



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 XXII Santiago de Chile, Abril-Diciembre de 1968 Nº 104-105

S U M A R I O

EDITORIAL: La Facultad de Ciencias y Artes Musicales en el Curso de la Reforma	3
MARIA ESTER GREBE: León Schidlowsky Gaete. Síntesis de su trayectoria creativa (1952-1968)	7
ISABEL ARETZ: El folklore musical de Venezuela	53
ANOTACIONES Y RESUMENES BIBLIOGRAFICOS	83
COLABORAN EN ESTE NUMERO	86
CRONICA:	
Orquesta Sinfónica de Chile	87
Conciertos y Recitales	88
Ballet Nacional Chileno	89
Orquesta Filarmónica Municipal	90
Conciertos en el Teatro Municipal	91
El Festival Lírico 1968 en el Teatro Municipal	93
Ballet en el Teatro Municipal	95
Temporada de Cámara de 1968 en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura	96
Conciertos en la Biblioteca Nacional	98
Temporada de Música de Cámara del Departamento de Música de la Universidad Católica	99
Mozarteum de Chile	100
Conciertos en el Norte y Sur del País	101
Elección de: Decano, Secretario y Comisión de Reforma	103
Noticias	104
In Memoriam	114

Editorial

Una conmoción mundial sacude a las Universidades. Los estudiantes reclaman participación en su gobierno y exigen que estos centros de Educación Superior se integren como factores del cambio social a la historia contemporánea de la humanidad. La definición de nuestra Universidad de Chile aceptada por unanimidad en los Plenarios de Reforma es: "La Universidad de Chile es una comunidad democrática de trabajo intelectual, destinada a contribuir al desarrollo integral del país a través de la investigación científica, la creación, la docencia y la extensión de la cultura superior, y, por ello, a conformar la conciencia crítica y la voluntad de cambios necesaria para promover el progresivo desenvolvimiento de la sociedad chilena".

En Chile, desde 1966, se ha venido agudizando y radicalizando una corriente de cambios estructurales en las Universidades. Este movimiento irrumpió primero en las Universidades particulares para recalar, luego, profundamente, en las dos Universidades estatales. La primera, la Universidad Técnica del Estado, ya ha superado la primera etapa de transición y se encuentra en un primer período legal de reforma. La segunda, la Universidad de Chile, está en plena transición entre las etapas de la antigua y nueva estructura legal, por un período que se prolongará posiblemente hasta fines de 1969.

En nuestra casa de estudios lo decisivo en el proceso reformista se inicia en 1966 con los acuerdos logrados por la Federación de Estudiantes de Chile al realizar un diagnóstico de la Universidad y la reforma de sus estructuras académicas y de poder, de acuerdo a nuevos conceptos generales. Posteriormente, en 1967, surge un documento oficial titulado "Bases para un Plan de desarrollo de la Universidad de Chile", el que es discutido en un clima de creciente agitación. A raíz de los primeros análisis sobre la situación universitaria y su relación con el cumplimiento de sus altas funciones, surgen movimientos reformistas que tratan de implantar, de hecho, nuevas estructuras y nuevas concepciones del quehacer universitario. De esta manera surgen las estructuras reformistas actualmente vigentes en la Facultad de Filosofía y Educación de Santiago, pero dentro de una agitada discusión en torno a temas de reforma para toda la Universidad. En Valparaíso, donde la Universidad de Chile ha prestado desde hace muchos años sus servicios, surge la idea de una mayor independencia relativa para la fijación de la política educacional regional de las instituciones universitarias.

Se llega así a la idea de la "Sede" de Valparaíso, dependiente de la política general de la Universidad de Chile, entendida ésta como Nacional, pero independiente en la fijación de su política particular. Esta declaración de facto de transformar en "Sede" a la Universidad de Chile de Valparaíso no fue casual, es el resultado de la voluntad soberana de su comunidad universitaria y también el fruto de dos años de discusión sistemática.

La extrema urgencia por la que atraviesa nuestra Universidad para implantar en la práctica las ideas reformistas produjo un conflicto entre la antigua legalidad y el poder reformista. Pese a todo, se ha llegado a un compromiso entre ambos poderes a fin de garantizar, en la mejor forma posible, esta transición, sin anarquía o falta de planificación. No obstante, durante el conflicto la comunidad universitaria tuvo la oportunidad de deliberar fructíferamente. Es así como surgieron documentos sobre la reforma universitaria, provenientes de sus distintos gremios. El primero fue el de la Asociación de Profesores y Empleados de la Universidad de Chile, a raíz de una asamblea representativa nacional, en la que manifestó su posición frente a lo que es la Universidad actual y su futuro reformista. En esas reuniones este gremio acordó, en razón a la composición mayoritaria de sus miembros, alterar su nombre, por tratarse de un organismo que agrupa al estamento no académico de la Universidad preferentemente. Por otra parte, el estamento académico de la docencia, investigación y extensión, luego de celebrar una convención, tomó la resolución de agremiarse, creando ADIEX. Durante las reuniones de la Convención de esta Asociación de docentes, investigadores y extensionistas de la Universidad de Chile, se discutió en profundidad los aspectos evaluativos de la actual situación de nuestra casa de estudios así como también las ideas reformistas que permitirán lograr nuevas estructuras académicas y de poder. Las conclusiones de los convencionales se reunieron en un documento que enriqueció a sus participantes. Este documento se basó en las conclusiones de 1966 de la FECH; de la Universidad de Chile de 1967 y del estamento no académico del año en curso.

Los documentos anteriores eran principalmente un ideario sobre la nueva Universidad a fin de superar su actual etapa de desarrollo. Pero no existía un documento para operar durante la época de transición que necesariamente surgiría entre la antigua y la nueva Universidad. Este documento lo produjo, finalmente, un acuerdo entre el comité ejecutivo de la Federación de Estudiantes y la Rectoría. Tan pronto como apareció este documento fue dura y profundamente cuestionado, tanto por su origen unilateral como por su escasa relación con la comunidad académica. Sin embargo, ha sido el documento que ha servido de base, ya sea por aceptación, rechazo o modificación parcial para el período de transición que vive nuestra Universidad. No se ha modificado el texto de este documento sino que se ha procedido a su conciliación con otros documentos que han tenido mayor aceptación por parte de la comunidad universitaria. Como consecuencia del Acta FECH-Rector y de los demás antecedentes que hemos reseñado, se organizaron los "Plenarios de la Reforma" o "Convención de la Reforma Universitaria". En estas reuniones se discutieron los temas que dicen relación con el Concepto de Universidad, con las relaciones entre Universidad Nacional y Estado, con la estructura general de la Universidad, con las funciones que ella debe desempeñar y con la organización del período de transición hasta la instauración de las autoridades definitivas de la Universidad.

El poder transitorio de la Universidad se ejerce por el momento desde tres ángulos: el primero corresponde a la mesa que presidió los Plenarios cuya tarea consiste principalmente en velar por la tramitación del nuevo estatuto orgánico que regirá nuestra casa de estudios; la realización de las gestiones que permitan definir algunas materias que quedaron pendientes en la Convención y que serán sometidas a un Referéndum, y organizar la elección e instalación de un Senado transitorio representativo, en toda la Universidad; el segundo centro de poder es la Comisión Central de Reforma que debe operar como organismo de estudio, considerando tanto los antecedentes como los acuerdos y alternativas que ofrezca el desarrollo del pensamiento reformista, en cuanto a la aplicación de las ideas contenidas en los documentos de la Convención Constituyente que creó el material sobre el que se está redactando el nuevo Estatuto Orgánico; por último, el poder transitorio reside también en el Consejo Universitario, en cuanto a vehículo administrativo legal. El conjunto de estos tres ángulos o aspectos del poder transitorio, constituye el único poder que se ejercerá, hasta la elección de un senado transitorio, que según los acuerdos de la convención, deberá elegirse a más tardar en abril próximo. Este Senado operará como organismo representativo que resolverá la política universitaria en dos períodos. El primero, que abarcará hasta la promulgación del nuevo Estatuto Orgánico, y el segundo, que se extenderá desde la promulgación de dicho estatuto hasta la elección de las autoridades definitivas de la Universidad reformada. El segundo de estos períodos se iniciará con la legalización del mencionado Senado por medio de un artículo transitorio, previsto en el proyecto del nuevo Estatuto Orgánico, de modo que lo que obre este Senado tenga valor legal y le permita instaurar las autoridades definitivas. Además, tendrá como tarea principal decidir la reglamentación definitiva de la Universidad. Si consideramos que el Senado transitorio será elegido a fines de abril de 1969, permaneciendo en sus funciones hasta seis meses, podemos concluir que el año próximo seremos gobernados por este organismo máximo.

Sin perjuicio de la perspectiva calendaria, que hemos ofrecido más arriba, permítasenos examinar de más cerca la presente etapa de transición. El poder político de la Universidad reside, por el momento, principalmente en su comunidad, la que se enfrenta a una cantidad creciente de problemas derivados de la puesta en práctica de la etapa de transición hacia las nuevas estructuras tanto académicas como de poder. En el cumplimiento de sus funciones ha debido ir abandonando progresivamente los viejos moldes y valores para proceder a implantar nuevos criterios y nuevos valores. El problema básico de esta Universidad Nacional, que se extiende por todo el país, es la falta de unidad con que se ha encarado la solución de los problemas específicos. Este aspecto lo ha encarado la mesa que presidió los Plenarios y la Comisión Central de Reforma. El primero de estos organismos está abocado al esclarecimiento de las interrogantes que se han presentado

sobre algunos acuerdos de la Convención y sobre las alternativas que ésta no alcanzó a resolver. El último de estos organismos estudia las fundamentaciones definitivas de un diagnóstico de la Universidad con el objeto, y de acuerdo con el pensamiento reformista, de producir los reglamentos de la etapa de transición y aunar criterios sobre la reglamentación definitiva que deberá ser considerada por el Senado transitorio. De esta labor surgirán las normas que permitan continuar, en forma más orgánica, la departamentación de la Universidad y aquellas que permitan organizar las estructuras interdepartamentales de coordinación, sin poder. En este caso se encuentran las así llamadas Escuelas que deberán ser substituídas por Secretarías de Estudio y los Institutos, tengan estos aportes propios o bien sólo universitarios, que perderán su autonomía, debiendo su personal integrarse a los departamentos que corresponda o a los servicios interdepartamentales o centralizados a que haya lugar.

En lo que respecta a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, podemos adelantar algunos aspectos que se perfilan para el futuro. Sus Institutos, tales como el Instituto de Extensión Musical y el Instituto de Investigaciones Musicales pasarán a integrar, el primero, con sus respectivos grupos, el departamento de música y de danza, y el último pasará a ser un grupo de trabajo en el departamento de música. La planificación universitaria será la que determine a nivel de los Departamentos la formación de los grupos de trabajo, y su consecuencia será su disolución y reagrupamiento una vez cumplida la planificación. Otro de los conceptos que podrá afectar a nuestra Facultad es el que define Facultad en general, como idéntica a un Area determinada del saber o de su aplicación. En tal sentido, deberá integrarse a un Area o Facultad artística en la que se reagruparán todas las instituciones artísticas y todos los artistas que desarrollen funciones académicas en la Universidad.

En una próxima edición nos referiremos en detalle a la aplicación transitoria de la Reforma en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. No lo hacemos ahora porque median los pronunciamientos de la Comunidad Universitaria Nacional, sobre diecinueve alternativas planteadas por los Plenarios de Reforma y por el pronunciamiento de nuestra comunidad sobre asuntos reglamentarios que afectan al período de transición.

Gustavo Becerra Schmidt

Secretario Facultad de Ciencias y Artes Musicales

León Schidlowsky Gaete

Síntesis de su Trayectoria Creativa (1952-1968)

por *María Ester Grebe*

INTRODUCCION

El acelerado desarrollo de los estilos heterogéneos y complejas técnicas que imperan en la creación musical docta de nuestro tiempo —cuyas principales orientaciones han sido gestadas y definidas por las escuelas compositivas europeas de la primera mitad del siglo xx— han constituido y siguen constituyendo un serio desafío para los compositores de nuestro continente. A pesar del creciente progreso de los medios de comunicación, el acceso y asimilación de los nuevos sistemas y desarrollos compositivos del Viejo Mundo suelen producirse con varios años de retraso. Más aún, el desconocimiento actual del desenvolvimiento global de la música docta latinoamericana no ha favorecido la formación de una conciencia artística y cultural a nivel regional o continental.

De este modo, el dilema del compositor latinoamericano consiste en poder conciliar el dominio de las nuevas técnicas y tendencias compositivas foráneas con la preservación o definición de la identidad estilística individual o nacional.

Uno de los compositores chilenos de la joven generación que se ha enfrentado directamente con esta problemática, logrando resolverla en forma personal, es León Schidlowsky Gaete, cuya obra se destaca tanto por su definida orientación estética y acentuada individualidad como por su alto nivel cualitativo y cuantitativo.

Es nuestro propósito efectuar en el presente artículo un bosquejo de la trayectoria creativa y posición estética de este compositor. Nuestra finalidad ha sido guiada por propósitos sintéticos. Puede deducirse, por lo tanto, que los resultados presentados en este estudio son el producto de un largo y minucioso proceso analítico de las 53 obras que forman —hasta hoy día— el catálogo del compositor. Hemos enfocado, preferentemente, los factores comunes —estéticos y técnicos— que inspiran y moldean su trayectoria creativa.

Al no existir ningún artículo o estudio previo —publicado o inédito— sobre la obra de este compositor, hemos debido extraer los materiales del presente artículo de dos fuentes primarias principales: las partituras del compositor y las informaciones proporcionadas por él a la autora del presente artículo en varias entrevistas¹.

¹ Agradecemos a León Schidlowsky su gentil cooperación al proporcionar valiosas e indispensables informaciones y datos, muchos de los cuales han sido utilizados en este artículo.

La trayectoria creativa total de León Schidlowsky sintetiza en 17 productivos años —1952-1968—² los principales cambios experimentados en la música europea de los primeros 60 años de nuestro siglo. A través de un acelerado proceso evolutivo, el compositor ha logrado dominar sucesivamente los lenguajes expresionista y dodecafónico, la polirritmia neoprimitiva, el serialismo constructivo abstracto y el integral, los procedimientos aleatorios y los nuevos experimentos gráficos de notación musical.

El dinamismo inherente a su carácter y temperamento imaginativo e hiperactivo han favorecido su veloz y productiva evolución creativa, multidimensional en cuanto al aprovechamiento de una amplia gama de recursos contemporáneos que se adaptan a las necesidades intrínsecas de cada una de sus obras, pero unidimensional en cuanto a la continuidad y coherencia de su trayectoria compositiva.

No obstante, la obra de León Schidlowsky ofrece un crecimiento cíclico reactivo. Tendencias aparentemente contrapuestas o contradictorias, pero complementarias entre sí, se yuxtaponen formando un encadenamiento dialéctico. La libertad genera a la estrictez; el dramatismo a la lógica constructiva; las connotaciones extramusicales a la música pura. De este modo, el lenguaje del compositor se enriquece acumulando y decantando lo más valioso de sus experiencias pretéritas.

Dos aspectos de su personalidad moldean y canalizan el carácter de su obra imprimiéndole un definido sello: el predominio de una expresividad subjetiva, emocional e impulsiva —no doblegada por el yugo del intelecto—, y la auto-aceptación e identificación étnica profunda con la cultura judía. El primer aspecto se refleja vívidamente en su estilo compositivo caracterizado por una exacerbación de los valores puramente expresivos. Estos últimos se reflejan en su escritura de trazos nerviosos y ágiles; en sus estructuras asimétricas e irregulares; en sus efectos sorprendidos; en su valoración del color y del ritmo; en su motivación extramusical poética, pictórica, religiosa o social; y en el mayor énfasis del contenido sobre la forma. El segundo aspecto se expresa nítidamente tanto en el abundante empleo de textos bíblicos, judíos tradicionales o de protesta social contra los crímenes de guerra³ como en la utilización de melodías hebreas⁴ y de la lengua hebrea⁵.

² Ver *Catálogo*, en Apéndice II.

³ Los textos bíblicos se utilizan en las siguientes obras: *Tres Canciones Bíblicas* (1954), *Oda a la Tierra* (1958), *De Profundis* (1963), *Tres Coros Hebreos* (1966), *Lamentación* (1966) y *Jeremías* (1966); los textos judíos tradicionales aparecen en la *Sinfonía 'La Noche de Cristal'* (1961); y la temática de protesta social contra los crímenes de guerra se emplean en *Invocación* (1964) y en *Deutsches Tagebuch* (1966).

⁴ Los melodías hebreas aparecen en tres obras recientes: *Jeremías* (1966), *Kadisch* (1967) y *Cuarteto de Cuerdas 1967*, tratados en conjunto con avanzados procedimientos aleatorios.

⁵ Textos en lengua hebrea aparecen en *Tres Canciones Bíblicas*, *Sinfonía 'La Noche de Cristal'* y *Tres Coros Hebreos*.

León Schidlowky nos explica el sentido profundo de su identificación con la cultura judía: "Mi necesidad de expresión judía está atada a un repertorio de ideas, sentimientos y convicciones frente a los problemas humanos que plantea la vida y el mundo. La solución judía es elástica, pero mantiene su individualidad a través de los siglos. Frente a sí la vida merece ser vivida. Frente a sí el hombre puede confiar en el mañana, en la sociedad, en la justicia. Son 4.000 años de cultura que debo asimilar"⁶. Sin embargo, León Schidlowky no se encierra en un nacionalismo estrecho. Afirma haber aprendido que "no hay contradicción entre la fidelidad al judaísmo y la fidelidad a los ideales de progreso de la humanidad sufriente de hoy"⁷. Sintetizando su posición y vivencia frente a su identidad étnica, el compositor dice: "De mi vida os podría decir que no basta con nacer judío; hay que llegar a merecerlo"⁸.

Estrechamente ligado a la identificación étnico-cultural judía de Schidlowky, emerge, en varias de sus obras, un profundo contenido religioso. No obstante, el compositor asocia lo religioso a lo político-social, relacionando ambos aspectos con la trayectoria del pueblo hebreo, cuyo vehículo principal es la Biblia. Esta asociación lleva al compositor a plantearse problemas de tipo ético-moral: "Me siento con la responsabilidad de denunciar todo aquello que me parece injusto... Me acontece un estremecimiento humano. Me produce indignación"⁹. Consecuentemente, en ciertos casos la música actúa como catarsis, aliviando una extrema tensión emocional.

La orientación ética y estética de León Schidlowky gravita en torno al problema de la comunicación humana, teniendo como base la vivencia interior profunda del individuo y la riqueza de su vida afectiva. Para él, la creación artística no es sino un camino hacia el descubrimiento o encuentro con el propio yo y su contenido emocional oculto. En apariencia, su posición es netamente individualista. Sin embargo, Schidlowky considera que el hombre tiene el deber de encontrarse consigo mismo para luego descubrir su propia función social.

Hombre de vastas inquietudes literarias y filosóficas, León Schidlowky posee una vasta cultura general humanística que lo guía certeramente tanto en sus elecciones de materiales poéticos como en la clara conceptualización de sus objetivos estéticos. Sus lecturas abarcan una amplia gama de géneros, recorriendo desde la poesía y novela hasta los tratados filosóficos.

La influencia de la poesía germánica y chilena ha sido fundamental como motivación creativa. Tanto Georg Trakl y R. M. Rilke como Vicente Hui-

⁶ León Schidlowky, *Un Compositor Judío en la Segunda Mitad del Siglo XX*. Conferencia ofrecida en la Sinagoga de Viña del Mar (14-II-1968), ms, p. x.

⁷ *Ibid.*, p. ix.

⁸ *Ibid.*, p. viii.

⁹ Conceptos emitidos por el compositor en una entrevista con la autora del presente artículo, que tuvo lugar en Enero de 1968.

dobro y Pablo Neruda concentran una atención preferente en su trayectoria creativa. En gran número de sus composiciones, el contenido y forma de la poesía elegida ha determinado sustancialmente la estructura musical. Schidlowsky considera que la obra artística es un mensaje, el cual es más diáfano si se emplean materiales extramusicales literarios. Consecuentemente, selecciona sus fragmentos poéticos según su contenido emotivo y su calidad intrínseca. Incluso en sus obras puramente instrumentales, el compositor ha recurrido a citas literarias de encabezamiento, las cuales poseen un valor de génesis e impulso creativo inicial.

León Schidlowsky es un compositor de actividad regular y continua. Sus actividades matinales se concentran en la revisión de partituras, análisis y composición musical. Pasa, sin embargo, por períodos de intensa creatividad, que luego dan lugar a días y meses inactivos. Antes de escribir una obra, la piensa, la oye y la imagina. Al elegir un texto, lo memoriza, lo canta y lo comprende hasta lograr una vivencia interior subordinando los problemas formales a un segundo plano. Al trabajar sin textos, procede de un modo diverso. Durante su período dodecafónico, elegía inicialmente la serie básica para luego determinar la estructura y por último el color. Posteriormente, al lograr un dominio del diseño estructural, el color pasa a constituir el elemento fundamental. Escribe directamente en la partitura orquestal, decidiendo paralelamente el plan formal y su instrumentación.

A pesar de que la música aplicada para cine o teatro no ha sido favorecida por el compositor por sentir que dichas obras preexistentes le restan libertad creativa, la música para teatro de mimos le ha ofrecido mayores posibilidades expresivas, tanto por su libertad como por su índole expresionista. Actualmente, le interesa la problemática ofrecida por el teatro musical como creación integral que explota el gesto dramático voz-grito.

Aún cuando su hogar paterno fue más chileno que europeo¹⁰, León Schidlowsky ha permanecido más ligado a la cultura europea que a la chilena. La principal motivación hacia la cultura europea la recibió de su padre y de su joven profesor de armonía, Juan Adolfo Allende, ferviente admirador de la cultura alemana¹¹.

La gran imagen musical europea del compositor ha sido, sin duda, Gustav Mahler. Entre las personalidades musicales chilenas que gozan de la admiración y respeto del compositor, se encuentra Alfonso Leng, Acario Cotapos y Pedro Humberto Allende. Sin embargo, afirma que la influencia global de la música chilena en su propia producción ha sido escasa, siendo reemplazada por una gran influencia de la poesía chilena. En los últimos años, el contacto personal de León Schidlowsky con los músicos latinoamericanos de la joven generación se ha estrechado. Una especial afinidad estética lo une

¹⁰ La madre de León Schidlowsky es chilena; su padre es de origen judío-polaco.

¹¹ Ver *Síntesis Biográfica*, en Apéndice I.

con Antonio Tauriello y Mario Davidovsky, de Argentina, y con Pozzi Escot, del Perú. Respecto a los movimientos latinoamericanos de vanguardia, el compositor considera que ellos poseen una consistencia distinta a la europea al utilizar un lenguaje más directo.

Emprenderemos, a continuación, un estudio global de la trayectoria creativa de León Schidlowky, dividiéndola —para lograr una comprensión sistemática— en cuatro períodos principales: 1) *de formación* (1952-1956), 2) *de transición* (1956-1958), 3) *constructivista* (1959-1963) y 4) *aleatorio* (1964-1968).

I. PERIODO DE FORMACION (1952-1956).

En este período formativo, León Schidlowky logra tanto una consolidación de las técnicas composicionales como una maduración de la expresividad individual. Consta de dos etapas —una expresionista y otra dodecafónica— que se extienden respectivamente de 1952 a 1953 y de 1954 a 1956.

1) 1952-1953.

El compositor sufre la profunda influencia del expresionismo centroeuropeo temprano, producida principalmente a través de su identificación estética con la música atonal vienesa. Adopta como paradigmas no solamente el *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg, el *Wozzeck* de Alban Berg y los lieder tempranos de Anton Webern, sino también la poesía de Georg Kaiser, Stephan Georg, Georg Trakl y R. M. Rilke; y la pintura de Vasily Kadinsky, Oskar Kokoschka y Paul Klee. Logra definir, al mismo tiempo, algunos elementos básicos de su estilo individual, varios de los cuales persistirán a lo largo de las etapas posteriores de su evolución creativa. Dichos elementos son los siguientes: irregularidad y asimetría fraseológica, libertad estructural y formal, predominio de la técnica de variación continua, empleo de células rítmicas mínimas, preocupación por los valores tímbricos y dinámicos, predominio de las microestructuras y del contenido sobre la forma.

Estos rasgos se reflejan con nitidez en las dos primeras obras para piano compuestas en 1952: *Tres Trozos* y *Seis Miniaturas*. Ambas consisten en conjuntos de microestructuras de carácter, motivadas por un programatismo pictórico y conectadas entre sí por células rítmicas y texturas comunes. El empleo particular de planos dinámicos diferenciados, densidades armónicas y melódicas contrapuestas, y procedimientos de variación revelan un pensamiento musical imaginativo y espontáneo. El siguiente ejemplo, perteneciente a *Seis Miniaturas*, muestra tanto un dominio de la técnica de variación con una célula rítmica mínima como una acentuada definición caracterológica.

EJEMPLO I

De *Seis Miniaturas*, miniatura N° 3: Come de la mano

The image shows a musical score for a piano piece. It features two staves: a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The tempo is marked as quarter note = 66. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *pp*, *p*, *f*, *mf*, and *fff*. There are also markings for 'célula rítmica mínima' and 'ped. sord.' (pedal sostenuto). The piece is in 4/4 time and consists of several measures with complex rhythmic patterns and articulation.

Compartiendo las tendencias recién descritas, *Zwei Lieder vom Tode* —para voz y piano (1952)— es una composición expresionista atonal, vinculada significativamente al lenguaje post-romántico. Voz y acompañamiento logran, al mismo tiempo, relieve individual y compenetración recíproca. No obstante, un concepto más tradicional inspira a *Drei Liebeslieder*, obra para el mismo medio sonoro escrita un año después. Resalta en ella una tendencia estrófica y un lenguaje armónico-tonal post-romántico emparentado con Scriabin, de quien adopta el acorde místico. A pesar de su aparente retroceso estilístico, esta obra posee espontaneidad y fluidez expresiva¹².

Solamente una obra perteneciente a esta etapa denota un leve crecimiento formal. Ella es *Elegía* —para clarinete y cuarteto de cuerdas (1952)— composición en un movimiento tripartito, de lenguaje expresionista discursivo. Manejado con sensibilidad, el material instrumental se proyecta en planos y densidades bien delineadas.

2) 1954-1956.

Constituye, simultáneamente, una continuación lógica y una reacción con respecto a la etapa precedente. La tendencia expresionista inicial evoluciona hacia una tendencia más abstracta. Recibe la influencia del dodecafonismo de Anton Webern¹³, asociado al neo-plasticismo pictórico de Piet Mondrian y al creacionismo de Vicente Huidobro, quien proponía abstraer lo concreto y concretizar lo abstracto. Hay una preocupación por el dominio de la técnica serial, sacrificando parcialmente la evolución de la expresión individual, cuya definición había sido lograda en la etapa anterior. Los elementos característicos empleados en esta etapa son: serialismo de alturas, macrocosmos

¹² El impacto de los estudios musicales académicos que el compositor inicia en 1952 en la Musikakademie de Detmold, explican este retroceso hacia el lenguaje armónico-tonal.

¹³ El impacto de sus estudios analíticos con Hans Jellineck —discípulo de Webern— realizados en 1953, parece haber tenido decisiva influencia en esta nueva orientación del compositor.

interválico, valoración del sonido por el sonido, estrictez estructural y formal, importancia creciente del contrapunto, sintaxis a base de incisos breves, sonidos aislados y silencios, preocupación tímbrica, dinámica y articulativa, apogeo de la técnica de variación continua, preocupación por la técnica y control expresivo. Estos elementos están presentes, en mayor o menor grado, en las obras pertenecientes a esta etapa —once obras de cámara y una sinfónica— las cuales presentan niveles cualitativos desiguales, predominando numéricamente el género canción con acompañamiento instrumental.

Señalando una transición entre ambas etapas estilísticas, *Zwei Psalme* de 1954 fusiona tanto el lenguaje expresionista como la técnica dodecafónica. Partiendo del estilo vocal enunciado en *Zwei Lieder vom Tode*, se logra una mayor depuración y cohesión del lenguaje musical debido al uso libre y estricto de la técnica serial. No obstante, la obra adolece de cierta tendencia estrófica contrapuesta a la irregularidad inherente al estilo expresionista serial, contradicción que puede explicarse por ser ésta la primera composición de mayor extensión formal.

En *Tres Canciones Bíblicas, Cinco Composiciones y Seis Canciones Japonesas* de 1954, el compositor incursiona en un serialismo de alturas de tendencia crecientemente abstracta. La primera de ellas logra un sutil equilibrio y síntesis entre voz e instrumentos —flauta, clarinete y cello—, creándose una refinada atmósfera sonora. Compartiendo los rasgos recién descritos, las *Cinco Composiciones* para voz y piano y *Seis Canciones Japonesas* para voz y nueve instrumentos —ambas de 1954— reflejan la decisiva influencia de Anton Webern tanto en su escritura compleja y densa como en su acertado uso de los valores tímbricos. (Ver Ejemplo 2).

El final de un fecundo período de escritura vocal, iniciado en 1952, es alcanzado con *Tres Canciones y Tres Poemas* de 1955. La segunda de ellas está formada por tres pequeñas estructuras coherentes e imaginativas, logrando superar a la primera en cuanto a contenido expresivo y creatividad. Observemos el tratamiento serial libre, de inspiración bergiana, del primer poema. (Ver Ejemplo 3).

Dos obras para piano aparecen ligadas a las obras vocales recién mencionadas, debido a su afinidad estilística y estructural. Las *Ocho Estructuras* de 1955 consisten en un grupo de ejercicios dodecafónicos puntillistas de inspiración weberniana que adolecen de cierta sequedad y monotonía provocadas tanto por la subordinación de la expresión a la técnica como por la reiteración mecánica de recursos compositivos. Sin embargo, su importancia puede medirse indirectamente a través del avance y madurez técnica de obras posteriores. En las *Cinco Piezas* de 1956, el compositor se supera creando, a partir de la misma técnica serial, imaginativas configuraciones en las cuales predominan valores sonoros abstractos y heterogeneidad rítmica. Cada pieza posee relieve individual, contrastando con las demás por su definido carácter.

EJEMPLO 2

De Seis Canciones Japonesas, canción Nº 4, "Regen" (Hikaku),

The musical score is for a piece titled "Regen" (Rain) by Hikaku, the fourth of six Japanese songs. It is written for voice and a full orchestra. The score includes parts for Voice (Voz), Clarinet (Clar.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Trumpet (Trpt.), Cor Anglais (Cor.), Arpa (Harp), Piano (Pia. no.), Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), and Violoncello (V.C.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 9/8. The tempo is marked with a quarter note equal to 120 (♩ = 120). The lyrics are: "Regen! Eine ein-same Frau blickt aus dem Fens-ter". The score features various dynamics such as *f*, *mf*, *p*, and *mf*. The harp part includes chord diagrams: F#b (F# major), Mib (E-flat major), Solb (G-flat major), and Sib-Lab-Mib (A-flat major). The violin and viola parts include performance instructions like "pizz" (pizzicato) and "arco" (arco). The cello part includes "pizz" and "arco". A note at the bottom left of the score reads "*) Sonidos reales".

La primera obra sinfónica de León Schidlowsky es el *Réquiem* para soprano y orquesta, compuesto en 1954, cuya versión corregida data de 1958-1959. En su orquestación se destaca un grupo prominente de percusiones, el

que constituye un núcleo tímbrico y rítmico básico que aglutina a los demás grupos orquestales y define la continuidad temporal. Esta función específica de la percusión indica una importante tendencia del compositor que se proyectará en su futura escritura sinfónica. El *Réquiem* consta de un movimiento único tripartito: una exposición (pp. 1-21), en la cual sobresalen las estructuras a base de aumentos graduales de densidad rítmica y dinámica; un desarrollo (pp. 21-40); y una síntesis y clímax final (pp. 41-52). Su coherencia estilística aparece debilitada por un fraseo de tendencia estrófica y por la reiteración de recursos rítmicos y tímbricos.

EJEMPLO 3

De *Tres Poemas*, poema N° 1: "Claro de reloj" (análisis serial de la parte vocal)

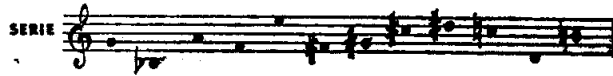
Serie O → ← R

Me sen.té en un cla.ro del tiem.po. E.ra un re.man.so de si.lén.cio
de un blan.co sí.lenci.o ni.lo for.mi.da.ble don.de los lu.ce.ros cho-
ca-ban con los do-ce flo-tan-tes nú-me.ros ne-gros.

Las obras instrumentales de cámara pertenecientes a esta etapa exhiben no solamente un mayor progreso técnico sino también un evidente refinamiento estructural. Encuadrándose dentro de los cánones de la dodecafonía estricta de orientación weberniana, el *Trio* de 1955 demuestra un dominio de dicha técnica y una depuración estilística, aunque sacrificando la expresión individual. Está compuesto por dos movimientos que corresponden respectivamente a una forma tripartita y a un tema con variaciones. Su estructura, caracterizada por una gran economía de medios, se destaca por un imaginativo uso de los recursos seriales, un acertado empleo de las técnicas de variación tímbrica y dinámica y una compleja elaboración contrapuntística, denotando, al mismo tiempo, un manejo adecuado de sus posibilidades instrumentales. La estructura del primer movimiento es compacta, utilizándose la serie original y su retrogradación inversa en diversas distribuciones polifónicas. El siguiente cuadro esquematiza dicha estructura serial.

CUADRO 1

De TRIO, Movimiento I (estructura serial)



	PARTE I					PARTE II				PARTE III						
Compases	1-3	4-6	7-9	10-12	13 - 15	16-21	22-27	28-30	31-38	39	40-42	43-44	45-46	47	48-49	
<i>Flauta</i>						0	RI	RI ^{1/2}	RI		RI	RI ^{1/2}	RI	RI	0	
<i>Cello</i>	0	0	RI	RI	0 ^{1/2} RI ^{1/2}	0		0 ^{1/2}	0			0 ^{1/2}				
<i>Piano</i>						RI		0 ^{1/3}	0 ^{1/2}	0	RI ^{1/2}					
						RI	0	RI			0 ^{1/2}	0		0	0	RI
								RI ^{2/3}	RI ^{1/2}	RI						
Distribución Serial	En sonidos sucesivos o levemente superpuestos					En contrapunto a 4 voces				En dos bloques imitativos						
Densidad	Mínima					Máxima				Media						

CUADRO 2

De *TRIO*, 1ª parte del Movimiento I (configuración total de elementos en una estructura simétrica)

	Eje Medio		Síntesis		
Compases	1 - 3	4 - 6	7 - 9 (= 1-3)	10 - 12 (= 4-6)	13 - 15
Serie	0	0	RI	RI	0½ RI½
Nº de Sonidos	3 3 2 2 1 1	3 3 2 2 1 1	1 1 2 2 3 3	1 1 2 2 3 3	3 3 3 3
Timbre *	$\underbrace{p_2 \ p_1}_{vc \ fl} \ \underbrace{p_2 \ p_1}$	$\underbrace{fl \ vc}_{p_1 \ p_2} \ \underbrace{fl \ vc}$	$\underbrace{p_1 \ p_2}_{vc \ fl} \ \underbrace{p_2 \ p_1}$	$\underbrace{vc \ fl}_{p_2 \ p_1} \ \underbrace{vc \ fl}$	$\underbrace{p_2 \ p_1}_{vc \ fl}$
Dinámica	pp p fp	pp p f p	pf p pp	p f p pp	f
Articulación	Staccato	·/.	·/.	·/.	Legato

* ABREVIATURAS: p₁ = piano, mano derecha.

p₂ = piano, mano izquierda.

vc = violoncello.

fl = flauta.

Esta estructura serial está integrada por un mosaico de pequeñas células tímbricas y dinámicas contrastantes, sintetizadas en una configuración orgánica de estructura simétrica que se ilustra en el siguiente cuadro que corresponde a la primera parte del movimiento inicial. (Ver Cuadro 2).

Las variaciones del segundo movimiento se destacan por su actividad rítmica y por su contraste ambiental y caracterológico. Se emplea aquí exclusivamente la retrogradación e inversión de la serie, las cuales aparecen en la exposición temática, distribuidas en forma puntillista.

EJEMPLO 4

De *Trío*, Mov. II: sector inicial (puntillismo serial)

TEMA;
($\text{♩} = 50$)

Dos obras de 1956 comparten el estilo y recursos técnicos del *Trío*: el *Cuarteto Mixto* —para flauta, clarinete, violín y cello— y los *Cuatro Epigramas* —para flauta y piano—. La primera se compone de dos movimientos de textura contrapuntística, que presentan respectivamente una forma tripartita y un rondó A B A' C A''. La segunda está formada por cuatro microestructuras en las cuales predominan las construcciones seriales en espejo. Sobresale especialmente el cuidadoso y prolijo trabajo del primer y segundo epigrama, cuyas retrogradaciones se plantean, simultáneamente, al nivel de las alturas, duraciones y dinámica.

Si bien es cierto que el tratamiento serial de las obras iniciales de esta etapa denota cierta rigidez —perceptible en las fragmentaciones regulares de la serie—, el compositor logra gradualmente poner la técnica al servicio de su expresión individual, emergiendo agrupaciones seriales irregulares y variados recursos polifónicos y armónicos. Desde el punto de vista estilístico, se parte de un expresionismo, en el cual las alturas son valores máximos, para llegar a un constructivismo de tendencia abstracta, en el cual el ritmo juega un rol preponderante. Este es un primer síntoma que anticipa la reacción contra el serialismo sistemático, producida en el período siguiente.

II. PERIODO DE TRANSICION (1956-1958).

El compositor se rebela contra la academia dodecafónica, rechazando en forma global, pero no definitiva, el serialismo de alturas que limitaba la verdadera naturaleza de su temperamento creativo. Es este un período de búsqueda, en el cual persiste la preocupación por una nueva rítmica y tímbrica. La incorporación de elementos americanos y afroamericanos produce elaboraciones polirrítmicas complejas, en las cuales no se usa la percusión como bloques sino como superposición de melodías rítmicas. Desde el punto de vista estético, existe gran afinidad con el neoprimitivismo y negrismo, tendencias que imperaron en las artes plásticas, literatura y música europeas de las primeras décadas de nuestro siglo.

León Schidlowsky explica con claridad la motivación de su cambio estilístico: "La transición de la tonalidad hacia la pantonalidad —que es el dodecafonismo— implicaba la destrucción de la polarización auditiva tonal, reemplazándola por un mundo melódico y armónico más rico. Pues bien, la contrapartida de este enfoque implicaba una necesidad de transformar el aspecto rítmico que había quedado rezagado. Era este el aspecto en el cual debía insistirse"¹⁴. Consecuente con sus propósitos, el compositor estudia detenidamente a Olivier Messiaen y, en especial, su libro *Technique de mon Langage Musicale*¹⁵, del cual extrae conceptos definidos sobre la célula rítmica y sus variantes; sobre el valor agregado (ajouté), el cual consiste en la incorporación de una duración breve a un complejo rítmico, "que permite transformar el balance métrico, pudiendo esto realizarse por una nota, un silencio, un punto"¹⁶; sobre la polirritmia organizada; y sobre los cánones y pedales rítmicos¹⁷.

La obra inicial de este período es *Nacimiento*, en la cual el compositor principia su exploración de los recursos rítmicos y experimenta por primera vez con la música concreta¹⁸. Compuesta a pedido de la Agrupación de Mimos de Noisvander, obedece a la categoría de música incidental para teatro, inspirándose en el dramático acontecer de un parto humano. Su división tripartita responde a un claro programatismo. La primera parte —o exposición— presenta un complejo juego de ostinati rítmicos superpuestos, el

¹⁴ Estas ideas fueron expresadas por el compositor a la autora del presente artículo en una entrevista del mes de enero de 1968.

¹⁵ Olivier Messiaen, *Technique de mon Langage Musicale*. París, Leduc, 1944, 2 vols.

¹⁶ León Schidlowsky, "Sobre la Crisis de la Música". *Revista Musical Chilena*, xvi, 80, 1962, p. 43. Puede consultarse, asimismo, su traducción al inglés: "The Crisis in Music", *Inter-American Music Bulletin*, 32, 1962, pp. 1-4.

¹⁷ *Loc. cit.*

¹⁸ Según el musicólogo Samuel Claro, *Nacimiento* es la primera obra chilena que utiliza los recursos de la música concreta. Ver su artículo "Panorama de la Música Experimental en Chile". *Revista Musical Chilena*, xvii, 83, p. 113.

principal de los cuales representa al latido del corazón. La segunda parte —o desarrollo— equivale a un interludio o cesura, que incorpora efectos similares a quejidos humanos. La última parte —o catástrofe— es un minúsculo clima de gran densidad polirrítmica ¹⁹. A pesar de su breve duración (2' 10''), esta obra produce un fuerte impacto sonoro, cumpliendo con los requisitos de una composición funcional de su naturaleza.

La obra más representativa de este período es *Cantata Negra* de 1957, interesante estudio de polifonía rítmica emparentada con los elementos de la música tradicional afroamericana ²⁰. Su estructura está concebida a base de superposición de esquemas rítmicos relativamente autónomos, en los cuales el ostinato desempeña un rol principal. Los elementos tímbricos complementan la polirritmia creando atmósferas de rica sonoridad, destacándose la parte vocal por su importante función colorística. La *Cantata Negra* consta de tres movimientos, el primero de los cuales posee una forma afin a la variación continua. El siguiente núcleo polirrítmico genera diversas variantes que se yuxtaponen al estilo de un mosaico:

EJEMPLO 5

De *Cantata Negra*, Mov. I (esquema polirrítmico básico)

	Comp. 10	11	12	13	14	15	16
voz							
piano							
xilof.							
w.block							

Cada una de estas fórmulas superpuestas genera variantes, simples o complejas, intercambiadas entre las voces. Con cierta periodicidad, aparecen fórmulas cadenciales características que producen cortes verticales en la textura. El siguiente ostinato melódico recurre sin cesar en la parte vocal, sufriendo diversas transformaciones rítmicas:

EJEMPLO 6

De *Cantata Negra*, Mov. I, cc. 10-16 (ostinato melódico)

ostinato

Llo - ra llo - rau - de - yan - de - ya. llo - rau - de - yan - de - ya Oh

mf *mf* *mf* *ff*

¹⁹ Ver *Ibid.*, p. 114, donde se proporciona una descripción de esta misma obra.

²⁰ La estructura a base de superposición de ciclos rítmicos independientes, propia de la polirritmia africana y afroamericana, ha sido intuída por el compositor quien asegura no haber efectuado estudios especializados sobre esta materia.

El segundo movimiento se encuadra en una fórmula ternaria ABA'. Su atmósfera dramática es realizada por un recitativo acompañado por puntuaciones tímbricas, trinos y trémolos. El tercer movimiento consta de una forma canción ABA' precedida por una amplia introducción con yuxtaposiciones rítmicas contrastantes. Sus partes A y B están formadas respectivamente por un ostinato vocal con acompañamiento y por un recitado contrastante.

Entroncada estilísticamente con la *Cantata Negra, Caupolicán* es una composición dramática extensa para recitante, coro, dos pianos, celesta y percusiones. Su contenido americanista se inspira en poemas de Pablo Neruda, extraídos del "Canto General"²¹. Partiendo de la concepción polirrítmica de la Cantata Negra, alcanza un nivel de complejidad mayor. Sin embargo, su aporte principal reside en el nivel tímbrico. Schidlowsky usa los instrumentos de percusión aplicándolos al concepto del intervalo tímbrico, el cual se percibe en la sucesión de grupos armónicos de individualidad colorística diferenciada. Los acompañamientos e interludios instrumentales poseen una función fuertemente descriptiva y ambiental, destacándose especialmente aquellos del tercer movimiento por su original y nítida configuración tímbrica. La composición total se resiente por su excesivo tamaño y por una textura predominantemente densa, características que debilitan el equilibrio formal.

Una construcción rítmica de orientación más abstracta se advierte en el *Concierto para Seis Instrumentos*, de 1957, "breve e intensa obra que produce el efecto de un bien delineado climax sonoro, preparado y resuelto hábilmente"²². Su estructura métrica irregular —basada en el empleo del valor agregado— es enriquecida por puntuaciones suspensivas, interjecciones sonoras y agudos contrastes dinámicos. (Ver Ejemplo 7).

Elaboraciones a base de minúsculas partículas colorísticas con rápidos desplazamientos de registro —en los cuales se emplea el intervalo tímbrico— alternan con zonas contrastantes a base de bloques tímbricos continuos y breves pasajes instrumentales solistas. Debido a su calidad artística y originalidad, esta obra ocupa un lugar destacado, no solamente en la producción del compositor sino también entre las creaciones contemporáneas chilenas.

Dos obras de importancia menor completan este período: *Cuatro Miniaturas* —para instrumentos de madera (1957)— y *Eróstrato* —para orquesta de percusiones (1962)—. A pesar de no corresponder cronológicamente, hemos incluido *Eróstrato* en este grupo por presentar un estrecho parentesco estilístico y estructural con las obras pertenecientes al período de transición.

²¹ Pablo Neruda, *Canto General*. México, Ediciones Océano, 1950, 568 pp. Los tres primeros movimientos emplean respectivamente tres poemas del capítulo iv, *Los Libertadores*: Toqui Caupolicán, La Guerra Patria y El Empalado. El último movimiento utiliza un fragmento del poema Los Hombres, perteneciente al capítulo i, *La Lámpara en la Tierra*.

²² María Ester Grebe, "El Quinto Festival de Primavera de Música Latinoamericana de la Universidad de Indiana". *Revista Musical Chilena*, xxi, 100, 1967, p. 108.

EJEMPLO 7
De Concierto para Seis Instrumentos, cc. 1-4

MUY VIVO

Clar. *

Trpt.

Cl. B.

Piano

Xilof. *

Timb.

* Escrito en sonidos reales.

III. PERIODO CONSTRUCTIVISTA (1959-1963).

Sintetizando la experiencia compositiva de los dos períodos precedentes, León Schidlowsky fusiona los aportes dodecafónicos del primer período con los rítmicos del segundo. Habiendo logrado un manejo flexible tanto del serialismo de alturas como de las estructuras rítmicas y métricas, el compositor se concentra en los problemas inherentes a la orquestación y el dominio de las macroestructuras o formas desarrolladas.

Se distinguen dos grupos de obras: aquellas en que predomina un serialismo de alturas —*Epitafio a Vicente Huidobro*, *Tríptico*, *Sinfonía “La Noche de Cristal”*, *Soliloquios* y *Zwei Lieder*— y aquellas que tienden hacia el serialismo integral —*Isla Negra*, *Amatorias* y *De Profundis*—.

La evolución unidireccional del serialismo de alturas en la escuela dodecafónica europea condujo, inevitablemente, a plantear la aplicación de sus principios de ordenación a otros elementos del lenguaje: ritmo, dinámica, timbre, articulación y registro. Webern y Schoenberg establecieron, en sus obras avanzadas, “un conjunto de relaciones cuidadosamente coordinadas,

no solamente entre las partes sino también entre los diversos aspectos del discurso musical”²³. La sistematización del serialismo integral ocurre por primera vez en las obras de Milton Babbitt —*Tres Composiciones* (1948)—, Olivier Messiaen —*Mode de Valeurs et d’Intensité* (1949)— y Pierre Boulez —*Estructuras* (1952)—²⁴. Karlheinz Stockhausen resume críticamente el nuevo enfoque integral diciendo: “En composición, hemos encontrado desde 1951 la necesidad de tratar en forma idéntica todas las características del sonido; estas debían tomar parte, en la misma medida, en el proceso formal, de manera que pudieran presentarse nuevos esquemas constantemente a través de la misma luz. Sin embargo, se encontró que esta valoración idéntica de las características del sonido era muy difícil de lograr”²⁵.

Las tres obras de Schidlowsky previamente citadas, que se identifican con los propósitos ultraracionalistas del serialismo integral, utilizan sus principios de ordenación aunque sin pretender aplicarlos a todos los elementos del lenguaje. Dos de ellas —*Amatorias* y *De Profundis*— se destacan por incorporar procedimientos aleatorios junto a los seriales, marcándose una profunda crisis estilística en la trayectoria creativa del compositor. El control absoluto de los elementos sonoros limitaban la expresión espontánea y libre que había predominado en su obra anterior. Consecuentemente, en el período siguiente las técnicas seriales serán subordinadas o anuladas por los recursos aleatorios y por otros procedimientos de vanguardia.

La maduración estructural y expresiva experimentada por León Schidlowsky durante este período están presentes en dos obras orquestales de gran trascendencia: *Tríptico*, de 1959, y *Sinfonía ‘La Noche de Cristal’*, de 1961, obras que equivalen a la culminación de una fase estilística.

En *Tríptico*, resaltan dos aportes básicos: se resuelven los problemas inherentes a la gran forma orquestal y se integran, en forma acumulativa, los recursos técnicos provenientes de su primer y segundo períodos creativos. El compositor explota tanto una adaptación personal de la técnica dodecafónica como una rítmica compleja con predominio del ostinato e intervalo tímbrico, sintetizándolos en un lenguaje orquestal brillante y en estructuras coherentes y funcionales.

Esta tendencia alcanza su pináculo dos años más tarde en la *Sinfonía ‘La Noche de Cristal’*, en la cual se emplea, nuevamente, el serialismo de alturas en forma personal y libre. Predomina la distribución vertical de la serie, formando amplios bloques y puntuaciones armónicas, siendo común el fraccionamiento de la serie para formar grupos colorísticos. (Ver Ejemplo 8).

²³ Eric Salzman, *Twentieth-Century Music: an Introduction*. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1967, p. 156.

²⁴ Un análisis detallado de la Estructura Ia de Boulez se encuentra en György Ligeti, “Pierre Boulez”. *Die Reihe*, 4, 1960, pp. 36-62.

²⁵ Karlheinz Stockhausen, “Music in Space”. *Die Reihe*, 5, 1961, p. 72.

EJEMPLO Nº8

De Sinfonía "LA NOCHE DE CRISTAL"
Mov. I, cc. 1-7 (tratamiento serial)

Serie Original



Picc. Fls.

Obs. C. Ing.

Cls. Cl. B.

Fgts. C. Fg.

Trpts. I III *sf* *ff* I III *sf* *mf*

Cors.

Trbs. Tuba

Pand.

Tamb. Bomb. *mf* *ff* *f* *sfz* *sfz* *ff*

T. Tan. (dejar sonar) *sfz*

Vis. I II *sfz* *sfz*

Vla.

V. c. C. B. *sfz* *sfz*

Es común la repetición de fragmentos seriales que dan origen a ostinati rítmicos, pedales y desplazamientos tímbricos. Desde un punto de vista funcional, la orquestación destaca los grupos de bronce y percusiones; las maderas se subordinan a los bronce y las cuerdas cumplen una función rítmica, sustituyendo a la percusión.

A pesar de que el contenido programático de esta obra está implícita en su título y en su dedicatoria —“en recuerdo de los mártires de nuestro tiempo pericididos por ser judíos”—, su partitura carece de títulos literarios explícitos. Su significado morfológico es explicado elocuentemente por el compositor: “La obra fue concebida en cuatro movimientos. El primero es el Preludio. Es la llamada de atención de lo que sucederá y sucedió. El segundo movimiento lo llamé Meditación. El judío piensa y no cree, oye y no escucha, vé y no mira. Es el presagio. El tercero, llamado Holocausto, es el proceso mismo del 8 al 9 de noviembre de 1938, cuando las sinagogas, negocios, casas de judíos fueron saqueadas e incendiadas por las hordas pardas . . . Fue esta una noche triste, que la historia del pueblo judío recuerda como la ‘Noche de Cristal’ ”²⁶. El intenso clímax rítmico del tercer movimiento prepara el ingreso del último movimiento, en el cual se introduce textualmente una melodía tonal correspondiente a una plegaria hebrea tradicional, culminación expresiva de la Sinfonía. (Ver Ejemplo 9).

Anticipándose a *Tríptico, Epitafio a Vicente Huidobro* —para soprano, flauta y percusiones (1959)— encabeza este período anunciando sus tendencias principales: la fusión de la experiencia dodecafónica y rítmica de los períodos precedentes. *Soliloquios* —para ocho solistas (1961)— es una obra estrechamente afin con la *Sinfonía ‘La Noche de Cristal’* por compartir su misma serie. Sobresale su evolucionado empleo del contrapunto tímbrico y de construcciones rítmicas complejas. Elaborados tratamientos imitativos con disminución y aumentación de duraciones aparecen en su tercer movimiento.

Un cambio de “intención” expresiva aparece en *Zwei Lieder* —para tenor y acompañamiento instrumental de cámara (1962)—. Se atenúa la preocupación por el pathos rítmico y dinámico. Eligiendo sonoridades diáfanos y dinámica moderada, el compositor logra una expresividad lírica controlada que anticipa el estilo de *Amatorias*.

La primera obra que presenta una tendencia hacia el serialismo integral es *Isla Negra* —invención para flauta sola (1959)—. Junto con sistematizar las alturas y duraciones, explota las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento, destacándose tanto la fina elaboración articulativa y dinámica como el valor expresivo del silencio. Pero es, indudablemente, *Amatorias* —para tenor y nueve instrumentos (1962)— la obra que lleva el proceso integral a su máxima expresión al serializar las alturas, duraciones y dinámica. Como antítesis, aparece por primera vez el uso de procedimientos aleatorios. *Ama-*

²⁶ León Schidlowsky, *Un Compositor Judío en la Segunda Mitad del Siglo xx*. ms, p. v.

EJEMPLO 9

De Sinfonía "La Noche de Cristal" Mov. IV.

cc. 10-17 (fragmento inicial de melodía hebrea tradicional)

$\text{♩} = 52$

Obs.
Cor I
Cl.B.
Fg.
I
Arpa
II
Voz
Vib.
P.s.
P.s.
Bom.
I.T.
Vla.
Clllo.
C.B.

mf *p* *mf* *f* *mf* *mf* *mf* *p*

I II

El mo-ley - re - ja - min sho - jen - ba - me - co - min

torias es una obra íntima de expresión depurada y concentrada, cuyos sutiles matices y efectos tímbricos están al servicio de la idea poética. Cada uno de sus siete movimientos soluciona una distinta problemática compositiva. El preludio y los interludios instrumentales —I, II, IV y VI— son los movimientos que presentan mayor estrictez serial. Contrariamente, los movimientos vocales acompañados —III, V y VII— son libres en cuanto al tratamiento de las duraciones, pero estrictos en cuanto a las alturas. El siguiente cuadro esquematiza la estructura total de esta obra.

CUADRO 3

De *Amatorias*, correlación de sus movimientos

<i>Movimientos</i>	I	II	III	IV	V	VI	VII
<i>Técnica serial</i>	++++++ ++++++	++++++ ++++++		++++++ ++++++		++++++ ++++++	++++++ ++++++
<i>Técnica aleatoria</i>			++++++ ++++++		++++++ ++++++		++++++ ++++++
<i>Forma</i>	Preludio 1	Preludio 2	Canción 1	Interludio 1	Canción 2	Interludio 2	Canción 3
<i>Función</i>	Introducción, núcleo básico	Preparación	Exposición	Nexo	Exposición	Nexo	Síntesis estructural y climax expresivo
<i>Características</i>	Predominio del intervalo tímbrico	Adición de estructuras polirrítmicas	Preocupación tímbrica, textura de densidad mínima	Densidad y complejidad contrapuntística	Máxima libertad de duraciones y métrica	Preocupación tímbrica, textura de densidad escasa	Superposición de planos libres y estrictos

En el tratamiento integral de *Amatorias*, se parte de una serialización co-relacionada de alturas y duraciones, agregando una serialización independiente de la dinámica. La autonomía de estas series no impide una coexistencia armoniosa de sus respectivas ordenaciones en el conjunto. Observemos la

EJEMPLO 10 De *Amatorias*, Mov. I, cc. 1-8
(serialismo integral: series de altura, duraciones e intensidades).

Alturas: serie O

Duraciones Serie O

Sax. $\text{♩} = \pm 80$

Guít.

Arpa

Cel.

Pno.

Vib. Cam.

cc. 1-5

cc. 6-8

Alturas: serie RI

Duraciones: serie RI

Intensidades: espejos irregulares

estructura serial correspondiente al comienzo del primer movimiento y, en especial, sus estructuras dinámicas en espejo. (Ver Ejemplo 10).

El principal medio expresivo de esta composición es la voz, secundada por el conjunto instrumental cuyo colorido se presenta dosificado sutilmente. Su control expresivo es el producto de una construcción lógica equilibrada.

Cerrando este período, *De Profundis* —para doce solistas (1963)— se identifica con la técnica y estilo de *Amatorias*, ensanchando el uso de posibilidades aleatorias. En esta composición, el texto literario se proyecta en un pensamiento musical expansivo, destacándose el uso de una variada gama de recursos expresivo-vocales —tales como *bocca chiusa* y *semi chiusa*, lenguaje hablado, suspiros, susurros, imploraciones y vocalizaciones— los cuales indican la germinación de una fuerte tendencia dramática. Un efecto vocal de especial interés consiste en la repercusión, en forma de eco, de un fragmento literario-musical a través de las tres voces solistas, por medio de vocalizaciones o *bocca chiusa*. Debido a su avanzado pensamiento aleatorio y su original contenido dramático-vocal, *De Profundis* apunta directamente hacia el cuarto período creativo del compositor, cuyo desarrollo será fecundado por varias de las estimulantes ideas contenidas en esta obra.

IV. PERIODO ALEATORIO (1964-1968).

El estilo del compositor experimenta un profundo cambio de lenguaje, rompiendo en forma drástica con las normas composicionales imperantes en sus primeros tres períodos. Este cambio se desarrolla, paralelamente, a la incorporación de un creciente número de recursos técnicos aleatorios que liberan el pensamiento musical.

El término *aleatorio* proviene de la raíz latina *alea*²⁷, la cual se emplea corrientemente “para describir varios géneros de música en los cuales los elementos de azar, casuales e indeterminados toman parte en su ‘realización’ interpretativa”²⁸. El principio de la indeterminación, formulado en 1927 por el físico Werner Heisenberg, “afirma que es imposible especificar o determinar simultáneamente tanto la posición como la velocidad de una partícula con precisión absoluta”²⁹. Este principio ha ejercido una profunda influencia, tanto en el terreno de las ciencias experimentales como en la filosofía y las artes contemporáneas.

²⁷ *Alea* significa aventura, azar, dado, lotería. Ver *Diccionario de Diccionarios*, Barcelona, Montaner y Simón, 1917, III, p. 50.

²⁸ Eric Salzman, *op. cit.*, p. 165. Otra definición coincidente de música aleatoria se encuentra en William W. Austin, *Music in the Twentieth Century*, New York, Norton, 1966, p. 383.

²⁹ J. H. Van Vleck, “Uncertainty Principle”. En *Encyclopaedia Britannica*, Chicago y Londres, William Benton, 1966, XXXI, p. 680.

La aplicación del principio de la indeterminación en el arte musical, ha sido impulsada y promovida por el compositor norteamericano John Cage, quien explica sus principios: "La composición que es indeterminada con respecto a su ejecución . . . es necesariamente experimental. Una acción experimental es aquella cuyo resultado no puede preverse. Siendo imprevisible, esta acción no atañe a su excusa. Como la tierra, como el aire, no necesita ninguna. Una ejecución de una composición que es indeterminada en cuanto a su interpretación es, necesariamente, única. No puede ser repetida"³⁰. Consecuentemente, la acción de los intérpretes pasa a ser un proceso productivo, de resultados impredecibles. Y la acción del compositor se convierte en una osada experimentación con sonidos, ruidos y silencios, cuyos resultados se ofrecen al ejecutante como alternativas variables o fijas. En síntesis, el creador abandona deliberadamente el control racional sobre varios aspectos del acontecimiento musical. Los objetos sonoros se convierten en "procesos carentes de propósito esencial"³¹; y los sonidos pasan a ser sonidos carentes de significado trascendente.

Estos postulados pueden discutirse en dos niveles: uno ético y otro histórico. Desde un punto de vista ético, la música aleatoria de Cage y sus continuadores³² se entronca con una posición nihilista y "dadaísta"³³. Está ligada, asimismo, al budismo Zen y a actividades lúdicas intrascendentes. Desde un punto de vista histórico, posee cierto parentesco con los procedimientos de improvisación basados en melodiosos tradicionales, los cuales han imperado por varios siglos, tanto en los repertorios musicales de la tradición escrita del Oriente como en aquellos pertenecientes a la tradición oral. Por lo tanto, la música aleatoria no constituye un aporte nuevo en la historia de la música.

León Schidlowsky no se identifica con la posición intrascendente y extrema de la escuela de Cage. El compositor elige, en cambio, una posición trascendente —ética y filosófica— fuertemente vinculada con el compromiso social del artista contemporáneo. Su técnica composicional aleatoria no es nunca

³⁰ John Cage, "Indeterminacy". En *Silence*, Cambridge y Londres, The M. I. T. Press, 1966, p. 39.

³¹ John Cage, "Indeterminacy". En *Die Reihe*, 5, 1961, p. 116.

³² Los principales discípulos de Cage son Earle Brown, Morton Feldman, Sylvano Bussotti, Christian Wolff y David Tudor. Sus principios teóricos han afectado, en mayor o menor grado, a diversos compositores europeos de vanguardia, contándose entre ellos Karlheinz Stockhausen y Mauricio Kagel.

³³ El dadaísmo fue un movimiento internacional nihilista que imperó entre cierto grupo de artistas y escritores europeos entre 1916 y 1921. Su doctrina anárquica ataca todos los cánones estéticos y de comportamiento humano convencional. El "happening", o acontecimiento musical anárquico carente de significado, es una nueva expresión de esta tendencia impulsada por Cage y sus seguidores.

absoluta sino relativa, combinando valores indeterminados y determinados³⁴. Adapta diversos recursos derivados de dicha técnica, afirmando que ellos han significado una liberación con respecto a su lenguaje³⁵.

Consecuentemente, durante este período el estilo de León Schidlowsky sufre cambios sustanciales. En primer término, se produce una crisis de las alturas determinadas, lo cual provoca, a su vez, un desprejuiciamiento con respecto a la línea melódica y a las formaciones armónicas; un debilitamiento de la interválica³⁶, compensado por la ruptura del temperamento y la emancipación del intervalo hacia otras afinaciones; una mayor complejidad de las densidades verticales, enriquecidas por el uso diversificado de "tone-clusters"³⁷ en especies diatónicas, cromáticas, tonos enteros y cuartos de tono. Esta crisis de las alturas trae como consecuencia el colapso del serialismo y se produce paralelamente a un relajamiento de las duraciones determinadas. Como compensación, el color pasa a constituir un valor composicional primario y determinante³⁸. Los instrumentos y voces pasan a desempeñar roles tímbricos de importancia esencial. De esta manera, emerge un nuevo concepto de la sintaxis musical definido a través del empleo de complejos estructurales³⁹, pensamientos globales y atmósferas de contenido indefinido o ambiguo. La construcción aditiva, basada en la yuxtaposición de episodios estructurales diferenciados, opera como procedimiento generalizado.

³⁴ En este sentido, Schidlowsky se aproxima a la posición más equilibrada de Pierre Boulez, para quien "la indeterminación o determinación se produce en un conjunto de relaciones perfectamente establecidas". Ver Pierre Boulez, *Penser la Musique Aujourd'hui*, Mayence, Ed. Gonthier, 1963, p. 149.

³⁵ Concepto expresado por el compositor en una entrevista con la autora del presente artículo (enero de 1968).

³⁶ Stockhausen explica este fenómeno de la siguiente manera: "Teóricamente, la audición de intervalos aún desempeña un papel importante en la música serial. Sin embargo, en la actualidad se puede observar un cambio radical en la función del intervalo. En la práctica, los intervalos —que para Webern representaban aún el elemento fundamental de composición— desempeñan un rol modesto... en aquellas obras que están basadas en el concepto de estructura tonal y que son capaces de realizarla". Ver artículo "Music in Space", *Die Reihe*, 5, 1961, p. 79.

³⁷ El término "tone-cluster" se aplica al empleo simultáneo de alturas adyacentes. Este método fue introducido inicialmente —en 1912— por Henry Cowell, quien prescribía la ejecución de "grupos de notas en el piano, tocadas simultáneamente con el antebrazo, codo o puño". Ver J. A. Westrup y F. Ll. Harrison, *The New College Encyclopedia of Music*, New York, Norton, 1960, p. 664.

³⁸ Stockhausen sintetiza este proceso diciendo: "el intervalo se ha convertido en color... operando en complejos". Ver Stockhausen, *op. cit.*, p. 80.

³⁹ "La audición interválica está pasando a ser crecientemente reprimida por la audición de estructuras, la cual no mantiene la relación de elemento a elemento sino la percepción de complejos estructurales momentáneos evaluados igualmente y las características individuales de grupos de elementos integrales e insolubles". Ver *ibid.*, p. 79.

Esta mutación sintáctica se desdobra en dos tendencias paralelas. Por un lado, se produce una acentuación del pensamiento musical abstracto expresado en masas sonoras de libre desarrollo espacial, en las cuales se percibe una valoración del sonido por sí mismo y una preocupación por el equilibrio de densidades colorísticas y dinámicas. Por otro lado, se produce una agudización de los contenidos extramusicales traducidos tanto en una exacerbación de los efectos dramático-expresivos en voces e instrumentos como una creciente importancia del mensaje social, político, ético o religioso de los textos literarios. En ciertas posiciones, el contexto pasa a ser un valor primario, relegando la estructura musical a un nivel subordinado. Pero, en general, la música tiende a fundirse con el gesto dramático implícito, el cual parece impulsar al compositor hacia la creación artística integral expresada en la síntesis orgánica de música, poesía, teatro y plástica ⁴⁰.

El cuarto período compositivo de León Schidlowsky se destaca tanto por su fecunda creatividad como por su trayectoria coherente y progresiva. Tomando en cuenta sus principales mutaciones estilísticas, es posible dividirlo en dos etapas, las cuales se extienden respectivamente desde 1964 a 1967 —con un total de 13 obras— y desde 1967 a 1968 —con un total de ocho obras—.

1) 1964-1967. Iniciándose con un lenguaje sonoro basado en los recursos compositivos aleatorios, esta etapa impulsa el desarrollo de diversos procedimientos de vanguardia entre los cuales se destacan, principalmente, la indeterminación de duraciones y alturas, la expansión de los "tone-clusters" y la tendencia hacia la estratificación estructural.

Con *Invocación* —para soprano, recitante y orquesta (1964)— se produce una notable transformación del lenguaje sonoro, previamente esbozado en *Amatorias* y *De Profundis*. Junto con producirse un decidido debilitamiento de la técnica serial, se desarrollan nuevos recursos compositivos entre los cuales se incluyen "tone-clusters" en totalidades cromáticas, dos variedades de vibrato (rápido y lento), cuartos de tono, glissandi, duraciones y alturas indeterminadas, eliminación del vibrato y de las indicaciones metronómicas. Un sistema de parlantes distribuidos en la sala de concierto amplifica, con reverberación y eco, la voz del recitante, ubicada detrás del escenario ⁴¹. El profundo mensaje expresivo y dramático de *Invocación* es motivado por su contexto extramusical, relacionado con los asesinatos masivos de judíos en los campos de concentración nazis. Dicho contenido se manifiesta en las tres partes que componen esta obra: un *preludio*, en el cual se destaca la parti-

⁴⁰ En la actualidad, el compositor está planeando una ópera de cámara, la cual constituye su primer proyecto de arte integral.

⁴¹ Un procedimiento análogo fue utilizado en 1956 en el estreno de *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen, aplicándose, asimismo, en otras obras europeas contemporáneas. Ver "Music in Space", *Die Reihe*, 5, 1961, pp. 68-69.

cipación del recitante que enuncia los nombres de los campos de concentración; un *interludio* instrumental, que favorece la creación de una atmósfera adecuada y une las partes primera y tercera; y la *invocación* propiamente tal, en la cual la voz humana es usada en una variada gama de recursos expresivos⁴² y la escritura orquestal se expande dando forma a pensamientos integrales caracterizados por finas graduaciones tímbricas y dinámicas. La yuxtaposición de masas sonoras estáticas o dinámicas se complementa con trozos polirrítmicos de función conclusiva o cadencial. El siguiente ejemplo presenta un fragmento representativo que incluye algunas de las principales características estilísticas de esta obra. (Ver Ejemplo 11).

Llaqui y Nueva York —obras orquestales compuestas en 1965— comparten las tendencias enunciadas en *Invocación*. La primera de ellas fue escrita por encargo de Hermann Scherchen, quien la estrenó en Suiza⁴³. Este eminente director enjuició positivamente esta obra, considerándola “llena de temperamento, inquieta, joven, provocativa, árida y [que revela] conocimiento de la escritura [musical]”⁴⁴. Scherchen manifestó, asimismo, al compositor: “Su trabajo tiene fisonomía, fuerza y agresividad. Creo que pertenece al propio mundo expresionista en contra de ese experimentalismo frío que busca la orquestación contemporánea”⁴⁵. De esta manera, el director reafirmó una posición personal de Schidlowsky, ayudándolo a aclarar un panorama algo confuso, reasegurando y confirmando sus nuevas búsquedas y línea de acción. *Llaqui* se divide en dos partes concebidas de acuerdo a un sentido orgánico y funcional de la estructura musical, con climax hábilmente preparados y resueltos. Entre sus diversos recursos se destaca el equilibrio y contraste entre bloques colorísticos, el empleo abundante de divisi en las cuerdas y la expansión de las duraciones y alturas indeterminadas. Esta última característica se ilustra en el siguiente ejemplo. (Ver Ejemplo 12).

Por su parte, *Nueva York* refunde los recursos idiomáticos de *Llaqui*, agregando un novedoso aporte: la incorporación de elementos populares provenientes del twist norteamericano⁴⁶.

En *Deutsches Tagebuch* y *Monumento a Bolívar* —escritas para coro mixto y orquesta (1966)— se observa un considerable crecimiento formal y gran

⁴² Dichos recursos vocales habían sido empleados previamente por el compositor en *De Profundis*, de 1963. Ellos se entroncan con procedimientos propios de las escuelas europeas de vanguardia, introducidos entre 1955 y 1956 en las obras de Pierre Boulez —*Le Marteau sans Maître*—, Luigi Nono —*Il Canto Sospeso*—, y Karlheinz Stockhausen —*Gesang der Jünglinge*—. Ver Karlheinz Stockhausen, “Music and Speech”, *Die Reihe*, 6, 1964, pp. 40-64.

⁴³ *Llaqui* fue estrenado el 12 de marzo de 1965 en Suiza, por la Orquesta de la Radio de Lugano dirigida por Hermann Scherchen.

⁴⁴ Carta de Hermann Scherchen a León Schidlowsky (16-II-1965).

⁴⁵ *Ibid.*, (5-III-1965).

⁴⁶ Ver partitura de Nueva York, ed. IEM, pp. 22-25.

EJEMPLO Nº 11
 De INVOCACION, cc. 101-105 (Climax expresivo)

LENTO ♩

The score consists of the following parts:

- VI. I (Violin I)
- VI. II (Violin II)
- Vla (Viola)
- Vcl (Violoncello)
- C.B. (Contrabajo)
- Bm. (Batería)
- Pno (Piano)
- Spr. (Soprano)

Key musical elements and dynamics include:

- Tempo: **LENTO** (indicated by a ♩ symbol).
- Dynamic range: *ppp* (pianissimo) to *fff* (fortissimo), including *p*, *mf*, *f*, and *ff*.
- Performance directions: *tr* (trill), *pV* (pizzicato), *con el antebrazo y mano* (with forearm and hand).
- Vocal part (Spr.): Includes lyrics "A-rum A-rum A-rum A-rum" and the instruction "(hablando)" (speaking), followed by "(gritando)" (screaming) at the end.
- Measure numbers 101, 102, 103, 104, and 105 are clearly marked.
- Rehearsal marks with circled numbers (1, 2, 3) are present throughout the score.

diversidad de materiales sonoros expresados en una amplia paleta orquestal. La primera de ellas es una obra monumental de gran complejidad, densidad y fina elaboración compositiva, conectada con los principios estéticos del sintonismo de Gustav Mahler e inspirada en textos de Bertold Brecht. La segunda se destaca por su mensaje americanista derivado de textos poéticos de Miguel Angel Asturias y Pablo Neruda, los cuales se integran con fluidez a un pensamiento musical de avanzada. Ambas obras experimentan un notable crecimiento de las duraciones indeterminadas y "tone-clusters".

EJEMPLO 12

De *Llaqui*, p. 14 (preparación de climax principal)
Signos:

- = la mayor altura posible
- vv = vibrato lento en cuartos de tono
- ~~~~ = molto vibrato
- = prolongación del sonido

The musical score for Example 12 is divided into three sections: **MUY LENTO** (measures 1-6), **MUY VIVO** (measures 7-12), and **LENTO** (measures 1-6). The instruments and their parts are as follows:

- VI.I (Violin I):** Measures 1-6 (circled 1), 7-12 (circled 5), 1-6 (circled 2). Dynamics: *ppp*, *ppp*, *ppp*. Performance: *fff subito*, *fff subito*, *fff subito*.
- VI.II (Violin II):** Measures 1-6 (circled 2), 7-12 (circled 5). Dynamics: *ppp*, *ppp*. Performance: *fff subito*, *fff subito*.
- Vla. (Viola):** Measures 1-4 (circled 3), 5-8 (circled 1). Dynamics: *ppp*, *ppp*. Performance: *fff subito*, *fff subito*.
- Vc. (Violoncello):** Measures 1-4 (circled 3), 5-8 (circled 6). Dynamics: *ppp*, *ppp*. Performance: *fff subito*, *fff subito*.
- C.B. (Contrabajo):** Measures 1-4 (circled 2), 5-8 (circled 6). Dynamics: *ppp*, *ppp*. Performance: *fff subito*, *fff subito*.

Additional performance instructions include *ppp* (pianissimo) and *fff subito* (fortissimo subito). The score is marked with a wavy line for *molto vibrato* and a dashed line for *prolongación del sonido*. The measures are numbered 120 and 121 at the bottom.

Estrechamente vinculado a *Monumento a Bolívar* tanto por su mensaje americanista como por su lenguaje e intención musical, *Memento* —para recitante y orquesta (1966)— recurre a una cita textual de una canción gua-

temalteca popular, la cual caracteriza al primer movimiento ⁴⁷; en el segundo movimiento se incorporan fragmentos melódicos pertenecientes a la secuencia gregoriana *Dies Irae*; y en el tercer movimiento se esboza un ritmo de danza latinoamericana junto a la recitación de un vibrante poema de Javier Heraud. En *Memento*, León Schidlowsky logra integrar con sensibilidad elementos tonales y modales junto a recursos aleatorios de vanguardia, ensanchando su lenguaje con la suma antitética de elementos concretos y abstractos. *Tres Versos del Capitán* —para tenor y cinco ejecutantes (1966)— es una obra de importancia menor que comparte la orientación estilística de *Monumento a Bolívar* y *Memento*.

Una nueva problemática instrumental y expresiva se plantea en dos obras afines: *Cuatro Episodios* —para recitante y piano (1966)— y *Estudiante Baleado* —para voz y piano (1967)—. En ambas hay un tratamiento expansivo de los “tone-clusters” y un empleo variado de recursos percutidos, tales como ejecución directa sobre las cuerdas del piano con baquetas o escobilla; ataques sobre el piano cerrado con nudillos, palmas, puños y dedos; y diversos tipos de improvisación rítmica. Los procedimientos vocales incluyen lenguaje hablado y recitado, “sprechgesang”, canto y grito, los cuales enriquecen y dramatizan el contenido textual. En ambas obras, sobresale la incorporación de elementos populares: ritmos de cueca chilena y de twist en *Cuatro Episodios*, y de tango en *Estudiante Baleado*. Dichos elementos agregan una nota nacionalista o americanista al mensaje literario-musical.

De índole totalmente opuesta, *Jeremías* —para ocho voces solistas y orquesta de cuerdas (1966)— y *Kadisch* —para violoncello solista y orquesta (1967)—, se entroncan con la tradición musical judía a través del empleo de melodiosos hebreos ⁴⁸. *Jeremías* es una obra de tendencia altamente dramática y expresionista, enfatizada por una vasta gama de recursos vocales que van desde el hablado simple hasta el grito. “Se han considerado glissandi, susurros, gritos, llantos, sprechgesang, canto, etc., con el fin de aumentar el mayor clímax expresivo que . . . la obra requería” ⁴⁹. Al mismo tiempo, crecen numéricamente los efectos percutidos en las cuerdas. La textura es densa, sobresaliendo sus recursos contrapuntísticos, sus finas fluctuaciones dinámicas y su elaboración aditiva a base de episodios yuxtapuestos o encadenados. Para lograr un equilibrio entre la orquesta de cuerdas y las ocho voces solistas, se prescribe el uso de cuatro micrófonos y parlantes (uno por cada dos voces solistas).

A nuestro juicio, *Kadisch* constituye una brillante culminación de la primera etapa perteneciente al cuarto período creativo de León Schidlowsky. Su

⁴⁷ El compositor asegura haber escuchado esta melodía cantada por Jorge Sarmiento, director de orquesta guatemalteco. Ver partitura de *Memento*, ed. IEM, pp. 1-3.

⁴⁸ Dichos melodiosos hebreos reaparecerán en el *Cuarteto de Cuerdas* 1967.

⁴⁹ Ver partitura ms de *Jeremías*, p. 1.

alta calidad compositiva y expresiva va unida a una síntesis de los diversos recursos técnicos empleados a partir de *Invocación. Kadish* se divide en cuatro partes: diálogo entre el cello solista y la orquesta, primera cadenza del cello, interludio orquestal y cadenza final del cello; en ambas cadenzas hay un desarrollo expresivo y ornamental de los cuartos de tono. El lenguaje lírico y emocional de esta composición moldea y aglutina con plasticidad el empleo de los materiales sonoros. Su sintaxis musical está regida por pensamientos globales expresados en atmósferas tímbrico-dinámicas. Observemos una de dichas atmósferas, caracterizada por su equilibrio plástico y belleza sonora.

EJEMPLO 13

De Kadish, cc. 52 - 54

1,3cm. = 1 seg.

The musical score for Example 13 consists of six staves. From top to bottom, they are: Flute Solo (Fita. Solo), Celesta, Vibraphone (Vibr.), Cymbals I (Camp I), Cymbals II (Camp II), and Violoncello Solo (Vc. Solo.). The score is marked with measures 52, 53, and 54. Dynamic markings include *p*, *pp*, *mf*, *f*, and *pp*. Performance instructions include 'Muta en piano', 'Muta en 3 Δ susp', and 'Muta en 2 Cymb.'. A scale bar at the bottom indicates 1,3cm. = 1 seg. and shows a dynamic contour: *mf* → *p* → *mf* → *p* → *f* → *pp* → *f*.

Dos obras de intención didáctica se incluyen en esta etapa. Ellas son *Tres Coros Hebreos* y *Lamentación* (1966) composiciones de contenido religioso judío para coro a capella a cuatro voces. Su lenguaje tonal sencillo se expresa en una textura predominantemente armónica de gran musicalidad. Debido a su función educacional, estas dos obras corales pueden ser clasificadas en la categoría de "gebrauchmusik" o música utilitaria.

2) 1967-1968. Durante esta segunda etapa, el lenguaje de León Schidlowsky se hace cada vez más abstracto, tendiendo a romper con el sistema temperado a través del empleo expansivo de cuartos de tono y de la eliminación de las alturas determinadas. Se introducen nuevos procedimientos gráficos de notación, los cuales no implican una ruptura de estilo sino una acentuación del pensamiento musical abstracto. En este último, interesan más las relaciones de registro, densidad y textura en función del planeamiento estructural. Se produce, asimismo, una acentuación de la composición estratificada, que superpone capas diferenciadas. En las ocho obras que componen esta última etapa creativa del compositor es posible aplicar el certero juicio de György Ligeti quien expresa, refiriéndose a la música europea de vanguardia: "El sonido individualizado ha sido reconocido como el núcleo de la forma musical, debido a sus procesos de ataque y extinción . . . y puede servir como un posible arquetipo de secuencias estructurales y, aún, de construcciones más amplias"⁵⁰. De la tendencia hacia el pensamiento espacial, basado en "el principio de desplazamiento y expansión"⁵¹, emergen estructuras libres y oneiriformes, regidas por el sentido multidimensional del sueño.

Las ocho obras pertenecientes a esta última etapa se subdividen en dos grupos diferenciados de acuerdo a sus procedimientos de notación. Un primer grupo —cuyos procedimientos de notación toman como punto de partida a aquellos provenientes de la etapa anterior— incluye *Epitafio a Hermann Scherchen*, *Cuarteto de Cuerdas 1967*, *Quinteto de Vientos* y *Visiones*. Un segundo grupo —cuyos procedimientos de notación más avanzados tienden a un grafismo absoluto— incluye *Imprecaciones*, *Eclosión*, *Seis Héxáforos para Juan Manuel* y *Réquiem*.

Epitafio a Hermann Scherchen retoma diversos recursos idiomáticos provenientes de *Kadisch*, proyectándolos hacia el futuro. La crisis del sistema temperado se agudiza con el desarrollo de los cuartos de tono, "tone-clusters" y bloques verticales de sonoridades adyacentes, cuyo efecto total se aproxima al ruido. En la planificación de esta obra —gobernada, en todo momento, por un pensamiento abstracto— hay una graduación que va desde el sonido al pseudo-ruido y desde la textura liviana a la densa.

Estrechamente ligado a *Kadisch* y a *Jeremías* —por el uso de melotipos hebreos— y a *Epitafio a Hermann Scherchen* —por su abstracción sonora, el *Cuarteto de Cuerdas 1967* es una obra en la cual confluyen flexiblemente alturas y duraciones determinadas e indeterminadas. Hay una preocupación por las estructuras dinámico-tímbricas finamente graduadas y por la explotación de los recursos colorísticos y articulativos ofrecidos por un medio instrumental homogéneo. Grupos ornamentales dinámicos —cuyos cromatismos y microtonos provienen principalmente de melotipos hebreos— alternan con

⁵⁰ György Ligeti, "Metamorphoses of Musical Form". *Die Reihe*, 7, 1965, p. 18.

⁵¹ *Loc. cit.*

atmósferas sonoras densas y estáticas, en las cuales predominan los acordes de sonidos adyacentes. Un interesante y claro concepto de la sintaxis musical gobierna esta obra, destacándose la funcionalidad de las zonas cadenciales a base de bloques verticales densos y las transiciones finamente elaboradas. El *Quinteto de Vientos* (1968) comparte gran número de las características idiomáticas del *Cuarteto*. Sin embargo, su efectividad compositiva se debilita por el empleo continuo de una textura densa y homogénea.

Una agudización del pensamiento musical abstracto se observa en *Visiones* —para doce instrumentos de cuerda (1967)— obra que toma como punto de partida el lenguaje de *Epitafio a Hermann Scherchen*. Consta de tres partes, cada una de las cuales se descompone en tres sectores. En los sectores iniciales, se yuxtaponen atmósferas sonoras puras y abstractas; en los intermedios, se producen aumentos de las densidades verticales y temporales; y en los finales, aparecen cadencias y puntuaciones a base de recursos percutidos o notas tenidas. A través del empleo de la indeterminación de alturas se logra crear efectos similares al ruido.

Los procedimientos gráficos de notación que se utilizan en cuatro de las últimas obras de León Schidlowky han sido explotadas intensivamente por los compositores europeos de vanguardia. Ellos se inspiran, a su vez, en los procedimientos gráficos-geométricos propios de la música electrónica, basados en modelos provistos por los espectrogramas, o diagramas acústicos que ofrecen notaciones directas del sonido⁵². Debe recalcarse, sin embargo, que los procedimientos gráficos de notación se remontan a períodos tempranos de la historia de la música del Occidente. En la notación primitiva del siglo IX florece un variado número de procedimientos gráficos funcionales conectados con las primeras formas polifónicas⁵³. Sus analogías con ciertos ejemplos del grafismo de vanguardia son sorprendentes.

En *Imprecaciones* —para coro mixto a capella (1967)—, Schidlowky realiza su primer ensayo de notación gráfica. La partitura emplea trayectorias lineales para cada una de las cuatro partes vocales y sus divisiones. Las intensidades —expresadas con signos convencionales— y la velocidad —medida en segundos— se indican en líneas separadas colocadas en la parte inferior de la partitura. La extrema simplicidad y economía de recursos del lenguaje sonoro es compensada por un desarrollo de los medios expresivo-vocales, entre los cuales se cuentan las cualidades colorísticas de la articulación de consonantes y vocales.

⁵² Una reproducción fotográfica del espectrograma de un glockenspiel aparece en Herbert Eimert, "What is Electronic Music?", *Die Reihe*, 1, 1958, p. vi. Reproducciones de fragmentos de notación gráfica de música electrónica se encuentran en Gottfried Michael Koenig, "Bo Nilsson", *Die Reihe*, 4, 1960, p. 88; y en Karlheinz Stockhausen, "Actua-lia", *Die Reihe*, 1, 1958, p. 50.

⁵³ Ver Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music (900-1600)*. Cambridge, *The Mediaeval Academy of America*, 1953, pp. 204-207.

Una notación gráfica de mayor complejidad, elaboración y plasticidad caracteriza a *Eclosión* —para nueve instrumentistas (1967)—. Escrita en homenaje a J. R. Oppenheimer, se inspira en conceptos antibélicos emitidos por este eminente físico norteamericano. Homogeneizando la dinámica en *ffff*, el autor se concentra en la composición de planos sonoros estratificados de libre sentido espacial. El crecimiento expansivo de las cuerdas se complementa con el tratamiento percutido del piano, el cual utiliza abundantemente los “tone-clusters” y la improvisación. Vibratos, pedales, “tone-clusters”, grupos percutidos en las cuerdas, notas tenidas, bloques en *molto legato* y *molto staccato*, figuraciones repetidas a la mayor velocidad posible y otros recursos se combinan entre sí para formar atmósferas y configuraciones sonoras integrales. (Ver Ejemplo 14).

A pesar de su inspiración programática, la partitura de *Eclosión* responde a un pensamiento musical depurado y abstracto.

El grafismo de *Seis Hexáforos para Juan Manuel* —para seis percusionistas (1968)— responde a una concepción musical sencilla, concentrada en una problemática polirrítmica abstracta. La obra se compone de seis trozos. Cada uno de los cinco primeros usa un grupo instrumental homogéneo⁵⁴, observándose, al mismo tiempo, un crecimiento gradual de la densidad rítmica. El siguiente ejemplo muestra la expresión gráfica de un interesante episodio polirrítmico. (Ver Ejemplo 15).

El sexto trozo corresponde a un clímax final. Se utiliza un complejo *tutti* instrumental, seguido de una sección conclusiva interpretada por doce campanas.

La última obra compuesta por León Schidlowsky es *Réquiem* —para doce voces solistas (1968)—. Esta obra se destaca, en primer término, por su excelente planificación composicional y su prolija elaboración técnica. Tanto sus complejas texturas contrapuntísticas como la variedad de sus procedimientos imitativos recuerdan la riqueza estructural de las etapas tardías del Gótico y del Barroco. El siguiente ejemplo contiene una textura contrapuntística de considerable densidad, sostenida por pedales en registros agudo y medio. (Ver Ejemplo 16).




En *Réquiem* se funde armoniosamente un nuevo concepto del lenguaje sonoro —de alturas y duraciones indeterminadas, asociado a una vasta gama de recursos vocales expresivos— con procedimientos y estructuras del pasado. La integración de ambos genera una obra original, de vibrante contenido expresivo y gran consistencia formal, la cual parece culminar y concluir un ciclo composicional de su autor.





⁵⁴ El primer trozo emplea 6 platillos suspendidos; el segundo, 6 bombos; el tercero, 6 tambores; el cuarto, 12 bongos; el quinto, 6 tomtoms; y el sexto, un *tutti* instrumental y una sección final con 12 campanas.

Como en muchas otras obras de León Schidlowky, reaparece en *Réquiem* la idea de la muerte, la cual persiste en forma casi obsesiva en su trayectoria creativa⁵⁵. Un concepto dramático de la muerte, ligado a una actitud existencial sartriana, predomina en la posición vital del compositor, quien afirma: "La

EJEMPLO 14 - De *Eclosión*, p. 8.

Signos principales:

-  = tone-clusters (total cromático)
-  = molto staccato entre alturas indicadas
-  = molto legato entre alturas indicadas

-  = tone-clusters golpeando entre alturas indicadas
-  = vibrato rápido
-  = la mayor velocidad posible
-  = baqueta dura

The musical score for Example 14 is presented in a vertical layout. At the top left, a circled number '17' is visible. The score consists of several staves, each labeled with an instrument: Picc., Trp., Clar., Vln. I, Vln. II, Vln. III, Vcl., and C.B. The notation includes various rhythmic and articulation markings, such as clusters (indicated by solid black, dotted, or cross-hatched rectangles), staccato (dotted lines), and legato (cross-hatched lines) markings. Dynamic markings like 'f' and 'p' are used throughout. The score is divided into measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and others being more sparse. The overall style is highly experimental and rhythmic.

⁵⁵ Más de la mitad de la producción total de Schidlowky contiene referencias directas o indirectas a la idea de la muerte, o está motivada por ella.

EJEMPLO 15

De Seis Hexáforos para Juan Manuel, III d.

Signos: ● = golpe seco *fff* sobre el instrumento.
 ~~~~~ = sonido continuado obtenido por triaio  
 .. ... = escritura proporcional

\*  
42  
\*

**III d**

The diagram shows six horizontal staves labeled TAMBOR 1 through TAMBOR 6. Each staff begins with a solid black circle. The notation includes wavy lines representing continuous sound, groups of dots representing rhythmic patterns, and horizontal lines with dots representing proportional notation. A thick horizontal line at the bottom marks dynamics: *sfz ppp* from 7" to 11", and *fff* from 11" to 9".

TAMBOR 1  
TAMBOR 2  
TAMBOR 3  
TAMBOR 4  
TAMBOR 5  
TAMBOR 6

*sfz ppp* ————— *fff*

7"                      11"                      9"

muerte de cada hombre me disminuye”<sup>56</sup>. Paradójicamente, la gran vitalidad creativa del compositor ha sido impulsada no por una exaltación de la vida y sus connotaciones positivas, sino por la muerte y sus implicancias negativas —sufrimiento, dolor, injusticia—. El curso futuro de su trayectoria compositiva aclarará el verdadero significado y trascendencia de este dilema.

Otro dilema que alcanza a percibirse en *Réquiem* y en las tres composiciones precedentes de notación gráfica es la dificultad de transmisión y comunicación del mensaje musical por medio de nuevos símbolos, siempre cambiantes y no sometidos a una codificación sistemática. Gardner Read plantea la siguiente interrogante: “Si la notación... debe desprenderse hasta tal punto de todos los marcos de referencia conocidos, de manera que no ofrezca una clave para las ideas del compositor, ¿qué propósito puede servir? ¿qué comunicación musical puede surgir de tal enigma...?”<sup>57</sup>. La música es un sistema de comunicación y, como tal, es un lenguaje funcional que necesita una notación funcional, tanto para la expresión de sus pensamientos como para su efectiva transmisión. La complejidad del pensamiento sonoro contemporáneo impulsa al compositor a modificar radicalmente sus símbolos de notación, los cuales se adaptan a las necesidades expresivas y técnicas de cada obra. Este mismo hecho crea un hermetismo y desconexión entre la obra y el intérprete, quien debe esforzarse por aprender un nuevo “alfabeto” musical para cada obra de vanguardia.

La historia de la notación musical en Occidente nos enseña una lección valiosa a través de su largo camino recorrido. La indeterminación de alturas y duraciones, que imperaron en la notación neumática gregoriana, dio lugar a una determinación de alturas en la música del siglo IX al XII y a una determinación de alturas y duraciones a partir del siglo XIII. Desde entonces, los músicos contaron con un “alfabeto” musical más o menos coherente, el cual, a pesar de diferencias nacionales y de época, tendió a uniformarse gradualmente. Este hecho favoreció no solamente la intercomunicación entre los músicos pertenecientes a una misma escuela o región, sino también entre los músicos e intérpretes provenientes de distintas naciones. Esta gran conquista, que perduró hasta nuestro siglo, ha hecho crisis en la composición contemporánea al sacrificarse los aspectos funcionales colectivos de comunicación musical a las necesidades individuales de cada obra o compositor. No pretendemos profetizar ni prescribir. Pero creemos que, oportunamente, cuando las necesidades musicales así lo determinen, surgirá una codificación de los nuevos símbolos de notación musical para que esta vuelva a cumplir su rol específico: la conservación, transmisión, comunicación y dispersión del arte musical.

<sup>56</sup> Concepto emitido por el compositor en una entrevista con la autora del presente artículo (mayo de 1968).

<sup>57</sup> Gardner Read, *Music Notation*. Boston, Allyn and Bacon, 1964, p. 438.

Ejemplo 16.- De Requiem, canto III (Reducción proporcional del tamaño original: 50%)

The musical score is arranged in a standard format with vocal parts at the top and instruments at the bottom. The vocal parts include Soprano 1, Soprano 2, Soprano 3, Contralto 1, Contralto 2, and Contralto 3. The instrumental parts include Tenor 1, Tenor 2, Tenor 3, Bajo 1, Bajo 2, and Bajo 3. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 8, 9, 10, 11, and 12 indicated at the bottom of the page. The lyrics are written below the vocal staves. The score is a reduction of the original, with a 50% proportional size.

León Schidlowsky es un compositor que se enfrenta lúcida y responsablemente con estos problemas e intenta buscar posibles soluciones. Es posible predecirle un interesante y prolífico desarrollo futuro por el ritmo de su producción, su calidad artística, su sensibilidad e imaginación creadora y su tendencia innovadora. Conciente de la compleja problemática que desafía al artista de nuestro siglo, el compositor expresa: "El artista contemporáneo tiene un doble compromiso. Primero, con el arte que hereda, en el sentido de absorber la tradición y lanzarla hacia adelante usando todos los medios que este arte le proporcione para desarrollarlo y evolucionarlo. Y, segundo, su compromiso social, como ser viviente en una sociedad determinada frente a la cual también posee un deber"<sup>68</sup>.

#### APENDICE I

##### SINTESIS BIOGRAFICA DE LEON SCHIDLOWSKY

- 1931. León Schidlowsky Gaete nace el 21 de julio en Santiago de Chile.
- 1940. Inicia sus estudios de piano en el Conservatorio Nacional de Música con el profesor Roberto Duncker, interrumpiéndolos siete años después.
- 1942. Ingresa al Instituto Nacional, en el cual realiza sus estudios secundarios, egresando en 1947.
- 1946. A los 15 años compone *Apología Hebrea* —rapsodia en la menor para piano— primera obra autodidacta que no figura en el catálogo oficial del compositor.
- 1947. Recibe el título de Bachiller en Letras (U. de Chile).
- 1948. Ingresa como alumno de Pedagogía en Filosofía en la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, suspendiendo sus estudios cuatro años después. Inicia su aprendizaje de armonía tradicional con Juan Adolfo Allende, concluyéndolos en 1950.
- 1950. Se inician sus estudios de composición con el maestro holandés Free Focke, alumno de Pfeiffer. Dos años de entrenamiento preparatorio antecede a un año de composición propiamente tal, el cual concluye en 1952.
- 1952. León Schidlowsky se dirige a París, prosiguiendo viaje a Alemania para establecerse en Detmold. En esta ciudad ingresa a la Musikakademie, donde realiza diversos estudios, destacándose en especial los de educación ritmo-auditiva bajo la dirección de Mónica Quistorp, los cuales poseen gran importancia en la trayectoria creativa del compositor.
- 1953. Viaja a Barsbüttel, asistiendo a las clases de Hans Jellineck —alumno de Anton Webern— incluidas en un curso de verano de música. Este curso, dedicado al análisis de la música contemporánea y, en especial, a la escuela vienesa, posee importancia significativa en la orientación técnica y estética del compositor. Durante este mismo año, León Schidlowsky contrae matrimonio con Susana Plothe.
- 1954. Nace David, su primer hijo.
- 1955. Regresa a Chile. Su actividad composicional es estimulada por su incorporación a la Agrupación Tonus, sociedad musical privada dedicada a la divulgación de la música contemporánea. Un importante grupo de obras de cámara de Schidlowsky

<sup>68</sup> Conceptos expresados por el compositor en una entrevista con la autora del presente artículo (mayo de 1968).

- son dedicadas a los miembros de este conjunto, quienes las estrenan. Se hace cargo de los cursos de educación musical en el Instituto Hebreo de Santiago, actividad que desempeña hasta 1963.
1956. Como resultado de su labor como asesor musical del Teatro de Mimos de Noisvander, compone *Nacimiento*, música incidental elaborada según los procedimientos técnicos de la música concreta.
1957. León Schidlowsky es elegido director de la Agrupación Tonus, sucediendo a Esteban Eitler, quien se aleja de Chile.
1958. Conoce al director de orquesta Walter Goehr, quien efectúa una revisión crítica de la obra de Schidlowsky, sugiriendo modificaciones en la partitura del *Réquiem*. *La Cantata Negra* obtiene un Premio por Obra otorgado por el Instituto de Extensión Musical (U. de Chile). *Caupolicán* es estrenado en el Festival de Música Chilena, obteniendo una mención honrosa.
1959. Schidlowsky y los compositores miembros de la Agrupación Tonus ingresan a la Asociación Nacional de Compositores. El *Tríptico* es estrenado por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Agustín Cullel.
1960. El *Concierto para Seis Instrumentos* es estrenado en los Festivales de Música Chilena, obteniendo un segundo premio.
1961. León Schidlowsky es elegido secretario de la Asociación Nacional de Compositores. Ingresa al Instituto de Extensión Musical (U. de Chile) en calidad de jefe del Archivo. *Soliloquios* —obra encargada por el compositor Carlos Riesco— es estrenada en la Universidad Católica por el director Juan Pablo Izquierdo. Publica su artículo "Introducción al Estudio de la Música Judía", *Revista Musical Chilena*, xv, 77, 1961, pp. 24-38.
1962. Es designado director del Instituto de Extensión Musical (U. de Chile), cargo que ocupa hasta 1966. La *Sinfonía 'La Noche de Cristal'* es estrenada por la Orquesta Filarmónica de Chile, dirigida por Juan Matteucci; esta obra obtiene el Premio Olga Cohen. Sus *Dos Salmos* y *Dos Canciones* obtienen Mención Honrosa en los Festivales de Música Chilena, en los cuales se estrena, asimismo, *Amatorias*. Publica su artículo "Sobre la Crisis de la Música" (*Revista Musical Chilena*, xvi, 80, 1962, pp. 39-44). Su traducción al inglés aparece el mismo año con el título "The Crisis in Music" (*Inter-American Music Bulletin*, 32, 1962, pp. 1-4).
1963. El director de orquesta Hermann Scherchen visita Chile. Este ilustre maestro revisa la obra de León Schidlowsky, proporcionando al compositor sabios consejos de índole estética y técnica que influyen decisivamente su evolución composicional posterior. El *Tríptico* obtiene un premio en el Concurso CRAV. La *Sinfonía 'La Noche de Cristal'* recibe un Premio por Obra, otorgado por el Instituto de Extensión Musical (U. de Chile).
1964. Con motivo de una nueva visita de Hermann Scherchen a Chile, Schidlowsky compone *Invocación*, dedicándola al maestro. Esta obra obtiene el segundo premio en los Festivales de Música Chilena. *Amatorias* obtiene el Premio Olga Cohen. El compositor es elegido miembro del jurado de composición del Instituto Torcuato di Tella, en Buenos Aires (Argentina). Viaja a Perú y EE. UU., en calidad de jefe de la delegación del Ballet Nacional Chileno.
1965. León Schidlowsky es nombrado profesor en la cátedra de Composición del Conservatorio Nacional de Música (U. de Chile). Compone *Llaqui*, elegía orquestal comisionada por Hermann Scherchen, quien estrena esta obra en Suiza durante el mismo año. El compositor viaja oficialmente a Europa, en calidad de director del Instituto de Extensión Musical, visitando Alemania Oriental, Polonia y Checoslovaquia.
1966. *Nueva York*, obra comisionada por el Festival Interamericano de Washington, es estrenada en el Tercer Festival Interamericano de Música en Caracas. León Schid-

lowsky viaja a Caracas para participar en dicho Festival. *Lamentación* obtiene el primer premio en el Concurso de Obras Corales "a capella". *Tres Versos del Capitán* y *De Profundis* —esta última comisionada por la Universidad Católica de Santiago— son estrenados en los Festivales de Música Chilena, bajo la dirección de Antonio Tauriello. La Universidad Católica de Valparaíso comisiona la cantata *Jeremías*.

1967. *Kadisch* y *Epitafio a Hermann Scherchen* son estrenados por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de David Serendero, siendo premiadas ambas en el Concurso CRAV. Viaja a Madrid al Segundo Festival de Música de América y España. La Universidad Católica de Santiago comisiona *Visiones* para orquesta de cuerdas, obra estrenada en la Tercera Semana de Música Contemporánea correspondiente a la Temporada de Verano de la misma Universidad.

APENDICE II

CATALOGO \*

*Obras de León Schidlowsky*

| Año** | Título y Medio                                                                       | Género | Nº Mov. | Texto       | Edición o Manuscrito | Año de estreno | Observaciones                                                                  |
|-------|--------------------------------------------------------------------------------------|--------|---------|-------------|----------------------|----------------|--------------------------------------------------------------------------------|
| 1952  | <i>Tres Trozos</i> , para piano                                                      | C      | 3       | —           | IEM                  | 1955           | Inspirado por cuadros de Ketty Bravo y Martínez Bonati. Dedicado a los mismos. |
|       | <i>Seis Miniaturas</i> , para piano                                                  | C      | 6       | —           | IEM                  | 1956           | "Ilustraciones a seis reproducciones de Paul Klee".                            |
|       | <i>Zwei Lieder vom Tode</i> [ <i>Dos Canciones de la Muerte</i> ], contralto y piano | C      | 2       | R. M. Rilke | IEM                  | —              | —                                                                              |
|       | <i>Elegía</i> , clar. y cuarteto de cuerdas                                          | C      | 1       | —           | IEM                  | 1957           | Dedicada a Rodrigo Martínez.                                                   |
| 1953  | <i>Drei Liebeslieder</i> [ <i>Tres Canciones de Amor</i> ], tenor y piano            | C      | 3       | Georg Trakl | IEM                  | 1957           | Dedicado a su esposa.                                                          |
| 1954  | <i>Zwei Psalme</i> [ <i>Dos Salmos</i> ], alto, clar. bajo, vl. y cello.             | C      | 2       | Georg Trakl | IEM                  | 1962           | Dedicado a su esposa.                                                          |
|       | <i>Tres Canciones Bíblicas</i> , soprano, flauta, clarinete y cello                  | C      | 3       | Biblia      | IEM                  | 1966           | —                                                                              |

\* Se han empleado las siguientes abreviaciones:

C = Música de cámara. IEM = Instituto de Extensión Musical.  
S = Música sinfónica. MS = Manuscrito.

\*\* Al no haber efectuado aún una ordenación por opus de sus composiciones, el compositor se ha limitado a verificar la corrección de sus respectivas fechas anuales en este catálogo. Sin embargo, en ciertos casos, la ordenación de las obras pertenecientes a un mismo año es aproximada por no haberse conservado las fechas específicas de sus respectivas conclusiones.



| <b>Año**</b> | <b>Título y Medio</b>                                                                           | <b>Género</b> | <b>Nº Mov.</b> | <b>Texto</b>                                            | <b>Edición o Manuscrito</b> | <b>Año de estreno</b> | <b>Observaciones</b>                                                                      |
|--------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|----------------|---------------------------------------------------------|-----------------------------|-----------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|
|              | <i>Fünf Kompositionen</i> [Cinco Composiciones], soprano y piano                                | C             | 5              | Klee, Morgenstern, Miguel Angel, Kandinsky, Schidlowsky | IEM                         | —                     | —                                                                                         |
|              | <i>Sechs Japanische Lieder</i> [Seis Canciones Japonesas], soprano y 9 instrumentos             | C             | 6              | Haiku                                                   | IEM                         | —                     | Dedicado a Gustav Mahler.                                                                 |
|              | <i>Réquiem</i> , soprano y orquesta                                                             | S             | 1              | R. M. Rilke                                             | IEM                         | —                     | Subtitulado "a la muerte de un muchacho".                                                 |
| <b>1955</b>  | <i>Ocho Estructuras</i> , piano                                                                 | C             | 8              | —                                                       | IEM                         | 1955                  | —                                                                                         |
|              | <i>Tres Canciones</i> , soprano, fl. y clar.                                                    | C             | 3              | Antonio Machado                                         | IEM                         | 1966                  | —                                                                                         |
|              | <i>Tres Poemas</i> , mezzosoprano y piano                                                       | C             | 3              | F. García Lorca y Vicente Huidobro                      | IEM                         | 1964                  | Dedicado "a la memoria de Alban Berg".                                                    |
|              | <i>Trio</i> , fl., cello y piano                                                                | C             | 2              | —                                                       | IEM                         | 1955                  | "In Memoriam Anton Webern" y dedicado a: Free Focke, Esteban Eitler y Hans Loewe.         |
| <b>1956</b>  | <i>Cinco Piezas</i> , para piano                                                                | C             | 5              | —                                                       | IEM                         | 1956                  | Dedicado a Esteban Eitler.                                                                |
|              | <i>Cuarteto Mixto</i> , fl., clar., vl. y cello                                                 | C             | 2              | —                                                       | IEM                         | 1957                  | Dedicado a la Agrupación Tonus.                                                           |
|              | <i>Cuatro Epigramas</i> , flauta y piano                                                        | C             | 4              | —                                                       | IEM                         | 1956                  | Dedicado a Esteban Eitler.                                                                |
|              | <i>Nacimiento</i> , música concreta                                                             | C             | 1              | —                                                       | —                           | 1957                  | Música incidental para teatro de mimos. Realización en cinta magnética. (Duración 2'10"). |
| <b>1957</b>  | <i>Cantata Negra</i> , contralto, piano, xilofón y 4 percusiones                                | C             | 3              | Blaise Cendrars                                         | IEM                         | 1957                  | —                                                                                         |
|              | <i>Concierto para Seis Instrumentos</i> , cla., trompeta, clar. bajo, piano, xilofón y timbales | C             | 1              | —                                                       | Pan American Union          | 1960                  | Dedicado a su esposa.                                                                     |
|              | <i>Cuatro Miniaturas</i> , fl., oboe, clar. y fagot                                             | C             | 4              | —                                                       | IEM                         | 1957                  | —                                                                                         |
| <b>1958</b>  | <i>Caupolicán</i> , barítono, coro mixto, 2 pianos, celesta y percusión                         | S             | 4              | Pablo Neruda                                            | IEM                         | 1958                  | Subtitulado "relato épico".                                                               |

| Año** | Título y Medio                                                                   | Género | Nº Mov. | Texto                                  | Edición o Manuscrito | Año de estreno | Observaciones                                                                                      |
|-------|----------------------------------------------------------------------------------|--------|---------|----------------------------------------|----------------------|----------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|
|       | <i>Oda a la Tierra</i> , tenor, barítono y orq.                                  | S      | 1       | Biblia (versión libre del Génesis)     | IEM                  | 1960           | —                                                                                                  |
| 1959  | <i>Epitafio a Vicente Huidobro</i> , soprano, flauta y percusiones               | C      | 1       | Vicente Huidobro                       | IEM                  | —              | —                                                                                                  |
|       | <i>Isla Negra</i> , flauta                                                       | C      | 1       | —                                      | IEM                  | 1966           | Subtitulado "invención para flauta". Dedicado a Esteban Eitler.                                    |
|       | <i>Tríptico</i> , orquesta                                                       | S      | 3       | —                                      | IEM                  | 1959           | Dedicado a la memoria de Roberto Falabella.                                                        |
| 1961  | <i>Sinfonía "La Noche de Cristal"</i> , tenor, coro masculino y orquesta         | S      | 3       | Anónimo. (Plegaria hebrea de difuntos) | IEM                  | 1962           | Dedicado al "recuerdo de los mártires de nuestro tiempo... percidos por ser judíos".               |
|       | <i>Soliloquios</i> , 8 solistas                                                  | C      | 4       | —                                      | IEM                  | 1962           | Dedicado a Juan Pablo Izquierdo.                                                                   |
| 1962  | <i>Zwei Lieder [Dos Canciones]</i> , tenor, celesta, vibráfono, arpa y percusión | C      | 2       | Georg Trakl                            | IEM                  | 1962           | Dedicado a Hernán Würth.                                                                           |
|       | <i>Amatorias</i> , tenor y 9 instrumentos                                        | C      | 7       | Vicente Huidobro                       | IEM                  | 1964           | —                                                                                                  |
|       | <i>Eróstrato</i> , orquesta de percusiones                                       | S      | 1       | —                                      | IEM                  | —              | Inspirado en un poema de Gabriel D'Annunzio.                                                       |
| 1963  | <i>De Profundis</i> , soprano, contralto, tenor y 9 instrumentos                 | C      | 1       | Biblia (Salmo 129)                     | IEM                  | 1966           | Dedicado a la memoria de Daphne Sauré.                                                             |
| 1964  | <i>Invocación</i> , soprano, recitante, orq. de cuerdas y percusiones            | S      | 1       | Schidlowsky                            | IEM                  | 1964           | Dedicado a Hermann Scherchen.                                                                      |
| 1965  | <i>Llaqui</i> , recitante y orq.                                                 | S      | 1       | Javier Heraud                          | IEM                  | 1965           | Subtitulado "elegía para orquesta". Dedicado "a la memoria del joven poeta peruano Javier Heraud". |
|       | <i>Nueva York</i> , orquesta                                                     | S      | 1       | —                                      | IEM                  | 1966           | Dedicado a "mis hermanos negros de Harlem".                                                        |
| 1966  | <i>Deutsches Tagebuch [Diario Alemán]</i> , recitante, coro mixto y orquesta     | S      | 3       | Anónimo y Bertold Brecht               | IEM                  | —              | Dedicado a su esposa y a Nathan Notowicz, Martina Heusler y Hans Eisler.                           |

| Año** | Título y Medio                                                       | Género | Nº Mov. | Texto                                                    | Edición o Manuscrito | Año de estreno | Observaciones                                                                                          |
|-------|----------------------------------------------------------------------|--------|---------|----------------------------------------------------------|----------------------|----------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|       | <i>Tres Coros Hebreos</i> , coro "a capella" a 4 voces               | C      | 3       | Biblia (Salmos)                                          | IEM                  | 1966           | Dedicado a sus hijos.                                                                                  |
|       | <i>Lamentación</i> , coro "a capella" a 4 voces                      | C      | 1       | Biblia                                                   | IEM                  | 1966           | —                                                                                                      |
|       | <i>Tres Versos del Capitán</i> , tenor, piano, celesta y percusiones | C      | 3       | Pablo Neruda                                             | IEM                  | 1966           | —                                                                                                      |
|       | <i>Monumento a Bolívar</i> , recitante, coro mixto y orquesta        | S      | 1       | Miguel Angel Asturias y Pablo Neruda                     | IEM                  | —              | Dedicado "a Caracas, en el cuatricentenario de su fundación".                                          |
|       | <i>Memento</i> , recitante y orquesta                                | S      | 3       | Javier Heraud                                            | IEM                  | —              | Dedicado "a la memoria del sacerdote Camilo Torres Restrepo".                                          |
|       | <i>Jeremias</i> , 8 voces solistas y orquesta de cuerdas             | C      | 1       | Biblia                                                   | MS                   | —              | Subtitulado "cantata para dos sopranos, dos contraltos, dos tenores, dos bajos y orquesta de cuerdas". |
|       | <i>Cuatro Episodios</i> , recitante y piano                          | C      | 4       | Schidlowky (compilación de fragmentos de origen diverso) | IEM                  | 1966           | —                                                                                                      |
| 1967  | <i>Kadisch</i> , cello y orquesta                                    | S      | 1       | —                                                        | IEM                  | 1967           | Dedicado "a la memoria de Hans Loewe".                                                                 |
|       | <i>Imprecaciones</i> , coro mixto "a capella"                        | C      | 1       | Schidlowky                                               | IEM                  | —              | Subtitulado "por las víctimas del Vietnam".                                                            |
|       | <i>Estudiante Baleado</i> , voz y piano                              | C      | 1       | Gonzálo Rojas                                            | IEM                  | —              | Dedicado "a la memoria de Santiago O. Pampillón, estudiante argentino, 1941-1966".                     |
|       | <i>Eclosión</i> , 9 instrumentos                                     | C      | 1       | —                                                        | IEM                  | —              | Inspirado por conceptos emitidos por el físico J. R. Oppenheimer.                                      |
|       | <i>Epitafio a Hermann Scherchen</i> , orquesta                       | S      | 1       | —                                                        | IEM                  | 1967           | —                                                                                                      |
|       | <i>Cuarteto de Cuerdas 1967</i> , cuarteto de cuerdas                | C      | 1       | —                                                        | IEM                  | —              | Dedicado "a mi hijo David, en el año de su Bar Mitzva".                                                |

| <i>Año**</i> | <i>Título y Medio</i>                                                                                                     | <i>Género</i> | <i>Nº Mov.</i> | <i>Texto</i>               | <i>Edición o Manuscrito</i> | <i>Año de estreno</i> | <i>Observaciones</i>                                                                   |
|--------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|----------------|----------------------------|-----------------------------|-----------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|
|              | <i>Visiones</i> , 12 instrumentos de cuerda                                                                               | C             | 1              | —                          | MS                          | 1968                  | Dedicado a la Orquesta de Cámara de la U. C. de Chile y a Fernando Rosas, su director. |
| 1968         | <i>Quinteto de Vientos</i> , flauta, oboe, clarinete, fagot y corno                                                       | C             | 1              | —                          | IEM                         | —                     | Dedicado a la memoria de Juan Correa.                                                  |
|              | <i>Seis Hexáforos para Juan Manuel</i> , 12 bongos, 6 tambores, 6 tomtoms, 6 bombos, 6 platillos suspendidos, 12 campanas | C             | 6              | —                          | MS                          | —                     | Dedicado a la memoria de Juan Manuel Valcárcel.                                        |
|              | <i>Réquiem</i> , 12 voces solistas                                                                                        | C             | 1              | Anónimo (Misa de Difuntos) | MS                          | —                     | —                                                                                      |

# El folklore musical de Venezuela

por Isabel Aretz

## Los instrumentos musicales.

El pueblo de Venezuela ejecuta instrumentos antiguos de diferente procedencia: indígenas, africanos y europeos, los cuales ha adaptado y transformado de acuerdo con sus preferencias.

*Las maracas.* De los idiófonos indígenas el hombre criollo adoptó las *maracas* que se acoplan a toda clase de conjuntos. Pero este ejecuta las maracas de a dos, en tanto que el indio usa una sola maraca. Estos idiófonos en manos de un buen maraquero son verdaderos instrumentos solistas y tienen autonomía rítmica en las diferentes músicas con que se acompaña la danza del joropo, así como en el canto de los corridos, como puede verse en algunos de nuestros ejemplos musicales.

Las maracas —como es sabido—, se fabrican con el fruto del totumo que se ahueca y se limpia por dentro, luego se le colocan semillas de capacho y se le atraviesa un palito como tapón y para agarradera.

Entre los aerófonos indígenas hoy en uso por la población criolla, citaremos la *guarura* o *caracol* que sirve de instrumento de señales en muchas haciendas y sobre todo a los bongueros que surcan los ríos.

Entre los instrumentos que los esclavos fabricaron en Venezuela a semejanza de los que ejecutaban en Africa, se conservan las baterías de tambores que sus descendientes ejecutan durante las fiestas de San Juan y San Pedro en los Estados Miranda y Yaracuy y Distrito Federal sobre todo; y durante las fiestas de San Benito, especialmente en los Estados Zulia y Trujillo. Pero mientras estos instrumentos que se destinan a una nueva devoción por obra del sincretismo religioso, son percutidos por manos morenas; un instrumento, el *cumaco* de parche clavado, pasa al conjunto larense del Tamunangué, donde se superpone a una serie de instrumentos criollizados, de origen europeo, además de las infaltables maracas.

Los principales tambores afro-venezolanos son los siguientes:

*Tambores cumacos.* Estos son tambores cilíndricos o ligeramente cónicos, con un solo parche clavado sobre un tronco excavado. El parche se tiempla cerca de una fogata. Se reúnen en baterías de dos o más que se ejecutan acostados en el suelo: sobre cada tambor se sienta un hombre a horcajadas quien percute el parche con las manos. Uno, dos o tres tocadores más, en cuclillas, percuten el tronco del tambor. Sus toques y el canto responsorial acompañan el baile de San Juan, sobre todo en la zona costera del Distrito Federal.

Este instrumento es de origen congolés.

*El tamunango.* Es una tambora, cuyo parche rodea un bejuco y luego se clava. Está hecha con “madera de tambol” excavada o con pequeños barriles, procedimiento hoy más expeditivo. Los parches se tiemplan al fuego.

Estos tambores se tocan en el Estado Yaracuy para acompañar los "sangueros" y otros "golpes" para San Juan; en Yaguaraparo en el Estado Sucre se ejecutan durante la Navidad. En muchos otros lugares un solo tambor aparece en los conjuntos criollos de aguinalderos.

*Los chimbangueles.* Estos tambores de San Benito se reúnen en baterías de seis tambores, con un tamaño que oscila entre los noventa y ocho y los cincuenta centímetros. Estos son ligeramente cónicos. Llevan el único parche asegurado con un anillo y con cabuyas a otro anillo de cabuya atado en el extremo inferior. El temple se realiza por medio de cuñas introducidas entre el cuerpo de la caja y el anillo inferior. Se ejecutan de diferente manera: el *arriero* o *tambor mayor* inicia y mantiene el toque básico que se percute con una mano y un palillo, lo mismo que el *segundo tambor mayor* y que el *medio golpe*. Los tambores más finos, denominados *requinta*, se percuten con un largo y fino bejuco. Con estos instrumentos se acompaña la procesión del santo.

Tambores semejantes se encuentran entre la población afro de Brasil, Colombia, Panamá y en República Dominicana y Cuba.

*El mina y el curbata.* Un par de tambores de muy diferente forma, se usan en el Estado Miranda para acompañar los bailes de San Juan que se realizan al aire libre. El *mina* es un instrumento de aproximadamente dos metros de largo, con un solo parche de veinte centímetros o poco más de diámetro. Sobre la piel se coloca un anillo de bejuco y luego esta se dobla hacia arriba y se sostiene con una soga gruesa que forma cuatro presillas, las cuales pasan por agujeros practicados en el cuero y por debajo del anillo, para ir a engancharse en cuatro enormes cuñas enclavadas en el tronco. Este instrumento descansa sobre una equis hecha con dos palos cruzados. El ejecutante del parche se para al frente y lo percute con un palo y el puño de la mano derecha. Uno o más tocadores percuten el tronco con palos, a los que llaman *laures*.

Compañero de este instrumento es la *curbata*, un tambor de patas de unos 86 centímetros de alto, cuyo parche se sujeta de la misma forma que en el mina. Este tambor se percute con dos palos sobre el cuero y es el encargado de iniciar el toque y conservar el ritmo, mientras que el mina improvisa y se libera del compás. Los dos tambores forman lo que se denomina "batería de tambores grandes".

Juan Liscano cree que este tambor es de origen dahomeyano.

*Los tambores redondos.* Son tres instrumentos de casi igual tamaño, denominados: *corrio*, *prima* o *guía* al que inicia el toque, *cruzao* o *medio* al que "secundea" y *pujao* o *grande* al que "tercera".

El *corrio* es algo más fino que los otros dos. El *cruzao* es algo más alto. El *pujao* es el más bajo y más grueso. Sus medidas oscilan entre los noventa y cuatro y noventa y seis centímetros de alto y entre diez y seis y dieciocho centímetros de diámetro en unos casos; pero pueden ser más cortos y más finos o más finos sin ser más cortos. Tienen forma suavemente cónica. Sus

dos parches se atan con guaral pasado en forma de zig zag y los parches se tiemplan por medio de guarales transversales que rodean los verticales cada dos.

Los tocadores ejecutan los tambores más finos alternativamente con un palo y una mano. El más grueso requiere dos palos. El toque del guía es fijo. Los otros dos improvisan libremente. Para acompañar los "bailes de tambor redondo" que se ejecutan en honor de San Juan, los instrumentistas se sitúan cerca de la imagen —sea que esta se encuentre en una habitación o en un patio— y colocan los instrumentos inclinados entre las piernas, apoyando el extremo inferior (que es el más fino) en el suelo. Los toques se acompañan con el canto y el toque de maracas. Con estos instrumentos se acompaña también la imagen en sus marchas por las calles, y en este caso los tambores se llevan debajo del brazo izquierdo.

Estos instrumentos son de origen congolés o bantú.

*Los quitiplás.* Aparte los tambores, los descendientes de los esclavos sue- len percutir cuatro tubos de bambú, cortados junto a un nudo que les sirve de base, a los que llaman *quitiplás*. Los tubos miden entre treinta y seis y cuarenta y seis centímetros de largo. Esta batería requiere tres ejecutantes: Uno percute dos tubos entre sí y contra el suelo. Los dos restantes golpean un tubo contra el suelo, en tanto le tapan la boca con una mano para lograr cambios de altura en el sonido.

Al son de los quitiplás se baila en la región de Barlovento, Estado Miranda. Los quitiplás son comunes entre diferentes tribus del Africa, así como en pueblos del Asia.

*El carángano.* En Venezuela se encuentra un solo cordófono que puede ser o no de herencia africana: el *carángano*. Hoy es instrumento usado por los aguinalderos. Lo construyen de diferentes maneras, que puede ser con un tallo de palma o con una guasdua. Cortan una cinta como cuerda y la separan del tallo en ambos extremos con un taquito. Para que suene lo percuten con dos palitos mientras pasean por la cuerda una calabacita o una vejiga seca, conteniendo semillas o piedritas.

*Charrascas, furrucos, panderos y tamboras.* Entre los instrumentos populares de procedencia española, o europea a través de España, el pueblo venezolano conserva el raspadero de madera, que aquí se denomina *charrasca*, el cual se fabrica también de cuerno, de calabaza o de bronce. El *pandero*, que lleva cera en el parche, se frota o bien se sacude, en cuyo caso resuenan las sonajas que tiene en el marco. Y la zambomba denominada *furruco*, cuyo émbolo se frota para que resuene el parche. Estos tres instrumentos aparecen corrientemente en los conjuntos navideños que ejecutan los *aguinaldos*. Junto con ellos se usa la *tambora* de parche clavado que ya vimos, o la *tambora* criolla de dos cueros cosidos a anillos y sujetos con aros que se tiemplan con cordeles.

*Cordófonos.* Los antiguos instrumentos de cuerda europeos de la familia de las guitarras, mandolas y bandurrias, así como el arpa sin pedales tuvie-

ron abundante secuela en Venezuela. Hoy existen numerosos fabricantes en Venezuela que atienden a una considerable demanda; sobre todo de *cuatros*, la antigua guitarrilla de cuatro cuerdas que se constituyó en el instrumento típico venezolano por antonomasia.

*La guitarra.* Este instrumento, llamado aquí *guitarra grande*, vino por vía comercial también a Venezuela donde fue siempre instrumento de salón, acompañante de canciones románticas. Se punteaba; no se rasgueaba.

*El cuatro.* Esta guitarrilla fue y es hoy acompañamiento obligado de todo tipo de cantos, sean para el baile, para entretenimiento íntimo, para solaz de concurrencias o para cumplimiento de promesas frente a la cruz, al Niño, a la Virgen o a un santo.

El *cuatro* se ejecuta "por golpe" o rasgueado y a veces se puntea. Se encuerda comúnmente con cuerdas de tripa: una prima, una segunda y dos terceras, colocadas más a menudo en el orden de *tercera, prima, segunda, tercera*, correspondientes a las notas si-fa (quinta ascendente) y re-la (el re por debajo del fa y el la por debajo del si). En razón de este temple llamado *natural*, la última cuerda recibe el nombre de *bordón*.

Pero en Venezuela se usan otros tres temples básicos denominados *por requinto* dos de ellos, y el cuarto *por guitarra grande*. Cada uno de los temples puede sufrir numerosas modificaciones con cambiar la afinación de una o más cuerdas. También se cambia a veces la ubicación de las cuerdas, sea para lograr cambios de octava, o bien para alterar el orden de la afinación. Los cambios y diferentes temples responden a razones de orden práctico algunas veces y otras de índole musical, como lo expliqué con detalle en mi libro sobre los instrumentos musicales de Venezuela. Entre estos temples se descubren algunos antiguos bien conocidos, como el "temple a los nuevos altos" usado en el siglo xvi.

El *cuatro* se ejecuta siempre acompañado de maracas.

*El cinco, el seis y el tiple.* Entre las restantes guitarrillas antiguas todavía usadas en Venezuela vamos a destacar el *cinco, quinto o tiple*, usado en la región centrana del país y en Trujillo, sobre todo para acompañar música mística. Y el *seis* o *guitarra*, un poco más grande que el cinco y de tamaño muy inferior al de la guitarra actual, usado, aunque algo menos, en la región señalada para el cinco.

No vamos a ocuparnos aquí de las guitarrillas con una cuerda adicional de resonancia, por ser hoy poco usadas; ni tampoco de las que presentan un orden doble. En cambio no podemos dejar de referirnos al *tiple* andino o *guitarro segundo*, que tiene cuatro ordenes de cuerdas dobles y triples afinadas generalmente por cuartas como las cuerdas superiores de la guitarra actual. Este instrumento se ejecuta rasgueado. Se acopla con el bandolín andino y la guitarra en las célebres estudiantinas.

*Bandolas y bandolinas.* Entre los instrumentos ejecutados con plectro, citaremos la antigua *bandola* de cuatro cuerdas, afinadas por quintas descendentes o por quintas y cuartas combinadas de distinta manera, con la que



se hacía el contracanto a los viejos joropos llaneros desde antes que se llamaran así.

Entre las mandolas debemos citar la *bandola* de dobles órdenes de cuerdas, afinada por quintas descendentes, que lleva la parte cantante en ciertos "golpes" para bailar. Este instrumento se ejecuta en los Estados orientales del país.

El *bandolín* o *mandolina* se ejecuta en cambio en todo el país, acompañado con el cuatro y sirve a toda clase de melodías.

De la familia de las bandurrias de dobles y triples órdenes de cuerdas, en los Andes de Venezuela se conservan tres tipos de instrumentos: la *bandola*, el *bandolín andino* y el *laúd*. Estos forman parte también de las estudiantinas. La *bandola* de seis o cinco órdenes de cuerdas se tiembla por cuartas descendentes hasta el *sol*. El *bandolín* andino —algo más pequeño que el instrumento anterior— básicamente se tiembla como el anterior, pero tiene sólo cinco órdenes de cuerdas. Ambos son instrumentos cantantes.

El *laúd* posee seis órdenes de cuerdas dobles y se afina por cuartas. No es instrumento muy común en Venezuela. Sólo lo encontramos en el Estado Táchira, como el *requinto* o *guitarro primo*, de cuatro órdenes dobles y triples, que se tañe igualmente con plectro o pajuela.

El *arpa criolla*. Este instrumento fue traído directamente de España después de la Conquista. Se ejecuta hoy activamente en los Llanos y en los Estados Aragua, Miranda y Distrito Federal. Las arpas llaneras o de procedencia llanera se distinguen por su caja más angosta. Todas estas arpas carecen de pedales, como dijimos antes; llevan de treinta a treinta y siete cuerdas, divididas en *bordones* para la ejecución de los bajos; *tenoretas*, las centrales que acompañan, y *tiples* o *primas*, las altas que son "cantantes".

Las arpas se afinan en Venezuela de siete maneras distintas. Las tres primeras corresponden a "tonos lisos": La 1ª al "tono natural" que puede servir al modo mayor y al menor antiguo. La 2ª corresponde al modo menor armónico. La 3ª, al modo menor melódico. Las cuatro restantes maneras de afinar se destinan a "tonos dobles" con los cuales se posibilitan ciertas modulaciones. Para ello el arpa se afina en modo mayor una parte, y en menor otra, o en dos tonos vecinos. Así, la cuarta afinación ofrece el tono mayor y su relativo menor armónico; la 5ª, el tono mayor básico y el correspondiente a la cuarta inferior; la 6ª, el tono mayor y el de la quinta inferior; la 7ª, el tono menor melódico con sus alteraciones de subida en las octavas aguda y grave del arpa, y las correspondientes al descenso en la parte central. Esta afinación sirve también para ejecutar piezas en el modo menor melódico y modular al mayor o viceversa. Pero además los "arpistas", como se denominan los ejecutantes, tienen el recurso de subir medio tono la entonación de una cuerda aplicándole el pulgar de la mano derecha.

El arpa se ejecuta para acompañar el baile y el canto del joropo en sus diferentes especies: golpe, pasaje y corrido, que incluyen muchas piezas de nombre particular, que se caracterizan por sus melodías y ordenaciones ar-

mónicas especiales. Puede ser instrumento solista: pero más a menudo se reúne con el canto y las maracas, conservando sin embargo su autonomía de ejecución.

*El violín.* Antes folklórico, hoy ha caído casi en desuso; lo encontramos a veces en Mérida, en Monagas y en Falcón.

Hasta aquí los instrumentos que el hombre venezolano ejecuta por larga tradición. Podríamos agregar otros instrumentos de más reciente adquisición, como el *acordeón* usado en el Oriente del país, el *tres* llamado a veces *triple*, que en unos casos es imitación del tres centro americano, y en otras es una adaptación de la guitarra. Tiene tres órdenes dobles y triples de cuerdas de acero y entorchadas, afinadas de varias maneras. O la *steel band*, que llega de Trinidad junto con el *calipso*. Los tambercitos de tipo *bongó* que nos vinieron de Cuba quizás. Y la *marímbola* centro americana, con su caja y su serie de laminitas de madera.

Los instrumentos propios de ciertos grupos indígenas aculturados, como las flautas de Pan de los caribes, denominadas *mare-mare* se conservan en tanto los grupos que las practican consiguen las cañitas necesarias para fabricarlas. Los indios guajiros, aunque incorporados a nuestra civilización, ejecutan los instrumentos de su preferencia. Entre ellos el *trompe* que es el birimbao europeo; la *cashá*, que es una caja de aros, compañera de la danza de la chicha, y el *tótoy* o *uótoroyó* así como el *massi* o *sawawa*, los famosos clarinetes con sonido de oboe que tocan los pastores, instrumentos estos últimos que nos recuerdan ciertos clarinetes arábigos, no sólo por el instrumento en sí, sino por su música.

A continuación damos una lista de los principales instrumentos musicales usados por el pueblo venezolano y clasificados de acuerdo con sus características esenciales:

### *Idiófonos*

#### *de golpe*

*directo*      Platillos  
                   Marímbola  
                   Steel-band  
                   Quitiplás

*indirecto*    Chineco  
                   Maracas  
                   Cencerro

*de punteo*      Trompa o birimbao

*de frotación*    Charrasca de madera  
                           Charrasca de cuerno  
                           Charrasca de metal

*Membranófonos  
de golpe directo*

*tubulares* Cumaco  
 Tamunango  
 Tamboras  
 Chimbángueles  
 Mina  
 Curbata  
 Tambores redondos  
 Casha guajira  
 Tambora criolla  
*de marco* Tambores  
*de frotación* Furruco  
 Pandero

*Cordófonos*

*simples arcos*

*musicales* Carángano

*compuestos laúdes*

*de mango de caja achatada*

Violín  
 Guitarra  
 Cuatro  
 Cinco  
 Seis

Tiple

\*

Bandola  
 Mandolina  
 Laúd  
 Bandolina  
 Bandolín  
 Requinto  
 Tres

*de cáscara*

Bandola  
 Mandolina

*arpas de marco*

Arpa

*Aerófonos*

*libres de interrupción*

Zaranda

*de soplo flautas sin aeroducto*

Turas  
 Cachos

|                      |                                                                    |
|----------------------|--------------------------------------------------------------------|
|                      | Mare-mare<br>Flautas traveseras                                    |
|                      | *                                                                  |
| <i>con aeroducto</i> | Flautas longitudinales<br>Pito                                     |
| <i>trompetas</i>     | Guarura o caracol<br>Cachos o cuernos<br>Uótoroyo o totoy<br>Massi |

### *La música folklórica.*

Ensayamos aquí su estudio desde el punto de vista fenomenológico, para señalar los elementos musicales que intervienen en su formación, basados en el método que utilizamos Luis Felipe Ramón y Rivera y yo para analizar en forma comparativa la música folklórica y tribal de Latino América <sup>1</sup>.

Nuestro estudio en este caso es musicológico puro; desglosa los diferentes elementos de la pre-melodía, tales como: gritos musicales, recitación y cantilación; de la melodía (sea esta mensural o libre) y del acompañamiento, a saber: escalas, intervalos, giros peculiares; fórmulas y combinaciones rítmicas; formas de frase y de composición; elementos expresivos; formas de acompañamiento y relación entre la melodía y el acompañamiento; relación entre las distintas voces (heterofonía o polifonía) y relación entre los diferentes instrumentos (heterorritmia, polirritmia sujeta a compás y polirritmia libre).

Fenómenos propios de la pre-melodía intervienen en ciertas expresiones folklóricas venezolanas, como los gritos y jipidos que acompañan los cantos de trabajo, o la especie de recitación que alterna con el canto en algunas tonadas de tambor, o la cantilación (melodía de alturas indefinidas) que aparece en algunos cantos también de tambor.

En cuanto a la melodía, dos sistemas igualmente antiguos comparten en Venezuela la preferencia de los cantores: un sistema amensural, de cantos de medida libre, sea que lleven o no acompañamiento, y un sistema mensural, con especies sencillamente estructuradas.

*La monodía amensural* coincide muchas veces con escalas modales, que pueden ser o no de base pentatónica; pero aparece también con gamas modernas. Su expresión varía de unas especies a otras y sobre todo de acuerdo al grupo *folk* que las practica. Tenemos aquí cantos *a capella* y cantos acom-

<sup>1</sup> Obra en preparación, anticipada en forma de cursillos dictados en el Seminario para estudios Latinoamericanos de la Universidad de Indiana y en la Facultad de Música de la Universidad Católica de Buenos Aires durante el primero y segundo semestre de 1967 respectivamente.

pañados. Entre los primeros se destacan los cantos de trabajo. Entre los segundos, los cantos acompañados con tambor, típicos de la población heredera de cultura africana, y una larga lista de composiciones líricas y bailes.

*Cantos de trabajo.* Estos son los cantos *a capella* con que el pueblo ayuda sus faenas, como los cantos de arrear ganado, de ordeño, de molienda y de pilar maíz. La melodía que sirve aquí de ejemplo es típica del primer grupo. Un arreador de ganado, el puntero, canta, y otro, el cabrestero le contesta. Como puede verse, en ella abundan los glisados lentos (indicados con una línea ondulada) y los glisados rápidos (indicados con una línea recta), las notas cromáticas y los falsetes (indicados con notas pequeñas), las notas largas y el recitado rápido. Es una melodía casi cantilada, de ritmo totalmente libre, que nunca podría ser sometida a compás. El texto, generalmente en cuartetas cortadas por exclamaciones, se pierde en medio de la expresión; pero poco importa frente a la función que tiene el canto: apaciguar el ganado en las largas marchas (que hoy reemplaza el camión en los lugares donde hay carreteras). En otros cantos de trabajo aparecen trozos silbados y suele oírse también más claramente el "tópico de cuarta y sexta", como llama Ramón y Rivera al canto que se articula dentro de una tercera menor descendente y luego baja una cuarta justa. Y a veces aparecen escalas modales antiguas.

Ej. 1 CANTO PARA ARREAR GANADO (862) Col. I. A.-R. y R.  
Calabozo, Guárico

$\text{♩} = 126$

1<sup>er</sup> cantor  
Oh no - vi - llo pi - ta la vac' y el.....

2<sup>o</sup> cantor  
jo Oh y a -

- ji la no - vi - lli to o - ra - ja - lla el ca - bres - te - ro

1<sup>er</sup> cantor  
¡jo! Ye - a

The musical score consists of five staves. The first staff is the vocal line for the first singer, starting with a wavy line indicating a slow glide. The second staff is the vocal line for the second singer, starting with a straight line indicating a fast glide. The third staff is the vocal line for the first singer again. The fourth staff is the vocal line for the first singer, starting with a wavy line. The fifth staff is the accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

*El canto responsorial* es la forma preferida por la población de ascendencia africana. Solistas que se alternan elevan su canto, y el coro formado por la concurrencia les contesta de diversas maneras: repitiendo la misma frase melódica o una parte de ella; cantando una frase diferente, o repitiendo siempre un breve motivo. El coro produce en algunos casos dobles y triples notas. Las melodías pueden ser libres o mensurales y pueden contener trozos cantilados. Como intervalos típicos podemos señalar los saltos de terceras y

cuartas. Como estilo particular, los arrastres ascendentes para tomar una nota y los gritos que se mezclan con el canto.

Este canto lleva siempre acompañamiento de tambores, que cubren a veces las voces con su rica polirritmia, la cual se hace libre cuando los instrumentistas entran en calor. Los *toques*, *golpes* y *tonadas* son improvisados sobre un motivo rítmico y melódico conocido. Nunca se repiten de la misma manera, aunque el tambor guía percute siempre un mismo ritmo. El sencillo ejemplo que ofrecemos puede ilustrar el canto responsorial de estribillo fijo. El solista repite también sus dos frases melódicas, que nunca resultan iguales. El primer compás anotado corresponde al ritmo de partida de los tambores. Luego el ritmo se enriquece y los acentos comienzan a desplazarse. El 6 x 8 suena lejano.

Ej.2

GOLPE DE TAMBOR (2686)

Col. R. y R.  
Guareñas, Miranda

*J. = 184* *Solo* *etc.* *CORO*

A lo lo yo ya  
 A lo lo lo lo yo  
 (gua-chin-gué)  
 A - ja ya yay  
 Li - cen - cia pi - do se - ño - res  
 pa - ra can - tar en el si - tío  
 A - jó ya ya y si na dien.  
 te la da te la da - rá - Je - su Cri - to etc.

La música africana se criolliza en parte por la introducción de los cordófonos acompañantes, que agregan una base rítmica de tipo europeo, y proveen de armonía al canto. Pero los solistas siguen alternando con el coro, como observamos en el Yeyevamos que ofrecemos. Esta es una de las piezas del *Tamunangue*, la bella suite larense que se canta y se baila en honor de San Antonio. Aquí el coro produce su polifonía cadencial variando dentro de lo posible su sencillo motivo, cosa que también hace el solista con su única frasecita repetida.

Ej 3

**TAMUNANGUE (228)**  
El Yeye vamos

Col. J. Liscano  
El Tocuyo, Lara

*J.* = 138

Solista

Coro

Oh Ye-ye va - mos é ban - gué Ay va-mos

va - mos o-é - ban - gué Ay Ye - ye va - mos

o-é - ban - gué

Variantes de otro cantor

etc.

etc.

En la zona costeña de Barlovento, la criollización se aprecia sobre todo en el canto de la *fulía*, una especie dedicada al culto hogareño de la cruz. En ella alternan los cantadores con los decimistas que recitan en honor de este símbolo cristiano. La música cesa con un “hasta ahí”, y el recitador de turno, sombrero en mano, improvisa sobre tema conocido, o “saca su décima de la memoria”. Sigue la música y luego otro decimista hace lo propio hasta que todos los participantes han intervenido. Ahora, en una segunda vuelta, cada uno ha de decir su segunda décima. Y así continúan alternando músicos y recitadores hasta que las cuatro décimas son completadas. En el canto alternan solistas y coro; pero cada uno entona un período musical, como veremos al hablar brevemente de las piezas bitemáticas. Además, estas melodías tienden a ajustarse al compás, aunque conservando del canto libre al menos la síncopa. En la región oriental del país también se cantan fulías, pero su música es diferente; en ellas se sienten giros hispanos y la cadencia

conocida con el nombre de andaluza, aunque este tipo de música acusa notables parecidos con otra de igual nombre, procedente de las Islas Canarias.

*Antiguos sistemas europeos.* Los descendientes de los españoles son herederos de formas antiguas europeas, como el gimel, el discanto, el faborbón y la polifonía oral, el canto de contrapunto y el canto alterno; de especies como el romance, el fandango y la contradanza, y de técnicas instrumentales como el rasgueo o *golpe* en las guitarrillas de órdenes simples o dobles, el punteo sobre todo en la guitarra, el tañido con plectro (“pajuela”) en bandolas, mandolinas y bandurrias, y la ejecución más rica del arpa sin pedales, instrumentos todos a los que ya nos referimos.

Con estos elementos y con otros heredados de otras culturas, como las maracas indígenas, y los tambores y la forma típica del canto afro, los músicos *folk* de Venezuela han creado una música sin duda muy original, que se pone de manifiesto en su música mística, en sus cantos de esparcimiento y en la música para bailar. A continuación nos vamos a referir a las formas más típicas.

*Música mensural.* Las sencillas melodías mensurales europeas sin acompañamiento, perviven —cosa paradójica— en boca de los más jóvenes, de los niños, entre quienes se refugian los viejos cantos de ronda junto con los más antiguos romances y romancillos europeos. Entre ellas encontramos melodías de neto corte medieval, como ocurre con esta Corona, cuyo texto interpreta el “Cantar de los Cantares”, y en cuya música se descubren giros del conocido arrullo europeo y del canto de peregrinos que Julián Ribera transcribió de una vieja cantiga. Nuestra melodía muestra las cadencias alargadas y el ritmo *amerengado* en la tercera frase; ritmo que marca netamente el cordófono acompañante, y que constituye una muestra inequívoca de criollización.

Ej. 4

LA CORONA (529)

Col. I. A. - R. y R.  
Falcon, Venezuela

The musical score consists of two staves. The top staff is the vocal line in treble clef, and the bottom staff is the guitar accompaniment in treble clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the notes.

E-sa es tu co-ro-na  
co-ro-na be-lla  
to-da ro-de-a-da  
de las es-tre-llas



*Esa es tu corona  
corona bella  
toda rodeada  
de las estrellas.*

*Ese es tu pelo  
es pelo rubio,  
donde se agarró el Niño  
cuando el diluvio.*

*Esa es tu frente  
frente de plata,  
el platero que la hizo  
nada le falta.*

*Esas tus cejas  
arcas les puso,  
donde anduvo el Niño  
cuando el diluvio.*

*Esos tus ojos  
son dos luceros,  
con que iluminaste  
todo el mundo entero.*

*Esas tus narices  
bellas y descogidas,  
donde pasa el incienso  
toditos los días.*

*Esa tu boca  
es una rosa,  
entre las imágenes  
es la más hermosa.*

*Esa tu balba  
partida,  
alma rendida  
danos la vida.*

*Esa tu garganta  
garganta bella,  
donde se agarró el Niño  
mil veces de ella.*

*Ese tu cuerpo  
cuerpo de gloria,  
donde te pedimos  
misericordia.*

*Esos tus brazos  
son dos corales  
con que abrazastes  
todos los mortales.*

*Esos tus pechos  
son dos...  
con que alimentastes  
aquel niño infante.*

*Ese tu vientre  
vientre sagrado,  
donde estuvo el Niño  
depositado.*

*Esos tus pies  
con que vas andando  
y los serafines  
te van adorando.*

*Andan con el Niño  
las tres Marías  
y Jesús cantando  
las letanías.*

*Andan con el Niño  
el Judío ingrato,  
de Belén a Herodes,  
de Herodes a Pilatos.*

*Andan con el Niño  
las tres personas  
y Jesús cantando  
con tu corona.*

*Todos te pedimos  
con gran devoción,  
échanos Señor  
santa bendición.*

*Todos te pedimos  
con grande alegría,  
y que digamos todos  
que viva María.*

El gimel en paralelos de terceras, y el organum en cuartas y quintas es muy típico de los cantos larenses, falconianos, trujillanos y portugueses. En algunos casos los paralelos se rompen para dar lugar a un brevísimo mo-

Ej. 5

TONO DE PASCUAS (1858)

Col. I. A.-R. y R.  
Boconó, Trujillo

$\text{♩} = 126$

A - ve Ma - rí - a mi Dios te sal - ve  
 bian - ca pa - lo - ma de to do el va - lle  
 E - res la insig - nia a ay na - na  
 ay in - sig - nia  
 del pecador o  
 Ma - rí a para - do di - vi - na flor ay  
 Ma - rí a para - do di - vi - na flor ay  
 E - res in - sig - nia ay in - sig - nia  
 del pecador ay a a  
 Ma - rí a para - do di - vi - na flor  
 CODA  
 ay Ay na - na a a  
 Ay na - na a a a ay Ma - rí a para - do  
 di - vi - na flor

RITMO DEL CUATRO

vimiento contrario, y por momentos llega a esbozarse un verdadero contrapunto de nota contra nota, como se aprecia en el "tono de pascuas" que ofrecemos. Este canto conserva largos sonidos cadenciales y presenta notables variantes en las repeticiones. El cuatro acompaña con rasgueos, introduciendo los cambios armónicos necesarios (indicados con letras en nuestro ejemplo).

*El canto llano. El Corrido.* Algunos romances europeos los cantan también los músicos más viejos, pero ellos utilizan otro tipo de música, la misma que recrean con los romances de tema nacional denominados *corrido*. Los corridos venezolanos demuestran gran inventiva poética y se cantan con mucha libertad de expresión. Las melodías utilizan la sencillez de giros propia del canto llano, destinada a destacar los textos, en lo que no difieren demasiado de otros cantos recogidos sobre todo en el interior de Brasil. Pero en Venezuela los cantos se inician siempre con un grito de atención, con la larga nota y hasta el glisado ascendente a veces, que emplean los llaneros en sus cantos de arreo, como vimos. El corrido N° 6, de tema político, es ejemplo de canto llano, sin saltos, excepto en las cadencias. Lleva rico acompañamiento armónico, de cuatro, mandolina que contrapuntea y maracas que marcan su característico contratiempo al ritmar en 6 x 8 y entrar en el segundo tiempo del 3 x 4 del acompañamiento.

Estos corridos ejercen una triple función: una social, al entretener a grandes grupos; otra histórica, al ilustrar sobre hechos acaecidos en el pasado, y una tercera de "prensa" —como diría yo—, al cantar los principales acontecimientos del momento, nacionales o lugareños.

Pero además, debido a su ritmo vivaz, dan pie al baile del joropo, que en todos los casos lleva acompañamiento semejante, en 3 x 4 y 6 x 8. Ver Ej. 6.

*Giros del canto gregoriano.* Aquí debemos mencionar los cantos religiosos de añeja tradición oral, que se escuchan durante los rosarios que se rezan y cantan en los campos, especialmente en los Andes, en los que intervienen cantores e instrumentistas invitados o hasta contratados, elementos *folk* todos ellos. Estos cantos son en muchos casos imitación o deturpación del canto gregoriano, que los músicos aprendieron de una larga tradición, fuera de la iglesia. Se canta así el *Padre Nuestro*, con sus melismas correspondientes; el *Gloria, salves*, etc. que ejemplificamos en otros trabajos nuestros.

*El canto polifónico* a tres voces es una de las manifestaciones folklóricas más interesantes de Venezuela, tanto de la región llanera como de la central. La polifonía se da *a capella* o bien con acompañamiento del cuatro, que ejecuta un preludio e interludios, y sólo subraya el canto en los finales de frase con un trémolo. Se trata de un canto de tipo responsorial, en el cual la voz central inicia y conduce el canto —es el canto firme—, por lo cual se denomina *prima, guía* o *alante*. A esta voz se superpone la *falsa, media falsa* o *contrato* (por contralto), y por debajo entra el *tenor* o *tenorete*. Existen cuatro estilos polifónicos: uno que denominamos *imitativo paralelo* porque las tres voces realizan igual diseño; el segundo que denominamos

**CORRIDO (43)**

Ej. 6 Col. J. Liscano  
Cantaura, Anzoátegui

$\text{♩} = 208$

*Voz*  
*mf* Año \_\_\_\_\_ de mil

*Mand.* *Maracas* (8) *etc.*

*Cuatro*

no-ve cien - tos nue - ve tiem-po de tran - quil - dá - da cuan-do vol-

via pa su ca - sa lo vi - nie - ron a a - ma - rrá \_\_\_\_\_

lo vi - nieron a a - ma - rrá brin - do \_\_\_\_\_ *etc.*

por mi Se - ñor Die - go que lo he ve - nido a bus - cá - tra - go \_\_\_\_\_

or - den su - pe - riol y no lo pue - do de - já \_\_\_\_\_

*Año de mil novecientos nueve,  
tiempo de tranquilidad,  
cuando volvía pa su casa  
lo vinieron a amarrá.*

*Brindo por mi señor Diego  
que lo he venido a buscá;  
traigo orden superiol  
y no lo puedo dejá.  
Y no lo puedo dejá.  
Uno que se ponga alante,  
otro que se v'al camino  
y en la puert'el camposanto  
pa'ahí verá mi vecino.*

*.....a mi destino  
Adiós querida mamá,  
adiós todos mis amigos;  
que no se p'onde me llevan  
me llevan pa tierra ajena  
para desesperá.*

*armónico paralelo* porque las voces forman acordes; el tercero, de mayor interés, es *contrapuntístico libre*, y en el cuarto la polifonía se produce en las cadencias, de ahí que lo llamemos *polifónico cadencial*. En los dos primeros casos las melodías son silábicas. La polifonía contrapuntística libre, en cambio, es muchas veces melismática. En algunos casos el guía utiliza el recurso de la cantilación, típico del gregoriano. (Uno de los tonos que recogimos está basado en el tema de las lamentaciones de Jeremías). Como recurso coral, debemos destacar el canto con boca cerrada que se produce en algunos momentos. Como agregados, el *ay* andaluz o sus derivados, las sílabas *ja jay*, *na* y *nay*, que se repiten mientras se alargan las cadencias. Desde el punto de vista tonal, los cantos están en modo menor o son bimodales (alterna el mayor con el relativo menor) y en muchos se advierte el tópico de "cuarta y sexta" que señalamos en los cantos de trabajo. En lo que respecta a la medida, las melodías paralelas se someten a un tipo de pie y de compás, y a veces se da el ritmo sesquiáltero. Los cantos contrapuntísticos libres, en los que las voces conservan mayor independencia, utilizan el recurso de las largas notas cadenciales a cargo de uno o de dos cantores, mientras el o los restantes florecen su melodía antes de reposar en una de las notas del acorde final.

Estos cantos reciben en Venezuela el nombre genérico de *tonos* al que se agrega la motivación; así se dice Tono de María, Tono a la cruz, etc. Pero además hay tonos para comenzar, llamados *Rompida*, que contienen un saludo improvisado, y hay otros especiales, como *Batalla*, *Medio término*, *Rondiamante*, etc. sobre los que no podemos deternos aquí. Los textos de los tonos son sabidos o improvisados por el *guía*; los demás compañeros repiten los versos o introducen sílabas de relleno, o cantan por momentos a boca

Ej. 7

TONO (942)

Col. I. A.- R. y R.  
Tinaquillo, Cójedes

*Falsa*  
♩ = 72

*Guía*

*Tènar*

a a a a a a a a

Sa lu do et ár bol sa gra do ár bol sa gra do a a a y a a a a

a a a a a a a a

ae a a tor a ja ja a

- ja a ma-de-ro del Redentor y ja ja a-ja

a a tor a a

a a a a jayna

ja a ja ja a Sa lu do et ár bol sa gra do del Redentor

a a

na y ja ja ja a B.C. a a a a a ja ja

a y ja a jajaja B.C. a a nay ay

a ja a a B.C. a a a a a a

cerrada. La glosa es la forma poética preferida, pero también se cantan romances. El ejemplo de tono melismático que ofrecemos aquí procede de Tinaquillo, Estado Cojedes. Ramón y Rivera y yo lo fonogramos en 1947. Es un "tono de rompida para saludar a la cruz". Ver Ej. 7.

En la actualidad el canto de tonos se hace cada vez más escaso; es difícil encontrar cantores capaces de improvisar a tres voces. Generalmente los cantos quedan reducidos a dos voces, aunque a veces intervengan los tres cantores. Al reducirse a dos voces, el acompañamiento aumenta sus intervenciones. Así ocurre en los Estados Falcón, Lara y Portuguesa, donde se canta a los santos y a la cruz, melodías que llevan diferentes nombres, como *salves*, *romances* (con texto o no de romance) y *estribillos*, e inclusive *tonos*. En estos cantos pueden alternar varios dúos de cantores.

*La melódica independiente.* En Venezuela se encuentran muchos ejemplos de cantos que se desenvuelven con independencia sobre un acompañamiento sujeto a compás. Es el caso de numerosas *fulias* del oriente del país, galerones y otras especies líricas y de baile que se acompañan con rasgueos de cuatro y punteos de bandolín o de bandola, o de muchos pasajes y golpes que se superponen a la más rica ejecución del arpa criolla, además de los infaltables chasquidos de las maracas. Estas son melodías francamente amensurales o que transcurren con cierta libertad rítmica, que amerita en algunos casos el uso de líneas punteadas en la escritura para señalar las coincidencias con el acompañamiento y facilitar la lectura.

*El galerón* que transcribimos es buena muestra de libertad total. Lo recogió Juan Liscano de un cantor de Isla Margarita. Se entona en los velorios de cruz de mayo. El texto que damos junto con la música corresponde a la cuarteta que precede las cuatro décimas glosadoras. Ver Ej. 8.

En este *folk* se aprecian muchas veces giros típicamente andaluces, y hasta puede encontrarse la misma famosa cadencia transformada, que en Venezuela aparece transportada a una cuarta inferior, como lo señalé en mi trabajo sobre el Polo.

*El Joropo.* Es esta la danza nacional, pero también se llama joropo a la fiesta, siempre que haya la música correspondiente. Es danza de galanteo, de parejas independientes que bailan suavemente abrazadas o enlazadas, en el "valsiao" y separadas frente a frente, sea tomadas de ambas manos, de una o sueltas, para las diferentes figuras del "toriao" o "figuriao" y los "zapatiaos", "escobillaos" y "cepillaos" que alternan con las figuras y con el "valsiao". La música del joropo lleva a veces este nombre, pero en realidad existen varias especies musicales con nombre propio y características especiales, que acusan fuertes variantes regionales. Aparte el corrido ya mencionado, son propios del baile del joropo el pasaje y el golpe, con un infinito número de piezas que llevan nombre propio y que constituyen a veces subespecies con variantes melódicas y poéticas (e inclusive coreográficas) que se ajustan sin embargo a un plan armónico determinado, o desarrollan

Ej. 8

GALERON(481)

Col. J. Liscano  
Isla Margarita

M.M. = 184  
Cuatro

Voz

En la tum - ba de un sui - ci - da pu - sie - ron

Mand.

Guit.

es - ta ins - crip - ción

etc. (ib)

Voz

Guit.

a - aquí re - po - sa un ladrón que nun - ca es - ti mó su vi - da

etc.

En la tumba de un suicida  
pusieron esta inscripción:  
aquí reposa un ladrón  
que nunca estimó su vida.

*Una crónica troyana  
dice que en tiempo pasado  
un escrito muy sagrado  
hallaron una mañana  
debajo de una campana  
que a los moros fue vendida,  
y dicen que fue fundida  
para cruz de un mausoleo  
y fue puesta según creo,  
en la tumba de un suicida.*

*Un moro interpretó entonces  
lo que el escrito decía:  
que por disposición había  
esa campana de bronce  
al fundirse, letras once  
cincelaron en albión,  
formando en conclusión  
este nombre: Fray Luis Luz;  
y luego en aquella cruz  
pusieron esta inscripción:*

*Una noche según creo,  
quitaron a la cruz el nombre  
y pusieron —no te asombre—  
un letrado al mausoleo.  
Aquello era oscuro, feo,  
pues era un negro borrón,  
pues en aquella inscripción  
decía al pie de la cruz:  
Aquí no reposa luz,  
aquí reposa un ladrón*

*Entonces se descubrió  
que Fray Luz había sido  
aquel terrible bandido  
que a los moros aterró.  
Luego el panteón se rompió  
y sacaron enseguida  
los restos de aquel suicida,  
el bandido sin segundo,  
que se ahorcó y probó al mundo  
que nunca estimó su vida.*



células melódicas propias, como ocurre con el *seis por derecho* y el *seis numerao*, o el *seis corrido* que tiene a la vez de *golpe* y de *corrido*.

Hoy distinguimos dos tipos de pasaje: el llamado aragüeño (del Estado Aragua) y el apureño (del Estado Apure), que yo prefiero denominar *llanero*. El *pasaje aragüeño* muestra las características más antiguas. Este se ejecuta también en los Estados Carabobo y Miranda y el Distrito Federal. Puede tocarse con arpa y maracas solamente, pero más a menudo se le superpone la voz que marcha con independencia. En estos casos es típico el contrapunteo entre el arpista y el cantor. Se escuchan numerosas variaciones sobre el tema y se aprecia lo que Ramón y Rivera denominó "alternancia", porque el arpa inicia los temas y frases musicales que continúa desarrollando el cantor. El pasaje aragüeño recuerda la música de los antiguos clavecinistas. Yo creo que debemos referirla a una corriente anterior oral, que dio en Europa los frutos conocidos y que en Venezuela se perpetuó por tradición. Estos pasajes se suceden a menudo en número de cuatro piezas en lo que se denomina una Revuelta, que equivale al moderno *set* y comprende Pasaje, Yaguaso (nombre de un pato), Guabina (nombre de un pez) y Marisela (nombre de mujer). En esta última pieza se entona una copla que a pesar de su nombre alude a cualquier tema social o poético. Esta se canta sin acompañamiento, después que el arpa ejecuta un punteo muy característico en los bordones del arpa. En la *revuelta* y en general en los *golpes*, se aprecian modulaciones a la quinta inferior, a la quinta superior y al relativo menor. El ejemplo que ofrecemos al final de una revuelta, con los bordoneos del arpa y la copla que aquí alude a Margarita, no a una mujer precisamente, sino a la bella isla de ese nombre. Ver Ej. 9.

El *pasaje llanero* se canta hoy en todo el país. Tiene estructura fija. Generalmente consta de dos períodos de ocho compases repetidos, que ejecuta el arpa a manera de introducción. Luego este instrumento retoma el tema inicial y la voz empata y lo completa, produciendo lo que llamamos "alternancia". La voz suele manejarse con independencia del ritmo acompañante, pero esta característica se pierde en los pasajes más modernos. Algunos pasajes constan de un solo tema siempre repetido; en estos casos entra en juego el poder de variación de nuestros músicos. En algunos lugares la bandola ocupa el lugar del arpa, sin contar desde luego con sus recursos. Y en general, se agrega el cuatro, así como las infaltables maracas. El trozo de pasaje que ofrecemos como ejemplo tiene estructura fija. La cuarteta cantada, como es característico, repite su tercer verso o coloca otras palabras en su lugar, con lo cual la estructura consta de A-B-C-D-E, pero repartidos de tal manera que la composición llena dos partes de ocho compases cada una. Ver Ej. 10.

El *golpe* es otra forma muy usada para el baile del joropo. Consta de dos períodos o partes que muestran variantes regionales. Así, el golpe larense —por ejemplo— que se canta en dúo de terceras y que tiene giros muy propios. Los golpes en muchos casos responden a ciclos armónicos especiales, en cuyo caso suelen recibir un nombre particular que se conecta con una

EJ. 9

REVUELTA (645)  
Marisela y copla final

Col. I.A.- R.yR.  
Caracas

**COPLA**  
Voz sola

Mar-ga-ri-ta flor de O-rien-te per-la del cie-loy del mar

Mar-ga-ri-ta-ter-na-men-te es u-na co-ro-na im-pe-rial. Fin

Ej. 10

PASAJE (1411)

Col. I.A. R. y R.  
Barinitas, Barinas

♩ = 208

Allegro

Bandola

Per-mi -

- so pi-do Se-ñor-es pa-ra d'en-trar a can-

- tar En el cua-dro des-te pa-tio en el

cua-dro des-te pa - tio me voy a ma-ni - fes - tar

En el cua-dro des-te pa - tio pe-ro

ver - da de - ra - men - te me voy a ma-ni - fes - tar. etc.

*Permiso pido señores  
para dentrar a cantar  
En el cuadro de este patio  
en el cuadro de este patio  
me voy a manifestar.  
En el cuadro de este patio  
pero verdaderamente  
me voy a manifestar  
No ves que un comisario en un campo  
tú debes de comprenderlo  
manda más que un general*

Ah caramba  
que un comisario en un campo  
quiero decirle  
manda más que un general  
Ya lo ves  
ni quiera Dios que yo tenga  
vaya dándole que es tarde  
y el nombre de este animal  
Ya lo ves  
ni quiera Dios que yo tenga  
tú debes de comprenderlo  
y el nombre de este animal.

alusión literaria, como ocurre también con el pasaje. Es el caso del Zumba que Zumba, de la Refalosa, el Pajarillo, la Mula Rucia, la Burra, el San Rafael, la Lumbarda, el Manzanares, el Camaleón, la Quirpa, la Chipola, el Seis, etc., etc. Otro de los recursos musicales del golpe, del más antiguo, es la *repercusión*, que consiste en repetir persistentemente una o dos frases con variantes melódico-rítmicas, que alargan considerablemente la pieza y cortan la estructura. En el golpe antiguo la melodía se canta con independencia del acompañamiento. Los más modernos se hacen cuadrados y hasta se ligan íntimamente con el valse de ocho o de diez y seis compases.

El golpe se acompaña con arpa o con bandola, el cuatro (cuyo rasgueo suele representarse onomatopéyicamente con *cúrruchá cúrruchá*, acentuando la primera sílaba de cada dos y marcando la última) y las maracas, con su ejecución a contratiempo y su virtuosismo. Aquí doy un ejemplo de golpe de arpa registrado por nosotros en 1947, en el cual se puede apreciar la riqueza de ejecución del arpa criolla y el ritmo contrapuesto de la mano derecha, con sus síncopas y su ritmo binario por momentos, con respecto al acompañamiento que marca su indefectible 3 x 4. Ver Ej. 11.

*El canto alterno.* En Venezuela el canto alterno se produce no sólo en forma responsorial, como vimos, o en forma de rotación de varios dúos, sino en movimiento de vaivén cuando alternan dos cantores. Esta alternancia puede ser de desafío o "contrapunteo", forma esta última que es cada vez más rara en Venezuela, o puede consistir en una simple alternancia de cantores, que ejecutan cada uno un tema o que alternan en los versos de una composición conocida. Estas dos últimas formas se presentan también en el canto de las especies destinadas al baile del joropo, a que nos referimos.

*La canción acompañada.* En Venezuela como en otras partes se estilan las canciones de corte romántico, propias del ejecutante solista, hombre o mujer, que se acompaña con la guitarra. Pertenecen a este género las canciones de melódica libre, de tipo operático, en cuyo acompañamiento abundan los trémolos, los ricos punteos y los acordes arpegiados. Esta fue antiguamente la música de los salones caraqueños y provincianos. Hoy la recuerdan algunos troveros populares.

Ej. 11

## GOLPE DE ARPA (791)

Col. I. A. RyR  
Villa de Cura, Aragua

MM  $\text{♩} = 208$

3/4

*mf*

1ª

2ª

Fin

*La cuadratura musical.* Al lado de los cantos románticos de medida libre, se conserva y recrea el *valse-canción*, de estructura fija, que se entona también con versos de poetas románticos. Y aparece una especie muy difundida en todo el área del Caribe: la de la *habanera*, en cuyo acompañamiento de guitarra se repite siempre la fórmula quebrada de corchea con punto-semicorchea, seguida por otro pie de dos corcheas. Esta fórmula sirvió de base al *tango*, que también se practicó en Venezuela en forma de representaciones

o *guasas* callejeras, típicas de la zona afro de Barlovento, Estado Miranda. Otra fórmula que aparece en *contradanzas* y *danzas*, de un tresillo seguido por un pie de dos corcheas (en 2 x 4), o de un pie de tres corcheas seguido por un dosillo (en 6 x 8), pasa a los *aguinaldos* y a las *gaitas* zulianas, expresiones estas que se renuevan años tras año, debido al gran fervor que pone el pueblo en los festejos navideños. Y pasan también a la música de las *parrandas* o teatro callejero, de la Guayana y el Oriente del país; y a las *guasas* y *merengues*, en las que intervienen no pocos músicos populares, y hasta a las *fulias* que mencionamos al hablar del canto afro-criollo. Pero en casi todas estas especies el ritmo se ajusta más a menudo a un 5 x 8, e inclusive se ejecuta como tal el 2 x 4 con el tresillo en el primer pie. (Yo me hice venezolana el día en que interpreté en 5 x 8 una *fulia* escrita en 2 x 4, a la cual no podía imprimirle el famoso "ritmo del país" . . . ).

Con el N° 12 ofrezco una melodía de *aguinaldo* en el que intervienen cantores sucesivos. En este caso se da una birritmia entre el canto (en 2 x 4) y el cuatro acompañante que rasguea (en 6 x 8). En la melodía pueden observarse abundantes síncopas y un glisado al final de la cuarta frase; además de algunos pies ligados para una sílaba. El canto comienza y termina en el quinto grado, sobre acorde de tónica. (Con las letras indicamos otra

Ej. 12

AGUINALDO (1431)

Col. I.A.- R. y R.  
El Palmar, Bolívar

♩ = 132

Per - do - nen Se - ño - res per - do - nen Se - ño - res que  
 vuel - va can - tar por los a - guin - al - dos vengo pre gun -  
 - tar por los a - gui - nal - dos vuel vo a pre guntar  
 Se - ño ra! - sa - bel Se - ño ra! sa - bel me via per do -  
 - nar es - ta no - che es no - che no - che de can - tar  
 yes - ta no - che es no - che no - che de can - tar  
 Cuatro etc.

vez los acordes que produce el cuatro). Este aguinaldo llevó además acompañamiento de violín y de bandolín, que anticipan el tema cantado. Por lo general se agregan diferentes instrumentos de percusión, como tamborita, maracas, charrasca y furruco; y a veces, también el carángano y hasta sonajas, panderos y chinecos.

*Piezas bitemáticas.* En otros aguinaldos, sobre todo en los caraqueños de los últimos años, es común la alternancia del solista con el coro; el solista canta una estrofa y el coro el estribillo y luego van *da capo*. Estas composiciones son bitemáticas y se distinguen por lo tanto del canto responsorial, al que ya nos referimos. La música de muchas *parrandas de Oriente y Guayana*, así como las *fulías barloventeñas* y las *gaitas zulianas* muestran esta forma de composición.

A continuación ofrecemos un cuadro sinóptico con las principales especies folklóricas, clasificadas de acuerdo con sus características musicales. Los nombres que aparecen en dos o más lugares corresponden a especies que se presentan con unas u otras características. Los cantos de trabajo, en cambio, pueden incluir gritos, recitación y cantilación en alternancia con trozos cantados. Las tonadas de tambor incluyen a veces recitaciones.

|                                  |                                                                                               |                                                                                                                                                                                                        |
|----------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Pre-melodía</i>               | Gritos rítmicos                                                                               | Cantos indígenas                                                                                                                                                                                       |
|                                  | Recitaciones rítmicas                                                                         | Tonadas de tambor                                                                                                                                                                                      |
|                                  | Cantilación (alturas imprecisas y/o ritmo libre)                                              | Cantos de trabajo                                                                                                                                                                                      |
| <i>Melodía amensural o libre</i> | Monodía vocal                                                                                 | Cantos de trabajo<br>Música mística: Padre Nuestro<br>Gloria<br>La Corona (Edo. Táchira)<br>Ave María                                                                                                  |
|                                  | Monodía vocal acompañada<br>Melodía independiente. (Puede darse canto alterno o contrapunteo) | Romances<br>Corridos<br>Décimas<br>"Canto acomodao"<br>Galerón<br>Punto y Llanto<br>Pasajes aragüeños o llaneros<br>Golpes antiguos<br>Estribillo oriental<br>Canciones románticas (de tipo operático) |

|                                                          |                                                         |                                                                                                                                                                                                           |
|----------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                          | Diafonía acompañada                                     | Salves, Romances y Estribillos<br>(Edos. centrales)<br>Tonos de Velorio<br>Cantos devocionales varios                                                                                                     |
|                                                          | Polifonía                                               | Tonos de velorio (de tipo<br>contrapuntístico libre)                                                                                                                                                      |
|                                                          | Canto responsorial<br>acompañado                        |                                                                                                                                                                                                           |
|                                                          | Melodía independiente sobre acompañamiento polirrítmico | Golpes de tambores grandes<br>Golpes de tambores redondos                                                                                                                                                 |
| <i>Melodía<br/>mensural<br/>(cuadratura<br/>musical)</i> | Monodía vocal                                           | Arrullos<br>Canciones de entretenimiento<br>Villancicos<br>Rondas infantiles                                                                                                                              |
|                                                          | Monodía vocal acompañada                                | Romances<br>Estribillos (del Edo. Falcón)<br>Canciones de tipo valse<br>Canciones de tipo habanera                                                                                                        |
|                                                          | (Puede darse canto<br>alternativo o contrapunteo)       | Polos<br>Fulía oriental<br>Golpes<br>Seis y otros<br>Pasajes<br>Merengues<br>Villancicos<br>Aguinaldos                                                                                                    |
|                                                          | Diafonía acompañada                                     | Golpes larenses<br>Pasacalles<br>La Corona<br>Romances<br>Salves y Estribillos<br>(Estado Falcón)<br>Tamunangue: La Batalla (con estribillo)<br>La Bella<br>La Guabina<br>El Seis Figúriao (partes 1 y 3) |



|                              |                                                                         |                                                                                                                                                       |
|------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                              | Polifonía (con o sin acompañamiento)                                    | Tonos de velorio                                                                                                                                      |
|                              | Canto responsorial acompañado<br>(el coro puede ser a dos o tres voces) | Tonadas o Golpes de tambor<br>Sangueros<br>Tamunangue: El Yeyevamos<br>La Juruminga<br>El Poco a Poco<br>La Perrendenga                               |
|                              |                                                                         | La Llorá: El Oso<br>La Vaca<br>La Chispa                                                                                                              |
|                              |                                                                         | Fulías barloventeñas<br>Guasas                                                                                                                        |
|                              | Alternancia bitemática de estrofa y estribillo                          | Parrandas orientales y guayanesas<br>Golpes larenses<br>Aguinaldos<br>Gaitas zulianas<br>Tamunangue: La Batalla<br>La Bella<br>La Guabina             |
| <i>Toques instrumentales</i> | Amensurales                                                             | Toques de guarura o caracol                                                                                                                           |
|                              | Monorrítmicos                                                           | Contradanzas<br>Danzas<br>Valses<br>Bambucos<br>Marchas<br>Pasacalles<br>Golpes de tambor                                                             |
|                              | Birrítmicos                                                             | Golpes de arpa<br>Golpes de tambor cumaco                                                                                                             |
|                              | Polirrítmicos                                                           | Golpes de tambor:<br>Tambores grandes <sup>1</sup><br>Tambores redondos <sup>1</sup><br>Chimbangles<br>Cumacos <sup>1</sup><br>Quitiplás <sup>1</sup> |

<sup>1</sup> A estos toques suelen superponerse voces.

## BIBLIOGRAFIA

- ARETZ, Isabel. La Etnomúsica en Venezuela (Primera Bibliografía general). Boletín del Instituto de Folklore, Vol. iv, Nos. 6, 7 y 8. Caracas, Venezuela, diciembre, 1965.
- Cantos Navideños en el Folklore Venezolano. Casa de la Cultura Popular. Caracas, diciembre, 1962. (131 pp.).
- Instrumentos Musicales de Venezuela. ubo. Cumaná, Estado Sucre, Venezuela, 1967. (317 pp.).
- La Música de las Turas. En Boletín del Instituto de Folklore. Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes. Vol. iv, Nº 1. Caracas, Venezuela, diciembre, 1961.
- El Polo. Historia, Música, Poesía. En Boletín del Instituto de Folklore. Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes. Vol. iii, Nº 6, Caracas, Venezuela, diciembre de 1959.
- Raíces europeas de la música folklórica de Venezuela. El aporte indígena. (Trabajo presentado a la Segunda Conferencia Interamericana de Etnomusicología. Universidad de Indiana, Bloomington, Estados Unidos, 1965).
- El Tamunangué. Separata de la Revista "Folklore Americano". Año iv, Nº 4. Organó del Comité Interamericano de Folklore. Lima, Perú, 1956. (96 pp.).
- LISCANO, Juan. Folklore y Cultura. Nuestra Tierra. (Ensayos). Editorial Avila Gráfica, S. A. Venezuela, 1950. (265 pp.).
- RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe. Cantos de Trabajo del Pueblo Venezolano. Fundación Eugenio Mendoza. Caracas, Venezuela, 1955.
- El Joropo, Baile Nacional de Venezuela. Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes. Caracas, Venezuela, 1953. (131 pp.).
- La Música Afro Venezolana. Universidad Central de Venezuela. (En prensa).
- La Música Colonial Profana. Música I. INCIBA. Caracas, Venezuela, 1966.
- La Música folklórica del Estado Nueva Esparta. Separata de la Memoria de la Sociedad de Ciencias Naturales La Salle. Tomo XXI, Nº 60. Caracas, Venezuela, diciembre, 1961. (pp. 149/165).
- Música Indígena, Folklórica y Popular de Venezuela. Ricordi Americana. Buenos Aires, Argentina, 1967.
- El Pasaje Apureño. En Boletín del Instituto de Folklore. Ministerio de Educación. Dirección de Cultura y Bellas Artes. Vol. ii, Nº 4. Caracas, Venezuela, 1955.
- La Polifonía Popular de Venezuela. Separata de la Revista del Instituto Nacional de la Tradición. Año I, Entrega 2º. Buenos Aires, Argentina, julio-diciembre, 1948. (pp. 168/208).
- El Seis. En Boletín del Instituto de Folklore. Ministerio de Educación. Dirección de Cultura y Bellas Artes, Vol. iii, Nº 4. Caracas, Venezuela, marzo, 1959.
- RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe - ARETZ, Isabel. Folklore Tachireño. Tomo I. Editorial Arte. Caracas, Venezuela, 1967. (778 pp.).

## ANOTACIONES Y RESUMENES BIBLIOGRAFICOS

ARETZ, ISABEL. *Instrumentos Musicales de Venezuela*. Cumaná (Estado de Sucre), Universidad de Oriente, 1967, 317 pp.

Este documentado y útil libro es un tratado de organología venezolana, metódico y bien organizado, que incluye informaciones acerca de la historia y origen de cada instrumento, su construcción, sus esquemas rítmicos y tonales, su afinación, sus técnicas de ejecución y su función, agregándose algunos ejemplos de música instrumental.

Los cuatro capítulos iniciales se refieren respectivamente a los idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos venezolanos, examinándose diversas especies y sub-especies de dichos géneros. El quinto capítulo incluye cuadros cronológicos y clasificaciones instrumentales basadas en un criterio étnico. Respecto a su orientación metodológica general, Isabel Aretz indica en su prefacio que su libro "presenta los principales instrumentos tanto indígenas como negros y criollos, ordenados de acuerdo con el moderno criterio de clasificación que usa Carlos Vega en su libro sobre los instrumentos musicales de Argentina, que sigue el método de Von Hornbostel y Sachs". Este valioso estudio se complementa con una amplia bibliografía y con excelentes dibujos y fotografías, agregadas en un apéndice, que ilustran acertadamente el contenido total.

Sumándose a los brillantes estudios de organología sudamericana de Karl Gustav Izikowitz (*Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians*, Goteborg, 1935) y de Carlos Vega (*Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de la Argentina*, Buenos Aires, 1946), el libro de Isabel Aretz constituye un magnífico aporte, el cual, tanto por su consistencia metodológica como por su seriedad está destinado a convertirse en un clásico de la etnomusicología latinoamericana.

*María Ester Grebe*

RAMÓN Y RIVERA, LUIS FELIPE. "El Culto Religioso en el Folklore Musical de Venezuela". *Revista Venezolana de Folklore*, I, 1, 1968, pp. 70-78.

Este artículo, escrito por el destacado etnomusicólogo venezolano Luis Felipe Ramón y Rivera, nos entrega una visión panorámica del folklore musical religioso de su país, destacando en especial las expresiones musicales del Velorio de la Cruz de Mayo, entre las cuales se cuentan el *tono* y la *fulia*.

Los *tonos de velorio* son cantos polifónicos a capella ejecutados a tres voces, las cuales se denominan falsa, guía y tenor. Debido a su antigüedad y amplia dispersión geográfica, este género aparece con diversas variantes, entre las cuales se cuentan la inclusión de gritos y exclamaciones y la eliminación de una de las voces. Los tonos se interpretan durante toda la noche del velorio alternando con plegarias.

Las fulías son canciones de estructura melódica irregular interpretadas en forma solista o responsorial, con acompañamiento instrumental. En su estilo melódico se “mezclan graciosamente giros hispanos... con caracteres negros”. La fulía se entona frente a la Cruz, alternando con la recitación de décimas.

El interesante contenido de este artículo aparece documentado con valiosas transcripciones musicales de ejemplos representativos de *tonos* y *fulias*. Esperamos con gran interés la publicación del libro en preparación de Ramón y Rivera titulado *La Música en el Pueblo Venezolano*, del cual este artículo es un importante fragmento. Esta obra enriquecerá, sin duda, la literatura musical venezolana y latinoamericana.

*María Ester Grebe*

ORREGO-SALAS, JUAN Y GEORGE LIST EDS. *Music in the Americas*. La Haya, Mouton y Co., 1967, 257 pp.

Esta obra bilingüe, editada por el etnomusicólogo norteamericano George List y el compositor chileno Juan Orrego Salas, publicada bajo el auspicio del Centro de Investigaciones en Antropología, Folklore y Lingüística de la Universidad de Indiana, contiene los trabajos presentados al Primer Seminario Interamericano de Compositores y a la Segunda Conferencia Interamericana de Etnomusicología desarrolladas en Bloomington durante el mes de abril de 1965.

Esta valiosa colección de trabajos va precedida de una introducción en la que se resumen algunas de las conclusiones generales logradas durante sus debates, entre las cuales destacamos las siguientes:

- 1) Muchos de los problemas existentes en el terreno de la composición “son proyecciones de anomalías que inciden en la órbita de la educación musical, tanto en sus etapas preescolar como universitaria y extraescolar”.
- 2) La confrontación de investigadores y creadores de la música debe incrementarse en el futuro con la participación de músicos intérpretes.
- 3) Conferencias de esta naturaleza “deben ser convocadas con frecuencia y regularidad”.

El contenido de este libro se divide en dos partes: uno dedicado a la etnomusicología sud y norte-americana (12 artículos) y otra dedicada a la música contemporánea docta de nuestro continente (14 artículos). A pesar de su extensión relativamente breve, la mayor parte de los trabajos incluidos poseen un alto interés para el músico latinoamericano, tanto por la problemática planteada como por la variedad de sus temas. La parte etnomusicológica agrupa tópicos tan diversos como aspectos generales del folklore musical de las Américas, géneros folklóricos específicos, organología, música indígena y mestiza, jazz y danza. La parte dedicada a la música docta explora diversas facetas y problemas de la música contemporánea de las Amé-

ricas, tales como aspectos generales de la música contemporánea y aspectos específicos relacionados con la enseñanza de la composición, la notación, la ejecución y la comunicación de la música.

Eminentes investigadores y creadores de nuestro continente —entre los cuales se cuentan Charles Seeger, Isabel Aretz, George List, Alan Merriam, Gustavo Becerra, Carlos Vega, Roque Cordero, Lauro Ayestarán y muchos otros— han aunado sus respectivas labores produciendo un brillante compendio del pensamiento musical contemporáneo en las Américas. La escasez de espacio nos impide evaluar cada artículo por separado. No obstante, es nuestro propósito desarrollar dicho trabajo en el próximo número de la *Revista Musical Chilena*.

*María Ester Grebe*

#### REVISTA "L'ORGUE"

Hemos recibido un número de la revista trimestral "L'Orgue", publicada en París bajo la dirección y redacción del maestro Norbert Dufourcq. Esta revista, de larga trayectoria entre los músicos que están relacionados con la música de órgano y con dichos instrumentos, ha completado cuarenta años al servicio de la historia, técnica y estética de tan importante rama del quehacer musical. La ausencia en nuestro país de publicaciones de esta especie y el vacío que existe en cuanto al conocimiento de un instrumento como el órgano y todo el inmenso material musical que lo rodea, revisten de especial interés la posibilidad de contar en nuestras bibliotecas y el Conservatorio Nacional con esta colección.

El número especial que tenemos entre manos nos habla, entre otras interesantes materias de los órganos antiguos de Francia; órganos en USA. y URSS.; escuela japonesa de órgano; el órgano en Canadá; Antonio Cabezón (estilística e historia); Abraham Van den Kerckhoven, organista belga del siglo 17; el tema gregoriano en las obras para órgano de Jean Langlais (con numerosos ejemplos), etc. Personalidades tan importantes como Jacques Chailley, Maurice Duruflé, Pierre Valloton (habla sobre Albert Schweitzer) y otros, dan un extraordinario interés a estas páginas. No falta tampoco una sección eminentemente técnica sobre la factura, construcción, mensuración y armonización de órganos antiguos y modernos.

*Miguel Letelier Valdés*

## Colaboran en este número

MARÍA ESTER GREBE. Investigadora y profesora de la Cátedra de Análisis de la Composición en el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile. Se graduó como Licenciada en Musicología en 1965, en la Universidad de Chile, y realizó durante los dos años siguientes trabajos de investigación en EE. UU. haciendo uso de becas Guggenheim y Fulbright. En la Universidad de California fue nombrada "investigadora en visita" del Instituto de Etnomusicología y del Departamento de Música y en la Universidad de Indiana, del Instituto del Folklore. Entre sus principales libros y artículos publicados merecen destacarse: *The Chilean Verso: a Study in Musical Archaism* (Los Angeles, Latin American Center, University of California, 1967, 133 pp.); *Modality in Spanish Vihuela Music of the Sixteenth Century and its Incidence in Latin American Music* (Latin American Music Center, Indiana University, monografía en prensa); *Modality in Spanish Renaissance Music and Archaic Chilean Folksongs: a Comparative Study* (Ethnomusicology, xi, 3, 1967, pp. 326-342); *Estudio de "Der Stürmische Morgen" un enfoque Metodológico* (Revista Musical Chilena, Vol. xviii, N° 89, 1964, pp. 87-104). Entre sus obras aún inéditas se cuentan: *Introducción al Villancico en Latinoamérica*; *Veinte Canciones Mapuches*; *Estructura Modal de la Música Mapuche*; *Bibliografía Crítica sobre Música Mapuche*; *Un experimento pedagógico musical con niños marginales de Santiago y Cinco compositores latinoamericanos de la joven generación*. Ha presentado trabajos oficiales en los Congresos de Etnomusicología (Albuquerque, 1965) y de Musicología y Etnomusicología (Nueva Orleans, 1966). Ha redactado trabajos y resúmenes bibliográficos para el "Journal of the International Folk Music Council", RILM Abstracts y *Revista Musical Chilena*.

ISABEL ARETZ. Etnomusicóloga y folklorista de nacionalidad argentina con más de veinticinco años de experiencia en el trabajo de campo en toda Latinoamérica y muy específicamente en Venezuela donde colabora intensamente con su esposo Luis Felipe Ramón y Rivera. Profesora Superior de Composición Musical. Posee una valiosa colección de cintas magnetofónicas de música indígena y folklórica, en cuyo estudio se ha especializado. Becaria de la Comisión Nacional de Cultura de Argentina (1942-43). Comisionada del Departamento de Folklore del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Venezuela (INCIBA). Miembro del International Folk Music Council y de la Society for Ethnomusicology de Wesleyan University. Becaria de la Guggenheim Foundation (1967). Ha publicado numerosos libros e importantes monografías sobre su especialidad.

# Crónica

## ORQUESTA SINFONICA DE CHILE

La xxvii Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile se inició el 10 de mayo en el Teatro Astor y constó de diecisiete conciertos oficiales de abono más las repeticiones de los días domingo y las extraordinarias, como en el caso del "Réquiem" de Mozart y el "Wozzeck" de Alban Berg.

A pesar del proceso de Reforma de la Universidad de Chile, que paralizó las actividades universitarias durante algún tiempo, la Orquesta Sinfónica de Chile continuó trabajando ininterrumpidamente y los conciertos se realizaron con toda normalidad.

Dirigieron la temporada los maestros David Serendero, Director Ayudante de la Sinfónica de Chile; Henrick Czyz, director de la Orquesta de la Sociedad Filarmónica de Cracovia; Tibor Kozma, titular de la Filarmónica de la Universidad de Indiana; Juan Pablo Izquierdo, director de la Opera y conciertos de la Universidad de Indiana y Choo Hoey, director de importantes orquestas europeas.

Por orden de actuación, los solistas que se presentaron durante esta xxvii Temporada Oficial fueron: Jorge Román que estrenó en Chile el *Concierto para violoncello y orquesta de André Jolivet*; Stefan Tertz, en el estreno de *Concierto para violín Op. 35 de Karol Szymanowski*; Flora Guerra, en *Concierto para piano Op. 13, de Benjamin Britten*, primera audición; Manuel Díaz, en *Sinfonía Nº 3, Op. 16 "Aroldo en Italia" de Berlioz*; Roberto Bravo, en *Concierto para piano Op. 20 de Alexander Scriabin*; Eduardo Sienkiewicz, en *"Kadisich" de León Schidlowsky*; Oscar Gacitúa, en *Concierto Nº 1 en Re menor para piano y orquesta de Brahms*; Fernando Torm, en *Concierto para la mano izquierda de Ravel*; Roland Hermann, en *Kindertotenlieder de Mahler*; Malcolm Troup, en *Concierto para piano y orquesta, Op. 54 de Schumann*; Carla Hubner, en *Concierto en Fa menor para piano y orquesta de Chopin*. En el *Réquiem de Mozart* actuaron los solistas Lucía Gana, soprano; Carmen Luisa Letelier, contralto; Santiago Villablanca, tenor y Fernando Lara, barítono, junto al Coro de la Universidad de Chile preparado por el maestro Marco Dusí. En *"El Rey David" de Arthur Honegger*, actuaron: Mary Ann Fones, soprano; Yvonne Herbos, contralto; Hernán Wurth, tenor y Jean Renuci, narrador, juntos al Coro de la Universidad de Chile. El estreno en Chile del *"Wozzeck" de Alban Berg*, en forma de concierto, se realizó el 6 de septiembre en el Teatro Astor, bajo la dirección del maestro Choo Hoey, con los solistas: Wozzeck, barítono, Willy Ferenz;

Tambor Mayor, tenor dramático, Keneth Mac Donald; Andrés, tenor lírico, Nino Falzetti; Capitán, tenor bufo, Juan Eduardo Lira; Doctor, bajo bufo, Sigfried Haertel; Obrero 1º bajo, Víctor de Narké; Obrero 2º, barítono, Gregorio Cruz; El Loco, tenor agudo, Juan Eduardo Lira; María, soprano, María Elena Guíñez y Margarita, contralto, Carmen Luisa Letelier y Coro: soldados, muchachos, muchachas, prostitutas, niños.

Además de las ya mencionadas obras ejecutadas en primera audición, durante esta temporada se estrenaron también: *Sinfonía Nº 5 de Bruckner*; *Lutoslawski: Postludium*; *Penderecki: De Natura Sonoris*; *Czyz: Estudio para Orquesta*; *Honegger: Sinfonía Nº 3 "Litúrgica"*; *Strawinsky: Sinfonía de Instrumentos de Viento* (Versión 1947).

Aunque la Orquesta Sinfónica de Chile y el personal del Instituto de Extensión Musical adhirió desde un comienzo al movimiento de reforma de la Universidad de Chile, colaborando activamente en el Claustro Reformado de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, por expresa autorización del Claustro, la xxvii Temporada Oficial se desarrolló dentro de las normas habituales, con gran éxito de público y alta jerarquía musical. No obstante, dada la situación de emergencia de todo este período, la *Revista Musical Chilena* no podrá, como se acostumbra, ofrecer extractos de la crítica sobre esta temporada de conciertos, con excepción de las relacionadas con el estreno en Chile del *"Wozzeck"*, de Alban Berg, que damos a conocer a continuación.

"... Fue, digámoslo sin ambages, una hazaña cultural haber presentado la complejísima obra —ya que hasta ahora ninguna compañía de ópera ha querido montarla entre nosotros— de manera tan idónea e impresionante como se hizo en la última función de abono del Teatro Astor... La batuta experimentada de Choo Hoey logró de la Sinfónica de Chile notabilísimos efectos orquestales y un grado considerable de sincronización... Si las virtudes sinfónicas fueron altas, el aspecto vocal se distinguió de modo igualmente llamativo..." (Federico Heinlein en "El Mercurio"). El crítico, Míleval, de la Revista "PEC"; al referirse a este estreno, comenta: "... Dos son los errores básicos de esta presentación del *"Wozzeck"* por primera vez en Chile. El primero y el peor, es el haber concebido esta obra escénica por excelencia como oratorio, es decir sin escena. El equipo vocal resultó de primera categoría; la Orquesta Sinfónica hizo un esfuerzo pocas veces visto

(solamente 11 ensayos) que fue coronado por un gran éxito; existe el Teatro Municipal, es decir, está todo. ¿Por qué se perdió esta oportunidad única de montarlo en un escenario? Habría marcado una época en la historia lírica chilena. El segundo error se deriva del primero y se origina en el hecho de que la orquesta al no estar en un foso como lo concibió el autor, sobrepasa constantemente a los cantantes por su fuerza y entonces aquello se transforma en una lucha a muerte de cantantes versus orquesta. El Maestro Choo Hoey, a quien se le debe un reconocimiento muy grande por el esfuerzo y tenacidad desplegada, no supo, sin embargo, lograr casi ninguna matización...". "Wozzeck fue presentado en esta primera audición como oratorio. Esto, de por sí, representa un considerable esfuerzo. No debemos olvidar que el estreno en Berlín, en 1925, fue precedido por 137 ensayos. Pero, sin disminuir en modo alguno, tanto el esfuerzo realizado, como la calidad de la versión ofrecida por el director Choo Hoey, la Orquesta Sinfónica y los cantantes que intervinieron en la interpretación de esta ópera, no nos cabe la menor duda de que la música y la palabra hubieran adquirido su máximo vigor y eficiencia si hubieran sido acompañadas por la acción, el gesto y la escenografía adecuadas. Es un drama musical en el que todos los elemen-

tos que conlleva el género se conjugan armoniosamente... El Instituto de Extensión Musical, al cerrar con este estreno la Temporada 1968, demuestra hallarse cumpliendo en pleno su función específica, que es la de dar a conocer las obras maestras de todos los tiempos que jamás han sido ejecutadas en Chile a nuestro público". (Nino Colli en "El Siglo").

#### *Temporada de Primavera de la Orquesta Sinfónica de Chile.*

Cuatro conciertos ofrecerá la Orquesta Sinfónica de Chile en esta temporada de conciertos que se realizarán en el Teatro "IEM", cuyo primer concierto tuvo lugar el 10 de octubre bajo la dirección del maestro Moubarak. El programa lo integró: *Strawinsky: Suite Nº 2; Mozart: Sinfonía Concertante con Cuarteto de vientos* en colaboración con el Quinteto Hindemith y *Tschaikowsky: Sinfonía Nº 4*.

El segundo concierto de primavera de la Sinfónica de Chile se realizó el 17 de octubre, en el Teatro "IEM", bajo la dirección de Eduardo Moubarak. El programa consultó: *Falabella: Sinfonía Nº 1; Beethoven: Concierto Nº 4 para piano y orquesta*, solista Jorge Marianov; *Schubert: Sinfonía Nº 7*.

## CONCIERTOS Y RECITALES

El 19 de abril, el Instituto de Extensión Musical inauguró su nueva Sala de Conciertos de Cámara, "Teatro IEM", con la actuación del conjunto alemán "Amati", que bajo los auspicios del Goethe Institut de Munich realizó una gira por Hispanoamérica. La agrupación consta de seis violines, dos violas, dos cellos y un contrabajo; todos los instrumentos pertenecen a la escuela de fabricación Amati, de ahí el nombre que lleva el conjunto. El concierto incluyó obras de Händel, Mendelssohn, Bartok y la primera audición de *Yiskoa* (1947) *In Memoriam*, del compositor húngaro-israelí, Odeon Partos.

#### *Quinteto Hindemith.*

La primera presentación oficial en Santiago del Quinteto Hindemith, del Instituto de Extensión Musical, se realizó el 14 de mayo en el Teatro IEM. En el programa figuraron obras de Danzi, Bozza, Reicha y Hindemith.

#### *Conjuntos folklóricos.*

El conjunto folklórico argentino "Los Fronterizos", que incluye todos los géneros

y estilos de la música folklórica argentina, se presentó en Santiago y Valparaíso bajo los auspicios del Instituto de Extensión Musical por primera vez en Chile. Los programas incluyeron: zambas, bailecitos, canciones, cuecas, carnavales, tonadas, chamarritas y takiraris. Los cuatro Fronterizos: Juan Carlos Moreno, Gerardo López, Eduardo Madeo y Quezada se acompañan con tres guitarras y un bombo.

*Fiesta a la Cruz de Mayo* por el Conjunto de Artistas Populares AUCÁN de Concepción, es una de las celebraciones más antiguas de esa región, y corresponde a una investigación musical realizada directamente por este conjunto de la tradición vernácula. Los artistas populares AUCÁN han abarcado en sus trabajos tanto el plano musical como el de la vida y costumbres de la zona de Concepción y Bío Bío. Invitados especialmente por el Instituto de Extensión Musical dieron a conocer en Santiago, la "Fiesta a la Cruz de Mayo", que consta de la procesión que recorre las casas del lugar; la improvisación de los versos llamados "logas" y finalmente el Esquinazo, tonada de saludo. El Conjunto AUCÁN cantó, además, tonadas



campesinas, cuecas festivas y mineras, coplas y tonadas.

El afamado maestro Eduardo Falú invitado por el Instituto de Extensión Musical actuó en el Teatro Ducal de Santiago, el 15 de julio y previamente en Viña del Mar el 13 del mismo mes. En sus actuaciones en ambas ciudades tocó composiciones suyas para guitarra y canto, canciones populares con versos de poetas serios y un importante número de canciones folklóricas de alta jerarquía.

#### *Aniversario del Coro de Cámara de Valparaíso.*

En el décimoquinto aniversario del Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valparaíso, el 17 de agosto, se realizó un concierto con la participación del Coro de Cámara y de la Orquesta de Cuerdas del Instituto Chileno Italiano de Cultura de Santiago, ambos conjuntos bajo la dirección del maestro Marco Dusí.

El Coro de Cámara cantó obras de Vecchi, del Cancionero de Palacio, de Monteverdi y Benjamín Britten y la Orquesta de Cuerdas ejecutó obras de Corelli, Händel y Vivaldi.

#### *Recital de Ariadna Colli.*

La joven pianista chilena que ha sido becada por el Gobierno de la República Popular de Polonia para continuar estudios superiores de piano en Varsovia, antes de partir a Europa ofreció un recital auspiciado por el Instituto de Extensión Musical. En esta oportunidad la pianista ejecutó un programa que incluyó obras de J. S. Bach, Fernando García, P. H. Allende, Prokofieff, Szymanowski, Debussy, Brahms y Chopin.

#### *Examen de Licenciatura de Organo de Miguel Letelier.*

El 5 de septiembre, en el Colegio Universitario Inglés, el organista Miguel Letelier, egresado del Curso de Interpretación Superior de Organo del Conservatorio Nacional de Música, alumno del maestro Julio Perceval, y con estudios superiores realizados en París con el maestro Grünenwald, dio exámen de Licenciatura de Interpretación

Superior de Organo, obteniendo una nota óptima. El jurado integrado por la Decano Srta. Elisa Gayán; el Director del Conservatorio, profesor David Serendero y los profesores Federico Heinlein, Rudolph Lehmann y Arnaldo Tapia-Caballero, además del numeroso público asistente, escucharon el siguiente programa: *Frescobaldi: Toccata 9; Grigny: Jeux de Tierce en Taille; Buxtehude: Preludio y Fuga en Fa sostenido menor; J. S. Bach: Fantasia y Fuga en Sol menor; Messiaen: El Banquete celeste; Hindemith: Sonata N° 2 y Franck: Pieza Heroica.*

#### *Cuarteto Moderno de Saxos.*

Un interesante concierto ofreció el Cuarteto Moderno de Saxos integrado por Luis Retamal, Oscar Moya, Gonzalo Gómez y Oscar Acevedo con la participación de Miguel Pizarro, contrabajo y José Arturo Giolito, batería, en un programa de jazz y bossa-nova, género musical originario del Brasil de gran difusión en el campo de la música popular.

Entre los números de linaje brasileño merecen destacarse las transcripciones de "Covocado", "Teme em Teleco-Teco" y "O amor em paz". Entre los temas jazzísticos sobresalieron "Yesterdays", "Un año de juventud" y principalmente "Misty" y "Ralph Blues". Arturo Giolito en su composición "Midair" se destacó como un virtuoso de gran categoría creando con su batería verdadera pirotecnia de ingenio y brillantez.

#### *Recital de Flauta y Piano de Klara Fries y Elvira Savi.*

En el Teatro de la Reforma, el 4 de octubre, actuaron las distinguidas artistas Klara Fries y Elvira Savi en un programa que incluyó: *Telemann: Sonata en Fa menor; Benda: Sonata en Sol Mayor, Cp. III N° 1; Becerra: Sonata (1953); Poulenc: Sonata y Genzmer: Sonata N° 2.*

#### *Recital de Carla Hubner.*

En el Teatro IEM, la pianista Carla Hubner ofreció un recital el 8 de octubre, cuyo programa incluyó obras de Haydn, Santa Cruz, Schumann, Valcarcel, Steiner, Webern y Debussy.

## BALLET NACIONAL CHILENO

El Ballet Nacional Chileno inició sus actividades del año el 5 de octubre, inaugurando el Teatro "IEM", la nueva sala del Instituto de Extensión Musical en Tarapacá 1181, donde de esta fecha en adelante se presentará todo tipo de espectáculos artísticos.

Para la función inaugural el Ballet Nacional presentó dos estrenos absolutos: "Alusiones" con música de Webern y coreografía de la mexicana Gloria Contreras que estuvo trabajando con el Ballet Nacional especialmente invitada por el Instituto de Extensión Musical y "Silla Vacía" con coreografía de

Patricio Bunster y música de Roberto Fabelabla y, además, "Catálisis" de John Cranko con música de Shostakovich y en homenaje a Ernst Uthoff, fundador del Ballet, se repuso "Alotria" con música de Strauss.

Continuó la temporada los días 6, 9, 12 y 16 de octubre con la presentación de los ballets: "Amatorias" coreografía de Bunster y música de Grieg; "Capicúa 7/4" coreografía de Bunster y música de Brubeck; "Celebración Trágica" con coreografía de John Butler y música de Starer; "Concertino" con coreografía de Pauline Koner y música de Pergolesi; "La Victoria Inútil" con coreografía de Denis Carey y música de Revueltas y el estreno de "Huapango" con coreografía de Gloria Contreras y música de Pablo Moncayo, el 12 de octubre.

En estos ballets actuaron las principales figuras del Ballet Nacional, además del elemento joven más destacado de la Escuela de Danza, todos ellos bajo la dirección de Virginia Roncal, actual directora del conjunto.

La crítica de Ballet especializada al referirse a las actuaciones del Ballet Nacional, dijo: "... Una valla ya está por salvarse: el reemplazo de una generación por otra. Son muchas las caras nuevas... en general, aunque todavía falta cierto afiatamiento, es un conjunto de bailarines bastante versátil que sabe desempeñarse dignamente tanto en el campo de la danza moderna como en aquél de la académica... "Alusiones" de la coreógrafa mexicana Gloria Contreras... es un variado lenguaje dancístico que se combina con logrados valores plásticos. "La Silla Vacía" de Patricio Bunster es la obra más madura creada por este coreógrafo. La temática social, implícita en prácticamente

todos sus ballets, alcanza aquí su plenitud... En materia de interpretación, también fue el mejor momento de la noche. No sólo por el sólido trabajo de Robert Stuif, sino por la revelación de Hilda Riveros como una bailarina dramática de intensa fuerza. Hubo progreso en varios bailarines, pero nada comparable con ella. Fue un fenómeno de crecimiento de una artista que sólo de tarde en tarde hay oportunidad de presenciar". (Ercilla). "... El encuentro con el Ballet Nacional Chileno ha sido promisorio. Se advierte que, en la espera, han estado trabajando con encomiable seriedad. Se ha preservado el sentido de disciplina, perfección y amor a la danza...". (V. C. H. en Revista "PEC"). "... Creemos necesario destacar en primer lugar que el Ballet Nacional Chileno actuó en excelentes condiciones, y que el espectáculo, en general, tuvo un nivel serio de preparación, ostentando la jerarquía artística que se ha adjudicado en nuestro medio a la compañía universitaria...". (Egmont en "El Siglo"). "... La coreógrafa mexicana ha complementado expresivas páginas de Anton Webern con movimientos de danza o pantomima muy acordes, cuya belleza plástica nos lleva a través de catorce breves imágenes, alusivas a sendas situaciones humanas. Notable es la cohesión de este ballet, la riqueza y variedad obtenidas dentro de una gran sencillez, ingeniosamente diversificada... Coreográficamente "La Silla Vacía", de Patricio Bunster, no alcanza la misma unidad e ilusión. Contiene detalles hermosos, rasgos impresionantes, sugerencias conmovedoras, pero el acontecer es reiterativo sin que logre ceñir dichos elementos en una síntesis valdadera...". (F. Heinlein en "El Mercurio").

## ORQUESTA FILARMÓNICA MUNICIPAL

La XIV Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica Municipal se inició en el Teatro Municipal el 18 de abril. Para esta temporada la Corporación Cultural de Santiago contrató al maestro germano Heinz Hofmann como director titular del conjunto. El maestro Hofmann es natural de Breslau y ha realizado una amplia labor en Alemania y Japón; entre 1965 y 1967 fue director de la Orquesta Sinfonía-Metropolitana de Tokio.

Los cuatro primeros conciertos fueron dirigidos por el director titular del conjunto en los que se ejecutaron obras de Beethoven, Mozart, Brahms, Schumann, Haydn, Borodin, Bizet, Debussy. Actuaron bajo la dirección del maestro Hofmann en estos conciertos los solistas: Ivette Magdaleno, brasileña, en el *Concierto N° 5 para piano*

y *orquestra de Villalobos*; V. Canzonieri, italiana, en *Danse Sacrée et Profane* de Debussy y Walter Klein en *Concierto N° 2 para piano y orquesta de Brahms*.

El director mexicano Luis Herrera de la Fuente tuvo a su cargo los próximos dos conciertos de la temporada, los que se caracterizaron por su "acento sobre los aspectos expresivos y musicales, notándose una sensible mejoría en la sonoridad... menos rudeza en los ataques, una mayor flexibilidad y una respuesta entusiasta de los músicos a los requerimientos del director", según reza la crítica de Egmont en "El Siglo".

Los cuatro primeros conciertos de esta temporada no se caracterizaron por su alto rendimiento. Herrera de la Fuente incluyó en su primer programa el *Concierto para violín y orquesta de Mendelssohn*, con Pedro

D'Andurain como solista y obras de Ravel y Brahms. En el segundo concierto ofreció la *Oberatura "Oberón"* de *Weber*; el pianista chileno Brunin Zaror, invitado por la Corporación Cultural de Santiago fue el solista en el *Concierto N° 1 para piano y orquesta* de *Tschaikowsky*, en el que el solista, según dice Heinlein en su crítica de "El Mercurio", "imprime a la parte solista un carácter voluntarioso, retratando, en cierto medida, el alma desgarrada del creador de esta música a través de los contrastes entre patético lirismo y fogosidad más deslumbrante...".

El maestro alemán Herbert Kegel realizó la proeza de dirigir, en cuatro conciertos, las nueve sinfonías de Beethoven. El crítico Mileval, en la Revista "PEC" comenta: "A pesar del espíritu de trabajo y serio esfuerzo que hizo la Orquesta Filarmónica para brindar las nueve sinfonías de Beethoven, se

advertió un tope del cual este conjunto no logra sobrepasar... El maestro Herbert Kegel en su notable desempeño ha dado todo lo que está de su parte sin llegar a obtener de la orquesta lo que él desea...".

Los dos últimos conciertos de la temporada estuvieron a cargo del maestro chileno Victor Tevah, director titular de la Orquesta del Festival Casals, de Puerto Rico. En el primero de ellos dirigió *Oberatura "El Rapto del Serrallo"* de *Mozart* y con el brillante violinista Rugiero Ricci, tocó el *Concierto para violín y orquesta N° 2* de *Paganini*, terminando con la *Sinfonía Clásica Op. 25* de *Prokofieff*. Se puso fin a la temporada con la participación del gran cellista francés, Pierre Fournier, en *Concierto para violoncello y orquesta de Schumann*, completándose el programa con *Sinfonía N° 88* de *Haydn* y *El Pájaro de Fuego* de *Strawinsky*.

## CONCIERTOS EN EL TEATRO MUNICIPAL

### *English Chamber Orchestra.*

El Instituto Chileno-Británico de Cultura y la Municipalidad de Santiago presentan, a este conjunto de renombre internacional, integrado por dieciséis instrumentistas de cuerdas, una flauta, dos oboes y dos cornos, bajo la dirección de Emanuel Hurwitz. El programa consultó: Bach: *Concierto Brandemburgués*; Haydn: *Concierto en Do para cello*, solista Keith Harvek; Britten: *Sinfonía Simple, Op. 4*; Gluck: *Danza de los Espíritus*, solista el flautista Richard Adeney y Mozart: *Sinfonía N° 29* en La. "... Dos obras juveniles —dice F. Heinlein en su crítica— fueron los puntos culminantes de la actuación de los huéspedes británicos. La *Sinfonía en La K. V. 201* de Mozart, escrita a los 18 años, tuvo sosiego, blandura y elasticidad... La *Sinfonía Simple*, de Benjamín Britten, creación de un niño de 12 años que revisó a los 21, obtuvo una versión inobjetable...".

### *Recital para clavecín de Lionel Party.*

El pianista y clavecinista Lionel Party, dentro de un lapso de diez días, ofreció dos conciertos de extraordinaria calidad artística; el recital Debussy en la Biblioteca Nacional y este concierto de Clavecín. El artista utilizó el clavecín de su propiedad, recientemente llegado al país, el modelo más grande que se construye en Alemania. Posee cuatro registros distribuidos en dos teclados susceptibles de acoplarse. Tanto los registros como el acoplamiento son manejados por medio de cinco pedales. Posee, además, tres registros falsos que producen so-

noridades que imitan el laúd, los que se manejan manualmente. El artista incluyó en este programa obras de Rameau, Bach y Scarlatti. Demostrando en todo momento excelente técnica y absoluta justeza a los estilos, hubo gran variedad tímbrica y dinámica en *Gavotte avec six doubles* de Rameau, además de la gracia que le es propia a esta obra; la *Suite Inglesa* de Bach tuvo una versión altamente musical y diferenciada; las seis Sonatas de Scarlatti fueron vertidas con gran finura y belleza plástica y, finalmente, en el *Concierto Italiano* de Bach, Lionel Party se destacó como uno de nuestros grandes valores jóvenes.

### *Recital de Karol Loraine.*

En el Salón Filarmónico se presentó la soprano norteamericana Karol Loraine, quien incluyó en sus programas obras de Schubert, Brahms, Strauss, Fauré, Oubors, Duke y Rachmaninoff, además de arias de ópera. El crítico L. R. R. en "FJ Diario Ilustrado" dijo: "... Se nota la gran artista de temperamento, con sutilezas evocadoras, poseedora de una voz radiante y de bello timbre...".

### *Recital de Walter Klien.*

El pianista austríaco, Walter Klien, ofreció un recital con obras de Händel, Scarlatti, Mozart, Beethoven, Ravel y Moussorgsky. En "El Siglo", dijo el crítico Egmont: "... Dejó una impresión muy completa de su excepcional capacidad técnica y musical... Su dominio del instrumento, en el aspecto mecánico, nos permite ubicarlo en

la línea de los grandes pianistas. Pero esto no sería suficiente sino fuera acompañado de una riqueza de imaginación y de sensibilidad, de un poder de comunicación, de un toque muy variado y de una comprensión inteligente de las obras que ejecuta, cualidades, todas ellas, que posee en alto grado Walter Klein, y que confieren sumo interés a su interpretación...".

#### *Festival URSS "Grandes Maestros de la Música".*

Bajo el auspicio del Ministerio de Cultura y la Embajada de la URSS, inició el Festival de Músicos soviéticos el violoncellista Daniel Schafran quien, junto a Rostropovich, es considerado como el más destacado artista ruso de este instrumento. Además del concierto en el Teatro Municipal, el artista actuó en Concepción y Viña del Mar.

El concierto de Daniel Schafran contó con la colaboración del pianista Isaak Izachek en un programa en que ejecutaron Sonatas de Brahms, Schostakovich y Schubert y obras de Ravel, Granados y Manuel de Falla. Los críticos lo calificaron como un "músico extraordinario con...el más cantable sonido entre todos los ejecutantes de instrumentos de cuerda de hoy día".

El violinista Leonid Kogan, magníficamente secundado por el pianista Naum Walter ofreció, dentro de este Festival, el segundo concierto de esta serie, iniciándolo con Sonata en Sol menor de Tartini. "Desde el primer compás Kogan se mostró dueño de gran pureza sonora y maestro del fraseo más exquisito —comenta Heinlein en su crítica de "El Mercurio"—. En perfecta colaboración entre piano y violín surgió la Sonata en Re menor de Brahms... Acaso el mayor acierto del dúo fue el Op. 94 bis, de Prokofieff, versión violinística de la Sonata para flauta y piano Op. 94... También hubo concesiones a un gusto más dudoso...", termina diciendo el crítico.

En un segundo concierto, Leonid Kogan y su esposa Elizabeth Gilels ofrecieron dos sonatas antiguas: la N° 1 de Telemann en Sol mayor y la bella Sonata en Do Mayor de Jean-Marie Leclair. "La pareja exhibe —dice Heinlein en su crítica— maravillosa unidad de vibrato y estilo, arcos y digitación, produciéndose un amalgamamiento ideal de sonoridades dulces, puras, diáfanas...".

Puso término a este ciclo de conciertos de artistas rusos el pianista Eugen Malinin quien demostró ser un intérprete talentosísimo aún no llegado a la plena madurez. El recital incluyó la Sonata "La Aurora" de Beethoven; Cuadros de una Exposición de Musorgsky y la Sonata Op. 29 de Prokofieff "punto culminante del recital", según el crítico F. Heinlein.

#### *Recital de Natuscia Calza.*

En el Salón Filarmónico del Teatro Municipal, se presentó la pianista italiana, Natuscia Calza con un programa que incluyó obras de Schumann, "Tres estudios en idioma oriental" de P. Feuchwanger, Sonatas de Scarlatti y obras de Chopin. La pianista posee "un mecanismo excepcional y de un brillo muy particular", dice el crítico Egmont en "El Siglo".

#### *Recital de Ralph Votapek.*

En su primera visita a Chile, el pianista norteamericano Ralph Votapek, primer premio en el Festival Van Cliburn, ofreció tres conciertos en el país; Santiago, Viña del Mar y Concepción. En el recital de Santiago tocó: Variaciones para piano (1931) de Aaron Copland y obras de J. S. Bach, Liszt, Schumann, Debussy y Prokofieff.

#### *Recital de Dennis Mathews.*

El pianista británico Daniel Mathews, solista de la Orquesta Hallé de Manchester, en un concierto auspiciado por el Mozarteum de Chile y el Consejo Británico, ofreció un recital gratuito de extraordinario interés.

#### *Visita de la Orquesta Hallé.*

El Consejo Británico e Instituto Chileno Británico de Cultura auspiciaron dos conciertos de la Orquesta Hallé de Manchester bajo la dirección de su titular Sir John Barbirolli. El programa incluyó Obertura "La Forza del Destino" de Verdi; Sinfonía de Réquiem de Britten y Novena Sinfonía de Schubert.

"El tono general de la Orquesta Hallé —dice F. Heinlein— tiene un carácter lúcido, preciso, despierto... la coordinación interpretativa es casi perfecta... en suma, una fiesta sonora...". El segundo concierto incluyó: Orrego-Salas: Obertura Festiva; Beethoven: Cuarto concierto para piano y orquesta, con Denis Mathews como solista, quien no estuvo a la altura de la obra y Elgar: Segunda Sinfonía.

#### *Recital de Gerard Souzay.*

Acompañado por el pianista norteamericano Dalton Baldwin, el célebre barítono francés Gerard Souzay ofreció un único recital en Chile. El programa consultó obras de Rameau, Schubert, Fauré, Debussy, Poulenc y Strauss.

"Fue un privilegio para los amantes de la música del lied —comenta Federico Heinlein— que pasaron dos horas fuera de este mundo, como imantados por el arte de un eximio intérprete... Su voz de barítono

conmueve mediante los más variados recursos... Entre los numerosos galardones que podrían otorgársele a Souzay difícilmente habría un premio para aquello que los alemanes llaman "Werktreue", o sea, fidelidad a la obra. El barítono ha llegado a una etapa en la que crea de nuevo muchas de las canciones... No caben sino elogios para la técnica y el entendimiento del pianista...".

#### *Coro de Michigan.*

La visita del Coro de Michigan forma parte de un plan de intercambio cultural de Youth for Understanding. Los integrantes del Coro de Michigan pertenecen a 62 colegios secundarios en los que se seleccionó a las mejores voces. El grupo de jóvenes actuó primero en el Teatro Municipal y posteriormente en diversos colegios de Santiago y en La Serena, Antofagasta, Iquique y Arica desde donde viajó a Lima. Los programas ofrecidos se basaron en obras del repertorio clásico, contemporáneo y folklórico. El director del conjunto es el profesor Robert Pratt, presidente del Departamento de Música de Ann Arbor.

#### *Columbus Boychoir.*

El coro de los Niños Cantores de USA, famoso en su patria y en el extranjero, es el único conjunto del mundo que incluye óperas en su repertorio. Integran el "Columbus Boychoir" 26 voces y es tal la calidad musical de los pequeños que continuamente son solicitados por la Filarmónica de Nueva York, la Sinfónica de Boston y la N.B.C. para participar en obras sinfónico-corales. El conjunto canta óperas escritas especialmente para ellos o bien arreglos de óperas antiguas además de un amplio repertorio de música polifónica renacentista, coros contemporáneos y Negro Spirituals. En Chile estrenaron "La Vanidad Dorada" de Benjamín Britten, bajo la dirección de Donald Bryant y con vestuario diseñado por Evelyn Bloom.

#### *Recital de Narciso Yepes.*

El famoso guitarrista español Narciso Yepes ofreció un recital que abarcó varias épocas de la música para guitarra e incluso incursión en aires folklóricos de Gáspar Sanz. La obra más importante de la primera parte fue sin duda la Passacaglia en Re Menor de Bach. El "Madrigal" de E. Halffter

y "Tiento" de Mauricio Ohana propusieron planteos muy atrayentes tanto técnica como musicalmente. Los "Cinco movimientos para la guitarra de diez cuerdas" de Antonio Ruiz Pipo fue otra de las obras interesantes presentadas por el artista español.

#### *Recital de Robert Bravo.*

El pianista chileno que actualmente cursa estudios superiores de piano en Moscú ofreció en el Teatro Municipal un concierto que se inició con obras de Schubert. "Para las 8 Danzas Alemanas —dice Heinlein— encontró una hermosa mezcla de solidez y flexibilidad, plasmando su esencia en forma sutil y elástica. La Fantasía Op. 15... recibió una interpretación sensitiva, de señalado romanticismo... Aciertos extraordinarios se apuntó en la dulzura y gallardía de seis escogidos Preludios de Scriabin y la Sonata en La Menor, Op. 28 de Prokofieff, siendo esta última un prodigio de vitalidad, brillo técnico, poesía y perfil incisivo gracias al entendimiento y la pulsación dúctilmente variada del intérprete...".

#### *Recital de Brunin Zaror.*

Brunin Zaror, pianista chileno que el año pasado obtuvo el Primer Premio de Ginebra en virtuosismo, de paso por Chile ofreció un recital que consultó obras de: Beethoven, Schumann, Chopin, Brahms, Berg y Liszt.

#### *Orquesta Nacional de Cámara de Toulouse.*

El afamado conjunto de Cámara de Toulouse que visita Chile por primera vez ha obtenido en tres oportunidades el "Grand Prix du Disque" otorgado por la Academia de Charles Gros de París por sus extraordinarias grabaciones. En el concierto en el Teatro Municipal, bajo la dirección de Louis Auriacombe, ejecutó: *Couperin: "Apotheosis de Corelli"*; *Bach: Concierto en Re menor*, solistas, Georges Armand y Oreste Giordano; *Corrette: Concierto N° 1, Op. 3*; *Strawinsky: Concierto en Re*; *Mozart: Divertimento K. V. 136*.

"La entrega de estos artistas franceses se caracteriza por un grave reposo —escribe F. Heinlein en su crítica— un enfoque maduro que rehusa todo apresuramiento indebido, dejándose el tiempo necesario para llenar cada compás con la musicalidad más rica y convincente...".

## EL FESTIVAL LIRICO 1968 EN EL TEATRO MUNICIPAL

La Corporación Lírica presentó este año una temporada de ópera que se inició el 2 de agosto prolongándose hasta el 21 de sep-

tiembre. En diez funciones se presentaron cinco óperas en dos abonos distintos: *Los Cuentos de Hoffman* de *Offenbach*; *Mac-*

*beth de Verdi; Manon Lescaut de Puccini; Aida de Verdi y Madame Butterfly de Puccini.*

Destacadas figuras de la lírica mundial fueron contratadas para esta temporada, entre las que se destacan Raina Kabaivanska, Elionor Rose y Beverly Sills, sopranos; Giuseppe Gismondo y Bruno Prevedi, tenores; el barítono Sherril Milnes y el bajo Jorge Algorta y figuras de la lírica nacional como Marta Rose, quien en *Aida* realizó el papel de Amnérís, Mariano de la Maza, Zdenka Liberón, Mario Barrientos Carlos Haiquel.

Tito Capobianco asumió la dirección artística ofreciendo nuevas producciones de *Los Cuentos de Hoffman*, *Macbeth* y *Aida*. El maestro Anton Guadagno, director de la orquesta de la Opera de Filadelfia, New York City Opera y que ha actuado como director en el Liceo de Barcelona, Opera de Roma y el Covent Garden de Londres fue el maestro director y concertador frente a la Orquesta Filarmónica Municipal, el Coro Lírico Municipal y el Ballet Municipal. El Coro estuvo a cargo de Roland Gagnon de la Opera de Boston y la New York City Opera y las escenografías y vestuarios correspondieron a José Varona, David Mitchell y Douglas Schmidt de la New York City Opera.

La crítica santiaguina consideró la inauguración del Festival Lírico 1968 con "Los Cuentos de Hoffmann" como brillante, destacando la "fastuosa producción... hermosos trajes... a Beverly Sills como cantante y actriz de prodigiosa versatilidad... sólo comparable a la de Norman Treigle, brillante por su voz portentosa en todos los registros como por su movimiento escénico..."

"Macbeth" fue el segundo espectáculo de la temporada y el crítico de "El Mercurio", Ernesto Strauss, apunta: "... La "regie" en producción nueva en el Teatro Municipal acentuó un cierto "neoverismo" con unidad de decorado, a veces poco lógica, combinando naturalismo y estilización... Los protagonistas se mostraron insuperables en sus condiciones vocales... Mientras Elinor Ross, dueña de un soprano dramático grandioso y amplio en todos los registros, escondió la ambición viciosa de Lady Macbeth bajo una frialdad algo estática, Sherril Milnes, de técnica y musicalidad exquisita, pasó histrionicamente por toda la gama psicológica de un malvado de mente atormentada con un despliegue escénico singular. Nuevamente se consagró Jorge Algorta, personificando un Banquo conmovedor... Sorprendente nivel alcanzó Ismildo Tedeschi... abriéndose camino a la fama como tenor lírico..."

Al referirse a la presentación de "Manon Lescaut" el crítico Mileval, en la Revista REC, dice: "La orquesta Filarmónica tuvo

una actuación muy lucida... La soprano Raina Kabaivanska, como Manon, estuvo magnífica... los pianísimos fueron de una delicadeza y perfección imponderable. Unidos su hermoso timbre, su musicalidad y su gracia, formaron un total cautivante, con gran personalidad artística. Giuseppe Gismondo, como Des Grieux, tuvo un desempeño impresionante como actor dramático; sin embargo, su voz no convenció... El tenor Ismildo Tedeschi y el bajo Carlos Haiquel tuvieron actuaciones destacadas. Mención especial merecen también el bajo Jorge Algorta, quien dio gran categoría a su papel de Geronte de Ravois, Zdenka Liberón, Agustín Letelier, Andrés Rojas y Eleodoro Vásquez, en sus discretos papeles no desmerecieron del resto de los cantantes".

La presentación de "Aida" mereció, en general, entusiastas alabanzas de la prensa: "La presentación... superó las expectativas y estuvo en un nivel artístico de evidente calidad, lográndose con un elenco de primera brindar un espectáculo digno de ofrecerse en los mejores teatros líricos del mundo" dice el crítico de "Siete Días". "Un acierto extraordinario —dice el crítico Mileval en REC— fue haber dado oportunidad a una espléndida cantante lírica chilena como es Marta Rose y lamentamos que esto no se haga extensivo a otros chilenos, tanto o más buenos que los extranjeros y que deambulan por Santiago desaprovechando sus extraordinarias cualidades artísticas. La soprano Elinor Ross, como Aída, produjo nuevamente un impacto impresionante y elevó a una categoría altísima todo el espectáculo... No menos elogiosos son los comentarios que merecen el barítono Sherril Milnes, como Amonasro, el tenor Bruno Prevedi, como Radamés y Jorge Algorta como Kantis. En suma, el equipo vocal de esta versión de "Aida" fue de primera categoría, como también la Orquesta Filarmónica, la que en poco tiempo ha elevado su nivel interpretativo en forma notoria y encomiable".

La última de las cinco operas presentadas en el Festival Lírico fue "Madame Butterfly". Raina Kabaivanska ofreció una insuperable Cio-Cio-San y el tenor Bruno Prevedi superó su éxito en "Aida", encarnando un Pinkerton sobrio y muy bien concebido. El barítono Carlos Haiquel se desempeñó con sutura y muy hermosa voz... Zdenka Liberón nos mostró una Susuki llena de propiedad ambiental... buenas cualidades vocales. A lo largo de toda la temporada, el bajo Algorta se ha lucido en todos sus papeles. La escenicación buscó una nueva visión abandonando lo tradicional... creemos que la experiencia no fue feliz..." (Alejandro Gumucio en "La Nación").

## BALLET EN EL TEATRO MUNICIPAL

Se inició la temporada de Ballet en el Teatro Municipal con la visita del *Gran Ballet Clásico de Finlandia*, agrupación que pertenece a la Opera de Finlandia, fundado en 1921 poco después de la proclamación de la Independencia de ese país. Uno de sus fundadores, Edward Fazer, que tuvo un estrecho contacto con el Ballet Imperial de San Petersburgo continuó con la tradición y escuela rusas. En su gira el Gran Ballet de Finlandia trajo un elenco integrado por doce estrellas y 50 bailarines. La primera bailarina Doris Lainer debutó en Santiago en el papel de Julieta, en "Romeo y Julieta" con música de Tchaikowsky. El conjunto presentó también "El Lago de los Cisnes", "El Combate" creado para la compañía por el coreógrafo yugoslavo Dmitri Parlic, director artístico de esta gira, y "Suite en Blanc". Al referirse a las presentaciones del ballet finlandés, el crítico F. Heinelein dijo: "...La lejana Finlandia nos ha enviado un espectáculo maravilloso y de homogeneidad envidiable. El disciplinado cuerpo de ballet; los solistas descollantes; las coreografías inteligentes y animadas; los trajes y decorados suntuosos... todo comunicaba la idea de un esfuerzo artístico muy completo, gracias a sus elementos íntimamente eslabonados..."

La *Compañía de Bailes Españoles de Antonio*, integrada por 45 figuras incluyó a la artista invitada Rosario, quien años atrás formó junto a Antonio el célebre conjunto "Los Chavalillos Sevillanos". Antonio, bailarín y coreógrafo de fama internacional inició en 1952 su compañía de ballet español para ofrecer la más pura tradición "flamenca" y la más moderna escuela clásica, con el estilo del "bolero". El conjunto presentó "El amor brujo" y "El Sombrero de Tres Picos", de Falla.

El *Ballet Bayanihan* de Filipinas se presentó por primera vez en Chile. Bayanihan es una de las más antiguas tradiciones de las Filipinas; es una forma de vida que permite a los hombres unirse en grupos para obtener más y mejores resultados. Hacia 1920 el rector de la Universidad de Filipinas y profesores de arte decidieron estudiar y conservar la música y danzas folklóricas del archipiélago, obteniendo resultados extraordinarios. De estas investigaciones surgieron los ballets: "Los árboles de fuego", selección de danzas originarias de las tribus que habitan en la provincia montañosa de la isla de Lugón; "Suite María Clara", heroína de la famosa novela de José Rizal, héroe nacional filipino, y que simboliza todas las cualidades de la femineidad de los siglos cuando predominaba la cultura española; "Hai-Raya", danzas del festival mu-

sulmán de las islas Mindanao y el archipiélago Sulu; "Tagabili", danza de la tribu del mismo nombre de la provincia de Cotabaco; "Indarapatra", leyenda de los hermanos Indarapatra y Solayman, hermanos que acudieron en ayuda del pueblo Mindano en las Filipinas; "Pagdiwate" ritos de la cosecha del arroz; "Magdaragat", recuento de las actividades de los pescadores y "Taga Bukid", versión de una fiesta campesina, fueron las obras presentadas por el conjunto. "...La realidad dancística —dice Egmont en "El Siglo"— se efectúa sin tropiezos, con una armonía y gracia ondulante que denota buen entrenamiento y educación en el cultivo de la especialidad folklórica a la que el conjunto se dedica..."

El Ministerio de Cultura y la Embajada de Checoslovaquia en Chile auspiciaron la visita del *Ballet Moderno de Praga* a nuestro país. El conjunto de 20 jóvenes bailarines fue creado en 1964 como uno de los grupos estables del Estudio Estatal de Teatros de Checoslovaquia, que reúne una serie de teatros experimentales. Este ballet es un conjunto de vanguardia de estilo ultramoderno con escenografías y montaje que rompen todos los moldes. Sus coreógrafos Lubos Ogoun y Pavel Smok le han dado al conjunto una tónica francamente experimental. En sus dos funciones en Chile, el Ballet Moderno de Praga presentó: "Estudiantina"; "Cartas Intimas"; "Romeo y Julieta"; "Sherlock Holmes"; "Western Ballet"; "LSD" o "Gangrena"; "Martinus Frescos" e "Hiroshima".

La crítica de ballet calificó de "creaciones frías, endebles, llena de poses y convencionalismos", las obras del coreógrafo Lubos Ogoun, pero destacó, en cambio, las de Pavel Smok: "Cartas Intimas" con música de Janacek y la farsa con visos de intensa comicidad de "Sherlock Holmes".

El *Ballet Clásico "Stanislavsky"* de Moscú tuvo ocho presentaciones en el Teatro Municipal las que fueron auspiciadas por el Ministerio de Cultura y la Embajada de la URSS en Chile. Presentaron "Lago de los Cisnes"; "Straussiana"; "Sombras"; "El Corsario" y "Pas de Deux". El crítico Cyrano en "La Última Hora" sintetizó esta visita de los bailarines rusos diciendo: "...Buenos bailarines y un disciplinado cuerpo de baile, frente a coreografías que sólo satisficieron en forma muy relativa..."

Por su parte, el *Ballet Municipal de Santiago* inició sus actuaciones con tres estrenos: "Pas de Quatre", versión de Blanchette Hermansen de la obra de Jules Perrot; "Experimento Ambiguo" del coreógrafo británico Norman Dixon y "The Cord", también de Dixon, además del ballet "Atikte",

obra de repertorio. Yolanda Montecinos dice en su crítica: "...La compañía no está en condiciones de experimentar y menos aún de mal usar a sus escasos elementos con cierto entrenamiento profesional..."

En el Teatro Caupolicán se presentó el *Ballet Georgiano*, otra muestra del rico folklore de algunas regiones soviéticas. En "El Mercurio" dice el crítico F. Heinlein: "...Fascina el contraste entre los sexos: los hombres, con sus espectaculares proezas de virtuosismo muscular; las mujeres, estáticas,

de pie ligero y movimientos de manos infinitamente graciosos. El acento principal está sobre el grupo masculino. En las danzas generales, el escenario se hace estrecho para el vuelo ardiente de los guerreros o bandidos que, con ímpetu ardiente de potros salvajes, despliegan su vigorosa destreza. Asombran los bailes de rodillas y las elegantes evoluciones en punta. El contenido galanteo del macho, empinado en los dedos de los pies, ante la figura femenina que se desliza suave, queda, aparentemente imperturbable, tiene poderosa fuerza incitadora..."

## TEMPORADA DE CAMARA DE 1968 EN EL INSTITUTO CHILENO-ALEMAN DE CULTURA

Al igual que en años anteriores, la Temporada de Cámara del Instituto Chileno Alemán de Cultura, incluyó la visita de destacados artistas alemanes y de conjuntos de alta jerarquía que han visitado el país bajo los auspicios del Goethe Institut de Munich y de artistas y conjuntos nacionales que se han presentado contratados por el Instituto Chileno-Alemán. Estas temporadas de conciertos gozan de bien merecida fama porque se destacan como las de más alta jerarquía artística y musical que se ofrecen en Santiago.

Durante el mes de Abril visitó Chile el afamado *Conjunto Amati* cuyo primer concierto fue el ofrecido en Teatro IEM y auspiciado por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. En su segunda presentación los artistas alemanes tocaron obras de Bloch, Brahms, Schubert y Hindemith, haciendo música en el más alto sentido de la palabra. El segundo concierto, en ese mismo mes, fue el del *Duo Gerhard Mantel-Erika Frieser*, de cello y piano. Ambos destacados intérpretes crearon en 1957 el dúo que les ha dado fama en el mundo entero. En su única presentación en Santiago tocaron obras de Bartok, Mendelssohn, Debussy y César Franck que fue una verdadera clase maestra, un modelo de música de cámara.

El compositor chileno de música electrónica, Juan Amenábar, ofreció en Mayo una conferencia sobre "Música Electromagnética Sudamericana" en la que se exployó sobre la generación de la música concreta y electrónica e ilustró sus explicaciones con el estreno en Chile de "Ambientes sonoros", del chileno José Vicente Asuar; la primera audición absoluta de su obra "Klesis", compuesta en 1968 y "Diálogos", del argentino Francisco Kröpfel, de 1967, primera audición en Chile.

La visita a Chile del *Estudio de Música Antigua de Munich* en la que el vasto re-

pertorio contó con el acompañamiento de 32 instrumentos típicos de época y los cantantes Andrea von Ramm, Williard Cobb, Sterling Jones y Thomas Binkley, ofreció dos programas: *Música de los países de habla germánica*, abarcando del siglo XIII al XVI y *Música de los países de habla románica*, desde el siglo XII al XVI, de trovadores y motetes franceses, portugueses, españoles, napolitanos y moriscos.

El *Quinteto de Vientos "Hindemith"*, del Instituto de Extensión Musical, con Elvira Savi al piano, interpretó obras de Glinka, Henze, Poulenc y Mozart. En este programa se escuchó en primera audición en Chile *Quinteto para instrumentos de viento*, de H. W. Henze.

El pianista Ernst Gröschel, de Nuremberg, ofreció un concierto de pianino a martinetes, piano histórico vienés, del cual Gröschel hizo la única copia existente en la actualidad. En este delicadísimo instrumento ofreció un programa con obras de W. Fr. Bach, Haydn, Mozart y Beethoven, dándole al auditorio la auténtica sonoridad de la música clásica vienesa.

Para terminar los conciertos del mes de Junio, la *Orquesta de Cámara de la Universidad Católica*, bajo la dirección de Fernando Rosas, dio un concierto con obras de Vivaldi, Haydn, Hartmann y Mozart.

Con la colaboración del Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura se presentó en la sala del Instituto Chileno-Alemán, el *Lasalle String Quartet*, uno de los más afamados conjuntos de los EE. UU. El conjunto integrado por Walter Levin, Henry Meyer, Peter Kamnitzer y Jack Kirstein poseen cuatro valiosos instrumentos Amati. El programa incluyó Cuartetos de Haydn, Earle Brown y el *Cuarteto en Fa de Ravel*, además de la *Gran Fuga Op. 133*, de Beethoven.

La mezzosoprano chilena, Margarita Valdés, acompañada por conjunto instrumental: arpa, Clara Pasini; Elvira Savi, piano;



Heriberto Bustamante, flauta y Angel Ceruti, cello; cantó ocho canciones españolas antiguas de los siglos XIII al XVIII en arreglos de Alfonso Letelier y canciones de Joaquín Rodrigo y de Manuel de Falla. Este concierto fue auspiciado por el Instituto Chileno de Cultura Hispánica.

El guitarrista francés Jean-Pierre Jume, en colaboración con el Instituto Chileno-Francés de Cultura, ofreció un interesante recital del repertorio clásico para la guitarra abarcando composiciones de todos los tiempos.

"*Música de Cámara del Barroco*", integrado por los artistas chilenos Hanne Filp, Clara Fries, Magdalena Otvös y Lionel Party, soprano, flauta, violín y clavecín respectivamente, ofrecieron un destacado concierto con obras de J. S. Bach y Telemann.

El *Insieme Di Firenze*, conjunto de cámara de Florencia y uno de los más significativos de Italia, se presentó en la Sala del Instituto Alemán en colaboración con el Instituto Chileno-Italiano de Cultura. El programa estuvo integrado por obras de Haydn, Beethoven, Rossini y Rimsky-Korsakoff.

La *Capella Monacensis*, conjunto de música antigua de fama mundial que se especializa en la música del Renacimiento, integrado por nueve solistas que constituyen un grupo vocal e instrumental profesional de categoría extraordinaria, y bajo la dirección de Kurt Weinhöppel, ofreció un concierto sobre "El hombre del Renacimiento y su Música" dando a conocer obras de la Corte de Borgoña (1400); Música Sacra de los Países Bajos (s. XV); la Canción alemana del Renacimiento (1500) y de La Camerata de Florencia (s. XVI). Este fue uno de los conciertos más sobresalientes de música antigua escuchados en Santiago.

El pianista italiano Sergio Perticaroli, ganador del Primer Premio en el Concurso Internacional de Ginebra en 1950 y el Premio Busoni en 1952, se destacó en este recital como uno de los grandes pianistas de nuestra época. El programa incluyó obras de Galuppi, Bach, Beethoven, Dallapiccola, Bartok y Prokofiev.

Orquesta de Cámara de los Estudiantes de Tübingen, bajo la dirección del maestro Helmut Calgée y con la participación del solista chileno Lionel Party, este conjunto integrado por 21 músicos aficionados, ofreció dos conciertos en Santiago de excepcional interés. En el primero interpretaron obras de Vivaldi, Bach y el Concierto para piano, trompeta y cuerdas de Schostakowitch, solistas Lionel Party y Hermann Sauter, respectivamente. En el segundo ejecutaron obras de Albinoni, Bach, Telemann y Mozart.

El primer concierto realizado en Agosto correspondió al *Dúo de piano Bauer-Bung*, de los famosos pianistas Kurt Bauer y Heidi

Bung, famosos a raíz de numerosos primeros premios obtenidos en diversos concursos internacionales. Estos artistas ofrecieron un programa a dos pianos, con obras de Mozart, Brahms, Hindemith, Bartok y Liszt.

El barítono chileno Fernando Lara que en 1962 obtuvo el Premio de Honor del Concurso Debussy y en 1964 el Primer Premio del Concurso Internacional de la Canción Francesa en París, becado desde 1964 por el Gobierno de Alemania en el Conservatorio Estatal de Música de Stuttgart y que se encontraba de paso en Chile, ofreció un recital con canciones de Hugo Wolf, Brahms, Debussy y Ravel.

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, bajo la dirección de David Serendero, se presentó en un concierto con obras de Händel, Bach y Mozart.

El último concierto del mes de Agosto estuvo a cargo de la soprano Silvia Soublette quien se presentó con un programa de canciones del siglo XX. La cantante interpretó, acompañada por Federico Heinlein, piano; Jaime Escobedo, clarinete; Manuel Díaz, viola; Osvaldo Molina, corno inglés; Jorge Román, cello y Clara Pasini, arpa, un programa a base de obras de Debussy, Dallapiccola y André Jolivet.

*Jazz Alemán 68.* El Goethe Institut de Munich organizó un evento musical extraordinario al contratar a un grupo de los mejores músicos de jazz que actualmente viven en Alemania y enviándolos en una gira por Hispanoamérica. Estos artistas actúan juntos por primera vez y en su mayoría son considerados los mejores solistas en sus instrumentos. El conjunto lo forman: Manfred Schoof, trompeta y corneta; Ack van Rooijen, trompeta; Albert Mangelsdorff, trombón; Rudi Fuesers, trombón; Rolf Kühn, saxofón contralto y clarinete; Gerd Dudek, saxofón tenor; Heinz Sauer, saxofón tenor; Emil Mangelsdorff, saxofón contralto y flauta; Wolfgang Dauner, piano; Günter Lenz, contrabajo; Ralf Hübner, batería y Willi Johanns, vocalista. Las obras interpretadas en el único concierto realizado en el Teatro Municipal, el 16 de Septiembre, fueron obras originales, escritas expresamente para la gira y para esta orquestación. Reflejaron las tradiciones del jazz moderno, y la evolución del jazz de vanguardia.

El pianista canadiense Malcolm Troup ofreció un recital de piano en la Sala del Instituto Alemán, concierto que contó con la colaboración del Instituto Chileno-Británico de Cultura, Malcolm Troup, profesor del "Guildhall School of Music and Drama" de Londres, ofreció un programa con obras de Bartok, Messiaen, Wilfred Mellers, Stockhausen y Strawinsky.

Recital de Manuel Díaz, viola y Pauline Jenkin, piano. Estos conocidos artistas que han realizado numerosos conciertos en todo

el país, ofrecieron un interesante concierto con obras de Couperin, Hindemith y Villalobos y el estreno en Chile de la *Sonata en Do* de Händel.

La pianista Herminia Raccagni se presentó en el Instituto Chileno-Alemán en un recital con obras de Beethoven, Schumann, Poulenc, Debussy y Ravel. Herminia Raccagni ha realizado varias giras por Europa, la última en 1967 que la llevó a París, Roma, Madrid y Praga.

#### *Cuarteto Endres.*

Con motivo del 140 aniversario de la muerte de Franz Schubert, el Cuarteto Endres, que lleva el nombre de su violín concertino Heinz Endres y que fue creado en 1950, ofreció un programa a base de obras de este maestro con las que en dos ocasiones ha obtenido el Grand Prix Du Disque por sus extraordinarias grabaciones de los cuartetos y quintetos de cuerdas de Schubert. En esta ocasión el programa incluyó: *Movimiento póstumo para cuarteto de*

*cuerdas en Do menor, Op. póstumo; Cuarteto en Mi bemol Mayor, Op 125/1 y Cuarteto en Re menor "La muerte y la doncella".*

"Entre los cuatro instrumentos antiguos, —apunta Heinlein en su crítica— todos maravillosos, daríamos la palma al Andrea Amati del cellista, cuyo timbre cálido se apreció de manera inmejorable a lo largo del movimiento de Cuarteto, en Do menor, a la vez enjundioso y diáfano, con florecientes voces internas y una melodía trémula de emotividad ..."

#### *Recital de Hernán Würth.*

El tenor Hernán Würth, acompañado por Federico Heinlein y con el auspicio de Juventudes Musicales Chilenas ofreció un interesante programa titulado "Manierismo y Art Nouveau" que incluyó obras de Monteverdi, Scarlatti, Crequillon, Attaignant, Doeland, Reger, Mahler, Schönberg y Strauss.

## CONCIERTOS EN LA BIBLIOTECA NACIONAL

La labor de divulgación musical realizada en el Salón Auditorium de la Biblioteca Nacional a través de conciertos gratuitos para el público es una de las manifestaciones artísticas importantes en nuestra vida de conciertos. Gracias a los desvelos, estricta selección de los artistas que participan en estos recitales y magnífica organización realizada por el señor Ernesto Galiano, cada temporada de cámara de la Biblioteca Nacional atrae a un mayor número de público.

Este año se iniciaron los conciertos el 17 de abril con un recital de la eminente pianista chilena Flora Guerra, quien reunió en la primera parte de su programa, obras del temprano romanticismo alemán y en la segunda composiciones de Brahms, Chopin y Franck.

Para conmemorar el Cincuentenario de la muerte de *Claude Debussy*, el pianista Lionel Party tocó los libros primero y segundo de *Images; Preludios, Estampes, Estudios y Pour le piano*, presentando así todas las facetas del estilo de madurez del compositor lo que constituyó una proeza extraordinaria. Continuando con esta conmemoración, la contralto Carmen Luisa Letelier, con Federico Heinlein al piano, interpretaron una amplia selección de canciones de Debussy demostrando el fruto de un trabajo profundo y una capacidad y talento fuera de lo común.

El violista Manuel Díaz y Pauline Jenkin al piano ofrecieron un interesantísimo recital en el que ofrecieron la primera audición de *Danzas rumanas de Bartok* en transcrip-

ción de Manuel Díaz y obras de Bach, Vitali y Shulman.

La soprano Angélica Montes, con Ellen Tanner al piano, iniciaron su concierto con ¡Ah! *Pérfido de Beethoven* y en el centro del programa se escucharon creaciones postrománticas de dos austriacos: Wolf y Berg, terminando el programa con *Siete Canciones Populares españolas de Manuel de Falla*.

Los alumnos del profesor del Conservatorio Nacional de Música, Tapia Caballero, ofrecieron un concierto de música de cámara que se inició con *Cuarteto en Re Mayor* para flauta, violín, viola y cello de Haydn a cargo de los alumnos: María Angélica Sebastián, Miguel Scharager, Renato Parada y René Wisch. Continuó el programa con *Sonata en Re menor* para flauta y guitarra de Telemann, a cargo de Angélica Sebastián y Antonio Morales; Trío Op. 114 para clarinete, cello y piano de Brahms, con Rafael García, René Wisch y Elizabeth Rosenfeld. En la segunda parte del programa interpretaron Rapsodia para dos flautas, clarinete y piano de Honegger, María Luz García, M. Angélica Sebastián, Rafael García y Silvia Sandoval. El concierto terminó con *Sonata N° 1* para violín y piano de Gustavo Becerra, interpretado por Jorge Cruz y Elizabeth Rosenfeld.

Jorge Marianov, uno de los más destacados talentos de la nueva generación de pianistas del Conservatorio Nacional de Música, ofreció un recital que se inició con dos excelentes versiones de dos números del Te-

clado Bien Temperado de *Bach: Preludio y Fuga en Do menor y Preludio y Fuga en Sol menor*, continuando con *Sonata Op. 31 N° 3 de Beethoven* que rubricó el excepcional talento del intérprete. El pianista completó el programa con obras de Schidlowsky, Garrido-Lecca, Chopin, Ravel y Debussy.

El violinista Fernando Ansaldi, con Frida Conn al piano, ofrecieron el 8 de julio un recital en el que interpretaron: *Händel: Sonata en Mi mayor; Brahms: Sonata Op. 100 en La Mayor y Prokofiev: Sonata N° 2, Op. 94.*

Con un concierto de piano, viola y clarinete a cargo de los intérpretes Julio Laks, Carlos Moreno de Tezanos Pinto y Jaime Escobedo, continuaron los conciertos del mes de julio. En esta oportunidad se escuchó *Mozart: Trio N° 4 K. V. 498; Brahms: Sonata N° 2 para viola y piano; Hindemith: Sonata para clarinete y piano y Schumann: Trio Op. 132.*

El pianista Lionel Saavedra ofreció en su recital del 22 de julio tres importantes obras del siglo XIX: *Sonata Op. 53 "Waldstein" de Beethoven; Sonata Op. 2 en Fa sostenido menor de Brahms y Estudios Sinfónicos, Op. 13 de Schumann.*

Extraordinario éxito de público tuvo el recital del pianista Roberto Bravo en su presentación en la Biblioteca Nacional a raíz de una corta visita a Chile antes de regresar nuevamente a Moscú donde se encuentra becado realizando estudios superiores de piano. El programa incluyó: *Schubert: Ocho Danzas Alemanas y Fantasia en Do mayor Op. 15; Scriabin: Seis Preludios; Chopin: Polonesa Op. 26 en Do sostenido menor y Balada en Fa menor Op. 25 y Prokofiev: Sonata N° 3.*

El Instituto Chileno-Polaco de Cultura auspició en la Biblioteca Nacional el segundo concierto de música pianística polaca para piano en homenaje al vigésimocuarto aniversario de la liberación de Polonia. Participaron en este homenaje las pianistas Patricia Parraguez, quien interpretó de *Stefan Kisielewski: Preludio y Fuga* y de *Tadeusz Szeligowski: Sonata 1949*; María Iris Radrigán tocó obras póstumas de *Chopin: Polonesa en La Bemol Mayor y Polonesa Op. 71, N° 1 en Re menor*; Elizabeth Rosenfeld tocó de *Karol Szymanowski: Preludios Op. 1, Nos. 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 9 y Estudio de Concierto Op. 7, N° 2 en Sol menor*; Margarita Herrera tocó de *Augustyn Bloch: Variaciones* y de *Romuald Twardowski: Pequeña Sonata*; Frida Conn ejecutó de *Kazimierz Serocki: Sonata.*

El barítono chileno Fernando Lara, de paso por Chile, ofreció un recital acompañado al piano por Jorge Marianov, haciendo escuchar obras de Schubert, Brahms, Wolf, Poulenc y Ravel.

El 13 de agosto, el Quinteto Hindemith de Instrumentos de Viento, con la pianista Elvira Savi ofrecieron un hermoso programa con obras de Haydn, Beethoven, Malcolm Arnold y Poulenc.

La pianista chilena Carla Hubner, antes de volver a EE. UU. donde reside, ofreció un recital en la Biblioteca Nacional con un programa que incluyó la primera audición en Sudamérica de *Inter-Polations 1966* del compositor norteamericano *William Hellermann*, la primera audición en Chile de *Tres piezas para piano* de 1964 del peruano *Francisco Pulgar-Vidal* y obras de Mozart, Debussy, Liszt, Leng, Schönberg y Berg.

## TEMPORADA DE MUSICA DE CAMARA DEL DEPARTAMENTO DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA

Entre el 15 de mayo y el 4 de septiembre se realizó en el Salón de Honor de la Universidad Católica, la Temporada de Conciertos de Cámara con la participación de la Orquesta de Cámara que dirige Fernando Rosas, el Conjunto de Música Antigua bajo la dirección de Silvia Soublette y conjuntos invitados.

Inició la temporada la Orquesta de Cámara, con obras de Albinoni, Becerra y Schönberg bajo la dirección de Fernando Rosas. El Conjunto de Música Antigua ofreció en el próximo concierto una magnífica antología de obras del temprano Barroco. "Pocas veces se han escuchado juntas —comenta Heinlein en su crítica— tantas obras de valor de una época que abarca, en el

caso presente, menos de 80 años... Hieronymus Praetorius estuvo representado con dos de las mejores muestras de su inspiración: la página instrumental "Así Dios ha amado al mundo" y el igualmente hermoso motete "Cuánto tiempo, oh Dios". Hans Leo Hassler figuró con un maravilloso motete cromático... dos números del Cantar de los Cantares, para 6 voces y acompañamiento instrumental, del sajón Melchior Franck... "La paglia" del organista augsburqués Erbach; el extracto de las variaciones para teclado sobre la canción "Sopla, vientecillo, sopla" de Samuel Scheidt... "La muerte de Adonis", emotiva aria con ritornellos, de Adam Krieger; la Suite de danzas instrumentales, de ritmo y línea tan

vivos, de armonización tan original, del laudista Esajas Reussner y el fragmento de una cantata de Buxtehude...".

En el próximo concierto la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica presentó una audición completa de "La Ofrenda Musical" de Bach, en versión del organista ginebrino Roger Vuataz, adaptada para orquesta por Fernando Rosas, director del conjunto. "Fue una ejecución cuya categoría subió continuamente de grado —dice Heinlein— hasta alcanzar —en el complejo cánon perpetuo, el cánon a cuatro, la Sonata-Trío y el ricercar a seis— calidad excepcional...".

El Cuarteto Vocal del Conservatorio de Colombia, bajo la dirección de Elsa Gutiérrez, ofreció un programa de obras del Medioevo y el Renacimiento, en el cuarto concierto de esta temporada.

A cargo del Quinteto de Vientos Hindemith, del Instituto de Extensión Musical, estuvo el próximo concierto, en el que se ejecutaron obras de Mozart, Seiber, Ibert y Beethoven.

Con un programa de música inglesa isabelina se presentó el Conjunto de Música Antigua, ofreciendo obras de Thomas Morley, Robert Johnson, William Byrd, John Dowland, Thomas Tomkins, etc.

El barítono Fernando Lara, acompañado por Elvira Savi, ofreció un programa con obras de Lully, Mozart, Brahms, Wolf, Faure y De Falla en los que el cantante chileno demostró evidente musicalidad. Elvira Savi secundó con esmero todas las intenciones de la voz.

El Grupo de Cámara de la Universidad Católica, agrupación de reciente creación, inició sus actividades con una selección de páginas de Schubert con un nivel técnico impecable, singular expresión musical y justeza de estilo. Jaime de la Jara y Fernando Ansaldi, violines; Manuel Díaz, viola y Roberto González, cello, tocaron el movimiento de Cuarteto en Do menor, el Octeto del año 1824 ocupó el resto del programa en el que además de los solistas nombrados, más Adolfo Flores en contrabajo, formaron un magnífico quinteto de cuerdas.

Continuando con esta temporada, el tenor Hernán Würth, acompañado por Oscar Ga-

citúa, interpretó obras de Schubert, Grieg y Debussy.

La Orquesta de Cámara, bajo la dirección del maestro David Serendero, ejecutó un programa que incluyó: Bach: Cantata N° 82 para barítono y orquesta, solista Gregorio Cruz y Concierto para violín en Mi Mayor, solista, Fernando Ansaldi y Tchaikowsky: Serenata para cuerdas en Do Mayor, Op. 48.

En un segundo programa bajo la dirección del maestro Serendero, la Orquesta de Cámara ejecutó un programa dedicado a obras de Antonio Vivaldi en el que se incluyó Sinfonía en Si menor y Las Cuatro Estaciones, solista, Jaime de la Jara.

El Conjunto de Música Antigua presentó un interesante programa con obras de Malvezzi, Frescobaldi, Gabrieli, Gastoldi y de Adriano Banchieri "La Pazzia Senile", con realización escénica a cargo de los títeres "Bululu" de Clara Fernández y Paulina Donoso.

El maestro Juan Pablo Izquierdo dirigió un concierto en el que participaron la Orquesta de Cámara, el Grupo Novarum de Percusión, miembros del Quinteto de Bronces "Chile" y del Quinteto de Vientos "Hindemith". El concierto se inició con Suite N° 1 de Bach en la que el director demostró notable nervio; enseguida se escuchó "Homenaje a Federico García Lorca" de Revueltas y la Toccata para percusión de Chávez, vertidas por Izquierda con brillo, magia y misterio. La audición finalizó con el estreno de "Seis hexáforos" de León Schidlowsky, escrita para media docena de bateristas, en memoria de Juan Manuel Valcarcel, miembro fallecido de la Sinfónica de Chile. Sobre este estreno escribe Federico Heinlein: "... Fascinante experimento sonoro que distribuye platillos suspendidos y bombos, tambores y bongós, tomtomes y campanas en distintos puntos de la sala oscura, nos coloca entre varios fuegos acústicos. Creemos oír el ruido de lejanos aviones que paulatinamente se van acercando; nos sobresaltan disparos que despiertan telúrico pavor; podemos sentir las emociones de un explorador rodeado por grupos de caníbales que se comunican nuestra presencia mediante el "telégrafo de la selva"...".

## MOZARTEUM DE CHILE

El Mozarteum de Chile, de reciente creación en el país, se constituyó como Corporación de Derecho Privado y tiene por objetivo traer artistas extranjeros, organizar conciertos gratuitos, contribuir al perfeccionamiento de los músicos chilenos fomentando contactos con los centros musicales extranjeros y participar en la formación de

un "Centro del Arte" que cuente con salas de conciertos adecuadas a las distintas actividades musicales. El Mozarteum de Chile se creó siguiendo la experiencia del Mozarteum Argentino y ya está afiliado a la central de Salzburgo, en Austria.

Gracias al apoyo de la Municipalidad de Santiago, el Mozarteum cuenta con el Teatro

Municipal para la realización de sus conciertos y en colaboración con el Mozarteum Argentino, ambas entidades realizarán, en conjunto, el contrato de artistas. Asimismo, la Escuela de Música de la Universidad Católica ha dado su respaldo a esta iniciativa.

El Directorio Provisional de esta entidad de divulgación de la buena música está constituido por: Osvaldo F. de Castro, Presidente; Fernando Rosas, Vicepresidente y los Directores: Silvia Soublette de Valdés, Revel Dick, José Pablo Domínguez, Gonzalo Figueroa, Agustín Huneeus, Flavián Levine, Hans Storandt y Roberto Yazigi. La Secretaría Ejecutiva es Amelia Célis de Orrego.

El Mozarteum de Chile tiene socios de dos categorías: socios cooperadores y socios activos.

Hasta el momento el Mozarteum de Chile auspició la visita de la Orquesta Hallé de Manchester conjuntamente con el Consejo Británico y la Municipalidad de Santiago; organizó el recital de piano del pianista canadiense Malcolm Troup en un concierto gratuito de mediodía y en su Primer Festival Internacional de Música de Cámara, presentó el Conjunto de Música Antigua de Bruselas, que goza de fama mundial y fue fundado en Bruselas en 1933 por Stafford Cape.

Este célebre Conjunto ha tenido un papel importante en el redescubrimiento y la divulgación del patrimonio medioeval y renacentista, sobre todo a través de sus graba-

ciones que integraron las primeras antologías de la historia de la música.

Al referirse a este concierto, Federico Heinlein dice en su crítica: "...aire de museo prevaleció en la audición, relativamente exenta del entusiasmo, la espontaneidad y el fuste que caracterizan a los mejores conjuntos actuales de música antigua. Sin embargo, dentro de cierta monotonía condicionada también por la elección del programa, hubo logros dignos de la fama del grupo, formado por cinco voces e igual número de instrumentos... El acierto más convincente de la combinación de ambos cuerpos sonoros fue, a nuestro juicio, el austero "Hermitaño quiero ser", de Juan del Encina, para soprano, tenor, flauta dulce, laud y dos violas".

Continuando con su temporada de música de cámara, el Mozarteum de Chile presentó a "I Musici" de Roma, conjunto que se ha especializado en la interpretación de compositores del período barroco italiano y que cuenta entre sus integrantes con el famoso violinista Roberto Michelucci considerado entre los tres primeros violinistas del mundo.

"I Musici" ofreció un programa con: *Corelli: Concerto Grosso Op. 6, N° 3* y *Vivaldi: Concerto en Sol menor* y "Las cuatro Estaciones".

Sobre este concierto dijo F. Heinlein: "...El grupo romano, que se desempeña sin director, exhibe firmeza y disciplina admirables...".

## CONCIERTOS EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS

### ARICA:

En junio de este año, el Centro Universitario de Arica dependiente de la Universidad de Chile, inició las actividades del Conservatorio de Música de la Universidad de Chile de Arica con una matrícula de ochenta alumnos. Están enseñando en el Conservatorio de Arica los siguientes profesores: Piano: Galvarino Mendoza y Eliana Piñeiro; Violín: Hernán Jara; Violoncello: José de Lussi; Guitarra: Emilia Fernández; Trompeta y Trombón: Manuel Memani; Teoría, Solfeo y Práctica Coral: Eliana Piñeiro.

El Trío Filarmónico integrado por: Hernán Jara, violín; José de Lussi, cello y Galvarino Mendoza, piano, está realizando una amplia labor de difusión musical a través de conciertos para alumnos, profesores y para público en general, y conciertos escolares todos los sábados en la mañana. Además, el Trío Filarmónico realizó una gira de conciertos a Iquique y Antofagasta que fueron auspiciados por los Centros Universitarios de las ciudades mencionadas.

### ANTOFAGASTA:

Bajo la dirección de su director titular, Rafael Ramos Vivar, la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile en Antofagasta inició, el 10 de mayo, su VII Temporada Oficial, la que incluyó 10 conciertos, entre actuaciones del conjunto y recitales.

En el primer concierto de la Sinfónica de Antofagasta se ejecutaron obras de: Bach, Haydn, Grieg y Rossini. El segundo concierto estuvo a cargo del Trío del Conservatorio Regional de Música, integrado por: Gloria González, violín; Fulvio Kirby, cello y Armando Moraga, piano, quienes interpretaron obras de: Händel, Haydn y Beethoven. La Orquesta Sinfónica, bajo la dirección de Rafael Ramos, tuvo a su cargo el tercero de estos conciertos. El programa incluyó obras de Telemann, Beethoven, Soro, Delibes y van Suppe. El pianista y Director del Conservatorio, Armando Molina, ofreció un recital en el que ejecutó un programa a base de obras de Bach, Chopin, Debussy, Liszt y Baeza. Siempre bajo la dirección de su titular, la Orquesta Sinfónica ejecutó,

en el quinto concierto, obras de Händel, Haydn, von Weber y Borodin. La concertista en guitarra, Lilibiana Pérez, ofreció un recital cuyo programa incluyó obras de Carcassi, Anónimos del Renacimiento, Sor, Beethoven, Schubert, Sinópoli, Sirera, Malats y Tárrega. La Orquesta Sinfónica, bajo la dirección del director invitado, maestro Joaquín Taulis, interpretó obras de Bartok, Liszt, Gluck y Haydn. Los últimos tres conciertos de la temporada fueron dirigidos por los maestros invitados, Jorge Peña Hen y Dusan Teodorovic.

La Orquesta Sinfónica de Antofagasta además de los conciertos oficiales, con sus respectivas repeticiones, realizó giras a la Oficina Salitrera de María Elena y a Topopilla. Además de los conciertos oficiales ofreció conciertos educacionales en los que el director del conjunto explicó la constitución de una Orquesta Sinfónica y realizó un sencillo análisis del Primer Movimiento de la Sinfonía Inconclusa de Schubert haciendo oír, por los instrumentos respectivos, los principales temas de este movimiento. En Antofagasta, la Orquesta Sinfónica realiza una amplia labor de difusión a través de los conciertos sinfónicos comentados en Escuelas Primarias, Liceos y en la Ciudad Universitaria y al aire libre bajo el auspicio de las Juntas de Vecinos. Además, la Orquesta acompaña a los más distinguidos alumnos del Conservatorio Regional en sus presentaciones anuales.

Otra importante labor realizada por la Orquesta Sinfónica es su participación en las obras sinfónico-corales con el Coro del Magisterio de Antofagasta que dirige Gabriel Rojas, y con el Coro de la Escuela Normal Superior de Antofagasta, bajo la dirección del profesor Alvaro Gómez Andrade. Durante este año se cantó "Credo" de Scarlatti; "La Creación" de Haydn y "El Mesías" de Händel.

#### OVALLE:

La Sociedad Musical de Ovalle "Dr. Antonio Tirado Lanas" inició su Temporada Oficial de Música de Cámara con un recital de la pianista Flora Guerra, el 10 de mayo. La artista tocó un programa con obras de Schubert, Schumann, Brahms y Chopin. El violista español, Manuel Díaz, con Pauline Jenkin al piano, ofrecieron un concierto con obras de Couperin, Vitali, Schulman y Bartok. El pianista chileno Lionel Party ofreció un *Festival Debussy* en el que incluyó *Images*, *Preludios*, *Estampes* y *Pour le Piano*. Lionel Saavedra, en su recital de piano, tocó obras de Beethoven, Brahms y Schumann. El violinista Fernando Ansaldi, con Frida Conn al piano, tocaron un programa con obras de: Corelli, Mozart, Grieg, Beethoven y Bazzini y la flautista Jo-

sefina Sanmartín, con Julio Laks al piano, ofrecieron el 24 de septiembre un concierto con el siguiente programa: *Händel: Sonata N° 2*; *Bach: Sonata VII*; *Hindemith: Sonata (1936)* y *Fauré: Fantasía Op. 79*.

#### CONCEPCION:

Doña Laurencia Contreras Lema, fundadora y directora del Conservatorio de Música de Concepción y creadora de la Agrupación de los Amigos de la Música, acaba de ser agraciada con el Premio Municipal de Arte 1968 que fue instituido en 1954 y que hasta la fecha sólo fue otorgado a Arturo Medina, Director del Coro de Concepción y a Wilfred Junge, Director de la Orquesta Sinfónica de Concepción.

La actividad que ha desarrollado doña Laurencia Contreras no se ha limitado a la educación musical en su Conservatorio, su experiencia la impulsó a escribir el "Silabario Musical", obra que se encuentra en prensa en tercera edición y que ha servido a muchos conservatorios e institutos de enseñanza musical en el país, además en todo tiempo ha impulsado la difusión de la música a través de conciertos, obteniendo la visita de destacados músicos a Concepción. La labor realizada por la Agrupación de los Amigos de la Música, durante este año, incluye un recital de Herminia Raccagni el 8 de mayo; un concierto del Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valparaíso, que dirige Marco Dusi; y el recital de la pianista Ariadna Colli, joven artista chilena que visitó Concepción antes de partir a Varsovia donde realizará estudios superiores de piano hasta terminar sus estudios.

#### TEMUCO:

La Organización de Conciertos de Cámara de los Coros Polifónicos Santa Cecilia de Temuco, que dirige Lucía Hernández Rivas, inició la temporada de conciertos el 25 de mayo con la presentación de la Orquesta de Cámara del Conservatorio de Música de la Universidad Austral de Valdivia bajo la dirección de Agustín Cullell. En este concierto la Orquesta tocó obras de J. S. Bach, K. Ph. E. Bach, Barber y Grieg. El 31 del mismo mes hubo un concierto lírico a cargo de Patricia Vásquez, soprano y Isimildo Tedeschi, tenor, con Eliana del Valle al piano. Los cantantes ofrecieron Arias y Duos de Gluck, Händel, Verdi, Puccini y canciones de Chopin y Tschaiowsky.

Durante el mes de junio volvió a presentarse la Orquesta de Cámara del Conservatorio de Música de la Universidad Austral, siempre bajo la dirección de su titular Agustín Cullell, con obras de Händel, Respighi y Bloch.

Continuó la temporada con la actuación del "Insieme Di Firenze" en el que este conjunto de cámara formado en 1965, tocó: Haydn: Divertimento en Si bemol para flauta, oboe, clarinete, fagot y corno; Beethoven: Quinteto en Mi bemol Op. 16 para piano, oboe, clarinete, fagot y corno; Rossini: Cuarteto N° 1 para flauta, clarinete, fagot y corno y Rimsky Korsawoff: Quinteto en Si bemol Mayor para piano, fagot, flauta, clarinete, fagot y corno.

El pianista canadiense Malcolm Troup actuó durante el mes de agosto en un recital con obras de Schumann, Liszt, Wilfred Mellers, compositor británico, de quien dio a conocer el "Natalis Invicti Solis" y el segundo libro de Preludios de Debussy.

Patricio Salvatierra con Eliana Valle al piano ofrecieron un recital para violín y piano a base de obras de: Vitali-Aver, Beethoven, Ravel, Bloch y Wieniawsky.

Con un concierto del Coro Polifónico Santa Cecilia, en Arica, el conjunto bajo la dirección de Lucía Hernández, inició una gira a Perú, ofreciendo dos conciertos en Lima, en la Universidad Mayor de San Marcos y en la Sala Sociedad Bernardo O'Higgins. En estos conciertos el Coro cantó obras de Victoria, Gastoldi, Dowland, Pilkington, Jannequin, Costeley, Vivaldi, Negro Spirituals y obras de los compositores chilenos Juan Amenábar, Pedro Núñez Navarrete y tradicionales chilenos.

*Gira por el Sur de Sylvia Wilckens y Francisco Vicuña.*

La soprano Sylvia Wilckens y el tenor Francisco Vicuña, acompañados por la pia-

nista Margarita Herrera, realizaron una gira por la zona sur. En Puerto Montt la actuación de los artistas fue calificada de "alta jerarquía" y agrega el crítico que "impresionaron al público con su seguridad, perfecto ensamblamiento de voces y hermoso timbre. El desempeño de Margarita Herrera, destacado". "La Prensa", de Osorno, comenta el recital ofrecido en esa ciudad, diciendo: "Ambos cantantes supieron mantenerse en una línea de estilo de música de cámara en su forma más rigurosa y elevada". "El Correo" de Valdivia apunta que "las canciones de Schubert, Beethoven, Schumann, Grieg y Mozart cobraron extraordinario relieve en las voces de estos notables cantantes nacionales. El acompañamiento al piano estuvo a cargo de la concertista Margarita Herrera, quien cumplió con la solvencia que ya le es característica". En Concepción, el periódico chileno-alemán "Cóndor", dice sobre el recital en esa ciudad: "El tenor Vicuña, del que nos gustó especialmente "La Trucha" de Schubert, es dueño de una voz agradable y disciplinada, amén de una pulcra dicción. Pensamos que tiene por delante un gran futuro, recordándonos a veces el timbre característico del fallecido Jussi Bjoerling. El soprano de Sylvia Wilckens pertenece a una cantante ya experimentada. Con mucho sentimiento, expresión y exactitud supo extraer de su hermosa voz todo lo que exigen los lieder de Grieg. Digna de particular mención es Margarita Herrera como acompañante. En cuanto a técnica y sensibilidad su desempeño fue sin tacha, y su poder de adaptación, considerable".

**ELECCION DE DECANO Y SECRETARIO DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES**

El 20 de agosto de 1968, en la Casa Central de la Universidad de Chile, se realizó la elección de las nuevas autoridades que regirán la Facultad Reformada, elección en la que participaron todos los profesores, técnicos, funcionarios, alumnos y personal de servicio de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, divididos en Categorías A, B y C, y estudiantes.

Para el cargo de Decano se presentaron la Srta. Elisa Gayán y el Sr. Samuel Claro y para Secretario, el Sr. Gustavo Becerra y el Sr. Hernán Würth.

Los resultados de la elección fue la siguiente:

|                     |     |
|---------------------|-----|
| <i>Decano:</i>      |     |
| <i>Categoría A</i>  |     |
| Gayán . . . . .     | 185 |
| Claro . . . . .     | 102 |
| En blanco . . . . . | 5   |

|                     |     |
|---------------------|-----|
| <i>Categoría B</i>  |     |
| Gayán . . . . .     | 44  |
| Claro . . . . .     | 8   |
| <i>Categoría C</i>  |     |
| Gayán . . . . .     | 124 |
| Claro . . . . .     | 35  |
| <i>Estudiantes</i>  |     |
| Gayán . . . . .     | 477 |
| Claro . . . . .     | 108 |
| En blanco . . . . . | 3   |

*Secretario:*

|                     |     |
|---------------------|-----|
| <i>Categoría A</i>  |     |
| Becerra . . . . .   | 195 |
| Würth . . . . .     | 82  |
| En blanco . . . . . | 2   |

|                                           |     |                                                                                                                                                                                |     |
|-------------------------------------------|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Categoría B</i>                        |     | Botto, Carlos . . . . .                                                                                                                                                        | 77  |
| Becerra . . . . .                         | 49  | De la Jara, Jaime . . . . .                                                                                                                                                    | 74  |
| Würth . . . . .                           | 3   | Molina, Osvaldo . . . . .                                                                                                                                                      | 70  |
| Nulos . . . . .                           | 2   | <i>Estudiantes</i>                                                                                                                                                             |     |
| <i>Categoría C</i>                        |     | <i>Lista A</i>                                                                                                                                                                 |     |
| Becerra . . . . .                         | 136 | Del Solar, Sergio . . . . .                                                                                                                                                    | 164 |
| Würth . . . . .                           | 23  | Miró, Iván . . . . .                                                                                                                                                           | 102 |
| Nulos . . . . .                           | 5   | Matamala, Carlos . . . . .                                                                                                                                                     | 78  |
| En blanco . . . . .                       | 1   | Cánepa, Gina . . . . .                                                                                                                                                         | 46  |
| <i>Estudiantes</i>                        |     | Abarzúa, Gloria . . . . .                                                                                                                                                      | 28  |
| Becerra . . . . .                         | 476 | Cortés, Eduardo . . . . .                                                                                                                                                      | 27  |
| Würth . . . . .                           | 87  | <i>Lista B</i>                                                                                                                                                                 |     |
| En blanco . . . . .                       | 22  | Schweitzer, Donata . . . . .                                                                                                                                                   | 47  |
| Nulos . . . . .                           | 4   | A la Comisión de Reforma, las Asambleas respectivas de Técnicos (2 representantes); Administrativos (2 representantes) y Personal de Servicio (3 representantes), eligieron a: |     |
| <i>Elección de la Comisión de Reforma</i> |     |                                                                                                                                                                                |     |
| <i>Académicos</i>                         |     |                                                                                                                                                                                |     |
| Becerra, Gustavo . . . . .                | 163 | <i>Técnicos</i>                                                                                                                                                                |     |
| García, Fernando . . . . .                | 157 | Pacheco, Santiago.                                                                                                                                                             |     |
| Bunster, Patricio . . . . .               | 156 | Bravo, Héctor.                                                                                                                                                                 |     |
| Ortega, Sergio . . . . .                  | 147 | <i>Administrativos</i>                                                                                                                                                         |     |
| Trumper, Bernardo . . . . .               | 144 | Lafourcade, Fernando.                                                                                                                                                          |     |
| Piga, Domingo . . . . .                   | 136 | Tapia, Gloria.                                                                                                                                                                 |     |
| Rodríguez, Orlando . . . . .              | 126 | <i>Personal de Servicio</i>                                                                                                                                                    |     |
| Navarro, Oscar . . . . .                  | 111 | Acuña, Mario                                                                                                                                                                   |     |
| Riesco, Carlos . . . . .                  | 92  | Flores, Humberto.                                                                                                                                                              |     |
| Claro, Samuel . . . . .                   | 87  | Riquelme, Carlos.                                                                                                                                                              |     |
| Serendero, David . . . . .                | 82  |                                                                                                                                                                                |     |

## NOTICIAS

### *David Serendero Director del Conservatorio Nacional de Música.*

A raíz de la renuncia al cargo de Director del Conservatorio del compositor Carlos Botto, el violinista y director ayudante de la Orquesta Sinfónica de Chile, David Serendero, se hizo cargo de la dirección del plantel.

Entre las iniciativas del nuevo Director del Conservatorio merece destacarse la creación de la Cátedra de Dirección Orquestal que estará a su cargo.

### *Nueva sede de la Escuela Musical Vespertina.*

El 7 de mayo se inauguró el nuevo local de la Escuela Musical Vespertina en Agustinas 1564. El establecimiento cuenta con 820 alumnos y su director recientemente elegido, al abandonar el cargo su fundadora y directora Srta. Elisa Gayán, al ser elegida Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, es el Sr. Guillermo Cárdenas.

La Escuela Musical Vespertina exige como único requisito a sus alumnos el deseo de aprender música y pueden ingresar a ella todas las personas interesadas por aprender

armonía, guitarra clásica, acordeón, canto, violín, cello, contrabajo, guitarra folklórica, neofolklore y percusión.

### *Teatro del Conservatorio Nacional llevará el nombre de Isidora Zegers de Huneeus.*

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, en sesión celebrada el 16 de mayo de 1968, bajo la presidencia del Decano don Domingo Santa Cruz y con la asistencia de la mayoría de los profesores de la Facultad, tomó el acuerdo, por unanimidad, de dar el nombre de doña Isidora Zegers de Huneeus a la nueva sala del Conservatorio Nacional de Música, ubicada en Compañía 1264.

El 29 de enero de 1851 las autoridades gubernamentales de Chile aprobaron el reglamento del Conservatorio Nacional de Música y el 2 de septiembre de ese mismo año, por decreto, fue elegida la Academia del Conservatorio. Sus miembros, en uso de sus atribuciones y "deseando dar un testimonio del alto aprecio que hace el Gobierno de los talentos, capacidad y amor a las bellas artes que distinguen a doña Isidora Zegers de Huneeus, vino a nombrarla Presidente de la Academia del Conservatorio".



Para perpetuar el recuerdo de esta insigne dama, cantante que encarnó brillantemente el "bel canto", primera Presidente de la Academia del Conservatorio, impulsadora de la vida musical chilena y hasta editora de "El Semanario Musical", primera revista especializada en la materia en Chile, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile decidió darle el nombre de doña Isidora Zegers de Huneeus a la sala de conciertos recientemente terminada en el edificio que ocupan los servicios musicales de la Universidad.

*Don Arturo Alessandri Rodríguez, Miembro Honorario de la Facultad.*

En la misma sesión de Facultad del 16 de mayo de 1968, la corporación, por unanimidad, confirió a don Arturo Alessandri Rodríguez el título de Miembro Honorario. Al adoptar este acuerdo la Facultad se asoció a los homenajes que tanto la Universidad de Chile como el Poder Judicial rindieron al eminente catedrático, Decano de la Facultad de Derecho y Vice Rector de la Universidad con motivo de su retiro de las actividades docentes. La Facultad de Música recordó con afecto y agradecimiento los muchos desvelos que el profesor Alessandri se impuso desde su cargo de Decano de la Facultad de Derecho y luego de Vice Rector en la creación y desarrollo del Instituto de Extensión Musical, como asimismo el apoyo que dispensó a la antigua Facultad de Bellas Artes de la que, posteriormente, surgió la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. El Instituto del Teatro y la Escuela del Teatro se asociaron también de un modo particular en el homenaje hacia quien fue un constante sostenedor del progreso del arte dramático en el país, iniciado en la época del Teatro Experimental.

*María Iris Radrigán y Ariadna Colli becadas a Polonia.*

Las pianistas chilenas M. I. Radrigán y A. Colli han sido becadas por el Gobierno de la República Popular de Polonia para continuar estudios superiores de piano en Varsovia. La beca de la Srta. Radrigán, alumna del profesor Carlos Botto en el Conservatorio Nacional de Música, es por un año y la de la Srta. Colli, alumna de Nino Colli, se prolongará hasta el término de sus estudios.

*Cursos en el Instituto de Investigaciones Musicales.*

En el último trimestre del año, el Instituto de Investigaciones Musicales organizó tres cursos de divulgación y extensión: el compositor Tomás Lefever tuvo a su cargo

el dedicado a "El Folklore Musical en la Música Artística chilena"; la profesora argentina Ercilia Moreno, miembro del Instituto Musical "Carlos Vega" de Buenos Aires, dictó un curso sobre "Panorama del Folklore Musical argentino y su cotejo con el chileno" y los investigadores del Instituto, Raquel Barros y Manuel Dannemann tuvieron a su cargo el curso sobre "El Romance Folklórico chileno". Cada uno de estos cursos fue ilustrado con ejemplos musicales y diapositivas. Los cursos se realizaron en el Conservatorio Nacional de Música.

*Homenaje a Vicente Salas Viu.*

Para conmemorar el primer aniversario de su fallecimiento, el Instituto de Investigaciones Musicales dedicó una audición radial a la memoria de Vicente Salas Viu en la que el profesor Dannemann recordó al músico, el maestro, escritor y director. En el Conservatorio Nacional de Música se colocó una placa con su nombre en la sala en la que Salas Viu dictó su último Seminario sobre música chilena, en 1967; en el diario "El Mercurio" se le recordó en un artículo publicado en la página de "Arte y Cultura", titulado "Con Vicente Salas Viu" y después de una Misa por el descanso de su alma se procedió a cancelar la cuota a la Fundación Vicente Salas Viu de la Sala para Niños del Hogar de Cristo.

*Patricia Ibarra becada a Indiana.*

La profesora de Teoría del Conservatorio Nacional de Música, Patricia Ibarra, que actualmente se encuentra becada en la Universidad de Fredonia en Nueva York, ha sido agraciada, dado sus sobresalientes méritos, con una beca para estudiar Etnomusicología en la Universidad de Indiana. La Srta. Ibarra es la primera chilena que obtiene una beca para proseguir estudios etnomusicológicos en el más importante centro de esta especialidad en los Estados Unidos. La Beca en Indiana le fue ofrecida después que se conoció allí su sobresaliente Memoria sobre el "Folklore del Norte de Chile", enviada por el Instituto de Investigaciones Musicales que patrocinaba esta beca.

*III Conferencia Interamericana de Educación Escolar en Colombia.*

Entre el 26 y 31 de mayo tuvo lugar en Medellín, en el Conservatorio de Música de la Universidad de Antioquía, la III Conferencia Interamericana de Educación Musical Escolar, evento que contó con la coordinación técnica del Instituto Interamericano de Educación Musical de Chile que es la institución piloto para América Latina. La Conferencia organizada por el Consejo

Interamericano de Música contó con la asistencia de delegados de toda América, desde Canadá a la Argentina.

El punto más importante del temario de la Conferencia fue la demostración práctica de los diversos sistemas que se están aplicando en la actualidad y las posibilidades pedagógicas que encierran para lograr el desarrollo integral del niño y el cultivo de su musicalidad. Se estudiaron los aportes de los métodos Kodaly, Orff, Ward y Suzuki y además hubo demostraciones de práctica instrumental colectiva, técnica vocal y musicoterapia, educación musical por televisión y educación musical por radio.

#### iv Festival Interamericano de Música en Washington.

Bajo los auspicios de la Unión Panamericana y el Consejo Interamericano de Música, se celebró en Washington, entre el 19 y el 30 de junio, el iv Festival Interamericano de Música.

El Festival se inició con el Concierto de la National Chamber Orchestra bajo la dirección del maestro argentino Antonio Tauriello y estuvo dedicado a música de vanguardia en América Latina. En primera audición mundial se escuchó: *Cantus Creativus*, para cuatro grupos instrumentales, del brasileño José Almeida Prado; *Contrastes 1968* para dos pianos y orquesta de cámara de Gerardo Gandini, con los pianistas argentinos Gerardo Gandini y Armando Krieger y *Quodlibet III* para conjunto de cámara del chileno Gabriel Brncic. Completó este programa *Xilofonías* del mexicano Mario Kuri-Aldana y *Divertimento III* del peruano César Bolaños.

El segundo programa estuvo dedicado a Música Instrumental combinada con Música Electrónica, estrenándose en Norteamérica *Juegos* para piano y grabación en cinta magnética de Gustavo Becerra y *Didipos I* para sonidos electrónicos del argentino Francisco Kroepfl. En estreno en las Américas se escuchó *Música* para el documental polaco "El mundo en que vivimos" del ecuatoriano Mestas Manguashca. El programa incluyó *Sincronismos No 2* para cuatro instrumentos y sonidos electrónicos de Mario Davidovsky; y de los norteamericanos Jacob Druckman: *Animus I* para trombón y cinta magnética y *Of Wood and Brass* de Vladimir Ussachevsky, compositor que visitó Santiago pocos días después del Festival de Washington y que dio a conocer entre nosotros no sólo esta interesantísima obra electrónica sino que muchas otras suyas como también de los más destacados compositores de música electrónica de las Américas.

La National Chamber Orchestra, siempre dirigida por Antonio Tauriello, tuvo a su cargo el tercer programa en el que hubo

dos estrenos mundiales: *Canticum Instrumentalis* del brasileño Marlos Nobre y *Metamorfosis d'Après une lecture de Kafka* para piano y quince instrumentos del argentino Armando Krieger. Como estrenos en los EE. UU. se escuchó *Elegy for Strings* del portorriqueño Rafael Aponte-Ledee y *Fissions*, del peruano Edgar Valcarcel. También se incluyó en este programa *Eidesis II*, para trece instrumentos, del argentino Alcides Lanza.

El Conjunto Coral brasileño de Roberto de Regina, en el cuarto concierto, hizo escuchar en estrenos mundiales: *Missa Breve*, sobre ritmos brasileños folklóricos de Aylton Escobar, de Brasil, *Tocata para Flauta y piano* y *Alle Psalite cum Luya*, del mismo autor. En estreno en Norteamérica se escuchó: *Cantar de Amor* del brasileño Edino Krieger; *Ele Nasceu lá na Luanda*, de Adelaide Pereira da Silva y *Dos canções de Esther Schiar*, ambas de Brasil. El programa se completó con obras de Oscar Lorenzo Fernández, de Brasil, Rodolfo Halffter, de México y de los chilenos Domingo Santa Cruz y Alfonso Letelier.

La Orquesta Sinfónica Nacional de Washington, bajo la dirección de Howard Mitchell, estrenó en primera audición mundial: *Hymn to the Americas*, para soprano, coro mixto y orquesta, escrito especialmente para el Festival por el norteamericano Rudolph Schirmer, con la soprano Elda Lee; *Concierto para piano y orquesta* del norteamericano Robert Ward y *Recitativo y Variaciones para orquesta* del uruguayo Héctor Tosar, obra comisionada por el iv Festival. Se completó el programa con *Cuarteta Sinfonia Op. 59* de Juan Orrego Salas y *Scenes from the opera "Antony and Cleopatra"* de Samuel Barber.

El Beaux-Arts String Quartet, el 24 de junio, hizo escuchar en primera audición mundial *Cuarteto 1967* de León Schidlowsky, obra especialmente comisionada por el iv Festival Interamericano y *Zinctum* del uruguayo Sergio Cervetti. En primera audición en los EE. UU. se escuchó *Cuarteto No 2* del mexicano Manuel Enriquez; *Cuarteto No 3* de la argentina Hilda Dianda y *Cuarteto No 7* del brasileño Claudio Santoro.

Al día siguiente, el Quinteto de Vientos del Mozarteum Argentino, ofreció el estreno mundial de *Mitos, Sueños y Constelaciones* del venezolano Alexis Rago, obra comisionada por el iv Festival y *Divertimento sobre temas de Paul Klee, Op. 37*, del argentino Robert García-Morillo. Este programa se completó con el estreno en EE. UU. de *Divertimento*, del argentino Virtu Maragno.

El 27 de junio, un Conjunto Instrumental bajo la dirección del maestro español Enrique García-Asensio, ofreció un programa dedicado a los compositores españoles de

vanguardia en el que se realizó el estreno mundial de *Vertices*, de Miguel Angel Coria y los estrenos en E.E. U.U. de: *Objetos Sonoros*, de Ramón Barce; *Geometrías*, de Leonardo Balada; *Tres Piezas* para doble quinteto y percusión, de Anton García-Abril; *Antiphonismói*, de Cristóbal Halffter; *Cesuras*, de Luis de Pablo; *Car en Effet...* de Tomas Marco y *Superficie N° 1*, de Carmelo A. Bernaola.

Los dos últimos conciertos del Festival estuvieron a cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington, el primero fue dirigido por Guillermo Espinosa, en el que se escucharon los estrenos en E.E. U.U. de: *Anticipación* y *Breve Imitación* del venezolano Gonzalo Castellanos y *Poemas del Amor* y *de la Muerte* de Luis Sandi, de México. El programa se completó con: *Lyric for Orchestra*, del canadiense Harry Somers y *Sinfonía N° 3* de Blas Galindo, de México. El último concierto fue dirigido por Walter Hendl. En estrenos mundiales se escucharon: *Sonic Landscape* del norteamericano Lester Trimble y *Concierto para Piano* de Antonio Tauriello y en estrenos en E.E. U.U.: *Poema de Itabira*, para contralto y orquesta de Heitor Villa-Lobos; *Monte Gilboa*, *Lamentaciones de David por la muerte de Saúl* y *Janatán*, del cubano Julián Orbón y *Sinfonía*, con Tema y Cinco Variaciones, del panameño Roque Cordero.

#### *Visita de Vladimir Ussachevsky.*

El compositor norteamericano de música electrónica, miembro del Taller de Música Electrónica de la Universidad de Columbia en Nueva York, visitó Chile a fines de junio y ofreció a compositores y músicos chilenos una serie de conferencias sobre "Aspectos electrónicos de la música contemporánea" ilustradas con ejemplos sonoros de los más destacados compositores europeos y de las Américas y varias composiciones suyas. La visita de Ussachevsky fue la más importante que ha tenido Chile después de la del profesor Werner Meyer-Eppler, en 1958, para quienes se interesan por el novedoso y fascinante mundo de la música electrónica.

#### *Carmen Domínguez obtuvo el título de Licenciada en Órgano en Barcelona.*

La organista Carmen Domínguez que realizó estudios de piano en el Conservatorio Nacional de Música de Santiago con la profesora Inés Santander, de Pedagogía en Educación Musical y de órgano con el maestro Julio Perceval hasta la muerte del maestro, obtuvo en 1966 el título de Pedagogía en Educación Musical, partiendo de inmediato a Barcelona con una beca del Gobierno de España para continuar estudios

superiores de órgano con Montserrat Torrent, una de las más destacadas organistas de Europa. Este año, Carmen Domínguez obtuvo el título de Licenciada en Órgano, o sea el correspondiente a Maestro de Capilla en el resto de los países europeos.

#### *Juan Pablo Izquierdo dirigió la Orquesta Sinfónica de Chile durante una breve visita al país.*

Invitado por el Instituto de Extensión Musical, el maestro Juan Pablo Izquierdo dirigió a la Sinfónica de Chile en varios conciertos y además actuó con la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica tanto en esa Universidad como en el Canal 13 de Televisión.

Juan Pablo Izquierdo fue alumno en dirección orquestal de Hermann Scherchen y en Viena realizó estudios de composición con Karl Schiske. En enero de 1966 obtuvo el Primer Premio en el Concurso Internacional Dimitri Mitropoulos lo que le significó un contrato por un año para actuar como director asistente de la Orquesta Filarmónica de esa ciudad. El año pasado fue invitado a dirigir la Orquesta Residente de La Haya y designado director titular de los Conjuntos de Conciertos y Opera de la Universidad de Indiana en Estados Unidos.

Tan pronto como terminó sus compromisos en Chile, el maestro Izquierdo partió a Brasil donde dirigió una serie de conciertos y posteriormente actuará en Holanda, Alemania, Inglaterra y otros países europeos antes de volver a Indiana.

#### *Cursos de Extensión en la Escuela Moderna de Música.*

La Escuela Moderna de Música que dirige Elena Waiss inició, el 29 de julio, una Temporada de Extensión Artística y Cultural. Las conferencias y charlas estuvieron a cargo de los profesores Carlos Botto y Ruth Albert, presentándose finalmente dos audiciones con los más destacados alumnos de la Escuela Moderna. Ofrecieron conciertos los solistas Flora Guerra, Hernán Würth, Lionel Party, Jaime Escobedo y otros.

#### *Isabel Aretz de Ramón y Rivera se Doctoró en la Pontificia Universidad Católica de Buenos Aires.*

En el Aula Magna de la Universidad Católica de Buenos Aires, la profesora Isabel Aretz se graduó como Doctora en Música (Especialidad Musicología) obteniendo la calificación *Maxima cum laude*. El Jurado de Tesis fue integrado por el R. P. Guillermo Furlong S. J. y los profesores Juan Francisco Giacobbe y Bruno Jacovella. Debe destacarse muy especialmente que

se trata del primer doctorado en música que se otorga en Argentina.

La personalidad de la Dra. Isabel Aretz de Ramón y Rivera es ampliamente conocida por nuestros lectores a través de los trabajos musicológicos y etnomusicológicos editados en números anteriores de esta publicación, como también las contribuciones de su esposo, Dr. Felipe Ramón y Rivera a la etnomusicología hispanoamericana y muy específicamente a la venezolana.

*Centro de Difusión e Información de la Música de América Latina crea UNESCO.*

El Instituto Internacional de Estudios Comparativos de la Música y Documentación Musical de la UNESCO ha creado el Centro de Difusión e Información de la Música de América Latina demostrando, así, una actitud nueva del Viejo Mundo con respecto al Nuevo. Este es el comienzo de un más justo reconocimiento de los valores de la música hispanoamericana.

*Manuel Dannemann invitado por la Universidad de Indiana para dictar cursos sobre Folklore español e hispanoamericano.*

Volvió de Estados Unidos el investigador y profesor del Instituto de Investigaciones Musicales, Manuel Dannemann, quien fue invitado por la Universidad de Indiana para dictar cursos sobre Folklore español e hispanoamericano durante el año académico, dentro del Programa Interamericano de Etnomusicología. La asistencia a este curso fue obligatoria para los alumnos de varias carreras dentro del campo de la pedagogía y la etnomusicología.

La Universidad de Indiana que posee uno de los archivos más importantes de música folklórica aborígen proporcionó a Dannemann un amplio campo de investigación y además realizó estudios de Técnicas Cartográficas a fin de completar su ya iniciado trabajo sobre un mapa folklórico chileno, trabajo que editaremos en un próximo número.

*Sexto Festival de Primavera del Centro Latinoamericano de Música de Indiana.*

Entre el 17 y 19 de abril, en el Recital Hall de la Escuela de Música de la Universidad de Indiana, se celebró el Sexto Festival de Primavera de Música Latinoamericana.

Actuó en el Festival la Orquesta de Concursos de la Universidad de Indiana bajo la dirección de Juan Pablo Izquierdo, el Conjunto de Percusión, los University Singers y el Berkshire Quartet con los solistas Linda Anderson y Carole Farley.

El primer concierto incluyó obras latino-

americanas escritas durante el último cuarto de siglo y ampliamente conocidas en el continente tales como: *Planos, de Silvestre Revueltas; Canciones Castellanas, de Juan Orrego Salas; Cantata para América Mágica, de Alberto Ginastera y Tres Sincronismos de Mario Davidovsky*, obra que incluye música electrónica e instrumentos.

En el segundo concierto figuró el estreno en Estados Unidos de la *Misa en Mi Bemol* del compositor brasileño *Lobo de Mesquita*, destacado creador mulato de Minas Gerais de mediados del siglo XVIII; *Música Nocturna* de Gerardo Gandini, de Argentina; *Visione*, de Pozzi Escot, de Perú; *Distancias*, de Adolfo Allende, de Chile; *Cuarteto para Corno*, de Alcides Lanza, de Argentina y *Noneto de Villa Lobos*.

En el último concierto del Festival se incluyó: *Dedalus*, de Carlos Paz, de Argentina; *Preludio a Colón*, de Julián Carrillo, de México; *Cuarteto N° 4 de Gustavo Becerra*; *Laudes*, de Celso Garrido-Lecca; *Ocho Miniaturas* para orquesta de Roque Cordero, de Panamá y *Llaqui*, de León Schidlowsky.

*Carmen Luisa Letelier triunfa en Lima.*

La contralto Carmen Luisa Letelier, alumna del curso superior de canto en la cátedra de Lila Cerda en el Conservatorio Nacional de Música, fue invitada a Lima para participar como solista en el Oratorio de G. F. Haendel, "Judas Macabeo", oportunidad en la que cosechó los elogios de la crítica y el entusiasmo del público.

El eminente músico peruano Manuel Cuadros Barr —que realizó sus estudios de música en Chile en el Conservatorio Nacional de Música y que creara el conjunto de solistas "Cantantes de Cámara de Santiago" que tantos éxitos cosechara años atrás— actualmente director del afamado Coro del Estado de Lima, fundador y titular de la recientemente creada Orquesta Sinfónica de Cámara de Lima, invitó para la primera actuación de este conjunto orquestal, a un grupo de eminentes músicos que participaron en el estreno en el Perú de "Judas Macabeo", de Haendel.

La obra fue repetida tres veces con éxito sin precedentes en Lima, las que tuvieron lugar en el hermoso y amplio auditorio del colegio Santa Ursula, además de una presentación particularmente emotiva en la Sinagoga de Lima.

El "Judas Macabeo" tuvo por director al eminente músico Teodoro Fuchs que dirigió la novel Orquesta Sinfónica de Cámara, al Coro del Estado de Lima, el Coro de niños del Colegio Alemán, A. von Humboldt y a los solistas: la soprano norteamericana, Karen Lorenzen; la contralto chilena, Carmen Luisa Letelier y los argentinos,

Nicolás Cuttone, tenor y Viktor de Narké, bajo.

La prensa limeña fue entusiasta para alabar el estreno de "Judas Macabeo". En "El Comercio" de Lima, el crítico L. A. M. escribe el 26 de abril: "Un acontecimiento musical no previsto aún por los más optimistas... Indudablemente, que el alto nivel interpretativo alcanzado, se debe a las profundas dotes y musicalidad del maestro Fuchs; empero, ello no resta que la eficiencia técnica —la preparación— se deban al titular del conjunto, maestro Manuel Cuadros Barr... El Coro, cuyo entrenamiento y experiencia le otorgan una relativa comodidad en este tipo de obra, cumplió una actuación sin altibajos a lo largo de sus muchas intervenciones, evidenciando los frutos de un profundo esmero y disciplina artística de la mejor ley... La nota emotiva del aspecto lírico, la dieron los pequeños coristas del colegio Alexander von Humboldt, dirigidos por Arndt von Gabel y cuya intervención dio un toque cristalino a la severa grandeza del Oratorio. Lamentablemente, el cuarteto de solistas no mantuvo en su integridad la feliz línea impuesta por el Coro. Juzgándolo con la severidad que merece el rango internacional de sus componentes debemos señalar que las respectivas voces agudas —soprano y tenor— no cumplieron en la medida de sus colegas... Bella voz, seguridad y comprensión mostró la joven cantante chilena Carmen Luisa Letelier, debutante en Lima; indudablemente, es de estirpe de músicos. No obstante, la actuación vocal digna de mayor admiración, fue la del Sr. de Narké, cantante de excepcionales méritos vocales e interpretativos. Ahora bien, el certero encauzador de tales posibilidades, componedor veloz del menor atisbo desviacionista y músico a carta cabal, fue el veterano maestro alemán, poseedor de todos los secretos del oficio (en el buen sentido, se entiende), para quien todos los elogios son pocos...".

"La Prensa" de Lima del 27 de abril, por su parte, comenta: "... El problema para el crítico en esta oportunidad es por quién comenzar la cadena de elogios... La contralto Carmen Luisa Letelier tuvo una actuación de rara calidad, no sólo por la belleza de su timbre sino por la línea de su desempeño...".

En carta del 29 de abril, Manuel Cuadros nos informa: "Hemos logrado un éxito sin precedentes en el Perú realizando un "Judas" que habría podido presentarse sin menoscabo en Berlín o Londres. Esto no lo afirmo yo, sino gentes enteradas y con mucha autoridad, como Hans von Watzdorff y otros. Carmen Luisa Letelier demostró ser una artista de grandes cualidades. Crítica y público se han volcado en su favor, siendo que "competía" con artistas de prestigio y

renombre justificados como De Narké, Lorenzen y Cuttone".

El éxito obtenido en Lima por la joven contralto chilena le merecieron invitaciones para actuar en Nueva York y Buenos Aires.

*Música Electrónica de Juan Amenábar y José Vicente Asuar, en un disco de Fonografía Nacional, "Asfona" M. R., acaba de editarse.*

A fines del mes de octubre apareció un disco con música electrónica de los compositores chilenos Juan Amenábar y José Vicente Asuar, en estereo, editado por Asociación Fonográfica Nacional "Asfona" M. R. de Santiago.

Las obras que incluye este disco son: "Klesis" (Invitación) de Juan Amenábar, obra estrenada en mayo de 1968, en la que Amenábar "conserva el 'sabor instrumental' de los sonidos empleados, al trabajar elementos extraídos de la sonoridad instrumental y de la voz humana, conserva el ambiente 'humanizado' en el cual reside una parte importante de la expresividad de "Klesis"...", dice Roberto Escobar en la carátula del disco; y "Tres ambientes Sonoros": *Catedral, Divertimento y Kaleidoscopio*, de José Vicente Asuar. Sobre los "Tres ambientes sonoros", dice Roberto Escobar: "tienen una estructura de pureza clásica, de formas ternarias y asimismo un sonido rigurosamente electrónico. La maestría del compositor queda patente en esta obra de un estilo y ambiente muy depurado y sobre la cual el propio Asuar nos informa que: "Tres ambientes Sonoros" es una composición realizada exclusivamente con sonidos electrónicos. Está constituida por tres trozos independientes que, sin embargo, pueden ser escuchados en sucesión, formando una especie de ciclo". *Catedral* y *Kaleidoscopio* fueron compuesto para el espectáculo audio-visual "Imágen de Caracas", al que nos referimos en esta misma sección de la Crónica. *Divertimento*, en cambio, es una obra de música pura.

#### XI Festivales de Música Chilena.

El Jurado de los XI Festivales Bienales de Música Chilena se reunió para seleccionar las obras presentadas por los compositores chilenos a los Festivales de 1968. El Jurado integrado por: Agustín Culléll, en su calidad de director de estos Festivales; Juan Lehman, en representación de la Junta del Instituto de Extensión Musical; Diana Pey, representante de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; Gustavo Becerra, elegido como representante de los compositores que presentan obras a este Festival y José Vicente Asuar, por la Asociación Nacional de Compositores, estudiaron las 50 obras pre-

sentadas, seleccionando las siguientes, por mayoría de votos:

Obras de Cámara:

- Leni Alexander, "Adras".
- Jorge Arriagada, "J 3".
- Celso Garrido, "Intehuatana".
- Hans Helfritz, Cinco trozos para órgano.
- Angel Hurtado, Quinteto Mixto.
- Tomás Lefever, Cuarteto N° 1 para instrumentos de viento.
- Miguel Letelier, Nocturno.
- Luis Merino, Pelleas y Melisande.
- Pedro Núñez, Quinteto de Vientos y Cuarteto de Cuerdas N° 2.
- Sergio Ortega, Tres Arboles, Responso para el guerrillero muerto.
- Héctor del Pino, Sonata para piano.
- Enrique Rivera, "El hombre acecha".
- Iris Sanhueza, Cuarteto de Percusión y Cuarteto de Maderas.
- Hernán Ramírez, Suite para 10 instrumentos y Nueve Versos del Capitán.
- Darwin Vargas, Preludios para guitarra y Cuarteto N° 1.
- Carlos A. Vicuña, Fantasía para 2 oboes y corno inglés.
- Ida Vivado, "Trines, cuartinas, tresillos".

Obras Sinfónicas:

- Fernando García, "Firmamento sumergido".
- Tomás Lefever, Sinfonía N° 2 y Concierto Sinfónico.
- Alfonso Letelier, Preludios breves para orquesta.
- Eduardo Maturana, "Responso para el guerrillero".
- Luis Merino, Sinfonía N° 1.
- Pedro Núñez, "Los Guanayas" y "Visiones del lago Chapo".
- Francisco Piccione, "El Hambre".
- Marcelo Sepúlveda, Sinfonía en Re.
- David Serendero, "Estratos".
- Darwin Vargas, Sinfonía "Reflexión".

*Obra de J. V. Asuar será tocada en la Semana Internacional de Música Experimental de Berlín.*

Entre el 7 y el 12 de octubre se celebró en Berlín, en la Academia de Arte de la Universidad Técnica, la Semana Internacional de Música Experimental, durante la que hubo un Congreso de Música Electrónica y un Coloquio Internacional sobre "La Importancia de la Electrónica en la Música".

Dentro del concierto de música electrónica de compositores extranjeros fue incluida una obra del compositor chileno José Vicente Asuar.

*Conciertos de "ALEA" en Madrid.*

El Grupo "ALEA" de música contemporánea de Madrid que dirige el compositor Luis de Pablo, organizó, este año, nueve conciertos de música de vanguardia, los que se iniciaron con la participación del Conjunto del "Domaine Musical" de París en un concierto en el que además de "Le Marteau sans Maître" de Boulez, se tocó obras de André Boucourechliev, Iannis Xenakis y Gilbert Amy. En el segundo de estos conciertos se estrenó, en España, "Choreaia I" de Koumandis y Módulos III, de Luis de Pablo, además del estreno absoluto de "Joyce's Portrait" de Miguel Angel Coria y "Antiphonismoi" de Cristóbal Halffter, encargo de ALEA. El siguiente concierto estuvo dedicado a "El arte de los tassim-s ó improvisación" del joven libanés Matar Mohamed, quién en el "Bouzok", instrumento de los nómadas que no encuentra clasificación en la nomenclatura de los instrumentos clásicos de la música árabe ni en la turca; este instrumento de dos cuerdas se emparenta más bien al "Tanbur" turco. Matar Mohamed es analfabeto, pero en sus improvisaciones ilustra la belleza contradictoria de la música árabe, popular, sabia y altamente estilizada. El percusionista Michael W. Ranta, tuvo a su cargo el próximo concierto, estrenando en España obras de Elliott Carter, Giuseppe G. Englert, Morton Feldman, Helmut Lachenmann, Michael W. Ranta y John Cage. Continuó la temporada con un concierto en el que un conjunto de solistas estrenó en España obras de Francesco Pennisi, Makoto Shinohara, Roland Kayn y Aldo Clementi, además de Superficie N° 3 del compositor español Carmelo A. Bernal. En el próximo concierto tuvo lugar el estreno absoluto de "Cantos del Pozo Artesiano" de Tomás Marco y estrenos en España de obras de Isang Yun, Marek Kopelent y Franco Evangelisti. En el concierto denominado "Ciclo Stekhausen" se estrenaron las siguientes obras de este compositor: *Mikrophonie I, Klavierstück XI, Prozession* e "*Hymen*" para sonidos electrónicos y concretos y cuatro solistas. Se puso término a la temporada con los estrenos de: *Textures Enchainées* de Jean Pierre Guézec; *Dilatación Fonética* de Agustín González Acilu y *Compendium* de Arturo Tamayo, además de *Octandre* de Edgar Varèse.

*Hans Stein actúa en Italia después de terminar sus estudios en Checoslovaquia.*

El tenor Hans Stein acaba de realizar una gira por Italia como primer solista del Conjunto de Música Antigua Camerata Nova, que incluye una orquesta de instrumentos antiguos, ballet, coro y solistas. La gira abarcó Roma, Fano, Lecco, Nápoles, Floren-

cia, Rímíni y otras ciudades, en las que Stein cantó canciones inglesas de la época isabelina, obteniendo buen éxito de crítica.

Antes de realizar la gira por Italia con el prestigiado conjunto checo, Camerata Nova, Stein terminó sus estudios de canto en el Conservatorio de Praga, obteniendo el título de "Absolvente" de dicho Conservatorio. En el concierto con que se tituló cantó arias de óperas checas, un ciclo de lieder, obras contemporáneas y canciones populares checas y el concierto de Licenciatura incluyó gran número de obras de compositores chilenos.

#### *Roberto Bravo en Lima y México.*

En su viaje de regreso a Moscú, donde continuará sus estudios superiores de piano en el Conservatorio Tschaikowsky, Roberto Bravo dio recitales en Lima y ciudad de México con gran éxito de crítica y público.

#### *Rafael del Giúdice, dirigió la Orquesta Estable del Teatro Argentino de La Plata.*

El profesor argentino Rafael del Giúdice, que desde 1962 dirige la cátedra de clarinete en el Conservatorio Nacional de Música de Santiago y que, además, dirige el curso de dirección e instrumentación de banda, siendo el Conservatorio de Chile el único plantel de Latinoamérica que cuenta con esta especialidad en sus planes de estudio oficiales.

"El Día" de La Plata, al comentar el concierto que del Giúdice dirigió con la Orquesta Estable del Teatro Argentino, dice: "... En una temporada anterior ya habíamos tenido oportunidad de apreciar —y de valorar ventajosamente— las condiciones que señalan a Rafael del Giúdice como a un idóneo profesional de la batuta. Manifiesta las cualidades propias de un artista sensible a la vez que de un músico erudito..."

#### *Gira del Coro de la Universidad de Chile a la zona sur y austral del país.*

El Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección del maestro Marco Dusi, ofreció numerosos conciertos en Temuco, Osorno y Punta Arenas. Con el coro viajó también el Conjunto Folklórico que ofreció actuaciones paralelas a las del coro.

#### *Carmen Luisa Letelier en Buenos Aires.*

Con motivo de las Fiestas Patrias, la contralto Carmen Luisa Letelier, acompañada por el pianista argentino Gerardo Gandini, ofreció un recital en los salones de la Embajada de Chile en Buenos Aires, con un programa integrado por las siguientes obras: *Scarlatti: Aria de Rosaura y Un cor da voi*

*ferito; Händel: Aria de Rodelinde; Brahms: O wüsst ich doch den, Weg zurück, O Kühler Wald y Die Mainacht; Mahler: Serenade y Erinnerung; Duparc: Chanson triste; Fauré: Après un rêve; Leng: Du fragst, Chanson triste, Cima, Lass meine Traenen fließen y Schulusstueck; Perceval: No se puede olvidar lo que se quiere y La madrugada.* La cantante obtuvo extraordinario éxito y fue muy aplaudida por la numerosa concurrencia.

#### *Investigación en Putre realizada por el Instituto de Investigaciones Musicales.*

Con motivo de la invitación que el Instituto de Investigaciones Musicales de la F. de Ciencias y Artes Musicales recibiera del Departamento de Acción Social de la U. de Chile para participar en los trabajos de verano que todos los años auspicia y organiza el citado Instituto, planeó un breve viaje de investigación a la localidad de Putre (Arica).

La tarea, que estuvo a cargo de la musicóloga argentina Ercilia Moreno Chá y cinco alumnos, continuó la investigación ya iniciada en esta localidad por el IIM. en mayo de 1967. Se documentaron en este segundo viaje todos los aspectos representativos y las manifestaciones de carácter folklórico de esta comunidad, que merece la atención del Instituto desde hace tiempo, dadas las tan especiales condiciones musicales de sus integrantes.

En tres noches de grabación se obtuvieron cuarenta y seis melodías en las que el huayno y el taquirari son las especies más representadas, y se registraron coreografías de varias danzas comunes a esta zona cordillerana en versiones notablemente antiguas.

La organología documentada, casi en su totalidad de construcción boliviana, comprendió tareas, zampoñas, quenenas de metal, charango y mandolina.

Esta documentación que el IIM. realiza en Putre, ha de culminar con la de la celebración de la Semana Santa, que aún se mantiene con una característica propia de la época colonial, cual es la dramatización de la pasión de Cristo.

#### *"La Representación del Nacimiento de Nuestro Señor" con música incidental de Pelayo Santa María.*

La Academia del Teatro del Colegio de los Sagrados Corazones presentó el Auto Sacramental del Siglo XV, "La representación del Nacimiento de N. S. C.", de Gómez Manrique, uno de los más grandes poetas españoles y tío de Jorge Manrique, célebre por sus "Coplas", con música incidental del alumno del Conservatorio Nacional de Música, Pelayo Santa María, quien incluyó ade-

más trozos cantados, adicionales al texto, un salmo de Gelineau, un villancico anónimo de Chiloé y el Coral de Bach "Jesús, alegría de los hombres".

Un pequeño conjunto instrumental integrado por Luis González, órgano; Anthony Cussen, guitarra; Carlos Larrondo, oboe; Jaime Calabacero, trompeta; Conrad Behn, Walter Olivares, Ricardo Olivos y Miguel Scharager, acompañaron al gran coro de voces masculinas del Colegio de los Sagrados Corazones y a los solistas Mary Anne Fones, soprano; Soledad Berríos, contralto; Francisco Vicuña, tenor y Alejandro Jordán, bajo, quienes ejecutaron los solos instrumentales, todos bajo la dirección de Pelayo Santa María.

Merece destacarse en todo sentido la magnífica labor musical realizada por Pelayo Santa María quien, como compositor, evidenció un talento que seguramente lo colocará en el futuro entre los sobresalientes compositores chilenos, en la actualidad cuenta con sólo dieciocho años, y como director del coro y conjunto instrumental, todos ellos aficionados, quienes realizaron una labor de altísima categoría musical, destacándose muy especialmente el coro por la belleza de las voces y perfecta dicción. Los únicos profesionales de esta función fue el cuarteto de voces solistas que cantó con unción y solemnidad.

Desde todo punto de vista merece subrallarse la labor artística realizada por este muy joven conjunto de músicos y actores que con tanta propiedad y dignidad montaron el bellissimo Auto Sacramental del Siglo XV.

#### *Sociedad Coral de Profesores de América.*

El 19 de septiembre, en Antofagasta, representantes de Coros de Argentina, Bolivia, Brasil, Perú, Uruguay, Puerto Rico y Chile, en sesión solemne convocada por la Sociedad Coral de Profesores de Chile, realizada simultáneamente con el Primer Festival de Coros de América, acordó fundar la Sociedad Coral de Profesores de América.

Podrán pertenecer a esta Sociedad todos los coros integrados hasta por un 75% de maestros y profesores, y su finalidad será promover, difundir y coordinar actividades musicales y muy especialmente corales. El Coro del Magisterio de Antofagasta fue declarado sede oficial relacionadora y el Directorio Ejecutivo de la Sociedad Coral de Profesores de América quedó constituido por: Gabriel Rojas Martorell, Presidente; Apolinario Araya Fuentes, Secretario; Margarita Pasache Rojas, Tesorera; y como Vicepresidentes de Honor los Directores de Coros extranjeros y la totalidad de Directores de Coros chilenos presentes en este Festival. Cada dos años se realizarán Festivales Cora-

les Internacionales en diferentes países y las próximas sedes serán: 1970; Brasil (Porto Alegre); 1972: Argentina (Tucumán); 1974: Perú (Tacna); 1976: Bolivia (Sucre).

#### *Stefan Tertz estrena "Canti", de Antonio Tauriello, en Buenos Aires.*

Stefan Tertz, Concertino de la Orquesta Sinfónica de Chile, fundador del Cuarteto Santiago y profesor del Conservatorio Nacional de Música, fue invitado a Buenos Aires para actuar como solista en el estreno sudamericano de la partitura del compositor argentino Antonio Tauriello, "Canti". La obra fue ejecutada por la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires bajo la dirección del compositor. La distinción que ha significado que un violinista chileno sea quien dio a conocer la obra del compositor argentino revela las excepcionales condiciones del maestro Tertz quien fue aclamado por la crítica "por la belleza sonora y dominio impecable" de su instrumento.

#### *Conjunto Tapia Caballero.*

Bajo los auspicios del Ministerio de Relaciones Exteriores, el Conjunto Tapia Caballero, integrado por Rafael García, clarinetista panameño; y los profesores del Conservatorio Nacional de Música: Tapia Caballero, piano; Alberto Dourthé, violín y Jorge Román cello, realizaron una importante y exitosa gira por cinco países americanos: Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela y Panamá, obteniendo entusiastas críticas. El conjunto que llevaba dos programas distintos incluyó obras de Brahms, Debussy, Bach, Beethoven y Mozart.

#### *Juan Casanova invitado por el Gobierno de Brasil para dirigir la Sinfónica de Guanabara.*

Dos conciertos dirigió en la primera quincena de agosto, en Río de Janeiro, el maestro Juan Casanova con la Orquesta Sinfónica de Guanabara. Estrenó en el Brasil el Concierto para piano y orquesta del compositor chileno Enrique Soro con la solista brasileña Ivette Magdaleno.

#### *Archivo Municipal de Ballet "Elena Poliakova".*

En nuestro Vol. XXI, Nº 102 de 1967, página 127, publicamos por un error que lamentamos, la información de que el Museo, archivo y biblioteca de la Danza creado por la Sra. Claire Robilant, en el Teatro Municipal, había sido donado a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile por la Comisión de Cultura



de la Ilustre Municipalidad de Santiago.

Este Archivo donado en 1965 por la Sra. Claire Robilant a la Municipalidad de Santiago continúa funcionando en el Teatro Municipal bajo la dirección de su Directora-Fundadora, Sra. Robilant y a él puede tener acceso toda persona que desee realizar investigaciones sobre danza.

La Corporación Cultural nombró además, hace tres meses, a la Sra. Robilant, profesora estable de Historia de la Danza y el Ballet en la Escuela de Danza Municipal.

#### *Lucía Gana en el "London Opera Center".*

El Consejo Británico le otorgó una beca a la soprano chilena Lucía Gana para perfeccionar sus estudios de canto en el "London Center", bajo la dirección de la profesora Joan Gross y con la asesoría artística de Benjamín Britten y Peter Pears.

#### *José Vicente Asuar, realizó gran actividad musical en Venezuela.*

Ha regresado a Chile el compositor José Vicente Asuar, quien estuvo en Venezuela durante tres años dedicado a actividades musicales.

José Vicente Asuar fue contratado en el año 1965 por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Caracas, para que proyectara e instalara un Estudio de Fonología Musical en esa ciudad. Después de cumplir esta misión, José Vicente Asuar fue comisionado por el Concejo Municipal de Caracas para la realización de la música y sonido en el espectáculo "Imagen de Caracas", que presentó la municipalidad caraqueña como homenaje a la conmemoración del cuatricentenario de esa ciudad.

Durante su estadía en Caracas, José Vicente Asuar participó en diversas actividades musicales, además de componer varias obras de música electrónica en el Estudio de Fonología.

También preparó a compositores venezolanos en los aspectos técnicos de esta forma musical, y al regresar a Chile tiene la satisfacción de haber colaborado en la fundación de otro centro de nueva música, en Latinoamérica. Algunas de las obras, que realizara en su estadía han sido presentadas en festivales internacionales de música y últimamente su "Divertimento" ha sido incluido dentro de los programas del "2do. Congreso Internacional de Música Experimental", celebrado recientemente en Berlín. Sobre la música para el espectáculo "Imagen de Caracas", José Vicente Asuar nos dice:

"Este espectáculo, quizás el único en su género que haya sido realizado en Latinoamérica, está destinado a relatar la historia de Caracas, la historia de Venezuela, utilizan-

do los más modernos y audaces medios audiovisuales. Como espectáculo dedicado a la ciudad de Caracas, debía tener forzosamente un carácter popular, masivo, y ante esta necesidad los organizadores no se dejaron llevar por un falso populismo, sino, con muy buen criterio, confiaron en la sensibilidad instintiva de las masas frente a la obra de arte; su reacción desprejuiciada, franca, comunicativa, ante aquello que le presentara un grupo de artistas, de manera insólita, pero directa y emotiva.

"El aspecto más decisivo era la integración del público en el espectáculo. No se trataba de hacer cine, ni teatro, ni ninguna forma de representación escénica conocida, sino crear espacios envolventes, un mundo alucinante donde tuviese cabida cualquier forma de expresión artística. Para ello se construyó un dispositivo escénico cubierto, que abarca una superficie de aproximadamente una hectárea y con capacidad para unas 1.500 personas. En su interior hay proyección de cine de 35 mm. sobre ocho pantallas dispuestas circularmente en todo el perímetro, de modo de envolver al espectador. Más aun, existen 45 dia-proyectores y un gran número de luces y reflectores que permiten una gran multiplicidad de imágenes y colores. Aprovechando la estructura tubular del dispositivo, se instalaron algunos escenarios a distintos niveles donde en determinados momentos transcurre acción viva. El techo está constituido por una gran cantidad de cubos de grandes dimensiones, móviles, cuyos desplazamientos pueden fragmentar el espacio y crear variadas escenografías, según lo exijan el desarrollo dramático y la articulación general del espectáculo.

"La música fue un problema bastante complejo debido a la multiplicidad y fragmentación visual, la simultaneidad de imágenes y acciones, y, principalmente, a que el ritmo general del espectáculo estaba en gran parte determinado por ella. Se usaron tres tipos de sonorización que en algunos momentos debían funcionar simultáneamente: sonorización difusa, a través de una red de altoparlantes fijados en el techo del dispositivo; una sonorización direccional, por medio de cuatro grupos de altoparlantes colocados en las cuatro esquinas del dispositivo que permitían la focalización del sonido, además de su desplazamiento tanto lineal como circular; finalmente la sonorización standard de cada pantalla de cine, el sonido óptico sincrónico con cada imagen. Como no se trataba de hacer cine, sino mostrar a través de grandes frescos cinematográficos los distintos episodios de la historia de Venezuela, la música adquiere una importancia fundamental y está presente en primer plano durante casi todo el espectáculo. Aproveché esta circunstancia para crear algo así como una ópera moderna, utilizan-

do música vocal, instrumental y electrónica, además de declamación dramática, efectos corales, y el ruido incorporado en la expresión musical integral.

"El espectáculo demoró cerca de dos años en su realización y significó un gran esfuerzo de todos aquellos que participamos. Personalmente tuve la gran satisfacción de poder materializar un ideal, la *mise en oeuvre* de una ópera utópica, por así decir, con todos los experimentos y ensayos que eran indispensables antes de llegar al resultado final. También pude constatar como grandes masas de público de todas las clases socia-

les pueden reaccionar favorablemente y apasionarse por la nueva música. Es simplemente una verificación más, que la música, no importa cual sea su lenguaje o estilo, conserva siempre el poder de fascinación, su acción dominante en el ser humano".

José Vicente Asuar ha regresado a nuestro país con la intención de reintegrarse a las actividades que desarrollaba antes de su partida. Con este objeto ha retomado el curso de Acústica que dicta en el Conservatorio Nacional de Música y es portador de varios proyectos que se relacionan con la creación y difusión de la nueva música en Chile.

## IN MEMORIAM

### *La muerte de Fortes.*

A los veintiocho años de edad ha muerto Waldemar E. Fortes, un virtuoso ejecutante de uno de los más ricos instrumentos del folklore uruguayo: el tamboril afro-montevideano. Era conocido como Cacho Fortes, descendía probablemente de nativos angolanos, y era el más apreciado por Lauro Ayes-tarán entre sus informantes sobre el arte del tamboril. Su lucidez excepcional, su dominio instrumental, su especialización en el "repique" (segundo en el cuarteto tradicional de tamboriles, esencialmente improvisador), su toma de conciencia en tanto depositario de una importante tradición cultural, su capacidad de transmisión de vivencias de orden folklórico, su lealtad, lo destacaban netamente.

Fue el primero en explicarnos sencillamente el estado de trance que se producía en el tamborileo; el primero en plantearnos coherentemente la mecánica interna del cuarteto de tamboriles, el grado de dependencia rítmica de unos integrantes con respecto a otros y las características de esa dependencia; el primero en revelarnos pequeños pero valiosos datos para futuros estudios psicológicos, como su insistencia en que el instrumentista ebrio no puede intervenir en la "llamada".

Cacho Fortes nos hizo saber, como pocos, del gozo, la seriedad y la entrega de ese fascinante acto de la "llamada" de tamboriles. Este es el testimonio de nuestro agradecimiento.

*Montevideo.*

CORTÚN AHARONIAN.