta y estrenada por los intérpretes que ahora nos la hicieron escuchar en Chile; "*Laideronnette, Impératrice des Pagodes*", de la suite "*Ma Mere L'Oye*" de Ravel y "*Trompeta y Tambor*" de Bizet.

"Son músicos perfectos, en el sentido cabal de la palabra —escribe F. Heinlein— no escapándoseles aspecto alguno mecánico ni interpretativo. Concentrados, inteligentes, de una sensibilidad admirable, entregan un programa variadísimo, exhibiendo una gama de pulsaciones aparentemente infinita. Se entienden con media mirada y logran, dentro de su férrea unión, la soltura más sorprendente. Al igual que los intérpretes mismos, su selección era de un interés tan fabuloso, que los oyentes, como imantados, olvidaban la hora avanzada y el esfuerzo de los pianistas, solicitándoles número tras número fuera de programa".

Sobre el programa mismo el crítico dice al referirse al Concierto en Fa Mayor de Friedemann Bach: "... Junto a los primeros compases, henchidos de murmullos, gorjeos, risas a socapa, empezó también el deleite sensorio, anímico y espiritual que ya no abandonaría al oído en toda la tarde. La nitidez, el encaje, la vitalidad de los Kontarsky apenas tienen parangón. Los dieciséis Valses Op. 39 de Brahms surgieron en toda su diversidad de carácter... De manera ejemplar se trazaron los contornos de la Sonata 1942 de Hindemith... Gracia meridional irradió la hispanizante "Lindaraja" de Debussy... Todo es donaire, en la Sonata 1940 de Strawinsky, chispa, ingenio en este lenguaje insubstancial cuyo pandiatonismo —término que aquí adquiere deliciosa ambigüedad— evoca paisajes bucólicos para despedirnos con una alegre caricatura de "Los boteros del Volga". Acaso el trozo más notable, por su fascinación mágica, fue una de las "Estructuras", de Pierre Boulez, avasalladora combinación del soberano dominio técnico musical de los pianistas con

los metros y timbres electrizantes del compositor francés. Extraordinaria es la proyección de estos sonidos ora tumultuosos, ora gélidos, hacia regiones intangibles. La página interpretada parecía un gigantesco tímpano, de hermosura y esplendor deslumbrantes, cuyo centro de gravedad se halla, sin embargo, en las aguas glaucas bien por debajo de la superficie...".

Collegium Musicum de Berlín.

Este conjunto de cámara, integrado por algunos de los principales miembros de la Orquesta Filarmónica de Berlín, formado por el destacado flauta solista Karlheinz Zöller con la participación del oboe solista Lothar Koch, el primer violín concertino Thomas Brandis, el viola Siegbert Ueberschaer y el violoncello solista Wolfgang Boettcher, es un Quinteto cuyo amplio repertorio abarca composiciones de la época barroca hasta la música contemporánea.

El "Collegium Musicum" inició sus actividades en 1964 siendo unánimemente reconocido como uno de los más grandes eventos de la temporada musical de Berlín. Desde entonces, sus integrantes han realizado giras por todo el mundo, y su actual visita a Chile se debe a la gira latinoamericana que auspicia el Goethe Institut de Munich.

Recientemente la Deutsche Grammophon Gesellschaft realizó con el Collegium Musicum de la Filarmónica de Berlín la grabación íntegra de los Cuartetos con flauta, el Cuarteto con oboe y el Cuarteto con clarinete de W. A. Mozart. El sello Electrola efectuó el registro con este conjunto de la "Música de Cámara de los hijos de Bach".

En el único concierto ofrecido en Santiago por el Collegium Musicum de Berlín, el programa consultó: *J. Ch. Bach: Quinteto en Mi bemol Mayor, para flauta, oboe y trío de cuerdas; Haydn: Trío Londres para flauta, oboe y violoncello; Beethoven: Trío para cuerda en Sol Mayor, Op. 9, Nº 1; Roussel: Trío Op. 40, para flauta, viola y violoncello y Mozart: Cuarteto en Fa Mayor, K. V. 370 para oboe y trío de cuerdas.*

"Fue una de esas tardes excepcionales en las que desde el comienzo se establece entre los intérpretes y el público —comenta Heinlein en su crítica— una corriente cuya fuerza engendra en ambas entidades una disposición singular de goce estético".

Luego agrega: "... en el notable Trío Op. 9, Nº 1 de Beethoven, pudieron aquilatarse en toda su pureza las virtudes de Thomas Brandis, Siegbert Ueberschaer y Wolfgang Boettcher. Hay en su entrega una hermosa mezcla de vigor y eufonía: nitidez de afinación y justeza estilística, exactitud de matices dinámicos y un virtuosismo de elevada jerarquía. La calidad, la penetración musical del pequeño grupo de cuerdas

dio sus frutos más perfectos, según nuestro entender, en el Adagio en Mi Mayor y el brillante Presto final... En el Trio Op. 40 de Albert Roussel, para flauta, viola y cello, sobresalió la magnífica labor de Karlheinz Zöller, líder del conjunto. Dueño de una técnica que parece peligrosa por la extrema movilidad de cabeza, labios e instrumento, exhibe, sin embargo, precisión admirable y, en esta página del siglo xx un cálido vibrato... El Cuarteto en Fa Mayor, K. 370 de Mozart fue vehículo del arte de Lothar Kock, quien junto a las cuerdas logró una versión sublime de aquella joya incomparable...

Recital de Alberto Dourthé y René Reyes.

El violinista Alberto Dourthé y el pianista René Reyes, en su recital en el Instituto Alemán, ejecutaron obras de J. S. Bach, Beethoven, Brahms y Mozart-Kreisler.

Recital de Rudi Lehmann.

El destacado pianista Rudi Lehmann se presentó en la sala del Instituto Alemán con un programa a base de obras de J. S. Bach, Beethoven, Chopin y Schumann.

Conjunto de Música Antigua.

Bajo la dirección de Silvia Soublette se presentó el Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica en el Instituto Chileno-Alemán, con un programa a base de obras de la Escuela de Notre Dame, Machault, Dufay, de Sormisy, Certon, Libre Vermeil, de Lassus, Dowland, Tomkins, Purcell, Wilbye y Morley.

Concierto del Círculo Wagneriano.

Bajo el auspicio del Círculo Wagneriano ofrecieron un recital: Raúl Silva, corno; Liselotte Hahn, violín y Cecilia Jaques, piano. El programa consultó las siguientes obras: *Beethoven: Sonata Op. 17 en Fa Mayor; Brahms: Trio Op. 40 en Mi bemol Mayor; Hindemith: Sonata 1939 y Zammit: Tríptico*, primera audición.

Concierto del Dúo alemán: Georg Schmid, viola y Hugo Steurer, piano.

El violista Georg Schmid que realizó sus estudios musicales en Munich y Berlín fue contratado en 1940 por Clemens Krauss como viola solista de la Opera del Estado de Baviera en Munich. Es miembro fundador del Cuarteto Freund y ha realizado numerosas giras dentro y fuera de Alemania, con Edwin Fischer y otros notables pianistas. En 1949 lo contrató Eugen Jochum como solista, músico de cámara y primer viola de la Orquesta Sinfónica de la Radio

Mayerischer Rundfunk de Munich. El pianista Hugo Steurer se ha destacado junto a las orquestas más importantes del continente europeo; en 1938 obtuvo el Premio de Música de la Ciudad de Munich y en 1952 el Premio Nacional de Arte y Literatura. Entre 1942 y 1958 el profesor Steurer ejerció la cátedra del Conservatorio Estatal de Música de Leipzig y desde 1958 es Catedrático de interpretación y música de cámara de piano en el Conservatorio Estatal de Música de Munich.

El programa ejecutado por estos artistas incluyó: *Genzmer: Segunda sonata para viola y piano; Beethoven: Sonata para piano en La bemol Mayor, Op. 110; Hindemith: Sonata para viola sola, Op. 25, N° 1 y Brahms: Sonata en Mi bemol Mayor, Op. 120, N° 2 para viola y piano.*

Sobre este concierto escribió Federico Heinlein: "...el enjundioso programa se inició con la Segunda Sonata para viola y piano de Harald Genzmer... se trata de una creación acertada que denota oficio y facultades imaginativas, entreteniéndolo el oído a la vez que satisface el espíritu. Llena de vitalidad y colorido como la obra misma fue la interpretación. El nexo entre los artistas se distinguió por exactitud e intimidad realmente admirables. La viola desarrolla un sonido de afinación certera y calidad excelente. Derecha e izquierda están perfectamente coordinadas, y la eufonía alcanzada, la suavidad dentro de la firmeza, la redondez de las notas en la cuerda de Do son memorables. El pianista tuvo amplia oportunidad de mostrarse como músico muy completo, quien combina la mayor destreza técnica con una radiación expresiva poderosamente concentrada, sentido de la estructura y un acento personal inconfundible..."

Concierto de órgano de Ernst Ulrich von Kameke.

El organista alemán y sochantre de la Iglesia de San Pedro de Hamburgo, Ernst Ulrich von Kameke, ofreció un concierto en la Iglesia del Liceo Alemán, concierto auspiciado por el Instituto Chileno-Alemán de Cultura. El programa consultó: *Couperin: Ofertorio; Bach: Toccata y Fuga en Fa Mayor, Coral para órgano y Concierto de órgano en La menor, según Vivaldi; Kameke: Dos corales para órgano; de la Motte: Preludio y Reger: Fantasia y Fuga sobre Bach.*

Federico Heinlein, en su crítica sobre este concierto, comenta: "...El órgano de los Padres Alemanes acusa una serie de imperfecciones que, unidas a su índole específica, lo hacen abominablemente impropio para ejecutar en él las grandes y pequeñas obras del barroco. Es bochornoso nuestro actual panorama de órganos, casi todos en malas condiciones, fuera de pertenecer a aquel ti-

po "guillermينو" que busca fausto y alarde a costa de la nitidez, la simple pureza del sonido. Von Kameke, organista y sochantre de la iglesia Sankt Petri de Hamburgo, no debe estar acostumbrado a instrumentos de mecanismo tan inseguro, estado de conservación precario y carácter tan borroso a la vez que grandilocuo como el que le fue asignado para su recital santiaguino. Las páginas de la primera mitad del siglo XVIII a menudo mostraron el calibre del intérprete en forma más bien indirecta, a través de su manera hábil de tratar de esclarecer la espesura sonora mediante un fraseo artístico y el uso de registraciones sencillas y transparentes... Mucho más afines a las posibilidades del instrumento fueron las composiciones germanas modernas y contemporáneas... Sumo interés revistieron los trozos del propio von Kameke, cuyo estilo denota cierta dependencia de Messiaen... Una paleta sensitiva con atrayentes matices mixtos distinguió el Preludio 1966 de Diether de la Motte, música nerviosa, desapacible, de notable vibración poética".

Conjunto de Música Nova.

Dos extraordinariamente interesantes conciertos ofreció en Santiago el Conjunto de Música Nova fundado en 1964 por Ernst Huber-Contwig, director del conjunto, con solistas de la Orquesta Sinfónica de la Radio "Südwestfunk" del Baden-Baden. Además dispone de integrantes de la Filarmónica de Berlín y del Teatro Nacional de Mannheim. El conjunto que visita hispanoamérica en esta gira que se realiza gracias al auspicio del Goethe Institut de Munich, contó con los siguientes intérpretes: Willi Lehman, violín; Manfred Gräser, contrabajo; Sepp Fackler, clarinete; Johannes Zuther, fagot; Werner Michel, trombón; Reinhold Lösh, trompeta; Axel Knuth, percusión y Klaus Langer, recitante.

El primer concierto realizado en el Teatro Silvia Piñero contó con el auspicio del Instituto de Extensión Musical. Todas las obras de este concierto fueron estrenos absolutos en Chile. Se inició el programa con: *Dieter Schönbach: Canzona da Sonar IV*; *Aribert Reimann: Trovers* y *Strawinsky: La Historia del Soldado*, con letra original en francés de Charles Ferdinand Ramuz.

El magnífico narrador, Klaus Langer, tuvo a su cargo los poemas provenientes en idioma original, de Folquet de Marsella, Arnaut Daniel y Bernard de Ventardorn en la obra "Trovers", de Reimann, como también el de la "Historia del Soldado", en francés. La Suite de Ballet sobre música de Strawinsky, con coreografía de Wolfgang Leistner, que puso término al espectáculo, contó con la participación de los bailarines:

Myrtha Morena, del Teatro am Gärtnerplatz de Munich; Detlef Hoppmann, primer bailarín del Teatro Municipal de Basilea y Wolfgang Leistner, maestro de ballet en Heidelberg.

El segundo concierto se realizó en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, con el siguiente programa: *de la Motte: Septeto*; *Klaus Hashagen: Las Recitaciones de Orfeo Negro*, con Klaus Langer que recitó en alemán los poemas de Langston Hughes, Sinton Johnson y Mason Jordan Mason, poetas negros norteamericanos; *Werner Heider: Pasatempo*; *George Apergis: Anacroussis*, obras escuchadas en primera audición en Chile y la Suite concertante de la "Historia del Soldado" de Strawinsky, con la que se puso término al programa.

Sobre el primero de estos conciertos, dice Heinlein: "Un fascinante concierto de música del siglo XX... Fue reconfortante poder comprobar la renovación de la música germana de postguerra... "Canzona da sonar IV" de Dieter Schönbach, tiene sabor a 1600, pero lo que bajo él se escondía resultó osado incluso para muchos oyentes de hoy. El trozo... emprende una aventura sensorial que explora aspectos del hábito: soplos extraños, voces animales y humanas, timbres que se funden, valores atmosféricos, glisandos, susurros y estertores, todo ello básicamente supeditado a las leyes rítmicas del aliento... La obra de Reimann, que se escuchó a continuación, era de índole un tanto más intelectual... Sobre un fondo musical sensitivísimo de clara proveniencia weberiana, un recitante dice las palabras en el bello idioma antiguo cuyas sonoridades contribuyen poderosamente al arcano embrujo de la creación. Klaus Langer mostró extraordinaria soltura en la grave cadencia medieval de los versos... El trabajo probó e inteligente del director y el grupo no fue menos evidente en estos números que en la obra de Strawinsky... Las múltiples implicaciones de esta música pudieron captarse gracias a la calidad sobresaliente del narrador Klaus Langer, quien dio al texto de Ramuz, convenientemente acortado, su plena savia popular y todo el necesario relieve anímico. Con admirable endopatía y esmerada dicción francesa, Langer acompañó su desempeño de discretos gestos histriónicos, pertenecientes a la órbita gala, e inflexiones fonéticas que subrayaban el perfil de los personajes. No sólo el humor de la obra sino que, especialmente, su dimensión trágica se hicieron patentes en la voz... Después de esta vivencia artística subyugante sólo podía constituir un anticlímax la Suite de Ballet sobre fragmentos de la misma música. El coreógrafo Wolfgang Leistner la usa —o abusa de ella— para un baile abstracto, semiacrobatático, totalmente ajeno al sentido que tiene en la intención de Strawinsky...".

CONCIERTOS DEL DEPARTAMENTO DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA

Primera audición en Chile de L'Histoire du Soldat" de Strawinsky.

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile, integrada por profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile, con excepción de Zoltán Fischer, viola y Sergio Prieto, violín, de la Orquesta Filarmónica Municipal, ofreció la primera audición en Chile de la suite "L'Histoire du Soldat" de Strawinsky bajo la dirección del maestro Choo Hoey.

El programa de este concierto se completó con *Pequeña Serenata Nocturna de Mozart* y *Concierto para seis instrumentos* del compositor chileno León Schidlowsky.

Dice F. Heinlein sobre este concierto: "El eximio maestro Choo Hoey, cuya actuación entre nosotros ha hecho época en la vida musical chilena, se despidió de Santiago con un concierto frente a la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica... Una vivencia acústica notable constituyó la ejecución del "Concierto para seis instrumentos" de León Schidlowsky, escrito hace diez años y estrenado en 1960. Bajo la tuición clara y férrea del director, el breve trozo, áspero, entretenido, lleno de hallazgos timbrísticos, entregó todos sus secretos gracias a la pericia de los intérpretes René Valenzuela (clarinete), Orlando Gutiérrez (clarón), Jorge O'Kington (trompeta), Oscar Gacitúa (piano), Uldaricio Oñate y Guillermo Riffo (percusión), quienes tuvieron un desempeño de mucha responsabilidad.

"Magnífica fue la primera audición chilena de la suite extraída de "La historia del soldado", obra señera en la producción de Igor Strawinsky... Desglosada de su contexto teatral, la música sigue siendo un deleite que se puede apreciar aún más, si cabe, sin las distracciones de la escena. Choo Hoey plasmó los ritmos caprichosos, el humor atlético, la poesía y la desolación con estupendo virtuosismo. Huyendo de la sequedad excesiva se mantuvo en un plano siempre musical, por no decir eufónico, preocupado del colorido y la coordinación...".

Concierto de la Orquesta de Cámara.

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, bajo la dirección de Fernando Rosas, ejecutó un programa con las siguientes obras: *Vivaldi: Sinfonía Nº 3 en Sol Mayor*, primera audición en Chile; *Bach: Ricercare de la Ofrenda Musical*; *Händel: Concerto Grosso, Op. 6, Nº 1*; *Creuzburg: Concierto de Cámara para viola y orquesta*, primera audición en Chile, *Respighi: Antiguas Danzas y Arias para Laud*.

Sobre este concierto escribió Federico Heinlein: "... Fernando Rosas ofreció un concierto con varias novedades... la Sinfonía Nº 3, en Sol Mayor de Vivaldi, trozo no muy importante, pero fresco, escueto y conciso, hermosa muestra de Obertura Italiana... A continuación se escuchó un buen arreglo para cuerdas de la Ricercata a 6 voces perteneciente a la Ofrenda Musical de Bach... Ambas obras recibieron de Rosas y el conjunto una ejecución cuidadosa y comprensiva. Terminó esta parte del programa con el primero de los doce Concerti Grossi de Händel... la regocijada obra se plasmó con sonido substancioso, aún en sus pasajes de índole más pastoril. La tendencia a pinceladas gruesas no estuvo reñida con el espíritu alegre y airoso de esta música que, un tanto anacrónicamente, recuerda la plenitud de un Rubens. Jaime de la Jara, Fernando Ansaldi y Roberto González constituyeron un equilibrado "concertino". El segundo estreno de la tarde fue el Concierto de Cámara para viola y arcos, de Heinrich Creuzburg, obra que data de 1958 y presenta seis movimientos sin solución de continuidad... La página más lograda es, sin duda, el Vivace, especie de Vals transparente y de cierto interés rítmico. El resto no se libera sino rara vez de un clima árido y pesante, una anquilosis que quita movilidad a la música y al pensamiento. Los intérpretes, entre los que se destacó el solista Abelardo Avendaño, poco pudieron hacer por obviar la tiesura del lenguaje, la rigidez del discurso de Creuzburg...".

Homenaje a Claudio Monteverdi.

En el Salón de Honor de la Universidad Católica de Chile, el Conjunto de Música Antigua y la Orquesta de Cámara rindieron homenaje a Claudio Monteverdi, conmemorando el cuarto aniversario de su nacimiento. El programa incluyó en la primera parte trozos vocales seculares y en la segunda el madrigal "*Con che soavità*" y "*El Combate de Tancredo y Clorinda*" a cargo de Hernán Würth, Narrador; Sylvia Soublette, Clorinda y René Reyes, Tancredo.

Sobre este concierto escribió Federico Heinlein: "... Algunos Scherzi editados en 1607, dos madrigales "a capella" de 1605 y dos de 1638 mostraron las bondades del Conjunto de Música Antigua... Rosario Cristi interpretó "Con che soavità" con exquisitez, vibración expresiva y ánimo fogoso... La riqueza de la orquestación para cuerdas de "El Combate de Tancredo y Clorinda" es sorprendente, y no sólo por el efecto del trémolo que aquí se usa por primera vez en la historia. La viveza de los ritmos, la profundidad de la armonía van de consuno con la más amante penetración de Monteverdi en la esencia poética de las conmovedoras palabras del Tasso. Rosas y

los arcos hicieron una labor destacada. Gabriela Pérez (clavecín) y Roberto González (cello) tuvieron a su cargo el Continuo... Hernán Würth cantó su parte con emoción, nobleza y aquella categoría artística que proviene tanto de su cultura general como de una probidad estilística particular, especialmente manifiesta en el empleo de los adornos vocales más adecuados. Sylvia Soublette y René Ramos cumplieron bien con sus breves intervenciones...".

Concierto de la Orquesta de Cámara.

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, bajo la dirección de Fernando Rosas, ofreció en el Salón de Honor de la Universidad Católica un concierto con el siguiente programa: *Elgar: Serenata para cuerdas; Vivaldi: Concierto en Mi menor para cello y orquesta*, solista Francisco Pino Kokisch; *Albinoni: Concierto en Do Mayor para dos oboes y orquesta*, primera audición, solistas: Enrique Peña y Osvaldo Molina; *Haydn: Sinfonía Nº 49 en Fa menor "La Passione"*, primera audición.

Federico Heinlein, al referirse a la actuación del niño de doce años, Francisco Pino Kokisch, en el Concierto en Mi menor de Vivaldi, escribió: "... Escucharlo fue una vivencia que emocionaba tanto por su jerarquía estética como por el hecho de que el ejecutante, un niño de doce años, estuviera a la altura de cualquier problema interpretativo y mecánico de la partitura, tal como si no existieran. Con seguridad y energía, bello sonido y vibrato cálido, firmeza rítmica y fraseo musical, el pequeño solista captó e intuyó la hondura de los dos largos, desarrollando una agilidad digital asombrosa en los allegros, todo ello dentro de la afinación más acrisolada. Se puede abrigar la esperanza de que, si prosigue estudiando con ahínco, Francisco Pino llegue a ser una de las glorias de Chile de mañana.

"Notable lucimiento tuvieron Enrique Peña y Osvaldo Molina a lo largo del Concierto en Do Mayor, para dos oboes y orquesta, del gran Tommaso Albinoni. Esta primera audición nos reveló una obra sencilla y preciosa cuyos movimientos rápidos—fresco e ingenuo el inicial, danzarín, alegre, brillante el segundo—enmarcan un adagio, en La menor, serenísimo equilibrio veneciano. Director, conjunto y solistas colaboraron en una interpretación impecable, destacándose la justeza estilística de los adornos que el primer oboe agregó a su parte.

"Otro estreno del programa fue la Sinfonía Nº 49 de Haydn... desde el adagio que, cosa inusitada, hace de primer movimiento, hasta el tormentoso presto final, prevalecen los rasgos austeros y la emoción casi dramática, con el Trío del Minué, en mo-

do mayor, como único rayo de sol. La extraordinaria creación se plasmó en forma muy expresiva...".

Concierto del Coro del Estado de Lima.

Con un programa en homenaje a Claudio Monteverdi en el cuarto centenario de su nacimiento, el Coro del Estado de Lima, fundado y dirigido por Manuel Cuadros, cantó a cappella varias obras del compositor y coros de compositores peruanos, en el Palacio Municipal.

Sobre este concierto escribió Heinlein: "... La dirección del maestro Manuel Cuadros, obtuvo resultados de subido nivel. Guía al conjunto de un modo funcional e inteligente que logra de las voces mixtas un rendimiento extraordinario. Los cinco madrigales de Monteverdi—cuatro de ellos versiones polifónicas de páginas pertenecientes a su perdida obra escénica "Ariadna"—están llenos de escollos de diversa índole. Sin embargo, el arte del director hizo desaparecer todo problema de orden técnico, pudiendo la atención del oyente concentrarse por entero en el impacto emocional, la profundidad expresiva de los trozos... La más ambiciosa—de las obras de autores peruanos—fue el poema coral "Las cumbres" de Enrique Iturriaga. El compositor capta la atmósfera andina con destreza incontestable, y si abusa un tanto de la verticalidad armónica, sabe romper hábilmente la pesantez que ella produce. Tres villancicos a dos voces, de Rodolfo Holzmann sobre textos españoles renacentistas, exhiben un contrapunto sólido que recuerda la reciedumbre blanca y negra de ciertos xilogramados. Para el final se dejaron las composiciones más sencillas y directas. Sobresalieron entre ellas el último de los Tres Cantares Líricos traducidos del quechua "Yo crío una mosca", de Francisco Pulgar Vidal, vivaz y efectista; la contundente marinera a siete voces "La concheperla" de Rosa Mercedes Ayarza, y el carnaval arequipeño "Cantemos, bailemos", de Carlos Sánchez Málaga, que golpea las entrañas con un vigor popular irresistible...".

Recital de Emilio Donatucci y Elvira Savi.

En la Biblioteca Nacional, el fagotista argentino Emilio Donatucci y la pianista Elvira Savi ofrecieron un recital en el Salón Auditorium en el que ejecutaron *Sonatas* de *Bodin*, de *Boismortier* y *Besozzi*, músicos del siglo XVIII; *Glinka: Sonata*; *Tansmann: Sonatina*; *Dutilleux: Sarabanda y Cortejo*; *Arthur Cohn: Declamación y Toccata*.

Recital de Lionel Party.

En el Salón Auditorium de la Biblioteca Nacional, el pianista Lionel Party ofreció un concierto a base de las siguientes obras:

Bach: Partita en Mi menor; Beethoven: Sonata Op. 57 y Schumann: Sonata Op. 22.

"Algunas de sus realizaciones deslumbran y convencen —dice en su crítica Federico Heinlein—. Tomemos por ejemplo la Allemande de la Sexta Partita de Bach. Party la plasma con una corrección estilística, una discreta sobriedad dignas de todo aplauso. Sabe qué hacer con la difícil Sarabande y dar cuenta muy satisfactoria de la igualmente compleja Gigue...".

Recital de Maluczynski.

Se presentó en el Teatro Municipal el pianista polaco Witold Maluczynski en un único recital en Santiago. El programa incluyó: *Frank: Preludio, coral y fuga; Liszt: Sonata en Si menor y Chopin: Balada en Fa menor, Tres Mazurkas, Vals y Scherzo No 2 en Si bemol menor.*

Nino Colli, en su crítica en "Ultima Hora", escribió: "... El celebrado pianista polaco es un exponente destacado del pianismo romántico y un magnífico intérprete de los compositores incluidos en el programa. Un gusto depurado, un toque de gran belleza, rico y variado, una imaginación de músico auténtico y un dominio pianístico fuera de toda duda... lo ubican entre los pianistas de categoría internacional...".

Recital de Zdenka Liberon.

La mezzo soprano Zdenka Liberon, acompañada por Eliana Valle al piano ofreció un recital en el Auditorium de la Biblioteca Nacional con obras de Schumann, Brahms y Wagner.

"Vocalmente se destaca por el emparejamiento de los registros, escribe Heinlein en su crítica— es segura, no comete errores musicales, afina casi siempre con justeza total. Emite notas muy bellas y posee un pianísimo de calidad exquisita. Su dominio de la respiración le permite plasmar sin premura ni interrupción periodos largos que significan problema para la mayoría de los cantantes... En el lado negativo anotaríamos un sonido ligeramente entubado, el control impreciso de ciertos agudos y la palidez de la interpretación... En Schumann y Brahms, Eliana Valle fue una acompañante impecable, distinguiéndose por su cabal comprensión del clima romántico".

Concierto de la Orquesta de Cámara del Conservatorio de Música de Valdivia.

La Orquesta de Cámara del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Valdivia que realiza su primera gira al norte del país, se presentó en el Salón de Honor de la Universidad de Chile. El conjunto tiene dos años de vida y es dirigido por su fundador y titular, decano de la Facultad

de Bellas Artes, Agustín Cullell. El programa incluyó: *Vivaldi: Sinfonía No 2 en Sol Mayor y Sinfonía No 1 en Do Mayor; Haydn: Concierto para violoncello y orquesta en Do Mayor, primera audición; Leng: Andante para cuerdas y Benda: Sinfonía en Do Mayor, primera audición.*

"El juvenil conjunto de cuerdas sureño, entre cuyos diecisiete componentes no pudimos descubrir ni un sólo apellido de origen germano, toca a la manera antigua, estando todos de pie —comenta Federico Heinlein en su crítica— con excepción de los cellos. Se caracteriza por un sonido alerta, ora voluminoso y brillante, ora fresco y algo áspero... El concierto para cello y arcos de Haydn, en Do Mayor, redescubierto hace poco más de un lustro en Praga... hallazgo que constituye un enriquecimiento muy bien venido del corto repertorio para violoncello y orquesta. Debido a un percance de penúltima hora, la solista Eva Simek se vio obligada a utilizar un instrumento que no era de ella... la joven concertista superó toda adversidad con relativamente pocos deslices, gran dominio y un temple admirable... Andante para cuerdas, bella página de Alfonso Leng, tuvo una versión apasionada de notable eufonía. Empeñosos e inteligentes, el grupo y su meritorio director obtuvieron un éxito muy especial con la Sinfonía en Do Mayor, de Franz Benda, que cerró la acertada selección...".

Dos recitales de Claudio Arrau.

Hacia nueve años que el público chileno no escuchaba al eximio pianista Claudio Arrau que volvió al país para dar dos recitales a beneficio de la "Fundación Claudio Arrau para el músico joven", actuaciones que fueron patrocinadas por la Oficina Nacional de Cultura de la Presidencia de la República y la Ilustre Municipalidad de Santiago.

En dos horas se agotaron totalmente las entradas del Teatro Municipal y del Teatro Caupolicán para los recitales de Arrau. El entusiasmo por escucharlo fue delirante y millares de personas quedaron defraudadas en sus esfuerzos por obtener entradas.

El pianista chileno ofreció dos conferencias de prensa; al llegar al aeropuerto de Pudahuel y al día siguiente en el Hotel Crillón. Periodistas de todos los diarios de la capital asistieron a ambas reuniones en las que el artista, al referirse al pianista que se inicia, declaró: "Hay que desanimarlo para que no se haga ilusiones sobre las facilidades de la carrera. Si después de desanimarlo insiste, entonces significa que tiene la verdadera vocación. Si se intimida, quiere decir que ésta no era tan fuerte. Hoy las dificultades son casi invencibles. Hay cientos de talentos que están esperando una oportuni-

dad. Hay hoy veinte veces más talentos pianísticos que en épocas anteriores”.

Al preguntársele cuáles eran sus preferencias musicales, Arrau afirmó: “No prefiero a los compositores clásicos o románticos. Considero que la música de ahora es tan importante como la del siglo XVIII o XIX; pero el pianista puede expresarse mucho mejor en su instrumento hasta Ravel y Debussy. Luego, el pianista se vuelve un instrumento de orquesta o conjunto. Así, para una expresión individual, prefiero la música de los siglos XVIII y XIX”.

Las obras ejecutadas en los dos únicos recitales ofrecidos en Chile, fueron las siguientes: *Beethoven: Sonata en Do Mayor, Op. 53, Sonata en Do Mayor, Op. 2, Nº 3 y Sonata en Do menor, Op. 111; Schumann: Fantasia en Do Mayor, Op. 17; Debussy: Imágenes; Liszt: Danza de Los Gnomos, Juegos de Agua en la Villa D'Este, Vals Mefisto y Chopin: Scherzo Nº 1 en Si menor, Op. 20, Barcarola, Op. 20 y Allegro de Concierto.*

“Arrau ha llegado a un punto de madurez donde lo exterior —y en ello va incluida la total perfección mecánica— importa cada vez menos. Subsiste su afán por la fidelidad al texto de las obras y a las intenciones del compositor, pero el camino del intérprete va, ahora más que nunca, hacia adentro, buscando el significado medular, la sombra abisal, la máxima espiritualización —dice Heinelein en su crítica—. Las versiones de Arrau fascinan por su discurso henchido de humanidad, buen gusto e inteligencia. Admirables son sus transiciones, su compás fluctuante. He aquí un pianista que nunca se precipita. Como pocos, sabe ceder y esperar, conoce la importancia de las pequeñas demoras y el valor de la música del silencio... El público que llenaba la sala tributó al eximio artista un homenaje de gratitud como pocas veces hemos presenciado”.

Quinteto de Bronces Eastman.

Los integrantes de este famoso conjunto: Daniel Patrylak, trompeta; John Thyhsen, trompeta; Verne Reynolds, trompa; Donald Knaub, trombón y Cherry Beauregard, tuba, pertenecen al Conservatorio de Música Eastman, de Rochester, Estado de Nueva York. Sus actuaciones son famosísimas tanto en los Estados Unidos como en el extranjero y esta gira por Latinoamérica se realiza ba-

jo los auspicios del Programa de Presentaciones Culturales del Departamento de Estado.

Heinelein dijo en su crítica: “... Aún más que el evidente resplandor de su desempeño colectivo e individual nos impresionó la suave redondez del sonido, el que a lo largo de un variado programa jamás tuvo ribetes ordinarios... sonido nunca forzado, de acrisolada pureza, que permitía la fusión perfecta de los timbres. El corno supo amalgamarse de tal manera con los demás que, en algunos pasajes de “ostinato” donde alternaba con el trombón, el oído no lograba distinguir qué instrumento estaba tocando. No se escuchó ninguna nota chillona de trompeta, y la tuba deslumbró por su increíble movilidad y finura. En vista de la escasez de literatura adecuada para quinteto de metales, Verne Reynolds, cerebro musical del grupo, ha ideado algunos excelentes arreglos, amén de la composición propia que cerró el programa. Este comenzó con un “centone” de obras renacentistas que enlazaba hermanablemente páginas tan diversas como un Gloria borgoñón, un madrigal isabelino, un “anthem” y un “vers mesuré” todos ellos magníficamente transcritos...”.

Recital de Clarinete y Fagot en la Biblioteca Nacional.

Jaime Escobedo, clarinete y Patricio Bravo, fagot, ofrecieron un recital a base del siguiente programa: obras de Beethoven y Gebauer y de los contemporáneos Kurt Kernert, alemán; Lorenzo Fernández, brasileño y Stefan de Haan, inglés.

Recital de viola y piano en la Biblioteca Nacional.

La violinista norteamericana Joan R. Wallis y el pianista chileno, Julio Laks, tocaron un programa que incluyó: *Bach: Suite en Re menor para viola sola; Brahms: Sonata Op. 120, Nº 2; Henry Eccles: Sonata en Sol menor* y obras de los compositores norteamericanos contemporáneos Lawrence Willingham y Vincent Persichetti.

Recital de Erick Hoffmann.

En la Biblioteca Nacional ofreció un recital el violinista Erick Hoffmann, con la colaboración de Eliana Valle. El programa consultaba obras de Chausson, J. S. Bach, Paganini, Sarasate y Ravel.

BALLET

Estreno de “Cenicienta” por el Ballet Municipal de Santiago.

El 31 de mayo se estrenó en el Teatro Municipal el ballet “Cenicienta”, con música de Prokofieff, coreografía de Charles Dik-

son y escenografía y diseño de vestuario de Iván Vial.

Sobre este estreno la crítica especializada escribió: “... Charles Dikson ha convertido el célebre cuento de hadas en una pantomima con danza, preponderando la primera...”.

Sin vuelo ni fantasía, presentó un espectáculo frío e inanimado en el que abundan las rémoras, lo estático, los elementos retardadores...” (Federico Heinlein en “El Mercurio”). “Las fallas de “Cenicienta”, no fueron nuevas, dentro de la trayectoria de Charles Dikson. Tradicionalmente falla donde se trata de desarrollar el argumento, situaciones y personajes... El segundo acto, con su énfasis en la danza, mostró, la otra faz de Dickson, aquella en que tiene un considerable oficio: sabe montar variaciones individuales y danza de conjunto y aquí, dentro de lo exigible al Ballet Municipal, hubo un efectivo acercamiento a lo que debe ser la obra. En ésto se contó con el decisivo apoyo de tres intérpretes: Xenia Zarkova (Cenicienta), Edgardo Hartley (Príncipe) y José Uribe (Bufón)... Al pintor Iván Vial, debutante como escenógrafo, le faltó una concepción de conjunto y no existió la necesaria unidad entre los diversos ambientes que debía mostrar...” (Cyrano en “La Última Hora”) “... Xenia Zarkova como Cenicienta vuelve a demostrar sus enormes condiciones de Primera Bailarina y gran artista... Indiscutiblemente Edgardo Hartley es el mejor bailarín que hay en Chile... sus variaciones fueron seguras y limpias aprovechando su facilidad para los saltos y piruetas. Hay que hacer notar que el papel de Bufón tiene más variaciones y más difíciles que las del propio Príncipe. Este papel es interpretado por el ex Primer Bailarín del Ballet Nacional. José Uribe, quien demostró una vez más sus grandes condiciones...” (Carlos Serry en “PEC”).

Visita del Ballet ruso “Beriaska”.

En el Teatro Caupolicán actuó este conjunto soviético integrado por 76 artistas que dirige la coreógrafa y directora Nadezhda Nadezhdina. El único programa presenta distintas regiones de la URSS e incluye danza y canto. Sobre el espectáculo la crítica ha dicho: “El nivel técnico del conjunto es insuperable. Recalquemos la perfecta armonía que reina en todos los movimientos, desde el suave coro de muchachas hasta el frenesí de los bailes acrobáticos de los hombres... Excelente la pequeña orquesta de acordeones, balalaicas y percusión dirigida por Alexei Ilyin...” (Heinlein en “El Mercurio”). “Difícilmente podría darse una demostración de arte folklórico más perfecto, más atrayente y de mayor jerarquía artística que el que ofrece el Ballet “Beriaska”... A las deslumbrantes y hermosas danzas hay que agregar el delicioso timbre con que los artistas cantan mientras actúan en el escenario...” (Egmont en “El Siglo”). “Beriaska impuso ante todo la perfecta integración entre la calidad técnica y el vigor interpretativo de todos sus integrantes; la homogeneidad física y plástica conseguida

gracias al más minucioso cuidado de cada detalle escénico y, naturalmente, a la riqueza de una materia prima (el folklore ruso) que permite, en el hábil traslado coreográfico, una validez sorprendente” (Yolanda Montecino en “La Segunda”).

Coreógrafa alemana montará un nuevo ballet para el Ballet Nacional.

Georgette Dobbertin Tsinguirides, ayudante del coreógrafo británico John Cranko, llegó a Chile invitada por el Instituto de Extensión Musical para montar “Catálisis”, ballet de Cranko con música de Shostakovich, cuyo estreno se realizó en Concepción durante la gira del Ballet Nacional al sur. En la ciudad penquista se estrenó, además, “La Victoria Inútil”, con coreografía de Denis Carey, música de Silvestre Revueltas.

En “El Sur” de Concepción, el crítico Daniel Quiroga escribió sobre estos estrenos: “... Victoria Inútil es un interesante trabajo de Denis Carey sobre los versos del “Sensemayá” de Guillén, con música de Silvestre Revueltas... cabe observar que el impacto producido por este ballet reside en lo logrado del movimiento, en la tensión impresa a sus secuencias, por mucho que se sienta una preminencia de lo intelectual sobre lo sensitivo en el plan y desenvolvimiento de esta atrayente página. Un gran paso adelante en su desenvolvimiento como conjunto, presentó el Ballet Nacional en “Catálisis” de John Cranko, sobre música de Shostakovich. El coreógrafo juega con la idea de oponer dos ambientes, dos situaciones, dos ideas contrapuestas, sin señalarles ubicación en el tiempo. Ni aún identificar lo que representa cada grupo, dejándolo a la imaginación del espectador... Catálisis toma desde el primer instante y nos lleva en forma vertiginosa hacia la culminación de su duelo entre líneas y masas coloreadas...”

En esta gira el Ballet Nacional Chileno ofreció tres funciones en Concepción y dos en Chillán, dedicando una de ellas a mil ochocientos niños escolares.

The Australian Ballet.

El Gran Ballet Clásico de Australia, integrado por 70 bailarines bajo la dirección artística del famoso coreógrafo y bailarín Robert Helpmann y de Peggy van Praagh, se presentó en el Teatro Municipal durante su gira por Latinoamérica auspiciada por el Consejo Británico de Relaciones Culturales, el Instituto Chileno-Británico de Cultura y la Municipalidad de Santiago.

Los ballets presentados fueron: *Melbourne Cup* de Reid-Badger; *The Display* de R. Helpman; *Raymonda* (acto III) de Glazunov-Nureyev; *Elektra* de R. Helpmann-Ar-

nold; *Yugen* de R. Helpmann-Toyama y *The Lady and the Fool* de Cranko-Verdi.

Sobre las actuaciones de este conjunto, dijeron los críticos: "... Muchos méritos reúne la compañía de ballet australiana... Posee un satisfactorio cuerpo de baile, buenos solistas y varias primeras figuras sobresalientes. Trae un elenco numeroso, trajes y decorados originales, director de orquesta propio. Y —lo más importante— presenta coreografías nuevas que dicen relación con su país, junto a otras de tipo menos o nada regional... Lo más cautivante y autóctono del programa, fue, sin duda, el segundo estreno de la tarde "The display"... es indiscutible que este ballet irradia vitalidad y significación... (Heinlein en "El Mercurio"). "... La colaboración existente entre los solistas y el cuerpo de baile confiere al "Ballet Australiano" la homogeneidad que en la actualidad se busca en toda compañía de ballet. No todas las coreografías de los ballets presentados tienen el mismo interés. Lo mejor de todas ellas es la del drama danzado "Elektra", de la que es autor Robert Helpmann; le sigue en orden "The Lady and the Fool", de John Cranko... (Egmont en "El Siglo"). "... Los dos programas australianos tuvieron una característica refrescante; prescindieron de las obras tradicionales para mostrar ballets aún desconocidos entre nosotros... En lo coreográfico, lo más interesante fue el trabajo de Robert Helpmann... (Cyrano en "La Última Hora").

Estreno de "Catálsis".

Después de haber estrenado en su gira al sur del país los ballets "Catálsis" con coreografía de John Cranko y música de Shostakóvitch y "Victoria Inútil" con coreografía de Denis Carey y música de Revueltas, el Ballet Nacional presentó estas obras en el Teatro Municipal de Santiago.

"Catálsis sugiere muchas cosas, no narra, ni orienta; expone sus elementos de juego... Se crea con esto un clima de tensión, suspenso muy sutil y cierto dramatismo que tienen su expresión clara en el lenguaje dancístico compuesto por el coreautor. Este tiene naturalidad, equilibrio y una incuestionable novedad y sellos personales. Cranko pone en acción recursos que mueven el cuerpo del bailarín —bien entrenado, se supone— como el más rico y sorprendente de los instrumentos. Da una libertad de acción al intérprete, descubre zonas utilizables insospechadas y a las manos una expresividad poco común. Compone con la maestría de un Balanchine, orquesta, bailarín y música no sólo en ritmo y melodía sino en espíritu y hace uso de la acrobacia con inteligencia. Es posible que el total resulte demasiado cerebral, pero es un hecho que nada sobra y

nada resulta antojadizo" (Yolanda Montecinos en "La Segunda"). "Esta obra semi-abstracta acusa una obvia intención simbólica, un evidente anhelo de insinuar mediante planos superpuestos, un doble fondo espiritual. Sin embargo, no fluye del trabajo de Cranko aquel hálito irresistible, aquella inspiración conmovedora que suelen caracterizar los grandes hallazgos artísticos. Hay, eso sí, una búsqueda interesante con una cantidad de aciertos aislados, sin que ellos se integren en un logro global de verdadera envergadura... La disciplina que reina en el escenario alcanza subido nivel, destacándose Oscar Escarriaza en una actuación que le permite particular lucimiento..." (Heinlein en "El Mercurio").

Sobre el estreno de "Victoria Inútil", la crítica dijo: "Excelente y equilibrado el hermoso ballet "La Victoria Inútil"... la unidad perfecta y armónica entre lo musical, lo dancístico, literario y plástico confiere a esta breve obra méritos revelantes..." (Yolanda Montecinos en "La Segunda"). "... Concisa y deslumbrante, la coreografía de Carey constituyó una sorpresa sumamente grata... Al igual que el libreto con su legendaria serpiente inmortal, la danza misma utiliza más de un elemento asiático, incorporándolo hábilmente al carácter expresionista de la breve obra... Sobre la excitante música del compositor mexicano se desarrolla un espectáculo de señalado interés plástico, lleno de logros indudables..." (F. Heinlein en "El Mercurio").

Estreno de "Atikte" por el Ballet Municipal.

El ballet "Atikte" con coreografía de Blanchette Hermansen, música de Tito Lederhann y escenografía y trajes de Emilio Hermansen, mereció los siguientes comentarios críticos: "... No estamos ante una obra abstracta ni ante un ballet argumental. De lo que vemos en escena, ni los movimientos mismos, ni el hilo de la acción, ni una posible atmósfera logran traducir algo definible. Faltó inspiración quedándose en algunos ordenamientos de pasos, duetos, "ensambles" de cierto interés..." (Yolanda Montecinos en "La Segunda"). "... La coreografía misma no puede considerarse un logro... su personaje central no traduce sino rarísima vez "la sublimidad de una entrega total a la danza". Se trata de un ballet sin línea determinada, apenas estructurado, cuya extensión no se justifica. En el papel titular se hacen evidentes las limitaciones dancísticas de la muy expresiva María Elena Aranguiz, mientras que su "ángel" y encantos naturales están mal encauzados en evoluciones tan rebuscadas como el nombre —Atikte— que le impulsó la coreógrafa..." (F. Heinlein en "El Mercurio").

LA MUSICA EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS

Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile de La Serena.

El 21 de abril se iniciaron las actividades de este conjunto con el primer concierto de la temporada 1967, bajo la dirección de Jorge Peña Hen, su titular. La labor del conjunto se realizará en tres etapas: Temporada Oficial de abril a septiembre con seis conciertos sinfónicos y cuatro de cámara; Temporada de Conciertos Educativos en octubre y Temporada de Primavera-Verano entre noviembre y enero. Todos estos conciertos se realizarán en La Serena, Coquimbo, Ovalle, Copiapó y Vallenar.

Los solistas que este año actuarán frente a la Orquesta Sinfónica son todos profesores de la Orquesta y del Conservatorio de La Serena: Gilberto Cortés, David Elder y Osvaldo Urrutia, violinistas; Oscar Sandoval, viola; Mario Moraga, cello; Alejandro Alonso, clarinete y Nella Camarda, piano.

Los cuatro conciertos de cámara estarán a cargo del Cuarteto de la Sociedad Bach integrado por: Osvaldo Urrutia, Manuel Fernández, Hernán Barría y Mario Moraga. Colaborarán con el Cuarteto los profesores de la Orquesta Sinfónica, Emilio Matta, flauta; Rosaura Arriagada, oboe, y el pianista invitado Ronaldo Reyes.

La temporada de conciertos educativos estará especialmente dirigida a los alumnos de la Universidad de Chile y Universidad Técnica y los alumnos de enseñanza media de La Serena y Coquimbo.

Con respecto a los conciertos de primavera y verano, el conjunto sinfónico ofrecerá conciertos en los extremos norte y sur de la región, visitando: Illapel, Salamanca, Combarbalá, Los Vilos, Vicuña, Andacollo, Chañaral, Caldera y los centros mineros de Potrillo y El Salvador. En La Serena la Orquesta Sinfónica actuará en los sindicatos y en las plazas y parques de la ciudad.

El primer programa de la Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica, dirigido por Jorge Peña Hen consultó: *Poulenc: Mouvements Perpetuels*; *Vivaldi: Concierto en La menor para dos violines y cuerdas, Op. 3, N° 7*, con los solistas Gilberto Cortés y David Elder; *Beethoven: Sinfonía N° 3 en Mi mayor "Heroica"*.

En el segundo concierto actuó como director Hernán Barría en un programa que incluyó: *Haydn: Sinfonía N° 94 en Sol Mayor "Sorpresa"*; *Stamitz: Concierto para clarinete y orquesta en Mi bemol mayor*, solista: Alejandro Alonso; *Mendelssohn: Música incidental para "Sueño de una noche de verano"*.

En el primer concierto de Cámara actuó el Cuarteto de la Sociedad Bach en: *Haydn:*

Cuarteto para cuerdas en Sol Mayor; Mozart: Cuarteto en Re Mayor para flauta y cuerdas, K. V. 285 con Emilio Matta, flauta; *Mendelssohn: Octeto para cuerdas en Mi bemol Mayor, Op. 20*, con Gilberto Cortés y David Muñoz, violines, Oscar Sandoval, viola y Patricio Barría, violoncello.

Orquesta Filarmónica de Antofagasta.

Continuando con sus conciertos de la Temporada Oficial de 1967, la Orquesta Filarmónica, bajo la dirección de Armando Moraga Molina, en su tercer programa ejecutó las siguientes obras: *Gluck: Obertura de la Opera "Alceste"*; *Haydn: Sinfonía N° 100 en Sol Mayor*; *Rachmaninoff: Concierto N° 2 en Do menor, para piano y orquesta, Op. 18*, solista: Armando Moraga.

El Cuarto Concierto contó con la participación del Coro de la Universidad y los solistas: Viola de Lawrence, soprano; Silvia Molina, contralto; Jorge Letelier, tenor y Mario Aguilera, bajo, quienes, bajo la dirección de Mario Baeza Marambio, cantaron la *Misa Brevis en Re Mayor, K. V. 190 de Mozart. Ave Verum Corpus* y *Baeza Marambio: Canto a Antofagasta*.

El Quinto Concierto consultó el siguiente programa: *Schumann: Adagio y Allegro Op. 70* para corno y piano; *Gliere: Impromptu, Op. 35, N° 9* para fagot y piano; *Tansmann: Sonatina y Debussy: "The Little Nigar"*.

Este recital estuvo a cargo de los profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile Emilio Donatucci y Raúl Silva y contó con el auspicio del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. La crítica de "El Mercurio" de Antofagasta fue muy halagüeña para ambos artistas, como también para Armando Moraga, piano, director del Conservatorio de Música de Antofagasta.

Conciertos de la Sociedad Mozart de Valparaíso.

La Sociedad Mozart programó en junio tres conciertos: el primero de música de cámara, con la participación de Lilo Boettcher, violín; Germán Carmona, flauta y Lily Goetz, piano, en obras de Mozart y Schubert; un recital de la pianista Berta Cano y un concierto del Coro de Cámara de Valparaíso bajo la dirección de Marco Dusì.

Difusión musical de la Universidad Austral.

La Orquesta de Cámara del Conservatorio, el Cuarteto de profesores y otros conjuntos de cámara recién creados en la Fa-

cultad de Bellas Artes de la Universidad Austral de Valdivia están desarrollando una amplia labor de difusión que abarca desde la provincia de Victoria a Punta Arenas. Los conciertos de la Orquesta de Cámara ascienden a siete en esta temporada de 1967 y se iniciaron el 19 de mayo. Todos los programas serán repetidos para estudiantes en Victoria, Temuco, Lanco, Río Bueno, La Unión, Osorno, Puerto Varas y Puerto Montt. La primera gira de la Orquesta tuvo lugar en julio con actuaciones en Chillán, Talca, Santiago y Valparaíso y la segunda se realizará a fines de año abarcando de Valdivia a Punta Arenas. La Temporada la dirigirán los maestros: Agustín Cullell, Decano de la Facultad y Director titular del conjunto, Eduardo Moubarak, Abraham Bravo, David Serendero, Wilfred Junge, Jorge Peña y Juan Pablo Izquierdo. Los solistas incluyeron a: María Angélica Castelbranco, piano; Eva Simek, cello; Manuel Bravo, violín; Santiago Adán, viola; Teresa Lagos, piano; Oscar Gacitúa, piano y alumnos del Conservatorio que fueron seleccionados en un concurso especial.

En la programación participaron, también, el Coro Singkreiss de Santiago, el Coro de la Iglesia Luterana de Osorno y el Coro de la Universidad Austral.

La Temporada de Cámara estará a cargo del Cuarteto de Profesores, el Conjunto instrumental de niños del Conservatorio y conjuntos especialmente invitados.

xvi Temporada Oficial de la Orquesta de la Universidad de Concepción.

El 23 de junio se inició la xvi Temporada Oficial que constó de 10 conciertos, y que finalizó el 25 de agosto.

El maestro Choo Hoey tuvo a su cargo los dos primeros, en los que se tocaron: *Mozart: Obertura "El Rapto del Serallo"*; *Beethoven: Concierto Nº 4* para piano, solista: Alfonso Bögeholz; *Mendelssohn: Sinfonía Nº 4*; *Haydn: Sinfonía Nº 102 en Si bemol*, *Schubert: Sinfonía Nº 8* y *el Magnificat de Bach* con la participación del Coro de Lima.

El tercer concierto fue dirigido por el maestro Olgerts Bistevins en un programa que incluyó obras de Mozart y Elgar.

El crítico Daniel Quiroga, en "El Sur", dice: "... La última sinfonía de Mozart, llamada "Júpiter" por sus admiradores para equiparar su grandeza con la divinidad olímpica, es en verdad uno de los momentos culminantes del arte sinfónico... Acometer su interpretación no es asunto que pueda detenerse en el solfeo de sus diferentes movimientos, ni secciones. Parecería ofensivo insistir en esto, pero no es menos ofensivo comprobar que se pueda ofrecer al público una simple lectura de esta maravillosa obra... El programa, demasiado caprichosamente dispuesto, ofreció la participación de

la soprano penquista María Elena Guíñez, como solista en un grupo de arias de Mozart. Se escucha a María Elena con agrado, por la belleza de su timbre y la seguridad musical de su desempeño. Lo que no quiere decir que haya sido acertada la selección del repertorio ofrecido. Hay cosas que cuadran mejor a su registro de soprano lírico-ligero...".

Los conciertos siguientes de este conjunto fueron dirigidos por los maestros Tovah, Culllell y W. Junge.

Coro Estatal de Lima visitó Talca.

El Coro Estatal de Lima fue invitado por la Municipalidad de Talca, la Universidad de Chile, el Rotary Club y el Coro Polifónico que dirige Germán Sánchez para ofrecer una serie de conciertos en la ciudad. El Coro de Lima actuó bajo la dirección de su fundador y director, Manuel Cuadros.

Difusión coral del Coro Polifónico de Concepción.

Bajo la dirección de Arturo Medina, el Coro Polifónico de Concepción ha continuado su programa de difusión coral ante gremios, sindicatos y colegios en Concepción y las ciudades vecinas.

Conciertos en Talca.

La Organización de Conciertos de Cámara de los Coros Polifónicos Santa Cecilia recibió en Talca la visita de la Orquesta de Cámara del Conservatorio de la Universidad Austral, dirigido en la gira por Eduardo Moubarak. El programa incluyó las siguientes obras: *Haendel: Concierto Grosso Nº 15, Op. 6, Nº 4*; *J. S. Bach: Concierto Brandemburgués Nº 3 en Sol Mayor* y *Haydn: Concierto en Do Mayor para violoncello y orquesta en Do Mayor*, solista: Eva Simek.

El Quinteto de Viento de Estocolmo, integrado por: Bengt Overstrom, flauta; Per Olof Gillblad, oboe; Thore Janson, clarinete; Bruno Laver, fagot y Rolf Bengtsson, trompa, ofrecieron un concierto en Talca el 4 de julio auspiciado por la Organización de Conciertos de Cámara de los Coros Polifónicos Santa Cecilia. El programa ejecutado consultó: *Vivaldi: Trio para flauta, oboe y fagot en Sol menor*; *Danzi: Quinteto en Mi menor, Op. 67, Nº 2*; *Villa-Lobos: Quinteto y Nielsen: Quinteto de Viento, Op. 43*.

Arica organiza una Orquesta de Cámara.

En el Centro Universitario de Arica, dependiente de la Universidad de Chile, se está formando una Orquesta de Cámara a cargo de los profesores Aída Herrera y Manuel Mamani. El director peruano Armando Sánchez Málaga ha estado trabajando con el conjunto, labor que ha sido de gran utilidad para sus miembros.

NOTICIAS

Dirigentes corales chilenos viajan a EE. UU.

La señora Ruth Godoy, directora del coro del Conservatorio Nacional de Música, Waldo Aranguiz, director del Coro Municipal; Mario Baeza, director del Coro de la Universidad Técnica del Estado y presidente de la Federación Coral Chilena, partieron a Estados Unidos para participar en el Festival de Música de Meadow Brook, que se celebró en la Escuela de Música de la Universidad de Oakland, en Rochester, Michigan, entre el 25 de junio y el 6 de agosto.

Se realizaron dos cursos bajo la dirección de Robert Shaw, uno de Música Medioeval y otro de Música Renacentista, con una duración total de seis semanas.

Visita del Dr. Hans-Heinz Stuckenschmidt.

Dentro de una gira realizada a través del Goethe Institut de Munich, por algunos países latinoamericanos, visitó Chile el compositor, escritor, crítico musical, catedrático, musicólogo y conferenciante Dr. H. H. Stuckenschmidt. En Chile ofreció dos conferencias en el Conservatorio Nacional de Música: "Desintegración atómica de la música moderna" y "La música en el período comprendido entre las dos guerras" y en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura habló sobre: "Transformación y crisis de la ópera alemana".

La personalidad del Dr. H. H. Stuckenschmidt es mundialmente conocida por la extraordinaria labor realizada en el campo de la musicología y de la enseñanza de esta disciplina. Sus artículos en las más importantes revistas musicales de Alemania, tales como "Melos", "Die Musik" y "Anbruch" y en las norteamericanas "Modern Music" y el "Musical Quarterly" abarcan importantes temas de la música en Alemania y de música contemporánea. En su calidad de crítico del "Frankfurter Allgemeine Zeitung" y "Neue Zuercher Zeitung" de Berlín ha realizado una importantísima labor y entre sus obras merecen mencionarse: "Arnold Schönberg", "La Nueva Música entre las dos guerras"; "Igor Strawinsky y su siglo"; "Creadores de la Nueva Música"; "Boris Blacher"; "La Opera en la actualidad" y "Maurice Ravel". Sus estudios musicológicos han sido editados también en la Cyclopedia of Music and Musicians de Nueva York; Diccionarios "Elseviers" de Amsterdam; Enciclopedia musical Ricordi de Milán y en la Encyclopedie de La Pleiade de la Nouvelle Revue Française de París.

El Coro de la Universidad de Chile cumple veintidós años de vida.

El Coro de la Universidad de Chile integrado por 130 voces y que dirige el maestro Marco Dusi y el Coro de Madrigalistas que dirige Guido Minoletti, han celebrado su aniversario con actos en la Casa del Coro y una serie de conciertos a Cappella.

Samuel Claro Valdés elegido por unanimidad Secretario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

El musicólogo y director de la REVISTA MUSICAL CHILENA, Samuel Claro Valdés, acaba de ser reelegido por unanimidad como secretario de la Facultad por el período 1967-1970.

En reunión extraordinaria de la Facultad, celebrada en el Consejo Universitario, los profesores miembros de la Facultad de Música eligieron para continuar en estas funciones y la propuesta será presentada al Presidente de la República en forma unipersonal.

Magda Mendoza triunfa en Brasil.

En Río de Janeiro se realizó el III Concurso Internacional de Canto SBRAC en el que participaron cantantes de Estados Unidos, Venezuela, Brasil, Rusia, Finlandia, Uruguay, Polonia, Perú y Chile. Representando a nuestro país participó la contralto Magda Mendoza.

Al referirse a la actuación de la contralto chilena, "O'Globo" afirma: "Magda Mendoza confirmó la opinión general de que es la cantante más seria, más musical, más inteligente del concurso. Su estilo es perfecto, perfecta la colocación de su voz, su fraseo nítido, tiene la habilidad de crear la atmósfera adecuada... Las voces poderosas de las rusas y la finlandesa marcaron los momentos brillantes del certamen SBRAC, pero las tres cantantes no llegaron a superar el nivel artístico establecido en la noche del domingo durante la inigualable interpretación de Bach que hiciera la chilena Magda Mendoza, quien fue una de las cuatro figuras más interesantes del concurso".

Hans Stein continuará sus estudios en el Conservatorio de Praga.

El tenor Hans Stein que se encuentra becado en el Conservatorio de Praga, plantel en el que estudia con el profesor Jaroslav Horáček, famoso bajo de renombre internacional, acaba de obtener la nota máxima en sus exámenes de fin de año. El próximo año obtendrá el certificado de estudios completos

en ese Conservatorio, y viajará a Leipzig para estudiar con el tenor Hans Joachim Rotzsch, interpretación de oratorios y fundamentalmente de los de Bach.

Hans Stein cantó a fines de junio la Misa de la Coronación de Mozart en una de las antiguas iglesias de Praga.

Publicación del hectogésimo número de la Revista Musical Chilena.

Con motivo de la publicación del número 100 de la Revista Musical, el señor Vice-rector de la Universidad de Chile, don Ruy Barbosa, envió a nuestro Director y redactora-jefe, la carta cuyo texto damos a continuación:

Señor Director, Señora Redactora Jefe:

Me es muy grato hacer llegar a Uds., con motivo de la publicación del hectogésimo número de la Revista Musical Chilena, junto con mi saludo más cordial, las expresiones de agradecimiento de esta Rectoría por el celo e idoneidad con que Uds. han contribuido a cimentar la bien ganada reputación de que goza la Revista Musical Chilena, tanto dentro como fuera del país.

Una revista dedicada al arte, y, más específicamente, a la música, suele ser leída por una minoría de especialistas. No es el caso de la Revista Musical Chilena, que a pesar de su línea de seriedad artística, entrega un material lo suficientemente variado como para atraer, incluso, a los lectores que carecen de una formación musical sistemática. Es extraordinaria y digna de encomio la labor difusora de los valores musicales especialmente chilenos y de nuestro folklore que ha realizado esta publicación. Publicación que se ha caracterizado, además, por su fina intuición para ofrecer materiales orientadores e informativos de la vida musical de otros países. Todo lo cual ha contribuido, sin duda alguna, a la depuración del gusto musical en nuestro país.

Les reitero mis agradecimientos y los felicito sinceramente,

RUY BARBOSA P.
Vice-Rector

Alemania dona al Instituto Interamericano de Educación Musical un instrumental Orff completo.

Un equipo completo de instrumental Orff, donó el Gobierno de Alemania al Instituto Interamericano de Educación Musical, organismo creado bajo el patrocinio de la Unión Panamericana y que depende de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

Los instrumentos fueron entregados por el Embajador alemán, Gottfried von Nostitz, en una ceremonia efectuada el 12 de julio

en la sede del Instituto, en presencia del Decano de la Facultad, Domingo Santa Cruz, la Directora del Instituto, Cora Bindhoff de Sigren y la totalidad de los profesores y alumnos.

Al entregar la donación, el Embajador von Nostitz señaló: "es un gran honor que antes de mi partida, se me brinde la oportunidad de visitar un Instituto en el cual los pedagogos latinoamericanos son introducidos a un arte que pertenece a la más hermosa de las manifestaciones de nuestra cultura: la música". Luego habló el Decano Santa Cruz, quien destacó el gran aporte que han entregado el pueblo alemán a la historia de la música y al desenvolvimiento de este proceso en Chile.

Concierto de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica al Presidente de la República.

En el Gran Salón del Palacio de La Moneda, el conjunto dirigido por Fernando Rosas, ofreció un concierto al Presidente Frei para agradecer así las atenciones brindadas al conjunto por los embajadores chilenos en Argentina, Brasil y Uruguay, durante una reciente gira efectuada por la orquesta a esos países. La reunión contó con la presencia, además de la del Jefe del Estado, de Ministros de Estado, Cuerpo Diplomático residente y numerosas otras personalidades.

Instituto de Estudios Secundarios de la Universidad de Chile celebró su trigésimo cuarto aniversario.

El Instituto Secundario es un establecimiento docente de enseñanza media para niños que seguirán carreras artísticas, creado en 1933 por iniciativa del entonces Decano de Bellas Artes, Domingo Santa Cruz, actual Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

El Instituto en estos 34 años de existencia ha desarrollado una labor de inmensa importancia cultural entre los estudiantes de las carreras artísticas.

En el acto de conmemoración se descubrió un retrato del Decano Santa Cruz ante la presencia de gran cantidad de ex alumnos, muchos de ellos de destacada trayectoria artística, como Gustavo Becerra, Malucha Solari, Draco Maturana, Gracia Barrios y muchos otros.

Carmen Cedeño obtiene Premio Orrego Carvallo.

El Conservatorio Nacional de Música otorgó el premio "Orrego Carvallo" con mención de violín, a la estudiante Carmen Cedeño Chanis, de nacionalidad panameña, quien ingresó al Conservatorio en 1961.

Octavio Cintolessi contratado por la Opera de Zürich.

Cintolessi se encuentra actualmente en Zürich trabajando en la Opera de esa ciudad con Nicolás Beriosoff. Irene Milovan, ex bailarina solista del Ballet Municipal, está obteniendo grandes éxitos en Suiza en los ballets "Romeo y Julieta" y "Lago de los Cisnes".

Dos jóvenes bailarines del Ballet de Arte Moderno, formados por Cintolessi, están actuando en Europa con éxito: Sergio Zúñiga en el Ballet de la Opera de Stuttgart y Alfonso Piñeiro, en Hanover.

Biografía del Teatro Municipal.

Este año el Teatro Municipal cumplirá 110 años de existencia. Alfonso Cahn, escritor y cronista, está preparando una nueva edición de su "Pequeña Biografía de un Gran Teatro". La primera edición se hizo en 1952 y esta segunda abarcará hasta 1967.

Ena Bronstein y Philip Lorenz ofrecen un curso para pianistas.

En la Escuela Moderna de Música, los pianistas Ena Bronstein y Philip Lorenz dictaron un curso para ejecutantes y oyentes. Las clases de duración de dos horas, dos veces por semana, fueron de gran provecho para los pianistas chilenos.

La Sinfónica de Concepción tendrá teatro propio.

La Sinfónica de Concepción ha celebrado su trigésimo tercer aniversario de vida con la colocación de la primera piedra del edificio que construirá esta institución en la Diagonal Pedro Aguirre Cerda en la capital penquista, ceremonia que fue presidida por Arturo Medina, director del conjunto y en la que estuvieron presentes todas las autoridades locales.

Enrique Pino Kokish, obtiene beca para estudiar en París.

El Conservatorio de París ha becado al niño Enrique Pino Kokish, hijo de la violinista de la Orquesta Sinfónica de Chile, Norma Kokish, para continuar sus estudios de violoncello en ese plantel bajo la tuición de Bernard Michelin. El artista francés oyó tocar al niño en el Conservatorio Nacional, donde estudia con el profesor Arnaldo Fuentes, y quedó altamente impresionado por su extraordinario talento. El Gobierno de Chile mantendrá el sueldo de su madre, Norma Kokish, a fin de que ella pueda acompañar al niño a Francia.

Brunin Zaror obtiene el primer Premio del Conservatorio de Ginebra.

El pianista chileno César Brunin Zaror obtuvo el primer Premio de Virtuositad en el Conservatorio de Ginebra, gracias a su dominio del instrumento. La prensa celebró este triunfo del joven chileno con entusiasmo. En "El Correo" del 22 de junio, leemos: "De los candidatos para optar al premio de virtuosidad, sin duda alguna posible, es César Brunin Zaror quien se impuso de la manera más evidente. Hay en este pianista una concentración y lucidez constantes, cualidades a las que se suman un vuelo y una bravura que le permiten dominar sin problema aparente una obra como el Vals Mefisto de Liszt. . . La primera parte del recital demostró su poderoso y justo conocimiento de los diferentes estilos, tanto en la Partita de Bach, la Fantasía de Haydn, la Sonata de Beethoven como en la Sonata de Berg que completaba el programa y que fue recreada con todo el lirismo de esta página". El "Journal de Ginebra", por su parte, dice: "Las interpretaciones del señor Brunin, en todo momento apasionantes, reflejaron una estética bastante personal. Por mi parte, fui conquistado por una Partita de Bach asombrosa de transparencia y de expresión inventiva, sometida a una minuciosa búsqueda de sonoridades, tanto como por la temible Patética que fue traducida con una poesía interna, un fuego vehemente, un "toucher" lleno y muy ligado, testimoniando finalmente una asombrosa madurez. . . Su talento puede a veces no gustar por su excesiva originalidad, pero eso es precisamente lo que hace la belleza de sus interpretaciones".

Brunin Zaror fue becado en 1955 por el Gobierno Alemán obteniendo a los 17 años el título de concertista en el Conservatorio de Colonia. En 1957 se dio a conocer al público germano con el Concierto N° 1 de Chopin, bajo la dirección de Hermann Scherchen. En 1958, al regresar a Chile, gana el primer premio del Concurso Chopin y parte a Varsovia. En 1962 fue designado Adicto Cultural en Ginebra, distinción que le permitió continuar sus estudios ahora tan brillantemente concluidos.

Jorge Román volvió de París después de un año de estudios en el Conservatorio de esa ciudad.

El cellista Jorge Román, que en 1965 ganara el Concurso Nacional "Bernard Michelin", instituido por el gran músico francés para fomentar el amor por el cello entre los instrumentistas nacionales y que consta de una beca por un año en la cátedra de Michelin, en el Conservatorio de París, acaba de regresar a Chile después de haber gozado durante el período 1966-1967 del curso especial dictado por Michelin.

Jorge Román, uno de los jóvenes talentos más promisorios del país, y profesor de la cátedra de cello del Conservatorio Nacional de Música, ahondó con Bernard Michelin, discípulo éste de los grandes cellistas de la escuela francesa, Bazelaire y Maurice Marechal, la enseñanza del cello dentro del marco de la tradición francesa. Dedicó sus mayores esfuerzos al dominio de las obras pedagógicas a fin de instituir en nuestro Conservatorio una clase superior de violoncello. Jorge Román desea convertir al Conservatorio en un centro de perfeccionamiento superior de violoncello no sólo para los instrumentistas chilenos sino que, también, para los cellistas de toda Latinoamérica. El curso superior de violoncello, dictado por Román, se inició para los alumnos del Conservatorio en el mes de agosto, con duración de dos meses y medio e inscripción libre.

Al referirse a su experiencia en París, Román destaca la importancia que se le da en el Conservatorio en Francia al solfeo y al perfeccionamiento auditivo e instrumental a través de concursos y becas en ciclos de perfeccionamiento de duración de tres años. Los ganadores de estos concursos tienen ayuda financiera para realizar sus estudios superiores, y como también pertenecen a la Orquesta del Conservatorio, cuya labor es remunerada, no tienen preocupaciones financieras. El Conservatorio de París, además, ayuda a los egresados para que puedan presentarse a los concursos internacionales y así obtener distinciones para su patria.

Otro aspecto que también destacó es el hecho de que los músicos jóvenes tienen la oportunidad de continuar sus estudios secundarios por correspondencia e incluso realizar estudios universitarios por este mismo medio.

La actividad de conciertos realizada en Francia por Jorge Román incluye un recital en la Maison de l'Amérique Latine y dos audiciones en el Office de la Radio Télévision Française, donde grabó la Suite Nº 5 para cello solo de J. S. Bach, el Dúo Concertante de Juan Orrego Salas y la Partita Nº 1 para cello de Gustavo Becerra.

Participó también, en el curso de Michelin, en la Escuela Internacional de Verano de Niza y en el curso de música de cámara de Joseph Calvet.

Román aprovechó su estadía en Europa para visitar varios países. Asistió al Festival de Bayreuth y en Mittenwald y Bubenreuth, cerca de Nuremberg, se preocupó de estudiar como funcionan los centros de Lutería de esa zona de Alemania, la más importante del país en la fabricación de instrumentos.

Hilda Cabezas becada a Alemania.

La pianista Hilda Cabezas, alumna del Conservatorio Nacional de Música, partió a Alemania por dos años, becada por el Goethe

the Institut de Munich para perfeccionar sus estudios.

Acto de homenaje al Maestro Ismael Parraguez en la Universidad de Chile.

Con motivo de conmemorarse en el presente año el cincuentenario del fallecimiento de don Ismael Parraguez, tuvo lugar en el Salón de Honor de la Universidad de Chile un solemne acto, como parte de las festividades que celebran el 154º aniversario de la fundación del Instituto Nacional.

En este gran plantel de educación secundaria, así como en el Liceo de Aplicación y Escuela Normal, tuvo Parraguez a su cargo las clases de música. Aunque esto ocurrió en las primeras décadas del presente siglo, aún se recuerda su paso por estos establecimientos y la inmensa y duradera acción que desarrolló su polifacética personalidad.

Además de poeta, novelista, compositor y autor de obras didácticas sobre la enseñanza musical, muy avanzadas para su tiempo, el Maestro Ismael Parraguez fue un precursor en Chile de la valorización y recopilación de la música folklórica nacional. Fruto de sus esfuerzos, con los difíciles medios de que entonces se disponía, presentó en 1913, al primer concurso abierto por la Universidad de Chile en este campo, una obra compuesta de cien trozos, seleccionados entre aquellos que él recogió. Esta recopilación obtuvo el primer premio, pero su publicación prometida aún está pendiente. Es posible sea editada por el "Instituto de Investigaciones Musicales" de la U. de Chile. Está lista para ello, complementada con dos vastos estudios: uno biográfico sobre Ismael Parraguez y su importante labor total, y otro de carácter técnico-musical, que analiza el contenido mismo de los manuscritos, realizado por el compositor e investigador Prof. Jorge Urrutia Blondel, quien por esta razón fue invitado a participar en este acto. En su discurso esbozó los distintos aspectos de Ismael Parraguez, especialmente los musicales.

También hablaron: el ex Ministro de Educación Pública, don Alejandro Ríos Valdivia, don Guillermo Gandarillas (Secretario del Centro de ex alumnos del Instituto), y el poeta Roberto Meza Fuentes, en el momento de entregar algunos premios obtenidos por los alumnos del I. Nacional y Liceo de Aplicación en un concurso literario. Estaban presentes los Rectores de ambos establecimientos, cuyos conjuntos corales cantaron sus himnos respectivos, letra y música de Ismael Parraguez.

Un hijo del Maestro estuvo también en la mesa de Honor; don Julio Parraguez Ortiz. Y una nieta: Srta. Patricia Parraguez, distinguida pianista, estudiante en la Universidad de Indiana (E.E.U.U.), de paso por Chile, colaboró también en la parte musical de este solemne acto.

Commemoración de los cincuenta años cumplidos por la "SOCIEDAD BACH" desde su primera etapa de actividades.

El día 24 de junio del presente año transcurrían justamente cincuenta años desde el momento en que Domingo Santa Cruz inició lo que podría llamarse la primera fase de existencia de la "Sociedad Bach". Del grupo primitivo que lo integró, sólo queda Santa Cruz, su fundador.

No obstante la importancia de este cincuentenario en la historia de la música chilena e, incluso en la de la cultura general del país, el evento se celebró con mucha sobriedad; en el día preciso sólo hubo recuerdos en una pequeña mesa redonda, transmitida luego por la Radio I. E. M.

Pero un entusiasta miembro de la institución en su segunda etapa, el profesor Jorge Urrutia Blondel estimó que, en un día muy rememorado por los socios, debería efectuarse una última reunión de ellos, a fin de dar énfasis al importante acontecimiento, rendir homenaje al fundador de la Sociedad y reconocimiento a toda su labor.

Secundado por algunos socios, organizó así la manifestación que tuvo lugar en la Biblioteca del Conservatorio Nacional el día 28 de julio último, en la mañana.

Concurrió un gran número de los miembros de la institución que pudieron convocarse, y algunas distinguidas personalidades invitadas.

Acerca de los detalles de motivación misma de este acto, que resultó brillante y emotivo, puede dar mejor fe el discurso pronunciado por su organizador, quien ofreció la manifestación en nombre de todos los presentes.

El texto íntegro de las sentidas palabras de Jorge Urrutia es el siguiente:

"Domingo Santa Cruz; Gran Hermano en Bach; permitid que, por lo menos en esta excepcional ocasión, usemos preferentemente tal título, en vez del de señor Decano, o de tantos otros que habéis ganado en vuestras múltiples labores culturales.

Pero es el nombre que cariñosa y familiarmente os hemos dado antaño, en el seno de nuestra Hermandad musical, la que vos fundasteis e hicisteis que fructificara con tan variada y formidable cosecha.

Gran Hermano, entonces, ya que el título es el legítimo, ved como se justifica precisamente ahora ante el milagro-*causa* de indudable emoción para vos y todos nosotros —que significa este reencuentro, tras algunas décadas de dispersión, de un grupo de muchos de los que, también cordial y simbólicamente, nos llamábamos "Hermanos en Bach". Pues de nuevo estáis entre ellos, en este acto a los que también concurren algunos distinguidos ajenos a sus filas, expresa y merecidamente invitados.

Pero es siempre una reunión íntima. Casi podríamos emotivamente denominarla un "ensayo general", esta vez del recuerdo. Y también el de la justicia y reconocimiento para vos.

En realidad, muchos de los que fueron miembros de nuestra institución están aquí. Pero no están los numerosísimos que fueron. Cien causas han raleado las filas; muchos no pudieron ser ubicados, no obstante nuestros ingentes esfuerzos. E, infortunadamente, algunos muy preciados ya disfrutaban de sus eternidades. Y hacia ellos vaya también ahora nuestro intenso recuerdo.

Pero los que en esta ocasión tiene el privilegio de estar presentes, respondiendo con entusiasmo a nuestro llamado, demuestran que no obstante cambios exteriores que obviamente cincelan los años —ya lo habreis observado— no se ha perdido su espíritu de cohesión, ni desdibujado sus reminiscencias, algunas muy preciadas, de adolescencia o juventud plena. Tampoco hemos olvidado vivencias de un exaltado momento de nuestras vidas, cuando descuidadamente cantamos, porque era bello cantar lo bello, sin imaginar primitivamente que éramos robusto tronco para sostener todo el ramaje a que posteriormente disteis potente savia y vigor.

En realidad, pertenecemos todos, salvo vos mismo, a una segunda etapa en nuestro devenir, la más nueva y ya de acción pública de la Sociedad Bach, tras aquella de su privada y cripto-historia, en la que efectivamente se marca el medio siglo de existencia total, cumplido hace poco más de un mes. Fue el momento en que, junto a unos pocos que desafortunadamente no están entre nosotros, sentisteis en plena adolescencia que en estas latitudes había una fina pero recia heredad musical ya casi olvidada. Y así, en una mágica tarde de San Juan, en 1917, evocasteis algo de los viejos maestros de la polifonía en este Santiago del Nuevo Extremo, casi virgen de sus sonoridades. Todo en el seno de un pequeño círculo de amigos, en vuestro hogar. Nunca pudisteis pensar entonces lo que esta fina y desusada acción juvenil habría de provocar con el tiempo en la historia de la cultura y música chilenas. ¡Toda una sucesiva, rara y paradógica mezcla de cosas!: los cantares fueron espadas, y las espadas realizaciones.

¿Como si no lo supiéramos bien nosotros!
¿Y cómo nació todo esto? ¿Premoniciones? ¿Destino de Chile? ¿Asunto de astros?

Como siempre, jamás alcanzamos a percibir el centro tremendo del gran Círculo de lo Ignorado. Sólo captamos algo de sus bordes inferiores, transformados en hechos que a nosotros, los limitados, y en relación a nuestra estatua, le damos toda suerte de significaciones.

Pero es el hecho que no sólo arrancasteis de nuestros pechos los "Cantos de Gloria" del inmenso Juan Sebastián, entre otros teso-

ros musicales del pasado y de la época más moderna, haciéndonos vivir en realidades aquello del "Cantet Vir", primera línea latina incluida en la enseñanza que tan bien elegisteis, acompañando la efigie del gran Cantor, adoptada entre otros grandes maestros, como guía y bandera del movimiento.

Estimamos que también la segunda línea latina, aquella que dice: "Cantet Vita" podría interpretarse como el conjunto de vivencias en la acción: símbolo de cantares más realizaciones efectivas, en el momento —casi diríamos heroico— cuando entrasteis a batallar, convencido ya de la necesidad de ello. Y entonces también sentimos ebullición de vida, pues todos colaboramos en las campañas de depuración y renovación musical en nuestro país, frente a todo lo cual fuisteis valiente General en Jefe.

Fue la fase en la que, para despertar morderas de todo orden, nos llamasteis a entonar trompetas, —que imaginábamos debían ser en Re—, a fin de abatir muros del somnoliento Jericó chileno.

Para muchos de los más jóvenes en el actual escenario musical del país, podrían aparecer exageradas, acaso asaz encendidas todas estas palabras. Para los que se inician en nuestro Arte —e incluso para distinguidos maestros— lo dicho no sería más que vieja y curiosa historia. Pero ojalá la conociesen bien. Incluso hacemos votos para ello, materializado en alguna forma de divulgación.

La "Sociedad Bach" no ha sido un mero nombre en la historia de la música chilena, ni un venerable fantasma. Ni menos su fundador. ¿No lo tenemos aquí presente, en plena labor, con cada vez más nuevas fundaciones? ¿No han estado también actuando, en determinados momentos ilustres sucesores y colaboradores, impregnados de su mismo espíritu, a los que también tanto debemos y mucho honramos?

Afortunadamente, y desde un punto de vista individual, nosotros no somos meras sombras los que otrora constituimos el grueso de las huestes de la institución, parte de los cuales hemos concurrido a este evento. Podemos dar fe de muchas cosas y, movidos por el entusiasmo, hemos venido a demostrar que no podíamos pasar inadvertido el evento que conmemoramos, ni la fecha precisa para congregarnos, que otrora fue la preferida para hacerlo: 28 de julio, día de la muerte de Bach. Sólo que antes, la celebración algunas veces se exteriorizó en ceremoniales de fraternidad, casi esotéricos, muy privados y... a las doce de la noche. Si hoy lo hacemos con sencillez, y a las doce del día, la diferencia en los punteros y el cuadrante, son hitos que nos hablan ya de distancia con nuestras mocedades.

Después de este emocionante momento colectivo, vendrá el retorno a la individualidad y algunos a nuestras soledades. Pues, no

obstante buenos propósitos que puedan nacer al calor de esta extraordinaria reunión, la experiencia nos enseña que ésta podría ser acaso la última que celebremos. No lo deseamos, aunque puede prácticamente suceder. Esto agregaría mayor emotividad al presente encuentro.

Pero el hecho es que, colectivamente, la Sociedad Bach, luego de su voluntario receso, hace algún tiempo, no tiene ya un papel que desempeñar como tal en nuestro medio musical, después de hacer entrega a este de tantos buenos frutos.

Sin embargo, no todo ha de ser recuerdo de conjunto. Es ya precisamente el momento de decir que toda una inmensa etapa que ha seguido la consideremos simbólicamente nuestra, aunque concentrada en quien mejor podría representarla, pues junto con encarnar al más auténtico espíritu colectivo, que el mismo nos infundió, cuenta con tal número de condiciones de todo orden, que sólo así fue posible el éxito obtenido en tantas y tantas iniciativas, fundaciones, organismos, etc., que han destacado a Chile, sobre el plano musical, en el concierto de las naciones Latinoamericanas. Y todo esto, sin renunciar a su importante labor como artista, en los dominios de la composición.

Y este no es otro que nuestro Gran Hermano, Domingo Santa Cruz, a quien venimos a rendir hoy un especial homenaje.

Pero el mismo nos infundió austeridad, que es también virtud chilena en general. ¿Debemos, pues, hacerle un vasto elogio, cuando todos fuimos testigos presenciales de su inmenso afán? ¿Debemos enumerar cuanto ha hecho desde su elevado cargo de Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales? ¿No están presentes y tangibles los resultados, para todos cuantos hemos seguido su incansable trayectoria, a través de numerosos años, hasta este mismo instante en el que acaba de iniciar las tan esperadas y purificadoras actividades radiales?

Y acaso más hechos vendrán. Por esto siempre lo comparamos al personaje cervantino "cuyo descanso era el pelear", entendiéndose por esto último su extraordinaria facultad de vencer dificultades.

Y así, en lo encendido de estas batallas —algunas muy duras— y ya durante vuestras gestiones públicas y oficiales, os habéis encontrado con puntos de vista distintos a los vuestros; algo perfectamente normal para un renovador decidido. Acaso algunos de nosotros los hayamos sustentado o podamos aún sustentarlos. Sois humano y los demás también. Pero teneis el sentido del diálogo y honrais la franqueza y lealtad al recibir formulaciones que busquen soluciones de justicia.

Todo esto en cuanto a Decano, expuesto a todos los fuegos de la vida ciudadana.

Como conductor de nuestra entidad, empero, y como "Gran Hermano", si otros os

discutieron, para nosotros habéis quedado siempre como la gran figura, respetada e indiscutible.

Tolerareis, eso sí, Gran Hermano en Bach, que sea un simple soldado en la acción total, quien con mucho orgullo y turbación emotiva, entregue esta ofrenda al General, cosa tal vez no registrada en ninguna crónica. Pero ello no sólo lo hace por consenso de los "Hermanos" y en representación de estos. Quiere también justificarse recordando que fue siempre el "Maestro de ceremonias" en los actos casi litúrgicos de la Hermandad y, además, el único miembro del primer Directorio de la etapa pública de ella que aún está, no diremos con las armas sino con las "pautas en la mano", al modesto servicio de nuestra música y de la Universidad de Chile.

Y a propósito, nuestro homenaje se extiende también a ella, pues es el noble campo donde pudisteis sembrar tanta y buena semilla, a través de su organismo correspondiente: la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, una de vuestras más afortunadas creaciones, a la que hoy también honramos con el más profundo de nuestros respetos y gratitudes.

En suma, Gran Hermano en Bach, advertimos finalmente que también habéis vivificado la tercera línea latina de nuestro emblema: "Cantent facta".

Habéis cantado con los hechos, y como en otros tiempos, ya a medio siglo de distancia, seguís "marcando la entrada", por decirlo así, a todo un himno de cosas que en conjunto viene a ser la completa y bien organizada vida musical de nuestra comunidad chilena, por ello tan orgullosa de Vos, Domingo Santa Cruz, que seguís siendo para nosotros el siempre inmanente Gran Hermano en Bach".

Luego de hacérsele entrega del pergamino, Domingo Santa Cruz agradeció en una emocionada improvisación el acto realizado, la ofrenda misma y las palabras expresadas.

En líneas generales, pasó revista con mayores detalles, a algunas de las decisivas realizaciones que le han correspondido llevar a cabo, tanto en los tiempos mismos de actividad de la "Sociedad Bach" como después, actuando ya como Decano de la Facultad.

Recordó la inapreciable colaboración de algunas personalidades y amigos, en especial a Alfonso Leng, Carlos Humeres y Guillermo Echeñique, Tomás Oscariz, entre otros. También a algunos sucesores de su obra en algunos determinados momentos, citando el caso de Alfonso Letelier.

A todos ellos agradeció y a su vez rindió homenaje, así como también a los socios en general, su asistencia a este acto y su apoyo efectivo en los momentos de acción de la Sociedad Bach, al alentar sus iniciativas y participar en ellas.

Firmaron el pergamino entregado los siguientes socios, casi todos asistentes a la reunión, pues algunos se excusaron por diversos motivos¹: Eduardo Arrau, Jorge Urrutia Blondel, Enrique López, Adriana Herrera de López, Magdalena Petit, Laura Vergara, Roberto Ide, Higinio González, Arturo E. Venegas, Arnaldo Tapia Caballero, Luis Grez Pérez, Luis Alberto López, Waldo Concha Campbell, Luis Perelman, Simón Perelman, Inés Pinto, Alfonso Leng, Margarita Petit, Harry Rahausen, María Aldunate, Marta Petit, Juana C. de Fierro, Inés Santa Cruz de Pinto, Victoria Echeñique de Noguera, Josefina Barros de Domínguez, Alfonso Letelier, Carlos Domeyko, Eugenio Pereira Salas, Margarita Valdés de Letelier, Domingo Santa Cruz Morla, Roberto Célis, Emiliano Ureta, Jacqueline Guyot de Grandmaison, Elena Hunneus de Lindholm, Rebeca Barros Larraín, Eduardo Humeres, Teresa Orrego Salas de Illanes, Inés Villanueva, Cora Bindhoff, Juan Orrego-Salas, Juan Cohn Montandon y Elena Concha de Puga.

¹ En esta nómina se ha seguido el orden en que se anotaron las firmas.

NOTAS DEL EXTRANJERO

Festival de "La Primavera de Praga".

Nuestro corresponsal en Praga, Hans Stein, nos ha enviado una breve reseña sobre el vigésimo segundo Festival de Praga, uno de los más interesantes e importantes de Europa.

Cada año este Festival tiene un "Leitmotiv", este año fue el 50 aniversario de la Revolución de Octubre, razón por la cual hubo en el programa gran cantidad de conciertos de artistas soviéticos además de la participación de la Filarmónica de Leníngrado que ejecutó, principalmente, obras de compositores soviéticos.

Entre los mayores éxitos del Festival deben destacarse los conciertos de Claudio Arrau y, muy principalmente, su recital. El público de Praga que adora a Arrau, lo considera el más gran pianista de la actualidad. La crítica también se unió al coro de las alabanzas afirmando que "su concierto fue una vivencia y que el hombre crece con los años". Hubo la posibilidad, en este Festival de comparar a Arrau con nombres tan grandes como Gilels, Cherkassky, Anda y otros, frente a los que sobresale por su inmensa musicalidad.

Otro de los conciertos cumbres de este Festival fue el Deller Consort, conjunto de

madrigalistas ingleses, dirigidos por el contrateno Alfred Deller. Tanto las obras interpretadas por el conjunto como las canciones cantadas por Alfred Deller, acompañadas por laúd, fueron de una perfección singular.

Los conciertos de las orquestas de Leningrado, de Viena y la Filarmónica Checa fueron de tan alta categoría que es casi imposible determinar cuál es mejor. No obstante, la Filarmónica Checa se distingue por la belleza del sonido y la gran musicalidad propia al pueblo checo. Václav Neumann dirigió al conjunto en un concierto de obras contemporáneas de gran categoría, en el que Helga Pilarczyk cantó "Erwartung" de Schönberg.

La totalidad de conciertos de este festival fue de 55, más cuatro presentaciones del Ballet del Teatro Bolshoi de Moscú y 13 funciones de ópera entre las que figuraron los estrenos de "Turandot" de Puccini y de "Jakubowsky" y el "Coronel" del compositor alemán Klebe.

Este Festival que, por tradición, se inicia con el ciclo "Mi Patria" de Smetana, termina con la Novena Sinfonía de Beethoven.

Motetes de Bach en versión original.

En la serie Musicaphon de la Bärenreiter Verlag de Cassel se ha publicado una nueva grabación completa de los motetes de J. S. Bach basada en la notación de la "Nueva edición Bach". Esta edición completa de la obra de Bach, según las últimas investigaciones realizadas, aporta a esta interpretación auténtica, una categoría extraordinaria. En la grabación de los Motetes intervienen junto al órgano instrumentos de arco y de viento. "La diferencia con respecto a anteriores grabaciones de los motetes es enorme —según afirma el 'Neue Zürcher Zeitung'—. La interpretación de la escalonía de Gächting y el Colegio Bach de Stuttgart, bajo la dirección de Helmuth Rilling, es un verdadero documento sobre los conceptos y estilo bachiano".

"Los Caprichos" de H. W. Henze.

En Duisburg acaba de estrenarse "Los Caprichos" del compositor alemán H. W. Henze, obra que se inspira en las ochenta y cuatro agua fuertes de los "Caprichos" de Goya. El compositor no trata de interpretarlos ilustrativamente sino que más bien triunfa en esta partitura una belleza esotérica. La fantasía para orquesta de veinte minutos, cuyas partes se funden una en otra, es seguramente una de las mejores y más sutiles de Henze.

Segunda semana de música religiosa contemporánea.

En Cassel se realizó la "Segunda semana de música religiosa contemporánea" con el

estreno de cinco obras. La de mayor interés fue "Epifanía" de Reinhold Finkbeiner para soprano, contralto, barítono, tres grupos de instrumentos de percusión y órgano, obra que encanta por su concentrada disposición. Otro estreno fue "Klanginformationen für OrgeP" de Hans Peter Haller, compuesta en 1967, y la composición para órgano de Klaus Hashagen, "Timbres". En un concierto a cappella se interpretó por primera vez la obra para órgano de Erhard Karkoschka "Triptychon über B-a-c-h".

El sacerdote y musicólogo Dieter Schnebel ofreció una conferencia sobre perspectivas teológicas y musicales y además se estrenaron sus dos composiciones habladas para 15 solistas vocales.

"Música sacra" en Nuremberg.

En la 16ª Semana Internacional de Órgano, "Música Sacra" de Nuremberg, participaron solistas de Francia, Holanda, Polonia, E.E. U.U. y Alemania. En los programas figuraron obras contemporáneas, de J. S. Bach, y de compositores anteriores a Bach.

En un concierto coral en la Sebalduskirche se cantó "Stabat Mater" de Penderecki y la "Oración de un alma atribulada" de Giselher Klebe para coro y órgano. En este concierto se estrenó "De visione resurrectionis" para coro, batería y órgano del joven compositor Werner Jacob y "Misa Alemana" de Max Gebhard.

Te Deum de Wilhelm Furtwängler.

El gran director de orquesta Furtwängler escribió, además de sinfonías, dos conciertos para piano y otras obras de cámara, un Te Deum que data de 1910, que ha sido estrenado este año en Berlín. La obra es de un "indomable ímpetu expresivo" pero con dos puntos de quietud, "Te ergo quaesumus" y "Miserere Nostri Domine", en los que Furtwängler crea una introversión que ha hecho decir al chantre de la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, Karl Straube, que esta obra es una de las composiciones modernas más perfectas de su género.

Museo Brahms en Baden-Baden.

La Sociedad Brahms ha convertido en Museo la casa en que vivió Brahms en Baden-Baden entre 1863 a 1873. En ella se reunirán documentos sobre la vida de Brahms, grabados, partituras e impresos.

Conjunto de los Festivales Richard Wagner de Bayreuth en los Festivales de Osaka.

Por primera vez viajó al Japón el conjunto completo de cantantes y técnicos de Bayreuth para presentar "Tristán e Isolda" y "La Walkiria" en el Festival de Osaka.

Birgit Nilsson y Wolfgang Windgassen cantaron los papeles principales de "Tristán" bajo la dirección de Pierre Boulez frente a la orquesta de la Radio japonesa. Cantaron "La Walkiria" Ania Siliá, como Brunilda, Jess Thomas como Sigmundo y Grace Hoffmann en el papel de Fricka, con escenografías de Wieland Wagner montadas por el ayudante del escenógrafo desaparecido, Peter Lehmann.

Antología de Liturgia Sefardí.

La presente antología (que constará de tres volúmenes) representa el fruto de veinte años de compilación, transcripción y preparación para su publicación, del vasto tesoro de música popular y litúrgica de las comunidades sefardíes que hablan el Ladino vernáculo en Turquía, Grecia, Bulgaria, Yugoslavia, Rodas y Tánger, así como también las comunidades sefardíes de Holanda y del Marrueco francés. La publicación de este primer volumen de la Antología fue auspiciada por el Departamento de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura de Israel.

En este volumen se incluyen 163 de los aproximadamente seiscientos cánticos, *piutím* (himnos), rogativas, salmos y plegarias sabáticas y festivas que comprende la Antología. Los dos que han de seguirle incluirán melodías y canciones profanas para la celebración de matrimonios, nacimientos y otros acontecimientos familiares. Estas melodías existen todavía en la actualidad entre los judíos de habla ladina, cuyo número está mermando.

El primer volumen de la Antología ilustra una nueva y notable manera de abordar la recopilación de música y tradiciones populares en Israel. En las partituras figuran las letras en hebreo con su transcripción en caracteres latinos. Se agrega asimismo la tradicional versión ladina de las canciones y *piutím*. Esta Antología será una obra de gran utilidad, tanto para los estudiosos y musicólogos que se dedican a la investigación de la música y el folklore en la zona de la cultura española, como para quienes se interesan por el idioma ladino (judeo-español).

Las 163 composiciones comprenden numerosas versiones distintas y variantes de melodías. El himno *Igdal*, entonado al finalizar los oficios del viernes por la noche en la sinagoga, es un ejemplo ilustrativo: se lo presenta con no menos de veinte melodías, tal como lo cantan los judíos de Salónica, Amsterdam, Fez, Meknes (Marruecos), Tánger, Jerusalén y otros lugares. El *Ein kelo-heinu* del oficio sabático matutino figura con quince melodías y el *Adón Olam*, con trece. El himno del viernes por la noche, *Lejá Dodi*, compuesto en el siglo XVI por el caba-

lista de Safad, Shlomo Alkabetz, se transcribe con catorce variantes de melodías, entre ellas un cántico fúnebre para el Shabat que precede al ayuno de *Tisha Beav*, y otro, muy alegre, que entonan los judíos de Sarajevo el viernes anterior a una festividad. Como el número de chantres especializados *piutím* sefardíes se está reduciendo, a la vez que los contactos más estrechos entre las diversas comunidades tornan borrosas sus características distintivas, el señor Itzhák Navón, director del Departamento de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura de Israel dice, en la introducción: "Sin duda en este encuentro de culturas... estas joyas están dotadas de un singular encanto. Serán asimismo un digno monumento a las pasadas glorias del judaísmo español. Ciertamente, la Antología proporcionará una fuente de inspiración a los chantres y a todos los amantes de la música litúrgica".

La "Elegía a Machu Picchu" de Garrido Lecca.

En el Suplemento Dominical de "El Comercio" de Lima, del 11 de junio, apareció un artículo del compositor peruano Enrique Iturriaga sobre la "Elegía a Machu Picchu" de Garrido Lecca, cuyo texto reproducimos a continuación:

Muy pocas personas conocen en nuestro país la corta, pero valiosa obra orquestal de Celso Garrido Lecca; en Lima sólo se ha estrenado su Sinfonía, que data de 1961. Muchos menos aún, saben que su "Elegía a Machu Picchu" —también para orquesta— ha tenido resonancia internacional.

La obra fue encargada al compositor por el director Hermann Scherchen para ser incluida en su repertorio de conciertos. El solicitó a Garrido Lecca una obra corta, de "no más de 8 minutos", para una orquesta "no más grande que la usada por Beethoven". La lectura de los poemas de Martin Adán, que impresionaron mucho al compositor y la obligada reclusión al fracturarse un pie, coincidieron, y Celso Garrido escribió la partitura en cerca de mes y medio en Santiago. La obra terminada fue enviada al famoso director, pero lamentablemente poco tiempo después falleció Scherchen sin haberla estrenado.

La "Elegía a Machu Picchu" ha sido conocida en Lima por el autor de estas líneas a través de la partitura y de las grabaciones en cinta magnetofónica traídas por el propio compositor en su viaje de retorno de los EE. UU. a Chile, país donde reside, y que lo acogió desde sus comienzos con el mayor calor y comprensión.

Se trata evidentemente de una obra de gran calidad a pesar de lo reducido de su dimensión —6 minutos— pues en ese breve lapso traza con mano segura una imagen sonora de gran profundidad y riqueza ex-

presiva, con un inconfundible sello personal y americano. Pocas veces en Latinoamérica tenemos oportunidad de enfrentarnos a obras que contengan rasgos de tan positiva madurez, donde se reflejen de alguna manera esencias propias y universales, al margen de citas folklóricas, de folklores inventados, o de giros tradicionales. Con esto no quiero menospreciar otras obras que contienen estos ingredientes (y entre las que es encuentran las del propio autor de estas líneas hasta hace pocos años) ya que ellas constituyeron en su momento —en algunos casos— loables esfuerzos, hermosos intentos también, y en verdad escalones necesarios para llegar a nuestra propia realidad. Pero la "Elegía a Machu Picchu" es ya una estación en el largo viaje.

La razón de estas líneas —además de dar a conocer el éxito y la importancia de la obra de Celso Garrido Lecca— es la de tratar de investigar dónde reside la esencia americana que todos quienes la conocen sienten y perciben con seguridad. Citaré, antes de seguir, algunos juicios de los críticos de Santiago, en este sentido: "Se trata de una obra de primera categoría, quizás la mejor de este compositor *tan americano* y a la vez *tan supranacional*" ("Ercilla" 11-8-65)... "Gran obra *para la música de América* es la estrenada por este joven autor. Señala la llegada a la madurez estilística. La que sabe evitar lo estruendoso para mostrar, en cambio, la profundidad de la visión interna. Eso en música lo alcanzan muy pocos. (Daniel Quiroga, "Últimas Noticias" 20-8-65)... "Ha logrado forjar en *el canto* que se hacía imperativo" (Abdo Garrido)... "Nos resulta evidente que con cada nueva obra Celso Garrido-Lecca va encontrando la *ruta auténtica* que expresa su estado anímico de creador musical, lo que no es poco decir de un compositor" (Riesco). Agrego también aquí la opinión de Harold Schonberg del New York Times, el más importante crítico de los EE. UU. (24-3-67), quien reconoce la autenticidad del lenguaje y estilo de la obra: "fue un atractivo, atmosférico esquema... una mezcla de texturas modernas y tradicionales, puestas juntas con una *buena cantidad de personalidad*".

Es sumamente difícil explicar con precisión en qué reside el estilo de una obra, pues a ello contribuyen factores de la más diversa índole; algunos pueden ser determinados con cierta claridad, por su esencia concretamente material; otros son casi imposibles de señalarse porque pertenecen a un mundo espiritual muy profundo, son inefables; también se encuentran simples factores de relación, todo lo cual, fundido, recreado en condiciones especiales desemboca en la personalidad, en el sello; repito: en el estilo.

Lo que me parece fundamental en la música de Celso Garrido Lecca, y que trasunta en toda su obra, es su clara posición estétici-

ca. Los medios musicales son para él —esto parecerá una simpleza— realmente *medios*, lo que no es muy frecuente en los compositores de nuestros días que ofrecen en sus obras usualmente una hermosa colección de invenciones y hallazgos, en muchos casos producto de una gran imaginación pero que rara vez conducen a un propósito claro y bien determinado. Garrido Lecca utiliza desde luego los medios más contemporáneos, y muy suyos, que uno pueda imaginar, pero tras ellos hay una mano, mejor aún, hay un espíritu que los combina hacia una meta.

Es curioso observar, que más de un crítico ha dicho que la obra tiene pasajes aleatorios. Sin embargo, no hay un solo punto aleatorio en toda la "Elegía", ni un solo momento dejado al azar. Lo que sucede es que Garrido Lecca ha adquirido tal dominio de la rítmica, que logra secciones intencionales de suma libertad, que sin embargo están realizados métricamente pero dan una sensación de evasión de la medida, de libre vuelo musical. Los valores de nota están escritos pues con suma exactitud y sin embargo fluyen con libertad y dinamismo permanentes, imprimiendo a su música algo que también se podría traducir emocionalmente como esperanza, confianza, fe.

Otro rasgo, característico de la obra son los "glissandi" que el compositor uso de una manera precisa y medida, y que no dan propiamente una impresión de viento sino de cierta tensión misteriosa por las limitaciones a que están sometidos. Por otra parte, esta música *no tonal* tiene una base dodecafónica pero no serial, es decir no atada a determinados cánones. Y lo curioso es que hay algunos trazos melódicos en oposición al medio dodecafónico general, cuya intervállica de terceras es evidente, y que da un cierto tinte andino, pero en ninguna manera descriptivo ni de cita folklórica: simplemente es un intervalo que responde al pensamiento general y que funde con todo el resto de elementos de todo tipo. Si buscamos en estas combinaciones —de sonidos "glissandi", del uso de lo dodecafónico, y de ese sobresalir de terceras— un propósito que va más allá de la música, podríamos decir que todo ello produce un canto oscuro, misterioso, a veces triste, pero nunca débil.

Finalmente quisiera referirme, en este breve ensayo, a los contrastes entre las diversas partes de la obra. Ellas producen por su oposición una tensión, una vivencia muy personal y muy americana; así los grandes "climax" se alcanzan gradualmente desde lo profundo de los timbres graves orquestales, y culminan —no en gritos ni estridencias superficiales— sino en grandes "gestos musicales" a los cuales siguen pasajes líricos dialogantes de amorosa quietud. Es en estas secciones aparentemente estáticas donde los hallazgos, la invención del compositor se hacen más patentes por su riqueza de elemen-

tos conjugados, porque cala más hondo, porque más certeramente ha delineado su pensamiento nuevo y maduro. Vuelven a nacer otros "climax" que culminan también en contrastes y de esa manera la obra va describiendo su curva general hasta terminar en un impresionante "pianísimo" como si todo volviera al misterio después de haber mostrado sus tesoros más profundos.

Verdaderamente es una espléndida obra la "Elegía a Machu Picchu", madura en pensamiento, sólida en su técnica musical, rica en imaginación. Mucho aún puede esperarse de Garrido Lecca en plenitud de posibilidades y cuyo camino se ha forjado sin concesiones, a base de un trabajo serio y conciente mantenido, sobre todo, por una profunda fe en los valores positivos de nuestra América, y en las raíces de la cultura universal.

Concurso Internacional de Piano 1968 Reina Isabel de Bélgica.

El Concurso Internacional reservado a pianistas tendrá lugar en Bruselas en mayo de 1968. Los concursantes deberán tener 17 años cumplidos y no haber alcanzado los 31, al 31 de mayo de 1968, o sea que tienen que haber nacido entre el 1º de junio de 1937 y el 31 de mayo de 1951.

Las solicitudes de inscripción pueden ser enviadas por el concursante mismo o por las autoridades gubernamentales de su país, teniendo que llegar con anterioridad al 15 de enero de 1968, por carta certificada, a la Secretaría del Concurso Musical Internacional Reina Isabel de Bélgica, 11 rue Baron Horta-Bruselas 1-Bélgica.

Concurso Dimitri Mitropoulos para directores de orquesta.

El Concurso anual para directores de orquesta que realiza la fundación Dimitri Mitropoulos se realizará en Nueva York, entre el 8 y 21 de enero de 1968, en el Carnegie Hall. Pueden postular todos los jóvenes directores del mundo hasta de treinta y tres años, o sea aquellos que no hayan cumplido treinta y cuatro antes del 21 de enero de 1968. Para mayores detalles dirigirse a: Dimitri Mitropoulos International Music Competition, 130 East 59th. Street. New York 10022, USA.

Séptima Conferencia Anual de Música Israelí.

La Liga de compositores de Israel, en su último número de 1966, informa sobre la Semana de Música Israelí celebrada a fines del año pasado, evento anual en el que se valoriza la creación musical de cada año. Incluye, además, interesantes artículos sobre el Festival de Israel, la reciente creación del Conjunto de Cámara Israelí, las Academias

de Música y la problemática del compositor israelí, y un noticiario sobre la vida musical del país.

Curso de Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera sobre análisis etnomusicológico del área latinoamericano.

En la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad de Buenos Aires, entre el 19 de agosto y el 11 de noviembre, los distinguidos etnomusicólogos, folkloristas y musicólogos venezolanos, Isabel Aretz y Felipe Ramón y Rivera, dictarán un curso sobre etnomusicología del área latinoamericano.

Durante este curso analizarán: lo que es la etnomusicología en el campo etnográfico y criollo; la diferencia entre recitado y cantilación; la monofonía y bifonía melódica; los elementos de expresión: oscilación, glisados y sonidos de elisión, el falsete, adornos y melismas; matices dinámicos; caracteres rítmicos de la melodía; características del motivo como célula original de la melodía; estructura de la frase; las distintas estructuras regulares del período; las expresiones polifónicas; la importancia del acompañamiento y su relación con la melodía en la música de Latinoamérica; los fenómenos rítmicos del acompañamiento puro; las formas de composición; la gama completa de los cancioneros: el tritónico, pentatónico indígena, el afro-americano, el Antillano, el Antillano híbrido, el pentatónico afroide, el marinero, el galante, el europeo antiguo, el criollo gregoriano y el cancionero juglaresco; estudios de los instrumentos musicales: idiófonos de golpe directo e indirecto, de raspadura, de punteado y los membranófonos, cordófonos y aerófonos; las distintas especies musicales; la poesía cantada y aspectos históricos: comenzando por la música Precolombina y siguiendo con la Colonial, la profana del siglo XIX, la etnomúsica en el siglo XX, la música aborígen, la música afro de Uruguay, Brasil, Venezuela, Colombia, Panamá, República Dominicana, Haití, Cuba y Puerto Rico; la música folklórica de Perú y Ecuador; Bolivia y el Norte argentino; Brasil, Venezuela, Colombia, Panamá, República Dominicana, Cuba, Centro América, México, Paraguay, Uruguay y Chile, Argentina. Pondrán fin al curso con un análisis sobre las proyecciones de la etnomúsica en la educación y en las obras de los compositores latinoamericanos.

Las inscripciones al curso pueden hacerse a: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina. Río Bamba 1227, Buenos Aires.

Raymond Leppard, descubre partitura de "L'Ormino" de Cavalli.

El joven musicólogo inglés, Raymond Leppard, que descubrió la partitura del "drama in música" de Francesco Cavalli, "L'Or-

mindo", montó y dirigió al obra en el Festival inglés de Glyndebourne, causando verdadera sensación.

Cavalli, alumno y sucesor de Monteverdi, escribió "L'Ormindo" en 1644. La representación de Glyndebourne confirmó que Cavalli fue uno de los más extraordinarios genios dramáticos de toda la historia de la ópera. Lo que más sorprendió en "L'Ormindo" es la veracidad de la acción psicológica y el modernismo de la técnica teatral. El libreto se libera de los rigores del esquema clásico y ofrece lo que hoy llamamos una comedia dramática. Se basa en una acción de amor y de caballería al estilo de Tasso y a ella mezcla la comedia. Esta superposición de géneros y el paso insensible y natural del uno al otro es lo que hace la obra tan real y moderna.

Todo ello está coloreado musicalmente por una partitura que posee una inventiva melódica diversificada, de una riqueza y fuerza continuamente renovada y que se adapta a todos los matices psicológicos y escénicos. Todas las formas líricas sugeridas por Monteverdi ya están perfeccionadas; el recitativo es más rápido, más vivo y las arias y arietes ofrecen una infinidad de posibilidades lírico dramáticas. Todas estas cualidades y originales características fueron destacadas por el musicólogo Raymond Leppard en la reconstitución del manuscrito de Cavalli.

"Bomarzo" de Alberto Ginastera es prohibido en Buenos Aires.

El 4 de agosto debió haberse estrenado en Buenos Aires, en el Teatro Colón, la ópera "Bomarzo" de Ginastera con libreto de Manuel Mujica Lainez, cuyo tema es el mismo de la obra "Bomarzo" de este autor, la que obtuviera el Premio Kennedy de Literatura, y que la Intendencia Municipal de la ciudad de Buenos Aires resolvió excluir de la programación después de recibir un informe de la Honoraria Comisión Asesora de Espectáculos Públicos, por estimar inconveniente su exhibición por exceso de escenas violentas y eróticas.

Como ya informamos, en su oportunidad en la *Revista Musical Chilena*, "Bomarzo" tuvo su estreno mundial en el Lisner Auditorium de Washington, el 19 de mayo pasado.

La prensa norteamericana, por unanimidad, alabó la obra de Ginastera. Citaremos algunas de estas opiniones: *The Washington Post* escribió: "Una nueva ópera de la más brillante magnitud con una galaxia de escenas y sonidos que no tiene precedentes en el mundo de la operística. Ginastera ha creado con "Bomarzo" una obra maestra de incomparable belleza". *The Evening Star*: "Bomarzo, de Ginastera, fue un espectacular triunfo, tal vez el momento máximo en

los ~~once~~ años de existencia de la Opera Society y posiblemente un momento muy importante en la historia del arte de todos los tiempos". *The New York Post*: "La ópera Bomarzo, estrenada anoche, es una ópera surrealista. Musicalmente el compositor ha creado con su extraño mundo áureo una indudable ósmosis con el drama". *Christian Science Monitor*: "Bomarzo es una obra de monumental poder, indudablemente está destinada a tener un lugar entre las obras maestras del arte lírico de nuestro siglo".

Citaremos, finalmente, las declaraciones del señor Juan Schettini, secretario de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires, con respecto a la prohibición para presentar la ópera en el Colón de Buenos Aires: "... Nosotros no hemos descalificado las cualidades artísticas, simplemente hemos estimado que la obra tiene una excesiva dosis de escenas violentas y sexo, que la hacen inconveniente para el público argentino. Quizás en Europa y en los EE. UU. pueda tener éxito, no lo dudamos, pero tenemos la obligación de velar por nuestro público... Insisto en que la medida fue tomada por razones estrictamente morales; creemos que las escenas de "Bomarzo" no se adecúan a las calidades de una sala como la del Teatro Colón...".

ESCUELA DE COMPOSICION POLACA CONTEMPORANEA

El ascenso internacional de la música polaca contemporánea, iniciado alrededor de 1956 y continuado en los años siguientes se valoriza, cada año, en el Festival Internacional de Música Contemporánea "Otoño de Varsovia", organizado por primera vez, también, en 1956, gracias a la iniciativa de los compositores Tadeusz Baird y Kazimierz Serocki.

En el "Otoño de Varsovia" la obra es la meta de la *experiencia musical*, y en este sentido este Festival puede dividirse de un modo general en dos zonas: una zona revolucionaria y destructiva de las experiencias puras y la zona de las obras, más bien evolutivas que revolucionarias, arraigadas a la tradición musical. Las obras pueden ser clasificadas conforme a una escala o jerarquía muy diversificada de valores. En esta jerarquía únicamente las obras cumbres son interesantes.

Lentamente el "Otoño de Varsovia" se ha transformado en una revista anual de las obras más nuevas y de los problemas que más interesan a los compositores, llegando a constituirse en el punto de conjunción de los intereses y esfuerzos del medio musical polaco. Aunque al "Otoño de Varsovia" concurren las obras contemporáneas del mundo entero, en esta crónica nos limitaremos exclusivamente a la producción de los com-

positores polacos. La creación musical polaca no cuenta exclusivamente con el "Otoño de Varsovia" para darse a conocer sino que, además, tiene la Editorial Musical Polaca de Cracovia, dirigida por Tadeusz Ochlewski, que desempeña un papel básico en el desarrollo de la música contemporánea; la Asociación de Compositores Polacos en que se agrupan todos los autores musicales; el Estudio Experimental de la Radio Polaca, bajo la dirección de Jozef Patkowski, que impulsa las realizaciones e inquietudes creadoras en el campo de la música electrónica y concreta; el concurso Grzegorz Fitelberg, organizado por la Radio Polaca y los concursos para jóvenes compositores organizados por la Asociación de Compositores Polacos y la grabación de discos que está a cargo de Grabaciones Polacas en Varsovia. Existen en Polonia, además, diez orquestas Filarmónicas, la Gran Orquesta Sinfónica de la Radio Polaca en Katowice, las orquestas de Cracovia y Varsovia y nueve orquestas sinfónicas nacionales, conjuntos que tienen un carácter permanente y que gracias a subvenciones estatales y privadas realizan una actividad continuada de conciertos. En el campo de la música de cámara los conjuntos han florecido en todo el país; mencionaremos solamente los dos más importantes conjuntos dedicados a ejecutar música contemporánea: el Conjunto MW 2 de Cracovia y el "Taller Musical" de Varsovia.

Gracias a todos estos elementos la creación musical contemporánea en Polonia ha adquirido un nivel e importancia que jamás había tenido. Un fenómeno particularmente positivo es el hecho de que este alto nivel no es obra de unos cuantos individuos con talento, sino que de un amplio grupo integrado por compositores de todas las generaciones. En este grupo, la mayoría son compositores jóvenes. Como resultado de esta situación se han producido grandes cambios en el terreno de la vanguardia musical europea y, según la opinión unánime de los críticos extranjeros, puede hablarse de la constante y valiosa aportación de los compositores polacos al desarrollo de la música contemporánea.

Veamos ahora quienes son estos compositores, o por lo menos algunos de los más destacados.

Comenzaremos por Witold Lutoslawski, nacido en 1913, quien ya había llamado la atención antes de la Segunda Guerra Mundial. Sus *Variaciones Sinfónicas* de 1938 es una obra de gran riqueza instrumental y de extraordinario interés armónico, sin embargo, casi toda su obra creadora se perdió en la insurrección de Varsovia y, en 1945, volvió a hallarse —como tantos otros compositores— en el papel de debutante. Entre sus primeras obras lograron reconocimiento *Variaciones sobre un tema de Paganini* para dos pianos de 1941, obra altamente virtuosa

sa y armónica, *Sinfonía* de 1947 y *Obertura para instrumentos de cuerda* de 1949. Entre 1949 y 1956 Lutoslawski se interesó principalmente por las pequeñas formas instrumentales o vocales-instrumentales, inspiradas a menudo en la música popular. Estas formas fueron para él terreno de numerosos microexperimentos sonoro-instrumentales. En *Concierto para Orquesta* de 1954 intentó sintetizar sus experiencias creando una obra que fue considerada, en esa época, como uno de los acontecimientos más importantes de la música polaca. No obstante, esos años fueron para Lutoslawski un período de aprendizaje, de depuración del estilo y de impulso creador. El verdadero desarrollo se produjo después de 1956 logrando gradualmente gran importancia en el ambiente musical internacional. Sus obras han obtenido una serie de distinciones, gracias a lo cual son ejecutadas en el mundo entero. *Música fúnebre* obtuvo en 1959 mención honorífica de la Tribuna Internacional de Compositores de UNESCO; *Jeux Vénitiens* obtuvo mención similar en 1962; el Concierto para orquesta recibió en 1963 el primer premio del concurso Gesellshaft der Musikfreunde de Viena y del Consejo Musical de UNESCO; ese mismo año *Tres poemas de Henri Michaux* obtuvieron el premio internacional "Koussevitzky" en Nueva York, obra que también tuvo la más alta mención de la Tribuna de Compositores en 1964. En 1962 Witold Lutoslawski fue nombrado miembro de la Real Academia de Música de Suecia y desde 1959 a 1965 había sido miembro de la presidencia de la Asociación Internacional de Música Contemporánea.

Lutoslawski debe su actual posición en la música europea contemporánea principalmente a tres obras: *Música fúnebre* de 1958, *Jeux Vénitiens* de 1961 y *Tres poemas de Henri Michaux* de 1963. Después vino *Postludium*, 1963; *Cuarteto para instrumentos de cuerdas*, 1946 y *Poreles tissées*, 1965. Las primeras tres obras le merecieron menciones y premios, le conquistaron el reconocimiento de la crítica extranjera y le atrajeron la atención de todo el mundo musical. Sin embargo, cada una de sus composiciones es una obra terminada, meditada y elaborada hasta en los más ínfimos detalles. Cada una de ellas es ejemplo del estilo individual e independiente que se hacía notar ya en sus primeras composiciones y que, en sus obras siguientes, se ha cristalizado, enriquecido y desarrollado. Este proceso caracteriza su perfeccionamiento artístico; perfeccionamiento que, si bien ha sabido subordinar a sí mismo todo elemento útil, ha permanecido al margen de corrientes efímeras. "Veo en la música del siglo xx dos estilos de actualidad —afirma—. Uno de ellos es la Escuela de Viena y todas las consecuencias que de ella se derivan y el otro, todo aquello cuyos principios deben buscarse en Debussy, Strawins-

ky, Bartók y Varèse, si es que podemos simplificar el problema tan escuetamente. De estos dos estilos, el de la Escuela de Viena me es extraño y lejano". Por lo tanto, para el compositor, el abandono del sistema tonal no significa una entrega a los rigores dodecafónicos sino la búsqueda de un sistema propio de la organización de sonidos. *Música fúnebre*, resultado de anteriores experimentos y de largas cavilaciones, es la primera obra compuesta con esta elaborada y original técnica. En *Jeux Vénitíes* utiliza por primera vez elementos aleatorios y también en *Tres Poemas de Henri Michaux*, fascinante prueba de sus logros colorísticos. Para Lutoslawski la aplicación de técnicas nuevas no es un fin en sí, es uno de los pocos compositores que, al adoptar nuevos medios expresivos, los utiliza para crea una música relativamente fácil de comprender, altamente expresiva y construida con extraordinaria precisión.

El grupo de jóvenes compositores que representan las búsquedas de vanguardia más radicales es muy numeroso. Entre ellos la personalidad más original es indudablemente Krzysztof Penderecki, nacido en 1933, cuyo talento se reveló inesperadamente en 1959 durante el II Congreso de Jóvenes Compositores, en el que obtuvo los tres primeros premios. En 1960 escribió *Anaklasis* para cuerdas y percusión, obra destinada al Festival de Donaueschingen; en 1961 la Tribuna de Compositores de París premió su *Elegía en memoria de las víctimas de Hiroshima*, convirtiéndose de inmediato en uno de los más interesantes compositores de la joven generación europea. Las obras de Penderecki son ejecutadas en el mundo entero, despertando interés o disgusto, resultado del original y atrevido concepto musical que lo caracteriza y que diferencia sus obras de las especulaciones intelectuales de la mayoría de la vanguardia contemporánea. "En la música lo único que varía —dice Penderecki— son los métodos utilizados, el material sonoro y la forma de ordenarlo, las reglas generales referentes al estilo de la obra, a la lógica y a la severidad formal, así como a la autenticidad de la expresión viva contenida en cada nota, siguen siendo las mismas. Buena música significa hoy día exactamente lo mismo que antiguamente". Su propia obra es la confirmación de esta tesis. La arquitectura de las composiciones de Penderecki es sencilla, transparente y lógica. No le preocupan los cálculos matemáticos ni las pedantes construcciones seriales. Todo su esfuerzo se halla puesto en la creación de una música lo más expresiva posible; para él renovación significa búsqueda y la aplicación de nuevos elementos que puedan servir para crear e intensificar lo puramente expresivo. Descubrió la enorme riqueza de las posibilidades de articulación entre los instrumentos de cuerda y la voz humana.

Su música se divide en dos grupos. El primero incluye los *Salmos de David* para coro y percusión de 1968, extraordinariamente concentrados y severos; *Salmo electrónico* de 1961 y *Stabat Mater* para coro a capella de 1962. El otro grupo lo forman numerosas composiciones para orquesta y música de cámara: *Emanaciones* para dos orquestas de cuerda de 1959; *Anaklasis* de 1960; *Elegía* de 1960; *Dimensiones del tiempo y del silencio* para coro y conjunto de cámara de 1960; *Cuarteto de Cuerda* de 1960; *Fluorescencias* para gran orquesta de 1961; *Canon* para cuerdas y cinta magneto-fónica de 1962; *Concierto de violines* de 1963; *Cantata del 600 aniversario de la Universidad Jagelloniana* de 1964; *Sonata para violoncello y orquesta* de 1964 y *Capriccio* para oboe e instrumentos de cuerda de 1965. La síntesis de ambos grupos es la grandiosa e impresionante *Pasión según San Lucas* de 1965, para coro, orquesta y solos vocales, obra que trabajó durante tres años.

Otra personalidad interesante en el grupo de la vanguardia musical es Boguslaw Schäffer, nacido en 1929. Comenzó por preocuparse exclusivamente de teoría musical y es autor de una serie de libros sobre música contemporánea. En 1956 se inicia como compositor y desde 1963 él y Penderecki trabajan como maestros en el Conservatorio de Cracovia.

Sus obras más importantes son: *Quattro movimeni* para piano y orquesta de 1957; *Tertium datur*, tratado musical para clavicordio y otros instrumentos de 1958; *Mono-sonata* para 24 instrumentos de cuerda de 1959; *Equivalenze* sonore para conjunto de percusión de cámara de 1959; *Topofónica* para 40 instrumentos de 1960; *Scultura* para orquesta de 1960; *Codas* para orquesta de cámara de 1961; *Música ipsa* para orquesta de 1962; *Cuatro composiciones* para trío de cuerdas de 1962; *S'alto* para saxofón y conjunto de cámara de 1962; *Music for Mi* para vibráfono y orquesta de 1963; *Cuarteto de Cuerdas* de 1964; *Cuarteto* para dos pianos y dos voces de 1965; *Sinfonía*, música electrónica de 1965 y *Assemblage* concreto de 1965.

Estas obras, que sorprenden por su madurez y la originalidad de sus ideas constructivas son a su manera una enciclopedia de la problemática de los compositores contemporáneos. Lo original de Schäffer son, sobre todo, sus singulares proposiciones gráficas, ideales para las técnicas vanguardistas. No obstante, su música se distingue por su carácter altamente especulativo y —en opinión de algunos críticos— sus ambiciosísimas intenciones formales carecen de una emoción lo suficientemente fuerte y concisa. No obstante, el crítico Bohdan Pocij, al hacer el comentario crítico del x Otofio de Varsovia, dice sobre *Sinfonía* electrónica y *Assemblage* de Schäffer, estrenadas en este Festival:

"Asombran la inventiva de tonalidades y la ingeniosidad del proyecto formal del conjunto, especialmente cuando se comparan estas obras con toda la esterilidad "experimental" de la música mecánica que nos fue demostrada en el "Otoño", y finalmente, la obra sin duda alguna la más grande del festival: *Estríbillo* para orquesta, de Henryk Górecki, en ella, precisamente —igual que en las obras anteriores del compositor— podemos observar una extraña síntesis y tal vez la más perfecta hasta ahora, la fusión de dos zonas: la experiencia pura y profundísima del compositor se identifica con la gran obra". Merece la pena mencionarse que en este x "Otoño" se estrenó también *La Pasión según San Lucas* de Penderecki.

Veamos ahora quién es el compositor Henryk Górecki, nacido en 1933, quien obtuvo en 1961 el premio de la Bienal de los Jóvenes en París. Górecki utiliza en su música las técnicas más diversas, incluyendo lo aleatorio, pero posee además una imaginación musical en la que el elemento expresivo supera decididamente al especulativo. Con una acentuada claridad aparece este fenómeno en *Golpes* para orquesta de 1960, obra en que el compositor logra, a través de nuevos medios, una tensión emocional extraordinaria. Otras de sus obras son: *Cantos de ritmo y alegría* para orquesta, Op. 9 de 1956; *Concierto para cinco instrumentos y cuarteto de cuerdas*, Op. 11 de 1957; *Epitafio para coro y conjunto instrumental*, Op. 12 de 1958; *Sinfonía para cuerdas y percusión*, Op. 14 de 1959; *Monólogos I* para soprano e instrumentos, Op. 16 de 1960; *Elementi per tre archi*, Op. 19, Nº 1 de 1962; *Canti strumentali*, Op. 19, Nº 2 de 1962; *Mono-dram per soprano e instrumenti*, Op. 19, Nº 3 de 1963; *Choros I* para instrumentos de cuerda, Op. 20 de 1964 y *Estríbillo* para orquesta de 1965.

En "Polonia", el crítico Bohdan Pociiej, titula su artículo sobre Henryk Górecki, "Búsqueda de la esencia de la música", en el que dice en uno de sus acápites principales: "Señalaré, pues, un concepto primario que define el método del compositor y su postura frente al dominio musical. Es el concepto de la reducción... En las primeras obras concebidas bajo los auspicios de Webern, en la agresiva *Sonata para dos violines*, en la *Sinfonía 1959* y por último en *Golpes* para orquesta, Górecki acumulaba, descubría y enriquecía los medios, multiplicaba más bien que eliminaba. Al alcanzar el umbral de la plena madurez eligió un nuevo camino, el de la reducción. Los títulos mismos *Genesis*, *Elementos*, definen muy adecuadamente las aspiraciones del compositor. ¿Cómo comprender esta "experiencia reductora"? En el fondo de una manera muy simple: como construcción profundamente meditada a base de una escogida cantidad de elementos absolutamente

indispensables y depurados... Górecki concede un nuevo sentido a ciertos rasgos elementales de la música: el timbre, el movimiento (como función del tiempo), las relaciones intersonoras, o sea el movimiento del material sonoro y las relaciones existentes entre este material. El movimiento mismo cobra aquí, *Coros*, *Estríbillo*, una forma muy especial, muy característica de Górecki: descenso en profundidad, perforación, el movimiento se verifica en el interior de la materia sonora como en el interior del timbre. ¿Dónde, en definitiva, reside el secreto de la intensidad existencial de la música de Górecki? Tal vez podría reducirse a los lazos particularmente fuertes entre los elementos "desnudos", a las relaciones internas, a las fuerzas que cimientan la forma y configuran sus elementos. La experiencia en este caso —en oposición a los diversos juegos aleatorios— es la pericia de una energía creadora concentrada, de una integridad total de la obra... Finalmente llegamos a los problemas más difíciles: los del "contenido" y de la "profundidad", es decir, a ese algo que se encuentra en cierta medida fuera del sonido y de la estructura musical. La creación de Górecki pertenece a ese género de música "contagiada" o tocada "por el contenido metafísico". Hay por cierto en ella algo imprecisable e inexpresable, más no en el sentido romántico sino kafkiano. Es la aspiración misteriosa, tenaz y consecuente, cuyas razones y fines nos son igualmente desconocidos, ocultos, y que se manifiestan en su mayor plenitud en las obras más geniales de Kafka "El Castillo" y "La Construcción". Si enfocamos la obra de Górecki desde esta perspectiva metamusical tal vez se nos revele como un sistema de signos misteriosos que indican una realidad diferente, extra o supramusical, fundamentalmente distinta de la realidad de la obra musical que conocemos directamente...".

Entre la generación de compositores jóvenes merecen mencionarse, también: Wojciech Kilar, Augustyn Bloch, Romuald Twardowski y Witold Szalonek, todos ellos autores de varias obras, pero cuyo estilo todavía no se ha cristalizado.

A fin de dar un panorama relativamente completo de los compositores actuales de Polonia, es necesario hablar también de Kazimierz Serocki, nacido en 1922, quien ha hecho uso en sus obras de la técnica dodecafónica, aleatoria y quien ha intentado resolver el problema de una nueva arquitectura musical. La perseverancia y multilateralidad de estas búsquedas y experimentos permiten suponer que, dentro de poco, el talento de este compositor llegará a la síntesis de todos los experimentos realizados hasta ahora.

Tadeusz Baird, nacido en 1928, consiguió relativamente pronto formarse su propio estilo. Baird se demostró desde un principio

indiferente a las atractivas proposiciones técnicas de la vanguardia y desarrolló su propio estilo derivado del contacto creador con la Escuela de Viena, tanto en lo que respecta a técnica como a expresionismo. La obra de Baird, bastante amplia, no es de ninguna manera homogénea. A pesar de que en ella domina el elemento reflexivo y lírico, propio al compositor, aparecen asimismo también acentos patéticos. De manera compleja se presenta el problema de la forma y organización de sonidos; junto a compactas construcciones seriales encontramos intentos de utilizar el puntillismo, en incluso, obras cuya forma está totalmente supeditada a la invención lírica, como en *Música Epifánica*. No obstante, la individualidad de Baird y lo libre de su imaginación sonora, a pesar de sus búsquedas, hace que sus obras estén unidas por no pocas características comunes: tipo de emoción, sutil sentido colorístico, melódica expresiva y, sobre todo, supremacía de los sentimientos sobre los elementos constructivos.

La extraordinaria violinista y compositora Grazyna Bacewicz, nacida en 1913, ha

creado una obra que es considerada como un fenómeno excepcional en la música contemporánea puesto que, de manera armónica, une la originalidad técnica y el carácter innovador de la factura a la transparencia formal, a la expresión dinámica y a la construcción de un proceso musical integrado por numerosos elementos lógicamente desarrollados y ordenados de manera que contrasten. Se puede decir que Grazyna Bacewicz ha logrado unir en su obra los valores más importantes del neoclasicismo con las más valiosas características del pensamiento musical contemporáneo. Estas indiscutibles cualidades le procuraron últimamente un éxito más: el premio del Gobierno belga y la medalla de oro, por su VII *Concierto para violín*, en el Concurso Internacional de Compositores "Reina Isabel" en 1966.

Esta rápida revista a la situación de la música polaca entre 1956 y 1966 —en la que necesariamente hemos tenido que dejar fuera muchos nombres de compositores cuya obra es también destacada— demuestra el nivel adquirido por la música contemporánea en Polonia.

IN MEMORIAM

Don Nino Marcelli

Un lacónico cable anunció el 16 de agosto el fallecimiento del maestro Nino Marcelli en la ciudad de San Diego, California. Si esta noticia provocó gran consternación en la ciudad donde el maestro se destacó por una labor que marcó un sorprendente avance en la cultura musical norteamericana, fundando la Sinfónica de San Diego de la que fue su director hasta hace algunos años y fundando cátedras para la enseñanza de la música en los medios docentes además de sus actividades de compositor, no menos justa ha de ser esta reacción en los medios que representan la cultura musical chilena.

Su desaparecimiento nos hace recordar al talentoso maestro quien, durante su estada en Chile hace ya tantos años, se impuso la voluntaria y desinteresada tarea, con capacidad y tenacidad sin parangón, de impulsar nuestro movimiento musical y diera los pasos fundamentales que crearon la inquietud por este arte, de la que hoy día con justa razón se enorgullece el país.

El maestro Marcelli llegó a Chile a los pocos meses de edad y fue en su espíritu un gran chileno que recibió del Conservatorio Nacional de Música su formación básica como alumno predilecto del maestro Enrique Soro.

Se habla de los años 1900 a 1913, años aquellos en los que la fuerte pujanza del

espíritu se sobreponía al medio. Medio sin aporte, de escaso material humano, sin elementos de divulgación como son hoy día las grabaciones y las buenas transmisiones radiales. Sin organismos de extensión y de coordinación como los que hoy existen. Marcelli se enfrentó con esa pobreza del medio, pero descubrió un clima propio para incubar un fuerte anhelo por el arte y una comunidad ambiciosa por adentrarse en el mundo infinito de la música.

Pocas veces se ha visto en el panorama de la cultura nacional un fervor de tan elevado exponente, como el que ofrecen los años en que el maestro Nino Marcelli emprende la quijotesca tarea de programar las Sinfonías de Beethoven en nueve memorables conciertos logrados a fuerza de tesón, fe y amor por la música y por Chile.

Muchos y muy importantes pasos para lograr la madurez que hoy exhibimos fueron dados en los años que después corrieron, no dudando que la piedra fundamental fue cimentada por el respetable aporte que Marcelli ofreció al país.

La eventualidad de su primer viaje al extranjero y las alternativas de la primera guerra mundial nos privaron del privilegio de seguir contándolo entre los intelectuales de esta tierra.

Andrés Sas (1900 - 1967)

En agosto de este año dejó de existir en Lima el compositor, investigador del folklore musical indígena, musicólogo y pedagogo, Andrés Sas, cuya labor enalteció la investigación musicológica en hispanoamérica.

Andrés Sas, hijo de padre belga, nació en París en 1900 pero realizó todos sus estudios en Bélgica, tanto musicales como de ingeniero químico. No obstante, desde 1919 se dedicó exclusivamente a la música. En 1924 fue contratado por el Gobierno peruano para que se hiciera cargo de las cátedras de violín y música de cámara en la Academia Nacional de Música y Declamación de Lima. En 1925 el Ministerio de Instrucción Pública creó en la Academia Nacional de Música las clases de Historia de la Música y de Cultura General, las que quedaron bajo la dirección del maestro Sas.

Después de un viaje a Bélgica en 1928, país en el que residió durante un año y en el que fundó la Escuela Municipal de Música de Ninove, regresó a Lima definitivamente. Fundó en Lima la Academia de Música Sas-Rosay, la que dirigió conjuntamente con su esposa, la pianista peruana Lily Rosay. Ocupó, además, el cargo de director del Instituto J. S. Bach de Lima y fue vicepresidente de la Sociedad Orquestal de Lima.

Andrés Sas realizó una amplia actividad

musical como concertista, director de orquesta, conferenciante, compositor e investigador; en 1935 fundó la revista musical *Antara*, cuya publicación fue interrumpida en 1956.

La labor investigadora de Sas incluye muchos estudios sobre la música popular e indígena del Perú, entre los que merecen destacarse: *La musique populaire au Perou* ("Le Courrier Musical", París, 1930); *Aperçu sur la musique inca* ("Acta Musicológica", Basileo, Vol. VI, Nº 1, 1934); *Ensayo sobre la música inca* (Bol. Latinoamericano de Música, 1935); *Formación del folklore musical peruano* (Bol. Latinoamericano de Música, 1936); *Ensayo sobre la música narca* (Revista del Museo Nacional de Lima, Tomo VIII, Nº 1, 1939) y el *Perú musical contemporáneo* (Bol. O. S. M., 5, 1940).

La *Revista Musical Chilena* ha tenido a Andrés Sas como colaborador a través de los años y entre sus artículos publicados en nuestra revista merecen destacarse: *La Música Culta en América: consideraciones sobre su estado actual*, I y II, Nº 11 y 12, mayo y junio 1946 y *La vida musical en la Catedral de Lima durante la Colonia*, Nos. 81-82, julio-diciembre 1962.

La muerte de Andrés Sas es otra gran pérdida para la musicología de nuestro continente.

HEMOS LEIDO

Anuario, Volumen II, Instituto Interamericano de Investigación Musical (Tulane University, New Orleans, 1966); 198 pp.; ejs; ilustr.

El Segundo Volumen del *Anuario*, que publica el Instituto Interamericano de Investigación Musical, está dedicado al célebre musicólogo norteamericano Charles Seeger (Ciudad de México, 14/12/1886) con ocasión de su octogésimo aniversario.

Este volumen, en el mismo formato y presentación que su antecesor y siempre bajo la dirección de Gilbert Chase, se inicia con un enjundioso artículo del propio Charles Seeger: *The Music Process as a Function in a Context of Functions*, donde el autor, siempre consciente de la problemática de precisar, por medio del lenguaje, procesos básicos del pensamiento musical, propone criterios para categorizar la música y considera algunos conceptos y técnicas conceptuales necesarias para la descripción y evaluación de una tradición o tradiciones de música como disciplina e interpretación.

Se ofrece, en seguida, una bibliografía selectiva de Seeger que abarca los años 1923-1966.

El segundo de los cinco artículos que componen este volumen del *Anuario* trata sobre *The Pipe and Tabor in Mesoamerica* por Charles L. Boilés. Boilés, quien adorna su trabajo con interesantes ilustraciones, pretende establecer diferencias básicas entre la música de flauta y tambor (*pipe and tabor*) de Mesoamérica y su contrapartida española, si bien el material empleado se ha analizado provisoriamente, sin el auxilio de procesos IBM. Estos últimos parecen no faltar en un artículo que se respete. Partiendo del análisis de cinco ejemplos, de los cuales sólo uno es español y los cuatro restantes mesoamericanos, el autor propone un esquema analítico basado en codificaciones cantométricas de Alan Lomax, que consulta 34 posibilidades de análisis, cada una de ellas con 13 variantes. Boilés sostiene que la información que arroja esta tabla es interesante (p. 70), pero cuando más adelante se leen conclusiones como ésta: "más importante es la figura de tiempo interno que indica que *hay mucho menos notas por minuto* en la pieza Mesoamericana que en la de España" (p. 73), llegamos a la esterilidad que produce el abuso de una técnica de

análisis estadístico desprovista de todo sentido musical. Aparte de eso, el establecer conclusiones y analizar comportamientos en escala continental, partiendo sólo de 4 ejemplos americanos y uno solo de España, hace que estas mismas conclusiones no tengan la validez que el autor supone.

Alice Ray Catalyne ofrece un catálogo suplementario de los manuscritos musicales de la Catedral de Puebla, México, precedido de un estudio preliminar donde aporta nuevos datos sobre *Music of the Sixteenth to Eighteenth Centuries in the Cathedral of Puebla, México*.

Robert Stevenson presenta *A newly discovered Mexican sixteenth-century musical imprint*, donde analiza el *Psalterium Chorale* publicado por Ocharte en 1563, y que descubriera en San Miguel Acatán, Guatemala, hace tres años. (Ver su artículo *European Music in 16th-Century Guatemala* en M. Q. Vol. L, Nº 3, July 1964, pp. 341-352).

Thomas Stanford escribe un interesante artículo sobre *A linguistic analysis of music and dance terms from three sixteenth-century dictionaries of Mexican Indian languages*, donde enriquece nuestro conocimiento sobre culturas musicales pre-hispánicas por medio del estudio de diccionarios de lengua

misteca, nahuatl y tarasca. Como apéndice, Stanford ofrece una extensa lista de términos musicales en cada uno de los tres idiomas.

Completan el segundo volumen del *Anuario*, cuatro necrologías de figuras ilustres desaparecidas en el lapso de un año. Varèse, Cowell, Vega y Ayestarán, por Gilbert Chase, y reseña de libros.

En resumen este volumen, sin haber decaído, no ha superado al anterior, así como ha perdido, en parte, su sentido interamericano. En efecto, de los tres idiomas usuales del continente: inglés, español y portugués, que se emplearon en el anterior, se ha conservado únicamente el inglés, con la honrosa excepción de la reseña que hace la directora de la Escuela Nacional de Música y Danzas Folklóricas del Perú, Sra. E. Mildred Merino de Zela sobre la Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología. Asimismo, el objetivo de los artículos no sobrepasa la frontera de México desconociendo, por lo tanto, los estudios susceptibles de realizarse más al Sur.

Esperamos que en la nueva entrega de 1967, esta bella iniciativa de la Universidad de Tulane se vea realizada por trabajos representativos de amplios sectores de Hispanoamérica.

S. C.