



REVISTA MUSICAL CHILENA



REVISTA MUSICAL CHILENA

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

DIRECTORA:
MAGDALENA VICUÑA

ASESORÍA TÉCNICA

Profesores:
GUSTAVO BECERRA
SAMUEL CLARO
MANUEL DANNEMANN
MARÍA ESTER GREBE

Alumnos:
CARLOS ARAYA
GINA CÁNEPA
IVÁN MIRÓ

AÑO XXIII

Santiago de Chile, Abril-Junio de 1969

Nº 107

SUMARIO

EDITORIAL	3
MARIA ESTER GREBE: Introducción al estudio del Villancico en Latinoamérica	7
JOSE VICENTE ASUAR: Fatalidades	33
ANOTACIONES Y RESUMENES BIBLIOGRAFICOS	46
COLABORAN EN ESTE NUMERO	52
CRONICA:	
Orquesta Sinfónica de Chile	53
Iniciación de la Temporada de Conciertos 1969 del Instituto de Extensión Musical	59
xi Festival Bienal de Música Chilena	54
xv Temporada de la Orquesta Filarmónica Municipal	56
Conciertos y Recitales: Instituto Chileno Alemán de Cultura, Mozarteum de Chile, Departamento de Música de la Universidad Católica, Biblioteca Nacional y otros	58
Ballet	63
Noticias	64
A propósito del Centenario de la muerte de Doña Isidora Zegers. Por Jorge Urrutia B.	70
Notas del Extranjero	71
In Memoriam	76

Editorial

EL PROGRAMA INTERAMERICANO DE ETNOMUSICOLOGIA

En primera instancia y a juzgar por la amplitud de extensión geográfica que abarca su título, el Programa Interamericano de Etnomusicología podría resultar no sólo jactancioso sino que impracticable, aunque pertenezca a una universidad de tanta solvencia material y jerarquía intelectual como es la de Indiana.

Sin embargo, esta iniciativa del Consejo Interamericano de Música de la Unión Panamericana y del musicólogo doctor George List, Director de dicho programa, como asimismo de los Archivos de Música Tradicional de la Universidad en referencia, requiere de cuidadosas consideraciones, basadas en el estado actual de los estudios sobre música aborigen y folklórica en América.

Aparte de la actividad investigadora musicológica concerniente a las dos áreas aludidas, practicada en los Estados Unidos y en que sobresalen especialmente el equipo a cargo del doctor List, en Bloomington, y el Instituto de Etnomusicología de la Universidad de California, en los Angeles, bajo la responsabilidad del doctor Mantle Hood; en Latinoamérica sólo cabría mencionar a Venezuela como la nación que se encuentra, en rigor, desarrollando una tarea científica de investigación y de aplicación con respecto tanto de su cultura musical indígena como criolla, y, más aún, iniciando seriamente una encomiable labor comparativa acerca de los fenómenos etnomusicales de Iberoamérica. De ninguna manera pretendemos menoscabar las finalidades, esfuerzos y realizaciones de otros países, que, como México, El Salvador, Colombia, Brasil, Perú, Uruguay, Argentina, Chile, cuentan con una trayectoria de estudios de indiscutible prestigio internacional; pero queremos enfatizar la feliz y excepcional situación del grupo venezolano, dirigido por Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera, en cuanto a recursos, sostenida dedicación, constantes posibilidades de perfeccionamiento y periodicidad de publicaciones de diversa índole, que constituyen un muy bien aprovechado cauce, por la capacidad de trabajo y el talento de sus componentes.

Frente a este panorama, cuya caracterización podrá ser objeto de discrepancias en materia de grados y matices, pero no en lo pertinente a su problema central, surge con toda evidencia el aporte que el Programa Interamericano de Etnomusicología está entregando para solucionar los obstáculos imperantes, y decimos aporte porque sería injusto e imposible esperar de este proyecto en marcha, una panacea mágica, integral y definitiva para todas nuestras limitaciones y penurias, no sólo en el plano de los medios económicos y técnicos y en el de la formación profesional, sino también

en lo que significa la actitud peyorativa que ahoga a la investigación musicológica, rotundo signo de subdesarrollo.

En efecto, el Programa es la única escuela de capacitación profesional de la especialidad que existe en nuestros días con un sentido interamericana y en relación directa e inmediata con las crecientes y duras necesidades latinoamericanas. A él han acudido alumnos y egresados universitarios que orientarán las futuras promociones y contingencias de sus respectivos países: Elena Fraboschi, de Argentina; Luis Manuel Alvarez, de Puerto Rico; Patricia Ibarra, de Chile, junto con sus compañeros norteamericanos, forman parte de una vanguardia de gran empuje y calidad, que nos permite mirar con optimismo hacia adelante.

También el sector docente se ha intensificado y diversificado con la inclusión de profesores que han unido su experiencia y metodología a los de la Nación del Norte, y que, hasta ahora, son los dos nombrados investigadores venezolanos, el brasileño Luis Heitor Corrêa de Azevedo, y el autor de estas líneas.

Teoría y Técnicas en el Estudio de la Música Folklórica y Tradicional, Música y Canción Folklóricas en la civilización Occidental, Música de Pueblos no Letrados, Música Africana, Música Folklórica y Tribal de Latinoamérica, Arte Musical Oriental, Folklore Español e Hispanoamericano, Folklore Indígena Latinoamericano, Seminario en Etnomusicología: La Música como Comportamiento Humano y Transcripción y Análisis; y Seminarios en Etnomusicología Latinoamericana, son los cursos de especialización que conducen, entre otros requisitos, a la obtención de títulos académicos que culminan en el Doctorado en Filosofía con mención en Folklore, en este caso con la inexcusable complementación de ramos dependientes del Departamento de Antropología y de la Escuela de Música.

Los alumnos encuentran un poderoso estímulo espiritual a la vez que un auxilio económico en labores de ayudantía docente, en la ordenación y catalogación de archivos, en la transcripción de textos literarios y musicales, en atención bibliotecaria, que no implican únicamente adquisición de técnicas y destrezas, sino que llevan a la penetración en un terreno profesional bien delineado, cuya consistencia y dignidad dejan un sello ético indeleble, de donde emana la fuerza y perseverancia de un profesionalismo verdadero.

Piezas auxiliares fundamentales en este mecanismo orgánico son la magnífica Biblioteca de Folklore, debida en gran parte a la generosidad y empeño del Doctor Stith Thompson, la mejor nutrida del mundo en su género; los ya citados Archivos de Música Tradicional, que se iniciaran en la Universidad de Indiana con el eximio musicólogo George Herzog, hoy, a cargo del Doctor List, como ya lo manifestáramos, bien secundado por Frank Gillis, Neil Rosenberg, Katherine Magoutas, y el Instituto de Folklore, el más completo de Estados Unidos, a cuya cabeza se halla el activísimo Richard Dorson, y que cuenta con investigadores de la calidad de Linda Dégh, John C.

Messenger, Jerome R. Mintz, Warren Roberts, Merle E. Simmons, entre otros.

Los que conocemos la realidad de la cultura folklórica e indígena en nuestros respectivos países, y hemos podido valorar el esfuerzo y las proyecciones del Programa Interamericano de Etnomusicología, miramos con mayor confianza que hasta hace pocos años, un destino vocacional que ha tenido como puntos de apoyo principales el afecto y la fe por el estudio del hombre.

MANUEL DANNEMANN R.

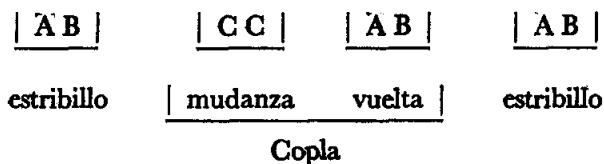
Introducción al estudio del villancico en Latinoamérica¹

por María Ester Grebe

I

El *villancico*, género entroncado en la más genuina tradición hispánica, se proyecta en la historia de la música latinoamericana en dos cauces paralelos: la música folklórica y la docta. Durante la era colonial, los músicos profesionales adscritos a las grandes catedrales e iglesias urbanas impulsan su desarrollo como forma artística. Paralelamente, prolifera como forma folklórica en las zonas rurales, siendo propagado por misioneros y curas párrocos y cultivado por el campesinado indígena, mestizo y criollo.

El término villancico proviene de *villanus* o *villano*, canción popular de de las aldeas medievales cultivada posteriormente por poetas y músicos cortesanos del Renacimiento². Formalmente, se entronca directamente con la *cantiga* hispánica del siglo XIII³, la cual obedece a un esquema de variabilidad relativa cuya configuración típica es la siguiente:



Este esquema es compartido tanto por la cantiga como por el villancico; su diferencia principal reside en que la primera repite el estribillo final y el segundo omite dicha repetición. Es posible reconocer con facilidad el parentesco que une este esquema formal con el de otras formas contemporáneas de la cantiga, tales como el *virelai* trovadoresco francés y el *laude* religioso italiano. Siendo el villancico renacentista una forma fija de la poesía lírica más antigua de Europa, puede considerársele como “supervivencia tardía de la lírica primitiva medieval”⁴. En efecto, su filiación trovadoresca y románica es apoyada hoy día por diversos autores⁵. La variante más primitiva del villancico consiste en “dos frases musicales que se repiten con ligeras variaciones en la canción entera”⁶. Otra de sus variantes se caracteriza por eliminar el estribillo inicial⁷.

El lenguaje modal de la cantiga medieval —en el cual se advierte marcada preferencia por los modos dorio, mixolidio y lidio—⁸ sufre una inevitable transformación en el villancico, al adoptarse las características de la nueva modalidad polifónica renacentista en la cual comienza a diferenciarse la dicotomía mayor-menor.

Durante el Renacimiento, los villancicos poseen tres funciones musicales: profana —función predominante—, religiosa y mixta. Con respecto a estas últimas, Isabel Pope dice: “Entre estos villancicos tradicionales se encuentran reminiscencias de las canciones de romería que vuelven a las canciones populares religiosas y seglares, con motivo de las romerías medievales”⁹. Este género se incorporó, igualmente, a la *pastorela*, pequeña escena dramática dialogada, cuya figura central es la *serranilla*¹⁰. Otros villancicos se asocian a fiestas de carnaval, días de santos o Navidad. El *Cancionero de Upsala* incluye dos de estos últimos, los cuales conservan la estructura dialogada y danzada de las canciones de peregrinos¹¹.

II

El trasplante de los repertorios musicales hispánicos a las colonias americanas trajo consigo diversos géneros poético-musicales —tales como el *romance*, la *copla* y la *décima*— entre los cuales el villancico ocupó una posición preponderante. Este último género evolucionó principalmente como canción religiosa promovida por el clero colonial e incorporada preferentemente a las festividades navideñas. En el nivel de la música culta, adoptó la forma polifónica *a capella* del Renacimiento español, transformándose posteriormente en cantata barroca. En el nivel de la música folklórica, adoptó o se asoció a las más heterogéneas formas, las cuales abarcan desde la canción infantil y el romance tradicionales a canciones y/o danzas criollas o indígenas, agregadas ocasionalmente a las pequeñas escenas dramáticas o procesiones navideñas.

Procederemos, a continuación, a determinar la fisonomía adoptada por el villancico colonial como forma artística a través de diversas regiones de Latinoamérica.

En México, el desarrollo del villancico se extendió durante los siglos *xvi* y *xvii*, período en el cual los indígenas fueron capacitados por misioneros y sacerdotes para componer y ejecutar villancicos polifónicos¹². Estos últimos constaban de un número indeterminado de coplas que alternaban con un estribillo. Sor Juana, sobresaliente compositora mexicana del siglo *xvii*, acostumbraba reunir grupos de ocho o nueve villancicos dedicados a algún santo¹³. Hacia fines del siglo *xvii*, el villancico mexicano degeneró adquiriendo cierta forma picaresca que lo separaba de la Iglesia¹⁴. Villancicos mordaces fueron recogidos por la Inquisición durante el año 1715¹⁵.

En Centroamérica, el villancico fue cultivado con especial predilección. Durante el siglo *xvii*, las descripciones del dramaturgo español Tirso de Molina indican que este género fue utilizado en Santo Domingo como canto procesional durante los festivales religiosos¹⁶. En Cuba, el villancico alcanzó su apogeo durante el siglo *xviii* con el maestro de capilla Esteban Salas, quien lo adoptó como su género predilecto, componiendo numerosos ejemplares según el estilo barroco de la ópera napolitana¹⁷.

La popularidad de este género artístico colonial se extendió, asimismo, en Colombia, donde "los villancicos y salves no sólo abarcaban las tonadas navideñas, sino también con ese nombre los compositores de la época denominaban los cánticos en honor a los santos"¹⁸. Una gran cantidad de villancicos polifónicos se encuentran hoy día en los archivos de la catedral de Bogotá. La vigencia de este género como forma culta se prolongó en Venezuela hasta el siglo XIX, destacándose, en especial, las obras de José Francisco Velásquez, cuyo *Tono de Navidad* aparece en los archivos de música colonial venezolana¹⁹.

El villancico adquirió en Perú, Bolivia y Ecuador una fuerte fisonomía regional. A fines del del siglo XVII y comienzos del XVIII, los maestros Tomás de Torrejón, Roque Ceruti y Juan de Araujo lo cultivaron siguiendo la tradicional forma basada en la alternancia de estribillos y coplas²⁰. Araujo, utilizó, ocasionalmente, textos en dialectos locales²¹, recurso empleado en su villancico navideño *Los Negritos* —para coro y continuo—, dedicado a una cofradía de negros²². Un interesante derivado del villancico es la *cachua* colonial. La colección del obispo Martínez de Compañón —siglo XVIII— ofrece cinco ejemplos, tres de los cuales poseen textos populares en honor a la Virgen del Carmen o a la Natividad del Señor. Su carácter pastoril y su lenguaje armónico europeo se complementan con una estructura rítmica propia de la música criolla o indígena y con la utilización de textos en dialecto. Por su parte, Bolivia posee una interesante colección de villancicos coloniales compuestos en Sucre, centro de mayor auge en el cultivo de la música religiosa²³.

En Chile, el villancico fue el tipo compositivo predilecto de los maestros de capilla coloniales, predominando aquellos de carácter semipopular y pastoril destinados a celebrar la Natividad del Señor²⁴. Un villancico anónimo titulado *Coplas al Niño Dios con Violines, Oboes, Organo y Bajo Continuo para Noche Buena* fue interpretado en Santiago en 1794²⁵. Los villancicos —conocidos más frecuentemente con el nombre de *aguinaldos*— fueron interpretados en las Iglesias hasta fines del siglo XIX. Como canto religioso de índole popular dedicado al Niño Jesús, este género fue, asimismo, cultivado en Argentina junto a las *alabanzas*, *saetas*, *rogativas* y *trisagios*. Se escribían para dos y tres voces, utilizándose la forma de la sextilla²⁶.

Concluimos, por lo tanto, que el villancico ocupó un lugar especial entre los géneros religiosos artísticos cultivados durante la colonia, debido a su estilo semipopular que utiliza técnicas compositivas europeas e incorpora un variado número de elementos musicales y textuales de índole folklórica local. Es posible que el villancico artístico haya ejercido su influencia sobre las especies folklóricas rurales. Dicha influencia puede haberse transmitido a través de la música de las cofradías de indios y negros, para los cuales los maestros de capilla escribían este y otros géneros polifónicos. Sin embargo, la simplicidad del villancico folklórico cultivado actualmente en las zonas rurales parecería negar una penetración profunda de los lenguajes artísticos

coloniales dentro de este género ~~villancico~~. Debido a que la mayor parte de las costumbres y géneros musicales navideños europeos no son de origen eclesiástico sino pagano²⁷, es posible comprender porqué la Iglesia absorbió diversos elementos pertenecientes a las festividades y ritos populares de la Europa medieval y renacentista, los cuales fueron asimilados y retransmitidos a la población nativa del Nuevo Mundo.

III

El estudio comparado del villancico folklórico latinoamericano constituye una empresa difícil debido a la escasez o ausencia de información con respecto a algunas regiones geográficas, a la disparidad de los enfoques y criterios adoptados por los autores que han abordado el tema y a la heterogeneidad de los métodos de transcripción musical empleados. No obstante, basándonos tanto en la documentación bibliográfica existente como en la revisión de numerosas transcripciones y algunas grabaciones de terreno, intentaremos describir resumidamente las variedades regionales de este género y sus características, tomando en cuenta los datos proporcionados por los especialistas de cada área geográfica latinoamericana.

VENEZUELA.

La exuberante variedad de canciones navideñas venezolanas y la heterogeneidad de su nomenclatura dificulta la ordenación de sus tipos. Isabel Aretz propone una acertada división en cuatro grupos básicos, atendiendo principalmente a sus características musicales: 1) villancicos y romances, 2) cantos varios de pascua, 3) aguinaldos y 4) cantos populares²⁸.

Los villancicos venezolanos pertenecen al grupo de melodías tradicionales de origen hispánico. Su estilo musical está basado en el uso de un metro regular en 2/4, 6/8 o 3/4; modo mayor, menor o bimodalidad; tesitura de sexta; carencia de modulación y cromatismos; duplicación melódica en terceras paralelas y estructura silábica²⁹. Este género se asocia al romance tradicional, respondiendo a las características de aquel repertorio que Carlos Vega denomina "cancionero europeo antiguo"³⁰. Isabel Aretz incluye en su grupo de villancicos formas que, a pesar de compartir el mismo estilo musical, llevan distintos nombres —tales como *alabanza*, *aguinaldo de parranda*, *aguinaldo al Niño*, *versos de aguinaldas*, *aguinaldo del entregue*, *romance* y *décima*—³¹. En general, el grupo del villancico contrasta con el de los aguinaldos por estar ligado este último a ciertos géneros venezolanos criollos, tales como el *merengue* y la *guasa*. Tanto el uso alternado de grupos rítmicos binarios y ternarios, dosillos, tresillos y síncopas, como su interpretación a cargo de grupos que recorren pesebres y casas cantando y pidiendo "aguinaldos" son características que individualizan al aguinaldo venezolano separándolo de su congénere, el villancico. Sus diferencias musicales pueden observarse en el siguiente ejemplo:

Ej. Nº 1

1ª) villancico (aguinaldo de entregue)

Levanten pas-to-res, Levanten pas-to-res de los o-jos ver-des a-dorar al
Ni-ño que está en el pe-se-bre a-dó-rar al Ni-ño que está en el pe-se-bre.

VENEZUELA, San Joaquín, Carabobo.
Aretz, CNFV, p. 50.

1b) aguinaldo

Esta no-che-s no-che, no-che de-a-le-grí-a no-che-que pa-rió, la
Vir-gen Ma-rí-a Esta no-che-s no-che, no-che de-a-le-grí-a, no-
che-que pa-rió la Vir-gen Ma-rí-a Can-te-mos, can-
-te-mos can-gra-ne-fi-ca-cia y los a-gui-nal-dos de-mos-le las gra-cias.

VENEZUELA, Porlamar, Nueva Esparta.
Aretz, CNFV, p. 108-109.

Sin embargo, en cuanto a la forma poética, su diferenciación suele ser más débil. Según Rafael Olivares Figueroa, el aguinaldo venezolano "debe considerarse como una acepción o modalidad" del villancico, con el cual se confunde y alterna⁵². Ambos géneros usan la cuarteta hexa u octosilábica complementada por el uso ocasional de un estribillo, diferenciándose por el predominio del contenido profano del aguinaldo y religioso del villancico.

Las canciones venezolanas de Navidad se asocian tanto a simples festividades domésticas o campesinas como a elaboradas expresiones folklóricas, entre las cuales se destacan las *procesiones de posadas* —que simbolizan la peregrinación de la Virgen durante Nochebuena—, el *robo y búsqueda del Niño*, la *paradura del Niño*, el hermoso auto sacramental *Semejanza de los Pastores*⁵³. En todas ellas, la música desempeña un rol destacado.

BOLIVIA, PERÚ Y ECUADOR.

El cultivo del villancico folklórico en Bolivia fue propiciado por los misioneros coloniales, quienes, con el fin de difundir la doctrina cristiana, adaptaron melodías autóctonas a textos religiosos españoles o bien melodías hispánicas a textos indígenas. María Elena Fortún indica que el villancico

tiene plena vigencia hoy día en Chuquisaca y Tarija ⁸⁴. A pesar de haber desaparecido el término villancico en la primera región, él se conserva en el género de las *adoraciones*, el cual incluye las siguientes especies: *bailarines* o *chuntunquis*, *huachi-toritos*, *machasckas* o *borrachitos*. Este grupo consiste en danzas de adoración frente al pesebre, ya sea puramente instrumentales o vocales, con o sin pantomimas, conservando en su mayoría fuertes rasgos indígenas. Al contrario, el repertorio navideño de Tarija consta de villancicos de rasgos hispánicos incorporados, en ciertos casos, a danzas religiosas populares, entre las cuales se destaca la *danza de las trenzas* ⁸⁵. A continuación, presentamos dos ejemplos representativos, uno de influencia hispánica (Tarija) y otro de influencia indígena (Chuquisaca):

Ej. N° 2

2ª) danza de trenzas (coplas de Navidad)

Por a - quí pa - só Ma - rí - a con un ra - yo de cris - tal.

a - lum - bran - do to - do el mun - do con el Pa - dre Ce - les - tial.

BOLIVIA, Tarija.
Fortún, N B, p.109.

2 b) huachi torito

Hua - chí - que hua - chí to - ri - to . A - ma Ni - ñi - to hua - ckay chu.

Cu - cu - ja muncka pa - pa sun - aka . A - ma Ni - ñi - to hua - ckay chu.

(arpa)

BOLIVIA, Chuquisaca.
Fortún, N B, p.80.

El primer trozo comparte todos los rasgos del cancionero europeo antiguo; el segundo exhibe rasgos rítmicos e interválicos propios del repertorio indígena. Este último se expresa con mayor fuerza en el repertorio navideño de la región del Beni, en el cual se han conservado expresiones sincréticas, tanto en las danzas pantomímicas y procesionales como en representaciones derivadas de antiguos autos sacramentales o dramas litúrgicos coloniales ⁸⁶.

Con respecto a Perú y Ecuador, falta documentación general y estudios especializados sobre este género. No obstante, puede inducirse que existe una similitud entre las características del villancico boliviano y el de sus vecinos del área andina. Una de las danzas navideñas peruanas de mayor vitalidad

e interés es la *wayliya*, baile ceremonial de adoración al niño Jesús. El siguiente ejemplo, proveniente de Ayacucho, parece conservar el espíritu solemne de ciertas danzas precolombinas. Su melodía pentátona, metro irregular e interesante estructura atestiguan la creativa musicalidad de la cultura indígena de Los Andes³⁷.

EJEMPLO Nº 3

wäyliya (música de adoración al niño Jesús)



Ha-naq pa-cha qa-paq-pa chu-rin i-ma-nas-qan wa-qa-ku-llan-ki,
wa-qa-ku-llan-ki. U-chuy.cha.lla.chi.ka ha-tun en-te-ro mun.do mu.nay-ni-yok
ay, ni-ño.cha-llay, ay, ni-ño.cha-llay.

PERU, Ayacucho. Ministerio de Educación Pública, PMTF, p. 46.

La colección de *cachuas* —o rondas danzadas de Navidad— contenidas en la colección del obispo Martínez de Compañón (siglo XVIII) muestra una coexistencia de trozos de raigambre hispánica e indígena, los cuales pueden compararse en los trozos siguientes³⁸: (Ver ej. Nº 4).

El padre Jorge Lira ha recogido en la región cuzqueña algunos himnos en lengua quechua dedicados a la Virgen y al Niño Dios, remanentes musicales que atestiguan la labor de los misioneros coloniales³⁹. Paralelamente, en la región interandina del Ecuador, el villancico sobrevive en las representaciones del auto de los Reyes Magos denominado *Historia de Reyes*⁴⁰. Sus textos han sido guardados cuidadosamente por miembros de la comunidad y la mantención de la tradición ha sido propiciada por las parroquias rurales.

BRASIL.

Las canciones navideñas tradicionales del Brasil aparecen incorporadas a las *pastoris* o *pastorelas*, “danzas y cantos que, desde Navidad a Reyes, se ejecutan delante del pesebre en homenaje al nacimiento de Jesús”⁴¹. Desde el siglo XVI, los misioneros introdujeron estas representaciones en el Brasil⁴². Inicialmente fueron cantos de alabanza al nacimiento de Jesús, los cuales se transformaron después en representaciones completamente profanas, ligadas débilmente al acontecimiento religioso. Oneyda Alvarenga clasifica las *pastoris* en dos grupos: 1) *pastorinhas* —o piezas representadas por grupos

EJEMPLO Nº 4

4a) cachua serranita, nombrada "el huicho nuevo"

(solo)

Naí en - ten - di - mien - to hu - ma - no que di - ga tus glo - rias hoy
 y so - lo bas - ta de - sir que - res la Ma - dre - de Dios
 y so - lo bas - ta de - sir que - res la Ma - dre de Dios

(coro)

A - na na na na na na na na na na na na
 na na na na na na na na na na na na na na
 na na na na na na na na na na na na na na.

PERU
 Universidad Católica del Perú
 FMSD, ej. Nº 192
 (Martínez Compañón, II, fol. E 192)
 Transcripción de María Ester Grebe

4 b) cachua a voz y bajo, al nacimiento de Cristo
 Nuestro Señor

(soprano)

Den nos la cen - cia se - ño - res, den nos la cen - cia se - ño - res,
 su - pues - to que no - che bus - na pa - ra can - tar y bay - lar — ,
 al u - so de nues - tra tie - rra al u - so de nues - tra tie - rra,

(dúo)

qui - lla - lla, qui - lla - lla, qui - lla - lla, qui - lla - lla, qui - lla - lla, qui - lla - lla.

PERU
 Universidad Católica del Perú
 FMSD, ej. Nº 177
 (Martínez Compañón, II, fol. E 177)
 Transcripción de María Ester Grebe

populares— y 2) *bailes pastoris* —o manifestaciones burguesas del siglo XIX—⁴⁵. Las primeras suelen conservar el carácter religioso sólo en los textos poéticos, siendo su ejecución completamente profana por haberse convertido en una simple diversión popular. Presentamos en el siguiente ejemplo una de las melodías de la *pastoril*, las cuales han sido calificadas por Alvarenga como triviales y sin importancia en la música folklórica brasileña⁴⁶:

Ej. N° 5
pastoril

Vamos compa-nhei-ras, vamos compa-nhei-ras, vamos compa-nhei-ras, a-quí brin-car...
a-quí brin-car... a-quí brin-car... a-quí nes-te bos-que a-quí nes-te bos-que a-quí nes-te bos-que vamos bai-
-lar, bai-lar... vamos todos bailar, bai-lar... vamos todos bailar
Vamos compa-nheiras aquí brincar aquí nes-te bos-que vamos bailar,
Vamos compa-nheiras vamos brincar aquí nes-te bos-que vamos bailar,
vamos bailar, vamos bailar, vamos bailar, vamos bai-lar.

BRASIL
Alvarenga, MPB, p. 70.

Según Renato Almeida, los cantos incorporados a este género exhiben reminiscencias del villancico portugués⁴⁸. Sin embargo, los ejemplos musicales que él presenta muestran, más bien, una decidida influencia profana, popular u operática⁴⁶.

Otro género que se aproxima a los cantos navideños es la *folha de los Santos Reyes*, interpretada por hermandades católicas del centro y sur del Brasil. Comparsas que incluyen instrumentistas —tocadores de viola, pandero, triángulo y caja— y un *bandeiro* que lleva el estandarte recorren las zonas rurales donde bailan y reciben hospedaje⁴⁷.

ARGENTINA.

Formando parte integral del repertorio denominado cancionero europeo antiguo, el villancico argentino coexiste con otros géneros —tales como los *arrullos*, *salves*, *trisagios*, *alabanzas*, *romances*, *canciones* y *danzas infantiles*—⁴⁸. Su rancia estirpe hispánica se refleja en su poesía basada en la copla hexasílaba y en su simple estructura melódica estrófica, diatónica y silábica. Con respecto a los villancicos de la provincia de Tucumán, Isabel Aretz indica que ellos responden a la costumbre de preparar los pesebres para feste-

jar la Navidad ⁴⁹. "Los pesebres son visitados por todos los vecinos y, en esa ocasión, chicos y grandes entonan los villancicos de Navidad"⁵⁰. Tal como en otras regiones de Latinoamérica, la enseñanza y difusión del villancico se inició en Argentina durante la Colonia con la llegada de los primeros misioneros.

El villancico argentino ofrece un estilo compacto y definido. Un estudio analítico de cuarenta villancicos —treinta y ocho de los cuales provienen de la colección de Isabel Aretz ⁵¹, y dos de la colección de Carlos Vega ⁵²— nos entrega los siguientes resultados: La melodía está construida primariamente a base del modo mayor, grados conjuntos y saltos triádicos, ámbitos de octava y séptima —reducidos a la quinta o extendidos a la décima u oncenaria—, carencia de cromatismos y terminaciones en el primer o tercer grados. El ritmo de este género se encuadra en una métrica binaria predominante —seguida de la ternaria y mixta—, y en esquemas rítmicos de gran simplicidad, que dependen de la estructura del verso y recuerdan los rasgos de las canciones infantiles y de cuna. La forma del villancico es estrófica, periódica, rigiéndose por agrupaciones de cuatro mensuras; el estribillo no es un elemento constante. El siguiente ejemplo contiene tres breves villancicos argentinos representativos, los cuales ilustran las características musicales recién señaladas:

Ej. N° 6

6^a) villancico

En Belén a-ca-ba, Je-sús de na-cer
va-mos pas-tor-ci-llas, va-mos a Be-lén.

ARGENTINA, Colalao del Valle, Taff
Aretz, MTA, p. 371.

6^b) villancico

Al-bri-clas, al-bri-clas, al-bri-clas se den
por un Ni-ño her-mo-so na-ci-dos en Be-lén.

ARGENTINA, Colalao del Valle, Taff
Aretz, MTA, p. 380.

6^c) villancico (corro infantil)

Tres pa-lo-mi-fas en un pa-lo-mar que vue-lan y pa-san al pie del al-tar, por
un pos-ti-go a-bier-to se pa-sea-ba y-na don-ce-lla.

ARGENTINA, Siete de Abril, Burrayaco
Aretz, MTA, p. 384.

CHILE.

El villancico chileno, forma extraordinariamente popular desde la era colonial, es una canción en honor al Niño Dios y a la Virgen cultivada actualmente en las iglesias, aldeas y haciendas rurales. Sus intérpretes son

generalmente mujeres campesinas, las cuales, acompañadas por sus guitarras, entonan sus simples ofrendas musicales frente al pesebre navideño. Como complemento a cierto tipo de villancicos era corriente en el pasado imitar, entre una y otra estrofa, los sonidos y ruidos de los animales del pesebre, costumbre que pervive aún en ciertas regiones de Chile central⁵³.

Debido a su estructura poético-musical, el villancico chileno pertenece a la familia de la *tonada*, término que designa a una canción folklórica profana de carácter predominantemente alegre y de función festiva. Más aún, sus características específicas indican su estrecha relación con otras formas pertenecientes a la familia de la tonada —tales como el *romance* o *corrido*, el *esquinazo* y los *parabienes*⁵⁴—. Las siguientes características musicales definen el complejo estilístico del villancico chileno⁵⁵:

1) La forma, binaria o ternaria, responde a los esquemas AB, AA/BC, y ABA/ABA⁵⁶. Estos esquemas musicales se adaptan a la estructura del poema, el cual se compone, por lo general, de estrofas de cuatro versos octosílabos de rima alterna, con un refrán o estribillo agregado al final o sección intermedia de cada estrofa. El mismo esquema musical se repite para cada estrofa y su respectivo refrán.

2) La melodía se rige por el modo mayor⁵⁷, ámbitos de sexta, séptima y octava, trayectoria centrípeta dirigida hacia la tónica y la dominante, movimiento conjunto con empleo excepcional de intervalos mayores que la cuarta. Se utilizan continuamente duplicaciones a la tercera paralela inferior, ejecutadas por una segunda línea vocal.

3) La métrica consiste en frecuentes yuxtaposiciones de esquemas contrastantes —tales como 6/8 contra 2/4 o 3/4—, combinaciones características de diversos géneros folklóricos chilenos, latinoamericanos e hispánicos. Construida a base de repeticiones de esquemas rítmicos breves adaptados a cada verso de la estrofa, la estructura rítmica es sencilla y funcional. Debido a su organización silábica, la melodía indica que sus unidades rítmicas derivan del ritmo y acento verbales. El tempo, moderadamente rápido y mantenido, realza el carácter alegre del villancico.

4) El estilo vocal se caracteriza por utilizar una dinámica en forte, complementada por un timbre nasal y tenso.

5) El acompañamiento es ejecutado principalmente por guitarras a las cuales se agrega ocasionalmente el arpa. Consta de dos funciones armónicas alternantes: tónica y dominante, cuya repetición revela un claro pensamiento tonal.

En el siguiente ejemplo, es posible apreciar las características recién descritas: (Ver ej. N° 7).

Las festividades navideñas rurales suelen terminar con un tipo especial de villancico denominado *esquinazo*⁵⁸. Esta especie consiste en una serenata nocturna de despedida dedicada al Niño Jesús⁵⁹. Entre cada estrofa, uno de los participantes golpea las herméticas puertas de la iglesia; el número

Ej. N° 7

7a) villancico (esquema AB)

Se - ño - ra do - ña Ma - rí - a ven - go to - da - ver - gon - za - da
 Que vi - va! Ni - ño mi - ma - do Dios, que vi - va! Ni - ño mi - ma - do Dios.

CHILE
 Instituto de Investigaciones Musicales
 AFCh, II, RCA Victor CML 2085-B1.
 Transcripción de María Ester Grebe

7b) villancico (esquema AABC)

Bue - nas no - ches Ma - ri - qui - ta yo ven - go con tan - ta pe - na
 por que al ni - ño Je - sús se le - ca - bó la no - ve - na
 ya vie - nes - dí - a ya - ma - na - ció, los ga - llos can - tar - ¡Cris - to - rí - a - ció!
 ¡los ga - llos can - tar - ¡Cris - to - na - ció!

CHILE, Aculeo
 Grabación de terreno
 Transcripción de María Ester Grebe

de golpes va indicando el tiempo medido en horas. Al final del esquinzazo, las puertas de la iglesia se abren. Esta costumbre podría poseer un significado simbólico relacionado con el peregrinaje de la Santa Familia durante Nochebuena. (Ver ej. N° 8).

México y EE. UU.

Las canciones navideñas mexicanas reviven cada año en las festividades de las *jornadas* o *posadas*, las cuales se celebran durante las nueve noches que preceden a la Nochebuena⁶⁰. Paralelamente, ellas aparecen incorporadas en las *pastorelas* o pequeños dramas campesinos, herederos de los autos o misterios de Navidad traídos a México por los misioneros durante el siglo xvi.

Con respecto a las posadas, Vicente Mendoza entrega la siguiente descripción: "Las diversas ceremonias y actos durante la Noche Buena dan lugar a que el entusiasmo infantil llegue al paroxismo y entonces, además de los cánticos de las noches precedentes, son entonados villancicos pastoriles, arrullos al Niño Dios y coplas alusivas que sólo en dicha ocasión tienen perfecto

acomodo. Esa noche se cantan por las calles, por grupos de muchachos que llevan una rama de pino, adornada con flores, tiras de papel y farolillos, aguinaldos, o sea coplas para pedir dinero o regalos”⁶¹. Entre los ejemplos proporcionados por Mendoza hay siete trozos que responden a las caracte-

Ej. N°8
villancico-esquinazo (esquema ABA²ABA)

Es a mi, o es a ti, can-tar en pa-la-cio real.
Es al Ni-ñi-to Je-sús, el que te ven-go a bus-car.
Es al Ni-ñi-to Je-sús, al que te ven-go a bus-car.
Desper-lá Ni-ñi-to'e Dios, a los ra-yos de la lu-na.
A-bre-me las puer-tas quie-ro an-tes que me de la u-na.
A-bre-me las puer-tas quie-ro an-tes que me de la u-na.

CHILE, Aculeo.
Grabación de terreno
Transcripción de María Ester Grebe

Ej. N°9
9a) villancico (canto para dar posada)

En nom-bre del cie-lo, bue-nos mo-ra-do-res
dad a u-nos via-je-ros po-sa-da es-ta no-che
La ho-ra de pe-dir-la no es muy o-por-tu-na,
mar-chad a o-tra par-te y bue-na ven-tu-ra.

MEXICO
Mendoza, LIM,
p. 57.

9b) villancico

Esta sí qu'es No-che Bue-na, No-che Bue-na, noche de co-mer bu-fue-yo's.

MEXICO
Mendoza, LIM, p. 58.

* = interludio o postludio instrumental.

rísticas poético-musicales del villancico de filiación hispánica, es decir: copla hexa u octosilaba, modo mayor, estructura estrófica, melodía por grados conjuntos o por sucesiones triádicas, terminaciones en el primer, tercer o quinto grados, métrica en 2/4, 6/8 ó 3/4. Como ilustración, ofrecemos dos de ellos: (Ver ej. N° 9).

Canciones de este tipo se conservan, asimismo, en algunas regiones del suroeste de EE. UU. y, en especial, en Texas y Nueva México. Actualmente, los misterios navideños *Los Pastores* y *El Niño Perdido* poseen vigencia, representándose, transmitiéndose en forma oral y difundiéndose en las diversas comunidades de origen mexicano. Las canciones pertenecientes a estos espectáculos navideños poseen corte estrófico y utilizan simples melodías duplicadas en terceras paralelas⁶²:

Ej. N° 10

10a) villancico (del misterio navideño Los Pastores)

Po - sa - da pe - di - mos por es - ta - ca - sión
ya mi - ses - po - sea - ma - da le den un rin - cón.

E.E.U.U., Texas, Cotulla.
Lomax, LCUS, AAFS-15-B1.
Transcripción de María Ester Grebe

10b) villancico (del misterio navideño Los Pastores)

Ya - diós ni - ño chi - qui - ti - to, mi vi - da, ya - diós di - ví - no por - tal...
Ya tus pies es - tá pos - tra - do, mi vi - da, des - pi - dién - do - se Ca - bal...
¡Ya - diós, a - diós!

E.E.U.U., Texas, Cotulla.
Lomax, LCUS, AAFS-15-B2
Transcripción de María Ester Grebe

Estos misterios navideños son interpretados por "aldeanos o gente de ciudad que ensayan durante varias semanas anteriores al espectáculo"⁶³. Sus textos y música son transmitidos oralmente. Habiendo sido utilizadas para la conversión religiosa de los indígenas durante el período colonial, estas representaciones perdieron posteriormente el patrocinio de la iglesia, siendo heredadas por los seculares⁶⁴. Las canciones incorporadas en ciertas porciones

del drama "han surgido de melodías relativamente monótonas enseñadas por los sacerdotes españoles y misioneros a los indígenas mexicanos durante el período colonial"⁶⁵.

CENTROAMÉRICA.

El villancico centroamericano de Santo Domingo, Cuba, Nicaragua y Puerto Rico está íntimamente asociado al cancionero infantil y, por lo tanto, comparte las características de géneros tales como los romances, romancillos, canciones de cuna y canciones y juegos infantiles. Edna Garrido de Boggs afirma que el villancico dominicano "es cantado casi exclusivamente por los niños"⁶⁶. Concepción Teresa Alzola confirma la validez de este hecho en el villancico cubano: "El villancico como forma cantada sólo subsiste en las iglesias... Sólo trasciende al pueblo cuando lo aprenden los niños que concurren diariamente a la Doctrina"⁶⁷. Con respecto al villancico de Puerto Rico, María Cadilla nos entrega dos interesantes ejemplos asociados a las

Ej: N° 11

11a) villancico



Na - ció, na - ció, pas - to - res, Je - sús el ni - ño her - mo - so
con pa - sos pre - su - ro - sos hoy ve - ni - mos a ca - do - rar.

SANTO DOMINGO

Garrido de Boggs, FISD, p. 87.

11b) villancico



An - ge - lí - to mí - o llé - va - me a Be - lén donde está la Vir - gen y el ni - ño tam - bién.

CUBA

Alzola, FNC, ej. 18.

11c) villancico (canción de cuna)

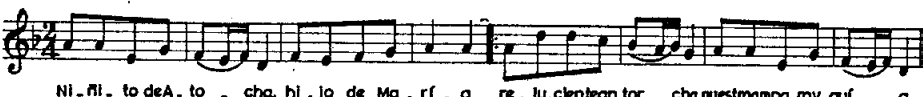


Como es Dios el Ni - ño le re - ga - la in - cien - so per - fu - me con al - ma que sub - ha - ció el cie - lo.

PUERTO RICO

Cadilla, JCTPR, p. 59.

11d) villancico



Ni - ño - to de A - to - cha, hi - jo de Ma - rí - a re - lu - ciente an - tor - cha, nun - ca pa - ra - y guí - a

NICARAGUA

García, CEN, p. 78.

canciones de cuna, cantadas por las madres para inculcar la instrucción religiosa en los niños pequeños⁶⁸. Tal como sucede en México y otros lugares de Latinoamérica, el villancico dominicano se relaciona con las representaciones pastoriles de Navidad, en las cuales "niños, vestidos de pastores, zagaes y ángeles, cantan también villancicos al Niño Jesús"⁶⁹. Observemos en el ejemplo anterior una selección de villancicos centroamericanos, cuya nítida y sencilla estructura no requiere mayores comentarios: (Ver ej. N° 11).

Las características poéticas del villancico centroamericano se ajustan, en su mayoría, a la forma tradicional del villancico hispánico, basada en la copla hexasílaba con o sin estribillo. Su fisonomía musical responde a la de los villancicos venezolanos, mexicanos y argentinos previamente descritos. No obstante, en Puerto Rico suele utilizarse también el aguinaldo en forma de décima. Tal como sucede en las *posadas* de México, grupos de músicos disfrazados y enmascarados recorren las calles cantando en cada casa este tipo de aguinaldos a cambio de dádivas obsequiadas por los dueños de casa. El ejemplo que presentamos a continuación posee un evidente ancestro hispá-

Ej. N° 12
aguinaldo (en forma de décima)

Ay, lo, lá.

Jue. ves San. to fué, ¡madre! cuan. do la des. gra. - cia

qu'el rí. o de Pon. ce se me. tía la pla. za

y no de. jó ca. sa que no se lle. vó.

Yet pue. blo que - dó he. chou. na tí. - nie. bla,

ye. so da. ba pe. na. ¡ay Dios! cuan. do. - ma. - ne. - ció,

ye. so da. ba pe. na cuan. do. - ma. - ne. - ció.

PUERTO RICO. Corozal, Barrio Lomas.
Waterman, LCPB, AFS-L18-A1.
Transcripción de María Ester Grebe.

nico. Su estructura reiterativa y sencilla se basa en pares de fórmulas básicas complementarias. (Ver ej. N° 12).

Desde el punto de vista poético-musical, este trozo es de especial interés debido a su conexión con diversos géneros basados en la décima de Espinel, de gran dispersión geográfica en nuestro continente. Bástenos citar el caso del *verso o canto a lo pueta* chileno, perteneciente a la tradición oral campesina y cuyas variedades *a lo divino* y *a lo humano* fueron cultivadas a partir de fines del siglo xvi. Este género mantiene en la actualidad su vigencia, conservando su estructura y lenguaje musical arcaicos en diversas regiones rurales del país ⁷⁰.

IV

A modo de síntesis, y como resultado del estudio transcultural del villancico latinoamericano recién efectuado, intentaremos realizar, a continuación, una clasificación del género, la cual tendrá necesariamente un carácter provisorio. Atendiendo a la relativa autonomía del villancico como expresión y comportamiento folklórico, este género puede dividirse en dos grupos:

- 1) canciones de adoración ante el pesebre de Navidad, independientes de otras expresiones folklóricas extramusicales; y
- 2) canciones navideñas asociadas o incorporadas a dramas, danzas o procesiones.

Atendiendo a la filiación de los elementos de su estilo musical, el género puede dividirse de la manera siguiente ⁷¹:

- | | | |
|---|---|---|
| 1) canciones de origen hispánico | { | a) repertorio perteneciente al estrato antiguo,
b) repertorio perteneciente al estrato reciente. |
| 2) canciones o danzas hispano-indígenas | { | a) repertorio perteneciente al estrato antiguo,
b) repertorio perteneciente al estrato reciente. |

La documentación histórica parece indicar que el villancico folklórico colonial estuvo ligado a dramas y procesiones organizadas por el clero y los misioneros, los cuales perdieron su importancia y funcionalidad con la conversión de los indígenas al catolicismo. La evolución de este género en manos de los seglares produjo, en ciertos casos, una tendencia hacia su mayor autonomía; y, en otros, una pervivencia del villancico en las danzas, procesiones y dramas navideños, los cuales tendieron a incorporar gradualmente una importante dosis de elementos realistas, profanos o sincréticos ⁷².

Es evidente que las variantes hispano-indígenas han logrado sobrevivir con extraordinaria fuerza sólo en aquellas regiones en las cuales la vitalidad y complejidad de la cultura musical indígena permitió la pervivencia de sus manifestaciones y su consecuente integración en el complejo musical post-colombino. Actualmente, la principal de dichas regiones es el área andina.

Siendo la Navidad una festividad asociada y dedicada al Niño Jesús en particular y los niños en general, no es sorprendente la importante cantidad de canciones infantiles adaptadas como género navideño. Los valiosos y bien documentados estudios sobre los cancioneros infantiles de Puerto Rico ⁷³, México ⁷⁴, Santo Domingo ⁷⁵ y Cuba ⁷⁶ contienen una apreciable cantidad de canciones navideñas que atestiguan el estrecho vínculo existente entre el villancico y el repertorio musical infantil de nuestro continente.

Compartimos la opinión autorizada de Eugenio Pereira Salas, quien sostiene que las características poéticas del villancico son más estables que las musicales. Este autor afirma: "Si examinamos la estructura poética de las composiciones anotadas, podemos sin duda alguna rastrear sus orígenes hispánicos, pero en su forma musical el villancico tomó en América un ritmo diferente, asimilándose al sencillo repertorio melódico popular. No existe en verdad una estructura musical constante que individualice un tipo genérico" ⁷⁷.

Es evidente que los villancicos responden, en mayor o menor grado, a la estructura poética de la copla hexa u octosílaba hispánica y a una temática navideña *a lo divino* dirigida al Niño Dios o a la Virgen. Sin embargo, a pesar de la heterogeneidad de los estilos musicales regionales, es posible aislar ciertos factores comunes compartidos por las diversas especies de villancicos. Ellas son las siguiente:

- 1) predominio del modo mayor;
- 2) estructura estrófica periódica, de tendencia regular y simétrica, modelada por el verso;
- 3) interválica por grados conjuntos o por sucesiones triádicas, sin cromatismos;
- 4) terminaciones melódicas en primer y tercer grados y, en menor número, en quinto grado;
- 5) ámbito predominante de séptima u octava, restringido a una sexta o amplificado a una novena o décima;
- 6) duplicación melódica en terceras paralelas;
- 7) métrica regular en 2/4, 6/8 ó 3/4, o bien alternante con uso de la *hemiola* horizontal y vertical;
- 8) formas simples —unitarias, binarias o ternarias— con o sin estribillos;
- 9) organización melódica silábica;
- 10) acompañamiento predominante en guitarra, con utilización de dos funciones armónicas alternantes ⁷⁸;
- 11) carácter alegre y extrovertido.

Es indudable que las características recién enumeradas no son exclusivas del villancico latinoamericano, siendo compartidas por diversos géneros criollos pertenecientes a aquellas regiones en las cuales la influencia hispánica es preponderante⁷⁹. Sin embargo, si se suman estas características musicales a las poéticas y a la función religiosa-popular específica del género, se obtiene una inconfundible configuración determinada por sus fuertes lazos genéricos que descansan en su tronco común hispánico vitalizado por elementos regionales, heterogéneos y variables, de origen indo o afroamericano.

Creemos que en el villancico, uno de los géneros de mayor valor histórico y funcional en el Nuevo Mundo, no solamente se reflejan con nitidez los factores comunes esenciales de la canción criolla tradicional sino que, además, coexisten en él lenguajes pertenecientes a distintos estratos musicales —culto y folklórico—, los cuales sufrieron influencias recíprocas en el pasado. Efectivamente, si se comparan los villancicos culto y folklórico, puede apreciarse que la penetración de este último sobre el primero ha prevalecido. Asimismo, es posible establecer un paralelo entre ambos. Si bien es cierto que el villancico andino, tanto culto como folklórico, se caracteriza por la incorporación de una mayor cantidad de elementos indígenas o mestizos locales, el elemento hispánico predomina y cohesiona, a su vez, a los villancicos de ambos estratos pertenecientes a las demás áreas estudiadas.

Esperamos que futuros estudios históricos sobre el villancico colonial artístico, sumado a un mayor número de monografías especializadas sobre el villancico folklórico contemporáneo, complementadas con grabaciones de terreno adecuadas, aclaren las interrogantes planteadas por este trabajo haciendo posible la realización de futuros estudios comparativos a nivel continental.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

¹ El presente trabajo fue preparado y redactado para el *Seminario de Etnomusicología Latinoamericana* efectuado en Indiana University, EE. UU., en 1967, el cual estuvo a cargo de los profesores Isabel Aretz, Luis Felipe Ramón y Rivera y George List. En esa oportunidad, este trabajo fue gentilmente revisado por la etnomusicóloga Isabel Aretz. La realización de este y otros proyectos de investigación ha sido posible gracias a una beca otorgada por la Fundación Guggenheim a la autora de este estudio.

² Isabel Pope, "El Villancico Polifónico". En Rafael Mitjana y Jesús Bal y Gay, *El Cancionero de Upsala*, México, Fondo de Cultura Económica, 1944, pp. 15-43.

³ Higinio Anglés, *La Música de las Cantigas de Santa María*. Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, 1943, 126, 462 pp. Véase también del mismo autor *El Codex Musical de Las Huelgas*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1931, pp. 53-58. Trend define la cantiga como "canción religiosa popular con narraciones de milagros cantados en honor de nuestra Señora..." Véase John B. Trend, *The Music of Spanish History*, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1926, p. 53.

⁴ Pope, *op. cit.*, pp. 26-27.

⁵ Otro punto de vista acerca de este problema histórico-literario se refiere al entronque del villancico con el zegal moro. Una discusión acerca de la validez de este enfoque puede encontrarse en Pierre Le Gentil, *Le Virelai et le Villancico*, Paris, Les Belles Lettres,

- 1954, pp. 218-226. Véase también Robert Stevenson, *Spanish Music in the Age of Columbus*, The Hague, Nijhoff, 1960, p. 18; e Isabel Pope, *op. cit.*, p. 28.
- ⁶ Pope, *op. cit.*, p. 32.
- ⁷ Stevenson, *op. cit.*, p. 252.
- ⁸ *Ibid.*, p. 28. Véase también Trend, *op. cit.*, p. 55.
- ⁹ Pope, *op. cit.*, p. 35.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 37.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 39.
- ¹² Robert Stevenson, *Music in México*. New York. Th. Crowell, 1952, pp. 68, 84. Véase también Gabriel Saldívar, *Historia de la Música en México*, México, 1934, p. 89.
- ¹³ Stevenson, *ibid.*, p. 140.
- ¹⁴ Saldívar, *op. cit.*, p. 302.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 303.
- ¹⁶ J. M. Coopersmith, *Music and Musicians of the Dominican Republic*. Washington, Pan American Union, 1949, p. 14.
- ¹⁷ Alejo Carpentier, *La Música en Cuba*. México, Fondo de Cultura Económica, 1946, pp. 66-67.
- ¹⁸ José Ignacio Perdomo Escobar, *Historia de la Música en Colombia*. Bogotá, Bibl. Popular de Cultura Colombiana, 1945, p. 246.
- ¹⁹ Isabel Aretz, *Cantos Navideños en el Folklore Venezolano*. Caracas, Casa de la Cultura Popular, 1962, p. 121.
- ²⁰ Robert Stevenson, *The Music of Perú*. Washington, Pan American Union, 1959-60, pp. 84, 86, 189-190.
- ²¹ *Ibid.*, p. 190.
- ²² *Ibid.*, pp. 236-249.
- ²³ Julia Elena Fortún, *La Navidad en Bolivia*. La Paz, Colección Etnografía y Folklore, 1957, pp. 33-35. Véase también su *Antología de Navidad*, La Paz, Biblioteca Paceña, 1956.
- ²⁴ Eugenio Pereira Salas, *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago, Imprenta Universitaria, 1941, p. 188.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 55. En Chile, Ajuria, Madux y Campderrós fueron los principales compositores de villancicos del siglo XVIII.
- ²⁶ Vicente Gesualdo, *Historia de la Música en la Argentina (1536-1851)*. Buenos Aires, Beta, 1961, I, p. 124.
- ²⁷ Leslie Dent Johnston, *Classical Origins of Christmas Customs*. Tesis Doctoral, (resumen), Urbana, University of Illinois, 1936, pp. 1-3.
- ²⁸ Aretz, *op. cit.*, pp. 37-38.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 40.
- ³⁰ Carlos Vega, *Panorama de la Música Popular Argentina*. Buenos Aires, Losada, 1944, p. 267.
- ³¹ Aretz, *op. cit.*, pp. 46-66.
- ³² Rafael Olivares Figueroa, *Diversiones Pascuales en Oriente y Otros Ensayos*. Caracas, Ardor, 1949, pp. 28-29.
- ³³ Una descripción detallada de este último se encuentra en Instituto de Folklore (Venezuela), "Semejanza de los Pastores", *Educación* (separata), 91, 1960, 34 pp.
- ³⁴ Fortún, *op. cit.*, pp. 36, 96-99.
- ³⁵ *Ibid.*, pp. 96-119.
- ³⁶ *Ibid.*, pp. 75-90. Es interesante destacar que los villancicos del norte de Chile incluyen, asimismo, dramatizaciones y complementaciones coreográficas. Es posible explicar este hecho por la estrecha afinidad cultural que une a Bolivia con las zonas sur del Perú y norte de Chile. (Ver informe sobre *Introducción al Estudio del Villancico en Latinoamérica*, Archivo de Revista Musical Chilena, noviembre, 1968).

- ³⁷ Véase Ministerio de Educación Pública (Perú), *Panorama de la Música Tradicional del Perú*. Lima, Casa Mozart, 1966, p. 46.
- ³⁸ Universidad Católica del Perú, *Folklore Musical del Siglo XVIII*, Lima, Scheuch, 1946, ejs. 192, 177 y 178. Véase asimismo las interesantes observaciones de Robert Stevenson en *The Music of Perú*, *op. cit.*, pp. 159-160.
- ³⁹ Jorge A. Lira y J. M. B. Farfán, "Los Himnos Quechuas Católicos Cuzqueños". *Folklore Americano*, III, 3, 1955, pp. 149, 158, 162.
- ⁴⁰ Darío Guevara, "Auto de Adoración al Niño Jesús". *Folklore Americano*. XIII, 13, 1965, pp. 37, 46.
- ⁴¹ Oneyda Alvarenga, *Música Popular Brasileña*. México, Fondo de Cultura Económica, 1947, p. 68.
- ⁴² *Loc. cit.*
- ⁴³ *Ibid.*, pp. 68-69.
- ⁴⁴ *Loc. cit.*
- ⁴⁵ Renato Almeida, *A Música do Brasil*. Río de Janeiro, Imp. Nacional, 1947, p. 226.
- ⁴⁶ *Ibid.*, pp. 228-235.
- ⁴⁷ Alvarenga, *op. cit.*, p. 165.
- ⁴⁸ Vega, *op. cit.*, p. 278.
- ⁴⁹ Isabel Aretz, *Música Tradicional Argentina*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán, 1946, p. 368.
- ⁵⁰ *Loc. cit.*
- ⁵¹ *Ibid.*, pp. 369-389.
- ⁵² Vega, *op. cit.*, pp. 276-277.
- ⁵³ Pereira Salas, *op. cit.*, p. 189. Este mismo autor proporciona diversos antecedentes históricos sobre el villancico chileno en "Cantos de Nochebuena en Chile", *Andean Quarterly*, Verano, 1945, pp. 13-19.
- ⁵⁴ Raquel Barros y Manuel Dannemann, "Introducción al Estudio de la Tonada". *Revista Musical Chilena*, XVIII, 89, pp. 111-112.
- ⁵⁵ Las características aquí enunciadas son el producto del análisis de un grupo de villancicos pertenecientes a la zona central de Chile. Se ha excluido el estudio de las especies de la zona norte por carencia de materiales de investigación.
- ⁵⁶ Las letras cursivas indican la posición del estribillo.
- ⁵⁷ En las melodías de los villancicos chilenos provenientes de las provincias nortinas de Tarapacá y Antofagasta parece imperar el modo menor. (Ver informe sobre *Introducción al Estudio del Villancico en Latinoamérica*, Archivo de Revista Musical Chilena, noviembre, 1968).
- ⁵⁸ Eugenio Pereira Salas, "Los Villancicos Chilenos". *Revista Musical Chilena*, X, 51, 1955, p. 47.
- ⁵⁹ Una definición general del término *esquinazo* puede encontrarse en Ramón Laval, *Contribución al Folklore de Carahue (Chile)*. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1916, p. 133.
- ⁶⁰ Vicente Mendoza, *Lírica Infantil de México*. México, El Colegio de México, 1951, p. 14.
- ⁶¹ *Ibid.*, p. 15.
- ⁶² A modo de comparación, puede consultarse la colección de transcripciones de las melodías pertenecientes a *Los Pastores* realizadas por Gustavo Durán. Véase Gustavo Durán, *14 Traditional Spanish Songs from Texas*. Washington, Pan American Union, 1942, pp. 12-18.
- ⁶³ Stanley Robe, *Coloquio de Pastores from Jalisco, México*. (Folklore Studies IV). Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1954, p. 13.
- ⁶⁴ *Ibid.*, p. 11.
- ⁶⁵ *Ibid.*, p. 32. Una colección de veintiuna melodías es presentada por el Dr. Robe en

pp. 133-143. Ellas comparten, hasta cierto punto, las características musicales de los villancicos hispano-mexicanos.

⁶⁶ Edna Garrido de Boggs, *Folklore Infantil de Santo Domingo*. Madrid, Ed. de Cultura Hispánica, 1955, p. 70.

⁶⁷ Concepción Teresa Alzola, *Folklore del Niño Cubano*. Santa Clara, Universidad Central de las Villas, 1961, p. 130.

⁶⁸ María Cadilla de Martínez, *Juegos y Canciones Infantiles de Puerto Rico*. San Juan, Baldrich, 1940, pp. 59-60.

⁶⁹ Garrido de Boggs, *loc. cit.*

⁷⁰ Diversas informaciones referentes a este género chileno pueden obtenerse de los siguientes trabajos: María Ester Grebe, *The Chilean Verso, a Study in Musical Archaism*, Los Angeles, University of California, 1967, 133 pp.; y, de la misma autora, "Modality in Spanish Renaissance Vihuela Music and Archaic Chilean Folksongs, a Comparative Study", *Ethnomusicology*, xi, 3, 1967, pp. 326-342.

⁷¹ No hemos efectuado aquí una clasificación del villancico de acuerdo a sus diferencias de estilo musical correlacionados con edad o sexo. Concordamos, en este sentido, con el experimentado juicio de la etnomusicóloga Isabel Aretz, quien ha constatado, tanto en Venezuela como en Argentina, la ausencia de diferencias significativas entre los villancicos cantados por niños o por adultos. Esto se debe a que la transmisión oral de estas canciones tiende a efectuarse de adulto a niño y no de niño a niño.

⁷² Es interesante recordar que la tendencia a secularizar el villancico se hace presente también en el nivel artístico de este género durante la Colonia (ver p. 5 del presente trabajo). Asimismo, esta tendencia fue común en España durante las festividades populares de Navidad.

⁷³ Cadilla de Martínez, *op. cit.*

⁷⁴ Mendoza, *op. cit.*

⁷⁵ Garrido de Boggs, *op. cit.*

⁷⁶ Alzola, *op. cit.*

⁷⁷ Pereira Salas, "Los Villancicos Chilenos", *op. cit.*, p. 47.

⁷⁸ Debe destacarse que en el acompañamiento instrumental del villancico latinoamericano intervienen también otros instrumentos, los cuales varían regional y nacionalmente. Véase Aretz, *Cantos Navideños en el Folklore Venezolano, op. cit.*, pp. 25-36.

⁷⁹ Estos rasgos son igualmente compartidos, en mayor o menor grado, por ciertos géneros populares del Renacimiento español —tales como los romances y villancicos— y sus supervivencias en el folklore hispánico contemporáneo. Véase Miguel Querol, "El Villano en la Época de Cervantes y Lope de Vega y su Supervivencia en el Folklore Contemporáneo", *Anuario Musical*, xi, 1956, pp. 25-36; e Isabel Pope, "Musical and Metrical Form of the Villancico", *Annales Musicologiques*, ii, 1954, pp. 189-214. Si se examina el estilo actual de las canciones navideñas folklóricas españolas, se observará la evidente analogía existente entre los villancicos y aguinaldos hispánicos y los latinoamericanos. Véase Felipe Pedrell, *Cancionero Musical Popular Español*, Barcelona, Boileau, 1958, i, pp. 144-148; y P. Nolasco de El Molar, "Canciones Navideñas Procedentes del Santuario de Nuestra Señora de Els Arcs (Gerona)", *Anuario Musical*, xii, 1957, pp. 201-233.

⁸⁰ Estas abreviaturas corresponden a las referencias pertenecientes a cada uno de los ejemplos musicales.

ABREVIATURAS BIBLIOGRAFICAS Y DISCOGRAFICAS ⁸⁰

AFCH: Instituto de Investigaciones Musicales, *Antología del Folklore Chileno*, ii, RCA Victor. CML-2085.

CFN: Secundino García, *Cancionero Folklórico Nicaragüense*. Managua, Talleres Nacionales, 1945. 79 pp.

CNFV: Isabel Aretz, *Cantos Navideños en el Folklore Venezolano*. Caracas, Casa de la Cultura Popular, 1962. 129 pp.

- FISD: Edna Garrido de Boggs, *Folklore Infantil de Santo Domingo*. Madrid, Ed. de Cultura Hispánica, 1955. 661 pp.
- FMSD: Universidad Católica del Perú, *Folklore Musical del Siglo xviii*. Lima, Scheuch, 1946. 32 pp.
- FNC: Concepción y Teresa Alzola, *Folklore del Niño Cubano*. Santa Clara, Universidad Central de las Villas, 1961. 250 pp.
- JCIPR: María Cadilla de Martínez, *Juegos y Canciones Infantiles de Puerto Rico*. San Juan, Baldrich, 1940. 259 pp.
- LCPR: Richard A. Waterman ed., *Folk Music of Puerto Rico*. Washington, The Library of Congress. AFSL 18.
- LCUS: Alan Lomax ed., *Folk Music of the United States*. Washington, The Library of Congress. AAFSL 5.
- LIM: Vicente Mendoza, *Lírica Infantil de México*. México, El Colegio de México, 1951. 177 pp.
- MPB: Oneyda Alvarenga, *Música Popular Brasileña*. México, Fondo de Cultura Económica, 1947. 272 pp.
- MTA: Isabel Aretz, *Música Tradicional Argentina*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán, 1946. 743 pp.
- NB: Julia Elena Fortún, *La Navidad en Bolivia*. La Paz, Colección Etnografía y Folklore, 1957. 143 pp.
- PMTF: Ministerio de Educación Pública (Perú), *Panorama de la Música Tradicional del Perú*. Lima, Casa Mozart, 1966. 117 pp.

B I B L I O G R A F I A

- ALMEIDA, RENATO. *História da Música Brasileira*. Río de Janeiro, F. Briguiet, 1942. 529 pp.
A Música do Brasil. Río de Janeiro, Imp. Nacional, 1947.
- ALVARENGA, ONEYDA. *Música Popular Brasileña*. México, Fondo de Cultura Económica, 1947. 272 pp.
- ALZOLA, CONCEPCIÓN TERESA. *Folklore del Niño Cubano*. Santa Clara, Universidad Central de las Villas, 1961. 250 pp.
- ANGLÉS, HIGINIO. *El Codex Musical de Las Huelgas*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1931. 385 pp.
La Música de las Cantigas de Santa María. Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, 1943. 126, 462 pp.
- ARETZ, ISABEL. *Música Tradicional Argentina*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán, 1946. 743 pp.
Cantos Navideños en el Folklore Venezolano. Caracas, Casa de la Cultura Popular, 1962. 129 pp.
- BARROS, RAQUEL y MANUEL DANNEMANN. "Introducción al Estudio de la Tonada". *Revista Musical Chilena*, xviii, 89, 1964. pp. 105-114.
- CADILLA DE MARTÍNEZ, MARÍA. *Juegos y Canciones Infantiles de Puerto Rico*. San Juan, Baldrich, 1940. 259 pp.
- CARPENTIER, ALEJO. *La Música en Cuba*. México, Fondo de Cultura Económica, 1946. 282 pp.
- CHASE, GILBERT. *A Guide to the Music of Latin America*. Washington, Pan American Union, 1962. 411 pp.
- COOPERSMITH, J. M. *Music and Musicians of the Dominican Republic*. Washington, Pan American Union, 1949. 146 pp.
- DURÁN, GUSTAVO. *14 Traditional Spanish Songs from Texas*. Washington, Pan American Union, 1942. 20 pp.
- EL MOLAR, P. NOLASCO DE. "Canciones Navideñas Procedentes del Santuario de Nuestra Señora de Els Arcs (Gerona)". *Anuario Musical*, xii, 1957. pp. 201-233.

- FORTÚN DE PONCE, JULIA ELENA. *Antología de Navidad*. La Paz, Biblioteca Paceña, 1956.
- La Navidad en Bolivia*. La Paz, Colección Etnografía y Folklore, 1957. 143 pp.
- GARCÍA, SECUDINO. *Cancionero Folklórico Nicaragüense*. Managua, Talleres Nacionales, 1945. 79 pp.
- GARRIDO DE BOGGS, EDNA. *Folklore Infantil de Santo Domingo*. Madrid, Ed. de Cultura Hispánica, 1955. 661 pp.
- GESUALDO, VICENTE. *Historia de la Música en la Argentina (1536-1851)*. Buenos Aires, Beta, 1961. 3 vols.
- GIL GARCÍA, BONIFACIO. *Cancionero Popular de Extremadura*. Badajoz, 1961. 2 vols.
- GREBE, MARÍA ESTER. *La Estructura Musical del Verso Folklórico*. Tesis de Licenciatura, Santiago, Universidad de Chile, 1965. 76, 35 pp.
- The Chilean Verso, a Study in Musical Archaism*, (Latin American Studies, ix). Los Angeles, University of California, 1967. 133 pp.
- "Modality in Spanish Vihuela Music and Andean Chilean Folksongs: a Comparative Study". *Ethnomusicology*, xi, 3, 1967. pp. 26-342.
- GUEVARA, DARÍO. "Auto de la Adoración al Niño Jesús". *Folklore Americano*, xiii, 13, 1965. pp. 37-51.
- INSTITUTO DE FOLKLORE (Venezuela). "Semejanzas de los Pastores". *Educación* (separata), 91, 1960. 34 pp.
- INSTITUTO PANAMERICANO DE GEOGRAFÍA E HISTORIA. *Bibliografía del Folklore Peruano*. Lima y México, Publicaciones del Comité de Folklore, 1960. 186 pp.
- JOHNSTON, LESLIE DENT. *Classical Origins of Christmas Customs*. Tesis Doctoral (resumen), Urbana, University of Illinois, 1936.
- LAVAL, RAMÓN. *Contribución al Folklore de Casahue (Chile)*. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1916. 179 pp.
- LE GENTIL, PIERRE. *Le Virelai et le Villancico*. París, Les Belles Lettres, 1954.
- LIRA, JORGE Y J. M. B. FARFÁN, "Himnos Quichuas Católicos Cuzqueños". *Folklore Americano*, iii, 3, 1955. 69 pp.
- MENDOZA, VICENTE. *Lírica Infantil de México*. México, El Colegio de México, 1951. 177 pp.
- MÉTRAUX, ALFRED. "Jesuit Missions in South America". En Julian Steward ed. *Handbook of South American Indians*, New York, Cooper Square, 1963, v, pp. 645-653.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN PÚBLICA (Perú). *Panorama de la Música Tradicional del Perú*. Lima, Casa Mozart, 1966. 117 pp.
- MITJANA, RAFAEL Y JESÚS BAL Y GAY. *El Cancionero de Upsala*. México, Fondo de Cultura Económica, 1944. 157 pp.
- OLIVARES FIGUEROA, RAFAEL. *Diversiones Pascuales en Oriente y Otros Ensayos*. Caracas, Ardor, 1949. 191 pp.
- PEDRELL, FELIPE. *Cancionero Musical Popular Español*. Barcelona, Boileau, 1958. 4 vols.
- PERDOMO ESCOBAR, JOSÉ IGNACIO. *Historia de la Música en Colombia*. Bogotá, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1945. 348 pp.
- PEREIRA SALAS, EUGENIO. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago, Imprenta Universitaria, 1941. 373 pp.
- "Cantos de Nochebuena en Chile". *Andean Quarterly*, Verano, 1945. pp. 13-19.
- "Los Villancicos Chilenos". *Revista Musical Chilena*, x, 51, 1955. pp. 37-48.
- PLATH, ORESTE. *Folklore Religioso Chileno*. Santiago, Pla Tur, 1966. 232 pp.
- POPE, ISABEL. "El Villancico Polifónico". En Rafael Mitjana y Jesús Bal y Gay, *El Cancionero de Upsala*, México, Fondo de Cultura Económica, 1944, pp. 15-43.
- "Musical and Metrical Form of the Villancico". *Annales Musicologiques*, ii, 1954. pp. 189-214.

- QUEROL, MIGUEL. "El Villano de la Epoca de Cervantes y Lope de Vega y su Supervivencia en el Folklore Contemporáneo". *Anuario Musical*, xi, 1956. pp. 25-36.
- ROBE, STANLEY. *Coloquio de Pastores from Jalisco, México*, (Folklore Studies, iv). Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1954. 158 pp.
- SALDÍVAR, GABRIEL. *Historia de la Música en México*. México, Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934. 324 pp.
- SCHINDLER, KURT. *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. New York, Hispanic Institute in the United States, 1941.
- SIMMONS, MERLE E. *A Bibliography of the Romance and Related Forms in Spanish America*. Bloomington, Indiana University Press, 1963. 396 pp.
- STEVENSON, ROBERT. *Music in México*. New York, Th. Crowell, 1952. 300 pp.
The Music of Perú. Washington, Pan American Union, 1959-1960. 331 pp.
Spanish Music in the Age of Columbus. The Hague, Nijhoff, 1960. 335 pp.
- STEWART, JULIAN H. (ed.) *Handbook of South American Indians*. New York, Cooper Square, 1963. 7 vols.
- TREND, JOHN BRANDE. *The Music of Spanish History to 1600*. London, Oxford University Press, 1926. 288 pp.
- UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ. *Folklore Musical del Siglo XVIII*. Lima, Scheuch, 1946. 32 pp.
- VEGA, CARLOS. *Panorama de la Música Popular Argentina*. Buenos Aires, Losada, 1944. 361 pp.

Fatalidades

por *José Vicente Asuar*

Un pensamiento artístico está vivo mientras no sabe adonde va, mientras no conoce su futuro. En el momento en que su futuro se le superpone, nace la Academia y de ahí al Museo hay poco trecho. Naturalmente, siempre queda una duda: ¿Es ésto efectivamente el futuro? La evolución, el desarrollo en el Arte no sigue forzosamente un camino rectilíneo ni tampoco de una vía. Es un complejo árbol de muchas ramas, las que algunas veces no dejan ver el tronco. Puede ser que hayamos tomado alguna de ellas y nos encontremos frente al precipicio. Será necesario mutar, regresar, retomar el tronco o alguno de los troncos; más abajo, más arriba, no sabemos.

Recorramos el árbol genealógico musical sin irnos muy lejos. No es necesario. Partamos de comienzo de este siglo: El último tronco que sostiene toda la ramificación es la tonalidad, la que a comienzos de este siglo se bifurca en dos partes divergentes que no habían de volver a tocarse: Por un lado la multiplicación de la tonalidad y por el otro la disolución de la tonalidad. Politonalidad y Atonalidad, si se quiere expresar con un solo término.

El tronco "multiplicación de la tonalidad" no es mucho lo que nos interesa, y sólo podemos constatar que sin recorrer mucho trecho llega a un extremo estéril donde no brota nada más. A lo sumo podríamos encontrar algunos roces y transfusiones hacia otros árboles cercanos, parásitos, de madera menos noble, y que se llaman música aplicada, comercial, ligera, etc. Sin embargo, no lo perdamos de vista. Sería justamente la posición contraria a lo que pretendemos, encerrarnos en dogmatismos o miopías y pronunciar palabras de réquiem antes de tiempo. La historia da tantas vueltas, se enreda tanto en si misma, que toda paradoja o antinomia debemos considerarla como posible.

El otro tronco "disolución", tiene dos grandes ramales: Uno comienza con el atonalismo, le sigue el dodecafonismo, continua el serialismo, la música aleatoria y como último segmento visible aparece el "happening" o música-espectáculo que estamos viviendo en nuestros días. El segundo ramal de este tronco se desarrolla paralelo y a veces con puntos de contacto con el anterior. Es el ramal experimentación, música de ruidos, mecanización, electrificación, y, en nuestros días, automatización a través de computadores. Como está dicho, ambos ramales marchan paralelos, acercándose o alejándose según el momento y sin ninguna clara tendencia que nos permita predecir cuáles serán las relaciones futuras.

Esta visión peca naturalmente de las simplificaciones propias a toda esquematización. El proyectar un fenómeno multidimensional en un espacio bidimensional supone ignorar contactos, proyecciones en otras dimensiones,

que a veces pueden seguir tendencias contradictorias, pero partimos de este esquema como una hipótesis de trabajo: una hipótesis fatalista. Según ella, los distintos estados por los que ha atravesado la disolución de la tonalidad en este siglo, han tomado el carácter de transiciones de un movimiento general caracterizado por la inestabilidad de la teoría musical que ha intentado substituir a la tonalidad. Una teoría musical moviéndose en plano inclinado, en continua crisis, dotada, por lo tanto, de una inercia que le impide permanecer largo tiempo en una situación estable y que *fatalmente* debe transformarse. Entendámonos, no se trata de estilos o formas, sino de los fundamentos teóricos. Cada proposición teórica resuelve ciertas inconsecuencias de la anterior, pero crea a su vez nuevas inconsecuencias que derogan en corto tiempo su vigencia. Así por ejemplo, la atonalidad debía conducir *fatalmente* a un sistema racional de organización como el de los doce tonos. El detalle y estilo de este sistema racional sería finalmente determinado por las individualidades creadoras —en este caso la Escuela de Viena—, pero el estado ultrasubjetivo del postromanticismo, su falta de sustentación a nivel de sistema, de razón organizadora, debía conducir a una nueva objetividad, una nueva teoría musical. A su vez, el dodecafonismo aportaba un pensamiento musical que, al generalizarse, conduciría fatalmente a lo que hemos llamado serialismo y ya en otras ocasiones nos hemos referido a las causas inevitables de esta transformación. Esto ya es historia; no es necesario detenerse en su análisis. Lo que sigue es la hipótesis que nos interesa: El serialismo no sólo generaliza el pensamiento musical introducido por el dodecafonismo, sino agudiza ciertas contradicciones, ciertas relaciones falsas ya presentes en el dodecafonismo, las que —fatalmente, de nuevo— lo han llevado a su autodestrucción. En este caso se completa un semiciclo. De la ausencia de un sistema organizador, que fue la característica de la atonalidad, se llegó paulatinamente al extremo opuesto: la superestructura del serialismo. En este momento se produce una ruptura violenta: irrumpe el azar y las compuertas se abren a una nueva “atonalidad” o irracionalidad que aún cuando muy distinta en estilo y sonido a la de comienzo de siglo, tiene de común esa falta de base auténtica que ni la ciencia ni la experiencia han podido encontrar. Creo que este extraño fenómeno, que un sistema tan organizado como el serialismo haya llegado en tan corto tiempo a su antítesis, no ha sido investigado o reconocido en profundidad. En verdad, quizás sea prematuro hacerlo, pero hay algunos aspectos que podemos enfocar y quizás nos expliquen, aunque sea parcialmente, el porqué de este fenómeno.

Para ello, veamos cuáles son algunos de los principales fundamentos en que se basa la teoría musical serial. Resumiendo:

a) El sonido es un fenómeno en varias dimensiones, cada una de las cuales puede ser calificada y medida independientemente de las otras. Estas dimensiones —dimensiones acústicas— se pueden designar como *parámetros del sonido* y son, en general: Altura, Duración, Dinámica, Timbre y Transientes.

b) Cada parámetro del sonido ofrece un repertorio de valores, los cuales se pueden definir y clasificar (graduar). Así por ejemplo, el parámetro altura tiene, según el sistema del temperamento igual, un repertorio de 12 grados cromáticos por octava, y a su vez el ámbito total instrumental tiene aproximadamente 7 octavas. De este modo, el parámetro altura se puede precisar con exactitud en este sistema según dos subparámetros: el grado cromático y el registro. Algo semejante ocurre con el parámetro duración. También existen en este caso dos subparámetros: El valor métrico y el Tempo, los que, según la simbología tradicional, permiten una definición exacta de cada duración posible. En el caso de la dinámica, se puede fijar un repertorio de intensidades arbitrarios según sea el instrumento y la sala donde va a difundirse el sonido, en este caso una definición aproximada. Para el parámetro timbre no podemos hacer otra cosa que asociarlo con cada instrumento musical según cierto repertorio de colores. Sobre los transientes podemos hacer consideraciones análogas y elegir un determinado repertorio según el instrumento y el grado de diversificación que queramos.

c) Una vez definido el repertorio de valores paramétricos que vamos a usar, daremos distintas leyes de composición para cada uno de ellos, las que pueden marchar independientemente unas de otras formando una estructura polidimensional en la que prácticamente todos los elementos sonoros están absolutamente determinados. No hay lugar, por lo tanto, a una "interpretación" de lo escrito, sino la función del ejecutante es realizar en la forma más exacta posible aquello que tiene indicado con todos sus detalles.

d) Esta industrialización de cada parámetro tiene por objeto obtener la máxima riqueza de sonido. Se plantea la dialéctica: a mayor ámbito y mayor variación corresponde una mayor información y una mayor riqueza sonora. La serie no es sino un método que permite materializar este ideal. Naturalmente, como método puede ser objeto de muchas variaciones y... ¿porqué no?, ser susceptible también de un tratamiento sistemático. Así habría serie de series y escalando cada vez niveles de mayor dimensión temporal se puede llegar a uno o varios elementos fundamentales organizadores de toda una composición. La serie, así, se convierte en la razón de ser de la obra musical en sus aspectos estructurales: Determina la gran forma, la secuencialidad, la microforma, hasta cada inflexión o puntuación del discurso musical, el que se convierte en el recitante de un texto —a veces numérico— previamente calculado.

Estos son algunos de los principios estructurales en que se basa el serialismo. Evidentemente desde un punto de vista pragmático no se les puede discutir y encajan bastante bien en la estructura de nuestra civilización industrial avanzada. Pero tal como nuestra "avanzada" civilización alimenta absurdos y contradicciones, el serialismo no se escapa a esta situación.

Por ejemplo, el que podamos descomponer y analizar un sonido en una suma de valores paramétricos independientes es bastante discutible. Entramos al terreno filosófico en que... "una casa es un poco más que la suma

de los materiales que la componen". Lo mismo creo que vale para el sonido. Hay sonoridades que nos serían muy difíciles de explicar como una suma paramétrica, y ésto pensándolas aisladamente. Desde luego que intercaladas en un complejo de otras sonoridades, su identidad o identificación puede alterarse debido a las múltiples interacciones de los sonidos y a las misteriosas acciones que provocan en nuestro sistema nervioso-auditivo.

Un llanto, una risa, podremos analizarlos paraméricamente, a pesar de lo complejo que sean, pero no creo que podamos expresarlos en la reducida tabla que utiliza el sistema serial. Lo mismo vale para instrumentos musicales. Un buen "Do" de Trompeta es más que una nota en el pentagrama con duración, intensidad, fraseo, etc. . . . Hay algo que depende del instrumentista o de otros factores, y no puede ser serializado. Los buenos instrumentistas no se dan en serie, desgraciadamente.

De aquí a un primer contrasentido hay un solo paso: Se puede intentar determinar y racionalizar un sonido hasta cierto punto. Más allá interviene la calidad del instrumento-instrumentista, la que podrá ser incluso más importante que el pedestal serial donde se asienta. Se dirá que esto ocurre en cualquier época y sistema. Sí, pero en otras épocas puede ser parte del sistema; existe una apertura hacia el virtuosismo. En el caso serial se ve y se siente fuera de lugar, como contradictorio. En este sistema el virtuoso es el compositor. El intérprete su obrero, ¿y cómo podría un obrero aportar un trabajo artesanal en un proceso industrial en que todo movimiento, material, acción, está previa y exactamente clasificado? La situación, si no idéntica, presenta cierta analogía. Así se explica aquella manía en exigir la interpretación exacta, "única", que es la que indica la partitura y evitar cualquier deformación a través de una versión del intérprete, lo que no era una fobia contra éste, sino un principio fundamental del sistema. Recordemos que el advenimiento de la música electrónica fue saludado como la gran solución para liberarse finalmente del intérprete. Quien iba a pensar que en menos de 10 años la situación habría variado tanto que actualmente la música "nueva" prácticamente no está compuesta (a veces ni siquiera bosquejada) y el antes odiado intérprete es el que ahora debe realizar, crear, a veces a su completo arbitrio, la obra musical en el más liberado y exagerado virtuosismo que quizás haya existido en la historia de la música.

Pero no sólo la relación compositor-intérprete presenta puntos contradictorios. Un aspecto, frecuente blanco de críticas, ha sido la relación: variación paramétrica versus riqueza sonora. Con otras palabras, la relación compositor-auditor. No vamos a darle mucha importancia a la opinión escuchada tantas veces en el sentido que esta música es monótona, que siempre suena igual, que en vez de riqueza sonora, paradójicamente muestra una gran pobreza de contrastes y relieves sonoros. No le daremos importancia, porque son opiniones subjetivas y producto de una inhabilidad del oído para captar todas las informaciones que provienen de este sistema. La misma apreciación en cuanto a monotonía podría hacer —y hace— algún auditor que jamás

haya escuchado música de la tradición occidental la primera vez que escuchase alguna obra de Mozart o Beethoven, por citar algunos nombres. Pero aunque esta apreciación subjetiva sea discutible y creamos sinceramente que acostumbrando el oído llegará algún momento en que el auditor capte muchas sutilezas que hoy no escucha, creemos también que existen ciertos límites de percepción que nunca se superarán. Dónde están, es difícil precisarlos. Es labor de antropólogos, psicólogos y sociólogos en un campo de experimentación que no cesará nunca. Sin embargo, quizás podamos acercarnos por otro lado a lo que queremos decir: La improvisación. Uno puede pensar que se puede improvisar hasta el límite en que los dedos pueden seguir al oído, o vice versa. Surge una pregunta interesante: ¿Será posible improvisar en el sistema serial? Teóricamente, sí. Prácticamente... quizás. Entendemos como improvisación la invención instantánea siguiendo las reglas de algún sistema. La realización podrá ser más libre, más desproporcionada, pero reflejando algún esquema o arquetipo formal (incluido lo informal) que sea propio del sistema. En el caso del serialismo, para poder improvisar auténticamente según sus principios, el instrumentista deberá darse previamente algunas ordenaciones, algunas relaciones que controlen sistemáticamente varios parámetros, ya que si se queda solamente en el nivel de los grados cromáticos estará en realidad improvisando según el sistema de los doce tonos o dodecafónico. Para ser verdaderamente serial, debe legislar de alguna manera también otro parámetro, por ejemplo, la duración. Esto le obligará a inventar simultáneamente según dos sistemas de control que son de naturaleza muy distinta. Es un poco como escribir dos cartas al mismo tiempo, una con la mano izquierda y otra con la derecha. No tenemos duda, que aún siendo muy difícil, podrá existir el supervirtuoso capaz de hacerlo, pero si seguimos serializando, ahora la dinámica y los ataques, y si trasladamos la improvisación a un instrumento de teclado y le pedimos a este fenómeno de virtuoso que no se contente con improvisar una sola línea, sino construya una polifonía a varias voces, debemos reconocer que llegará el momento en que estaremos pidiendo algo imposible. Solamente un computador podría satisfacer nuestras demandas y por cierto que no nos parece una insensatez el que el arte de la improvisación pueda seguir existiendo a través de mecanismos y adquirir nuevas proyecciones en una sociedad altamente tecnificada. Es una de las tantas aplicaciones del arte de gobierno o cibernética, que —ya lo sabemos— cada vez está más incorporado a nuestra vida, a nuestros gustos, incluso a nuestros sentimientos. No está demás decir que existen algunas obras seriales cuya estructura se asemeja notablemente a un programa para un computador.

Volviendo a nuestro tema, tendríamos entonces que descartar la improvisación humana en el serialismo. En verdad es la posición más lógica y consecuente con el sistema. Sin embargo, escuchamos con frecuencia improvisaciones al "estilo serial". Incluso se han editado discos en el que al lado de obras totalmente determinadas —como Estructuras de Boulez— se encuen-

tran obras de gran contenido improvisativo —como *Mobiles de Pousseur*—. Ambas son ejecutadas por los mismos instrumentistas y extrañamente ambas suenan muy en el estilo y auditivamente parecen corresponder en igual medida a una estructura teórica.

Este fenómeno es fácilmente explicable y, por cierto, fue descubierto muy pronto por los compositores que marchaban a la vanguardia del movimiento. En síntesis puede decirse que el serialismo consigue efectivamente un nuevo mundo ~~se ~~tanto en~~ en pensamiento~~ como en materia. Es algo distinto a todo lo que antes se había hecho en música, un mundo plenamente organizado, al cual se llegó a través de ~~la~~ ~~organización~~ teórica, caso hasta cierto punto insólito en la música, donde las grandes transformaciones han sido principalmente empíricas. Se llegó al mundo de universos paralelos y relativos, del tiempo laberíntico, de los puntos y superficies sonoras, extrapolando el extraño mundo de Anton Webern y corporizando muchas visiones hasta ese entonces sólo palpantes. Pero se llegó a él subiendo una cuesta muy tortuosa y fatigante, que fue la complicada teoría y la aún más complicada práctica, exigiendo a los intérpretes toda una reeducación técnica y auditiva. Una vez arriba, se descubrió que por un camino mucho más sencillo se podía llegar al mismo lugar. Era el atajo de la improvisación, una improvisación que, para resumir esquemáticamente, imitaba algunos clichés sonoros dejados por el sistema y evitaba todo aquello que podría disonar con este mundo. De la estricta y elaboradísima estructura serial no quedó sino su huella, un subproducto de ciertas relaciones, de cierta calidad de sonido y de articulación, que los compositores explotaron preferentemente según su propia estilística. Pronto se vio cuáles eran esas relaciones y cómo funcionaban. Entonces se decidió qué era de “buen gusto” y qué era de “mal gusto”. Empezó el dictado de la moda y la explotación descarada del lugar común. El serialismo no pudo resistir tan fuerte competencia y uno por uno los antiguos serialistas comenzaron a transbordar. De un sistema que pecaba quizás de un exagerado intelectualismo se pasó casi sin transición a una sensualidad y también superficialidad como quizás no existan precedentes en la historia de la música. Durante el tiempo de transbordo se dieron, por supuesto, todo tipo de combinaciones, algunas para experimentar, otras para justificar (o pretextar), otras para conciliar, pero la atracción de gravedad indicaba claramente la dirección y así comenzó la etapa de la llamada “música aleatoria”. Todavía nos queda una duda: ¿Era fatal que esto ocurriera o influencias externas precipitaron esta evolución? Con otras palabras: Si los promotores, la “pequeña industria” de la música moderna no existiese, y los compositores serialistas se hubiesen desarrollado en la soledad, en el anonimato, en el rechazo de las principales vías de promoción y difusión de su música, como, por ejemplo fue el caso para los compositores dodecafónicos en las décadas del veinte al cuarenta, ¿habría tenido el serialismo esta misma disolución o habría evolucionado hacia otras formas de organización y pensamiento?

Creemos que no hay duda en la respuesta. *En todo caso* el serialismo hubiese tenido una trayectoria semejante. Si bien en la música entran por partes iguales la especulación teórica y la percepción sensorial, es esta, en último término, la que decide sobre la validez de cualquier postulado estructural. Así, nuestro oído emitirá el último veredicto. Si es capaz de desentrañar y captar el complejo entramado serial, la especulación teórica podrá seguir adelante. Si no es capaz de oír todo lo que se le da y comprenderlo, significará que el sistema es superabundante e incompatible con un principio económico que parece ser indispensable en la comunicación artística. Estaremos en el caso que, descrito por la Teoría de la Información, equivaldría a un emisor que envía un mensaje según un cierto código y el órgano receptor no tendría los medios para decodificarlo enteramente. Podría decodificar algunas partes, pero otras informaciones que para él no fuesen comprensibles las interpretaría como elementos arbitrarios. Y ahí está el impulso que hace mover la rueda. Existiendo esa dualidad: comprensible-no-comprensible, es perfectamente lícito introducir el azar. Para nuestro órgano receptor le dará igual si aquello que no entiende es producto de una fórmula superestructurada o simplemente del azar. Y si el azar puede remplazar elementos estructurales, significa que la estructura no tiene razón de ser y que tarde o temprano será definitivamente desplazada por aquello que es más directo y eficiente.

De ahí el carácter de "fatal" que le asignamos al paso del serialismo a la música aleatoria, fatalidad que la hacemos extensiva también al paso de la música aleatoria a otras expresiones de música-espectáculo. Creo que también podemos considerar superada, anacrónica, a la música aleatoria tal como apareció en sus comienzos, cuando buscaba organizar fenómenos indeterminados dentro del pensamiento paramétrico que caracterizaba al serialismo. Era un gran descubrimiento que encendía el entusiasmo de aquellos que intentaban a través de fórmulas precisas lograr un mundo sonoro ideal, el que ahora planteando ciertas indeterminaciones y confiando en el profesionalismo de los intérpretes, se pudiese llegar a un mundo semejante en sonido y enriquecido en lo imprevisto. Indudablemente se realizaron algunas bellas obras, tal como en la época del serialismo, pero la sustentación era aún mucho más débil que la del serialismo. ¿Quién iba a poder establecer límites o restricciones a la utilización del azar? La base teórica se había trizado y muy pronto se vio que incluso el pensamiento paramétrico podía ser dejado de lado y —quizás era más fácil— solamente pedir al intérprete una improvisación de acuerdo a las exigencias de la moda —como está dicho— dentro de una elaboración formal cada vez más vaga y diluida y a la larga inexistente. Al llegar a este punto, la intrascendencia del acontecer musical tenía su precio. Había que presentar algo más. Y ese más era el espectáculo.

Así tenemos una interpretación fatalista del desarrollo de la música de vanguardia en estas dos últimas décadas. Creo que cualquier expresión musical aparecida durante este lapso puede ajustarse en alguno o una mezcla

de estos estados de desarrollo. Incluso aquellas nacidas de la sonoridad pura, como ciertas obras de música electrónica o en parte la estilística aportada por los músicos polacos. Conceptualmente, y esto es lo que nos interesa, están ligadas en algún u otro sentido con estas distintas fases y proyecciones del pensamiento musical contemporáneo. Su desarrollo cronológico es, naturalmente, más complejo, y en casi todo momento han existido superposiciones de distintas formas de realización musical. Incluso entre los extremos: Cage se superpone a Boulez. En la época del más cerrado dogmatismo serial aparece ya la música espectáculo, lo cual nos habla de una extraordinaria visión de John Cage, o, lo más probable, de otra de las tantas formas como el azar se ha inmiscuido en la música actual. Sin embargo hemos hecho una exposición rectilínea, cuya tesis es que esta evolución ha sido natural, orgánica, independiente de promotores y personalidades y que cada estado ha sido una consecuencia lógica del anterior. Si John Cage no hubiese existido, de todas maneras se habría llegado a la música-espectáculo. Si los managers musicales hubiesen ignorado la música de avanzada y no hubiesen favorecido sus expresiones más sofisticadas, de todas maneras se habrían roto huevos e inmolado Pianos.

Y tal como hemos asimilado la trayectoria de la música contemporánea a una evolución rectilínea, podríamos intentar una extrapolación y pensar que la fatalidad continuará produciéndose y determinando las etapas por venir. Esto no lo vamos a hacer; la función histórica no es extrapolable. Sin embargo, creo que dentro de lo impredecible que es el futuro, se presentan algunas alternativas:

Supongamos que el proceso continúe su evolución siguiendo la misma tendencia. No veo que por este camino, como música pura, puedan decirse muchas cosas nuevas. Al contrario, creo en una mayor dependencia de la música con respecto al espectáculo, el que, en su conjunto, me parece que estará cada vez más comprometido a los adelantos tecnológicos, tendiendo a la creación de ilusiones o estados de excitación a través de la simulación sensorial o de la acción directa sobre la psiquis. Indudablemente, es una perspectiva fascinante, que exigirá estimular al espectador-auditor-conejillo de indias en varios frentes simultáneamente, lo que dará origen a técnicas que integren varias especialidades artísticas en forma diferente a como se ha hecho hasta ahora, pero esta perspectiva nos deja a la música como arte de acompañamiento o complementación; un arte de segunda categoría, porque no debemos engañarnos, ya está visto que en conjunción con medios visuales y escénicos que utilizan gran despliegue de recursos técnicos la música adquiere una valoración secundaria ante el otro mensaje.

Estas formas de expresión que —supongamos— habrían comenzado con el “happening”, tienen indudablemente una acción de protesta ante las alienaciones del hombre de la sociedad industrial avanzada. Es un grito de liberación contra esta sociedad, y que esta sociedad lo absorbe perfectamente bien, por lo que nos parece un poco sospechoso que efectivamente esté des-

tinado a crear una ideología o un hombre nuevo. Me parece que es más bien la expresión de una sociedad satisfecha económicamente que se puede aún dar el lujo de criticarse a si misma. Se pide la participación del público, y el público paga para no participar. No confío mucho en esta alternativa ni desde un punto de vista de música pura como tampoco la de una actitud frente a una situación histórica.

Tratemos todavía de salvar decorosamente este vacío de definición, de motivación, y busquemos como razón de ser al experimento. Al no existir una teoría musical con sus vinculaciones claramente establecidas, la música postserialista ha tenido como principal motor propulsor a la experimentación. Ahora, el experimento como método científico es plenamente comprensible, pero su razón de ser en el arte es más dudosa. Normalmente un compositor antes de escribir una obra hace sus ensayos previos, pero el resultado final que muestra es algo más que un experimento. Por otra parte, la experimentación pura no ofrece por si misma una solución o una sustitución a la falta de una organización teórica musical. En una verdadera experimentación no tiene sentido crear obras maestras, ni fundar escuelas, ni proponer técnicas estructurales válidas para más de una obra, sino cada obra debe tener su propia mecánica experimental, la que podrá llegar a tener tanto o más interés que el resultado musical. Desde que se abandonó el serialismo estricto, la experimentación ha girado en torno de los valores paramétricos residuales y de procedimientos aleatorios y escénicos que en su conjunto han ofrecido una vasta pero delimitada zona de experimentación. Estos valores, estos procedimientos si ahora ya no están demasiado usados, lo estarán muy pronto. Después de abrir tantos agujeros en lo desconocido, llega un momento en que éste ya es demasiado conocido y entonces el experimento deja de tener carácter de tal para convertirse en la repetición de un gesto, en una ociosidad. Hoy por hoy la experimentación, tal como se entendía hace 10 años, está, a mi juicio, tan superada como podría estarlo el serialismo o el dodecafonismo o la atonalidad.

Otra alternativa se presenta supeditada a los adelantos tecnológicos del sonido. Por ejemplo, la música electrónica ya es una realidad que ahora incluso tiene una gran proyección en el campo de la música comercial. Actualmente se cuentan por cientos los estudios de música electrónica en el mundo y han surgido fabricantes que ofrecen hermosos tableros de instrumentos electrónicos a un precio comparable o menor al de un órgano electrónico. Se ha hecho una práctica mezclar la cinta magnetofónica con conciertos vivos, convirtiéndose los sonidos electrónicos prácticamente en un conjunto instrumental más de la orquesta standard. Es tal el desarrollo que ha tenido, que actualmente hacer música electrónica es una vulgaridad. Recuerdo el tiempo en que nos parecía estar descubriendo un nuevo planeta. Ahora es un planeta urbanizado, habitado (por gente no siempre agradable), domesticado, en suma, y si tuviéramos la posibilidad de escaparnos de el para viajar más cerca de las estrellas lo haríamos con gusto. Pero una

nueva era tecnológica se abre: La aplicación de los computadores a la música. Sobre esto ya se ha hecho algo, pero todavía nada muy significativo. Sin embargo, es una apertura que, tal como la música electrónica, exige una nueva forma de representación musical, más allá de la arquitectura y la liturgia del concierto. Y este es un punto débil, porque aunque se han propuesto algunos tipos de salas para reproducción de música sin intérpretes, todavía no sé de alguna que haya sido construida especialmente para este objetivo. Actualmente escapar de la representación del concierto tradicional es caer en el espectáculo audiovisual y seguimos en el mismo círculo vicioso.

Finalmente, otra alternativa sería la de volver atrás y, paradójicamente, en estos momentos sería la actitud más audaz y difícil. ¡Un nuevo Neo, una locura! La situación se parecería extrañadamente a la que tenían que sufrir antiguamente los músicos de vanguardia. En realidad, da que pensar. Dentro de los conciertos de nueva música, la situación es ahora: mientras más radical, más éxito, y quien vaya contra este status tendrá que pagar las consecuencias. Sin embargo, no me parece imposible una corriente de este tipo. Una reacción contra el status ha sido siempre muy saludable. Después de varios años de gobierno revolucionario volver a uno constitucionalista. Claro que no se trataría de la constitución tradicional. Aquella que aún existe formada por los compositores que escriben según técnicas preserials. No, no me refiero a retornar a ese mundo, sino un retorno en otro plano, postserialista, impregnado de la experiencia de esos años, posiblemente como onda reflejada de una extrema izquierda que ya tocó fondo. Tampoco me refiero a obras como "La Pasión según San Lucas" de Penderecki, aunque aquí hay un primer presagio —y asombrosamente comercial—. Adonde voy es que en Occidente, con todos los matices del caso, tenemos una cultura musical secular. Quien haya absorbido esta cultura, está en un cierto nivel intelectual y social que le obliga a servirse de este nivel como lenguaje o a proponer nuevas formas de expresión inventando más allá de lo que se ha heredado, pero conservando ¡por lo menos! la misma calidad de especulación, de artificio y el mismo refinamiento en la expresión. Y no vamos a tocar aquí algunos conceptos como "profundidad", "espiritualidad", "grandiosidad" y otros términos a los que son tan adictos algunos críticos musicales, porque en este momento no son los conceptos que defendemos. Ni tampoco nos interesa defenderlos. Lo que pedimos es mucho más elemental. Por ejemplo, en la música hay ciertos elementos básicos que la definen: El sonido y el tiempo. La música son sonidos que habitan el tiempo. Podemos proponer sonoridades de la más increíble naturaleza, aún desconocidas. Podemos descubrir otros transcurrirres de tiempo que nos revelarán también aspectos desconocidos de la naturaleza humana, del fluír de la vida y sus imágenes. Podemos intentar inagotables formas de organización del tiempo y los sonidos. Mientras estemos creando con este conjunto de elementos básicos estaremos haciendo música, pero decir que se hace música donde no hay sonidos ni tiempo, música para sordos y sonámbulos, equivale a estran-

gular el conflicto primario que genera el arte. Y hacia esto tiende aquello que en música aparece como lo más de vanguardia, como la moda de la "sociedad industrial avanzada". El espectáculo dominará a la música y llegará el día en que esta aparezca como intrusa. No valdrá la pena organizar algo cuya función es anecdótica o accidental y no un elemento básico de comunicación. En cuanto al tiempo, evidentemente subsistirá, pero ya no musical sino del espectáculo, el que, según algunas tendencias que he visto o conocido, no se eximirá de aquellos clichés que "venden" el producto. Vale decir, violencia, sexo, estupefacientes, etc. . . . Quizás por este camino lleguemos a manifestaciones de un arte que tienen razón de ser, incluso apasionantes, pero que no pueden suplantar a la música. O sea, no podemos decir: "esta es nuestra música actual". Ni siquiera: "con esto remplazamos a la antigua música", sino hay que decir: "esto es nuevo y puede marchar paralelamente o parasitariamente con la música". Aquellos que se dediquen a este nuevo arte, ojalá que no tengan ningún estudio musical académico. No les va a servir de nada y sólo los va a inhibir o deformar. Ellos deben crear su propia técnica y continuar sus propias búsquedas. Igualmente, aquellos que tienen una formación musical, a la larga no podrán sentirse satisfechos en su nuevo oficio de showmans. Para nosotros, por ejemplo, sería una traición a nosotros mismos si algún día nos ponemos a tirar arroz al público o pedir que nuestra "música" se escuche después de haber fumado unos cuantos cigarrillos preparados. Es como si después de muchos años de haber estudiado Matemáticas y habernos esforzado en desarrollar una capacidad intelectual terminemos deshojando los antiguos libros y construyendo avioncitos de papel para tirarlos al vecino. No deja de ser divertido y fácil, pero no es una actitud ni intelectual ni social y, naturalmente, bien poco o nada tiene que ver con las Matemáticas.

Creo que la dirección adonde apuntan las últimas tendencias de la música de avanzada fatalmente llegará a este punto —sin desconocer que ya existen precursores— ¿y qué pasará entonces? El desvío de la tecnología me parece insuficiente. Corre el peligro de encerrarse cada vez más en un enigmatismo de especialistas más preocupados en encontrar el dispositivo elegante, económico, operativo, que en encontrar un contenido musical. Luego, se nos presenta la perspectiva de una época de oscurantismo en la creación musical donde la crítica, la musicología, la especulación de alto nivel estén dedicadas principalmente a "la gran música de todos los siglos". El reino de los directores de orquesta wagnerianos o brahmssianos, de los solistas de etiqueta, del festival clásico y barroco, un mundo que ya tenemos encima y que intereses económicos y turísticos seguirán explotando. Lo curioso es que son muy pocas voces de protesta las que se escuchan. Exite una especie de aceptación de la fatalidad, que no está lejos de la complicidad, y, de parte de los compositores, una facilidad por dejarse llevar, que sólo se puede comprender en el atractivo de estar a la moda, de un éxito fácil. Al respecto sería bastante instructivo confrontar lo que algunos autores decían o escribían hace muy

poco tiempo y lo que hacen ahora. Ciertamente no se pretende que tengan mentes fosilizadas, impedidas de evolucionar, pero posiciones tan claras y definitivas han sido abandonadas de un día para otro para entrar en un terreno donde no hay posición, ni claridad, ni definición alguna.

Sin embargo, este no es un fenómeno nuevo en música. Continuamente la música ha estado en crisis y continuamente ha seguido una evolución vital que no veo porqué tenga que detenerse ahora. También la historia nos muestra como en determinados momentos una cultura puede bajar de nivel, bagatelizarse. Otra cultura u otras influencias pueden entrar en juego, transfundir sangre e impulso. Pensemos en el fenómeno Stravinsky o la irrupción del exotismo en la vida musical de Europa central a comienzos de este siglo. En estos últimos años la música, el arte, la sociología norteamericana ha tenido gran influencia en la cultura europea, pero, a mi juicio, no le ha aportado sangre ni cuerpo, sino más bien un virus que ha precipitado su decadencia. En ambos casos se trata de manifestaciones artísticas en sociedades industriales avanzadas y valga la repetición de esta observación como modo de indicar que quizás la situación actual se presenta favorable para que entre en escena alguna corriente de otras sociedades menos avanzadas, menos ricas, pero con fuerza e imaginación para proponer nuevos mundos creacionales. Y, por supuesto, estoy pensando en nuestro mundo latinoamericano, el que ha mostrado poseer maestría y genio en otras especialidades creativas. Creo que en estos campos —literatura, artes plásticas—, se ha logrado una personalidad absolutamente conectada y partícipe de una cultura universal, pero con ideas, ambientes, conflictos propios. Sin embargo, nuestra música culta no ha aportado casi nada en este último decenio. Seguimos siendo el eco deformado de lo que viene de afuera y seguimos sin ideas para expresar algo de adentro. Es triste ver como continuamos imitando cosas sin saber bien porqué lo hacemos, como el monito que se mueve irracionalmente a la voz del amo que lo comanda. Claro, no faltan motivos para justificar esta carencia de ideas propias, para explicar el que no hayamos sobresalido internacionalmente en música culta como lo hemos hecho, por ejemplo, en música popular: La música no es como la literatura o las artes plásticas, cuya comunicación es directa sin necesidad de intermediarios o intérpretes. En el caso de la música culta se necesita una subestructura que debe ser sostenida promocionalmente y financieramente para que alcance una calidad competitiva a nivel internacional, lo que es imposible pretender para países pobres como los nuestros. Sin embargo, esta justificación es valedera solamente hasta cierto punto. Bástenos observar que en Europa y EE. UU. los iniciadores de la nueva música tampoco contaban, por ejemplo, con intérpretes. Fue necesario crearlos y así sus primeras obras fueron, en general, para pequeños conjuntos, para grupitos que giraban en torno del compositor o “la inteligencia” que los había creado. Cuando se llegó a la necesidad de la gran orquesta, la reacción de las orquestas “desarrolladas” frente al nuevo arte, no fue muy distinta a la que tendrían algunas de nues-

tras más conspicuas orquestas latinoamericanas. Estoy convencido que también en nuestros países podríamos crear un Tudor, un Caskell, un Gazzeloni. Talento e idealismo no faltan, pero nos topamos con una dificultad más: el mercado latinoamericano es escasísimo si no inexistente para la nueva música. Aún cuando pudiésemos formar grupos de nueva música con mucha calidad, serían grupos marginales, excéntricos, con respecto a la actividad local. Para poder subsistir nos veríamos en la necesidad de exportar sin haber pasado antes por el consumo interno. Y esto es antinatural. Es mucho más natural, desgraciadamente, que el compositor latinoamericano emigre y produzca en los países que actualmente constituyen el centro de la actividad musical. Y, obviamente, en este caso, el compositor latinoamericano sólo seguirá siéndolo para efectos del pasaporte, ya que en su música tarde o temprano se reflejará la problemática cultural y social del país donde reside. No creo ser excesivamente pesimista ni quisiera que mis palabras se interpretaran como un menosprecio a la labor de algunos pocos músicos de nuestro continente, en quienes reconozco una obra verdaderamente honrosa para los escasos medios con que cuenta. Me baso en realidades y ojalá ellas me contradigan en un futuro cercano.

Volviendo a nuestro tema, a pesar de las dudas que podamos tener sobre su futuro, el serialismo y sus consecuencias, ha sido una experiencia indispensable, históricamente obligatoria, y sin duda todos los músicos que hemos vivido este movimiento hemos ganado mucho. Y entre lo más importante, es el haber desarrollado un nuevo oído, el haber tendido otros puentes entre la realidad del sonido y nuestro intelecto. Y esto será un punto de partida incuestionable para cualquier dirección que tome la música en las próximas décadas. Precisamente, el problema será conciliar este oído con un nuevo pensamiento en el que los extraordinarios hallazgos logrados en sonido y articulación, estén al servicio de otros fundamentos musicales. Evidentemente la sonoridad y la forma constituyen una unidad, y si queremos pensar la música de otra manera, en alguna medida variará la sonoridad. He aquí un nuevo campo por explorar, un nuevo campo que nos permitirá seguir creyendo en la música pura, un dogma de fe tan primario pero en el que más de una vez hemos dudado.

Anotaciones y resúmenes bibliográficos

TRABAJOS PRESENTADOS AL PRIMER SEMINARIO INTER-AMERICANO DE COMPOSITORES. UNIVERSIDAD DE INDIANA, EE. UU., ABRIL DE 1965

(En List, George y Juan Orrego-Sálas eds., *Music in the Americas*. La Haya, Mouton & Co., 1967. 257 pp.).

Las inquietudes actuales de un grupo selecto de compositores de las Américas aparecen resumidas, en toda su vibrante complejidad, en doce trabajos presentados al Primer Seminario Interamericano de Compositores realizado en la Universidad de Indiana, en abril de 1965. El contenido de este grupo de trabajos se refiere principalmente a aspectos extensionales, abordándose tanto problemas relativos a la ejecución de la nueva música como problemas derivados de la comunicación del fenómeno musical al público auditor. Asimismo, se examinan los problemas docentes de la nueva música y, en especial, aquellos que inciden en la formación del joven compositor. A continuación, resumiremos esquemáticamente el contenido de los principales artículos.

Un análisis certero de los problemas de ejecución de la música contemporánea es realizado por el compositor chileno Gustavo Becerra ("La Ejecución de la Nueva Música", pp. 41-50). Su autor plantea en él que las nuevas estructuras musicales —abiertas, informales, con predominio de la improvisación y del azar— implican una sustitución de la escritura musical convencional, la cual ha dejado de ser funcional. La mecanización del intérprete, limitado a las prácticas tradicionales, ha motivado una crisis que separa a ejecutantes y compositores. Becerra propone solucionar esta crisis a través de la reunificación del campo musical: "que los compositores sean a la vez ejecutantes o que, por lo menos, estén tan estrechamente relacionados con ellos como para llegar a una certeza de posibilidades de realización e indicaciones de buena apreciación, antes de afrontar el contacto con el público". Abordando el mismo tópico, el compositor peruano Enrique Pinilla ("Problemas que Enfrenta el Compositor Contemporáneo de las Américas", pp. 159-163) describe los diversos problemas que deben afrontar los compositores de su patria, derivados en su mayor parte de la carencia de ayuda estatal a la música. Pinilla enumera las principales dificultades que presentan los medios tradicionales de ejecución y de notación, proponiendo, a continuación, una serie de soluciones prácticas a nivel local. Los puntos de vista de Becerra y Pinilla se complementan con los del brasileño Marlos Nobre ("Insuficiência da Notação Convencional em Face das Novas Exigências da Música Contemporânea...", pp. 148-157), en el cual se relaciona la evolución de la notación musical contemporánea con las profundas modificaciones operadas tanto en la creación musical contemporánea como en la física

moderna. Así, al sustituirse el concepto de causalidad por el de probabilidad y las formas periódicas por las aperiódicas, surge una nueva notación en concordancia con el nuevo pensamiento compositivo.

Otro grupo de trabajos se refiere a las múltiples barreras existentes entre el público oyente y la música contemporánea. El compositor panameño Roque Cordero ("El Público y la Música Viva", pp. 57-63) analiza este problema con cautela, concluyendo que lo medular reside en "el conflicto de taquilla versus arte", a lo cual se suma la promoción de obras contemporáneas mediocres y el desconocimiento de los valores musicales de nuestro continente. Propone la creación de centros de distribución de materiales de orquesta en las Américas y la presentación de las obras de los Festivales en los programas regulares de concierto. Refiriéndose polémicamente a este mismo tópico, la compositora peruana Pozzi Escot ("La Música Contemporánea y el Auditor", pp. 168-175) ubica las causas de la falta de comprensión hacia la música contemporánea en dos factores: "el establecimiento cultural" y la ignorancia general del pasado histórico. En el primero, incluye tanto las instituciones de enseñanza musical como las editoriales, radio, TV, discos, crítica, intérpretes y fundaciones, quienes "han fracasado en hacer de la música una parte integral de nuestra cultura". Coincidiendo ampliamente con lo expresado por Cordero y Pozzi Escot, el canadiense Harry Sommers ("An Evaluation of the Facts Preventing Contemporary Music from Reaching the Concert Repertoire", pp. 213-219) agrega: "Durante este siglo, el gran concierto sinfónico y solista del pasado se ha solidificado en una estructura monolítica, en un negocio de entretenimiento, en un negocio de la cultura". Por lo tanto, "la sala de concierto es un museo de la música" que preserva las reliquias del pasado. La estructura económica de las empresas de concierto y la falta de unidad de los compositores han impedido, asimismo, la incorporación de la música contemporánea en el repertorio actual de conciertos.

Un tercer grupo de artículos aborda el difícil tema de la formación del joven compositor contemporáneo, emergiendo enfoques individuales ligeramente contrastantes. El compositor argentino Roberto García Morillo ("Consideraciones sobre la Formación del Compositor", pp. 84-90) adopta una posición ecléctica, abogando por una formación integral basada en el dominio sucesivo de los diversos métodos compositivos de la historia musical, para que de esta manera pueda llegarse "bien apertrechado al arte de nuestro tiempo". El alumno se ve situado entre dos corrientes antagónicas: el tradicionalismo y el vanguardismo extremos. Una vez alcanzado su dominio técnico, el joven artista debería actuar con libertad sin someterse a corrientes o moldes preestablecidos. El cubano Aurelio de la Vega ("Breves Consideraciones en Relación a la Formación del Compositor Contemporáneo", pp. 78-83) difiere de la orientación historicista de su colega argentino, rechazando el valor de la enseñanza actual de técnicas compositivas propias

del pasado musical. Opina que la deficiencia de los planes de estudio radica principalmente en las limitaciones del ciclo histórico que termina en el postromanticismo. Esboza un plan de estudios que eventualmente superaría los inconvenientes de la enseñanza académica de la composición musical, enfrentando los cambios experimentados por la música contemporánea y guiando apropiadamente a los jóvenes talentos creativos del presente. Las opiniones del compositor norteamericano Robert Cogan ("The Training of the Composer", pp. 51-56) son coincidentes con los de De la Vega: En la mayor parte de las instituciones educacionales "es imposible desarrollar hoy día una formación musical y artística indispensable para realizar una obra composicional significativa". Enfatiza la importancia de los "conocimientos personales, capacidad de penetración, niveles y valores que operan en el mundo total de la música", otorgando especial relieve a la comprensión analítica de las estructuras musicales.

Estos artículos nos ofrecen un panorama global del pensamiento de algunos compositores de las Américas relativos a la crisis actual de la música contemporánea en cuanto a extensión y docencia. Debemos destacar, sin embargo, la ausencia de trabajos de investigación propiamente tales acerca de la problemática del lenguaje, sintáxis, estructura y estilo de la música de nuestro continente. El trabajo de Charles Seeger ("Tradition and the (North) American Composer", pp. 195-212), presentado en la Sesión Conjunta de Compositores y Etnomusicólogos, contribuye parcialmente a llenar este vacío. La lúcida capacidad teórica y vasta experiencia de este investigador le permiten plantear, aclarar o esbozar ciertos puntos cruciales de la música contemporánea:

- 1) Las tendencias nacionalistas o folklorizantes parecen haber perdido su vigor y validez histórica en América.
- 2) Los compositores actuales tienden "a planificar su actividad musical no en el universo de la música sino en el universo del discurso verbal".
- 3) Un vaivén entre polaridades o pares de tendencias opuestas conmueve a la música del siglo xx.
- 4) El presente sólo puede ser explicado en función del pasado.
- 5) No ha surgido aún una teoría antropológico-musical del cambio musical que abarque todos los estratos y áreas culturales de la humanidad.
- 6) No ha surgido aún una teoría de la musicalidad humana, o disposición básica del hombre perteneciente a una sociedad para hacer exclusivamente música sin tomar en cuenta la especie de música producida.
- 7) Deberían desarrollarse investigaciones acerca de la teoría de la comunicación musical.

María Ester Grebe

TRABAJOS PRESENTADOS A LA SEGUNDA CONFERENCIA
INTERAMERICANA DE ETNOMUSICOLOGIA. UNIVERSIDAD
DE INDIANA, EE. UU., ABRIL DE 1965

(En List, George y Juan Orrego-Salas eds., *Music in the Americas*. La Haya, Mouton & Co., 1967. 257 pp.).

La Etnomusicología de nuestro continente, joven disciplina en pleno desarrollo, constituye una atractiva caja de sorpresas para los investigadores de la música y los americanistas que captan el valor inédito de sus variadas expresiones. Los trece trabajos presentados a esta Conferencia, de diversa orientación temática y metodológica, ofrecen una caleidoscópica visión de las estructuras y contenidos de la música sud y norteamericana perteneciente a la tradición oral.

El grupo más numeroso de trabajos corresponde al área de la música afroamericana, destacándose especialmente el uruguayo Lauro Ayestarán ("El Tamboril Afro-Uruguayo", pp. 23-40) con un estudio organológico de gran solidez y consistencia metodológica. El tamboril afro-uruguayo, empleado en los desfiles festivos y carnavalescos de Montevideo, es descrito prolijamente a partir de notas y grabaciones de terreno, incluyéndose información sobre los siguientes aspectos: nomenclatura, clasificación, construcción y decoración, afinación, organización de conjuntos, área de extensión, ciclo temporal y función, ejecución y ritmos. Luis Heitor Corrêa de Azevedo, del Brasil ("Vissungos-Negro Work Songs of the Diamond District in Minas Gerais, Brazil", pp. 64-67), comprueba la vigencia de antiguas canciones de trabajo en dialecto africano *bantu*, interpretadas por obreros que laboran en la extracción de diamantes en Minas Gerais. Dichas canciones, cuya gran riqueza melódica se encuadra en una estructura alternante (solista-coro), desempeñan una importante función social en la vida diaria de sus cultivadores, descendientes de los esclavos africanos traídos al Brasil colonial. Una visión sintética de los elementos característicos de la música afro-venezolana son ofrecidos por el etnomusicólogo Luis Felipe Ramón y Rivera ("El Mestizaje de la Música Afro-Venezolana", pp. 176-182). Según este autor, los ingredientes propiamente africanos de este repertorio tradicional son los siguientes: ritmo, instrumentos musicales, relaciones interválicas, escalas modales, técnica responsorial, cantilación y estilo interpretativo. Los ingredientes propiamente europeos residen en la estructura tonal, armonía y estructura fraseológica. Enfocando preferentemente la música colombiana de origen africano proveniente de la región atlántica, el norteamericano George List ("The Folk Music of the Atlantic Littoral of Colombia, An Introduction", pp. 115-122) nos entrega una sucinta información acerca de algunos géneros folklóricos —el *lumbalú* y el *bullerengue*—, y de conjuntos instrumentales —conjuntos de carrizos o *gaitas*, conjuntos de acordeón o *vallenato*—. En

este grupo de trabajos, sobresale un análisis de los elementos rítmicos del ragtime pianístico norteamericano, realizado concienzudamente por Frank Gilis ("Hot Rhythm in Piano Ragtime", pp. 91-104). Basándose en la obra de tres compositores clásicos en su género: Joplin, Scott y Lam, Gillis define los principales elementos estilísticos del ragtime; "el fraseo a contratiempo producido por el uso de motivos sincopados" y el sentido del pulso básico metronómico.

Un grupo minoritario de trabajos examina algunos aspectos de la música indoamericana. Empleando un erudito método antropológico y bibliográfico, el etnomusicólogo norteamericano Alan Merriam ("Music and the Origin of the Flathead Indians", pp. 129-139) desarrolla un estudio de los orígenes étnicos de los indígenas *flathead* del estado de Montana, EE. UU. Se analiza el conflicto producido por la coexistencia de una lengua proveniente del grupo cultural *salish* y una estructura musical proveniente de los *plains*. Partiendo de un examen de las características de la música y del lenguaje, Merriam plantea el entronque original de los *flatheads* con los *plains* y su posterior contacto cultural con los *salish*. Por su parte, Rafael Manzananes, de Honduras ("Instrumentos Musicales Tradicionales de Honduras", pp. 123-128), nos ofrece un breve estudio dedicado en especial a describir diversos aspectos de la *zambumbia* o *carambá*, cordófono de origen aparentemente indígena.

Algunos aspectos de la música folklórica latinoamericana de origen hispánico son abordadas en dos trabajos. El primero de ellos, redactado por la experimentada investigadora argentino-venezolana Isabel Aretz ("Raíces Europeas de la Música Folklórica", pp. 7-17), estudia la vigencia de elementos musicales hispánicos en géneros folklóricos venezolanos, tales como los *tonos*, *salves*, *rosarios*, *galerón*, *villancicos*, *romances*, *canciones* y *rondas infantiles* y *danzas*. Determina algunos de dichos elementos —polifonía, modalidad, melódica independiente y ritmo sesquiáltero—, enumerando a continuación los instrumentos musicales nativos de origen hispánico y haciendo breve mención de la maraca como principal aporte indígena. El segundo de estos trabajos consiste en un breve informe acerca de la raíz hispánica de la *glosa* —género folklórico literario chileno—, realizado por el folklorista chileno Manuel Dannemann. En él se comprueba la vigencia de dicho género en una pequeña región del norte de Chile (provincia de Coquimbo) y se clasifican desde el punto de vista literario sus tres variedades principales describiéndose sus características poéticas más sobresalientes.

En un último grupo de trabajos de índole general o misceláneo, sobresalen los trabajos del norteamericano Bruno Nettl ("Aspects of Folk Music in North American Cities", pp. 139-147) y del argentino Carlos Vega ("Tradiciones Musicales y Aculturación en Sudamérica", pp. 220-250). El desconocido terreno de la música folklórica urbana estadounidense es explorada por Nettl basándose en un examen de la bibliografía existente acerca de este tema. Después de precisar las situaciones de aculturación en las heterogéneas

poblaciones urbanas de reciente origen, se examinan los trabajos de recolección de música folklórica urbana realizados en grupos de emigrantes de Detroit, Cleveland, Nueva York y Pittsburgh. Nettl observa que, como tendencia general, se conservan las estructuras melódicas tradicionales adaptando a ellas textos nuevos que reflejan las vivencias del nuevo ambiente vital. La perpetuación de dicho repertorio no se extiende más allá de dos o tres generaciones, abandonándose junto a la aculturación de los jóvenes hijos de dichos emigrantes.

Por su parte, Carlos Vega nos entrega un extenso y complejo trabajo en el cual se intenta establecer una teoría general del origen y aculturación de la música tradicional sudamericana. Gran parte de sus postulados consisten en resúmenes o derivaciones de los conceptos desarrollados por Vega en su libro *Panorama de la Música Popular Argentina* (Buenos Aires, Losada, 1944). Establece áreas musicales guiado por un típico criterio historicista, distinguiendo entre tradiciones americanas —la música de los aborígenes primitivos y los cancioneros tritónico, pentatónico y seudolidio menor—, tradiciones africanas y tradiciones europeas —música de los trovadores, polifonía, músicas del barroco, clasicismo, romanticismo y danzas del siglo XIX etc.—. En la segunda parte de su trabajo se esfuerza por demostrar las situaciones de aculturación o hibridación de dichas tradiciones y repertorios musicales a través de comparaciones. El mérito de este trabajo reside en constituir el primer enfoque teórico global acerca de los repertorios musicales tradicionales latinoamericanos. Entrega un valioso aporte al observar la supervivencia de diversos elementos arcaicos que proliferan en las estructuras musicales de la tradición oral. Sin embargo, parte frecuentemente de ciertas premisas no comprobadas, otorgándoles una validez que no poseen. Varias comparaciones están confeccionadas para probar puntos de vista personales de su autor, no exentos de algunos errores históricos. Creemos que el punto débil de Vega reside en su posición teórica ligada al difusionismo cultural o monogeneticismo y al evolucionismo, ya sobrepasados por las ciencias sociales modernas. Dicho enfoque lo impulsa a efectuar un examen e interpretación unilateral de sus materiales de investigación, los cuales no abarcan muestras representativas de todas las áreas musicales de América del Sur.

El brillante y estimulante aporte de los trabajos presentados a la Segunda Conferencia Interamericana de Etnomusicología realizada en 1965, permite esperar resultados aún más exitosos de similares reuniones a realizarse en el futuro.

María Ester Grebe

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 años siguientes trabajos de investigación en E.E. 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; en la Universidad de Indiana, del Instituto de 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, xviii, 89, 1964, pp. 87-104); *León Schidlowsky Gaete. Síntesis de su Trayectoria Creativa* (1952-1968), Revista Musical Chilena, xxii, 104-105, 1968, pp. 7-52. Entre sus obras aún inéditas se cuentan: *Veinte Canciones Mapuches*; *Estructura Modal de la Música Mapuche*; *Bibliografía Crítica sobre Música Mapuche*; *Un Experimento Pedagógico-Musical con Niños Marginales de Santiago*; *Cinco Compositores Latinoamericanos de la Joven Generación*. En la actualidad desarrolla un trabajo de investigación interdisciplinario en colaboración con el CISM de la Escuela de Medicina, U. de Chile. Dicho estudio, titulado *Música Ritual Shamánica de la Cultura Mapuche*, es producto de un trabajo de terreno intensivo, estudiándose en él las implicancias musicales, médicas, antropológicas y psicológicas de la medicina aborígen chilena.

JOSÉ VICENTE ASUAR. Profesor de Análisis, Acústica y Seminario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

Compositor, Ingeniero, con estudios en Chile y en Alemania. En 1959 construye el primer Estudio de Música Electrónica de Latinoamérica. En 1962 construye un Estudio de Música Electrónica en Karlsruhe, Alemania y en 1965 es contratado por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Caracas, Venezuela, para el proyecto de instalación, con el cargo de Director del Estudio de Fonología Musical.

Autor de varias obras de música electrónica e instrumental, algunas de las cuales han sido tocadas en Europa y América. También ha dictado cursos sobre música contemporánea en varios países europeos y en América.

Al regresar al país se incorporó a las actividades docentes de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

Es colaborador permanente de la REVISTA MUSICAL CHILENA y de publicaciones europeas y latinoamericanas.

Crónica

ORQUESTA SINFONICA DE CHILE

Conciertos Educativos.

La Orquesta Sinfónica de Chile inició sus actividades de 1969 con tres conciertos educativos en el Teatro Astor, los días 26, 27 y 28 de marzo, dedicados especialmente a estudiantes secundarios. Dirigieron estos conciertos los maestros Eduardo Moubarak y Stefan Terc.

XI Festival Biental de Música Chilena.

Entre el 8 de abril y el 9 de mayo, la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Agustín Culléll, ejecutó las obras sinfónicas presentadas en los conciertos de selección y finales del XI Festival de Música Chilena, a las que en esta misma crónica le dedicamos una sección especial.

XXVIII Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile.

El 20 de junio se iniciará en el Teatro Astor la Temporada Oficial de Invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del director italiano invitado Aldo Ceccato. Este joven director se ha presentado frente a las más importantes orquestas italianas y europeas, se formó como compositor con Sergiu Celibidache y es asistente director de los cursos de dirección que este maestro ofrece en la Academia Chigiana de Siena. Aldo Ceccato obtuvo el primer premio en el Concurso de 1964 de la RAI en Roma y posteriormente ha dirigido en los Festivales de Edimburgo, el Maggio Musicale Fiorentino y en Glydebourne. Como director de ópera se ha destacado en la Scala de Milán, el San Carlo de Nápoles, Comunale de Florencia y en el Covent Garden de Londres.

La temporada oficial constará de 16 conciertos y sus respectivas repeticiones a precios populares y continuará hasta el 3 de octubre de este año.

INICIACION DE LA TEMPORADA DE CONCIERTOS 1969 DEL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Coronación del Folklore.

En 1968 el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile inició una importante serie de presentaciones de artistas del folklore dando así a conocer al pú-

Temporada del Ballet Nacional Chileno.

El sábado 21 de junio se iniciará la Temporada Oficial del Ballet Nacional Chileno en el Teatro IEM. Desde esta fecha en adelante, el Ballet Nacional ofrecerá presentaciones semanales y también funciones educativas a precios reducidos.

En el primer programa, el Ballet presentará: "Huapango" y "Alusiones", de la coreógrafa mexicana Gloria Contreras, la reposición de "La Mesa Verde", de Kurt Joos y el estreno de "Catrala Desciende", coreografía de Patricio Bunster, con la secuencia para voz de Luciano Berio.

La reposición de "La Mesa Verde", una de las más significativas creaciones del siglo XX, fue estrenada en Alemania en 1932, pero su contenido, en el que la guerra y la muerte son los protagonistas, sigue siendo válido 30 años después. El Ballet Nacional Chileno fue la primera agrupación de este continente que montó "La Mesa Verde" bajo la dirección de su creador, Kurt Joos.

"Catrala", de Patricio Bunster, es la historia del famoso personaje colonial, Catalina de los Ríos y Lisperguer, Catrala para sus íntimos. En este ballet de 15 minutos de duración, Catrala es el centro de tres figuras claves: el sacerdote, que interpretará Fernando Beltrami; el caballero, síntesis de la vida galante, a cargo de Robert Stuiif y el esclavo, que bailará Fernando Cortizo, y el papel de Catrala estará a cargo de Rosario Hormaeche.

Patricio Bunster, en este ballet, presenta una tragedia con fuertes toques psicológicos. Los tres personajes que acompañan esta rememoración a un paso de muerte, son referencias y no seres de carne y hueso y ella misma tiene más de transfiguración colonial que de relato histórico.

El controvertido personaje colonial es, por lo tanto, un símbolo de la encomendera, como un caso psicopático, un alma enferma, que pasa bruscamente de la pasión al crimen y de éste al misticismo. La obra es un resumen de su vida antes de morir, de ahí el apelativo Desciende.

blico la debida perspectiva y seriedad de este género musical.

El 18 de abril de este año se presentó en el Teatro Gran Palace el programa folklórico "Coronación del Folklore", adoptándose el título del disco Long Play que tanta

fama ha dado a los tres grandes del folklore argentino: Eduardo Falú, Los Fronterizos y Ariel Ramírez. La actual gira de los artistas argentinos, invitados por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, incluye presentaciones en Viña del Mar, Valparaíso, Punta Arenas, Puerto Montt y Concepción.

Se inició la "Coronación del Folklore" con la presentación de Los Fronterizos que cantaron zambas argentinas y "Así es mi suerte", canción chilena; el pianista Ariel Ramírez tocó las melodías tradicionalistas "Triteza de la Pampa", "Criollita Santiagueña" y "Carnavalito"; Eduardo Falú interpretó en guitarra composiciones propias: Variaciones de Milonga, "A qué volver", zamba y "Llanto por el Chacho"; Los Fronterizos, en seguida, cantaron: "Tonada del Viejo Amor", "El Jardín de la República", "Agua y sol del Paraná", "Zamba del Carbonero", "Melinda", Taquirari; Eduardo Falú hizo escuchar dos composiciones suyas: "Trémolo" y "Trago de Sombra" y con Ariel Ramírez: "Campo sin eco" y "El Churito"; se puso término al concierto con "Canto a Rosario", "Baguala" y "Añoranzas" por todo el conjunto "Coronación del Folklore".

Recorriendo Chile con Margot Loyola.

La notable investigadora y folklorista, Margot Loyola, antes de partir con su conjunto en gira a Uruguay, invitada por el sodre de Montevideo, y posteriormente a Paraguay y Argentina, para dar a conocer nuestra música folklórica, ofreció el 10 de mayo un espectáculo denominado "Recorriendo Chile a través de sus cantos y danzas".

En esta oportunidad, Margot Loyola y su conjunto presentaron cinco cuadros: Cantos y danzas del campo de las zonas central y

sur; canciones y danzas de la isla de Chiloé; danzas profanas y religiosas del Norte Grande que incluyó expresiones rituales de la "Fiesta de la Tirana"; Arauco con sus danzas indígenas, de Nguillatún, Nanacán, Purum y Choque Purum, basadas en las investigaciones del compositor e investigador, Carlos Isamitt, y un cuadro denominado "Salón de Medio Pelo" de comienzos de siglo, una perfecta estampa de época.

Todas las versiones coreográficas son el resultado de estudios realizados por Margot Loyola quien, en esta ocasión, contó para el montaje con la colaboración del etnólogo, bailarín y folklorista mexicano, Rodolfo Reyes.

El resultado fue un espectáculo digno, creativo y de gran dignidad y honestidad escénica. Impresionó la seriedad del trabajo interpretativo de todo el equipo.

Los Carreteros.

El 17 de mayo, el magnífico conjunto uruguayo de "Los Carreteros", ofreció un recital en el Teatro IEM. El conjunto, durante su visita a Chile, realizó una gira por todo el país. Como artistas han actuado en todos los países europeos y en Argentina donde han ganado varios premios.

El grupo está integrado por Roberto Izagani, Walter Martínez, Oscar Muñoz y por Santuario.

Durante este recital dieron a conocer canciones que van desde la época del caudillismo en Uruguay (1800) hasta canciones folklóricas uruguayas contemporáneas. Entre las canciones que dieron a conocer destacan la Huella, el Candombé, la Chismarrita, la Cifra Milonga, el Cielito y Villancicos. Realizaron la presentación con trajes típicos propios a cada época y de cada zona.

XI FESTIVAL BIENAL DE MUSICA CHILENA

El 11 de abril se inició en el Teatro Asator el XI Festival Bienal de Música Chilena que organiza el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Este Festival constó de diez conciertos: cuatro sinfónicos y tres de cámara de selección, además de los conciertos finales de las obras que alcanzaron 32 puntos en los conciertos de selección, las que, al lograr en los Conciertos Finales un puntaje superior a 40 puntos, quedaron incluidas en la "Antología de los Festivales de Música Chilena", o sea, la grabación en discos de las más sobresalientes obras presentadas en este Festival.

Este Festival se rigió por el nuevo Reglamento de Festivales de Música Chilena que data de 1966, el que recogió varias sugere-

ncias de la Asociación Nacional de Compositores, destinadas a fomentar la labor del compositor de música culta y a terminar con el carácter de concurso o competencia que tuvieron en el pasado los Festivales de Música Chilena. Los cambios fundamentales se basan en la labor del Jurado de Selección que se limita a juzgar la calidad técnica de las obras presentadas, sin preferencia de orden estético, y la de la Comisión Técnica que califica las obras durante los conciertos, conjuntamente con el público, pero con un coeficiente de cinco por voto, contra tres del público.

El Jurado de Selección de este Festival estuvo integrado por los señores: José Vicente Asuar, Gustavo Becerra, Agustín Culléll, Juan Lemann y Sra. Diana Pey. La

Comisión Técnica la integraron los señores: Juan Amenábar, Nino Colli, Carlos Riesco, Fernando Rosa y Jorge Urrutia.

Primer Concierto Sinfónico.

El director de todos los conciertos sinfónicos del Festival fue el maestro Agustín Cullerell, quien, frente a la Orquesta Sinfónica de Chile, hizo escuchar en primera audición absoluta las obras de los cuatro conciertos sinfónicos del Festival. El programa del primer concierto incluyó: *Pedro Núñez: Visiones del Lago Chapo*; *Darwin Vargas: Sinfonía Reflexión*; *Fernando García: Firmamento Sumergido* y *Alfonso Letelier: Cuatro Preludios Breves*.

Segundo Concierto Sinfónico.

La programación de este segundo concierto, celebrado el 18 de abril en el Teatro Astor, incluyó: *Luis Merino: Sinfonía Nº 1*; *Pedro Núñez: Los Guayanes* y *Tomás Lefever: Sinfonía Nº 2*.

Tercer Concierto Sinfónico.

El 25 de abril, se escucharon las siguientes obras: *David Serendero: Estratos* y *Marcelo Sepúlveda: Sinfonía en Re*.

Cuarto Concierto Sinfónico.

En el último concierto de Selección del Festival, las obras escuchadas fueron: *Franco Piccione: El Hombre*; *Tomás Fefever: Concierto Sinfónico* y *Eduardo Maturana: Responso por el Che Guevara*.

Obras Sinfónicas seleccionadas para los Conciertos Finales.

Tanto la Comisión Técnica como la votación del público asistente a los conciertos de Selección, dio el siguiente puntaje a las obras escuchadas en los cuatro conciertos: *Darwin Vargas: Sinfonía Reflexión*, 37,68; *Fernando García: Firmamento Sumergido*, 43,15; *Alfonso Letelier: Preludios Breves*, 39,68; *Luis Merino: Sinfonía Nº 1*, 37,81; *Núñez Navarrete: Los Guayanes*, 33,48; *Tomás Lefever: Sinfonía Nº 2*, 36,11; *Tomás Lefever: Concierto Sinfónico*, 45,59 y *Eduardo Maturana: Responso por el Che Guevara*, 33,59.

Las obras que en los Conciertos Finales obtuvieron un puntaje superior a 40 puntos y que pasarán a integrar la "Antología de los Festivales de Música Chilena" y a cuyos compositores se les hizo entrega de un Diploma que otorgó el Instituto de Extensión Musical, son los siguientes: *Fernando García*, por *Firmamento Sumergido*, con 44,04 puntos y *Tomás Lefever* por *Concierto Sinfónico*, con 41,50 puntos.

Los Conciertos de Cámara de Selección del Festival se iniciaron el 15 de abril en el Teatro IEM.

Primer Concierto de Cámara.

Las obras incluidas en el Primer Concierto de Selección fueron: *Núñez Navarrete: Quinteto de Vientos*, ejecutado por el Quinteto Hindemith; *Sergio Ortega: Responso para el Guerrillero*, obra que estuvo a cargo de A. Giolito y G. Rifo, baterías; voz: Lucía Díaz; *Leni Alexander: Adras*, por los pianistas J. Laks y J. Marianov; *Lefever: Cuarteto de Cuerdas*, interpretado por el Cuarteto Santiago; *Enrique Rivera: El Hombre Acecha*, con E. Valle al piano y C. Haiquel y *Darwin Vargas: Quinteto de Vientos*, ejecutado por el Quinteto Hindemith.

Segundo Concierto de Cámara.

En el Segundo Concierto de Selección se escucharon las obras de: *Iris Sanguesa: Cuarteto de Maderas*, con Guillermo Bravo, flauta; Enrique Peña, oboe; Jaime Escobedo, clarinete y Emilio Donatucci, fagot; *Sergio Ortega: Tres Arboles*, conjunto instrumental integrado por: Iliá Stock, violín; César Araya, violín; Ubaldo Grazioli, violín; George Yastremsky, violín; Raúl Martínez, viola; Arturo Allende, cello; Ramón Bignón, contrabajo y Lucía Díaz, voz, todos bajo la dirección del maestro Eduardo Moubarak; *Hernán Ramírez: Nueve Versos del Capitán*, con E. Valle al piano y Carlos Haiquel; *Miguel Letelier Valdés: Nocturno*, con conjunto instrumental integrado por: Ruby Ried, clavecinista; María Iris Radrián, piano; Jaime Escobedo, clarinete; Eduardo Sienkewicz, cello y Carmen Luisa Letelier, contralto; *Darwin Vargas: Preludios de guitarra*, con la guitarrista Inés de Ramón; *Celso Garrido-Lecca: Intihuatana*, interpretado por el Cuarteto Santiago e *Ida Vivado: Estudios para piano*, con Elvira Savi, al piano.

Tercer Concierto.

El programa del último Concierto de Selección lo integraron las siguientes obras: *Vicuña: Fantasía*, obra que fue ejecutada por: A. Clavero, oboe; O. Molina, corno inglés y E. Peña, oboe; *Núñez Navarrete: Cuarteto de Cuerdas Nº 2*, interpretado por el Cuarteto Santiago; *Hurtado: Quinteto Mixto con Percusión*, interpretado por: M. Prieto, violín; S. González, viola; A. Ceruti, cello; O. Molina, corno inglés; L. Arriagada, flauta y el Conjunto Hurtado de percusión; *Delpino: Sonata para piano*, ejecutada por Mariana Grisar; y *Ramírez: Suite para 10 instrumentos*, interpretada por: M. Otvos, violín; J. García, violín; C. Vásquez, trom-

bón; P. Bravo, fagot; J. O'Kington, trompeta; R. Ried, piano; C. Araya, violín; A. Avendaño, viola; I. Lobo, cello y J. Bravo, flauta.

Obras seleccionadas para los Conciertos Finales.

La votación de la Comisión Técnica y la del público asistente a los Conciertos de Selección eligió, para pasar a los Conciertos Finales del Festival, las siguientes obras que obtuvieron un puntaje superior a 32 puntos: *Ortega: Responso para el Guerrillero*, con 32,05 puntos; *Lefever: Cuarteto de Cuerdas*, con 33, 64 puntos; *Vargas: Quinteto de Vientos*, con 37, 64 puntos; *Ortega: Tres árboles*, con 39, 41 puntos; *Letelier Valdés: Nocturno*, con 44, 43 puntos; *Garrido-Lecca: Itihuatana*, con 41,19 puntos; *Vivado: Estudio para piano*, con 34, 80 puntos; *Hurtado: Quinteto Mixto con Percu-*

sión, con 38, 32 puntos y *Ramírez: Suite para 10 Instrumentos*, con 37, 42 puntos.

Obras que pasan a integrar la "Antología de los Festivales de Música Chilena".

Tres obras fueron seleccionadas en Cámara para pasar a integrar la "Antología de los Festivales de Música Chilena", a raíz de la votación de la Comisión Técnica y la del público asistente a estos conciertos: *Sergio Ortega: Responso por el Guerrillero*, con 45, 60 puntos; *Miguel Letelier Valdés: Nocturno*, con 45,59 puntos y *Celso Garrido-Lecca: Intihuatana*, 41,13.

A los tres compositores agraciados, el Instituto de Extensión Musical les otorgó, además, diplomas que confirman su participación en este Festival y el hecho de que hayan quedado seleccionadas con los más altos puntajes.

XV TEMPORADA DE LA ORQUESTA FILARMÓNICA MUNICIPAL

Entre el 24 de abril y el 3 de agosto, la Orquesta Filarmónica Municipal, ofreció su xv Temporada Oficial de Invierno, la que se inició bajo la dirección del maestro alemán Heinz Hofmann. Han sido invitados para dirigir durante esta temporada, los maestros: Luis Herrera de la Fuente, mexicano; Anton Guadagno, italo-norteamericano; Victor Tevah y Stanislaw Wislocki, polaco. Debido a que este año los conciertos oficiales no serán repetidos, el Directorio de la Corporación Cultural de Santiago acordó organizar una temporada adicional dedicada especialmente a estudiantes e instituciones gremiales, la que se realizará inmediatamente después de terminada esta temporada inicial, o sea durante el mes de septiembre.

Primer Concierto.

La Orquesta Filarmónica Municipal inició esta serie de conciertos con un programa que constó de las siguientes obras: *Berlioz: Obertura "Benvenuto Cellini"*; *Britten: Concierto para violín y orquesta, Op. 5*, primera audición en Chile, solista Pedro D'Andurain y *Brahms: Sinfonía Nº 2*.

Federico Heinlein, en su crítica, elogió el nivel notablemente parejo que alcanzó el conjunto y al referirse al estreno de la obra de Britten, dice: "... La curiosa partitura ofrece muchos efectos coloristas, bien concebidos, al lado de arideces que no son frecuentes en el sensitivo compositor británico. Su eclecticismo, que, junto con rendir pleitesía a Strawinsky, Shostakovich y otros,

inesperadamente se transforma en múltiples hallazgos personales, a menudo encuentra un tono íntimo, un clima de música de cámara, una nota serena, de por sí muy atractivos. Pero la inventiva es dispar, faltándole inspiración verdadera precisamente a muchos de sus rasgos originales, que constituyen la búsqueda infructuosa de un lenguaje cuya plena floración puede presenciarse en varias partituras de Britten, contemporáneas a ésta.

"Nada de lo antedicho resta mérito a la interpretación de la obra, que tuvo como solista a Pedro D'Andurain. El experimentado concertino de la Filarmónica supo introducirse, de manera ejemplar, en el espíritu de la creación, rindiendo justicia, simultáneamente, a lo conceptual y expresivo y al aspecto de las exigencias mecánicas. Todo fue resuelto de modo admirable y con un resplandor sonoro de singular belleza. Hofmann y la orquesta secundaron con esmero al violinista..."

Segundo Concierto.

El programa de este concierto consultó: *Glinka: Obertura Russland y Ludmila*; *Liszt: Concierto para piano y orquesta Nº 1*, solista: Julio Laks; *Schumann: Sinfonía Nº 1, "Primavera"*; *Mozart: Concierto en La Mayor para clarinete y orquesta*, solista: Mario Escobar.

Con respecto al desempeño de Julio Laks en el Concierto Nº 1 de Liszt, Federico Heinlein, escribe: "... El solista plasmó su difícil parte con poderío, imaginación y

fuego extraordinario, supo ser incisivo y soñador, delicado y brioso. Quizá debido a falta de ensayos hubo, a veces, poca unión entre él y la Filarmónica que, guiada por Hoffmann, no siempre le seguía con toda ductilidad”.

Estaba programado para esta velada el Concierto para violín y orquesta de Jachaturian cuyo material no llegó a tiempo y hubo que reemplazarlo por el Concierto en La Mavor para clarinete de Mozart en el que Mario Escobar, según el crítico antes citado, “se mostró como profesional de mérito, ofreciendo una interpretación correcta y fluida con numerosos aciertos...”.

Tercer Concierto.

La temporada de la Orquesta Filarmónica continuó bajo la dierección del maestro Heinz Hofman. En este concierto el programa incluyó: *Mozart: Serenata Haffner, K. 250*, solista: Pedro D'Andurain; *Rachmaninoff: Concierto en Do menor, Op. 18*, solista: Byron Janis y *Beethoven: Sinfonía Nº 4*.

Se inició este concierto con una versión “relativamente pulcra, de bastante cohesión sonora, aunque algo desmadejada y carente de espíritu vital” de la *Serenata Haffner*. Toda la crítica especializada estuvo de acuerdo en que el resultado del Concierto en Do menor de Rachmaninoff fue “extraordinariamente dispar”. La actuación de Byron Janis, quien “abordó su parte con vuelo romántico, acentos heroicos y un estremecido desasosiego interior, manifiesto a través del *toucher* más variado” hizo lamentar no haber podido escuchar al pianista norteamericano en un recital en vez de haberse malgastado su visita con esta aventura con orquesta”.

Cuarto Concierto.

El maestro húngaro Laszlo Somogyi, invitado para dirigir a la Orquesta Filarmónica, dirigió un programa que incluyó: *Beethoven: Obertura “Egmont”, Op. 84*; *Sibelius: Concierto para violín y orquesta*, solista: Erick Hoffmann; *Tschaikowsky: Sinfonía Patética Nº 6, Op. 74*.

La capacidad del director se hizo evidente en la interesante versión de la obertura “Egmont” de Beethoven y éste volvió a mostrar su gran pericia musical, sentido de la estructura y de la expresión, en la *Sinfonía Patética*. El tan poco interesante Concierto para violín de Sibelius tuvo como solista al dotado violinista E. Hoffmann, quien interpretó su parte con gran belleza sonora, pero limitado poder de transmisión. Somogyi dirigió como a disgusto y con palpable falta de entusiasmo.

Quinto Concierto.

La segunda presentación del maestro Somogyi frente a la Filarmónica Municipal fue un éxito magnífico en el que el gran director logró gran concentración y profesionalismo por parte de los músicos. El programa consultó: *Mozart: Sinfonía en La Mayor, K. 201*; *Aram Jachaturian: Concierto para violín*, Sergio Prieto, solista y *Brahms: Sinfonía Nº 1*.

La bellísima *Sinfonía en La Mayor* de Mozart, escrita a los 18 años, tuvo una versión cautivante y equilibrada. Cohesión similar se evidenció en el Concierto para violín del armenio Aram Jachaturian, en la que hubo asombrosa unidad entre la parte orquesta y el violín de Sergio Prieto, solista que se reveló como artista de dotes excepcionales; el fraseo siempre fue musical, la gama de matices rica, la disciplinada certidumbre del discurso poético y la protecnia de la gran cadenza, revelaron al artista completo.

El maestro se despidió del público chileno con una interpretación poderosa, sensitiva y conmovedora de la *Primera Sinfonía de Brahms*.

Sexto Concierto.

El maestro mexicano Luis Herrera de la Fuente, especialmente invitado para dirigir la Orquesta Filarmónica, presentó un programa con: *Haydn: Sinfonía Nº 96*; *Dvorak: Concierto para cello y orquesta*, solista: Christina Walevska y *Strauss: Muerte y Transfiguración*.

El conjunto respondió espléndidamente al brío y fuste del director, quien inició este concierto con las pocas veces ejecutada *Sinfonía Nº 96* en Re mayor de Haydn. La interpretación fue pulcra y su fina estructura se escuchó en forma transparente, alada. La magnífica versión del Concierto para cello de Dvorak contó con la intérprete de excepcional categoría que es Christine Walevska. La versión inteligente a la par que emotiva encontró un gran colaborador en Herrera de la Fuente. Entre él y la cellista se produjo un perfecto entendimiento artístico. El trabajo de equipo entre todos fue realmente excepcional. El concierto terminó con una hermosa versión del poema sinfónico “Muerte y Transfiguración” de Strauss.

Séptimo Concierto.

En este concierto, el maestro Luis Herrera de la Fuente incluyó: *Vivaldi: Sinfonía en Si menor “El Santo Sepúlcro”*; *Beethoven: Concierto Nº 5 para piano y orquesta “El Emperador”*, solista: Philippe Entremont y *Mussorgsky: “Cuadros de una Exposición”*.

Un grupo de cuerdas ejecutó la breve Sinfonía "El Santo Sepúlcro", página impresionante de doliente cromatismo y vibrante expresión, que logró una versión pulcra y sincera. Philippe Entremont, el pianista francés, es un intérprete extraordinario; irradiaba grandeza, su sonido es poderoso, su precisión técnica es asombrosa y se entrega a la música con entusiasmo. Herrera de la Fuente veló por la perfecta coordinación con el solista y confirió nervio a la orquesta, aunque sin poder disminuir algunas de sus flaquezas intrínsecas.

Gracias a los esfuerzos y pericia del maestro, el conjunto logró superarse en varios fragmentos de "Cuadros de una Exposición" de Mussorgsky-Ravel.

Octavo Concierto.

Este concierto, dirigido por el maestro italiano Anton Guadagno, contó con el si-

guiente programa: *Monteverdi: Ballo delle ingrante; Bach: Partita en Mi Mayor para violín; Paganini: Concierto N° 1 para violín y orquesta*, solista: Kontanty Kulka y *Tschaikowsky: Sinfonía N° 5*.

Las Danzas del "Ballo delle ingrante", de Monteverdi, atestiguaron la unión entre los instrumentistas y el director en una versión brillante, fresca y animada. Kontanty Kulka, dueño de una sonoridad imponente y brillante, afinación perfecta y estilo certero, impresionaron en Bach, asombrando en Paganini por la exactitud mecánica y destreza impecable.

El calibre del director se reveló plenamente en el último número del programa en el que contó con la respuesta concentrada de la orquesta, realizándose una gran interpretación.

CONCIERTOS Y RECITALES INSTITUTO CHILENO-ALEMAN DE CULTURA

Durante las Semanas de Cultura Alemana, desde el 11 al 30 de abril, el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, Goethe Institut, organizó bajo el patrocinio del Sr. Ministro de Educación Pública, Sr. Máximo Pacheco, la Embajada de Alemania en Santiago y el señor Director de la Biblioteca Nacional, la Exposición del Nuevo Libro Alemán. Con motivo de esta muestra organizada por la "Asociación Alemana de Editores y Libreros" se realizaron diversos actos adicionales: Dos exposiciones: Libro e Imprenta en Europa y "Johannes Gutenberg, 1400-1468, el arte de imprimir transforma al mundo"; dos conferencias, dos mesas redondas y doce proyecciones de películas con argumentos literarios y tres conciertos.

Recital de Lieselotte Gierth y Gerd Lohmeyer.

Los pianistas alemanes Lieselotte Gierth y Gerd Lohmeyer forman un dúo que ha tenido exitosas actuaciones en Europa y los Estados Unidos. Su repertorio abarca prácticamente toda la literatura para dos pianos como también importantes obras para piano a cuatro manos. El programa del concierto ofrecido en la sala de conciertos del Instituto, incluyó: *Schubert: Fantasia en Fa menor, Op. 103, Variaciones sobre un tema original con una introducción, en Si bemol Mayor, op. postumo y Dos Marchas en Do Mayor, Op. 121; H. W. Henze: Divertimento 1964; Poulenc: Sonata; Lutoslawski: Variaciones sobre un tema de Paganini, 1941 y Milhaud: Scaçamouche.*

Recital de Lieder y Conjunto Coral.

La primera parte de este concierto estuvo a cargo de los cantantes: Sylvia Wilckens, soprano; Carmen Luisa Letelier, contralto; Eduardo Lira, tenor y Manfred Sabrowski, bajo, con Federico Heinlein al piano. El programa incluyó Dúos, Tríos y Cuartetos para voz y piano. Sylvia Wilckens y Eduardo Lira cantaron de *Schubert: Licht und Liebe; de Schumann: In der Nacht y Er und sie*; con Manfred Sabrowski la soprano cantó de: *Dvorak: Die Bescheidene*, del folclore moravo; Sylvia Wilckens y Carmen Luisa Letelier cantaron de *Mendelssohn: Gruss y Ich wollt meine Liebe*; la contralto y el barítono Sabrowski cantaron, en seguida: *Brahms: Es rauscht das Wasser y Der Jaeger und seine Liebchen*; continuó el programa con *Mozart: Das Bandlterzett*, cantado por la soprano, tenor y bajo, terminando la primera parte del programa con: *Die Beredsamkeit de Haydn* cantado por los cuatro solistas.

En la segunda parte cantó el Conjunto Femenino del Coro Singkreis, dirigido por Arturo Junge. Con Margarita Herrera al piano cantaron: *Schubert: Gott in der Natur, Op. 133; Mendelssohn: Dominica II post pascha, Op. 39*, con las solistas: Lucía Díaz y Ahlke Fittje, sopranos y Soledad Berríos y Claudia Berger, contraltos; *Schubert: Zoegernd leise, Op. 135; Brahms: Cuatro Canciones, Op. 17*, con arpa y dos cornos: Clara Pasini, arpa y Raúl Silva y Víctor Loyola, cornos.

La primera parte de este concierto fue preparado por Federico Heinlein, quien impuso una nota de alta jerarquía y su ac-

tuación al piano fue, como es habitual en él, de gran categoría.

El Coro Singkreis obtuvo, también, un alto nivel a través de interpretaciones muy musicales, técnica y disciplina perfectas.

Noneto de Munich.

Este conjunto creado en 1960 con los integrantes del Cuarteto Keller, el contrabajo Franz Ortner y los solistas de instrumentos de viento Kurt Kalmus, oboe; Albrecht Weigler, clarinete; Karl Kolbinger, fagot y Sebastián Huber, corno, todos ellos solistas de la Orquesta del Estado de Baviera o de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera, realizan su primera gira a Hispanoamérica después de haber triunfado en Europa.

Muchos compositores contemporáneos alemanes han escrito obras para esta agrupación y es así como en este concierto se dieron a conocer tres obras contemporáneas alemanas: *Noneto 1968 de Günter Bialas; Estructuras para noneto K. 68,5 de Fritz Büchtger* y *Noneto 1967 de Jan Koetsier*. El concierto terminó con *Octeto en Fa Mayor, Op. 166 de Schubert*.

Federico Heinlein califica a este conjunto alemán de "modelo de profesionalismo y unidad de estilo" y dentro de las tres obras contemporáneas, destaca la obra de Günter Bialas.

Recital de Clara Fries y Lionel Party.

El 6 de mayo, la flautista Clara Fries y el clavecinista, Lionel Party, ofrecieron un recital a base de las siguientes obras: *Giovanni Platti: Sonata en Mi menor para flauta y continuo; Händel: Suite en Mi Mayor para clavecín y Sonata en Mi menor, Op. 1 para flauta y continuo; J. S. Bach: Sonata en Mi bemol Mayor BWV 1031 para clavecín y flauta, Preludio, Fuga y Allegro en Mi bemol Mayor para clavecín BWV 998, primera audición, y Sonata en Sol menor BWV 1020 para clavecín y flauta.*

Tanto Clara Fries como Lionel Party demostraron, una vez más, sus excepcionales condiciones musicales y su alto nivel intelectual y artístico. La flautista, a lo largo de todo el concierto, dio pruebas de su profundo conocimiento del instrumento, sensibilidad y comprensión de la música barroca. Lionel Party acompañó a Clara Fries desde el clavecín con pericia y sensibilidad, transmitiendo en "Preludio, Fuga y Allegro" de Bach, un mensaje de técnica y musicalidad sobresalientes.

Concierto del Cuarteto Santiago con Manuel Díaz y Angel Ceruti.

El Cuarteto Santiago, en este concierto ofrecido por el Goethe-Institut, tuvo un deno-

minador común, los compositores presentados nacieron en el territorio de la vieja monarquía austriaca. El programa consultó: *Mozart: Cuarteto para cuerdas en Sol menor, KV 516; Dvorak: Cuarteto en Fa Mayor, Op. 16 y Schönberg: Sexteto para cuerdas, Op. 4 "La Noche Transfigurada"*.

En el Quinteto en Sol menor, de Mozart, pudo apreciarse, según escribe F. Heinlein, "la elegancia noble de las suaves líneas del movimiento central, la hondura del segundo Adagio y la dulce inocencia del Rondó. En suma, afirmaríamos que la ejecución se hizo más y más estimable a medida que progresaba la obra".

El Cuarteto de Dvorak se escuchó en una versión bien estudiada y de "Noche Transfigurada" se ofreció una entrega intensa, temperamental y comprensiva.

Quinteto de Vientos Hindemith.

El Quinteto de Vientos Hindemith del Instituto de Extensión Musical ofreció un programa con dos obras en primera audición en Chile: *Schönberg: Quinteto, Op. 26 y Jolivet: Pastorales de Noël*, para flauta, fagot y arpa, con la colaboración de Clara Pasini y se completó el programa con *Rimsky-Korsakov: Quinteto para piano, flauta, clarinete, corno y fagot*, con la participación de Elvira Savi.

Precedido de una interesantísima introducción explicativa a cargo de Federico Heinlein, el Quinteto Hindemith estrenó en Chile el Quinteto Op. 26 de Schönberg.

La importancia de esta obra capital del dodecafonismo radica principalmente en el hecho de ser la primera composición estrictamente dodecafónica, verdadero tratado de las posibilidades contrapuntísticas del sistema de los doce tonos.

En su crítica, F. Heinlein escribe en "El Mercurio": "... la hazaña colectiva de habernos dado a conocer el importante trozo en forma tan bien estudiada que no hubo desfallecimiento ni titubeos, y el mérito individual extraordinario de cada ejecutante, Guillermo Bravo Faure, alternando magistralmente entre flauta y flautín; Jaime Escobedo, con su clarinete en La, ora suave, ora incisivo; las distinguidísimas dobles cañas de Enrique Peña (oboe) y Emilio Donatucci (fagot); por último, el corno de Raúl Silva, que cumplió proezas inverosímiles en los registros extremos: todos salvaron las exorbitantes dificultades de su cometido con soltura admirable... Las Pastorales de Navidad, de André Jolivet, escritas en 1945, se distinguió por la bien engarzada ejecución a cargo de Bravo, Donatucci, y la excelente arpista Clara Pasini... En la magnífica interpretación de la obra de Rimsky-Korsakov participó de modo sobresaliente la pianista Elvira Savi, cuyo vuelo dio la tónica de los Allegros, mientras

que el Andante central descansaba, de preferencia, en las maderas”.

Recital de Herminia Raccagni.

La pianista Herminia Raccagni ofreció un programa que incluía las siguientes obras: *Beethoven: Sonata, Op. 10, Nº 3; Schumann: Sonata, Op. 22; Poulenc: Pastourelle y Toccata; Debussy: Tres Preludios y Ravel: Sonatina.*

En “PEC”, el crítico Mileval, escribió sobre este concierto: “... La conocida pianista chilena demostró una vez más su talento y sus acendrados conocimientos musicales... la Sonata Op. 10, Nº 3 de Beethoven alcanzó momentos impresionantes, sobre todo en el Rondó-Allegro final. En la Sonata Op. 22 de Schumann, la pianista cautivó no tan sólo por su musicalidad sino por su ninguna dificultad técnica...”.

Conjunto Instrumental Estudiantil.

Juventudes Musicales Chilenas auspició este concierto del Conjunto Instrumental Estudiantil que dirige Pelayo Santa María y que está integrado por alumnos de la Escuela Moderna de Música y el Conservatorio Nacional.

El programa consultó: *Purcell: Pavana y Chacona; Vivaldi: Concierto en Re Mayor para guitarra y orquesta*, solista: Anthony Cussen; *J. S. Bach: Cinco cánones de “La Ofrenda Musical”* y *Concierto en Mi Mayor para violín*, solista: Walter Olivares.

El Conjunto Estudiantil que dirige Pelayo Santa María está integrado por un gru-

po de arcos que integran Walter Olivares, Ricardo Olivos, Mario Jodorkowski, Conrad Behn, Joaquín Parada, Pablo Diener, Scholem Peliowsky y Eduardo Valenzuela, con Luis González en el clavecín.

Federico Heinlein, en su crítica de “El Mercurio”, escribe: “... Esta es más que una mera orquesta de aficionados. Sus miembros mostraron, en esta oportunidad, un sorprendente profesionalismo que, junto a su espíritu de superación, debiera llevarlos muy lejos... Los jóvenes entregaron una noble versión de la Pavana y Chacona en Sol menor de Purcell; versión que se deleitaba con la dulzura y aspereza, el vaivén y las disonancias del magnífico trozo. El Concierto en Re mayor para guitarra, de Vivaldi, tuvo de solista a Anthony Cussen, quien cumplió su tarea con evidente sensibilidad y tal finura que algunas de las notas de menor volúmen apenas podían percibirse sobre el fondo de las cuerdas acompañantes. Cinco cánones de La Ofrenda Musical, de Bach, dieron testimonio del pleno entendimiento funcional y la solidez rítmica del grupo. Pelayo Santa María, que había preparado todo el programa con esmero palpable, corroboró sus insignes dotes de director a través de la forma de vencer los problemas, nada despreciables, que el Concierto en Mi Mayor para violín, de Bach, plantea a la batuta más experta. El concertino Walter Olivares, fue un solista notable por su musicalidad y firmeza, secundándolo la agrupación en una labor común emocionante”.

CONCIERTOS DEL MOZARTEUM DE CHILE

El Mozarteum de Chile inició sus actividades el 2 de mayo, en el Teatro Municipal, con la presentación de la Orquesta de Cámara de Zurich que dirige Edmond de Soutz. Este concierto contó con el auspicio de la Embajada de Suiza.

Durante 1969 el Mozarteum de Chile ofrecerá once conciertos, los que estarán a cargo de intérpretes de prestigio internacional y de conjuntos de notable solvencia musical.

Ha anunciado para este año una temporada de gran interés que consulta la visita del New York Woodwind Quintet, el Octuor de París, el New York “Pro Música”, uno de los más famosos conjuntos del mundo de música medieoval, renacentista y barroca y el Süddeutscher Madrigal Chor con la Frankfurter Bach Orchester, grupo que cantará la “Pasión según San Juan” de J. S. Bach y la Misa en Do menor de Mozart.

La Orquesta de Cámara de Suiza, integrada por 25 ejecutantes, tiene una vida profesional de veinticinco años durante los

cuales ha actuado en su patria y en los más destacados Festivales europeos, tales como Gstaad, fundado por Yehudi Menuhin, en Granada, Atenas, Israel, y en 1964 realizó su primera gira por los Estados Unidos. Ha grabado muchos discos para el sello “Amadeo” y actualmente lo hace para la CBS.

El programa ejecutado en el Teatro Municipal incluyó: *Händel: Concerto Grosso, Op. 6, Nº 5; Telemann: Concierto para viola y orquesta; Purcell: Suite “The Old Bachelor”; Vivaldi: Concierto en Re para clavecín y orquesta y Rameau: Suite en Sol menor para orquesta.*

“Sorprendentemente internacional es la nómina de los veinticuatro arcos y el clavecín, dirigidos por el maestro Edmond de Stoutz —dice F. Heinlein en su crítica— sin embargo, en este conjunto no se percibe diferencia alguna de pueblos o razas, llegando los esfuerzos mancomunados a formar un solo acontecimiento artístico... el director ha obtenido este milagro gracias a

una minuciosa labor preparatoria. Es evidente que, en el concierto mismo, los músicos apenas necesitan de la batuta, la que sólo muy ocasionalmente les sirve como punto de referencia... En suma, un concierto memorable a cargo de uno de los mejores conjuntos de cámara de la actualidad, igualmente versado en la música del barroco —programada en esta ocasión— como en partituras del siglo xx”.

Recital de Fernando Valenti.

En su único recital en el Teatro Municipal de Santiago, el clavecinista Fernando Valenti ejecutó el siguiente programa: *G. Farnaby: Selecciones del "Fitwilliam Virginal Book"*; *Pucell: Suite en Sol menor*; *Händel: Chaconne con Variaciones*; *Rameau: Gavota*; *J. S. Bach: Suite Inglesa en La menor y Scarlatti: Seis Sonatas.*

“Su actuación constituyó una brillante demostración de maestría del instrumento que cultiva y de profundo conocimiento de los grandes compositores que dotaron de una literatura del más alto valor musical, durante el período barroco y preclásico, al clavecín —dice Nino Colli en “Ultima Hora”—.

“Valenti es dueño de un oído admirable que no busca ni tolera contrastes excesivos —anota F. Heinlein, en “El Mercurio”— aspirando más bien a la suave fusión de los numerosos timbres que tiene a su disposición. Domina el teclado con pulcritud y le arranca una vasta gama en forma muy poco aparatosa... Posee temperamento e imaginación, lo que no significa que alguna vez falte a la pureza estilística. Con plena fidelidad hacia las obras les infunde vida candente, imprimiéndoles un carácter que nos lleva lejos de toda atmósfera polvorienta de museo...”.

CONCIERTOS EN LA UNIVERSIDAD CATOLICA

El 14 de mayo se inició la temporada de Conciertos del Departamento de Música de la Universidad Católica con la presentación de la Orquesta de Cámara que dirige Fernando Rosas.

En esta temporada, junto a la Orquesta de Cámara, participarán el Coro de la Universidad Católica, que dirige Eduardo Vila; el Conjunto de Música Antigua, dirigido por Silvia Soubllette; el Cuarteto de Cuerdas de la Universidad Católica; el Quinteto de Vientos Hindemith y los pianistas Philip Lorenz, Mario Miranda, Roberto Bravo y Ena Bronstein.

Durante esta temporada, la Orquesta de Cámara hará escuchar los seis conciertos brandenbúrgueses de J. S. Bach; el estreno de “Antaras” del compositor Celso Garrido-Lecca; “Vitales de la Anunciación” de

Alfonso Letelier, Premio Nacional de Arte 1968 y la primera audición de Concierto Fúnebre para violín y orquesta de K. H. Hartmann.

Los tres primeros conciertos de la Orquesta de Cámara estuvieron dedicados a obras de Antonio Vivaldi. El clavecinista Lionel Party ofreció, el 28 de mayo, un recital a base de obras de Juan Sebastián Bach. Continuaron estos conciertos con la presentación del Cuarteto de la Universidad y del Grupo Instrumental, en un programa en que se tocó el *Cuarteto Op. 54, N° 1 de Haydn* y *Octeto, Op. 166 de Schubert.*

El 11 de junio, la Orquesta de Cámara, dirigida por Fernando Rosas, ejecutó: *Albinoni: Sinfonía a 4 en Si Bemol Mayor*; *Corelli: Concierto Grosso, Op. 6, N° 1* y *Schöenberg: La Noche Transfigurada.*

CONCIERTOS EN LA BIBLIOTECA NACIONAL

El 22 de abril se inició en el Salón de Conciertos de la Biblioteca Nacional, la temporada de conciertos de cámara gratuitos que, todos los años, organiza la Biblioteca Nacional, y en los que actúan destacados intérpretes chilenos y extranjeros.

Recital de Margarita Laszloffy.

La pianista húngaro-chilena, Margarita Laszloffy, inició la temporada con un recital en el que tocó: *J. S. Bach: Concierto italiano*; *Chopin: Sonata, Op. 58*; *Liszt: Soneto del Petrarca N° 104, Al borde de un manantial* y *El Suspiro*; *Stefaniai: Segun-*

da Serenata húngara y *Kodaly: Danzas de Maroszek.*

Recital de Mary Ann Fones.

La soprano Mary Ann Fones, acompañada por Federico Heinlein, cantó el 30 de abril un programa con canciones de Joaquín Nin, Jesús Guridi, Joaquín Rodrigo, Juan José Castro, Héctor Villa-Lobos, Carlos López Buchardo y el ciclo completo de la *Bonne Chanson de Fauré.*

La cantante reveló no sólo una técnica vocal revelante sino que, además, talento musical e interpretativo, inteligente enfo-

que de cada obra y en general buena dicción. Federico Heinlein, con su perfecto acompañamiento, se unió a la cantante para ofrecer un concierto que puede calificarse de verdadera creación artística.

Cuarteto Santiago con Elvira Savi.

El Cuarteto Santiago, con Elvira Savi al piano, volvieron a interpretar los Op. 25 y 26 de Brahms que, en 1968, presentaron al público del Goethe Institut. Del Cuarteto en La Mayor se escuchó una versión un tanto dispar, pero siempre noble y correcta, en que convenció la calidad sonora de los arcos y la siempre adecuada interpretación de la pianista.

Eduardo Sienkiewicz y Vera Remeny.

El violoncellista Eduardo Sienkiewicz y la pianista Vera Remeny iniciaron este recital con obras de J. S. Bach y Vivaldi para, en seguida, repetir los trozos polacos que tantos aplausos les han merecido: *Szymanowski: La Fontaine d'Aréthuse; Sienkiewicz: Dos Estudios y Chopin: Nocturno póstumo en Do sostenido menor y Polonesa Brillante.*

Recital de Elisa Alsina.

La pianista Elisa Alsina ejecutó un interesante programa que consultaba: *J. S. Bach: Fantasia Cromática y Fuga; Mozart: Sonata en La Mayor; Chopin: Nocturno y Scherzo Nº 2* y de *Debussy: Suite pour le piano.*

Elisa Alsina, seria, consciente, da a cada obra su sentido más justo; plasma el discurso musical en forma orgánica y convincente y su "toucher" logra, según el caso, gran colorido o la uniformidad requerida. Inteligencia y eficiencia son las características que se destacan, las que, unidas a su musicalidad, son atributos esenciales para lograr fines estéticos.

Quinteto Hindemith y Ruby Ried en el Instituto Cultural de Providencia.

En la primera parte del programa, el Quinteto Hindemith interpretó arreglos de obras para teclado redactadas para oboe, clarinete, corno y fagot, comenzando con: *Fuga en Si bemol menor*, del Clave Bien Temperado, y la transcripción del preludio coral "*Jesús bleibet meine Freude*" de *J. S. Bach* y *Solfeggetto de Felipe Manuel Bach*. En el *Cuarteto Nº 6* de *Rossini* no participó el oboe, continuando el programa con *Diabelliana* de *Arthur Bosmans*. El más alto nivel del concierto fue logrado en los *Divercementos K. 439-b* de *Mozart*, originales para dos clarinete y fagot, y en *Sexteto* de

Poulenc, obra en la que la labor concertada de vientos y piano estuvo específicamente acertada.

Segundo concierto del Quinteto Hindemith con Ruby Ried en el Instituto Cultural de Providencia.

El programa de este concierto consultó: *Eugene Bozza: Variaciones sobre un tema libre Op. 42; Miguel Letelier Valdés: Quinteto Nº 1*, primera audición; *Samuel Barber: Summer Music, Op. 31; Oscar Lorenzo Fernández: Suite, Op. 37, Pastoral; Luis Advís: Diversión para Quinteto de Vientos y Piano.*

Este programa de música contemporánea del Quinteto Hindemith demostró, una vez más, la desenvuelta ejecución individual y de conjunto, riqueza de matices y exacto fraseo dentro del espíritu de cada una de las obras.

Recital de Byron Janis.

El pianista norteamericano Byron Janis se presentó en el Teatro Municipal en un recital a beneficio de la restauración de los claustros del Convento de San Francisco de Santiago. El programa destinado a un público de beneficio, demostró las cualidades del intérprete: técnica perfecta, exageraciones en los matices, pero versiones muy personales que no convencieron en el aspecto musical.

Livia Buoni, pianista italiana no vidente, se presentó en el Instituto Chileno-Italiano de Cultura.

Dentro de una gira que la pianista inició en Nueva York, Livia Buoni ofrecerá conciertos en toda América. En Santiago se presentó en un recital en el salón de conciertos del Instituto de su país, en el que tocó obras de Scarlatti, Clementi, Malipiero y Casella.

Se lució especialmente en Preludios Otoñales de Malipiero y en las piezas infantiles para piano de Casella que ofreció con depurada técnica y deliciosa sensibilidad colorística.

Orquesta de Cámara Femenina, bajo la dirección de Marco Dusi, participó en la celebración del día nacional de Italia.

La Orquesta de Cámara Femenina del Instituto Chileno-Italiano de Cultura, que dirige el maestro Marco Dusi, ofreció un concierto en el Instituto con motivo de la celebración del día nacional de su país. El programa consultó: *Galuppi: Concierto en Do menor; Vivaldi: Concierto para cuatro violines y orquesta de cuerdas.*

En la segunda parte de este concierto, el tenor Mario Pasquetto, acompañado al piano por Elena Petriani, cantó arias de "Otello" de Verdi y de "Andrea Chenier", de Giordano.

Conciertos de Jazz de Earl Hinnnes.

Earl Hinnnes es el padre del jazz moderno pianístico y a los 19 años forma su primer conjunto. En 1927 toca con Louis Armstrong y graba con él obras clásicas y solos de piano. Es un compositor de gran importancia, entre sus obras más conocidas figuran: "Deep Forest", "Rosseta", "Boogie Woogie", "St. Louis Blues" y "Jelly Jelly".

En Santiago se presentó en dos conciertos en el Salón de Gala del Hotel Carrera, conjuntamente con el famoso Trío de Oscar Peterson.

El cuarteto de Earl Hinnnes electrizó al público porque cada uno de sus componentes es un músico exímio que se entrega por completo a la música y al ritmo. Éxito similar obtuvo el Trío de Oscar Peterson.

Concierto en la Iglesia Evangélica Alemana.

En la Iglesia Alemana de Calle Lota, de Santiago, tuvo lugar un concierto de órgano y cuerdas a cargo del organista Harald Borger y la Orquesta Femenina de Cuerdas del Instituto Chileno Italiano de Cultura que dirige Marco Dusi. Se inició el concierto con Preludio y Fuga en La menor de Bach, en una versión modesta de Borger. La Orquesta Femenina en obras de Purcell, Vivaldi, Reichardt, Hindemith y Händel, demostró sensibilidad y buenos conocimientos musicales.

BALLET

Ballet Imperial de Ceylán.

La temporada de Ballet 1969, en el Teatro Municipal, se inició con las presentaciones del Ballet Imperial de Ceylán que se encuentra en gira por Hispanoamérica bajo los auspicios de su Gobierno.

Las danzas que ofrece éste conjunto reflejan una tradición viva que se mantiene desde hace tres mil años y pueden dividirse en tres grandes grupos: danzas religiosas, folklóricas y bailes cortesanos.

Al referirse a las actuaciones del Ballet de Ceylán, la crítica especializada, anotó: "El folklore y la historia de cingaleses y tameses han inspirado bailes, pantomimas y malabarismos, provenientes mucho de todo esto del centro religioso de Kandy. El espectador no familiarizado con aquellas culturas, si bien admira las vestimentas, los colores y una serie de hermosos detalles, no siempre dispone de la paciencia necesaria para apreciar debidamente, y en lo que valen, las manifestaciones artísticas de razas cuyo sentido del tiempo es otro, o no existe... como positivo destacaremos los movimientos armoniosos, cuyo entronque con la India es evidente; la gracia felina de los pasos, la elegancia flexible de hombres y mujeres... la movilidad y expresión de brazos y manos asombran, particularmente en la danza individual que describe la muerte de las mariposas..." (F. Heinlein en "El Mercurio"). "...Un caudal increíble de belleza, armonía y originalidad en los movimientos, en las secuencias de pasos y en las actitudes que evocan una estatuaría y un arte de las más finas y depuradas raíces asiáticas y al mismo tiempo isleñas. Es lástima tener que extraer estos hallazgos de rara factura en medio de coreografías pe-

destres, con ejecutantes que, en su totalidad, resultaron poco exactas, sin demasiado sentido de la sincronización, sin un dominio técnico concreto y también, sin un real acuerdo con el acompañamiento rítmico. Las danzas folklóricas y entre ellas las del sur de Ceylán tenían por lo menos una frescura y puerilidad de grandes posibilidades balletísticas, dejando en incuestionable evidencia que falta en la compañía visitante la mano creadora de un verdadero coreautor que trabaje en la línea de los artistas de Berioshka, el Ballet de México y otros..." (Harvey, en "La Segunda").

Compañía de Danza Moderna de Paul Taylor.

La gira de la compañía de Paul Taylor se realiza bajo los auspicios del programa de presentaciones culturales de los Estados Unidos. La Compañía tuvo su origen en las coreografías que Taylor comenzó a crear en 1955 y que abarcan toda la gama del lenguaje dancístico contemporáneo, desde lo dramático y lírico, a lo abstracto.

En Chile Paul Taylor ofreció dos funciones en el Teatro Municipal de Santiago, con programas dedicados exclusivamente a coreografías del genial creador, discípulo de Martha Graham, George Balanchine, Merce Cunningham y Antony Tudor.

"Party Mix", que abrió su actuación, demostró la magistral jerarquía técnica y expresiva del conjunto. La inventiva del coreógrafo despliega una extensa gama de poses y movimientos altamente decorativos. Abundan los acentos alegres e irónicos, en total conformidad con el ritmo de la Sonata para dos pianos de Alexei Haieff.

"Orbs", sobre música de los últimos cuartetos de Beethoven, es la osada empresa de Taylor, titán deseoso de ceñir todo un universo, entre introito y epílogo, escenas de Venus, Marte, Tierra y Plutón. Taylor pretende que no sea sino un "regalo visual" y en este campo hay profusión de logros: blanda soltura, cuerpos que flotan, que vuelan, armonía y flexibilidad, gracia y elocuencia indecibles. Por momentos se vuelve tan punzante el lenguaje simbólico, la belleza, la ternura de las evoluciones del sol, planetas y satélites ante el telón de fondo, sugere de un espacio infinito, que la emoción embarga al espectador. Aunque la partitura le queda grande al coreógrafo, en su creación prevalecen estilo y carácter extraordinarios. Taylor exhibe, en general, una facultad realmente divinadora para traducir a equivalentes coreográficos el clima ultraterreno de los opus 127, 130 y 133.

El segundo programa fue de interés menor. "Lento" sobre partes de "Las siete palabras del Salvador en la Cruz" de Haydn, y "Aureole" que utiliza fragmentos de Händel, fueron estudios finos y puros, grises y alargados. El "collage" musical de John H. McDowell sirvió a "Dominio Público", obra en la que se incursiona con notables aciertos en lo inédito, lo antidancístico y la decidida intención de romper la armonía y línea buscadas en general por la danza.

En todo momento, no obstante, queda incólume la calidad de los componentes del grupo, en el que destacan, fuera del coreógrafo mismo, Carolyn Adams, Eileen Cropley, Bettie de Jong, Karla Wolfangle y Daniel Williams.

Iniciación de la temporada de ballet del Ballet Municipal.

El 28 de mayo, en el Teatro Municipal, el Ballet Municipal inició su temporada oficial que este año consulta doce funciones.

Para la apertura de la temporada, el conjunto presentó dos estrenos: "El Combate" con coreografía de William Dollar y música de Banfield, en el que actuaron los bailarines del Colón de Buenos Aires, Norma Fontenla y Gustavo Mollajoli y "Pas de Trois" del primer acto del "Lago de los Cisnes", remontado por Norman Dixon, con Rosario Llansol, Greta Aloisia y el bailarín

japonés Haichi Akamine. El programa consultó, además, la reposición de "Soledad", con coreografía de Blanchette Hermansen, sobre canciones de Edith Piaf y "Duantuke Eyu", obra inspirada en motivos araucanos con coreografía de Germán Silva.

La crítica especializada destacó las extraordinarias condiciones de la bailarina argentina Norma Fontenla, pero acota que Gustavo Mollajoli, "partenaire seguro y elegante, resultó menos estimulante en cuanto a ejecución". No obstante, "El Combate" logró "aciertos neoclásicos de gran fuerza expresiva".

En el "Pas de Trois", la argentina Greta Aloisia "profesional de sólida técnica, rapidez, nitidez de movimientos y real capacidad de ataque impuso un nivel muy alto con su intervención. En esta proporción, el trabajo del bailarín japonés Haichi Akamine resultó sobrio, correcto, pero en ningún caso brillante y el de Rosario Llansol, algo deslucido".

La segunda función del Ballet Municipal consultó la reposición de "La Fille Mal Gardée", con coreografía de Norma Dixon y música de Ferdinand Herold. Los intérpretes principales fueron Greta Aloisia y Haichi Akamine.

Ballet "Zhok" de Moldavia.

El Ballet "Zhok" de Moldavia integrado por setenta y cuatro bailarines de esa república de la URSS, realiza una gira por Iberoamérica, bajo la dirección de Alexander Fedko. El conjunto viaja con una orquesta propia integrada por veinte ejecutantes.

Este conjunto con 24 años de vida fue fundado en Kichinev y su nombre, "Zhok", significa recolección de bailes nacionales y a la vez lleva el nombre del lugar donde se reúne el pueblo a bailar. A través de sus programas se obtiene una visión completa de la vida, trabajo y arte de Moldavia.

Antes de actuar en Santiago, el Ballet "Zhok" actuó en Concepción, Valdivia, Valparaíso y Antofagasta.

En sus presentaciones en el Caupolicán, el Conjunto "Zhok" se destacó por el humor de las danzas, la jovialidad y vitalidad de sus bailarines a través de un programa variado y ameno que destacó el trabajo de conjunto y el virtuosismo individual.

NOTICIAS

David Serendero regresó a Chile después de realizar importante labor de investigación etnomusicológica en Hawai.

El Director del Conservatorio Nacional de Música, compositor, director de la Orquesta Sinfónica de Chile y violinista, señor

David Serendero, acaba de regresar a Chile después de cumplir la segunda etapa de la invitación que le fue extendida por el Programa Fulbright para investigación a nivel de egresados. Debido a los múltiples compromisos que requieren su presencia en el país durante la mayor parte del año, el se-

ñor Serendero debió dividir en dos etapas la invitación proporcionada por la Fulbright; en 1968 permaneció durante tres meses en Estados Unidos en la Julliard School of Music de Nueva York, en cursos de dirección orquestal, los que complementó en la Escuela de Música de la Universidad de Indiana, en Bloomington, y posteriormente visitó la Universidad de los Angeles para estudiar allí métodos de grabación de discos, filmación de películas y sesiones de grabación.

En 1969 hizo uso de la invitación Fulbright para estudiar la música folklórica de Polinesia y de las civilizaciones y culturas de las 10.000 islas del Pacífico, cuyo principal centro de investigación se encuentra en Honolulu, en la Universidad de Hawai y en el Bishop Museum, centro de estudios antropológicos de Polinesia. Allí tuvo la oportunidad de ponerse en contacto con renombrados investigadores y profesores que han realizado profundos estudios de la etnomusicología de Polinesia. Estas manifestaciones musicales se caracterizan por su proyección de arte total en fusión con la poesía y la danza.

David Serendero volvió con un abundante material de libros, partituras y discos a fin de dar a conocer en Chile, a través de conferencias ilustradas con diapositivas y grabaciones, y de artículos, esta cultura que con elementos sencillos logra un impacto profundo.

Bailarines extranjeros en Chile.

Han llegado al Ballet Nacional Chileno, a través del convenio entre el Ministerio de Cultura de la URSS y la Universidad de Chile, los maestros Rosa Bracho y Eugenio Balukin, del Ballet del Teatro Kiróv de Leningrado y del Bolshoi de Moscú, respectivamente. Ambos profesores dictarán cursos en el Ballet Nacional y en el Departamento de Danza del Conservatorio Nacional.

Durante este año, además, colaborarán en el Ballet Nacional con coreografías, Gloria Contreras, mexicana y Oscar Araiz, argentino.

Al Ballet del Teatro Municipal que dirigen actualmente Blanche Hermansen y Norman Dixon, llegó contratado el bailarín portugués Jorge Trincheiras, artista que ha actuado en las mejores compañías del mundo y que en 1969 ocupará el cargo de primer bailarín de este conjunto.

Coreógrafos chilenos triunfan en el extranjero.

A fines de marzo se presentó en Nueva York la Compañía de Danza Julliard con un programa que ofrecía tres estrenos mundiales, uno de los cuales perteneció a Mi-

guel Uthoff, cuyas inquietudes artísticas no le permiten contentarse con la sola carrera de bailarín, repitiéndose así la historia de su padre, Ernst Uthoff.

En el Saturday Review del 12 de abril, apareció un artículo del gran crítico neoyorkino Walter Terry, que comenta la creación de nuestro compatriota con las siguientes palabras:

"El programa reunió el estreno de "The Pleasures of Merely Circulating", ballet de un relativo neófito en coreografía. Miguel Uthoff, hasta hace poco valioso y versátil bailarín del Joffrey Ballet del City Center; "Pas de Trois" dirigido por Anthony Tudor, de El Lago de los Cisnes, de Petipa-Ivanov; "Ecos", nueva obra dancística moderna de Anna Sokolow, y "La Piñata", de José Limón, baile de juegos, basado en recuerdos de su infancia mexicana.

"La obra de Uthoff, inspirada en un poema de Wallace Stevens y con música de Haendel, es un ballet clásico entreverado de danza moderna... Incluyó un delicioso *pas de deux*, con cabriolas de una joven pareja, y un alocado *pas de trois* en el que una muchacha de piernas largas es manipulada en una serie sorprendente de posturas. Constituye un ballet atractivo de un joven bailarín altamente dotado. Ojalá nos dé más cosas".

Actualmente, se presenta en Nueva York, también, una película corta sobre el poema "Annabel Lee", de Edgard Allan Poe, con coreografía de Miguel Uthoff, actuando como protagonista él mismo y su esposa, la bailarina Lisa Bradley.

En Ginebra, Octavio Cintolesi triunfa con "Manu-Tara", coreografía con música de Jean Derbès. En la "Revue Musicale Suisse" de enero-febrero de 1969, el crítico Paul Druet, escribe: "... La música del francés Jean Derbès manifiesta una fuerza y un sentido dramático evidente. Se inspira en el argumento de Arlette Chédel que describe el destino de un pájaro fabuloso que se defiende del mar en una lucha en que corroboran los distintos elementos de la tierra, el aire y el fuego. El arte que el coreógrafo chileno Octavio Cintolesi aporta es fascinante por su vigor primitivo, aunque encuadrando este salvajismo expresivo dentro una geometría de alto relieve, a través de diseños a menudo acrobáticos que, no obstante, transmiten una realidad a través de un lenguaje dancístico libre y original...". La música de Derbès posee efectos que permitieron a Octavio Cintolesi captar sensaciones poderosas con las que el coreógrafo de "Manu-Tara" creó una obra de arte maravillosa.

Líricos chilenos en el extranjero.

Ramón Vinay que posiblemente vendría a Chile para cantar "Otelo", de Verdi, en la temporada de ópera de este año en el

Teatro Municipal, actuó recientemente en la Ópera de Ginebra interpretando el papel de Wotan en "El Oro del Rhin" de Wagner, bajo la dirección de Ignace Strassfogel. En Portland, Estados Unidos, se hizo cargo de la puesta en escena de "Otelo" e interpretó el papel de Yago, logrando elogiosas críticas de "Opera" y "Opera News". En Connecticut cantó, durante abril, en "Don Giovanni" de Mozart.

Claudia Parada se encuentra actuando en la Scala de Milán donde interpretó el papel de Isabel de Valois en la ópera "Don Carlos" de Verdi. Claudia Parada tiene, además, contratos para actuar en Belgrado, Florencia, Venecia y en el Festival de Edimburgo de este año, ciudad en la que cantará un papel en "El Prisionero" de Dallapiccola.

La soprano dramática, Nora López se ha impuesto en Europa y acaba de cantar en Split, Yugoslavia, en "La Fuerza del Destino" y en la ópera de Turín hizo Désdemona de "Otello" y Abigail en "Nabuco". En París, actuando en el Teatro de la Música, cantó Leonora en "El Trovador" de Verdi y en abril, en el mismo teatro, tuvo a su cargo un importante papel en "I Masnadieri" de Verdi y en el Teatro de los Campos Elíseos, interpretó un papel en "Nabuco".

Marta Rose que actualmente se encuentra en Italia, está cantando "Carmen" y "El Trovador" en el Teatro San Carlos de Nápoles. Después irá a Sao Paulo y Río de Janeiro, ciudades en las que ha cumplido durante los últimos tres años importantes compromisos.

Laura Didier, mezzosoprano que ha actuado con éxito en Europa, recientemente interpretó, en Verona, la "Pequeña Misa Solemne" de Rosini y "Tanhauser", de Wagner en el Teatro San Carlos, de Nápoles. En agosto actuará en las Termas de Caracalla, donde cantará: Amneris en "Aida", Adalgasia en "Norma" y Laura, en "La Gioconda".

La contralto Carmen Luisa Letelier, de paso por París, ofreció un concierto en la Embajada de Chile, recital al que fueron invitados los más importantes críticos de los diarios especializados, obteniendo un resonante éxito.

Escuela de Ballet y Coreografía del Ministerio de Educación.

El Ministerio de Educación, en su departamento de Cultura y Publicaciones, ha creado y sostendrá un sub-departamento de danza que ha quedado a cargo de la bailarina Malucha Solari. Se creó una compañía de ballet que llevará el nombre de "Juventud" y que incluirá en su repertorio obras importantes del pasado y contemporáneas, buscando presentar todos los esti-

los y tendencias. El ballet "Juventud" quiere llegar a convertirse en un laboratorio de todas las artes, partiendo de la danza.

La escuela coreográfica inició sus inscripciones durante el mes de marzo ofreciendo cuatro cursos para principiantes, intermedios y avanzados, además de cursos libres. A los estudiantes se les ofrece título de bailarín profesional, profesor de danza básica y superior, coreógrafo, técnica de notación de la danza y profesor de esta especialidad.

Profesor Manuel Dannemann propicia la reactualización de antiguo ceremonial folklórico.

El profesor Manuel Dannemann, del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, en un reciente viaje de investigación a Lora, pueblo ubicado cerca de Licantén en la provincia de Curicó, descubrió residuos de una fiesta denominada "Baile de los Negros o de los Indios de Lora", cuyos orígenes se remontan a la época de la colonia, y que por sus características tiene mucha semejanza con las festividades de Corpus descritas por el padre Alonso Ovalle en la época colonial, de ahí su valor antropológico y folklórico. Esta fiesta por disposición eclesiástica fue suspendida hace quince años aproximadamente por haber sido considerada "herética". No obstante, desde el punto de vista folklórico esta festividad ceremonial tiene un gran valor, tanto por su estructura social, efectos comunitarios como por los personajes e instrumentos que participan en ella.

El profesor Dannemann expresa, que: "Como folclorólogo y desde el punto de vista antropológico se justifica el esfuerzo de hacer revivir esta tradición, pues la comunidad de esa región mantiene vivo interés por continuar con ella". Dannemann realizará las gestiones pertinentes ante las autoridades de la Iglesia para que autorice nuevamente la realización de este festejo y en un futuro próximo organizará un foro en el Instituto de Investigaciones Musicales con la participación de teólogos, antropólogos, sociólogos y folcloristas, para analizar en conjunto este tipo de fenómeno que va más allá de un concepto religioso, pues es la manifestación de una posición social tradicional.

La Universidad de Chile apoyará la creación de la Orquesta Sinfónica de Valparaíso.

El vicerrector de la Universidad de Valparaíso, señor Juan Araya y autoridades universitarias, en compañía de la Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Srta. Elisa Gayán, visitaron al Alcalde Juan Rodríguez para comunicarle que la Universidad está dispuesta a brindar toda su co-

laboración para que sea creada la Orquesta Sinfónica de Valparaíso, plan que se impulsa con la colaboración de la Universidad Católica y otras entidades.

El compositor Oldrich F. Korte, visita Chile.

El compositor checoslovaco, Oldrich F. Korte, se encuentra actualmente en Chile con la compañía mundialmente conocida del teatro experimental checo, "La Linterna Mágica", en la que ocupa el cargo de Director de Producción y consultor musical.

La obra musical de Korte es un testimonio de su profunda concentración creadora. El desarrollo es libre, de premeditado material temático, con un sentido armónico ricamente diferenciado y una sólida columna vertebral rítmica.

Entre sus obras merecen mencionarse "Sinfonietta", obra que la "Revue de Disques" de París, evaluó diciendo: "Una maestría sorprendente, gran sensibilidad personal y un esfuerzo concentrado se reúnen en una obra rica y fuerte...". También despertó gran interés su sinfonía "Episodio de Flautas" y la Sonata para piano de 1956 obtuvo el primer premio en el concurso de composiciones "Busoni" de Bolzano, Italia, el Concerto Grosso, Diálogos Filosóficos y Cuentos de Trobadores, son otras tantas obras de este talentoso compositor.

Oldrich Korte tiene a su cargo la composición de la música para las exigentes eszenografías de la "Linterna Mágica" que dirige Alfred Radok y también del Teatro Nacional de Praga, el Kammerspiele de Múnich y el Folksteatern de Göteborg.

Fernando Barrera, triunfa en Alemania.

El tenor lírico chileno, Fernando Barrera, becado por el Goethe Institut en la Hochschule Estatal de Música de Berlín obtuvo su título de concertista y de cantante en ópera.

En la Deutsche Oper de Berlín cantó el papel de Spoletta, en "Tosca", el de Pargignol, en "La Bohème" y Gastón, en "La Traviata". En marzo firmó un contrato por año y medio con la Deutsche Oper para continuar actuando en ese plantel y, además, actuará en Bayreuth en cinco óperas de Wagner, desde el 15 de junio al 15 de agosto.

Cirilo Vila y Jorge Arriagada trabajan con Max Deutsch en París.

El compositor franco-venés Max Deutsch, que acaba de ser condecorado por André Malraux, Ministro de Asuntos Culturales de Francia, por su "valioso aporte a la composición musical internacional", presentó en la sala de conciertos de la Sorbona a sus mejores alumnos y entre ellos a sus únicos dos discípulos sudamericanos, los chilenos

Jorge Arriagada con su obra "A 2", para 10 instrumentos y a Cirilo Vila, quien dio a conocer en esta oportunidad la obra "Canto" para 10 instrumentos de viento. Tanto "Nouvel Observateur" como "Figaro Littéraire" hicieron especiales menciones de los dos compositores chilenos, destacando la personalidad de Jorge Arriagada y la inventiva de Cirilo Vila.

Festival Lírico 1969.

La Compañía Lírica incluirá en esta temporada la ópera, "Otello" de Verdi, en la que Ramón Vinay encarnará a Iago, teniendo a la vez la responsabilidad de la puesta en escena; "Carmen" de Bizet; "Tosca" de Puccini y "La Bohème" de Puccini con elenco exclusivamente nacional. Habrá tres funciones de cada una de las óperas en la temporada que se iniciará el 14 de agosto. La otra cantante chilena de fama internacional que cantará en esta temporada, es la soprano Nora López.

Departamento de Música en Antofagasta.

La Universidad de Chile acaba de crear un nuevo Departamento de Música en la ciudad de Antofagasta, el que dependerá de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Quedó como director del Departamento de Música el profesor Rafael Ramos, inspector del Conservatorio Regional de Música de esa ciudad.

Concepción de Anguita obtuvo la Medalla al Mérito de la Municipalidad de Los Angeles.

Durante la celebración del 230 aniversario de la fundación de la ciudad de Santa María de Los Angeles, durante la función de gala que se celebró en el Teatro Municipal con la actuación de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción, el alcalde, Sr. Waldemar Agurto, en representación de la Municipalidad, hizo entrega de una Medalla al Mérito a la Sra. Concepción de Anguita, directora del Instituto Enrique Soro de los Angeles, en reconocimiento a su labor como la primera impulsora de las actividades artísticas y especialmente musicales de esa ciudad.

Coro de la Universidad Técnica del Estado.

El Coro de la Universidad Técnica del Estado, que dirige Mario Baeza, y que participó representando a Chile en el Festival Coral organizado por el Lincoln Center of Performing Arts en Nueva York, acaba de regresar a Chile.

Este evento reunió a 16 grupos corales de todos los continentes y en el primero de los conciertos, el Coro de la UTE interpretó corales de distintas épocas además de canciones folklóricas en arreglos de Mario

Baeza. Como no se trataba de un concurso no hubo clasificaciones, pero el conjunto chileno fue considerado muy bueno. En el acto final del Festival participaron todos los grupos corales bajo la dirección de Robert Show.

Antes de iniciarse el Festival, los distintos grupos actuaron en Universidades de los Estados Unidos y posteriormente el Coro de la UTE se presentó en Santo Domingo, Venezuela, Colombia, Ecuador y Perú.

El Coro Filarmónico que dirige Waldo Aranguiz dio una recepción de bienvenida al Coro de la Universidad Técnica del Estado con un concierto que se realizó en el Teatro Municipal el 5 de mayo.

Lucía Gana en el London Opera Center.

La soprano chilena Lucía Gana es la única latinoamericana que en la actualidad se encuentra becada en el London Opera Center, famoso centro mundial de la ópera. Lucía Gana partió a Londres en 1968 y continúa allá trabajando con tal éxito que al presentarse, conjuntamente con otras sopranos, al concurso organizado por Ande Anderson, productor de óperas del Covent Garden, ganó el concurso y cantó el papel de Lauretta en "Gianni Schicchi" de Puccini. La crítica reconoció sus extraordinarias cualidades técnicas y musicales y gracias a ello cumplió numerosas presentaciones en el Sadler's Wells.

Pomaire declarado Sede Nacional del Folklore.

El domingo 18 de mayo, durante la celebración de la tradicional Semana Pomairina, se declaró a Pomaire Sede Nacional del Folklore. Actuaron frente a las autoridades artistas folklóricos y el Conjunto Concumén.

Música a los colegios.

El Director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, Carlos Riesco, ha iniciado nuevos programas de extensión en los colegios de Santiago. Los profesores preparan con anticipación a los alumnos para que estén en condiciones de comprender lo que escuchan, introduciéndolos así a las técnicas musicales y ampliándoles sus conocimientos sobre la creación musical. Lo que se pretende con esta nueva campaña es que el estudiante enfoque la música como una manifestación humanístico-cultural y no como mera entretención. Tanto la Orquesta Sinfónica de Chile como los conjuntos de cámara del Instituto de Extensión Musical realizarán esta labor de extensión entre la juventud estudiantil.

Chile estará representado en la Segunda Exposición Trienal Internacional de Escenografía y Vestuario de Yugoslavia.

Bernardo Trumper, arquitecto y escenógrafo, Jefe del Servicio Técnico de Espectáculos del Instituto de Extensión Musical, partió a Novisad, Yugoslavia, para representar a Chile en la Segunda Exposición Trienal Internacional de Escenografía y Vestuario.

Trumper viajó con doce paneles fotográficos que ilustran la actividad escénica y de vestuario creados en el trienio 1965-1968 por el Instituto del Teatro, el Ballet Nacional, el Ballet de Cámara, Teatro de la Universidad de Chile de Antofagasta, Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, Teatro de la Universidad de Concepción y otros conjuntos universitarios y particulares. Esta es la primera vez que Chile participa en este torneo y lo hace bajo los auspicios del Ministerio de Relaciones Exteriores.

Constituida Comisión especial para la IV Conferencia Interamericana de Educación Musical.

La IV Asamblea General Extraordinaria del CIDEM resolvió aceptar el ofrecimiento formulado por el Gobierno argentino y adoptó al Instituto Superior de Música de Rosario como sede de la IV Conferencia Interamericana de Educación Musical a realizarse en 1970, bajo la responsabilidad de la Secretaría de Estado de Cultura y Educación y la Universidad Nacional de Rosario. A esta Conferencia que cuenta con el asesoramiento del Instituto Interamericano de Educación Musical, asistirán alrededor de ochenta delegados de toda América, señalados como los más importantes líderes de la Educación Musical en sus respectivos países y con cuya presencia Rosario se convertirá en la sede de la Educación del continente.

Para preparar este evento, el 15 de mayo de este año, se constituyó la Comisión Especial de la IV Conferencia Interamericana de Educación Musical, la que quedó integrada por las siguientes personalidades: Presidenta: Sra. Emma Garmondía; Vice Presidente: Roberto Caamaño; Secretario: Antonio De Raco; Tesorera: Srta. Ana Lucía Frega y los Vocales: señores Pedro Sáenz, Waldemar A. Roldán, Carlos Suffern, Sra. Alicia Terzián, Rafael González, Enzo Valenti Ferro, Rodolfo Arizaga, Roberto García Morillo, Juan José Valero, Mario Magliani, Yolanda P. de Elizondo, Berta Z. de Guevara Civit, Jeanette Arata de Erizo, Leonora Hirsch de Caraballo, Guillermo Graetzer y Ornella B. de Devoto.

Cursos para compositores aficionados.

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile creó Talleres Libres de Composición, a los cuales pueden asistir jóvenes y adultos que demuestren condiciones creadoras. Los profesores que están a cargo de estos talleres son los profesores: Carlos Riesco, Sergio Ortega, Fernando García, Celso Garrido-Lecca, Pedro Núñez, Juan Lehmann, Melikov Karaián, Ruby Ried, Alfonso Letelier, Gustavo Becerra, Ernesto Allende y Enrique Rivera.

Francisco Pino Kokish obtuvo el primer premio del Concurso 1969 de violoncello del Conservatorio de París.

El niño de 14 años, Francisco Pino Kokish, que se encuentra becado en el Conservatorio de París estudiando violoncello con el maestro Bernard Michelin, en el Concurso anual para violoncellistas, obtuvo por unanimidad del jurado el primer premio en este concurso al que se presentaron catorce candidatos. Pino Kokish era el más joven de los concursantes.

Samuel Claro realiza investigación sobre "Música culta en el período virreynal".

El Director del Instituto de Investigaciones Musicales, Samuel Claro, realiza una exhaustiva investigación sobre "Música culta en el período virreynal", para lo cual ha realizado dos giras por el continente, consultando bibliotecas y archivos de catedrales y parroquias. Durante el período de la conquista y colonia, se produjo en Hispanoamérica un gran auge de la música culta la que floreció principalmente en torno a las sedes religiosas. La mayor producción correspondió a obras sacras, compuestas especialmente para celebrar las festividades religiosas.

En la actualidad, el profesor Claro tiene alrededor de 2.000 obras clasificadas que han exigido estudios de paleografía, históricos y de reconstitución en forma científica.

Mario Baeza, miembro del Jurado del Primer Concurso Latinoamericano de Coros.

La Comisión organizadora del Primer Concurso Latinoamericano de Coros ha invitado al director del Coro de la Universidad Técnica del Estado, Mario Baeza, a integrar el jurado de este Primer Concurso Latinoamericano de Coros que juzgará a los conjuntos corales más representativos de América Latina y que ha de discernir los correspondientes premios en el Concurso Internacional que se efectuará en la última semana de septiembre próximo en la ciudad de Tucumán. Integran el Jurado, además,

el maestro Pablo Casals y el director del Teatro Colón, Enzo Valenti Ferro.

Gira de Jorge Urrutia Blondel por Ecuador y Colombia.

Durante las vacaciones de febrero del presente año, el compositor e investigador, profesor Jorge Urrutia Blondel realizó una gira por Ecuador y Colombia que fue muy fructífera.

Aunque emprendida con fines de investigación y estudio, la efectuó con medios propios, recibiendo una comisión "ad-honorem" del Instituto de Investigaciones Musicales de la U. de Chile, al cual pertenece.

Su objetivo principal era conseguir mayores informaciones —que fueron obtenidas— acerca de la posible llegada también a Ecuador (como extremo límite cultural Norte por lo menos en Sud América) de la danza nuestra denominada la "Chilena" en sus varias expansiones extraterritoriales a países limítrofes, si bien "saltó", inclusive, a México.

Para tal objeto visitó Guayaquil, Ambato y Quito. En esta capital dictó una conferencia sobre música chilena a profesores y alumnos de dicho establecimiento. Allí entró también en contacto con nuestro compatriota Patricio Pizarro, que goza de gran prestigio en Ecuador como profesor y alto funcionario en el Conservatorio quiteño.

En Colombia se relacionó especialmente con el distinguido musicólogo Armando Pardo Tovar, hoy Director de la Radio del Estado, quien lo invitó también a hablar desde los estudios de esa emisora en Bogotá.

Gira del Cuarteto Nacional de Cuerdas de Chile.

El Cuarteto Nacional de Cuerdas que integran Magdalena Otvös, Alberto Dourthé, Abelardo Avendaño y Eduardo Salgado, realizaron una gira por Perú, ofreciendo conciertos en Lima y la República Argentina, presentándose en Buenos Aires y Mendoza. La gira fue realizada bajo los auspicios de los Ministerios de Relaciones Exteriores y de Educación.

La crítica de los dos países visitados destacó la alta categoría del conjunto y la extraordinaria musicalidad de sus integrantes.

Carla Hübner en el Carnegie Recital Hall de Nueva York.

La pianista chilena Carla Hübner debutó en el Carnegie Hall con un programa en el que incluyó nueve obras de compositores del siglo xx.

En "The New York Times", el crítico musical, comenta: "Una pianista que presenta un programa integrado por nueve com-

positores del siglo XX —de los cuales los más familiares son Webern, Berg y Stockhausen— tiene que conocer a fondo su oficio y éste no puede ser otro que el saber tocar una música de muy difícil ejecución... Sin errar nunca en la técnica, pero capaz de los mayores y más efectivos alcances de matiz y de tono a la vez que de una singular comprensión personal de la música contemporánea. Supo ir desde un "schumanismo" de comienzos de siglo, como el de Alfonso Leng hasta los "Plectros II" (1966) para piano y sonido electrónico, de Alcides Lanza, deteniéndose al pasar en las obras de William Hellermann (EE. UU.), Enrique Rivera (Chile), Gitta Steiner (EE. UU.) y Antonio Tauriello (Argentina), además de la ejecución del relativamente conocido trío que constituyen Webern, Berg y Stockhausen. Una fascinante interpretación del "Klavierstucke (IX y VIII, 1955)", por primera vez ejecutados en Nueva York, constituyó una de las más valiosas contribuciones de la señorita Hübner.

"Las "Diferencias II" de Tauriello, también por primera vez ejecutadas en Nueva York...".

Iniciación de la temporada de la Orquesta Filarmónica de Temuco.

La Orquesta de Cuerdas de Temuco, integrada por doce ejecutantes del Cuarteto Filarmónico y del Trío Filarmónico, todos ellos aficionados, que han trabajado bajo el director Hernán Barría, se presentó en el primer concierto de 1969. Esta temporada comprende cinco conciertos que serán repetidos en establecimientos educacionales y en Lautaro, Traiguén, Carahue, Victoria y otras ciudades vecinas. Los conciertos de Temuco se realizarán en la Biblioteca Municipal.

En el primer concierto se ejecutaron las siguientes obras: Mozart: Cuarteto para cuerdas en Sol Mayor; Beethoven: Trío para cuerdas, Op. 3, Nº 1 en Mi bemol; Vivaldi: Concierto para violoncello y orquesta; Stamitz: Cuarteto en La menor para orquesta. Un público entusiasta anlandió a la orquesta y al director Barría que debutaba oficialmente en la dirección de esta agrupación orquestal.

A PROPOSITO DEL CENTENARIO DE LA MUERTE DE DOÑA ISIDORA ZEGERS

(1º de enero 1803 - 14 de julio de 1869)

El 14 de julio del año en curso se conmemora el primer centenario de la muerte de doña Isidora Zegers, elevada figura de la historia de la cultura chilena del siglo XIX, muy especialmente en los dominios de la música.

Por lo menos así ella es conocida en pequeños círculos, pues su nombre y su acción resultan tan desconocidos para el gran público —incluso para muchos de nuestros músicos— como lo son los de otros contemporáneos suyos: Federico Guzmán y Guillermo Frick, por ejemplo; ambos de quehacer paralelo sobre dominio igual cuando Chile recién sufría los grandes estremecimientos en su crecer, para integrarse al coro de los firmes e independientes en las formas de vida occidental.

Quienes entonces ayudaron al proceso, para venturas venideras del chileno, realizándolo sobre todo con seria formación en su especialidad —lo que a la sazón todavía era algo escaso— recibieron regalías en recuerdo, honra y hasta mármol. La Sra. Zegers fue también pilar de la comunidad chilena en formación, marcada con muchas excelencias. Más nada de tales finezas ha recibido, salvo el recuerdo y honra de algunos pocos y, por cierto, los de sus numerosos descendientes.

Ni siquiera una humilde calleja o plazuela lleva su nombre en todo Chile, y su tumba en el Cementerio General oculta totalmente su nombre bajo los ramajes de un árbol seco y fantasmal.

Ahora, a los cien años de su muerte, intentamos hacer aunque sea esta modesta e improvisada recordación de aquella a quien tanto debemos. Estas breves líneas sólo aspiran a ser un sencillo toque de advertencia sobre tal evento, adelantándonos a posibles y más consistentes actos de conmemoración, en los cuales procuraremos colaborar oportunamente*.

Por el momento, el reducido espacio de que ahora disponemos nos permite sólo bosquejar rápidamente la polifacética, activa y generosa personalidad de esta dama española (nacida en Madrid el 1803), con antepasados prominentes, de origen flamenco, vinculados a actividades diplomáticas, militares, culturales y artísticas. Llegó a Chile en 1823, poco después que su padre, don Francisco, quien ingresó contratado al Ministerio de Relaciones de la joven República. Aquí se integró completamente a la vida

* En todo caso, nuestra participación incluye una investigación musicológica de tipo biográfico y crítico, más amplio que otros escritos anteriormente. Se está ya terminado y será publicada.

del país, a su desarrollo y a su devenir musical, con importantes contribuciones. Además, esa integración se realizó ampliamente en el orden familiar y humano, pues contrajo dos veces matrimonio, en 1826 y 1835. Su primer esposo fue el Coronel Guillermo Tupper, militar de origen inglés, de gran actuación en la convulsionada época anterior a la decisiva batalla de Lircay, donde murió heroicamente.

Su segundo enlace fue con don Jorge Huneeus Lippman (también de origen flamenco-alemán). De ambos matrimonios nacen varios hijos, cuyos descendientes se han distinguido en diversos campos de la acción chilena, hasta nuestros días.

Doña Isidora se formó en París, donde vivió desde 1809 hasta 1823. Allí tuvo excelentes maestros en cultura general y música. Estudió especialmente canto (con el célebre maestro Massimino, quien la conectó artísticamente con Rossini), y además: arpa, piano y composición.

Poseía una hermosa y amplia voz de soprano que llamó la atención en Europa y asombró en Chile. Aquí la puso al servicio de la cultura musical, a través de constantes audiciones, estímulo y enseñanza a estudiantes de canto, todo siempre en la forma más desinteresada.

Su posición estética giró —y acaso con excesivo acento— alrededor de la ópera, en especial de la italiana de su época, con Rossini en sitio de honor. Todo esto podría constituir, acaso, su punto más vulnerable para una crítica. Considerando posiciones generales de su tiempo, empero, sobre todo en América Latina, ello podría discutirse y también ser sometido a compensación —con ganancias a su favor— por todo cuanto hizo en favor de Chile musical. Examinemos algo del panorama: “fundaciones” absolutas, del tipo “primera vez en Chile”. Y esto, en el siglo XIX y en música es asunto para gritarlo con trompetas. Veamos: en 1827, junto con don Carlos Drewetcke, funda la “Sociedad Filarmónica” (después hubo varias similares en provincia); en 1852, y en colaboración con don Francisco Oliva y don José Zapiola funda el “Semanario Musical”. En él escribe artículos y traducciones de los varios idiomas que, como mujer cultísima, ella dominaba. Y algo importante: contribuyó eficazmente a la fundación de nuestro primer Conservatorio de Música (realizada en dos etapas: 1849 y 1850). Llega a ser, inclusive, la presidente de la Academia Superior que regía sus des-

tinios, e influía entonces en la enseñanza de la música. Por lo demás, doña Isidora, gracias a su actividad, competencia (casi profesional) y gran prestigio, influía en todo a la sazón. Incluso en asuntos de composición musical, pues además de todo, era compositora...

No es abundante su producción, ni son sus obras de gran envergadura, pero todas son finas y bien escritas. Las hay únicamente para piano solo y para canto y piano, éstas últimas casi todas con texto en francés.

En resumen: doña Isidora canta, hace cantar, compone, organiza, preside, escribe, protege, funda, estimula, aconseja y decide. Todo en el campo de la música sobre esta tierra.

No es raro, pues, que el gran Presidente Bulnes, en solemne pergamino que firma también su Ministro don Antonio Varas, expresa que el anteriormente nombrado título de Presidente de la Academia del Conservatorio lo decide la Suprema Autoridad de la Nación “*deseando dar un testimonio del alto aprecio que hace el Gobierno de Chile de los talentos, capacidad y amor a las Bellas Artes que distinguen a doña Isidora Zegers Huneeus*”.

Es posible que todo lo que antecede, muy equivocadamente mirado a través de lupas de nuestro tiempo, lo destrocemos con facilidad en medio de las sonrisillas suficientes de nuestro 1969, el de los alunizajes. Y, sobre todo, no comprenderíamos aquello de los “salones” de la Sra. Zegers. Pero los suyos fueron realmente esplendorosos según las crónicas, en ambas etapas de su vida hogareña y artística. Y su utilidad fue inmensa en la cultura artística general de Chile en esa era, hábilmente aprovechada para alcanzar tal resultado por la fina anfitrióna. Ahora, si por ritual de magia preterizante lográramos llegar a ese salón, de acuerdo con la época serían también de la partida nada menos que el General Freire o los pintores Rugendas y Monvoisin, o don Andrés Bello, o el escritor Jotabeche, etc.

Ante tales compañías casi nos sentiríamos indignos de servirnos una mistela con doña Isidora.

De todas formas, hoy, en plena vigilia, lo haríamos ceremonialmente al recordar con admiración y gratitud a la activísima que hace cien años llegó a su quietud.

Jorge Urrutia Blondel

(Del Instituto de Investigaciones Musicales, U. de Chile y del Instituto de Chile).

NOTAS DEL EXTRANJERO

Fundación Musical von Karajan.

Herbert von Karajan acaba de anunciar que finalmente se ha creado en Viena la

“Fundación Musical von Karajan”, proyecto que acariciaba desde largo tiempo como culminación de su vida artística.

La finalidad de la nueva institución es

promover la investigación entre ciencia y música. Después de haber tratado de encontrar un acuerdo expresivo entre música e imagen, Karajan piensa que la música debe también penetrar en el campo de la filología, la psicología y la acústica. Por lo tanto, la finalidad de la institución será didáctica y terapéutica: enseñar y curar. Es obvio que una institución de esta índole tendrá como meta esencial profundizar el valor de la música como altísima función artística. En un futuro cercano se asignarán becas a los más destacados alumnos de todas las nacionalidades que se especialicen en dirección orquestal.

Música en Compostela.

El XII Curso Internacional de Música Española, interpretación e información, "Música en Compostela", tendrá lugar en Santiago de Compostela, del 18 de agosto al 13 de septiembre de este año. Habrá cursos de arpa, canto, canto coral, composición, clavicímbalo, guitarra, música de cámara, piano, violín y violoncello, a cargo de los más destacados maestros españoles en cada especialidad, y Seminarios de Música Antigua y música contemporánea.

El Instituto de Cultura Hispánica concede un limitado número de becas para aquellos músicos hispanoamericanos o filipinos que deseen asistir a este Curso de "Música en Compostela".

En colaboración con "Música en Compostela", el Conservatorio de Música de Orense celebrará el X Concurso Internacional, este año consagrado al piano, el que se realizará a mediados de septiembre. Pueden tomar parte en este concurso los pianistas, de ambos sexos, de cualquier nacionalidad, sin límite de edad. El Concurso tendrá dos pruebas: una eliminatoria y otra definitiva; en la primera los concursantes interpretarán, obligatoriamente, una obra clásica, una moderna y otra española y en la definitiva: obras preclásicas, clásicas, románticas, modernas o contemporáneas y una obra española. Las solicitudes de inscripción deben ser enviadas por correo certificado al Conservatorio de Música de Orense, antes del 31 de agosto de 1969, conjuntamente con la cantidad de 500 pesetas de derecho de inscripción.

Nueva ópera de Henryk Czyz.

Acaba de escucharse en primera audición la ópera del compositor y director de orquesta, Henryk Czyz, "El cinólogo en la encrucijada", obra basada en la sátira de Slawomir Mrozek, parábola escéptica sobre la animalidad en el hombre. La partitura de gran inventiva, del polaco de 35 años, ha sido elogiada por su teatralidad y por su orquestación rica y ampulosa.

Festivales de la Juventud en Bayreuth.

Entre el 8 y el 30 de agosto, coincidiendo con los Festivales de Wagner (25 de julio-28 de agosto), se celebrará el 9 Encuentro de Juventudes, en el que los programas musicales estarán a cargo del coro, la orquesta y el conjunto de música de cámara, que dirigirán los profesores André Gaillard, el Dr. Günter Weiss y el profesor Dumitru Pop. Además del seminario sobre la obra de Wagner, por primera vez se celebrará un seminario sobre "El Teatro Moderno".

Subasta de autógrafos de músicos famosos.

La firma J. A. Stargardt de Marburgo, acaba de subastar la partitura del Quinteto en Re Mayor KV 593 de Mozart, que data de 1790, por el que el anticuario de Londres, Breslauer, pagó ciento setenta mil marcos. El manuscrito del Lied "La Primavera", de Chopin, se vendió por quince mil quinientos marcos y un manuscrito de la primera época de Schönberg salió en cuatro mil quinientos marcos. Por 84 compases de una composición para piano de Wagner, un coleccionista alemán pagó siete mil ochocientos marcos.

Concurso de Órgano en Holanda.

Para 1970, la Schnitgerprijs Zwolle de Holanda, convoca al Cuarto Concurso de obras para órgano a compositores de todas las edades y nacionalidades. Habrá un premio de 2.500 Florines y la fecha última para entrega de las partituras será el 31 de diciembre de 1969.

El Jurado estará integrado por: Sir Thomas Armstrong, Kees van Baaren y André Jolivet. Para mayores informaciones dirigirse a: Stichting "Schnitgerprijs Zwolle", Emmawijk 2, Zwolle, Holanda.

Canciones populares de Jan Masaryck.

No son muchos los que saben que el gran hombre público y político Jan Masaryck fue, también, un compositor nato. De su madre heredó un gusto refinado e intelectual por la música y su padre lo impulsó hacia las hermosas melodías y ritmos de las canciones populares. Su producción se compone de melodías típicas eslovacas y canciones checas. Los acompañamientos que durante la segunda guerra mundial improvisó para la cantante Jarmilai Novotná, en EE. UU., significaron un importante impacto hacia la causa checoslovaca. En 1948, Masaryck grabó con el compositor Václav Dobiás, quince acompañamientos a sus canciones populares las que, después de veinte años, llegan a manos del pueblo de Checoslovaquia.

Monografía de Antonín Dvorak.

En la edición "Perfiles Musicales", la editorial Supraphon acaba de editar una monografía del Dr. Josej Suk sobre Dvorak, la que ha sido acogida con gran interés por el público musical checoslovaco. El autor, gran conocedor de los problemas de creación del compositor, presenta un libro informativo e importante, ilustrado con fotografías y ejemplos musicales, además de una lista de las grabaciones realizadas hasta la fecha y un resumen bibliográfico de la literatura sobre Dvorak.

Correspondencia de Janáček.

La editorial de Praga, Supraphon, acaba de editar el conjunto de cartas de Janáček, tituladas "Cartas a Zdenka", las que datan de los años de formación del compositor en Leipzig y Viena, entre 1879 y 1890. Este es el conjunto más importante de cartas de Zdenka Schulzová, su alumna en la Escuela Normal de Maestros y, más tarde, su esposa. Parte de esta correspondencia había sido editada anteriormente y había llamado la atención porque ella da a conocer la génesis de la personalidad original de Janáček. Esta correspondencia revela su profunda sensibilidad y su veracidad intransigente frente al problema artístico. El conjunto se complementa con ilustraciones y datos bibliográficos.

Orchestra Nova de Londres.

Una nueva orquesta dio su primer concierto en el Wigmore Hall de Londres, la Orquesta Nova, grupo que cuenta con la presidencia de Gordon Crosse, Meredith Davies como Director y Nigel Fortune como director artístico. Esta agrupación se especializará en música de los siglos XVIII al XX. El concierto inaugural combinó a Mozart y Bach con Charles Ives y el contemporáneo, Raymond Premru, cuya obra "Canvases" fue escuchada en primera audición.

Canti Liturgici Ebraici.

Es un volumen de melodías litúrgicas judías del rito italiano que acaba de aparecer en Londres editado por De Santia/Hinrichsen. Estas melodías están asociadas a los distintos festivales judíos y el hebreo ha sido transcrito a escritura romana con los textos italiano e inglés impresos debajo.

Primer Congreso de Educación Musical en Uruguay.

Organizado por la Asociación de Educadores Musicales del Uruguay, en Piriápolis se realizó el Primer Congreso Nacional de Educación Musical bajo los auspicios de la

Confederación Sudamericana de Asociaciones Cristianas de Jóvenes.

Profesores uruguayos, argentinos y chilenos dictaron cursos teóricos y prácticos, ofrecieron conferencias y conciertos. Representaron al Uruguay en este torneo, los profesores Esmeralda Escudor, Nilda Müller, Hugo Balzo, Angel Turrixani, Héctor Tosar, el pianista Luis Batlle y la cantante Nelly Pacheco. Chile estuvo representado por Cora Bindhoff y de Argentina asistieron los profesores Rodolfo Zubrisky, Guillermo Graetzer, Violeta Hemsy de Gainza y Adela Oliveri de Larrocha. El director español Jacques Bodmer, titular de la Orquesta Sinfónica del Sodre, ofreció una conferencia sobre "En qué consiste el arte de dirigir".

Los cursos de procedimientos y metodología de la nueva pedagogía musical en el mundo estuvieron a cargo de Cora Bindhoff, Violeta de Gainza, Adela de Larrocha, Ingejutta de Bayerthal, Guillermo Graetzer y Nilda Müller.

Movimiento Beethoven 1770-1970.

Un grupo de músicos entre los que están Pablo Casals, Otto Klemperer, Von Karajan, Robert Casadesu, Serkin, Alexandre Schneider, Matthias Vogel, Christian Ferras y muchos otros músicos de renombre internacional, han creado un "Movimiento Beethoven", cuyos fines son los siguientes:

Dado el hecho de que la creación musical actual se hace más árida cada día, tanto en el plano musical como en el de contacto entre el creador y su auditorio, los creadores jóvenes que no tienen por meta solamente los artificios sonoros sin relación con los valores humanos, se sienten aislados.

Es por eso que algunos músicos han decidido darle a estos jóvenes su apoyo e infundirles confianza.

Se ha organizado con este fin un concurso abierto para los compositores jóvenes de todos los países. Un jurado internacional recompensará a aquellos que, por su talento y sinceridad, expresen sin conformismos el mensaje de una generación.

Simbólicamente, 1970, año del bicentenario del nacimiento de Beethoven, ha sido elegido para realizar este concurso. También, simbólicamente, se impondrá a los concursantes que escriban variaciones sobre un tema de Beethoven, además de una obra libre. Y simbólicamente, además, el movimiento que aspira al Desarrollo Artístico de los Pueblos, lleva el nombre de "Movimiento Beethoven".

La Biblioteca Nacional de París conmemora el centenario de la muerte de Berlioz.

Al margen de los conciertos y audiciones de radio con que Francia conmemorará el centenario de la muerte de Héctor Berlioz este año, la Biblioteca Nacional ha organi-

zado una exposición amplísima que revela la multifacética personalidad de este compositor.

Esta exposición, cuyo catálogo es en cierto modo un "Berlioz por sí mismo", ofrece, a los visitantes, un conjunto de documentos susceptibles de evocar al hombre, su genio, su carácter, su evolución, el clima de su época y las repercusiones de su influencia como creador y teórico. Ahí están los retratos de sus "Ariels" sucesivas: Camille Moke, Harriet Smithson, Marie Recio y Estelle Fornier; los de sus amigos y enemigos, las famosas caricaturas del hombre-orquesta y los intérpretes inolvidables de la época.

Se concede, además, una parte importante a las fuentes de su inspiración: Gluck y Beethoven, Virgilio y Shakespeare. Se buscaron, también, las resonancias y contactos que esta inspiración, de origen literario y musical, puede tener en las artes plásticas, y puede verse como la "Damnation" y la "Enfance du Christ", pueden ser consideradas como cuadros.

Berlioz fue también, esto se ha descubierto ahora, un gran escritor: numerosos textos aparecen junto a las partituras; los retratos y documentos reunidos en la Galería Mansart, reproducen el ambiente de las "veladas orquestales", y ahí están también los carteles de los conciertos, y los instrumentos que Berlioz hizo cantar de manera prodigiosa, así como también su batuta, regalo de Mendelssohn.

Berlioz, figura alabada por unos y vilipendiada por otros, tanto en su época como en nuestros días, no deja a nadie indiferente. Para Balakirev era "el primer músico" de su época; para Mendelssohn, "una verdadera caricatura, sin sombra de talento; para Moussorgsky, había en música dos gigantes: el "Pensador, Beethoven, y el ultrapensador Berlioz". Para Strawinsky es "pobre en invención" y para Darius Milhaud: "Hay más invención y fuerza creadora en algunos compases de Berlioz... que en muchos desarrollos ampulosos de Wagner".

La Pasión según San Lucas se estrenó en Buenos Aires.

La Asociación Amigos de la Música, de Buenos Aires, estrenó en el Teatro Colón el 4 y 5 de mayo, "La Pasión según San Lucas", de Khrisztof Penderecki, con la dirección de Henryk Zyzc, maestro polaco que la estrenó en Polonia. A este acontecimiento asistió el autor, especialmente invitado por Amigos de la Música.

Intervinieron en el estreno latinoamericano de "La Pasión según San Lucas", la Orquesta Sinfónica Nacional, el coro Lagon Onak, preparado por Miguel López Balenciaga; dos coros de niños: el del Instituto Pío XII y el de Los Niños Cantores de Santa

María de los Angeles y los solistas Gui Gallardo, Angel Mattiello, Nina Carini y Victor de Narké.

Toda la prensa especializada destacó el hecho de que este estreno debe registrarse en los anales artísticos de Buenos Aires como un hecho de dimensiones gigantescas.

Concurso de composición para obras musicales dramáticas "Premio Musical Guido Valcarenghi".

La Sociedad Italiana de Autores y Editores anuncia el concurso de composición para óperas en uno o más actos, óperas de cámara u oratorios dramáticos, "Premio Musicale Guido Valcarenghi", para conmemorar al ilustre editor que tanto hizo por el desarrollo de la música.

Pueden competir compositores de todos los países con obras que no hayan sido editadas o ejecutadas. Habrá un premio de 1.000.000 de liras. Las obras deben ser enviadas antes del 31 de marzo de 1970, bajo seudónimo, en dos copias, acompañadas por un sobre que contenga el nombre del autor, dirección, y nombre de la obra. Deberá incluirse un arreglo para piano y voz además de la partitura orquestal y el libreto en tres copias.

Las obras deben ser enviadas a: "Segretaria del Premio Musicale Guido Valcarenghi", Ufficio di Rappresentanza della Direzione Generale della Società Italiana degli Autori ed Editori, Foro Bonoparte 18, Milán, Italia.

Un jurado internacional, integrado por compositores y expertos musicales de fama internacional, dará su veredicto el 29 de septiembre de 1970.

Primeras audiciones mundiales en Alemania Federal durante 1969.

Entre los 120 estrenos mundiales que se realizarán en las ciudades de Alemania Occidental durante este año, merecen destacarse: de G. F. Händel: Fragmento de la ópera "Olibrio" y fragmento de la "Cantate senza titolo", en Göttingen; Anton Webern: Piezas para orquesta y Tres Lieder para voz y orquesta, en Colonia; Lukas Foss: Concierto para cello y orquesta, en Berlín; Sylvano Bussotti: La Pasión según Sade (ópera), en Karlsruhe; Mauricio Kagel: Aleluya, para 16 voces y de Stockhausen: "Aus den sieben Tagen", para 16 voces solistas, en Stuttgart; Jean Françaix: Divertimento para corno y orquesta, en Bamberg; Werner Henze: "Versuch über Schweine", para barítono y orquesta de cámara, en Baden-Baden; Isang Yun: Sueños (ópera), en Nuremberg; Smetana: El Secreto (ópera), en Hanover; Pettrassi: Morte dell'Aria (ópera), en Passau; György Ligeti: Ramificaciones y Luigi Nono: Per bastiana tai-yang cheng, en Berlín; Penderecki: Die Teufel

von Loudun (ópera), en Hamburgo y "Grablegung Christi" para solos, coro y orquesta, en la Abadía Benedictina de María Laach; Luciano Berio: Sinfonía para ocho voces y orquesta y de Pierre Boulez: Domaines pour clarinette et quelques instruments, en Donaueschingen.

vi *Festival Nacional de Música Religiosa 1969, Semana Santa de Popayán, Colombia.*

La Universidad del Cauca ha organizado en Popayán el vi Festival Nacional de Música Religiosa, el que se realizará entre el Sábado de Pasión y el Sábado Santo, en los distintos templos de la ciudad.

El Festival se inaugurará en el Templo de Santo Domingo, con un programa que incluye: Buxtehude: Cantata; Sinfonía de Mozart y Misa de Schubert, a cargo de solistas y orquesta del Conservatorio de la Universidad del Cauca. La Capilla Polifónica de Coltejer y la Orquesta de Cámara de Antioquia, ofrecerá el Miserere de Marcello; la Orquesta del Conservatorio de la Universidad Nacional y solistas de ese plantel, cantarán Misa Brevis y Cantata 147 de J. S. Bach en el Templo de San Francisco; el Coro de Cámara de Popayán y la Orquesta de Cámara de Antioquia, se presentarán en el Templo del Carmen, en un programa de Canto Gregoriano que incluirá, además "In Exitu Israel" de J. Dés Prés y "Te Deum" de Mozart; la Orquesta del Conservatorio de la Universidad de Antioquia, bajo la dirección de Mario Gómez, ofrecerá un programa a base de obras de Albinoni, Purcell, Händel y Telemann, en la Arcada de la Herrería; el Conjunto Pro Música Antigua de Medellín, ofrecerá un concierto denominado "La Sonata en la Europa Barroca", con obras de Pepush, Händel, Loeillet y Telemann; el Cuarteto Vocal Antonio María Valencia cantará Misa de Haydn, Antífona de Bruckner y Motetes de Pablo Casals; el Coro Magno de la Universidad del Valle y la Orquesta de Cámara de Antioquia y solistas, se presentarán en el Teatro Municipal, en un concierto en que se cantará Motetes de Viadana, Marencio y Croce, y "Jephte", de Carissimi; el Club de Estudiantes Cantores de la Universidad de Antioquia y solistas, en un concierto en la Arcada de la Herrería, cantarán Motetes Anónimos del siglo xiii, Madrigales de Guerrero, Danza para instrumentos de F. de la Torre, Laudes Sicilianas del siglo xv y la Cantata N° 106 de J. S. Bach; el Coral "Tomás Luis de Victoria" y la Orquesta de Cámara de Antioquia cantará, el Viernes Santo, en el Teatro Municipal, la Pasión Según San Juan de J. S. Bach: el Coro de Cámara de la Universidad del Valle, dirigido por León

J. Simar ofrecerá un concierto con motetes del siglo xiv y se pondrá fin al Festival, en el Templo del Carmen, el Sábado Santo, con un concierto del Club de Estudiantes Cantores de la Universidad de los Andes y la Orquesta de Cámara de Antioquia, con "In Ecclesia" de Gabrieli y "Te Deum" de Purcell.

Cursos Internacionales de Música Nueva en Darmstadt.

Entre el 24 de agosto y el 5 de septiembre, el Instituto Internacional de Música de Darmstadt, realizará los Cursos Internacionales de Música Nueva. En cursos y conferencias, los compositores Lukas Foss, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti y Christoph Caskel estudiarán problemas de composición y notación. Como docentes de instrumentos figuran Heinz Holliger (oboé), Sasschko Gawriloff (violín), Siegfried Palm (violoncello) y Alfons y Aloys Kontarsky (piano). Bruno Maderna tendrá a su cargo el curso especial para directores de música nueva, cuyos resultados se presentarán en un concierto. Como en años anteriores, los cursos de vacaciones contarán con conciertos sinfónicos, de cámara y corales que serán dirigidos por Lukas Foss, Clytus Gottwald y Karlheinz Stockhausen. El premio de Música Kranichstein 1969 se concederá a la interpretación de obras para piano con piezas obligadas de Messiaen, Boulez y Stockhausen.

Se ha anunciado, además, para 1970, un Concurso de Composición, el que se celebrará con ocasión de los 25 años de existencia de los Cursos Internacionales de Vacaciones de Música Nueva. El concurso está dividido en dos grupos: para obras orquestales u orquesta con solistas, coro y cinta magnetofónica y obras de cámara hasta seis instrumentos, coros a capella hasta 16 voces y música electrónica. Podrán participar los compositores nacidos después del 31 de diciembre de 1938. Las obras se recibirán hasta el 31 de diciembre de 1969 y deberán haber sido escritas después del 1° de enero de 1968 y no estar publicadas o interpretadas. Los envíos deben hacerse a: Internationales Musik Institut, Darmstadt 61, Nieder-Ramstädter Strasse 190, Alemania.

Premios de la Academia Charles Gros.

Durante los Festivales Internacionales de Música en París, la Academia Charles Gros concedió los siguientes premios a grabaciones sobresalientes: Filarmónica de Berlín dirigida por Herbert von Karajan y la Deutsche Oper de Berlín, por "El Oro del Rhin", de Wagner y "Lulu", de Alban Berg,

respectivamente. El Gran Premio del Disco "In honorem", lo obtuvo María Callas conjuntamente con la Orquesta de Cámara de Stuttgart que dirigió Karl Münchinger, por "La Creación", de Haydn. Otro Gran Pre-

mio Internacional del Disco lo obtuvo la editorial Wergo, por "Serie de Estudios de Música Nueva" de los compositores Isang Yun, Luis de Pablo, Witold Lutoslawski y Bernd Alois Zimmermann.

IN MEMORIAM

DECIMO ANIVERSARIO DE LA MUERTE DE TRES MUSICOS CHILENOS: P. H. Allende, Próspero Bisquertt y Alberto García Guerrero.

En el año 1959 la música en Chile estuvo de duelo. Tres nombre más ralearon la no muy nutrida fila de los músicos nacionales. El 2 de agosto, murió en Santiago, Próspero Bisquertt, Premio Nacional de Arte 1954, creador que cultivó la composición de tipo programático, realizando aportes a la música chilena con obras de vasta proporciones, como poemas sinfónicos, una ópera, diversa y variada música de cámara para instrumentos, para voz y piano, para coro. Bisquertt legó a las futuras generaciones una obra bastante completa e importante, penetrada de las tendencias e inquietudes estéticas de toda una época de la historia musical de este país.

Pocos días después, el 17 de agosto, desaparece la figura señera, históricamente importantísima, de Pedro Humberto Allende. No fue por razones circunstanciales ni preferencias que, cuando se establecieron los Premios Nacionales de Arte, se escogió sin vacilar la figura de Allende para honrarla con la primera distinción que el país otorgaba a un compositor. El maestro representa tres aspectos fundamentales en la música: el profesor, el creador y el líder de una escuela nacional que valorizara lo que podía ser este alejado país en la vida musical contemporánea. Allende dejó una obra no demasiado abundante, pero sí de gran calidad. Debussy reconoció en él a un gran compositor y le tributó encendidos elogios. Basta citar las "Doce Tonadas" para piano, merecedoras de todos los honores, sin tener que referirnos a toda su espléndida obra.

Pero Allende, además de creador, fue un maestro auténtico, no sólo en el dominio de la creación pura, sino que en el de toda la educación musical. Toda una generación de compositores debe a P. H. Allende su formación profesional, pero no son sólo ellos, sino que toda una época, la que fue influenciada por el maestro a través de su trabajo en las escuelas normales. Tuvo la preocupación por enseñar música a los que no iban a ser profesionales de ella: la masa de sus conciudadanos.

Allende fue aún más. Fue la voz que se alzó para reclamar una posición definida

en el movimiento musical de su época. Campeó por lo moderno y lo nacional y propugnó un chilenuismo que incorpora los adelantos del impresionismo, la severa estrictez formal de los clásicos y los materiales autóctonos, es decir, una música chilena en sus raíces evidentes, expresada con todo el saber de sus días.

Como homenaje a este gran músico, en este décimo aniversario de su muerte, sería necesario impulsar que se editen, graben y difundan sus obras y así haremos justicia a un artista eminente y añadiremos un basamento inmovible a la jerarquía musical de Chile.

Alberto García Guerrero, el tercer gran desaparecido de 1959, fue durante cincuenta años el gran profesor de piano. El intérprete de obras hasta entonces desconocidas en Chile: Debussy, Strawinsky, Schönberg. Fue el apóstol del arte contemporáneo, el precursor de lo que hoy día es el espíritu de alta jerarquía en que se desarrolla el arte musical chileno.

En 1918 García Guerrero partió a Canadá contratado por el Conservatorio Hamburgo y posteriormente por el Conservatorio Nacional de Toronto. Su gran prestigio de maestro lo retuvo allí hasta su muerte. Formó una pléyade admirable de pianistas, entre ellos Glenn Gould, de fama mundial, a quien enseñó desde sus comienzos.

Glenn Gould tenía catorce años cuando tuvo el privilegio de escucharlo en Toronto en 1947. Había asimilado el estilo noble y profundo de García Guerrero; transmitía el verdadero mensaje de cada autor e interpretaba de memoria los Cuatro Concier-tos de Beethoven con una musicalidad y técnica incomparables.

Alberto García Guerrero, antes de irse a Canadá, tuvo en Chile numerosos discípulos, hoy distinguidos profesores. Perteneció al famoso grupo de "Los Diez", ese cenáculo artístico que reuniera como padre espiritual al admirable escritor y poeta Pedro Prado, en el que García Guerrero ejerció su benéfica influencia.

Profesor de Domingo Santa Cruz, juntos fundaron la Sociedad Bach de tan gran trascendencia para la vida artística del país.

Es así como 1959 quedará como el año de dolor, porque partieron los representantes de un período en que se gestó el futuro artístico de nuestra patria.

DR. ALFONSO LENG