

UNIVERSIDAD DE CHILE



3560 1007344 108



REVISTA MUSICAL CHILENA

Publicada por la
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

UNIVERSIDAD DE CHILE



AÑO XXIV ENERO-MARZO 1970 N° 110

REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1291 - 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

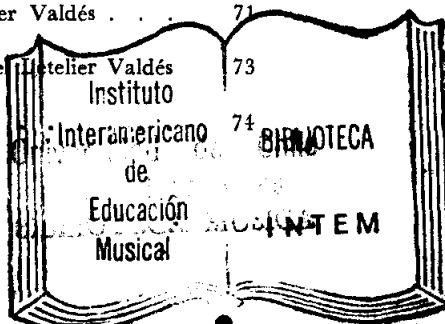
Alumnos:
CARLOS ARAYA
GINA CÁNEPA
IVÁN MIRÓ

AÑO XXIV Santiago de Chile, Enero-Marzo de 1970 N° 110

S U M A R I O

EDITORIAL	3
SAMUEL CLARO: La música virreinal en el nuevo mundo	7
JUAN ALLENDE-BLIN: Algunos aspectos de la música actual: Panorama y Retrospectiva	33
MILLAPOL GAJARDO ACUÑA: El Raga Hindú, un mundo en sí mismo	39
COLABORAN EN ESTE NUMERO	55
ANOTACIONES Y RESUMENES BIBLIOGRAFICOS	58
CRONICA:	
El Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile en 1970	65
Gira Continental del "Quinteto Hindemith"	66
Noticiero Nacional	67
Festival de Música de Hannover, por Miguel Letelier Valdés	71
"El Arte de una Fuga" en Up the Worth, por Miguel Letelier Valdés	73
Notas del Extranjero	74

Universidad de Chile
Facultad de Artes
BIBLIOTECA MUSICAL



Editorial

ASOCIACION NACIONAL DE COMPOSITORES

El siglo **xx** ha sido testigo del despertar de la actividad composicional en nuestro país; a partir de Soro y Allende, cerca de 100 compositores han compuesto alrededor de 2.000 partituras de música de arte, que han llegado a ser un valioso arcano de cultura y expresión nacional.

De todo este trabajo creativo, mucho se ha perdido por una actitud inadecuada hacia su importancia. No se trata aquí de emitir juicios de valor sobre la calidad del arte nacional chileno, no se trata de decidir con algunas frases simples si el trabajo artístico de nuestro país es bueno, mediocre o malo. Interesa, sí, aceptar con respeto y tolerancia que es a nuestros músicos a quienes les corresponde decidir sobre la expresión musical más adecuada a nuestro ethos cultural.

En los países de la vieja Europa, se rodea de especial importancia a la producción artística porque en último término serán las obras de arte las que darán el retrato más fiel del temperamento nacional y la importancia y categoría de los valores culturales.

Esto es lo que Chile espera de sus compositores: la expresión temporal del fenómeno vivencial que caracteriza a nuestra cultura.

Por la naturaleza de las condiciones bajo las cuales se desarrolla la vida en nuestra sociedad, los compositores chilenos son, en su mayoría, grandes solitarios obligados a compartir la composición con otras actividades, sin preguntar: ¿Quién se ocupará de lo que produce? ¿Quién editará sus obras? ¿Quién incluirá sus composiciones en los programas de los recitales? ¿Quién abordará la tarea de difundir este capítulo fundamental de nuestra cultura nacional a través de la radio y los discos?

De la voluntad de dar a la composición chilena un lugar digno y justo dentro del panorama cultural chileno, han nacido diversas iniciativas tomadas por los propios compositores y con ese fin en vista. Junto a los Festivales de Música Chilena, los recitales de algunos grupos y sociedades fundadas para dar a conocer lo contemporáneo y lo chileno: tales como los grupos "Eufonía" y "Tonus", la "Sociedad de Nueva Música" y otras, reunieron en la década del 40 las inquietudes de muchos compositores y ejecutantes chilenos en la valiosa tarea de dar a conocer la música de Chile.

Sin embargo, la institución que mejor encarna los propósitos de los compositores es la Asociación Nacional de Compositores que tiene ya 33 años de existencia.

En este editorial no tenemos el propósito de extendernos sobre la historia de la Asociación (ANC como se la ha llamado) sino destacar su actual posición y sus proyectos renovadores.

En septiembre de este año asumió una nueva directiva designada en su Asamblea anual: Presidente, Juan Lemann; Secretario, Juan Amenábar; Tesorero, Roberto Escobar; y Directores, su ex Presidente, Celso Garrido-Lecca y el anterior Secretario, Fernando García.

En esta forma se renueva el Directorio y al mismo tiempo se conservan a los dos compositores que, junto al ex Tesorero Pedro Núñez, hoy en Valdivia, llevaron eficazmente el peso de la ANC durante muchos años, editando un disco comercial grabado con obras chilenas, y reproduciendo en su Boletín numerosas partituras.

La nueva directiva ha tomado bajo su responsabilidad la extensión de estas iniciativas y se propone hacer habitual la edición de partituras y de discos.

Esto requiere un enorme esfuerzo y organización que, sin embargo, es alcanzable en la medida que estos propósitos reúnan en la labor común a todos los compositores que con desprendimiento y altura de miras colaboren a la única iniciativa que puede dar a la música chilena una verdadera difusión. La experiencia muestra cuan inútil es esperar que los ejecutantes, de por sí, incluyan lo chileno en sus programas, o que las radios incluyan en sus audiciones las pocas grabaciones de que se dispone.

En un reciente trabajo de catalogación de la música chilena de este siglo, realizado por Roberto Escobar y Renato Yrarrázabal, figuran 1881 partituras chilenas de 78 compositores. Todas ellas existen, pero sólo la mitad ha sido alguna vez ejecutada públicamente.

Hay 115 obras sinfónicas, 172 obras de cámara, 238 obras de teclado, 203 obras vocales, 112 corales y 65 ballets y óperas, que nadie ha escuchado...

No se debe esperar que esta situación se resuelva por la sola vía de los Festivales Bienales de Música Chilena, que no pueden dar cabida a este caudal de música. En los últimos 20 años, los Festivales han dado a conocer 187 obras y aún quedan 805 sin estrenar.

Por esto la ANC se ha propuesto buscar los caminos para que las obras escritas para los auditores chilenos, lleguen a ellos.

La ANC ya ha entrado en conversaciones con la Biblioteca Nacional para organizar una sala de archivo de partituras que centralice, en un lugar seguro, la producción musical chilena; además la Asociación espera que sea posible a los compositores la edición de discos y de partituras en la medida que los múltiples problemas técnicos y financieros puedan ser resueltos.

Ya se han iniciado las conversaciones con casas editoras de discos que puedan ofrecer, a los compositores, condiciones ventajosas para grabar sus obras, actuando la ANC como coordinador e intermediario, pues ya que la propia Asociación es mantenida por sus asociados, no cuenta con recursos financieros para lanzar, por su propia cuenta, discos chilenos.

Según los proyectos de la directiva de la ANC, se trata de facilitar el camino para que cada compositor pueda difundir su propia música, como ya lo han empezado a hacer algunos.

Todos estos propósitos se podrán cumplir en la medida de que los compositores estén dispuestos a colaborar en una tarea de interés común, cuyos frutos no se harán esperar.

Estamos seguros que una vez vencido el círculo vicioso de que la música chilena no se conoce porque no se toca y no se toca porque no se conoce, la producción artística chilena se verá enriquecida con las obras musicales actualmente desconocidas, y por ello postergadas respecto de la importancia concedida a lo pictórico y lo literario.

*La música virreinal en el nuevo mundo **

por *Samuel Claro*

La música que se cultivó en las cantorías de catedrales, iglesias, cortes y salones durante la época virreinal en América ha recibido poca atención por parte del público debido, probablemente, al desconocimiento de su existencia y al olvido en que permaneció, como manifestación de cultura hispanoamericana, desde el siglo XIX. Por esta razón y por no haber aflorado con el vigor y trascendencia con que el pasado musical se ha dado a conocer en otros países, pareciera como que nuestros pueblos no tuvieron cultura con anterioridad a la independencia de España. En el panorama cultural, además, la música ha jugado siempre el papel del pariente pobre que no logra empinarse por encima de acontecimientos más nobles y gloriosos, como son las batallas, los héroes militares, los problemas de abastecimiento urbano, de comunicaciones, o, incluso, de otras artes hermanas.

Nuestra propia actitud hacia la valorización justa de nuestro pasado cultural y de la música no tiene parangón, por ejemplo, con el orgullo con que países europeos destacan y veneran sus propios valores y figuras nacionales; con los estudios y publicaciones que les dedican; con la propaganda con que los dan a conocer entre sus conciudadanos y el resto del mundo. Nosotros, en cambio, hemos adoptado una actitud un poco negativa y hemos partido desde una base falsa de inconsistencia y, a veces, de inexistencia de un pasado cultural que nos puede llenar de gloria y hemos ofrecido, quizá, una visión disminuida de nuestro propio valer, porque es posible que no hallamos apreciado realmente lo que tenemos.

América ofrece un riquísimo caudal de cultura, ahí: al alcance de la mano, que espera inquieto e impaciente que se le rescate de la acción del tiempo, del fuego, la ignorancia, del menosprecio. La recompensa es mucha y estimulante: el beneficio alcanza no sólo al investigador y al estudioso, sino a todos nuestros pueblos. Muchos ya lo han hecho o están ofreciendo continuamente el fruto de sus investigaciones: recordemos a Lauro Ayestarán, Gilbert Chase, Francisco Curt Lange, Carlos Lavín, Vicente Mendoza, Andrés Pardo Tovar, Eugenio Pereira Salas, Luis Felipe e Isabel Ramón y Rivera, Andrés Sas, Robert Stevenson y Carlos Vega, entre tantos otros. Esperamos que en el futuro el interés por el estudio y el conocimiento de nuestros

* El presente trabajo es el texto de una conferencia, ilustrada con ejemplos musicales y diapositivas, que ofreció el autor en el *Ateneo* de Caracas, Venezuela, el 24 de junio de 1969, invitado por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes e *INTERMÚSICA*, de Caracas.

valores culturales sea aún mayor y, muy especialmente, ello sea abordado con un sentido global, sin que suceda, por ejemplo, que una historia social del hombre americano desconozca algunas expresiones vitales de su personalidad, manifestadas a través del arte. En el caso del arte musical, se pensó en el siglo XIX y aún se piensa, que la música que se interpretaba en las iglesias no tenía proyección cultural, ni mucho menos social. Probablemente por esta razón la música se ignoró casi por completo y simplemente no figura en la historia de América. Creo que los ejemplos que presentaremos en esta oportunidad, todos provenientes de música compuesta y ejecutada en este continente, servirá para despejar dudas al respecto.

* * *

El aporte musical español se manifestó desde un comienzo en América con la música que traían los conquistadores para marcar con sonos marciales sus evoluciones guerreras; con aquella que elevaba el espíritu en las ceremonias litúrgicas de la Iglesia Católica, y con la que el pueblo trajo dentro de lo más profundo de su alma. Ya en el siglo XII los monjes españoles de Santiago de Compostela —el santuario de peregrinación medioeval por excelencia— habían compuesto el célebre Codex Calixtinus que contiene ejemplos de música polifónica y el primer trozo de polifonía a tres voces. Este y el Codex Huelgas, del siglo XIII, prueban que la polifonía española se desarrolló en forma independiente desde muy temprano. Al estilo de los monjes medioevales, los religiosos que viajaron al Nuevo Mundo centraron alrededor de la Iglesia el saber y el hacer musical de América, a la cual hicieron llegar libros que almacenaron en grandes bibliotecas, permitiendo desarrollar el arte musical al mismo grado de perfección con que se cultivaba en las mejores cantorías europeas, seguramente estimulados por la tranquilidad y el recogimiento que se podía obtener, durante la época de la colonia, en la celda, en el claustro o en el retiro de un convento.

El siglo XVI, que abarca los reinados del emperador Carlos V —o Carlos I como Rey de España— y del austero Felipe II, coincide con la llamada época de oro de la música española. España, bajo cuyo dominio se encontraban los Países Bajos, mantiene en la corte dos capillas de música: una flamenca, cuyo estilo y técnica representaban la corriente europea predominante en la época, y una capilla española, donde los polifonistas castellanos, andaluces y catalanes nos presentan un mundo totalmente desconocido en el ambiente musical sagrado de aquellos días. La música describe un sentimiento místico, dramático y realista, paralelo al mundo de Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, o un Greco y un Zurbarán.

Coincide también el siglo XVI con la época de crecimiento del imperio español —que bajo Felipe II se extiende hasta las Filipinas—, donde se establece una corriente de influencia de gran vitalidad musical hacia el Nuevo

Mundo, especialmente hacia México. Esa música de intimidad espiritual, que buscaba el recogimiento y la contemplación —cuyos teóricos como Bartolomé Ramos de Pareja, Juan Bermudo y Francisco de Salinas gozaban de prestigio europeo—, se hace escuchar en el nuevo ámbito americano con la misma fuerza y la misma grandeza que en su tierra de origen.

Las obras de los grandes polifonistas españoles como Cristóbal Morales, Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria llegaron a Nueva España casi al mismo tiempo que los impresores las daban a conocer al mundo europeo. Los repertorios de las catedrales de Sevilla y de Toledo se copiaban en su integridad para las catedrales americanas equivalentes de las ciudades de México y de Puebla y se difundieron ampliamente en el resto del continente. En 1553, por ejemplo, ya existía en la catedral del Cuzco el primer libro de 16 Misas de Morales publicado en Roma en 1544. Esta misma obra constituye el impreso de música polifónica más antigua que se conserva en Sud América, como cotizada rareza bibliográfica, en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. A Quito llegaron muy pronto los motetes de Francisco Guerrero, publicados en Venecia en 1570, que fueron interpretados en el Colegio de San Andrés por los hijos de jefes incas.

Actualmente se han perdido para siempre innumerables libros que contenían música de esa época. El encontrarlos es, a veces, gracias a la casualidad, como sucedió con el llamado Codex Valdés, en México, cuando el Padre Octaviano Valdés encontró un grupo de indios en la aldea de Cacalomacán, que poseía un libro manuscrito de música de 280 páginas, empastado en pergamino. Hojeando sus páginas el Padre Valdés se asombró al encontrar el nombre de Palestrina. Más adelante se dio cuenta que el libro contenía no menos de cinco misas de este compositor. Los indios creían que se trataba de papel sin valor y gustosamente se lo obsequiaron; uno de ellos, incluso contó al Padre que sólo un tiempo atrás habían poseído otro libro de música similar a ese, pero que se les había perdido. Otros códices de gran valor fueron encontrados por los Padres de Maryknoll en los pueblos de San Juan Ixcoi, San Mateo Ixtatán y Santa Eulalia, en Huehuetenango, Guatemala.

Lamentablemente no sólo entre los indios se ignora el valor de estos documentos. Personalmente he comprobado la existencia de decenas de archivos destruidos en el fuego o dispersados por la negligencia y el desconocimiento de lo que representan esos montones de papeles viejos, sucios, amarillentos y apolillados.

* * *

En México, ya en 1527 se tienen las primeras noticias de actividad musical propia del continente, cuando Fray Juan Caro enseñaba a los indios a cantar leyendo las *partes* de música. Tres años más tarde, la escuela de Fray Pedro de Gante —el primer maestro de música europea en nuestra tierra—

entrenó un coro de indios que cantaba todos los domingos en la Catedral de México. El mismo año en que publicó el primer libro de Misas de Morales, del que recién hemos hablado, llegó una copia manuscrita de éste a la Catedral de Puebla, en 1544, siendo el documento más antiguo de polifonía que existe en archivos mexicanos.

Nunca tanto como durante los primeros cien años de la colonia se favoreció el arte musical en México, por medio de una íntima conexión con la Madre Patria, que pasaba por un período de máximo esplendor cultural. En la Catedral de México se escuchaban las obras de maestros europeos y las de aquellos españoles que habían pasado al Nuevo Mundo, ya fuera contratados o atraídos por las enormes posibilidades que ofrecían metrópolis como México, Bogotá, Lima, La Plata o Cuzco, y también tentados por el deseo de aventura y el dorado resplandor de metales preciosos.

El primer Maestro de Capilla de la Catedral de México fue el español Hernando Franco, nacido en 1532 en Garrovillas, cerca de la frontera con Portugal. Franco se trasladó al Nuevo Mundo hacia 1554, donde se le encuentra, en 1573, como Maestro de Capilla en Guatemala. Problemas económicos lo hacen emigrar aceptando el cargo de Maestro de Capilla de la Catedral de México que ocupó desde 1575 hasta su muerte, diez años más tarde. Tampoco cesaron los problemas económicos para Franco, a quien vemos participando en una huelga, junto a los demás músicos de la capilla catedralicia, para solicitar mayores salarios, huelga que tuvo relativo éxito. A pesar de los problemas de Franco con las autoridades, su excelencia como compositor le deparó el honor de haber sido enterrado detrás del asiento del Virrey, en la Catedral.

Las obras más importantes de Hernando Franco son sus siete *Magnificats*, cuya elaboración y maestría se comparan sólo con los *Magnificats* de Palestrina, compuestos en la misma época. Normalmente las catedrales de España y América alternaron el canto gregoriano con la polifonía para cantar los versos sucesivos de sus *Magnificats*, *Salves*, *Lamentaciones* y *Salmos*, técnica que utilizan Franco y sus sucesores. En el *Magnificat* se reservaban los recursos polifónicos más elaborados para la sección final, "Gloria Patri", como se observa en el ejemplo 1 proveniente del *Magnificat* en el VII tono de Franco.

Hernando Franco escribió, además, dos himnos a la Virgen en idioma Nahuatl, que constituyen un importante documento en la historia mexicana por ser las composiciones más antiguas que utilizaron textos en idioma indígena en el continente.

Aparte de la Ciudad de México, se desarrolló una importante escuela de música polifónica en torno a la Catedral de Puebla, construida hacia 1540 y elevada al rango de catedral por Carlos V diez años más tarde, con igual dignidad que la Catedral de Toledo. En el siglo XVII la actividad musical de

EJ 1

HERNANDO FRANCO
Magnificat VIII Tono (Gloria Patri)
Catedral de México
 Transcr. R. Stevenson

Glo - - - ri - a Pa - - - tri

Glo - - ri - a

et Fi - li - o, et Spi - ri - tu -

- i San - cto, et Spi - ri - tu -

- i San cto, et Spi - ri - tui San - cto.

Puebla alcanzó su cumbre durante el gobierno del Obispo Juan de Palafox y Mendoza, más tarde Virrey del Perú.

Entre los compositores que sobresalen en Puebla, se cuenta Juan Gutiérrez de Padilla, Maestro de Capilla de la Catedral entre 1629 y 1664, sin duda el compositor más importante de México durante el siglo xvii, autor de misas, villancicos y motetes que se conservan en la Catedral de Puebla en grandes libros manuscritos, en perfecto estado y custodiados como verdaderos tesoros artísticos. Hacia 1640 Gutiérrez de Padilla había alcanzado des-

tacada posición, lo que le permitió el lujo de mantener un esclavo negro y de correr con una tienda de instrumentos musicales.

La construcción de instrumentos musicales se había regulado desde hacía mucho tiempo en México: el 30 de agosto de 1568 el Cabildo Municipal de Ciudad de México dictó la siguiente ordenanza:

“Ningún carpintero, ni grabador, ni fabricante de instrumentos musicales puede establecer su negocio en esta ciudad o sus alrededores sin pasar por el examen oficial prescrito . . . Un fabricante de instrumentos debe demostrar en el examen cómo construir un órgano (sin pedales), la espineta, el monocordio, el laúd, diferentes tipos de violas y el arpa; y debe saber no sólo cómo hacer estos instrumentos sino también ser capaz de demostrar el método correcto de tocarlos”.

Una lista de instrumentos de fines de siglo (1691) indica 15 diferentes instrumentos en la Catedral de México: violín, viola soprano, viola tenor, rebec; bandora, cítara, trompeta marina, arpa; clarion, trompeta, trombón; chirimía, fagot; órgano. Esta lista permite formarnos una idea cabal de la riqueza sonora que acompañaba en esa época las obras de los compositores virreinales.

Tres causas básicas se han dado para la decadencia que se produjo en la música de Nueva España desde el siglo XVIII: la primera de ellas se refiere a la falta de escuelas profesionales de instrucción musical (existían solamente en México, Puebla y Morelia), lo que impidió la renovación y perfeccionamiento oportuno de los que tenían a su cargo la interpretación de la música; en segundo término, la situación de desventaja en que los músicos nacidos en el Nuevo Mundo, o los mestizos, estaban con relación a los maestros europeos, quienes tenían aseguradas altas posiciones tales como las maestrías de capilla; por último, la falta de valorización de la música autóctona americana y la imposición de un estilo europeo riguroso, como sucede, por ejemplo, en los himnos nahuatl de Hernando Franco que mencionamos hace un momento.

* * *

En la región del Caribe sin duda se destaca el aporte musical de Cuba, si bien un poco más tarde que en otros países. Los siglos XVI y XVII ofrecen una actividad musical esporádica en la isla, circunscrita más que nada a la Catedral de Santiago de Cuba. La segunda mitad del siglo XVIII, en cambio, muestra una actividad muy intensa en la interpretación y creación musical, al fundarse en La Habana la Catedral y la Real Pontificia Universidad de San Cristóbal, y al establecerse el Seminario de San Basilio el Magno y la capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba. La historia musical

cubana comienza, realmente, con la llegada a Santiago del primer gran compositor cubano Esteban Salas, nacido en La Habana en 1725 y fallecido en Santiago de Cuba en 1803. Más de cien obras se conservan de este compositor, en las que se evidencia una transición del barroco al clasicismo, este último llegado a la isla con la emigración de colonos franceses provenientes de Haití, con motivo de la revolución haitiana de 1791. La música cubana se configura de los aportes español, francés y africano, este último de básica influencia en la música popular cubana.

* * *

En América del Sur la música se cultivó con similar importancia a la que hemos reseñado con respecto a México. Ya hemos visto cómo llegaron libros publicados a ciudades de difícil acceso, después de atravesar el istmo de Panamá y seguir viaje a Lima, desde donde se distribuían a regiones tan dispares como Quito, Cuzco o Buenos Aires. El primer músico que arribó a Nueva Granada fue Juan Pérez Materano, en 1537. Pocos años más tarde la Catedral Santa Fe de Bogotá, Colombia, acogía a Maestros de Capilla de gran alcurnia, como el mestizo Gonzalo García Zorro, en 1575, y Gutierre Fernández Hidalgo (c. 1553-1620), en 1584. Este último es, sin duda, el más importante de los compositores del siglo XVI en Sud América. Nombreado Rector del Seminario, se vio obligado a renunciar debido a una huelga estudiantil en su contra, la primera huelga estudiantil que se registra en la historia de América, dirigiéndose a Quito, Perú y La Plata (hoy Sucre), donde finalizó sus días en 1620.

En la Catedral de Bogotá se conserva, entre otros, el único ejemplar existente en el Nuevo Mundo del segundo libro de Misas de Francisco Guerrero, editado en Roma, en 1582, que denota mucho uso; también se encuentra un Libro de Coro manuscrito donde están todas las obras de Fernández Hidalgo, entre ellas una Salve, que había sido atribuida a Francisco Guerrero. Una mano anónima hizo justicia al compositor escribiendo en el margen superior izquierdo de la página:

“Esta Salve vido Gutierre Fernandez En esta Iglesia Cathedral de Sta fe Intitulada por de Fran^{co} Guerrero. Y dixo quera suya y no de Guerrero. En Mayo de 1584 años que començo a seruir esta cathedral y en Henero de 1586 se fue al Piru, y auiendo seruido dos años la de Quito, passo a la de los Charcas, que seruio mas de 30 años. fallecio alli demas digo”.

Con dos Obispos ilustres contó Santa Fe de Bogotá, el primero de los cuales fue don Bartolomé Lobo Guerrero, trasladado de México en 1599, quien restableció el resplandor de la capilla de música y encargó a Francisco

de Páramo la confección de 32 grandes libros de canto gregoriano, en pergamino, lujosamente ilustrados. Estos libros todavía se conservan en la Catedral como reliquias de un pasado glorioso. Francisco de Páramo siguió al Obispo Lobo Guerrero a Lima para crear una biblioteca similar a la de

Ej. 2

GUTIERRE FERNANDEZ HIDALGO

Laudate pueri
Catedral de Bogotá
Transcr. S. Claro

Musical score for the first system. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: *laudate pueri Dominum laudate nomen Domini*. The vocal line begins with a rest, followed by the words "Sit no - men Do -".

Musical score for the second system. The lyrics are: *mi-ni be - nedic - tum ex hoc nunc et usque in se - cu -*. The vocal line continues with "mi-ni be - nedic - tum ex hoc nunc et usque in se - cu -".

Musical score for the third system. The lyrics are: *- lum Ex - cel sus su - per - omnes gen - tes Do - - mi - nus*. The vocal line continues with "- lum Ex - cel sus su - per - omnes gen - tes Do - - mi - nus".

Musical score for the fourth system. The lyrics are: *et su - per cae - los et su - per cae los gloria e - jus*. The vocal line continues with "et su - per cae - los et su - per cae los gloria e - jus".

Bogotá, pero falleció en su intento al año siguiente de llegar al Perú, en 1616. Otro Obispo ilustre que contribuyó al auge musical de Bogotá fue Baltazar Martínez Compañón, célebre autor de una colección de escenas de la vida provincial de Trujillo, en el Norte del Perú, que incluye 17 can-

ciones y tres danzas instrumentales provenientes de Lambayeque, Chachapoyas, Cajamarca, Huamachuco y Otusco. En la sacristía de la Catedral de Bogotá se conserva un cuadro de Martínez de Compañón que tiene la siguiente leyenda:

“El Yllmo S. D. Balthazar Martñs Compañon natural de Cabredo, Diocesis de Cala / horra Colegial mayor del de S. Barth^{me}. de Salam^{ca}. obtubo diversos cargos, y siendo / canonigo Doct^r de Santander, passò á Chantre de Lima, donde fue primer secret^o. del Con / cilio Prov^l. celebrado el año de 772, despues promovido al Obpdo de Truxillo, y ultimamen^{te} a este Arzo / bispado, en cuya posesion entrò el dia 12 de Marzo de 1791, y falleciò a 17 de Agosto de 97. Resplandeci / eron en este Prelado entre otras virtudes, una prodigiosa literatura, un perfecto desinterès y un / insigne amor de la paz”.

Durante el siglo XVIII el compositor más importante de Bogotá y, a la vez, el más prolífico de todos los compositores coloniales de Nueva Granada, fue Juan de Herrera (c. 1665-1738), cuyas obras muestran una calidad uniformemente elevada.

* * *

Sabemos que las primeras noticias sobre música en Venezuela datan de 1591, cuando Melchor Quintela tocaba el órgano de la Catedral de Caracas. Años más tarde, en 1640, se fundó la Escuela de canto llano y en 1671 se creó el cargo de Maestro de Capilla de la Catedral, servido por el Padre Gonzalo Cordero. Poco tiempo antes, el capuchino Fray Diego de los Ríos (†1670, Caracas) enseñaba música a los indios de la misión de Píritu y componía motetes y villancicos con textos en lengua caribe que, lamentablemente, no se conservan. Uno de los primeros nombres importantes que resuenan en la música colonial de Venezuela, es el de Francisco Pérez Camacho, nacido en 1659, Maestro de Capilla de la Catedral de Caracas desde 1687 y maestro de música del Seminario, desde donde formó numerosos discípulos. En el siglo XVIII se fundó en la capital la primera orquesta, La Filarmónica, donde destacaron los hermanos Ambrosio y Alejandro Carreño y hacia fines de siglo, un grupo de compositores unidos en torno a Juan Manuel Olivares (1760-1797), formaron nuevas generaciones de músicos en la Escuela de Chacao, o Escuela del Padre Sojo, fundada en Caracas por el Padre Pedro Palacio y Sojo (1739-1799).

Es importante destacar que durante el siglo XVIII la actividad creadora venezolana se concentró casi exclusivamente en el campo de la música, arte que recibió mayor atención que la pintura e, incluso, la literatura. Gracias a la diligencia de investigadores venezolanos, hoy es posible consultar un

valioso archivo de manuscritos y publicaciones de música de la época colonial compuesta en Venezuela.

La figura más sobresaliente de la historia musical de ese país hasta los albores de la Independencia fue, sin duda, José Angel Lamas (1775-1814), autor de una Misa en Re y de un expresivo *Popule Meus*, el cual cada año, en Semana Santa, es cantado en todas las iglesias y tocado por las bandas populares de Venezuela, como un auténtico monumento nacional.

* * *

Se debe a la Orden de los franciscanos la primera organización musical del Ecuador cuando, en 1534, llegaron a Quito los monjes franciscanos flamencos Josse de Rycke de Malina y Pierre Gosseal de Louvain. El famoso Colegio de San Andrés, fundado por la Orden en 1555 para atender a los hijos de los caciques incas, alcanzó tal grado de perfección que, como lo mencionamos anteriormente, ya en 1570 se cantaban los difíciles motetes a 4 y 5 voces de Francisco Guerrero.

El primer Maestro de Capilla de la Catedral de Quito fue el mestizo Diego Lobato (c. 1538-c. 1610), a quien sucedió Gutierre Fernández Hidalgo, que venía de Bogotá después de renunciar a su cargo. Pero Fernández Hidalgo, en permanentes conflictos económicos, abandonó la ciudad de Quito a fines de 1589, para dirigirse rumbo al Sur. En el siglo xvii destaca en Quito el compositor Manuel Blasco que provenía, igualmente, de Bogotá, pero enormes dificultades financieras, diferencias entre los mismos músicos y terremotos, hacen que ya a mediados del siglo xviii no quedara prácticamente nada del precioso archivo de música polifónica que una vez existió entre los siglos xvi y xvii. Sólo quedan en Quito, como mudos testigos de una riqueza artística sin par en el continente, los maravillosos monumentos arquitectónicos, como el Convento de La Merced, desde donde salió, en dos oportunidades, una imagen de la Virgen, que había sido donada a los mercedarios quiteños por Carlos v, que recorrió todo el continente para solicitar dádivas que le permitieron construir el actual convento, destruido por un terremoto en 1703. Esta imagen, conocida como "La Peregrina de Quito", recogió, entre otras dádivas, ofrendas musicales compuestas en su honor por maestros de las localidades que visitó. Una de esas ofrendas fue un hermoso *juguete* que descubrimos en el archivo de la Catedral de Sucre, Bolivia, compuesto por Andrés Flores: *Peregrina Agraciada*.

El aporte artístico de la Compañía de Jesús en Quito, si bien no se ha conservado en su expresión musical, se puede apreciar en su extraordinaria ornamentación churrigueresca y en la ingenuidad de la talla policromada salida de hábiles manos indígenas.



LÁMINA I.



LÁMINA II. Gutierre Fernández Hidalgo: "Vita dulcedo", Catedral de Bogotá. La inscripción al margen superior izquierdo se transcribe en el texto. (Fotografía de S. C.).



LÁMINA III. Catedral de Sucre, fachada lateral. (Fotografía de S. C.).

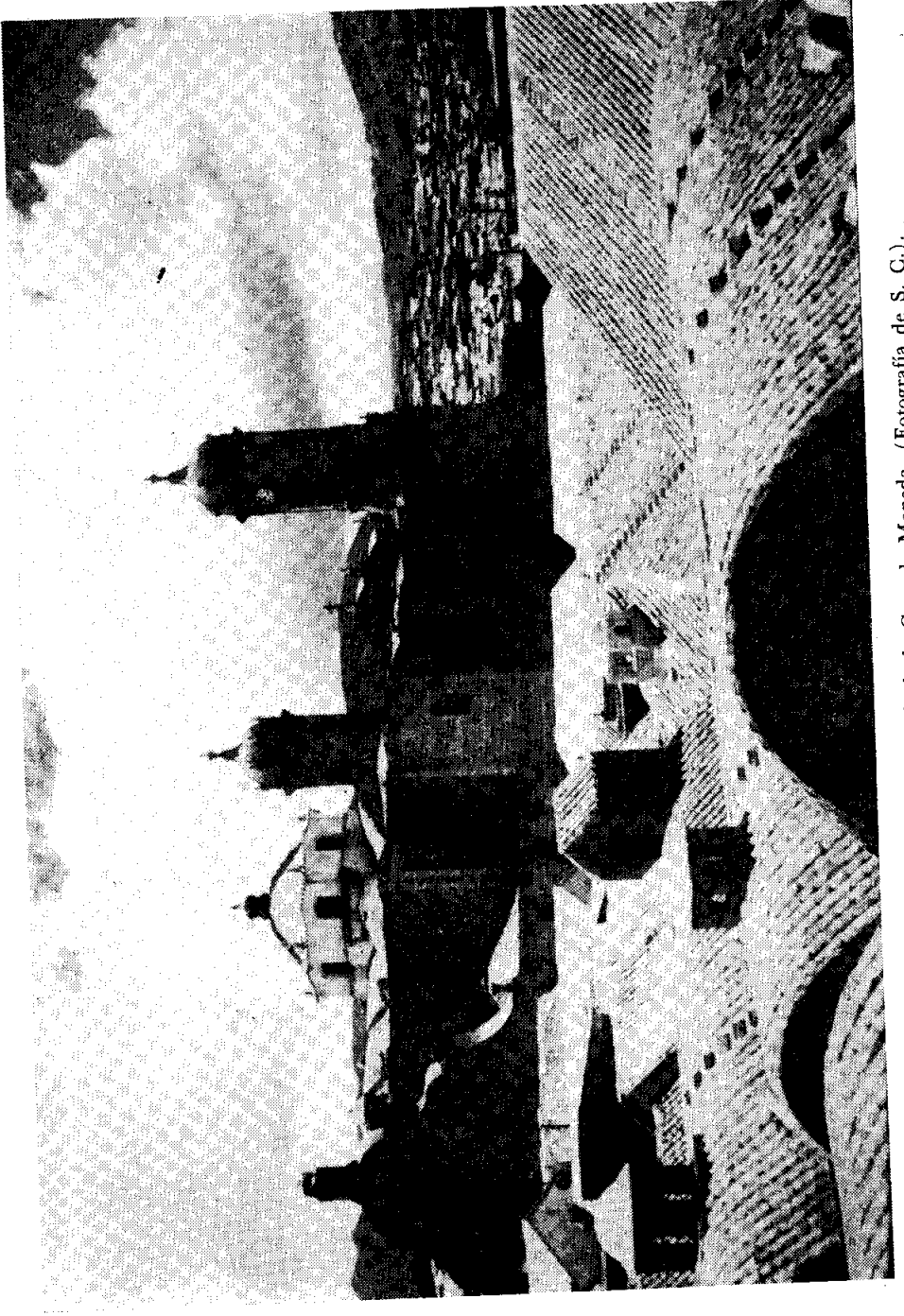


LÁMINA IV. Catedral de Potosí desde la Casa de Moneda. (Fotografía de S. C.).

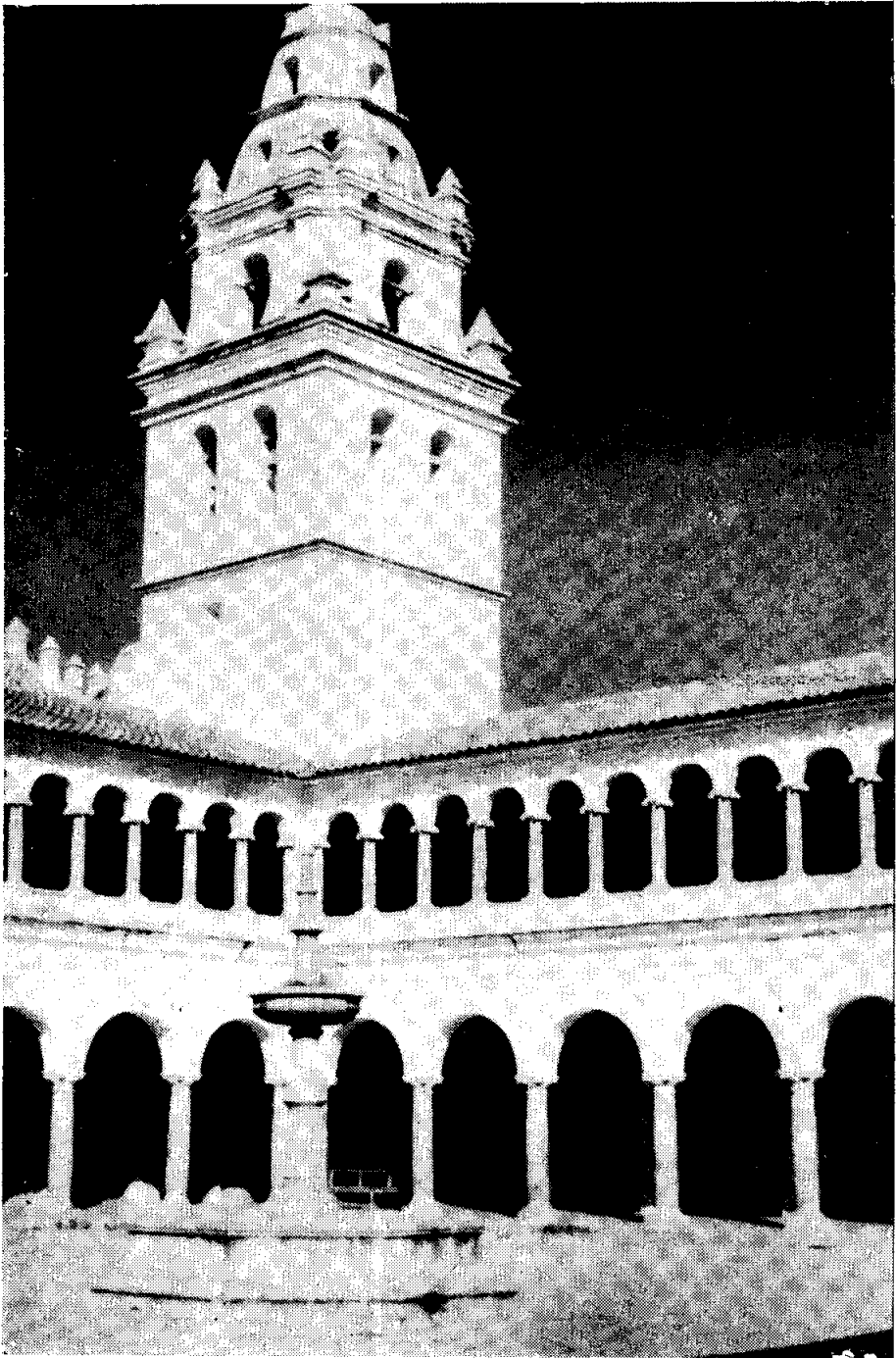


LÁMINA V. Universidad Mayor de San Francisco Xavier, Sucre. (Fotografía de S. C.).

parum honoris dolo Cum dederit de lectis suis domini famam ecce ingreditur dominus filij meus

spem nona ecce ingreditur dominus filij meus pulsaverunt in manibus

succedente impetente in ma sta filij filij exultorum Bea tu di qui in

gloriet deus domini suum ex ignis non confundetur cum loquetur inimicis suis in porta non confundetur cum loquetur

inimicis suis in porta Gloria Pa tri ho sua a tri Fi li o

o Spiritus sanctus et fi lius cum patre in pari tate et consubstantialis pro nunc et sempiternus et cum patre et filiis conspiritus et consubstantialis

LÁMINA VI. Tomás de Torrejón y Velasco: parte vocal del salmo "Nissi Dominus", Cuzco.
(Fotografía de S. C.).

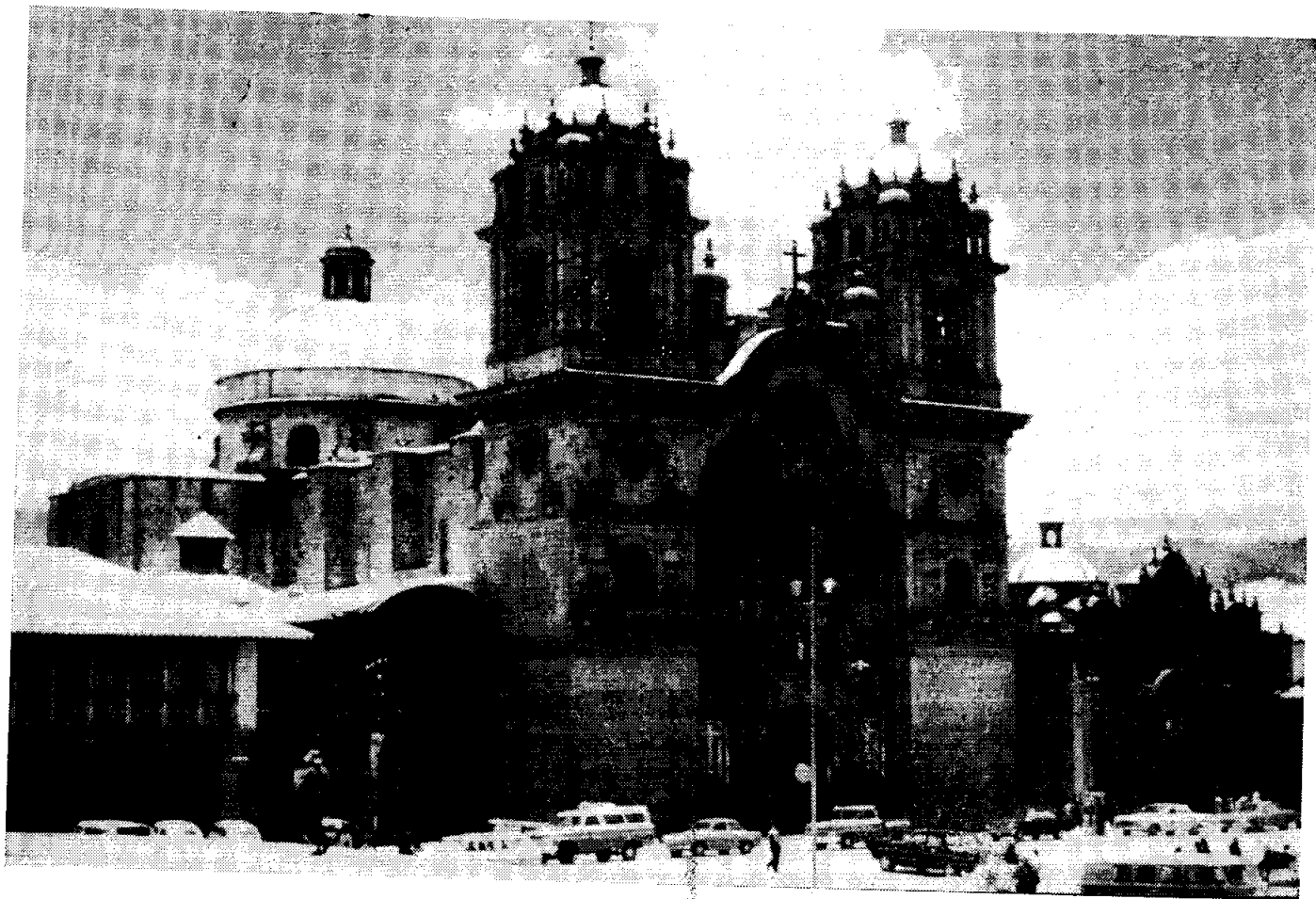


LÁMINA VII. Iglesia de la Compañía, Cuzco. (Fotografía de S. C.).

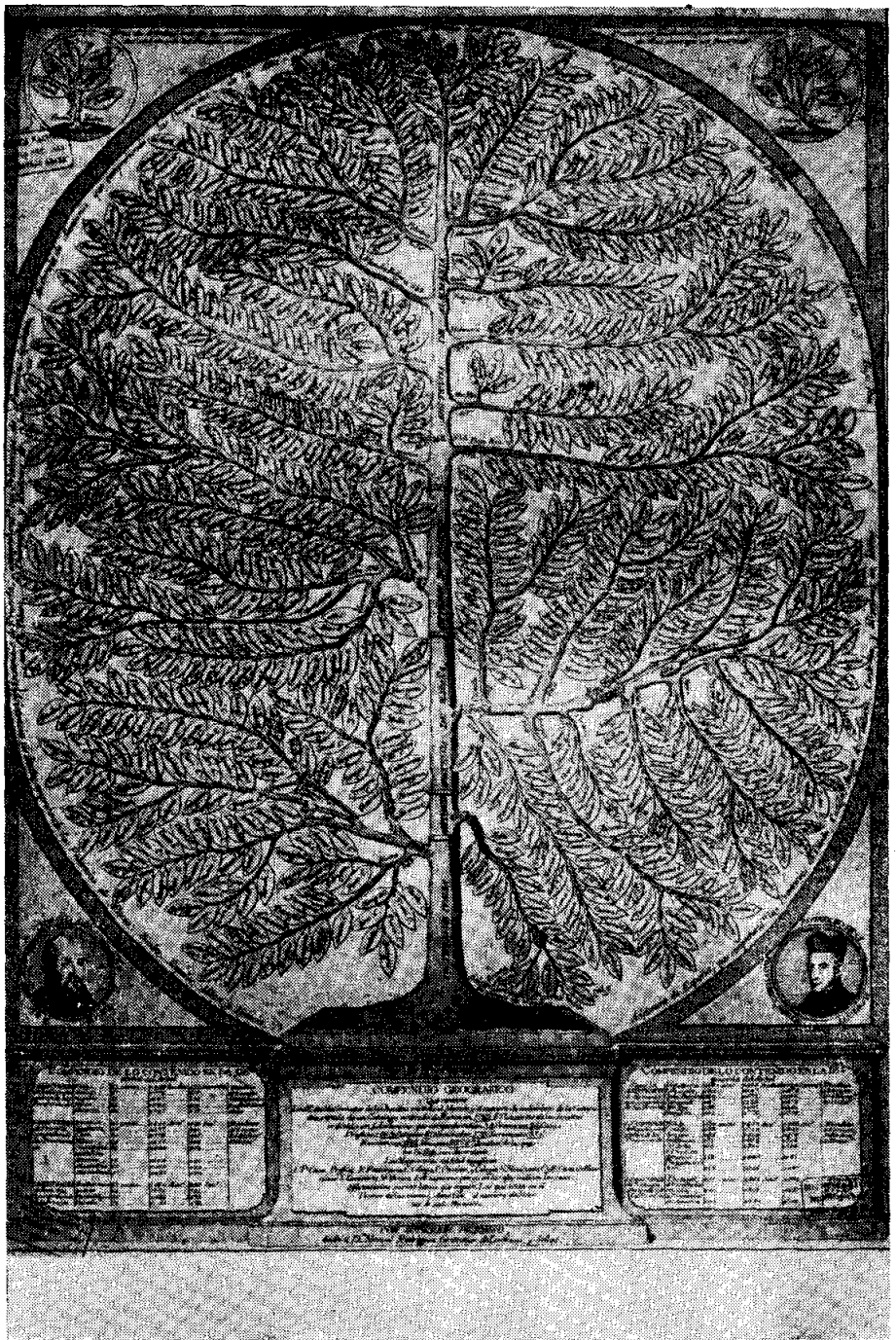


LÁMINA VIII. Cuadro esquemático de las misiones jesuitas en todo el mundo, durante el siglo XVIII. Las ramas tronchadas corresponden a las misiones expulsadas de Francia, España, Portugal e Italia.

Ej. 3

ANDRES FLORES
 Peregrina Agraciada (1732)
 Catedral de Sucre
 Transcr. S. Claro

Musical score for the first system of 'Peregrina Agraciada'. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The lyrics are: 'Pere-grinaAgra-cia-da Dios te ben-di-ga'.

Musical score for the second system of 'Peregrina Agraciada'. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. The lyrics are: 'queerescauti-vahermo-sa y me cau-ti-vas'.

* * *

Quito, Cuzco y Potosí son tres ciudades que albergan el esplendor de un pasado artístico excepcional. En Potosí se conservan ricos archivos documentales que hablan con elocuencia de la actividad musical que se desarrollaba en la Villa Imperial, la que, en el siglo XVII alcanzó una población mayor que la que existía en Londres en la misma época. Lamentablemente los documentos hablan sobre música, pero ésta no se ha conservado.

En Potosí se escuchaba música especialmente en las representaciones teatrales. Durante el siglo XVII las compañías de actores salían casi cada año desde Los Reyes, la actual Lima, y recorrían todo el Alto Perú, desde el Cuzco hasta La Plata, pasando por Potosí que era una de las etapas más importantes de estas giras artísticas. Algunos de los actores debían bailar, cantar y tocar la música que servía de aderezo indispensable en las representaciones. En las plazas y los atrios de los templos nació una intensa actividad teatral como elemento eficaz de diversión popular. Muchas veces los

títulos de los espectáculos eran llamativos, sensacionalistas o aleccionadores. Entre la lista de 31 obras que recibió en Potosí, en agosto de 1619, el célebre empresario Gabriel del Río, figuran títulos tales como *Viaje prodigioso a las Islas Galápagos*, *El mancebo y la rica hembra*, *Las verdades en los pobres e mentiras en los ricos*, *La voluntad mal pagada* y *La santa de mala fama*. Si bien la farsa se desarrollaba al aire libre, su conexión con el templo tuvo lugar por medio de la música que “como más espiritual, sí penetró en su recinto y dejó escuchar bajo sus bóvedas las notas alegres que entretenían al pueblo en las plazas y calles”.

La fama del jesuita italiano Domenico Zipoli (1688-1726), vecindado en Argentina y fallecido en la ciudad de Córdoba en 1726, era tanta que más de 50 años después de su muerte todavía se interpretaba su música. En Potosí se copió, en 1784, su Misa en Fa mayor, cuyo manuscrito fue descubierto por Robert Stevenson hace 10 años en el archivo de la Catedral de Sucre.

La ciudad residencial de los ricos mineros de Potosí fue la ciudad de La Plata, también conocida como Charcas, Chuquisaca y Sucre, actual capital de Bolivia. Fundada en 1538, fue ascendida a Obispado en 1552 y a Real Audiencia en 1559. Pocos años más tarde, en 1568, se fundó la primera escuela de música de La Plata, a cargo de Juan de Peña Madrid y Hernán García. La Catedral de La Plata, que así como la de Ciudad de México dependía litúrgicamente de la Catedral de Sevilla, pronto adquirió enorme magnificencia musical, de la cual da fe el riquísimo archivo que ahí se conserva hasta hoy. Las obras de maestros europeos y locales del archivo de La Plata hacen que consideremos a esta ciudad como el centro musical más importante de la región andina de América del Sur, entre 1600 y 1800, que pudo utilizar una orquesta de más de cincuenta músicos a comienzos del siglo XVIII y que contó, incluso, con un castrato —Francisco de Otal— que pronto se convirtió en la sensación de La Plata.

Entre 1597 y 1620 la Catedral de Sucre tuvo como Maestro de Capilla al célebre Gutierre Fernández Hidalgo, quien después de sus penosas experiencias de Bogotá y Quito, luego de pasar por Cuzco, encontró por fin el lugar indicado para desarrollar su arte. No se conservan indicios en Sucre de su obra musical, sólo sabemos que intentó hacerlas editar sin que ello se lograra materializar.

El compositor más importante del ámbito chuquisaqueño fue Juan de Araujo (1646-1714) nacido en Villafranca, España, en 1646, trasladado a Lima a temprana edad con su padre, funcionario del Virrey del Perú, Conde de Lemos. Estudió en Lima, en la Universidad de San Marcos, con Tomás de Torrejón y Velasco; fue Maestro de Capilla de la Catedral de Lima (c. 1670-1676), luego viajó a Panamá, para regresar al Perú, donde fue contratado como Maestro de Capilla de la Catedral del Cuzco y, finalmente, en 1680, de la Catedral de La Plata, donde permaneció hasta su muerte en 1714. El archivo de Sucre posee más de un centenar de obras de Juan

de Araujo, religiosas y profanas, todas ellas de gran calidad, entre las que sobresalen sus villancicos para varios coros y continuo.

Los villancicos son composiciones para una o más voces y acompañamiento instrumental que se cantaban en la iglesia, para Navidad u otras festividades, de carácter alegre y con intención las más de las veces moralizante;

Ej. 4

JUAN DE ARAUJO
Recordar jilguerillos
Seminario de San Antonio Abad, Cuzco
Transcr. S. Claro

Musical score for the first system of "Recordar jilguerillos". It features three staves: TIPLE 1°, TIPLE 2°, and CONTINUO. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The lyrics for TIPLE 1° are "Re-cor-dar jil-gueri - llos que no duermen las a - -". The lyrics for TIPLE 2° are "Desper-tad rui-se-ño - - res que no". The CONTINUO staff provides a rhythmic accompaniment.

Musical score for the second system of "Recordar jilguerillos". It features three staves: TIPLE 1°, TIPLE 2°, and CONTINUO. The lyrics for TIPLE 1° are "- ves cuando ve-lan dos so - - les re-cor-dar rui-se-ño - -". The lyrics for TIPLE 2° are "duermen las a - ves cuando bri-lan dos so-les. Desper-tad rui-se-ño - -". The CONTINUO staff continues the accompaniment.

Musical score for the third system of "Recordar jilguerillos". It features three staves: TIPLE 1°, TIPLE 2°, and CONTINUO. The lyrics for TIPLE 1° are "- res que no duermen las a - ves cuando ve-lan dos so - - les". The lyrics for TIPLE 2° are "- res que no duermen las a - ves cuando bri-lan dos so - - les so - - les". The CONTINUO staff continues the accompaniment.

se caracterizan por la alternancia entre un estribillo y varias coplas. Famosa fue la célebre poetisa mexicana, Sor Juana Inés de la Cruz, monja jeronimita, que escribió 15 colecciones de villancicos entre 1677 y 1691, los que recibieron música de compositores como Antonio de Salazar y Manuel Zu-

maya, autor de la segunda ópera, *Partenope* (1711), compuesta en el Nuevo Mundo.

Un género de villancicos que recibió especial atención de los compositores de la época, fue el de los "villancicos de negros", que imitaban el len-

Ej. 5

ANONIMO
Pasacualillo, Villancico de Negros
Seminario de San Antonio Abad, Cuzco
Transcr. S. Claro

Musical score for the first system of the piece. It consists of three staves: Tiple I, Tiple II and Tiple III, and Alto Tenor. The lyrics are: Pasacua-li - llo Pasacua-li - llo, Anto-ni - flo, juzquele pli - mo, quequele.

Musical score for the second system of the piece. It consists of three staves: Tiple I, Tiple II and Tiple III, and Alto Tenor. The lyrics are: Fla-ci-qui - llo, Manue-li - llo, pli - mo, quequele pli - mo, quequele.

Musical score for the third system of the piece. It consists of three staves: Tiple I, Tiple II and Tiple III, and Alto Tenor. The lyrics are: vengatur lo negli-llo lone-gli-llo, pli - mo, que man - dael señor alca - de.

guaje deformado de los esclavos negros, su práctica de canto responsorial —donde una voz lleva el papel principal, secundada por el coro— y la alegría de sus danzas que acompañaban con tambor, flautas nasales e idiófonos tales como quijadas de caballo, palos frotados y marimbas, como lo describe el *Mercurio Peruano* en junio de 1791. Muchos villancicos de negros se conservan en los archivos del continente con características muy similares unos de otros, pero siempre concebidos de acuerdo al estilo armónico imperante en la época.

* * *

Los viajes entre La Plata y Cuzco eran tan frecuentes como provistos de belleza y peligros. Luego de enfrentar las soledades del altiplano y atravesar el legendario lago Titicaca, debían remontarse hasta alturas agrestes para llegar a la capital del antiguo imperio inca, Cuzco, en el corazón de América del Sur.

Desde que Cuzco fue fundada como ciudad española, se hizo presente la actividad artística y, especialmente, el cultivo de la música. No sólo en la Catedral de Cuzco se escuchaban los sonidos armoniosos de voces e instrumentos, sino también contribuyeron al esplendor musical órdenes religiosas tales como la Compañía de Jesús, que mantuvo el Colegio de San Bernardo.

En el Seminario de San Antonio Abad, fundado en 1598, se estableció la primera escuela del Nuevo Mundo donde se enseñaba sistemáticamente la música polifónica e instrumentos. El Seminario de San Antonio Abad, en el Cuzco, alberga actualmente un riquísimo archivo de manuscritos de música virreinal, donde figuran obras de célebres maestros peninsulares y de compositores locales: Juan de Araujo, Tomás de Torrejón y Velasco, Sebastián Durón, Fray Esteban Ponce de León, Roque Ceruti y muchos otros. Las composiciones se conservan en *partes* separadas que forman un fajo de papeles doblados por la mitad que contiene todas las *partes* de la obra, las que, a su vez, llevan escrita la música que debe interpretar cada voz o instrumento.

La Catedral de Cuzco, una de las más hermosas de América, se distingue, así como la de Ciudad de México, por su gran coro situado en la nave central de la iglesia, por sus tallas y retablos de rica ornamentación y por su construcción sólida que permite sostener en sus torres un sistema de grandes campanas, que interpretan una impresionante polirritmia a la hora del Ángelus. Maestros de Capilla de la Catedral de la importancia de Gutierre Fernández Hidalgo, Juan de Araujo o Fray Esteban Ponce de León, realizaron la actividad musical del Cuzco que nada tuvo que envidiar a Lima o a las capitales europeas.

El idioma quechua implantado por los conquistadores incas en el Perú, recibió especial atención de parte de los religiosos misioneros como medio

de adoctrinamiento. En 1598, el franciscano Gerónimo de Oré (1554-1629) insistía que debía enseñarse a los indios oraciones en quechua, cantadas con melodías nativas o europeas. En su *Symbolo Catholico Indiano* (Lima: Antonio Ricardo, 1598) Oré considera que los indios deben aprender canto llano y polifonía con buenos maestros, porque "el estudio de la música conduce a su conversión". En Cuzco, en 1631, el terciario franciscano Juan Pérez Bocanegra escribió su *Ritual Formulario, e institución de curas* (Lima: Gerónimo de Contreras, 1631), que finaliza con la primera pieza de polifonía vocal impresa en el Nuevo Mundo: una oración en quechua para cuatro voces, *Hanacpachap*, compuesta probablemente por un indio "para que la canten los cantores, en las processiones, al entrar en la Iglesia". Llama la atención que haya sido Lima, en el siglo xvii, y no México, la primera ciudad en el continente donde se imprime música polifónica. Desde 1556 México ya contaba con imprenta musical a cargo del italiano Juan Pablos —y posteriormente de Pedro Ocharte—, pero los grandes libros que allí se imprimieron contenían sólo canto eclesiástico a una voz.

La capital del virreinato del Perú contó con un equipo musical acorde con el rango y boato de la ciudad de Los Reyes. La Catedral de Lima albergó en su seno a músicos de fama internacional y su capilla de música tomaba parte en las principales ceremonias limeñas. El sucesor de Juan de Araujo como Maestro de Capilla de la Catedral de Lima fue don Tomás de Torrejón y Velasco, nacido en Villarrobledo, España, en 1644, y llegado a América del Sur al servicio del Virrey Pedro Fernández de Castro y Andrade, Conde Lemos. La fama de Torrejón y Velasco fue muy grande y sus obras se interpretaron en casi todo el continente; conocemos la existencia de obras de él hasta en Guatemala, pero la mayoría de sus manuscritos se conservan actualmente en el Cuzco. Sin duda esta fama influyó para su nombramiento como el séptimo Maestro de Capilla, el 1º de julio de 1676, siendo el primer seglar que ocupaba el cargo sin tener órdenes sacerdotales; en este puesto permaneció hasta su muerte en 1728. Anteriormente Torrejón fue Corregidor y Justicia Mayor en la provincia de Chachapoyas, al nororiente del Perú, un lugar que el *Mercurio Peruano* del 2 de agosto de 1791 describía como de clima benigno "en donde parece derramó el Criador todos sus tesoros".

Aparte de la obra religiosa y secular de Tomás de Torrejón y Velasco, entre las que sobresalen su *Magnificat*, *Dixit Dominus* y varios villancicos que han sobrevivido a la acción del tiempo, se destaca especialmente su ópera *La Púrpura de la Rosa*, la primera ópera escrita y representada en el continente, estrenada en Lima el 19 de octubre de 1701. *La Púrpura de la Rosa* fue encargada a Torrejón por el Virrey del Perú don Antonio Portocarrero de la Vega (1636-1705), Conde de la Monclova, para conmemorar el primer año de reinado y décimo octavo natalicio de Felipe v. El texto de la ópera fue adaptado, con pocas modificaciones, del libreto escrito por Pedro

Calderón de la Barca —el autor dramático más popular en la colonia—, cuya *Púrpura de la Rosa* fue, asimismo, la primera ópera española que se presentó en Madrid, el 17 de enero de 1660, con música del célebre compositor Juan Hidalgo. Hidalgo fue, probablemente, el profesor de Torrejón y Velasco en Madrid, antes de que este último viajara a América en 1667.

La Púrpura de la Rosa de Torrejón es una obra de gran calidad musical y efectivo mérito dramático. Consta de una loa, que viene a ser una especie

Ej. 6

TOMAS DE TORREJON Y VELASCO

La Púrpura de la Rosa

Biblioteca Nacional, Lima

Transcr. C. Araya - L. M. Osés.

Ya del mon-te en que ha-bi - ta de - jan —

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in treble clef with a common time signature. The middle staff is the right-hand piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment in bass clef. The lyrics 'Ya del mon-te en que ha-bi - ta de - jan —' are written below the vocal staff. The music features a key signature of one flat and a common time signature. There are some performance markings like '4 3' in the bass line.

do el es - plendor del — templo a los um - bra -

The second system continues the musical score with three staves. The lyrics 'do el es - plendor del — templo a los um - bra -' are written below the vocal staff. The musical notation includes various rhythmic values and rests. There are performance markings like '(4 3)' in the bass line.

- les Ca - lío - pe su in - flu - jo des — ti - no

The third system concludes the musical score with three staves. The lyrics '- les Ca - lío - pe su in - flu - jo des — ti - no' are written below the vocal staff. The music continues with similar notation to the previous systems, including performance markings like '6' in the bass line.

de introducción a la obra, cuyo texto se aparta del de Calderón pues fue compuesto especialmente para la oportunidad, como era costumbre de la época; le siguen arias, recitativos, coros y participaciones instrumentales, dentro y fuera de la escena, utilizando tres escenarios, trucos teatrales y efectos de realismo escénico, donde la unidad y coherencia arquitectónica se obtienen por medio de una sólida estructura musical, producto de la maestría y talento del compositor.

El teatro musical en el Nuevo Mundo tuvo gran repercusión y fue cultivado intensamente. Famosas fueron las representaciones teatrales con música que se hacían en la ciudad del Cuzco. En Lima la primera ópera se estrenó, como hemos visto, en 1701; en México, Manuel Zumaya compuso su *Partenope* en 1711, usando el libreto de Stampiglia, el mismo que utilizaría G. F. Handel en 1730 para su ópera del mismo nombre. Sin embargo, entre ambas obras media una diferencia básica. *La Púrpura de la Rosa* de Torrejón pertenece, por su estilo y concepción, a la escuela española de ópera, la cual, pese a su breve existencia, había alcanzado características de individualidad e independencia de otros estilos bastante señaladas. En América la existencia de una escuela española de ópera fue aún más efímera y podríamos decir que ella está representada, precisamente, por esta obra. Con el advenimiento del siglo XVIII y de los Borbones al trono de España, el favor real se inclinó decididamente hacia Italia y el drama español fue prácticamente desterrado de los entretenimientos cortesanos de Madrid. El propio Felipe V, el primer soberano Borbón que reinó sobre las colonias de ultramar, favoreció la ópera italiana, decidiendo, por lo tanto, el fin de la hegemonía del estilo español en el drama musical. Pronto se hizo sentir en América la influencia italiana: en Perú, el primer vasallo español de los Borbones fue el Virrey Don Manuel de Oms y Santa Pau, Marqués de Castell dos Ríos, quien hizo su entrada pública en el gobierno el 7 de julio de 1707, es decir, seis años después del estreno de *La Púrpura de la Rosa*. El Marqués de Castell dos Ríos —entusiasta admirador de las bellas artes y la música, que congregaba a los mejores ingenios de su tiempo todos los lunes en el palacio real— traía como director de su capilla de música al compositor milanés Roque Ceruti († 1760), quien más tarde, luego de haber estado siete años en Trujillo (1721-1728), iba a suceder a Torrejón y Velasco como Maestro de Capilla de la Catedral de Lima. La influencia de Roque Ceruti fue decisiva para desterrar el estilo español del Perú colonial e implantar, con enorme vitalidad, el estilo de ópera italiana que imperaba prácticamente en toda Europa y que ahora inundaba el continente americano.

La Partenope de Manuel Zumaya, cuya música no ha llegado hasta nosotros, respondía al estilo italiano recientemente implantado y fue escrita sobre un libreto en italiano, en lugar de usar un texto español como el que escogió Torrejón. Zumaya —el primer Maestro de Capilla mestizo que tuvo la Catedral de México hasta 1732— continuó escribiendo villancicos, siguiendo

el estilo italiano, pero transformados en una especie de cantata en miniatura, como coro inicial y final y sucesiones de recitativos y arias.

El compositor peruano más importante del siglo XVIII fue don José de Orejón y Aparicio († 1765), sucesor de Roque Ceruti como Maestro de Capilla de la Catedral de Lima en 1760. Nacido en Huacho, Perú, fue “clérigo de menores ordenes Musico contralte desta Santa Iglesia, y actual organista interinario de ella”, como reza su solicitud para optar al cargo de organista mayor de la Catedral, en 1725, cuyo manuscrito se conserva en el Archivo Arzobispal de Lima. Su discípulo Toribio del Campo lo recordaba en el *Mercurio Peruano*, en febrero de 1792, comparándolo con su contemporáneo madrileño José de Nebra: “En el Huachano Nebra —dice—, trasladado en el Licenciado D. Joseph Orejón de Aparicio baxo de cuyos dedos era animado el órgano; al que prestaba articulacion en el séquito de salmodia, y en el que con la variacion de sus *Registros* hacia por sus *órdenes* la imitacion de instrumentos, animales y elementos”. Más adelante Toribio del Campo destaca la superioridad de Aparicio con respecto a Roque Ceruti y dice que Aparicio “reparó los descaminos de Ceruti en algún modo, y aprovechó tal qual rasgo de *melodia* que á este se deslizaba”.

En el Archivo Arzobispal de Lima se custodian tres obras de música religiosa de Orejón y Aparicio y 17 villancicos para voz sola, dúos, tríos y coro de cuatro voces, dedicados a la Virgen, al Santísimo Sacramento y a San José. A ello debemos agregar su cantata para voz solista, violines y continuo, *Mariposa*. En todas estas obras Orejón y Aparicio muestra una calidad extraordinariamente alta y uniforme, y su legado musical, especialmente porque se trata de un compositor nacido y educado en América, enorgullece a nuestro continente y, en especial, al Perú.

Lima es una ciudad de contrastes que conserva, cual museo vivo, los monumentos que albergaron la magnificencia artística del pasado. La Catedral fue escenario obligado de festividades reales y episcopales, donde se estrenaron las obras musicales de mayor importancia del virreinato. Las órdenes religiosas contribuyeron, igualmente, con conventos y claustros embellecidos por pinturas dedicadas a relatar la vida y milagros de tal o cual santo. Las calles de Lima, con esos hermosos balcones de los que van quedando tan pocos, son tan características como sus procesiones, que congregan a miles de fieles para honrar una imagen sagrada y dedicarle cánticos de alabanza, siguiendo una costumbre introducida en América desde los primeros pasos de los conquistadores, en el siglo XVI.

* * *

Siendo sólo una Capitanía General, el Reino de Chile no estuvo ausente del proceso artístico de la colonia, si bien con más modestia que sus hermanas situadas a la vera de Los Reyes o de ricos filones auríferos. Los pocos

monumentos coloniales que se conservan son los testimonios presenciales de la música de ocasión que “se improvisaba para celebrar los regocijos públicos de la Colonia. Cuando un nuevo Presidente arribaba a nuestras tierras, cada vez que era consagrado un Obispo, con motivo de una profesión religiosa o de la recepción de una priora”, como dice el historiador don Eugenio Pereira Salas, aparte de villancicos y música religiosa. La actividad musical se centró en la Catedral, a partir de 1652, la que recibía el repertorio musical de la Catedral de Lima. El siglo XVIII, como en el resto de América, “representa la soberanía del espíritu francés” en Chile que se manifiesta en la vida de las tertulias, que congregaron en torno al pianoforte y al clavecín a la sociedad de la época, la que cultivaba con pasión el arte musical al estilo italiano. Los músicos peninsulares que ejercen influencia son, especialmente, el P. Antonio Soler (1729-1783), discípulo de Domenico Scarlatti, y Antonio Ripa, cuyas numerosas obras gozaron de gran acogida entre el público americano. Desde el Perú viajaron a Chile, para hacerse cargo de la capilla de música de la Catedral de Santiago, José Bernardo Alzedo, autor del himno nacional del Perú, Bartolomé Filomeno y, especialmente, José de Campderrós, quien llegó de Lima en 1793. Nacido en Barcelona, Campderrós dejó una herencia musical bastante considerable, especialmente en su repertorio de villancicos y música religiosa, que se conserva en su mayoría en el archivo de la Catedral de Santiago, luego que su esposa legara sus partituras a la Catedral un año después de su muerte, en 1803.

* * *

Antes de la creación del Virreinato del Río de La Plata en 1776, la hegemonía cultural del hemisferio sur en América estaba centrada, prácticamente, en Lima. Desde Lima se distribuían las mercaderías y los libros llegados de España a las demás ciudades del virreinato, y desde Lima se proveía de repertorio musical a la ciudad de Buenos Aires, pasando antes por Santiago del Nuevo Extremo. En los siglos XVII y XVIII la ciudad de Córdoba fue el centro cultural por excelencia de Argentina, desplazada posteriormente por Buenos Aires cuando ésta, como capital del nuevo virreinato, progresó hasta competir en importancia con Lima. En Córdoba destacan algunos misioneros jesuitas, entre ellos Domenico Zipoli; pero la expulsión de los jesuitas, en 1767, paralizó el desarrollo musical de la zona. Los misioneros, sin embargo, habían sembrado la simiente que permitiría un futuro esplendor musical. En Buenos Aires el siglo XVIII se caracteriza por las tertulias donde “el clave, la flauta y el violín dieron intensa vida a los salones porteños”. En 1757 se inauguró un efímero teatro de ópera que congregó a algunos compositores italianos. Por la misma época destacaron los músicos de la Catedral de Buenos Aires, especialmente José Antonio Picasarri (1769-1843), figura señera de la cultura musical argentina y Maestro de Capilla de la Catedral desde 1807.

* * *

Antes del siglo XVIII Brasil no puede competir con las capillas musicales de México, Bogotá, Lima o Cuzco; en cambio, a partir de la segunda década del mismo siglo se desarrolló una extraordinaria actividad musical en la región de Minas Gerais: Villa Rica, Tijuco, Sao Joao, Ouro Preto y otras "villas" que atrajeron a miles de habitantes en pos del oro y los diamantes de esa rica región y que dejaron monumentos excepcionales de la expresión del barroco arquitectónico, marco adecuado a una actividad musical intensa. Esta se expresa también en la música dramática que permitió establecer "Casas da Opera" en Villa Rica, Rio de Janeiro, Sao Paulo, Bahía, Recife, Belem, etc. Ahí se estrenaron óperas bufas, especialmente de Antonio José da Silva (1705-1739), "el Judío", y otros géneros operáticos y se destacaron las célebres modinhas brasileñas, canciones de carácter a la vez tierno y gracioso, que simbolizan el espíritu y la sensibilidad del siglo XVIII en Portugal y Brasil, a las que se agregaron los fados, o bailes.

Aparte del P. José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830), el más célebre compositor carioca, destaca entre los músicos de Minas Gerais el organista y compositor mulato José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (c. 1740/50-1805), activo especialmente en Arraial do Tejuco y Villa Rica, quien falleció en Rio de Janeiro en 1805. Autor de más de cincuenta obras, de las cuales se conservan muy pocas, Lobo de Mesquita se distingue por la alta calidad de su producción que está muy cercana al clasicismo europeo de fines del siglo XVIII.

* * *

Esta apretada síntesis en que hemos presentado la música creada e interpretada en el continente americano, entre los siglos XVI al XVIII, constituye, a nuestro juicio, una prueba inequívoca de la grandeza y el esplendor con que se cultivó la música virreinal en el Nuevo Mundo. Esperamos haber contribuido a una valorización más exacta de nuestro pasado cultural, contribución que ha sido posible, en gran medida, gracias a un Convenio de Cooperación celebrado entre las Universidades de Chile y de California, que patrocinó nuestras dos giras por el continente.

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

Ofrecemos a continuación la bibliografía que ha servido para la preparación de este trabajo, entre la que destacamos el aporte capital del distinguido musicólogo norteamericano Dr. Robert Stevenson.

ARRÓSPIDE, César y HOLZMANN, Rodolfo. "Catálogo de los Manuscritos [de Música] existentes en el Archivo Arzobispal de Lima", *Cuaderno de Estudio*, III/7, Instituto de Investigaciones Históricas (Lima, 1949), pp. 36-49.

- AYESTARÁN, Lauro. "El Barroco Musical Hispano-Americano: los Manuscritos de la Iglesia de San Felipe Neri (Sucre, Bolivia) existentes en el Museo Histórico Nacional del Uruguay", *Anuario*, Vol. I (1965), Instituto Interamericano de Investigación Musical (New Orleans: Tulane University, 1965), pp. 55-93.
Domenico Zipoli. Vida y Obra, Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Lecturas Musicológicas Nº 1 (Buenos Aires, 1962), 39 p.
 "Domenico Zipoli y el barroco sudamericano", *Revista Musical Chilena*, XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962), pp. 94-124.
 "La Misa para Día de Difuntos de Fray Manuel Ubeda (Montevideo, 1802)", *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, Nº 9 (Montevideo, 1952), pp. 75-93.
- BALAGUER, Pablo Hernández. "La capilla de música de la catedral de Santiago de Cuba", *Revista Musical Chilena*, XVIII/90 (octubre-diciembre, 1964), pp. 14-61.
 "Panorama de la Música Colonial Cubana", *Revista Musical Chilena*, XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962), pp. 201-208.
- BARBACCI, Rodolfo. "Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano", *Fenix. Revista de la Biblioteca Nacional*, Nº 6 (Lima, 1949), pp. 413-510.
- BARWICK, Steven. *The Franco Codex of the Cathedral of Mexico*. (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1965), 117 p.
- CALCAÑO, José Antonio. "Música Colonial Venezolana", *Revista Musical Chilena*, XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962), pp. 195-200.
- CATALYNE, Alice Ray. "Music of the Sixteenth to Eighteenth Centuries in the Cathedral of Puebla, Mexico", *Anuario*, Vol. II (1966), Instituto Interamericano de Investigación Musical (New Orleans: Tulane University, 1966), pp. 75-90.
- CHASE, Gilbert. *The Music of Spain*, 2nd. ed. (New York: Dover, 1959), 383 p.
- CLARO, Samuel. "Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana", *Revista Musical Chilena*, XXI/101 (julio-septiembre, 1967), pp. 8-25.
 "La Música en las Colonias Españolas", Editorial, *Revista Musical Chilena*, XXI/100 (abril-junio, 1967), pp. 6-7.
 "La Música en las Misiones Jesuitas de Moxos", *Revista Musical Chilena*, XXIII/108 (julio-septiembre, 1969), pp. 7-31.
 "La Investigación Musical en Hispanoamérica", en prensa: *Revista Musical*, Conservatorio Nacional de Música (México, 1969).
 "La música secular de Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728). Características de su estilo y notación musical", en prensa: *Parámetros*, Nº 2 (Caracas, 1969).
 "La Virgen Peregrina", *Heterofonía*, I/4 (México, enero, 1969), pp. 29-35.
 "Música Dramática en el Cuzco durante el Siglo XVIII. Catálogo de Manuscritos de Música del Seminario de San Antonio Abad, Cuzco-Perú", en prensa: *Anuario* (1969), Instituto Interamericano de Investigación Musical (New Orleans: Tulane University, 1969).
 "Un jugueteo de fuego", *Heterofonía*, II/7 (México, julio, 1969), pp. 15-18 y 24-25.
 "Un órgano barroco boliviano", *Revista Musical Chilena*, XXI/100 (abril-junio, 1967), pp. 31-38.
- CORREA DE AZEVEDO, Luis Heitor. "Música y cultura en el Brasil en el siglo XVIII", *Revista Musical Chilena*, XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962), pp. 135-152.
- CURT LANGE, Francisco. *A Organização Musical Durante o Período Colonial Brasileiro* (Coimbra, 1966), 106 p.
 "La música en Minas Gerais durante el siglo XVIII", S.O.D.R.E., Nº 5 (Montevideo, 1957), pp. 47-74.
 "La Música en Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII)", *Revista Musical Chilena*, Nos. 102-103 (1967-1968), 129 p.
Os Compositores na Capitania Geral das Minas Gerais (Marília, 1965), 111 p.

- FURLONG, Guillermo S. I. *Músicos Argentinos durante la Dominación Hispánica* (Buenos Aires: Ed. Huarpes, 1945), 203 p.
- GARCÍA QUINTANILLA, Mons. Julio. *Historia de la Iglesia en La Plata*, Vols. I y III (Sucre, Bolivia, 1964).
- GESUALDO, Vicente. "La Música en la Argentina durante el Período Colonial", *Revista Musical Chilena*, XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962), pp. 125-134.
- HELMER, Marie. "Apuntes sobre teatro en la Villa Imperial de Potosí. Documentos del Archivo de Potosí (1572-1636)", *Revista del Instituto de Investigaciones Históricas*, I/2 (Potosí: Universidad Tomás Frías, 1962), pp. 215-223.
- LIRA ESPEJO, Eduardo. "Clásicos musicales venezolanos de la Colonia", *Romances* (México, 15-IX-1940), p. 13. Citado en FURLONG, *Músicos Argentinos*.
- LOHMANN VILLENAS, Guillermo. *El Arte Dramático en Lima durante el Virreynato* (Madrid: Estades, 1945).
- MERCURIO PERUANO. "Carta sobre la Música: en la que se hace ver el estado de sus conocimientos en Lima, y se critica el Rasgo sobre los Yaravies impreso en el *Mercurio* num. 101", por J. T. C. y P., IV/117-118 (16 y 19-II-1792), fols. 108-115 y 116-118.
 "Descripción corográfica de la Provincia de *Chachapoyas*, V/165 (2-VIII-1792), pp. 214-226.
 "Idea de las Congregaciones Públicas de los Negros Bozales", II/48-49 (16 y 19-VI-1791), fols. 112-117 y 120-125.
 "Nuevos Establecimientos de Buen Gusto", por Hesperióphylo (pseud.), II/42 (26-V-1791), pp. 64-67.
- MITJANA, Rafael. "La Musique en Espagne", *Encyclopedie de la Musique Lavignac*, Parte I, Vol. IV, pp. 1913 ss.
- PALMA, Ricardo (ed.). *Anales del Cuzco. 1600 á 1750* (Lima: Impr. del Estado, 1901), 483 p.
- PARDO TOVAR, Andrés. "Los problemas de la cultura musical en Colombia", *Revista Musical Chilena*, XIII/64-66 (1959).
- PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile* (Santiago: Imprenta Universitaria, 1941), 373 p.
- SALAZAR, Adolfo. *La Música de España. La Música en la Cultura Española* (Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1953), 310 p.
- SALDÍVAR, Gabriel. *Historia de la Música en México (Epocas Precortesiana y Colonial)* (México: Publicaciones del Departamento de Bellas Artes, 1934), 324 p.
- SAS, Andrés. "La Púrpura de la Rosa", *Boletín de la Biblioteca Nacional*, II/5 (Lima, octubre, 1944), p. 9.
 "La vida musical en la Catedral de Lima durante la Colonia", *Revista Musical Chilena*, XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962), pp. 8-53.
- SPELL, Lota M. "Los primeros libros de música impresos en América", *Boletín Latinoamericano de Música*, Tomo V (Montevideo, octubre, 1941), pp. 195-201.
- STEVENSON, Robert. "El Archivo Musical de Bogotá". Incluido en *La Música Colonial en Colombia*, pp. 28-62.
 "The Afro-American Legacy (to 1800)", *The Musical Quarterly*, LIV/4 (October, 1968), pp. 475-502.
 "Chilean Music in the Santa Cruz Epoch", *Inter-American Music Bulletin*, N° 68 (Washington: Pan American Union, September, 1968), pp. 1-18.
 "European Music in 16th Century Guatemala", *The Musical Quarterly*, L/3 (July, 1964), pp. 341-352.
Music in Aztec & Inca Territory (Berkeley: University of California Press, 1968), 378 p.

- Music in Mexico. A Historical Survey* (New York: Thomas Y. Crowell C., 1952), 300 p.
- The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs* (Washington: Pan American Union, 1959), 331 p.
- "Music Research in South American Libraries", *Inter-American Music Bulletin*, Nº 18 (Washington: Pan American Union, July, 1960), pp. 1-4.
- La Música Colonial en Colombia*, trad. Andrés Pardo Tovar, Publicaciones del Instituto Popular de Cali. Departamento de Investigaciones Folclóricas, Nº 1 (Cali, Colombia, 1964), 62 p.
- "La música colonial en Colombia", *Revista Musical Chilena*, XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962), pp. 153-171.
- "Música en Quito", *Revista Musical Chilena*, XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962), pp. 172-194.
- Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley: University of California Press, 1961), 523 p.
- "Torrejón y Velasco, Tomás de", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, XIII (1966), col. 570.
- SUBIRA, José. *Historia de la Música* (Barcelona: Salvat, Editores S.A., 1947), Vol. I. *Historia de la Música Teatral en España* (Barcelona: Ed. Labor, 1945), 214 p.
- VARGAS UGARTE, Rubén S. I. "Notas sobre la Música en el Perú", *Cuaderno de Estudio*, III/7, Instituto de Investigaciones Históricas (Lima, 1949), pp. 25-35.
- "Un archivo de música colonial en la ciudad del Cuzco", *Mar del Sur. Revista Peruana de Cultura*, V/26 (marzo-abril, 1953), pp. 1-10.
- VEGA, Carlos. "Un códice peruano colonial del siglo XVII", *Revista Musical Chilena*, XVI/81-82 (julio-diciembre, 1962), pp. 54-93.

Algunos aspectos de la música actual:

Panorama y Retrospectiva

por *Juan Allende-Blin*

Ordenar argumentos, encauzarlos, darles forma de tal manera que convenzan, es lo que denominamos retórica. Pero Aristóteles la define aún más concisa y ampliamente como el arte de persuadir.

Esta *techné* ha sobrevivido especialmente en la oratoria, en el drama y, ocultamente, en la música.

La construcción dramática aristotélica ha echado tan profundas raíces en nosotros, que casi no la percibimos. Los conceptos de *poiesis*, *mimesis* y *kátharsis* han impregnado nuestra percepción de tal manera que nos han eneguecido para poder observar y pensar nuevas premisas de nuestra comunicación.

Así hemos entrelazado la creación y la imitación a tal punto que sólo desde hace medio siglo nos podemos imaginar una creación no imitativa.

El drama basado en Aristóteles nos fijó una curva emocional paralela a una identificación con el goce catártico de la cual muy difícilmente nos separamos. Menos aún en la música; antecedente y acompañante del drama griego.

Aristóteles había observado una ley general en los dramas de su tiempo que puede resumirse así:

comienzo de la obra a la vez que de la tensión dramática; desarrollo de la trama con aumento de la tensión hasta culminar en la *kátharsis*, es decir, en un punto de tensión máxima seguido de la purgación o resolución de esta tensión.

Es preciso recordar el carácter netamente fisiológico que Aristóteles le dio al concepto *kátharsis* para darse cuenta del carácter orgiástico del drama aristotélico, tan arraigado a nuestra percepción como oculto a nuestra conciencia.

Desde el comienzo de este siglo —y de una manera cada vez más lúcida— nos apartamos de la concepción aristotélica del arte, de su retórica aplicada al drama, de sus consecuencias y ramificaciones.

La separación entre la creación y la imitación (entre *poiesis* y *mimesis*) enunciada en la literatura teórica y prácticamente por un Vicente Huidobro, fue realizada en pintura por un Kandinsky, por un Mondrian, por un Malevitch. El problema de la identificación y del goce sensorial elucidado por Bertolt Brecht lo condujo a la concepción del *teatro épico* en contraposición

a la del *teatro dramático aristotélico*. Las nuevas construcciones teatrales de Samuel Beckett muestran y demuestran soluciones convincentes de una retórica anti-aristotélica. Observemos, por ejemplo, "En attendant Godot": la pieza se compone de dos actos; el segundo es una variación del primero; ambos poseen una construcción paralela; la *kátharsis* no está dentro sino fuera de la obra, se produce al caer el último telón, al recapitular mentalmente lo acaecido. La *kátharsis* emerge aquí de la angustia y de la reflexión. De la reflexión de la angustia y de la angustia de la reflexión. El paralelismo entre acción y emoción ha sido destruido. Se inician así nuevos métodos de comunicación.

En música sucede algo similar: Erik Satie ideó a comienzos del siglo lo que él denominó "musique d'ameublement", como aquella que escribiera para la inauguración de una exposición. Satie había dispuesto a los músicos en diversas salas de la galería, quienes debían interpretar independientemente sus respectivas partes. Era deseo expreso del compositor el que el público paseara y conversara durante la ejecución de su "musique d'ameublement". La composición de Satie se amalgamaba a la composición colectiva del público.

Otro ejemplo lo constituye la Cantata para voz y orquesta "Sócrates". En contraposición a los dramáticos textos de Platón narrando la muerte de Sócrates, la música de Satie no abandona durante toda la obra un tono estático, casi monótono, que separa nítidamente los planos musical y literario. Los bloques sonoros muestran su belleza pura. El texto se percibe claramente en todas sus profundidades.

Para no aumentar excesivamente estos ejemplos de una nueva retórica musical, me limito a insinuar el estudio de este aspecto en las últimas obras de Franz Liszt ("Nuages gris", p. ej.), en las obras de Anton Webern y de John Cage, para compararlas con composiciones basadas en la retórica aristotélica, cuya cristalización más típica fue la forma sonata.

Pero un cambio en la retórica, es decir, en la manera de comunicarnos, de persuadirnos y de emocionarnos, presupone cambios más profundos: así, por ejemplo, nuevas posiciones filosóficas, nuevos conocimientos científicos, nuevas estructuras sociales, nuevos medios y técnicas de información, etc. Estas innovaciones han contribuido a la formación de un nuevo vocabulario a la vez que a una diferente concepción del vocabulario. Ciertos límites artificiales —fijados por determinadas funciones sociales o por algunos aspectos técnicos— van corrigiéndose o van desapareciendo. Tal vez se creen así nuevas fronteras que a su vez generaciones posteriores delaten por su estrechez o insuficiencia.

Estas ideas que vengo exponiendo desde hace años, desde mi conferencia "Konstruktion als Mitteilung" (Construcción y comunicación) que fuera publicada en 1960, explican creo el lenguaje de los compositores de mi generación: György Ligeti, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Earl Brown, Morton Feldman y Dieter Schnebel.

György Ligeti creó en "Aventures & Nouvelles Aventures" un teatro musical imaginario. En esta obra en dos partes para tres cantantes y siete instrumentistas, Ligeti hace un nuevo empleo de la *mimesis* al imitar modelos de conducta y de reacción a través de ruidos y de elementos fonéticos e instrumentales que él recorta y monta sin una trama explícita, sin texto, sin la causalidad lógica usual. Los elementos sonoros, que van desde los fonéticos hasta los instrumentales —incluyendo suspiros, risas, sollozos, gritos, etc.— expresan sentimientos que insinúan acciones imaginarias. Este teatro musical sitúa su escenario en la imaginación de cada auditor.

Pierre Boulez, el autor de "Polyphonie x", del primer cuaderno de "Structures", de "Visage nuptial" y de "Soleil des eaux" se fue perdiendo en un preciosismo que desgraciadamente lo condujo a la crisis actual. Tal vez esta crisis creativa explique el hecho de que Boulez se dedique cada vez más intensamente a dirigir —lo que hace excelentemente— y que casi ya no componga.

"Structures" (Ier. Cuaderno), es una obra de un lenguaje substancial, de una gran precisión constructiva y expresiva. El empleo equivalente de sonidos y silencios y la concentración de su vocabulario en puntos altamente determinados han conducido a algunos musicólogos a hablar de "pointillismo". Esta, como todas las etiquetas es de escasa o nula importancia, pero sí lo es esa retórica anti-aristotélica creada aquí por Boulez y caracterizada por la ausencia de desarrollo dramático (en el sentido ya descrito) y —en cambio— por el equilibrio de tensiones que permite grandes contrastes dinámicos, rítmicos, de altura y de color sonoros, de articulación, etc. La construcción severa encuentra su comunicación singular. ¿O es a la inversa, que la nueva manera de comunicación se manifiesta a través de una construcción severa?

A Stockhausen le debemos algunos estudios sin duda fundamentales sobre los distintos parámetros de la música (altura del sonido, color sonoro, ritmo, metro, intensidad) y sus interrelaciones. A Stockhausen le debemos también los primeros ensayos serios en el campo de la música electrónica. Y Stockhausen ha compuesto por lo menos una obra maestra: "Zeitmasse".

Lamentablemente Stockhausen se ha ido demagogizando. Allí están obras que lo atestiguan: "Telemusic", "Hymnen", "Aus den sieben Tagen".

"Telemusic" y "Hymnen" son composiciones para cinta magnética. En la primera de ellas ha montado Stockhausen grabaciones de música de templos japoneses junto con música folklórica de todo el mundo. De la misma técnica se sirve en "Hymnen" para hacer un gran pot-pourri de himnos nacionales y patrióticos. Ambas son obras pretenciosas y grandilocuentes que tratan de simular una universalidad y confraternidad que no logra convencer, pues son superficiales, con nexos arbitrarios. El mismo Stockhausen, con su aire de apóstol-dictador sentimental, corrobora indirectamente esta crítica al distanciarse hoy de sus obras del pasado.

“Zeitmasse” es para mí la obra más compleja y sutil de Stockhausen. Con enorme virtuosismo maneja los instrumentos y les extrae modos de expresión inusitados. Pero el factor más decisivo de “Zeitmasse” es —como el título lo indica— la medida del tiempo. Las refinadas modulaciones de metro y de “tempo” producen un tiempo “curvo”. Se podría decir que lo que la planimetría es a la estereometría lo es el tiempo “recto” al “curvo”. Este tiempo “curvo”, tal como lo encontramos por ejemplo en “Zeitmasse”, tiene como antecedentes históricos las Fantasías barrocas, en especial las de Frescobaldi, de Johann Sebastián Bach y de C. Ph. Emanuel Bach, como así mismo en ciertas composiciones de Robert Schumann (p. ej. en la 1ª y en la 6ª fuga de las “Seis Fugas sobre Bach”) como lo ha demostrado Gerd Zacher.

Mauricio Kagel es el inventor del “teatro instrumental” en el que los ejecutantes actúan —eliminando así las fronteras entre teatro, música y literatura. Kagel cuida que las acciones de los músicos no linden con las de los actores para no convertir a los músicos en actores aficionados. Kagel trata de crear acciones que al realizarse produzcan música y que como acción sean interesantes de ser vistas. Esta perspectiva lo acerca a ciertos aspectos del arte griego, del actor-músico y del arte juglaresco medieval, del músico-actor.

“Sonant” para guitarra, arpa, contrabajo y percusión contiene una parte —especialmente típica de Kagel— en la que los ejecutantes van describiendo en alta voz —y cada uno en su lengua materna— las acciones instrumentales que van realizando o van diciendo pequeños textos que glosan estas acciones. Las insinuaciones provocadas por las voces simultáneas se van entrecruzando con la compleja red de sonidos, creando una poesía misteriosa de plurales significados.

La multitud de obras importantes de Kagel es tal, que es difícil elegir ejemplos: ¿debería describir “Improvisation ajoutée” para órgano y dos asistentes que cambian registros, cantan, murmuran, aplauden, vociferan, etc., obra de carácter apocalíptico o sería preferible describir “Match” para dos violoncellos y percusión? En todo caso es indispensable decir que las concepciones de Mauricio Kagel lo han llevado a proyectar sus ideas musicales en piezas teatrales tales como “Phonophonie”, “Tremens”, “Pas de cinq” y en películas como “Antithèse”, “Solo”, “Duo” y “Halleluja”. Sus obras de cine y sus piezas de teatro están íntegramente compuestas como obras musicales. Kagel se interesa en componer no sólo con elementos sonoros sino que incorpora materiales no-sonoros y los integra en la realización de su pensamiento musical.

Earl Brown y Morton Feldman escriben ambos una música refinadísima, reservada, sin demagogia y que sin abandonar las fronteras de la música misma (como es el caso de Ligeti, de Kagel y de Cage —el promotor de la transubstanciación de las artes—) las han ampliado dándole al lenguaje musical una flexibilidad altamente sensible y nuevas dimensiones que aún se escapan a clasificaciones y etiquetas.

Dieter Schnebel es el teólogo-compositor que nos ha demostrado que una separación entre música religiosa y profana es cosa pagana, o mejor dicho: que una distinción entre la esfera religiosa y la profana no es propia ni al pensamiento cristiano ni al judío. Por el contrario, judíos y cristianos tratan de superar esta frontera acogiendo en una unidad las diversas esferas y acciones humanas. La iglesia constituye el vínculo y es el lugar de encuentro entre lo sagrado y lo profano, dice Schnebel.

Este pensamiento implícito desde hace siglos se ha ido concretizando en estos últimos años bajo nuevos aspectos y de él está surgiendo una música que las iglesias albergan, pero que es una música muy distante y distinta de la "música sacra" y que no es buena música ni tampoco sagrada.

La música de Schnebel ejemplariza esta nueva tendencia. Sus obras, especialmente la coral, hace uso de textos bíblicos en diversas lenguas simultáneamente, pero los textos aparecen atomizados en sus partículas: los fonemas, y éstos son vertidos en una rica escala entre ruidos imprecisos y sonidos determinados. Schnebel elabora así una polisemia mística y musical.

En cuanto a mis obras:

En "Distances" —para flauta, arpa, vibráfono y percusión— trato de obtener una perspectiva sonora a través de la transparencia de los instrumentos entre sí, a través de la dinámica y a través de la estructuración del tiempo.

En "Profils" —para clarinete, trompeta, trombón, violoncello y percusión— alternan dos texturas contrastantes, secciones denominadas "Profil", de carácter lineal, con aquellas que llamo "Confrontation". En éstas se confronta violentamente un principio métrico en el cual todos sus elementos están exactamente determinados con un principio amétrico, fluyente y aleatorio. Esta dialéctica en el lenguaje me llevó a sobrepasar la técnica de ejecución de algunos instrumentos, como por ejemplo la del clarinete, aumentando de ese modo su expresividad.

Con mi obra "Transformations pour orgue" del año 1952 iría yo a iniciar el movimiento de renovación del órgano. Esta breve pieza traspasaba las fronteras del "Livre d'orgue" (1951) de Olivier Messiaen al hacer, por vez primera, un empleo consecuente de los sonidos no temperados de este instrumento. Mis "Transformations" impulsaron al organista Gerd Zacher¹ a la búsqueda y al encuentro de un repertorio de obras —escritas exclusivamente para él— que han venido descubriendo aspectos absolutamente inusitados del órgano, medios técnicos, sociales, estéticos, históricos y teológicos.

¹ Es preciso recordar la labor realizada por Gerd Zacher durante su estadía en Santiago de Chile entre 1954 y 1957.

Gerd Zacher realizó memorables ciclos de conciertos dando a conocer en interpretaciones ejemplares la "Misa de órgano" de J. S. Bach y obras de Jan Sweelinck, Dietrich Buxtehude, Robert Schumann y Max Reger, que se escuchaban por primera vez en Chile.

“Echelons” es una vasta obra para órgano en tres partes: “Sonorités”, “Arrêtages” y “Sons brisés”.

En “Sonorités” la reverberación producida por las interferencias sonoras se transmite a la piel misma del auditor. En “Arrêtages” se perciben las fronteras de la audibilidad: los sonidos extremos se concentran en grandes pausas. Los silencios suenan. El oído interior y el oído exterior pierden sus límites. En “Sons brisés” hago graduar el aire de los fuelles de tal manera que los sonidos se quiebran hasta expirar, produciendo durante su trayectoria toda una escala de complejos sonoros.

A través de este bosquejo he tratado de insinuar el cambio profundo realizado en estos últimos quince años en el campo musical que hoy se desborda. Espero que el lector se inquiete por conocer lo que aún le sea desconocido y ojalá se encuentren los músicos que contribuyan a esta evolución y tal vez la superen.

El Raga Hindú, un mundo en sí mismo

por Millapol Gajardo Acuña

Introducción. Bases estéticas.

La característica esencial de la cultura Hindú es su unidad. Cada rama de esta cultura: filosofía, religión, arte y costumbres están íntimamente interrelacionadas, un hilo invisible les da vida y todas ellas son la expresión de un propósito único; el esfuerzo por alcanzar la Verdad eterna, conocerla y unirse a ese principio espiritual eterno que anima todo lo viviente. La concreción religiosa del espíritu humano y un propósito espiritual de vida forman la raíz misma de la civilización India. Todas las variadas formas que India ha entregado a la humanidad: un idioma rico y filosófico como el sánscrito, una vasta poesía y literatura épica y lírica, su drama, arquitectura, escultura, danza y música son resultantes de esta aspiración espiritual, este volverse hacia lo Divino que ha sido la fuerza básica de su cultura. Este espíritu filosófico-religioso es el que creó y saturó toda la actividad del pueblo hindú. A este vasto pensamiento no se le encerró en un credo de límites sectarios, no hubo dogmas infalibles, tampoco se señaló un camino estrecho o puerta de salvación, y ni siquiera se le asignó un nombre (el nombre de Hinduismo, como sistema, es de tiempos recientes y le fue dado por extranjeros). Fue menos un credo o culto que una tradición siempre creciente del esfuerzo del espíritu humano por conocer y realizar, en cada individuo, la Verdad eterna, la religión eterna, el *Sanathan Dharma*. Las artes, por lo tanto, también llegaron a ser un tipo de mística. Nosotros diríamos que todo arte verdadero, grande, concientemente o no, es una forma de mística, no en el sentido de credos o planteamientos sobre la creación, sino en cuanto a expresión de la Realidad Suprema, es la manifestación del estado de unión del artista con esa Realidad.

La música, por ser tal vez el único arte que utiliza un lenguaje simbólico, el de los sonidos, sin relación alguna con el mundo visible, ha sido la que mejor ha reflejado este propósito.

“La música surgió y evolucionó en India en una época en la que la mente hindú se fascinaba más por la unidad de las cosas que por su aparente diversidad y anhelaba principalmente explorar el significado central de la vida antes de preocuparse por exponer los acontecimientos de la existencia. La música India llegó a adquirir una forma artística creada para expresar, principalmente, un contenido místico. Emergió como fuente de auto expresión para fluir, eventualmente, hacia el océano de experiencias espirituales. Tocaba la mente sólo para silenciar sus pensamientos a fin de que el espíritu, en su serenidad infinita, pudiera gozar su primigenia melodía de *ser*, desdoblándose en el *llegar a ser*. Reliquias de este antiguo propósito yacen espar-

cidas hasta hoy alrededor del hacer musical de la India, cuando a pesar de todas sus exhuberancias emocionales, parece aspirar intensamente al éxtasis del silencio”¹.

Así, la música, más que cualquier otro arte, llegó a considerarse como vehículo de perfección y de unión del hombre con lo Divino, una forma de Yoga (literalmente ‘unión’), siendo el resultado de esta unión consciente la dicha suprema, la beatitud, el *Ananda*. Un musicólogo hindú ha dicho que la música India invita más bien a la contemplación que a la acción. “Interpretada de esta manera, la música India es una organización de sonidos cuya finalidad es la organización de la mente humana y, por ende, de su personalidad. Las cualidades de una mente sana son, principalmente, la firmeza, racionalidad, concentración, equilibrio y serenidad. Fortificar estas cualidades es fortificar la mente. Esta es la tarea que se propone la música India al tratar de traducir las cualidades que se requiere de la mente, convirtiéndolas en fibras fundamentales de su textura, los rasgos psicológicos, en símbolos físicos, y la necesidad de beatitud, en normas de belleza”².

La música India se propone un mejoramiento y perfección de la personalidad, un aquietamiento de la mente para que refleje mejor al espíritu, pero a la vez demanda del que la cultiva, cualidades morales y espirituales. “En la India la música no se desarrolló como entretenimiento secular sino que más bien llegó a ser una religión en sí misma, con una filosofía propia. Las notas musicales son las manifestaciones de la Más Alta Realidad, llamada *Nada Brahman* (Nada = sonido). La música no es un acompañamiento del culto religioso, es un culto religioso en sí misma. En la India no ha habido nunca una antítesis entre estética y moralidad. Jamás se ha desarrollado una doctrina estética que no fuera aceptable al más ortodoxo seguidor de la religión”³.

Algo similar podría decirse, por ejemplo, de Juan Sebastián Bach. Hay quienes piensan que la religiosidad de su música se encuentra en las obras corales, cantatas y pasiones por tener éstas un texto religioso. La verdad es que en toda la música de Bach hay una actitud religiosa, en el sentido amplio del término, no en el de credo. Tanto la Pasión según San Mateo como sus Suites, Conciertos Brandeburgueses y obras para instrumentos solos, nos hablan de esta actitud religiosa, espiritual de Bach, de su estado de serenidad y dicha profunda alcanzada a través de su entendimiento y comunión con el espíritu divino, al margen de los textos sagrados. Piénsese, por ejemplo, en el Preludio en Mi b menor del Clavecín bien Temporado, libro I. El hecho de que Bach comprendiera y vibrara con la vida, la figura y las enseñanzas de Jesús y le dedicara muchas obras cuyos textos glosan su figura es,

¹ K. K. Verma: “Ananda in the Aesthetics of Music”. Journal of the Sangeet Natak Akademi. N° 9. New Delhi.

² Ibid.

³ Introducción al *Sanguita Ratnakar*. Vol. I Adyar. Madras.

justamente, debido a su condición espiritual, a su serenidad mental, a su actitud religiosa. Sus palabras lo dicen: "El objetivo y razón última de toda música no es otro que la glorificación de Dios y el descanso del espíritu".

Estos postulados han conducido a la India a lograr una unificación interna de la mente a través de la integración externa de los principios musicales. Esta comprensión es lograda por la mente a través del ritmo y su goce, mediante la melodía. La síntesis de ambos es lo que trata de producir la elaboración total del Raga. El Raga viene a ser así, la forma elaborada y sistematizada que traduce un estado espiritual particular, un sentimiento que produce ese estado de beatitud, de goce estético.

¿Qué es el Raga?

EL RAGA ⁴ constituye el principio básico de la música Hindú ⁵. Es el pilar central de todo el edificio musical hindú; la matriz de la música indostánica. El Raga impregna toda la música hindú, tanto es así que no se concibe una sin el otro. Podría decirse que la música hindú *es* el Raga. Tratemos primero de comprender su significado estético antes de entrar a estudiar la materia musical misma. Algunas cortas definiciones del Raga extraídas de tratados musicales Hindúes: "El Raga es una composición de sonidos provista de movimiento melódico (*Varna*) que tiene el efecto de colorear y producir sensaciones agradables" ⁶. "El Raga debe asir la mente del auditor y mantenerla encantada" ⁷. "El sonido que colora, atrae y produce una impresión sobre la mente de los seres, es conocido como Raga" ⁸. Estas definiciones, aunque breves, no hablan de términos musicales sino que más bien del propósito espiritual y estético del Raga; crear una impresión en la mente, calmar la mente, encantarla.

La palabra Raga viene de la raíz sánscrita *rañy* (la y como en 'yo') que significa "colorear", "teñir", "imprimir". "Así como una pieza de tela blanca puede ser teñida con varios colores, de la misma manera las mentes de los hombres quedan teñidas, matizadas, por así decir, con las agradables vibraciones de dulces sonidos musicales. En efecto, las vibraciones de sonidos dulces (combinaciones) de la música instrumental y vocal, crean sensacio-

⁴ Pronúnciese la R suave, como entre dos vocales: 'arado' y no fuerte como en 'Razón'. La primera 'a' larga y la final muy corta, casi: Raag.

⁵ Desde que la India es independiente (1947) es más propio referirse a personas, instituciones, etc., como 'ciudadano indio', 'Gobierno indio' y no hindú, ya que éste vocablo designa más bien una idea religiosa, y siendo la India un estado secular, alberga en ella bajo el nombre de ciudadanos indios a: hindúes, musulmanes, cristianos, parsis y judíos, sin discriminación. Sin embargo, por estar la música tan íntimamente ligada al antiguo pensamiento filosófico-religioso Hindú, que invade prácticamente toda la cultura posterior, preferimos hablar de Raga Hindú, Música Hindú, etc.

⁶ Brhadeshi, de Matanga. c. Siglo v D. C.

⁷ *Sanguita Ratnákara*, de *Sharangdeva*. Siglo XIII D. C.

⁸ Brhadeshi, de Matanga.

nes que agradan y calman la mente, la forma material total de estas sensaciones o impresiones es lo que se llama Raga”⁹. Raga significa, pues, “color” y por extensión, “estado de ánimo”. Por lo tanto, el Raga debe producir un estado anímico, una atmósfera, un ambiente espiritual determinado, y explorarlo al máximo, hasta agotar todas sus posibilidades. Alain Danielou, dice: “A diferencia de la música occidental que constantemente cambia y contrasta sus modos, la música India, siempre se centra en una particular emoción que ella desarrolla, explica y cultiva, sobre la que insiste y a la que exalta hasta crear en el auditor una sugestión casi imposible de resistir. Es por eso que el músico puede, si su destreza y habilidad es suficiente, conducir a su auditorio a través de la magia del sonido a una profundidad e intensidad de sentimientos no soñada en los otros sistemas musicales”¹⁰. El Raga debe representar un estado de ánimo especial, un estado de asociación o atmósfera de la mente humana o de la naturaleza y, a través de las combinaciones de intervalos particulares y movimientos melódicos, invocar e inducir un tipo de sentimiento diferenciado que responda a ese estado mental. El Raga debe tener un valor emocional, o de significado, que podría llamarse el “ethos” del Raga. Es la predisposición de la mente humana a apreciar y aprehender, en forma directa, la belleza estética por excelencia, diferenciada de todo lo fenoménico y contingente. Es lo absoluto abstracto que encuentra su manifestación equivalente en lo concreto, o sea en el mundo sonoro. Expresar estados espirituales a través de los sonidos constituye en verdad la razón de ser de toda música, pero en el Raga la mente hindú ha logrado conocer y establecer esta relación de manera más profunda, consciente, sistematizada y precisa. La mente hindú, habituada desde milenios a la meditación, a la indagación del yo y a la penetración en los misterios del espíritu, del mundo inefable, ha logrado conocer en profundidad las leyes de ese mundo inefable y, simultáneamente, los hondos secretos de lo misterioso y mágico de la música y su poder para expresar los distintos estados espirituales. El esfuerzo por expresar y manifestar en forma clara, exhaustiva e intensa los distintos estados espirituales, a través de formas sonoras, es lo que dio por resultado la creación y sistematización de los diferentes Ragas. Al estudiar el Raga hindú se logra comprender que la música es un lenguaje más preciso de lo que se cree. Esto en cuanto a su propósito estético.

Como estructura musical, el Raga no tiene paralelo en ninguna otra cultura musical. Aunque el *maqam* árabe podría parecerse —por lo demás ha recibido influencias del Raga— porque consiste en patrones melódicos basados en un modo al que se añaden ciertas condiciones, tales como notas más importantes, y algunas figuras melódicas limitadas, cuando más, el *ma-*

⁹ Swami Prajñananda: “Historical Study of Indian Music”, pág. 125. Anandadhara Prakashan. Calcutta. India.

¹⁰ Alain Danielou: “Northern Indian Music”, 2 Vols. Halcyon Press, London, under the auspices of UNESCO.

quam árabe podría compararse al *Yati* Hindú, forma melódica antigua de la que surgió el Raga. Se ha dicho en ciertas ocasiones que el Raga es un modo, pero la verdad es que es muchísimo más, de mayor precisión y riqueza que un modo, de acuerdo a lo que se entiende por este término. El equivalente de los modos griegos y eclesiásticos, en la antigua India, era llamado *murchana*. Varios Ragas pueden derivarse de un mismo modo. Son varios los elementos que se conjugan para dar estructura al Raga, los que detallaremos más adelante: una interválica precisa en relación con una nota fija, pedal base o tónica; una manera de ascender la escala y otra de descender; un cierto orden en que se toman las notas; la frecuencia con que deben aparecer ciertas notas; la permanencia o énfasis sobre ciertas notas; la omisión de otras; ciertas secuencias establecidas y un tiempo de ejecución. Todos estos elementos deben relacionarse, depender unos de otros y equilibrarse en tal forma como para crear un pequeño universo, como si se tratara de un sistema planetario con leyes propias que no pueden ser quebrantadas, en el que cada miembro tiene su masa y atracción determinada, su órbita, velocidad, etc., girando en torno a un sol, que en nuestro caso sería la tónica fija, o como un organismo o cuerpo en el que también todos los miembros y órganos deben trabajar armoniosamente y cada cual en su lugar. Existe al respecto una leyenda antigua: *Una vez el gran rishi (sabio) Nárada pensaba con orgullo que había logrado dominar a la perfección el arte y ciencia de la música. Para moderar su orgullo, el dios Vishnu lo llevó a visitar la morada de los dioses. Entraron a un espacioso edificio en el que se encontraban numerosos hombres y mujeres que lloraban y se quejaban porque tenían los miembros quebrados. Vishnu se detuvo y les preguntó la causa de tantas lamentaciones. Respondieron que eran los Ragas y Raginis creados por Mahadeva (Shiva), pero que un rishi de nombre Nárada, ignorante de la verdadera ciencia de la música y poco hábil en su ejecución los había cantado tan descuidadamente que sus facciones se habían distorsionado y sus miembros rotos y que, a menos que Mahadeva u otra persona competente los cantara en forma apropiada, no tenían esperanzas de recobrar sus formas verdaderas. Nárada, avergonzado, se arrodilló ante Vishnu y pidió que lo perdonara.*

Evolución del Raga.

El tratado musical más antiguo que se conoce en la India es el NATYA SHASTRA, atribuido a Bhárat. Se le ubica entre los siglos VI y II A. C. El NATYA SHASTRA es un tratado completo sobre drama, escrito en verso sánscrito, pero dada la importancia que tenía la música en el drama de aquella época, buena parte de la obra está dedicada a la música. Aunque no es un tratado musical tan completo como otros que se escribieron posteriormente, su importancia radica en el hecho de que es el primer intento de exposición y análisis científico sobre el sistema musical en boga en aquella época. Bhá-

rat menciona en el NATYA SHASTRA al Raga, aunque sólo en sentido general, como 'color' o 'lo que agrada', no da mayores detalles y tal vez no se refiere a esta forma tal como se conoció siglos más tarde. Establece los nombres de seis o siete melodías que deben ser usadas en partes específicas del drama. Podría ser que la idea del Raga se hubiese iniciado ya en la época de Bhárat, pero no en la forma elaborada en que lo fue más tarde. Los hindúes conocían y utilizaban escalas de siete sonidos y tres octavas; siete sonidos, grados o *svaras*, siglos antes que los griegos. La palabra *svara* no es el equivalente de nota. Para nosotros una nota significa un sonido de una altura precisa, un número de vibraciones por segundo específico y convencional. Decimos que la nota La tiene 440 vib/seg. La música hindú no ha utilizado nunca, desde la antigüedad hasta la fecha, una afinación absoluta. La palabra *svara* significa más bien 'grado', ubicación dentro de la escala de siete sonidos, o sea, un intervalo con respecto a una tónica arbitrariamente elegida.

Los siete nombres de la escala hindú son: *Sharya, Rishabha, Gandhara, Madhyama, Panchama, Dháivata* y *Nishad*. En forma abreviada se llaman: *Sa-Re (o Ri)-Ga-Ma-Pa-Dha-Ni*. Es interesante hacer notar que mientras el sistema de solminización de Guido D'Arezzo data sólo del siglo XI, en la India ya se había ideado un sistema de solfeo a base de sílabas, unos 1000 años A. C. Se las menciona en la *Nárada Parivrayaka Upanishad*. El *Natya Shastra* nos habla ya de escalas bajo el nombre de *Gram* o *Svara Grama*, escala de notas. *Gram* significa literalmente 'aldea'. En una aldea los habitantes están relacionados entre sí y obedecen a un jefe; igualmente en una escala las *svaras* están relacionadas entre sí y todas dependen de una nota básica que sirve de tónica. Bhárat nos dice que la música vocal de su tiempo era cantada en base a las escalas de la *Vina*, que incluía siete notas¹¹. Bhárat nos habla de dos escalas básicas, a saber: *Sharya Grama* o *Sa Grama* y *Madhyam Grama* o *Ma Grama*¹². Posteriormente, después de Bhárat, se habló de una tercera escala, *Gandhara Grama* o *Ga Grama*, pero en los textos que sobreviven su naturaleza no es nunca explicada con claridad suficiente. Parecería que tenía más bien un significado mítico; se ha dicho que tenía poderes mágicos. Fue abandonada por la música porque, seguramente, con las otras dos escalas y los modos derivados por cambio de la tónica, no era necesaria. Desde la edad media, la diferenciación de las *Gramas* (escalas), en la práctica, ha sido abandonada y todas las escalas han sido consideradas como modificaciones de la única *Sharya Grama* o *Sa Grama*. La escala de *Sa Grama* corresponde más o menos a la siguiente ordenación: Do-Re-Mi b - Fa-Sol-La-Si b; la de *Ma Grama* a: Fa-Sol-La-Si

¹¹ La *Vina* es el instrumento clásico por excelencia entre los de cuerda pulsada, conocido desde tiempos muy remotos y que ha experimentado gran evolución y perfeccionamiento. A lo largo de la historia de la música Hindú se encuentra gran variedad de Vinas, con diferente número de cuerdas y diferente modo de ejecución.

¹² No detallaremos aquí cómo se llegó a establecer la interválica de estas dos escalas, lo que sería materia de otro estudio.

b - Do-Re-Mi b. Pronto el músico advirtió que las dos escalas disponibles no eran suficientes para expresar sentimientos nuevos, nuevas emociones y descubrió que en la Vina de cuerdas fijas, al tomar otro grado que no era el fundamental, como punto de partida, obtenía una nueva e interesante ordenación de intervalos que servían a su propósito. A través de este procedimiento, similar al de los griegos, pudo obtener 14 modos: siete en base a *Sa Grama* y siete en base a *Ma Grama*. Estos modos, obtenidos a través del cambio modal de la tónica, se llamaban *murchana*. Los *murchana* fueron probados y experimentados en una Vina de 21 cuerdas sin trastes, lo que permitía realizar este cambio modal basado en la escala fija a la cual estaba afinada la Vina. Cuando los *murchana* fueron mejor conocidos y los músicos se familiarizaron con ellos, también fueron aplicados a una Vina de menor número de cuerdas con trastes móviles, llamada *Kinnari Vina*. Los trastes eran arreglados de acuerdo al *murchana*, o modo. Se usaban fundamentalmente tres cuerdas: una para la melodía y dos para mantener permanentemente la tónica.

El paso siguiente en la evolución del sistema musical hindú fue el YATI¹⁸, literalmente 'clase', 'tribu'. A medida que la imaginación y el poder creador se expandía y en el afán de expresar cierto 'ethos' particular, el músico haciendo uso de la estructura básica en los *murchana*, en sus cantos comenzó a usar ciertos recursos como el de dar más énfasis a una nota, poco a otras, designar la nota con que debía iniciarse la melodía y aquella con que debía terminarla, elegir una nota que sirviera como reposo u omitir una o dos notas dentro de la octava, con lo que podía obtener ascensos y descensos pentatónicos o hexatónicos. El *murchana*, en cambio, debía tener siete notas. La sistematización y clasificación de las melodías en boga, que utilizaban estos recursos, dio nacimiento a las estructuras melódicas conocidas como YATI. El Yati, en cierto modo, podría compararse con los *Tropoi* griegos, o sea, melodías-tipo. En el *Natya Shastra*, Bhárat menciona la palabra Yati, dice que los Yati surgen de los *murchana* y clasifica las melodías en boga bajo el nombre de Yatis, señala sus atributos y menciona 18 Yatis. Indica también las emociones y sentimientos de cada uno y, por lo tanto, la ocasión en que deben ser usados, especialmente en relación con el drama. Matanga, en su *Brhadeshi* (siglo V D. C.) también se refiere a los Yatis y expone los 18 enumerados por Bhárat, aunque con mayor elaboración.

El Yati rápidamente fue quedando en la retaguardia para dar nacimiento al Raga, forma mucho más elaborada, pero su concepto permaneció vivo entre los teóricos y en el tratado más completo y científico sobre la teoría musical de la India, el *Sanguita Ratnakar*, de Sharangdeva (S. XIII D. C.) vuelve a considerársele en detalle. Se señalan diez *lákshanas* o factores que constituyen los Yatis, a saber: 1° *Amsha*, la tónica; 2) *Graha*, literalmente 'coger', 'agarrar', la nota con que se inicia la melodía; 3) *Nyasa*, la nota

¹⁸ Lo escribimos para la pronunciación castellana. En libros en inglés se encontrará escrita *Jati*.

en la cual termina la melodía; 4) *Apanyasa*, un lugar de reposo entre el comienzo y el fin; 5) *Alpatva*, las notas más débiles; 6) *Bahutva*, la nota más fuerte; 7) *Tara*, el registro agudo; 8) *Mandra*, el registro grave (por lo general tres octavas se consideran como registro normal de la voz e instrumentos: *mandra*, grave; *madhya*, medio y *tara*, agudo); 9) *Shadav*, uso de 6 notas, esto es, si hay una omisión, señalar cuál es; y 10) *Odav*, uso de cinco notas. Sharangdeva clasifica también 18 Yatis, de los cuales siete eran *shuddha*, puros, sin mezcla. Los siete *shuddha* puros eran derivados de los nombres de las siete *svaras* y los once restantes eran mezcla de los siete primeros y se llamaban variedades mixtas. Se podía mezclar dos Yatis como mínimo y cinco como máximo. Para omitir una nota existía una regla muy estricta: la nota omitida no podía ser ni el 4º ni el 5º grado desde la tónica (*amsha*). Podían obtenerse variedades de cada uno de los Yatis a través del cambio en uno o más de los cuatro primeros factores o *lakshanas*, omitiendo una o dos notas; en cada Yati muchas sub-variedades eran posibles, el número total de Yatis dado por Sharangdeva es de 153.

Entre el Yati y el Raga había un escaso trecho, por eso muchos consideran al Yati como la madre del Raga. Los adornos y secuencias melódicas con que los cantantes adornaban los Yatis para individualizar el estado anímico que deseaban expresar fue lo que gradualmente impulsó a la creación y sistematización de los Ragas, base misma de la música hindú hasta la fecha. El hecho de que los tratados medioevales describan el Yati no significa que el Raga no existiera ya antes de la redacción de estos tratados. No obstante la existencia de Ragas básicos que han perdurado intactos a través de los siglos, la mayoría evolucionó desde los primeros diez siglos D. C. hasta la fecha y, principalmente, aumentó su número.

Elementos constitutivos del Raga.

LA TÓNICA O PEDAL. La música India no utiliza el sistema temperado de afinación sino el de la entonación justa. Una vez que el ejecutante elige el sonido básico *Sa*, que no tiene altura fija como en los instrumentos de teclado, todos los demás grados que integran el Raga tendrán, por un lado, relaciones sucesivas entre sí, y por otro, sobre ese sonido permanente, fijo, invariable, la tónica. La relación con la tónica determina la expresión de cualquier otro sonido. Por lo tanto la tónica, el *Sa*, debe escucharse constantemente. El ejecutante se concentra atentamente sobre la tónica, y una vez que se ha identificado totalmente con ese sonido básico, comienza a elaborar la improvisación conforme al Raga elegido. Debe recordarse que toda la música clásica de la India se basa en la improvisación. El músico tiene que ser compositor e intérprete a la vez y crear en el momento en que se encuentra en escena. No hace uso de ningún tipo de partitura o guía. "El pedal (de tónica) no se aplica solamente para mantener a los cantantes en afinación sino que es la clave de toda expresión modal. Mientras el oyente no se identifique totalmente con la tónica y siga percibiendo el pedal y la melodía

como entidades separadas, le será imposible seguir o comprender el significado y belleza de la música modal”¹⁴. La mayoría de las veces se agrega también el quinto grado, *Panchama*, a la tónica pedal. Estos dos grados nunca pueden ser alterados. Diversos instrumentos pueden utilizarse para mantener continuamente este pedal durante toda la ejecución. El instrumento clásico por excelencia y el más usado para el pedal es el *Tambura*, principalmente en la música vocal; instrumento de cuatro cuerdas pulsadas, afinadas por lo general, tres en la tónica y una en el 5º grado. También pueden usarse otros instrumentos. Instrumentos solistas de cuerda pulsada tales como el *Sitar*, *Surbahar* y *Vina* disponen de cuerdas laterales afinadas a la tónica que el músico, junto con tocar la melodía en las otras cuerdas, las hace sonar constantemente.

LAS NOTAS NATURALES Y ALTERADAS. La teoría musical de la India considera también, dentro de la octava, 12 tonos principales: siete notas *shuddha* o puras y cinco *vikrit* o alteradas. La escala *shuddha* es actualmente casi equivalente a nuestro modo Mayor y corresponde al modo *Bilaval*¹⁵. Las notas bajadas en medio tono (aproximadamente) se llaman *Komal* (bemo); subidas en medio tono *Tivra* (sostenido). Notas *Komal* pueden ser solamente el 2º 3º, 6º y 7º grados, o sea *Re-Ga-Dha-Ni*. La única nota *Tivra* es el 4º grado, *Ma*. El primer grado *Sa* y el 5º *Pa* nunca pueden ser alterados, permanecen fijos. En la notación se acostumbra a designar las notas *Komal* con un guión bajo la sílaba correspondiente a la nota; *Tivra Ma* con una raya vertical sobre la sílaba *Ma*. Así, la serie completa de los doce tonos en forma sucesiva sería:

Sa - Re - Re - Ga - Ga - Ma - Ma¹ - Pa - Dha - Dha - Ni - Ni¹⁶

Do - Re b - Re - Mi b - Mi - Fa - Fa # - Sol - La b - La - Si b - Si

La octava está dividida en dos tetracordes o *angas* (cuerpos). El primero: Sa-Re-Ga-Ma, se llama *Purvanga*; el segundo Pa-Dha-Ni-Sa, se llama *Uttaranga*.

LOS SHRUTIS. La música hindú utiliza intervalos pequeños menores que el semi-tono que se llaman *Shrutis*. No corresponden exactamente a un cuarto de tono. Lo más apropiado sería llamarlos microtonos. Desde la antigüedad la teoría musical estableció 22 *shrutis* dentro de la octava. Se les menciona detalladamente en el *Natya Shastra*. El proceso mediante el cual Bhárat lle-

¹⁴ Alain Danielou, Op. Cit.

¹⁵ La escala considerada *shuddha*, en la antigüedad fue la *Sharya Grama* de Bhárat, mencionada anteriormente: Do-Re-Mi b-Fa-Sol-La-Si b y corresponde al actual modo *Kafi*.

¹⁶ La notación India utiliza, naturalmente, la escritura sánscrita llamada *devanágri*. Hemos utilizado caracteres romanos para mayor claridad. También para mayor claridad y para facilitar su comprensión, hemos utilizado en este trabajo la nota Do como punto de partida para ilustrar los modos o cualquiera figura musical y por añadidura Mi b — Fa #, etc., pero insistimos, una vez más, que estos no son los equivalentes de nuestras notas designadas con esos nombres en los instrumentos de teclado. Otro tanto ocurre más adelante en los ejemplos en los que utilizemos pentagramas.

gó a establecer estos 22 *shrutis* utilizando dos Vinas —lo que sería materia de un estudio separado— asombra por su criterio y precisión científica, principalmente si se consideran los precarios conocimientos de acústica conocidos en aquella época y la inexistencia de instrumentos adecuados. Los *shrutis* o microtonos no son iguales entre sí, como lo son los semi-tonos de nuestro sistema temperado. Los *shruti* son utilizados en los Ragas para bajar o subir, de manera sutil, ciertos grados, según el carácter o 'ethos' del Raga. Puede que varios Ragas utilicen, por ejemplo, el segundo grado menor, *Komal Re*, pero en un caso ese *K Re* será de 3 *shrutis*; en otro sólo de dos *shrutis* y en otro, aún de un *shrutis*, con respecto a la tónica *Sa*.

NÚMEROS DE GRADOS UTILIZADOS. Cuando un modo utiliza los siete grados de la escala, se llama *Sampurna* (completo); si utiliza sólo seis, *Shádav* y si utiliza cinco, *Odav*. Una estructura melódica que tenga menos de 5 notas no puede considerarse como un Raga, dicen los tratados. En los Ragas puede combinarse esta modalidad. Por ejemplo, puede haber un Raga que en el ascenso sea pentatónico (*Odav*) y que en su descenso sea heptatónico (*Sampurna*), etc. Es esta otra cualidad distintiva: la de las notas omitidas o usadas en el ascenso (*Aroha*) y el descenso (*Avaroha*). Si, teóricamente hablando, combinamos escalas de 7, 6 y 5 notas en el ascenso y descenso, veremos que las combinaciones posibles son 9:

<i>Aroha</i> (Ascenso)	<i>Avaroha</i> (Descenso)	Clase
7	7	<i>Sampurna-Sampurna</i>
7	6	<i>Sampurna-Shadav</i>
7	5	<i>Sampurna-Odav</i>
6	7	<i>Shadav-Sampurna</i>
6	6	<i>Shadav-Shadav</i>
6	5	<i>Shadav-Odav</i>
5	7	<i>Odav-Sampurna</i>
5	6	<i>Odav-Shadav</i>
5	5	<i>Shadav-Shadav</i>

IMPORTANCIA DE CIERTAS NOTAS. Aparte de la nota *Sa* (la tónica) que es fija y tiene el papel de proveer la base en forma de pedal, existen otras notas que, de acuerdo a su importancia dentro del Raga, llevan los nombres de **VADI, SAMVADI, ANUVADI y VIVADI**. La nota prominente en un Raga es la **VADI**. Se le define también como la que concurre con mayor frecuencia, siempre es acentuada y es la de mayor permanencia; se le escucha constantemente y domina la melodía. Es por eso también que ha sido llamada la *Vivasvara* (la *svara* que da vida). La nota que le sigue en importancia en un Raga se llama **SAMVADI**. *Vadi* domina un tetracorde y *Samvadi*, el otro. *Vadi* y *Samvadi* se hayan en relación de cuarta o quinta justa, salvo contadas excepciones. Todas las demás notas que en un Raga no son ni *Vadi* ni *Samvadi*, se llaman **ANUVADI**. Aquellas notas que están fuera del esquema del Raga, que no le

pertencen y que al ser introducidas destruyen la expresión, son consideradas disonantes y se llaman *VIVADI*. “*Vadi* es como un rey; *Samvadi* como el primer ministro; *Anuvadi* son los vasallos y *Vivadi* son los enemigos”, dicen los textos.

MELAS Y THATS. En un intento por clasificar los Ragas y relacionarlos con escalas-tipo, han sido ideados dos sistemas: uno que rige la música del Norte y otro la del Sur de la India¹⁷. Como ya hemos visto, la música de la India, como la griega y la árabe, divide la escala en dos tetracordes: *Purvanga* (inferior, Sa-Re-Ga-Ma) y *Uttaranga* (superior, Pa-Dha-Ni-Sa). Se contemplan 6 tipos principales de ordenación de tetracordes correspondientes a una cuarta justa y seis tipos secundarios, correspondientes a una cuarta aumentada. Estos se obtienen en la siguiente forma: si tomamos las doce notas de la octava y las dividimos en tetracordes superiores e inferiores, dejando entre ellos Fa # (*Tivra Ma*), comprobaremos que en cada caso seis tipos de tetracordes son posibles:

Ej. 1



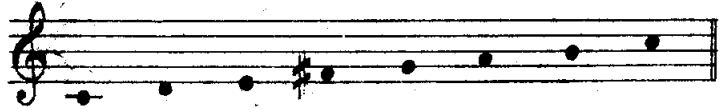
Ej. 2

Los 10 Thats de Bhatkhande.

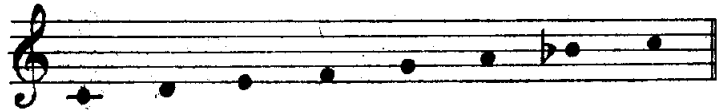
Bilaval



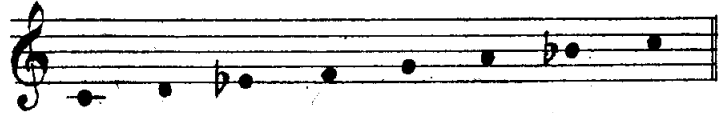
Kalyan



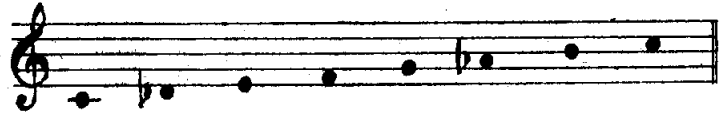
Khamaj



Kafi



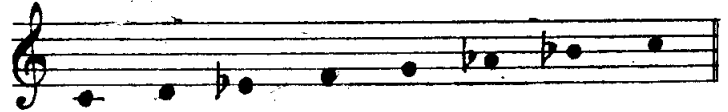
Bhairava



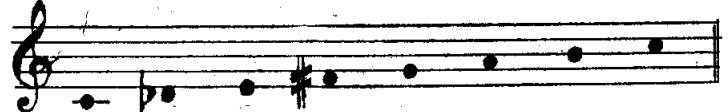
Purvi o Shri



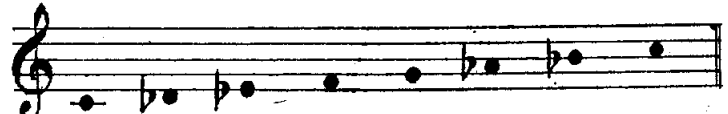
Asavari



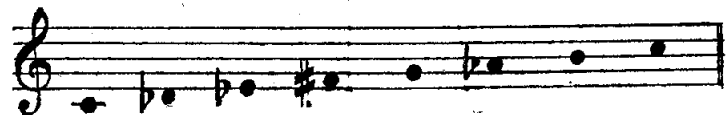
Marva



Bhairavi



Todi



Las *Melas* y *Thats* pueden ser una ayuda para clasificar e indicar grupos de notas de los cuales surgen los Ragas, pero nada pueden decirnos sobre la naturaleza misma de los Ragas.

NÚMERO DE RAGAS. Si tomamos una escala cualquiera de siete notas y con ella realizamos todas las combinaciones posibles de modos, utilizando 7, 6 y 5 notas en ascenso y descenso, veremos que el resultado es de 484 modos. Esto con respecto a una escala solamente. Hemos visto que utilizando los 12 tonos de la octava, las escalas posibles son 72, lo que multiplicado por 484 nos da un total de 34.848 modos posibles, matemáticamente calculados. Pero ya hemos visto que los Ragas no son el resultado de una ordenación matemática de intervalos elegidos en forma arbitraria sino que la expresión sonora de estados espirituales, un 'ethos'. De ahí que la cifra indicada se limite a demostrar teóricamente las posibilidades de escalas o bases que pueden utilizar los Ragas. Los Ragas que pueden considerarse tales, con vida propia y capaces de expresión interna y definida, ascienden a varios centenares según los tratadistas. En la práctica se tocan entre 80 y 100.

TIEMPO DE EJECUCIÓN. Los Ragas están destinados a ser cantados o ejecutados a distintas horas del día. Esto que a nuestra manera occidental de ver las cosas podría parecer raro es perfectamente explicable tratándose de la cultura de la India y de lo que significa el Raga. Una de las características de esta cultura es percibir la existencia como unidad y tratar de integrarse a ella. El pueblo hindú, además, siempre ha estado en comunicación directa con la naturaleza y ha sabido vibrar con ella. No es raro, por lo tanto, que los Ragas, que representan estados anímicos que ellos no consideran distintos de las manifestaciones cósmicas, deban ser ejecutados en determinados momentos del día, porque éstos también pasan por etapas características. Podríamos afirmar que otro tanto ocurre, aunque no tan explícitamente, con nuestra música y en nuestra civilización, más desconectada de la naturaleza. Al despertar en la mañana no deseamos de inmediato escuchar, por ejemplo, la Misa en Si menor de Bach, la Novena Sinfonía o la Sinfonía Patética de Tschaikowsky, tampoco al mediodía cuando brilla el sol y bullen la actividad y la extroversión. Deseamos, en cambio, escucharlas al ocaso o en la noche. En la mañana podemos estar dispuestos a escuchar otro tipo de música. Dice el *Sanguita Makaranda*, de Narada II, Siglo VII D. C.: "El que canta a la hora apropiada permanece feliz. Cuando se cantan Ragas en un momento equivocado del día se les trata mal". Alain Daniellou afirma: "El ciclo del día corresponde al ciclo de la vida, la que también tiene amanecer, medio día y tarde. Cada hora representa una etapa diferente de desarrollo y está conectada a cierto tipo de emoción. El ciclo de los sonidos es regido por las mismas leyes matemáticas que todos los otros ciclos. Es por eso que existe una correspondencia natural entre ciertas horas del día y los estados de ánimo que evocan ciertos modos musicales. Al ser

tocados a horas adecuadas, los modos musicales se desarrollan naturalmente en condiciones favorables. El organista, que en Occidente toca una marcha fúnebre en una boda, aparecería como revelando el peor gusto. Así también, el músico indio que, despreciando las circunstancias y el estado de ánimo de sus auditores, toca en la tarde un modo de la mañana, demostraría una extremada falta de sensibilidad^{27 28}. Las horas del día se dividen en 8 *praharas* de 3 horas y están prescritas las horas en que deben ejecutarse los Ragas. Además existen Ragas estacionales, por ejemplo, los: Ragas *Hindol*, *Basant* y *Bahar* son apropiados para la primavera; *Malhar* y *Megh* para la estación lluviosa.

SECUENCIAS MELÓDICAS. Hemos comprobado a lo largo de todo este trabajo que la característica diferenciada de los Ragas, su 'personalidad', no se debe solamente a las notas usadas sino que más bien al uso que de ellas se hace y a la forma en que aparecen. Varios Ragas pueden, por ejemplo, hacer uso de una tercera menor (Mi b), pero lo que importa es, primero, el intervalo exacto en materia de *shrutis*, el que puede diferir en cada caso, y segundo la manera en que debe ser tomado ese Mi b antes y después de la nota. Estos grupos de notas características son las que nos dan la verdadera fisonomía del Raga. Un ejemplo sencillo puede aclarar este concepto. Los Ragas: *Bhupali*, *Tilang*, *Bihag*, *Yaman*, *Gaud-Sarang*, tienen todos como nota *Vadi*, *Ga* (Mi), o sea la nota prominente y de mayor permanencia, la del reposo, pero la manera de tomarla difiere y esto es lo que cambia la expresión:

Ej. 3

The image displays five musical staves, each representing a different Raga. The staves are labeled on the left as Bhupali, Tilang, Bihag, Yaman, and Gaud-Sarang. Each staff contains a sequence of notes in a specific scale, with some notes marked with a 'gliss' (glissando) above them. The notation is in a simplified style, using dots for notes and stems for rhythmic values. The first staff (Bhupali) has two 'gliss' markings above the notes. The other staves show various note patterns characteristic of each Raga.

²⁸ Alain Danielou, op. cit.

El Raga *Yaman*, por ejemplo, como se verá, incluye las notas (*svaras*): Sa-Re-Ga (Do-Re-Mi), pero jamás ascenderá en esa forma sucesiva y si un músico lo hace, dejará de ser *Yaman*, siempre tocará Ni-Re-Ga... Ni-Re-Sa, figura muy característica de *Yaman*. *Gaud-Sarand* incluye Sa-Re-Ga-Ma, pero no las puede utilizar en forma sucesiva: Sa-Re-Ga-Ma, ni tampoco: Sa-Re-Ma-Ga o: Sa-Ma-Re-Ga. Lo que distingue a *Gaud-Sarang* es: Sa-Ga-Re-Ma-Ga... Son estos pequeños grupos típicos los que permiten reconocer los Ragas: se llaman *Pakara Svaras* ('Notas que cogen').

EPILOGO

Hemos tratado de presentar la maravilla estética y musical que es el Raga Hindú. El esfuerzo de años de estudio del Raga Hindú tiene su compensación para todo el que desee penetrar y profundizar los misterios de la relación espíritu-mundo sonoro. Hemos tratado de dar a conocer en detalle y dentro de la mayor claridad posible los constituyentes de esta entidad —que es como un universo en sí— en la que cada una de sus partes debe desarrollarse en forma equilibrada y armónica. Se trata, como dijimos anteriormente, de un todo orgánico, la transgresión de una sola de sus leyes significa la ruptura de una de sus partes, como apunta la leyenda citada. El Raga Hindú se compone de elementos tan sutiles que es imposible aprenderlos en métodos o textos, como ocurre con nuestra música occidental, que hasta cierto punto puede estudiarse por métodos, prescindiendo del maestro. Los misterios del Raga sólo se conocen a través de la enseñanza directa del Maestro o Guru y de la audición repetida. Es como si se tratara de una persona, no podemos conocerla de la noche a la mañana; es imprescindible observar su comportamiento durante largo tiempo y a través de múltiples situaciones.

En la India se ha hecho famosa la frase de un musicólogo que en un concierto, en el que el cantante iniciaba su lento prelude de exposición del Raga, (*Alap*), dando a conocer con tanta economía y restricción los elementos característicos, que un vecino, auditor lego, le preguntó cuál era el Raga que estaba interpretando el cantante, a lo que el musicólogo respondió: "No sé, todavía no le he visto la cara". La tarea del músico es, pues, hacer revivir la personalidad del Raga, para ello dispone de una libertad ilimitada, pero dentro del marco o estructura del Raga. Tiene que haber armonía y equilibrio entre ley y libertad. Aquí nos encontramos con otro paralelismo entre el Raga, entidad musical, y el pensamiento Hindú. Sólo existe una Realidad, una Verdad, un Absoluto: Brahman, que abarca todo lo que existe, pero cada hombre es libre y tiene su manera personal de encontrar y vivir esa Realidad. La experiencia de conocimiento y compenetración con lo Divino es personal, intransferible, válida solamente para cada uno. En el Raga, la estructura, las secuencias, los pié forzados son inviolables, pero cada músico —sin salirse del marco— dará su versión personal.

El pensamiento Hindú afirma también que aunque dentro de cada ser humano existe algo eterno e inamovible, que es su esencia, también existe su personalidad, su individualidad, la que cambia constantemente. Nada en el mundo transitorio puede perdurar, debido al dinamismo constante que bulle, que vive. Con la música ocurre algo similar. La improvisación o elaboración que un músico entregue hoy diferirá de la de mañana, aunque se circunscriba al mismo Raga. El ideal de vida Hindú es el desapego de las cosas del mundo visible y transitorio, sólo Brahman es eterno. Este desapego se llama *Vairagya*. Todo apego es considerado un error, un vano intento de transformar lo fugaz en permanente y la consecuencia de este error no puede ser otra que el sufrimiento. En el Raga, el músico también cultiva el desapego. La música que entrega es su versión del momento, vital, dinámica, nueva, y el músico la entrega sabiendo que nada quedará de ella, que se la llevará el viento, porque no es registrada en pentagrama alguno ni en otro tipo de notación. Actualmente, gracias al disco y la cinta magnetofónica, existe la posibilidad de registrar esta música, pero esto no cambia la naturaleza del Raga.

Es necesario aclarar que todo lo dicho en este artículo se refiere a la música clásica de la India. La música ligera, popular o folklórica, difiere bastante de la clásica y aunque emparentada con el Raga, no se atiene a las exigencias de éste.

Toda explicación escrita sólo puede mostrar las características del Raga y acercarnos a él, es por eso que deseáramos que el lector se interesara por escuchar música Hindú a fin de familiarizarse con el lenguaje del Raga.

BIBLIOGRAFIA

- SRI AUROBINDO: *The Foundations of Indian Culture*. Sri Aurobindo Ashram. Pondicherry-2. India.
- ANANDA COOMARASWAMY: *The Dance of Shiva*. Asia Publishing House. Bombay. India.
- SWAMI PRAJÑANANANDA: *A Historical Study of Indian Music*. Anandadhara Prakashan. Calcutta. India.
- FOX STRANGWAYS: *The Music of Hindostan*. Oxford. England.
- H. A. POPLEY: *The Music of India*. Y. M. C. A. Publishing House. New Delhi. India.
- O. GOSWAMI: *The Story of Indian Music*. Asia Publishing House. Bombay-Calcutta-New Delhi. India.
- BISHAN SWARUP: *Theory of Indian Music*. Published by Swarup Brothers. Allahabad. India.
- ALAIN DANIELOU: *Northern Indian Music*. 2 Volúmenes. Halcyon Press. London. Under auspices of UNESCO.
- JOURNAL of the Sangeet Natak Academy. Nº 9. New Delhi. India.
- ALAIN DANIELOU: *Inde du Nord*. Bajo la serie: Les Traditions Musicales. Buchet/Chastel. Paris. France.
- ALAIN DANIELOU: *Traité de Musicologie Comparée*. Hermann. Paris.

Colaboran en este número

- **SAMUEL CLARO.** Musicólogo chileno, profesor de musicología en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Director del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile.

El profesor Claro, que se ha especializado durante los últimos años en el estudio del pasado musical de los países hispanoamericanos, se encuentra trabajando actualmente en la historia de la música en la Catedral de Santiago de Chile. Otros proyectos de este colaborador de la *Revista Musical Chilena* son la preparación de material para una Antología de la Música Colonial y de un libro sobre la música de esa época.

- **JUAN ALLENDE-BLIN.** Hizo sus estudios de composición con Pedro H. Allende y Free Focke; en Europa siguió cursos con Günter Bialas y Olivier Messiaen. Además fue alumno de piano de Theodor Kauffmann, un ex discípulo de Ferruccio Busoni. Durante la primera estadía en Europa entre los años 1951 y 1954 asistió a los principales festivales de música contemporánea, especialmente los Cursos de Verano de Darmstadt.

Durante los años 1954 al 57 hizo cursos de Contrapunto en el Conservatorio Nacional de Música de Santiago y después obtuvo la cátedra de Análisis en dicho plantel universitario. En este período dio clases particulares de teoría y composición. A fines de 1957 se radicó definitivamente en Alemania, en Hamburgo. En colaboración con Gerd Zacher tradujo numerosos poemas representativos de autores chilenos y dio conferencias sobre ellos. La traducción al alemán de las "Tres inmensas novelas" de Vicente Huidobro y Hans Arp fue publicada por la Editorial Gerhard. Hans Arp se entusiasmó tanto que escribió un nuevo poema para rendir homenaje a Vicente Huidobro.

Desde 1963 dirige el Catálogo Central de la música archivada en la Radio de Hamburgo. Además colabora regularmente en el "Tercer Programa" de esta Radio y la de Berlín Occidental. En dicho programa ha realizado y dirigido importantes audiciones tales como "La Semana Schönberg", durante la cual se transmitió por primera vez desde 1932, una conferencia de Arnold Schönberg sobre las Variaciones para orquesta Op. 31. Este documento es importante porque conserva fragmentos con la voz del compositor. Allende-Blin hizo una reconstrucción y montaje de estos fragmentos. Han sido muchas las emisoras europeas que posteriormente han irradiado este documento. Otra audición importante fue la conferencia "Geräusch in der alten und neuen Musik" ("El ruido en la música antigua y moderna") de Allende-Blin, en la que dio a conocer por primera vez otro documento histórico esencial: "Corale e serenata" de Antonio Russolo, uno de los pocos si no el único documento sonoro del "bruitismo".

Otro aspecto de la actividad de Juan Allende-Blin lo constituyen sus conferencias sobre pintura y artes plásticas. Su conferencia "Konstruktion als Mitteilung" ("Construcción y comunicación") ofrecida al inaugurarse la

exposición de los pintores Gudrun Piper y Max H. Mahlmann, conferencia en que estudia el papel de la retórica en el arte, la que fue publicada agotándose rápidamente la edición que incluía un dibujo de Max H. Mahlmann. También sería necesario recordar que Allende-Blin redescubrió al poeta, dramaturgo y pintor Lothar Schreyer. Schreyer había pertenecido al "Bauhaus" y había concebido un teatro muy original (Tairoff dijo en 1920: "Schreyer es el único hombre de teatro alemán que me interesa y fascina"). Los nazis impidieron la continuación de la labor pictórica, teatral y poética de Lothar Schreyer. Allende-Blin se hizo amigo del anciano olvidado y organizó la primera exposición de sus obras desde 1933. Un año más tarde moría Schreyer mientras se preparaban nuevas exposiciones en München, Milán y Colonia.

OBRAS: Estudios para piano (1943-47); Preludio para piano (1943-47); Yo no tengo soledad (G. Mistral), para voz y piano (1945); Dos poemas para voz y piano, (A. Cruchaga, Víctor Castro); Sonatina para piano (1950); 3 Rilke-Lieder, (1951); Transformations pour orgue, (1952), (Detmold); Transformations pour instruments à percussion, (1952-53); Transformations pour instruments à vent, percussion, celesta et piano; 2 politische "Chansons nach Texten" von Bertold Brecht; "Séquence" (1961), ballet con coreografía de Jean Cébron, (se estrenó en la "Akademie der Künste" en Berlín Occidental, siguieron representaciones en el "Théâtre des Nations" en París y más de 50 funciones en las dos Alemanias, Italia, Francia, etc.); "Distances", versión de concierto de "Séquence", (estrenada por Mauricio Kagel en los famosos conciertos del Castillo de Oldenburg); "Recueil" (1965), ballet con coreografía de Jean Cébron, (presentaciones en el "Festival de dos Mundos" en Spoleto, en el "Festival de Salzburg", "Théâtre des Nations" en París y 100 representaciones entre New York, Londres, Milán, Roma, Berlín, Hamburgo, etc.); "Profils", versión de concierto de "Séquence", estrenada con ocasión de una audición de música latinoamericana en Radio Hamburgo; "Echelos" pour orgue: "Sonorités" (1962), "Sons brisés" (1966/67) y "Arrêtages" (1968); "Sonorités" fue grabado por Gerd Zacher para la Deutsche Grammophon, quien eligió esta obra para su primer álbum de música contemporánea: "Avant-garde I"; "Sons brisés" fue grabado por Gerd Zacher para WERGO, quien acaba de sacar una edición de este disco para el Japón, con ocasión de la Feria Mundial de Osaka. Estas tres obras para órgano las ha ejecutado Gerd Zacher como piezas solas y como ciclo en los principales festivales europeos y en numerosos conciertos y grabaciones para diversas emisoras. "Mein blaues Klavier" para órgano, que Gerd Zacher estrenará en marzo de 1970; "Silences interrompus" para clarinete, contrabajo y piano, obra de encargo de Radio Bremen, que será estrenada durante el próximo Festival "Pro Música Nova" que en mayo de 1970 realiza esta emisora.

En trabajo: "Les champs magnétiques" —música para cinta magnética.

MILLAPOL GAJARDO ACUÑA. Cursó sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música: estudió composición con Gustavo Becerra y siguió cursos de flauta y percusión. Como percusionista ingresó a la Orquesta Sinfónica de Chile y también actuó con la Orquesta Filarmónica Municipal ocasionalmente. Como flautista actuó en diversos conjuntos de música de cámara en Santiago y Valparaíso. Entre 1960 y 1964 se desempeñó como primera flauta de la Orquesta Filarmónica de La Serena y enseñó teoría y flauta en el Conservatorio Regional de esa ciudad. Con el maestro Jorge Peña Hen continuó estudios de composición y orquestación y en diversas oportunidades dirigió conciertos educacionales y de difusión.

En 1965 obtuvo una beca del Gobierno de la India para estudiar la música Hindú en la Facultad de Música de la Universidad de Benares. Permaneció en la India hasta 1969 estudiando el sistema musical Hindú y la práctica de instrumentos autóctonos.

Universidad de Chile
BIBLIOTECA

Anotaciones y Resúmenes bibliográficos

LAURENCIA CONTRERAS LEMA: *Silabario Musical Ilustrado*. Impresos el Sur. Concepción, Chile. 1969.

La labor pedagógica realizada en Concepción por la Sra. Laurencia Contreras Lema desde el Conservatorio que lleva su nombre, el que fundó y dirige desde 1940, ha sido de tanta importancia para la zona sur del país que ha rebasado los límites de esa zona y ahora, a través de este "Silabario Musical Ilustrado", abarca todo el país.

Esta obra escrita para la enseñanza de niños entre 4 y 7 años, está basada en experimentos efectuados por la autora en la práctica diaria de la sala de clases. Está concebido con certero conocimiento de la psicología infantil y los más modernos principios de la pedagogía musical. Los dibujos en colores de Irmgard Maak, artista que fuera profesora de Kindergarten del Colegio Alemán de Concepción, ilustran las melodías y canciones de cuna y Navidad de distintos países europeos y latinoamericanos y Gertrude Ihle, en dibujos en blanco y negro, hace aparecer las salas de clases, patio de recreo, escala, cuadros e instrumentos en los que los niños han sido representados por figuras musicales. El "Silabario Musical" paulatinamente introduce al niño en la pauta, la llave de Sol, la escala de Do Mayor, el valor de las notas, el compás, el silencio, etc., creándoles con estos elementos un juego plástico-musical fascinante.

La calidad pedagógica y la bella presentación de la edición hacen del "Silabario Musical Ilustrado" un texto imprescindible para la iniciación del niño a la vida musical. Los profesores de kindergarten que deseen saber cómo se emplea y conocer su desarrollo pueden dirigirse a la Sra. Laurencia Contreras, Castellón 163, Concepción, Chile.

Consideramos que la labor pedagógica de la Sra. Laurencia Contreras es el más valioso aporte que pueda hacerse a la educación musical del niño chileno y latinoamericano.

M. V.

ROBERTO ESCOBAR Y RENATO YRARRÁZVAL: *Música Compuesta en Chile, 1900-1968*. Ediciones de la Biblioteca Nacional. Santiago, Chile. 1969.

Desde la aparición de "La Creación Musical en Chile", 1900-1951, del musicólogo Vicente Salas Viú, obra que abarca la historia del hacer musical chileno desde principios de siglo hasta 1951, e incluye las biografías, catálogo de obras y análisis de las más importantes creaciones de los compositores chilenos hasta esa fecha, no se había publicado ningún trabajo que abarcara toda la numerosa y variada producción chilena del siglo xx. Con esta obra, el compositor Roberto Escobar, secundado por Renato Yrarráza-

val, llenan un vacío que se hacía sentir. La magnitud e importancia de la labor de nuestros músicos, que abarca el cultivo de los distintos géneros musicales, merecía darse a conocer. Nuestros compositores han enriquecido artísticamente a Chile con obras de gran categoría artística las que, por desgracia, no son lo suficientemente conocidas. El catálogo realizado por Escobar e Yrarrázaval ofrece un panorama amplio sobre esta labor creativa durante más de medio siglo.

Los autores presentan, por orden alfabético de autores, las obras para orquesta sinfónica y de cámara, con y sin solistas, las obras sinfónico-corales; la producción para conjuntos de cámara de todo tipo; obras para percusión; las para voz con instrumentos solistas y conjuntos vocales; las obras para teclado; para voz e instrumentos solo; música electrónica; obras escénicas; corales y didácticas. Incluyen las fechas de composición y duración de las respectivas composiciones, la especificación instrumental, fecha de ejecución, ediciones de partituras y discos, archivo en que se encuentra la partitura, etc.

Este magno esfuerzo, a pesar de que hay algunas omisiones, es indudablemente la base para el futuro catálogo definitivo de la producción musical chilena. En el Editorial de este número de la *Revista Musical Chilena*, sobre la Asociación Nacional de Compositores, se hace referencia también a la aparición de la "Música Compuesta en Chile, 1900-1968" y se invita a los compositores a enviar sus manuscritos para formar un archivo completo de partituras de la producción artística nacional.

M. V.

PINON, ROGER: "Philologie et Folklore Musical. Les Chants de Pâtres avant leur Emergence Folklorique". En *Jahrbuch für Volksliedforschung*, Berlín, Walter de Gruyter, 1967, pp. 141-172.

El prominente folklorista belga Roger Pinon nos entrega un interesante y bien documentado estudio acerca de las canciones pastoriles europeas en el período anterior a su incorporación al estrato folklórico. El autor intenta reconstruir la vida pastoril europea del pasado histórico —la antigüedad clásica, el medioevo y el renacimiento—, confrontando sus resultados con la información proveniente del folklore contemporáneo. Se excluye de dicha confrontación "todo aquello que puede ser atribuido en la literatura francesa a la imitación de la antigüedad o a la imaginación de los poetas".

Según Pinon, la canción pastoril europea se compone casi siempre de una señal —especie de grito más o menos inteligible que sirve para dirigir, excitar, apaciguar o desviar de ruta a los animales—, seguida de algunos versos de carácter narrativo o imperativo. Entre sus funciones principales, se cuenta la de ayudar a las diversas labores pastoriles o la de simple diversión, existiendo, asimismo, funciones ligadas a actividades corporativas o a creencias pertenecientes al mundo pastoril. Sus melodías pertenecen a un estrato primitivo y característico, existiendo regiones en las cuales ellas se silban o

se interpretan con técnica de falsete o *yodel*. Su estructura es sencilla y libre.

Pinon revisa los documentos pertenecientes a la Antigüedad Clásica, analizando aspectos organológicos y morfológicos, concluyendo que los cantos pastoriles de dicho período sobreviven "en las improvisaciones de los pastores sicilianos, franceses, flamencos y alemanes". En la Antigüedad Clásica fueron prominentes las canciones y refranes pastoriles basados en temas de la vida campestre o de idealización de la vida cotidiana, temas amorosos, o temas corporativos o piadosos destinados a la celebración de las divinidades tutelares o héroes pastoriles. La transición entre el canto popular original y la forma erudita fue creada por la pluma de prominentes escritores clásicos.

Durante la edad Media y el Renacimiento, la canción pastoril tuvo plena vigencia en géneros tales como las *pastorales*, *pasiones*, *natividades*, *églogas* y los *romances*. Uno de sus elementos más característicos es el refrán, empleado en forma tanto vocal como instrumental, predominando el refrán vocal onomatopéyico vocalizado, de origen instrumental, y el refrán con palabras características. Esta especie de refranes se incorpora a la tradición popular durante el siglo xvi. Por medio de una valiosa documentación histórica, Pinon atestigua eficientemente la dispersión y vigencia del refrán pastoril europeo, constatando tanto su origen popular como su importancia literaria y musical en la Edad Media y Renacimiento.

El artículo en referencia contiene un interesante análisis acerca de la función y características estructurales del falsete o *yodel*, técnica vocal que parece haber sido prominente en la interpretación de los refranes pastoriles. Agrega, asimismo, una breve descripción de la imagen del pastor europeo medieval. Entre sus conclusiones finales, Pinon destaca la existencia de una fuerte continuidad de la canción pastoril y una asombrosa permanencia de sus elementos más característicos y arcaicos.

Recomendamos este valioso y erudito trabajo a todos aquellos musicólogos, etnomusicólogos y folkloristas interesados en las relaciones existentes entre la música erudita y folklórica, y en el fenómeno del arcaísmo en la canción folklórica de Occidente.

María Ester Grebe

STEVENSON, ROBERT: "Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History". En *Anuario* (Tulane University, New Orleans), iv, 1968, pp. 1-43.

Este artículo ofrece un prolijo estudio acerca de las fuentes portuguesas para el estudio de la música brasileña temprana. En primer término, su autor describe y evalúa los contenidos de la *Bibliotheca Lusitana* del portugués Diego Barbosa Machado (1682-1772), obra biobibliográfica en la cual se documenta la cultura musical del siglo xviii mencionando a 47 músicos de Bahía y 18 de Río de Janeiro. Esta obra se complementa con la primera biografía escrita por un brasileño: *Desagravos do Brazil e Glorias de Per-*

nambuco (1757) del benedictino Domingos de Loreto Couto, obra que contiene una amplia lista de composiciones musicales. Proveniente del siglo anterior, los *Anais Pernambucanos 1635-1665*, de F. A. Pereira da Costa se refieren, en general, a la activa vida musical de Pernambuco en 1640 y, en especial, a las actividades de dos iglesias: S. Bento de Olinda y S. Joao da Várzea.

Stevenson se refiere, asimismo, al primer tratado teórico del Nuevó Mundo escrito por Luis Alvarez Pinto, (1719-1789), músico mulato de Recife con formación musical portuguesa. Este tratado posee un alto nivel profesional, demostrando estar al día en el conocimiento de los tratados teóricos ibéricos de mayor importancia y vigencia. La rica contribución de los compositores brasileños de origen africano se verifica en el diccionario musical en lengua portuguesa compilado por José Mazza en 1797. Las variadas actividades musicales de los músicos mulatos criollos incluyeron tanto la composición como la interpretación musical, destacándose especialmente la ópera y la polifonía sacra.

Abarcando también las colecciones de manuscritos musicales pertenecientes al período colonial en referencia, el musicólogo norteamericano menciona y comenta las siguientes obras: *76 Obras Musicais Manuscritas Existentes no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo* (1784) de André da Silva Gomes, un códice temprano del siglo xvii encontrado en 1947 por el benedictino Dom Mauro Fábregas en Arouca —el cual contiene diversas composiciones polifónicas religiosas—, y una colección de *modinhas*, canciones saculares brasileñas de carácter amoroso, pertenecientes a un manuscrito de la Biblioteca da Ajuda. Este serio artículo concluye con una reseña panorámica de los compositores y maestros de capilla brasileños coloniales, ocupando un lugar preponderante aquellos que integran la escuela de Bahía.

Los documentos e informaciones acumuladas por Stevenson indican el propósito futuro de “escribir una historia de la música colonial brasileña”. Sin embargo, a pesar del evidente interés de esta iniciativa, los actuales vacíos de documentación impiden, por el momento, reconstruir una cronología objetiva, base esencial de una secuencia histórico-musical correcta. Creemos que tanto el tópico de este erudito artículo como su base metodológica y bibliográfica merecen la atención de los musicólogos latinoamericanos. La prolífica y seria producción de Robert Stevenson constituye uno de los aportes más notables a la musicología de nuestro continente.

María Ester Grebe

WISTRAND, LILA M.: “Music and Song Texts of Amazonian Indian”. En *Ethnomusicology*, xiii, 3, 1969, pp. 469-488.

La autora de este artículo se propone revisar los trabajos etnomusicológicos realizados en el área del río Amazonas y efectuar un estudio de la música y textos de algunos grupos indígenas pertenecientes a las regiones amazóni-

cas de Ecuador, Perú y Bolivia. A pesar de que la música aborígen sudamericana ha sufrido el influyente impacto de los modelos ibéricos, "existen diversas tribus amazónicas cuya música, poesía y folklore... se han mantenido separadas de las culturas hispanoamericanas, a pesar de existir ciertas difusiones y modificaciones".

Un examen de la bibliografía existente destaca la escasez de materiales serios acerca de la música aborígen de la región. Los trabajos de etnógrafos, exploradores y misioneros proporcionan informaciones susceptibles de ser utilizadas con cautela. Sin embargo, Hornbostel, Bose, Correa de Azevedo, List, Aretz, Ramón y Rivera y otros etnomusicólogos han contribuido, en cierta medida, al esclarecimiento de algunos aspectos relativos a la música contemporánea del Amazonas.

Wistrand agrega un útil y esquemático estudio sobre la organología amazónica que incluye una clasificación según el sistema de Hornbostel y Sachs. El análisis de las estructuras musicales contiene una síntesis de las principales características rítmicas, tonales e interpretativo-vocales. Refiriéndose a los textos poéticos, la autora afirma: "La repetición, recurso poético universal, es utilizado libremente en la canción amazónica en la reiteración de palabras, frases, versos o grupos de versos pertenecientes a los refranes". Más adelante agrega: "La poesía de la canción posee su propia gramática perteneciente a cada lenguaje... Su forma estructurada... ayuda a la retención de un vocabulario arcaico y de elementos gramaticales y lexicográficos arcaicos". El rico simbolismo del lenguaje poético amazónico se relaciona con las creencias propias de cada cultura local y se entronca claramente con el animismo imperante.

De acuerdo a su función, Wistrand clasifica las canciones amazónicas en: canciones de trabajo agrícola, canciones rituales pertenecientes al ciclo vital, canciones de guerra, canciones chamánicas, canciones de cuna, y canciones religiosas o históricas. "La mayor parte de las tribus amazónicas son tan versátiles que pueden cantar en fórmulas esquemáticas memorizadas acerca de cualquier tópico, pudiendo improvisarse sobre cualquier tema elegido".

Este artículo concluye afirmando que "la mayor parte de los relatos, descripciones y análisis [contenidos en la bibliografía] son impresionistas, carentes de nivel técnico e imprecisos. A pesar de existir grabaciones recogidas en docenas de tribus, no existe aún un análisis detallado y técnico realizado por un musicólogo competente, exceptuando el trabajo de List (1964)". El verdadero trabajo residirá, en el futuro, en poder "correlacionar los elementos de la música con el mensaje de los textos de las canciones, relacionando estos con su contexto social".

María Ester Grebe

RAMÓN Y RIVERA, LUIS FELIPE. La Música Folklórica de Venezuela. Monte Avila Editores, C. A., Caracas, Venezuela, 1969.

La intensa y vasta trayectoria musicológica de este distinguido investigador venezolano muestra un nuevo hito fundamental en la obra que comentamos.

En la Introducción, Ramón y Rivera indica claramente el objetivo básico de su esfuerzo: "presentar un panorama de nuestra música folklórica atento al diario acontecer de la vida del venezolano y su diaria vinculación a la vez con la música". Para este efecto, pone en práctica el desarrollo de algunos aspectos del ciclo vital del hombre, de acuerdo a su comportamiento folklórico-musical. Mediante un representativo y denso ejemplario de piezas folklóricas, complementado con una excelente información gráfica sobre sus informantes, logra obtener una magnífica síntesis de las especies que configuran esta riquísima área de la cultura tradicional venezolana.

Desde un ángulo metodológico, se evidencia, una vez más, el insuperable criterio de establecer un contacto personal y directo con la práctica misma de los fenómenos folklórico-musicales, en su propio contexto social, con todos los recursos técnicos especializados que requiere esta labor; para luego, con la seguridad y profundidad que da la formación científica y la experiencia, alcanzar resultados sistemáticos de utilidad internacional. De ahí, que no sólo debemos elogiar la importancia de esta obra como un medio de introducirnos en el folklore musical de Venezuela —que nos asombra con los prodigios rítmicos de sus membranófonos y con la polifonía de sus *tonos de velorio*— sino que también para conseguir una visión comparativa más eficiente del folklore latinoamericano. En particular, en el caso de Chile, son de evidente interés los paralelos poético-musicales que pueden efectuarse examinando las *canciones de arrullo*, los *pregones*, los *villancicos* y las *décimas*.

A manera de apéndice el autor incluye un breve capítulo destinado a la música indígena, que termina con una acertada observación acerca de las dificultades de pautación de algunos cantos y gritos rítmicos autóctonos, la que apunta a una de las cuestiones más debatidas de la actual Metodología Musicológica.

Manuel Dannemann R.

Journal of the International Folk Music Council. Vol. xx, 1968.

El indiscutible valor de información científica de esta Revista, queda sólidamente corroborado con la aparición del volumen en referencia.

Las notas editoriales dan cuenta de la marcha del Council y de la muerte de su Presidente, Zoltán Kodály. Sigue un programa de la XIX Conferencia de dicha Institución, celebrada en Bélgica, en 1967, incluyéndose las hermosas palabras en homenaje al benemérito Kodály, pronunciadas por el Vicepresidente del I.F.M.C., Paul Collaer, y los principales estudios en el cam-

po de la música folklórica hechos por este gran compositor, investigador y profesor húngaro.

A continuación, se publican los trabajos presentados en la señalada Conferencia, y una serie numerosa de reseñas de libros, revistas y discos, encontrándose respecto de estos últimos un favorable comentario al 4º disco de la Antología del Folklore Musical Chileno, del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile.

Por razones obvias, nos detendremos sólo en los primeros, que se distribuyen en tres secciones: a) la pertinente al concepto y práctica de la música folklórica; b) la destinada a técnicas en el estudio de la música folklórica y c) la correspondiente a estilos de interpretación en la música folklórica y en la danza.

En el rubro inicial queremos hacer particular mención —sin que esto implique subestimar los otros— del artículo de Maud Karpeles, "The Distinction between Folk and Popular Music", de gran valor de orientación para examinar este problema de contraste y de aproximación de ambos sectores de la música; de Fritz Bose, "Traditional Folksong and Folklore Singers", de considerable importancia histórico crítica; de Radmila Petrovic, "The Concept of Yugoslav Folk Music in the Twentieth Century", extraordinaria síntesis de este "complejo fenómeno cultural" mediante un enfoque de apreciación nacional; de Félix Hoeburger, "Once Again: On the Concept of Folk Dance", que constituye un serio aporte a los modernos planteamientos de la Coreología moderna.

En el segundo rubro encontramos "Factorial Analysis of the Song as an Approach to the formation of a Unitary Field Theory", de Charles Seeger, una formulación metodológica digna de ser conocida y examinada por todos los especialistas que no tuvieron la suerte de concurrir a su lectura y discusión.

En el tercero, George List nos entrega una acuciosa descripción de un instrumento musical colombiano, en "The *Mbira* in Cartagena".

Las colaboraciones restantes, debidas a investigadores tan prestigiosos como B. A. Aning, Shlomo Hofman, Samuel Band-Bovy, Bruno Nettl, Stephen Blum, György Martin, Lászlo Vikán y Lajos Vargyas, se suman a las citadas para ofrecernos un sobresaliente compendio de alta jerarquía científica.

Manuel Dannemann R.

Crónica

EL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE EN 1970

Para 1970, el Instituto de Extensión Musical ha configurado un panorama de actividades que transforma totalmente el sistema que ha imperado hasta la fecha. Este año, en lugar de una Temporada Oficial, se realizarán diferentes Temporadas de Conciertos y Festivales a lo largo del año. La meta es llegar con la música a toda la comunidad, muy específicamente a aquella que no tiene fácil acceso a las salas de conciertos.

Se inició el año con un interesante ciclo de divulgación artística en la que, por primera vez, la Ilustre Municipalidad de Santiago con la Orquesta Filarmónica, el Ballet Folklórico "Pucará", el Ballet Municipal y el Instituto de Extensión Musical, con la Orquesta Sinfónica y el Ballet Nacional, ofrecieron una Temporada de Verano conjunta en la terraza Caupolicán del Cerro Santa Lucía, escenario al aire libre de extraordinaria belleza.

Con una programación especialmente estudiada se inició esta actividad el 9 de enero con la actuación de la Sinfónica de Chile dirigida por David Serendero, la que culminó el 27 de enero con un concierto cumbre en el que participó la Orquesta Sinfónica y Filarmónica juntas, formando un conjunto de 140 profesores, bajo la dirección de Eduardo Moubarak. Además de los directores nombrados, dirigieron a la Sinfónica de Chile, Patricio Bravo, fagotista de la Sinfónica y Francisco Rettig, alumno de violín de Ernesto Lederman y desde 1967, profesor y director de la Escuela de Música de la Sede de Osorno de la Universidad de Chile y director titular de la Orquesta Filarmónica de esa sede. Para las obras con solistas se llamó a concurso a los elementos jóvenes más destacados del Conservatorio, siendo seleccionados Ximena Cabello que tocó el Concierto Nº 2 para piano de Beethoven; Héctor Cortés, solista en flauta travesera que tocó el Concierto para flauta de Vivaldi; Carlos de los Reyes, que tocó el Concierto Nº 1 de Beethoven; Ximena Bravo, que tocó el Concierto para cello y orquesta de cuerdas de Vivaldi, con la Filarmónica, bajo la dirección de Ricardo Kistler.

Los conjuntos de ballet y folklórico montaron importantes obras de sus respectivos repertorios.

Durante el mes de marzo, la orquesta Sinfónica de Chile se dedicará a preparar

una serie de videos que serán usados por los canales de televisión con la finalidad de que la labor de difusión de la música cubra el mayor ámbito posible.

Los meses de abril y mayo estarán dedicados a la realización de una Temporada Escolar en la que se ofrecerán conciertos a los escolares de todos los niveles. Se trata de un plan piloto que, de tener buen resultado, podrá significar en un futuro relativamente cercano, la incorporación activa de esta nueva generación a la cultura musical y a las expresiones artísticas.

Durante mayo y junio, habrá una corta Temporada de Invierno que constará de ocho conciertos —con sus respectivas repeticiones de los días domingo— y que equivaldrá a las antiguas Temporadas Oficiales. Para esta temporada se ha invitado a los maestros Aldo Ceccato y Ernst-Ulrich von Kameke y además dirigirá a la Sinfónica de Chile su titular, David Serendero.

Para celebrar el segundo centenario del nacimiento de Beethoven, el Instituto de Extensión Musical espera poder presentar, durante agosto y septiembre, la obra integral de este compositor en los géneros sinfónico y sinfónico coral. El Festival estará a cargo del maestro Rolf Kleinert. El propósito fundamental de este Festival, además de rendir homenaje a Ludwig van Beethoven, es subir el nivel interpretativo de la Sinfónica y capacitarla para profundizar el estilo beethoveniano, razón por la cual se eligió al Profesor Kleinert, quien fuera alumno del maestro Fritz Busch, músico que tanto hizo por elevar el nivel interpretativo de la Sinfónica de Chile.

El Ballet Nacional Chileno que ahora cuenta con un teatro permanentemente a su disposición, podrá mantenerse en actividad permanente durante todo el año, dando especial énfasis a las creaciones de coreógrafos nacionales y programas educacionales.

Como iniciativa nueva, el Instituto de Extensión Musical inicia, en 1970, una actividad permanente en el campo de la ópera la que, en un comienzo, estará restringida a obras que no requieran gran despliegue escénico. Con esta iniciativa se pretende abrirle las puertas de un trabajo profesional a un número cada día mayor de cantantes chilenos los que —por falta de oportunidades— han debido emigrar al extranjero. Las funciones de Ópera se realizarán una vez por semana, con diferentes elencos, a través

de todo el año y a partir del mes de mayo.

Los conjuntos de cámara del Instituto de Extensión Musical: Cuarteto Santiago, Quinteto Hindemith y Ballet de Cámara BALCA, intensificarán sus programas de extensión, aprovechándose al máximo las facilidades que significa el traslado de pequeños grupos a través del país.

Existe especial preocupación porque to-

das las actividades puedan ser proyectadas no solamente a través de los canales de televisión sino que también a través de las redes de radioemisoras, con Radio IEM a la cabeza. Los programas de la emisora del Instituto están siendo elaborados con gran cuidado para poder cumplir así y en profundidad, con los propósitos que le señala la ley.

GIRA CONTINENTAL DEL "QUINTETO HINDEMITH"

El Quinteto de Vientos Hindemith del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, integrado por los destacados instrumentistas Guillermo Bravo Fauré, flauta; Enrique Peña, oboe; Emilio Donatucci, fagot; Jaime Escobedo, clarinete y Raúl Silva, corno, inició su brillante carrera de conciertos el 13 de septiembre de 1967, en la ciudad de Concepción, con un concierto en la "Casa del Arte". Desde entonces, el conjunto que tomó el nombre de Hindemith como homenaje al compositor germano por la admiración de sus integrantes hacia el autor que enriqueció la literatura contemporánea para instrumentos de viento, ha ofrecido 170 conciertos que abarcan todo el territorio nacional desde Arica a Tierra del Fuego.

Más del cincuenta por ciento de las obras que forman su repertorio han sido estrenos absolutos para Chile y abarcan la literatura para Quinteto de Vientos de autores tan desconocidos hasta entonces en el país como Franz Danzi (1763-1826); Anton Reicha (1770-1836); Louis Emanuel Jadin (1768-1853); George Onslow (1784-1852); Hans Georg Lickl (1763-1843), etc. Dentro del campo de la música contemporánea, estrenaron: *Suite de Chow-Wen-Chung*, con la arpista Clara Pasini; *Quinteto* (1919) de Walter Gieseking; *Quinteto Op. 26* de Schönberg; *Quinteto* (1952) de Hans Werner Henze; *Permutazioni a Cinque* de Matias Seiber; *Trio de Jolivet*; *Cuartetos*, de Rossini; *Sexteto*, de Poulenc, para no nombrar sino que a algunos. Durante este período han estrenado, también, siete obras de compositores chilenos: *Quinteto N° 1*, de Miguel Letelier; *Cuarteto para maderas*, de Iris Sangüeza; *Quinteto*, de Pedro Núñez Navarrete; *Quinteto N° 1*, de Darwin Vargas Wallis; *Sexteto con piano*, de Luis Advis; *Suite "Música para Teatro"*, de Celso Garrido-Lecca; *Tripartita*, de Federico Heinlein.

Durante 1969, el Quinteto Hindemith, acompañado por la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por el maestro Juan Pablo Izquierdo, tocó la *Sinfonía Concertante en Mi bemol Mayor*, de W. A. Mozart; con la colaboración de la pianista Elvira Savi, tocaron obras de Mozart, Beethoven, Glinka,

Poulenc y Rimsky Korsakow; con el Cuarteto Santiago, ofrecieron una extraordinaria versión del *Settimino Op. 20* de Beethoven y con el Cuarteto de la Universidad Católica y Adolfo Flores en contrabajo, el *Octeto Op. 166* de Franz Schubert. Para el Taller de Danza de Las Condes, grabaron la música de ballet del compositor chileno Sergio Ortega, *Orbita* y con la pianista Ruby Ried tocaron obras de Luis Advis, Poulenc y Gieseking.

Esta breve enumeración de las obras del repertorio del Quinteto Hindemith demuestra el eclecticismo del conjunto. Desde su iniciación, la crítica chilena ha destacado el equilibrio sonoro, pureza de afinación y extraordinaria musicalidad de estos jóvenes instrumentistas.

Entre el 20 de octubre y el 26 de noviembre de 1969, el Quinteto Hindemith realizó su primera gira americana, ofreciendo conciertos en Buenos Aires y Mar del Plata —presentándose en televisión, en recitales y conciertos educacionales— visitaron Sao Paulo y Río de Janeiro; en Venezuela actuaron en Caracas y Valencia; en Costa Rica ofrecieron ocho conciertos; después dieron conciertos en Honduras, Guatemala y San Salvador, y en México actuaron en Ciudad de México y Cuernavaca. Durante esta gira de 41 días que fue auspiciada por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, el Quinteto Hindemith ofreció 27 conciertos, con programas que incluyeron obras de Reicha, Danzi, Bozza, Mozart, Frantizek, Bartók, Hindemith, Samuel Barber, Celso Garrido-Lecca, Domingo Santa Cruz, Federico Heinlein y Gunther Schuller.

Toda la crítica especializada de los países visitados alabó las actuaciones sobresalientes del conjunto, destacando su alto nivel musical. En Río de Janeiro cerraron, en el Teatro Municipal, el ciclo de conciertos organizados por "Pro Arte", con un concierto en el que contaron con la colaboración de la pianista brasileña Licia Lucas, antigua discípula de Homero de Magalhães, en el *Quinteto Op. 16*, de Beethoven. En "Río-Feuilleton" del 8 de noviembre, periódico en alemán, el crítico dice: "hemos gozado escuchando música de cámara del más alto nivel en una entrega poco común... el pun-

to cumbre del programa fue la versión del Quinteto Op. 16 de Beethoven...". Renzo Massarani, en *Jornal do Brasil* del 4 de noviembre, apunta: "este es un conjunto equilibrado y muy expresivo".

Bajo los auspicios de INGIRA, el Quinteto Hindemith actuó en la Sala Metropolitana de Caracas. En el diario "El Nacional", del 7 de noviembre, al comentar Rházes Hernández López la actuación del conjunto, escribe: "... En la serie de partituras que han realizado, con ejecuciones muy puras, bien puede decirse que este conjunto nada tiene que envidiar a los grupos que hemos escuchado de Europa y los Estados Unidos. Cada uno de estos artistas revela una depurada técnica, un dominio absoluto en lo que respecta a sonido, digitación, alto sentido de la agogía y una penetración en el estilo de sabia conciencia... En fin, un conjunto de gran calidad que honra el gentilicio musical latinoamericano".

Para 1970, el Quinteto Hindemith está preparando un ambicioso programa que incluye el estreno de ocho obras de compositores chilenos: *Quinteto*, de Alfonso Letelier; *Quinteto Nº 2*, de Darwin Vargas; *Ricercare Op. 21* (1967), de Mario Gómez Vignes; *Quinteto Nº 1* (1969), de Hernán Ramírez; *Música para otro Tiempo*, de Sergio Ortega; *Quinteto "In Memoriam"* (1968), de León Schidlowsky; *Quinteto*, de Luis Advis y *Concierto para oboe, clarinete, fagot y orquesta de cuerdas*, de Gustavo Becerra. Además presentarán obras de autores barrocos adaptadas para Quinteto de Viento, de Bach, Sweelinck, Vivaldi, Händel, Telemann, etc.; obras de Mozart y

Beethoven; composiciones con otros instrumentos, de Mendelssohn, Martinu, Rezsó Sugar y Hindemith, y obras de: Elliott Carter, Karl Schiske, György Ranki, Alain Weber, Henri Tomassi, Michael Spisak, Richard Arnell, Gian Francesco Malipiero, Jean Françaix, Kurt Mederacke, Paul Höffer, Karl Nielsen, etc.

En un Festival de obras de autores latinoamericanos, darán a conocer obras de Oscar Lorenzo Fernández, Heijor Villa-Lobos y Osvaldo Lacerda, de Braill; de Eduardo Alemán y Julio Perceval, de Argentina y de Carlos A. Teppa y Jorge Sarmientos, de Guatemala.

Dentro del marco de las Festividades Beethoven, en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, el 5 y 12 de mayo, acompañados por otros instrumentistas y con la intervención del Cuarteto Nacional y la pianista Elvira Savi, ofrecerán programas con obras de Beethoven. En primera audición en Chile tocarán: *Trio para dos oboes y corno inglés, Op. 87*, *Octeto Op. 103* y *Trio en Sol Mayor para flauta, fagot y piano*.

Para lograr la mejor realización de tan importante labor, el Quinteto Hindemith, en enero de 1970, incorporó al conjunto al flautista Fernando Harms, flauta solista de la Orquesta Filarmónica de Chile.

El Quinteto Hindemith continuará, de esta manera, una labor de difusión de la música para instrumentos de viento que tanta falta hacía en el país y que le ha merecido, a cada uno de sus integrantes, el reconocimiento de los amantes de la música y la alabanza de la crítica tanto extranjera como nacional.

NOTICIARIO NACIONAL

David Serendero, Premio de Música 1969 del Círculo de Críticos de Arte.

David Serendero, Director de la Orquesta Sinfónica de Chile y Director del Conservatorio Nacional de Música, fue agraciado con el Premio de Música 1969, que cada año otorga el Círculo de Críticos de Arte, a un artista chileno.

La pianista argentina, Marta Argerich, obtuvo el Premio de Música correspondiente al mismo año, por considerársele la mejor artista extranjera que visitó el país.

En ballet, el Círculo de Críticos de Arte de Santiago, concedió el Premio Anual a la bailarina Magaly Rivano, por su interpretación del ballet "Tangos", con coreografía de Germán Silva y música de Astor Piazzolla, estrenado por el Ballet Municipal de Santiago.

Concurso Nacional Chopin.

Entre el 1º y el 15 de agosto se realizará el IV Concurso Nacional Chopin, con el fin de enviar un pianista chileno al VIII Concurso Internacional de piano Federico Chopin, que en octubre de este año se celebrará en Varsovia.

La Comisión Organizadora quedó constituida por Elisa Gayán, decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; Elena Weiss, directora de la Escuela Moderna de Música; Oscar Gacitúa, en representación del Departamento de Música de la Universidad Católica; Zoltán Fischer, en representación de la Orquesta Filarmónica Municipal; y Flora Guerra, Herminia Raccagni, Rodolfo Lehmann, Eduardo Moubarak, Cristina Herrera, Sara de las Heras, Mariana Grisar, Nino Colli y María George Nas-

cimiento, Secretaria General del Instituto Chileno-Polaco de Cultura.

Han otorgado su auspicio al IV Concurso Nacional Chopin, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; la I. Municipalidad de Santiago y el Departamento de Música de la Universidad Católica, entidad esta última que ya ha comprometido la donación de dos mil escudos para el Concurso. Los conciertos del Concurso se realizarán en el Teatro IEM.

María Ester Grebe en Congreso de Etnomusicología en EE. UU.

Entre el 14 y 16 de noviembre de 1969 se desarrolló en Ann Arbor (Universidad de Michigan), en Estados Unidos, el Congreso de Etnomusicología, reunión científica de carácter internacional que reunió a etnomusicólogos, musicólogos y antropólogos provenientes de distintos lugares del mundo.

Un Comité de Expertos, presidido por el Dr. Bruno Nettl, evaluó los numerosos trabajos presentados de los cuales quedaron seleccionados 20. El único trabajo presentado por un investigador latinoamericano y aceptado fue el proveniente de Chile, titulado "Música Ritual Chamánica de la Cultura Mapuche", de la profesora e investigadora chilena María Ester Grebe.

El trabajo enfoca aspectos antropológicos y musicales de los rituales terapéuticos de la machi, y estudia las relaciones existentes entre el pensamiento cósmico dualista de la cultura mapuche, las creencias mitológicas, las actividades rituales y las expresiones poético-musicales. Esta investigación forma parte de un proyecto interdisciplinario de medicina aborigen auspiciado por uno de los grupos de trabajo del Departamento de Psiquiatría y Salud Mental de la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile.

Después de presentar su trabajo en Ann Arbor, la profesora Grebe fue invitada a un Colloquium de expertos en Wesleyan University, en Middletown, Connecticut, el que contó con la participación del Dr. Dieter Christensen, de Berlín, especialistas de Holanda y de Estados Unidos. Tanto en la Universidad de Wesleyan como en la de Columbia, la profesora Grebe dio conferencias destinadas a divulgar los valores de las músicas latinoamericana y chilena de la tradición oral.

El trabajo presentado en Ann Arbor por la profesora Grebe abre una brecha en la evaluación de nuestra cultura mapuche, injustamente desconocida y escasamente divulgada en las esferas universitarias de nuestro país.

Roberto Girard gana premio mundial como fabricante de guitarras.

Desde hace veinte años, el especialista en Física Atómica, Roberto Girard, inició en

Chile la construcción de guitarras buscando afanosamente la belleza tímbrica y sonora. Su esfuerzo ha sido premiado con un primer premio mundial por una de sus guitarras en el certamen auspiciado por la Escuela Politécnica de París, evento en el que se eligió el mejor instrumento. Sobre setecientas guitarras, entre las que figuraban construcciones de larga tradición europea como las de la firma Arnold Dolmetsch, de Inglaterra, la guitarra de Girard fue elegida como la mejor.

En la actualidad guitarristas como Yepes, Carlevaro, dúo Pomponio-Zárate, Falú y otros artistas de renombre mundial ejecutan en guitarras construidas por Roberto Girard.

Concurso de violín en Mendoza ganó Sergio Prieto.

Los días 20, 21 y 22 de noviembre de 1969 se realizó en Mendoza un Concurso Internacional de violín organizado por la Asociación Filarmónica, presidida por el Dr. Remo Casetti. El concurso, uno de los muchos celebrados ya anteriormente para diversos instrumentos y canto, estaba dedicado a la memoria de Enrique Iniesta.

Participaron en el torneo los argentinos Néstor Eidler y Oscar E. García y el chileno Sergio Prieto. El nivel de los tres concursantes fue excepcionalmente alto. El ganador del primer premio fue el chileno Sergio Prieto acompañado al piano por la pianista chilena Elisa Alsina, premio que fue otorgado por unanimidad.

Este premio consistió en 100.000 nacionales y una gira de conciertos por el continente americano, del sur y del norte.

Juventudes Musicales Chilenas dio diplomas a sus mejores colaboradores.

Al clausurar las actividades del año, J.J. MM. Chilenas otorgó un diploma a las personas que en 1969 colaboraron con la entidad. Fueron distinguidos los profesores Francisco Deza, Luis Pizarro, Clara Cobos, Arturo Barria, Nora Eggers, Aura de la Cruz y Flora Guerra; el crítico de "El Mercurio", Federico Heinlein; el guitarrista, Arturo González; los periodistas Raquel Cordero, Yolanda Montecinos, Nino Colli, Sibila Señoret, Ricardo Hassan, Jorge Sierra y Germán Vidal. Se entregó también un diploma a la Agrupación de Cámara Mozart.

Hilda Cabezas becada de la Escuela Superior de Música de Leipzig.

Desde septiembre de 1967, la pianista chilena Hilda Cabezas, se especializa en Acompañamiento con el profesor Rudolf Fischer, Rector de la Escuela Superior de Música de Leipzig.

Durante su primer año de estudios, 1967-68 trabajó en repertorio para instrumentos de viento (flauta, fagot, corno, trompeta, trombón) en sonatas, tríos y cuartetos, como también en acompañamiento de "Lieder" y ópera. Además ofreció varios conciertos dentro de la Escuela Superior de Música. En 1968-69 se especializó en repertorio para instrumentos de cuerda, especialmente cello y en el período 1969-70 trabajará en un intensivo programa de "Lieder", tríos con cello y violín y sonatas para violín y piano. Además tomará clases de clavecín con el profesor Kástner.

Al margen del trabajo académico, en 1968 participó en el Concurso Alte Börse, acompañando a instrumentistas de viento. En el curso de 1969 actuó con la Orquesta Gewandhaus en el Concierto para flauta, violín y orquesta de Martinu en el que tocó la parte de piano obligado; también se presentó al "Concurso Schumann", en Zwickau, acompañando a la cantante Heidi Berthold-Riess, contralto que obtuvo el primer premio, mereciendo Hilda Cabezas el Diploma de Honor como la mejor acompañante del concurso. Posteriormente, en el concierto "Stunde der Musik", se presentó en Leipzig con el mismo programa que tocó en el Concurso Schumann.

Eliana Breitler, nueva directora del Instituto Interamericano.

Eliana Breitler, destacada pedagoga en educación musical, ha sido nombrada Directora del Instituto Interamericano de Educación Musical en reemplazo de la Sra. Cora Bindhoff que se acogió a jubilación. La Srta. Breitler ganó este alto cargo por curso.

Gira por Europa de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica.

Bajo los auspicios del Ministerio de Relaciones Exteriores y de la Universidad Católica de Chile, la Orquesta de Cámara de ese plantel inició una gira por varios países europeos el 11 de enero. Esta es la primera vez que un conjunto orquestal chileno actuará en Europa.

La Orquesta de Cámara, que dirige su titular y fundador, Fernando Rosas, está integrada por destacados instrumentistas jóvenes de la Sinfónica de Chile y de otros conjuntos nacionales.

La gira que se inició en Madrid dará a conocer en Europa algunas obras de compositores latinoamericanos tales como: *Andante para Cuerdas*, de Alfonso Leng y *Visiones para 12 cuerdas*, de León Schidlowsky, chilenos; *Antaras para doble cuarteto y contrabajo*, de Celso Garrido-Lecca, peruano; *Concerto per corde*, de Alberto Ginastera, argentino y *Ponteio*, de Claudio Santoro,

brasileño. En los programas se incluyó, también, la actuación de los solistas Jaime de la Jara, en *Concierto Nº 1 en La menor*, de J. S. Bach; Lionel Party, en *Concierto Nº 1 en Re menor, para clavecín y orquesta*, B. W. V. 1052 y Arnaldo Fuentes, en *Concierto en Mi menor para cello y orquesta*, de Vivaldi.

Después de los conciertos en España, país en el que actuaron en Madrid, Barcelona y Mallorca, la orquesta visitó Italia; Yugoslavia, Rumania, Austria, Hungría, Checoslovaquia, Polonia, Alemania Oriental y Occidental, Suiza, Bélgica y Francia.

En el próximo número de la *Revista Musical Chilena* informaremos sobre el resultado de esta gira, a base de las críticas que traerá el conjunto al regreso a fines de marzo.

Gira a Estados Unidos del Conjunto de Música Antigua.

El 2 de marzo partió a EE. UU. el Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica, agrupación que desde 1954, fecha de su creación, ha realizado tanto en Chile como en giras por América Latina, Europa y los EE. UU. la más amplia difusión de la música colonial hispanoamericana y la medioeval y renacentista europea.

En la gira actual, el Conjunto de Música Antigua actuará en la Biblioteca del Congreso y la Unión Panamericana de Washington; en el Alice Tully Hall (Lincoln Center), y St. Thomas Episcopal Church de Nueva York, en Philadelphia y St. Louis.

Integran el Conjunto seis instrumentistas que tocan treinta instrumentos antiguos diferentes y un quinteto vocal formado por Silvia Soublette, soprano, directora del Conjunto; Carmen Luisa Letelier, contralto; Bernadette de Saint Luc, mezzo-soprano; Emilio Rojas, tenor y Juan José Letelier, bajo.

Los programas incluyen obras de Alfonso el Sabio, del Libre Vermell, F. de la Torre, Juan Ponce, Francisco Guerrero, Luis de Narváes, Alfonso de Mudarra, del Cancionero de Upsala, Mateo Flecha, Juan Vásquez, Diego Ortíz y Anónimos catalanes; entre las obras de compositores hispanoamericanos figuran las del cubano Esteban Salas, Anónimos Quechua, de Perú; Anónimos chilenos y mexicanos, y de Fructus del Castillo, de México.

Investigaciones del Prof. Jorge Urrutia Blondel en Temuco y Valdivia

Entre sus actividades como miembro del Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, el Prof. Jorge Urrutia, a comienzo de diciembre, se dirigió a las ciudades de Temuco y Valdivia. En

la primera su estada tuvo por objeto obtener mayor material informativo —especialmente fotográfico— de antiguos instrumentos indígenas en el Museo Araucano de Temuco.

Durante su permanencia en Valdivia realizó una detallada investigación sobre la polifacética personalidad del hombre de ciencia y excelente músico don Guillermo Frick; alemán de nacimiento pero establecido en dicha ciudad desde 1842 hasta 1905, fecha de su deceso.

Integrado totalmente al medio laboral y cultural de esa zona sur, Frick escribió en Valdivia la totalidad de sus relativamente numerosas obras, especialmente corales con acompañamiento, dotadas de cierta severidad de estilo y depurada técnica, aunque no de gran envergadura. Todas son desconocidas en el país, tanto como lo ha sido igualmente la obra de doña Isidora Zegers y don Federico Guzmán. Sobre ellos también investigó Urrutia Blondel el año pasado, dictando conferencias en la Biblioteca Nacional. Su objetivo es terminar un detallado estudio con monografías de estas destacadas personalidades que integran la historia musical chilena del siglo XIX, todo reunido en un sólo volumen con numerosos análisis técnico musicales de composiciones originales de aquellos músicos.

Desde Valdivia, donde persisten aún los recuerdos sobre la labor de don Guillermo Frick, el investigador trajo gran cantidad de material para utilizar como base de su trabajo sobre este músico, incluyendo la casi totalidad de su obra impresa. Esta fue obtenida especialmente gracias a la colaboración y generosidad de personas ligadas por parentesco a la figura en estudio, debiendo citarse en Valdivia (más otros posteriormente agregados en Santiago) el nombre de la Sra. Maruja Carvallo de Wohlwend.

Segundo "Festival Nacional de Folklore" celebrado en Talagante.

Por segunda vez se celebró este festival en la localidad de Talagante, cercana a Santiago, marzo muy adecuado para el evento, los días 28 al 31 de enero del año en curso. Nuevamente lo organizó una comisión bajo el patrocinio de la Municipalidad talagantina.

El nombre más adecuado debiera ser, acaso, Festival Nacional de Música folklórica chilena, ya que de ella se trató centralmente y entre tantas especies que integran el fenómeno Folklore; en este caso comprendiendo elementos de contexto inseparables, tales como: danzas, vestimentas, instrumentos, etc.

Participó en el Festival un buen número de conjuntos venidos desde diversas zonas del país, seleccionados localmente con prio-

riedad. También de países vecinos, Argentina y Bolivia, hubo esporádicos participantes, aunque fuera de concurso, pues el interesante espectáculo, al que asistió un público muy numeroso durante varios días, se agregaron las alternativas propias a una competencia.

El Jurado designado para otorgar las respectivas recompensas estuvo integrado por: Jorge Urrutia Blondel, por el Instituto de Investigaciones Musicales; la Srta. Raquel Barros, por la Agrupación Folklórica Chilena y los Sres. Miguel Politis, Jaime Rojas, Alejandro Angeloni, Gustavo Toro y Jorge Cáceres, en representación de diversas instituciones relacionadas con la especialidad.

Este Festival, de muy distinto carácter que otros celebrados en fechas cercanas, en otras ciudades del país, se distinguió por la calidad de los grupos participantes, de la música misma, muy variada en géneros regionales y bastante pura y auténtica, ya que sólo se trataba de aquella obtenida en labores de recolección (y como tal perteneciendo al "patrimonio" vernáculo), actividad que también fue tomada en cuenta a fin de estimularla.

Festival Folklórico Nacional de Río Claro.

Bajo el patrocinio de la I. Municipalidad de Talca, entre el 28 y 31 de enero se celebró este Festival que contó con la organización y coordinación de René Largo Farías. En esta justa artística participaron eximios intérpretes de la canción vernacular en la que hubo dos categorías: la profesional y la de aficionados. Dentro de los dos géneros se presentaron 103 obras que fueron previamente escuchadas por el Jurado en Santiago, seleccionándose las siguientes:

Género Tradicional: 1) *Pascua de Antaño*, de E. Martínez; 2) *Río Claro*, de Marina Lara; 3) *Arriba Las Palmas*, de O. Olivares; 4) *Mi negro quiere volar*, de C. Gutiérrez; 5) *Sin Rosas ni Luz*, de Jorge Yáñez; 6) *Lobero*, de Patricio Manns; 7) *Cargué mi carreta chancha*, de C. Gutiérrez; 8) *Leyenda Lobera*, de Richard Rojas; 9) *La Plancha*, de F. Lecaros y 10) *Las Provincias de Chile*, de E. Martínez. Dentro del *Género Nueva Canción*, quedaron seleccionadas: 1) *Oración en el Camino*, de S. Tobar; 2) *Trilogía*, de Richard Rojas; 3) *Una vez*, de Rolando Alarcón; 4) *Lamento Chilote*, de R. Rojas; 5) *Pirquinero*, de Valericio Leppe; 6) *Arauco Soberano*, de Pedro Bórquez; 7) *Juegos de Niños*, de Kiko Alvarez; 8) *Canta Guitarra*, de P. Bórquez; 9) *Zumba el viento*, de J. Atria y 10) *Cantor de la Madrugada*, de R. Rojas.

El Jurado, presidido por la gran folklorista y recopiladora del folklore nacional, Margot Loyola, estuvo integrado por los especialistas: Margarita Serrano, en representa-

ción del Sindicato de Folkloristas y guitarristas de Chile; Inés Sánchez, en representación del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile; Juan Uribe Echavarría, por la Sociedad de Escritores de Chile; Fernando Barraza, por la Agrupación de Periodistas de Espectáculos; José Góes, por la Corporación de Autores y Compositores de Chile; Iván Fernández, por el Departamento de Cultura de la Universidad Técnica del Estado y René Largo Fariás, en representación de "Chile Ríe y Canta".

Las obras premiadas en el Festival Folklórico Nacional de Río Claro, fueron, en el *Género Tradicional*: *Cargué mi carreta Chancha*, tonada, de Claudio Gutiérrez, con el Primer Premio; *Río Claro*, tonada, de Marina Lara, con el Segundo Premio y *Leyenda Lobera*, Sirilla, de Richard Rojas, con el Tercer Premio.

Dentro del *Género Nueva Canción Folklórica*, el Primer Premio lo obtuvo: *Cantor de la Madrugada*, de Richard Rojas; el Segundo Premio, *Juegos de Niño*, de Kiko Alvarez y el Tercer Premio se le otorgó a: *Canta Guitarra Canta*, de Pedro Bórquez.

Camerata de la Universidad Técnica del Estado.

El 22 de enero, la Camerata de la Universidad Técnica del Estado, ofreció su primer concierto bajo la dirección del oboista de la Sinfónica de Chile, Osvaldo Molina.

La Camerata está integrada por once miembros: un quinteto de cuerdas y un quinteto de vientos y piano. El repertorio de este conjunto incluye obras clásicas, románticas y contemporáneas y durante 1970 se abocarán a la difusión de la música a lo largo del país.

FESTIVAL DE MUSICA DE HANNOVER

Con un frío glacial, por momentos densos chubascos de nieve cubrían la ciudad en pocos minutos con un espeso manto blanco, luego, el sol hacía una tímida aparición en algún lugar del cielo bastante alejado del cenit, Hannover presenta un aspecto típico de ciudad reconstruida hace pocos años. Un modernismo discreto, sin mucho brillo, se alarga en grandes avenidas, con pasos a distinto nivel, bordeadas por comercios atrayentes y ricos. Alrededor del teatro de la Opera se centra el núcleo de la ciudad, donde se ha conservado por lo menos el trazado de las antiguas calles. La música tiene una antigua tradición en la Baja Sajonia (Niedersachsen), donde Händel llegó a ser Maestro de Capilla en 1710. La nobleza de Hannover, gran concedora de las obras de arte e internacionalizada por múltiples viajes y relaciones con el extranjero, llevó al trono de Inglaterra a Georg I, hijo de la desafortunada princesa Sofia Carlota de Celle, quién, como se recuerda, pasó varios años de su vida recluida como consecuencia de sus desgraciados amores con Keyserling, enviado del protector de las artes, Federico de Prusia.

Es en esta ciudad donde se acaba de celebrar el Festival General de la Música Alemana (Allgemeines deutsches Musikfest) organizada por profesores y artistas y por las Juventudes Musicales Alemanas. Se ha escuchado a músicos venidos de todos los puntos de Alemania, con obras compuestas en los últimos tres años, composiciones de los más variados estilos y tendencias. Así se podía escuchar música "a lo" Reger, Hindemith o Schoenberg y también "ver" conciertos montados por Mauricio Kagel y otros, que lindaban con un espectáculo cir-

cense. Con sesiones inaugurales en que se posaron problemas tan interesantes como "El compositor en nuestro tiempo" y "Problemática de la composición actual", se dio por inaugurado el festival.

A lo primero que asistimos fue a dos óperas: "Der Aufsichrat" (El inspector Municipal), de Diether de la Motte y "Das Ende einer Welt" (El fin de una época), de Hans Werner Henze. Sería imposible en un artículo detallar cada una de las obras y a sus compositores, pues ocuparíamos varias decenas de páginas. Noventa y cinco compositores y otras tantas obras dan una idea del volumen de música audicionada en esta ocasión. Sin embargo, estas dos óperas merecen algunas palabras. La primera de ellas, se asemeja más a un "sketch" teatral con acompañamiento musical. Un humor macabro, pero de débil concepción dramática distrae la atención del público en tres frentes: el teatro, la escenografía (con proyecciones de film y de diapositivas en tamaño gigante) y la música. La música pasa a un cuasi tercer plano, que incluso en ciertos momentos estorba la acción en la escena. Presentado esto como un ensayo de música teatro o de teatro-música, la experiencia adquiere algún relieve. Como ópera, no convence. La segunda obra, de ambientación francamente humorística —la acción se desarrolla en un Palazzo veneciano, a punto de hundirse a causa de sus cimientos corroídos por el agua en el que su dueña, una "Contessa" nacida en alguna pequeña ciudad norteamericana de Kansas, coleccionaba artefactos sanitarios de todas las épocas, colores y formas— llega, a primera vista, más lejos. Una espectacular escenografía y un colorido estrambótico, conforman situa-

ciones de las que la música deriva algunos trozos interesantes.

Obras de cámara se presentaron en otros puntos de la ciudad. Algunas de ellas, terminaron en verdaderos escándalos. Pifias, palomitas de papel, chillidos, insultos entre los espectadores culminaron a veces con la suspensión momentánea de la ejecución de la obra. El compositor Dieter Schnebel presentó "Anschläge-Ausschläge" (algo así como ir y venir) en que los tres solistas se hacían cosquillas, se intercambiaban los instrumentos, conversaban con los fotógrafos de la prensa mientras los otros bailaban, etc. Otras obras fueron abucheadas por los asistentes y los ejecutantes debieron esperar pacientemente alguna calma para recomenzar. Uno de estos conciertos comenzó a las ocho y terminó cerca de la medianoche. "Ensayo para todos" de Ehrard Karkoschka (1923) trata de hacer participar al público, con partituras simples proyectadas en grandes pantallas; Hans Otte fue en cierto modo la vedette del Festival con su extrañísima obra "Nature Morte", que en el programa aparece como "teatro". Esta especie de sinopsis del Génesis está constituida por secciones aisladas y absurdas, en las cuales cuatro muchachas vestidas (¿desvestidas?) con minifaldas se pasean cantando o gritando fantasías vocales sobre la naturaleza muerta en varias lenguas simultáneamente, acompañadas por una nota al unísono mantenida por dos órganos electrónicos. Estas danzarinas cósmicas, por momentos actúan en silencio, creando un cuasi ballet. Otras obras explican su significado por medio de complicadas fórmulas algebraicas. Música electrónica no faltó: citamos de paso la obra de Jos Anton Riedl, para ruidos o chirridos electrónicos asociados a proyecciones fragmentarias de films, en siete pantallas, ubicadas en dos salas contiguas; éstas y muchísimas otras demostraciones (algunas francamente lamentables) de "audacia" llenaron varias sesiones del festival.

Mauricio Kagel y Stockhausen no estuvieron ausentes. Del primero, "vimos" "Tremens", concebido, según el autor, como una experiencia clínica bajo el efecto de drogas como la Mezcalina y el LSD, y ejecutado por dos actores —a los cuales se les aplica un test—, instrumentos eléctricos (tocadiscos, radios, moduladores de alta frecuencia), percusión, magnetófono y proyectores de cine. El estado de "viaje" producido por las drogas, en un ambiente acústico determinado, sirve de base al autor para dar una larguísima explicación sobre el sentido estético de sus alucinaciones y experiencias, las que él aproxima al género de la ópera.

De Stockhausen escuchamos "Klavierstück IV", obra que data de 1954 y por lo

tanto no aportó realmente nada nuevo en el campo de sus creaciones.

Fuera de estas obras que he señalado a vuelo de pájaro y que corresponden a la moda actual en todas partes, se escuchó también instrumentos tocados donde y como se debe y textos interesantes. De sólido talento musical, sin aspavientos de "Avant Garde" sonó la obra de Christoph Redel, de sólo 27 años, para voz de soprano y varios instrumentos. Obras de este tipo hubo muchas, lo que demuestra que un número no despreciable de compositores avanza lentamente pero sin "quemar etapas". Esto produce una sensación de confianza y una cierta tranquilidad frente al maremagnum de caminos entrecruzados y sin salida en que se debate la música hoy día. El ambiente un tanto snob de algunos sectores de la concurrencia impidió que obras de contenido musical de valor se situaran en un plano más relevante, opacadas por otras externamente más espectaculares. Nada especialmente interesante hubo en la sección de "Música de Iglesia", aunque en algunos conciertos se pudo apreciar el uso del órgano sólo y también asociado con otros instrumentos en una amplia gama de posibilidades. Numerosas obras corales también tuvieron densos programas, sin llegar a destacar especialmente ninguna de ellas, aunque muchas composiciones para este género evidenciaron el uso bastante común de recursos no sólo vocales, en el sentido convencional, sino también de orígenes "bucales" y "laríngeas".

Remanentes de la sólida escuela de Hindemith aparecían por doquier, así como también otros más antiguos utilizan series dodecafónicas en forma académica, como el caso de Karl Marx (67). Con este Festival es posible formarse una opinión bastante clara de lo que está ocurriendo en Alemania en estos momentos en materia musical. Se evidencia de inmediato dos corrientes principales de compositores: los que mantienen no una tradición propiamente tal, pero que utilizando algunos elementos nuevos ven con recelo el experimento que llega a desvirtuar la música; y los que desesperadamente buscan una salida (honestamente o no) al precio y por el camino que sea. En el ambiente se hace notar un cierto descorazonamiento y confusión. ¿Hacia donde ir? ¿Kagel, Cage, Messiaen, Penderecki, caminos hoy aparentemente sin salida o una atalaya vigilante pero con una evolución nula o demasiado lenta? Las largas disertaciones de Kagel, por ejemplo, ¿pueden convencer realmente? ¿se puede dislocar a la música de su existencia intrínseca para llevarla a constituir un semi-teatro, una semi-ópera o un semi-espectáculo?

A pesar del despliegue técnico y del nivel de los ejecutantes —algunos grupos eran de los Conservatorios— este Festival de Hannover confirma y delinea más aún el

gran signo de interrogación que ya se estaba planteando hace unos diez años.

Hannover, febrero 1970.

Miguel Letelier Valdés

“EL ARTE DE UNA FUGA” EN UP DE WORTH

¿Up de Worth... en qué punto de Inglaterra está? No sólo no está en las islas Británicas sino en un hermoso barrio de la muy alemana ciudad de Hamburgo. Es el nombre —que se pierde probablemente en la historia del alemán antiguo— de una calle sombreada de hermosos castaños, hayas y olmos en un barrio residencial de la floreciente ciudad hanseática del norte de Alemania. La Iglesia Luterana de Wellingsbuettel es escenario de un interesante concierto de órgano a cargo del organista Gerd Zacher. “El Arte de una Fuga” titula él a un “festival” sobre el “Contrapuntus I” de Bach, el cual se desarrolla en 10 interpretaciones o creaciones del propio ejecutante. Basando su trabajo en el hecho de la absoluta desnudez en cuanto a indicaciones dinámicas que presenta la obra de Bach, incluso el no haber indicado instrumento alguno, el organista se lanza en una aventura audaz y a la vez atrayente al hacer acopio de informaciones para su ejecución extraídas de los silencios, líneas melódicas, ritmos, duraciones de las notas, equivalencias altura-color, etc. Naturalmente todas estas especulaciones son posibles gracias a las posibilidades sorprendentes del órgano de Wellingsbuettel, obra del organero berlinés Karl Schuke. Demás está hablar de la habilidad técnica de Zacher. Un concierto de órgano adquiere siempre una atmósfera muy especial. El hecho de no ver al ejecutante, el no estar sentado en un teatro, el sonido que viene de atrás, conforman un ambiente de extraña seriedad y cierta mística solemnidad. El órgano en cuestión es de sonido muy seco y casi duro, en comparación a los órganos franceses e italianos, sin embargo en esta oportunidad, tal vez elegido a propósito, estas características acentúan favorablemente el carácter de música de cámara que tiene “El Arte de la Fuga”.

El primer número presenta el “Contrapuntus I” en forma convencional en cuanto al transcurso de las voces. Sin embargo, las “partes” o líneas melódicas están tipificadas por diferentes registros, lo que las hace fácilmente identificables individualmente. Se usa aquí dos manuales y pedal. Sólo el alto es usado en forma un tanto sobresaliente, con un registro más diferenciado, dando la oportunidad a los auditores de escuchar algo novedoso.

“Crescendo” se titula el segundo número. Cada vez que aparece la nota más larga

del tema, su duración es equivalente a una intensidad determinada. Estas intensidades se suman poco a poco a medida naturalmente que van apareciendo los valores largos en el desarrollo. Así se va desde un sonido redondo y lejano a un brillante tutti.

“Antigua Rapsodia”. Para llegar a esta concepción de la obra, Zacher extrae la voz del alto y la caracteriza con un registro muy diferenciado con trémolo, con lo que queda al descubierto las “peripeccias” de esta voz; las demás se mueven más abajo, en una registración homogénea. El tema es expuesto por el Alto, luego es voz acompañante, pequeño divertimento, se entrecruza con las otras, se calla, etc. “Con esto se ve como una voz sube, cae, cuán libre es y cuánta vida tiene” explica Zacher. “Así la fuga llega a ser una Rapsodia”.

La idea de “Harmonies” se basa en el mantenimiento de varias notas hasta formar un acorde, siempre siguiendo el tiempo exacto, con lo cual se superponen grupos de notas. Se oyen entonces bloques sonoros irregulares donde el tema es por momentos difícil de reconocer.

Aludiendo a Messiaen, en el quinto número “Timbres-Durées”, se hace un análisis espectral de la fuga. Cada duración contiene un color característico: corcheas y semicorcheas con el etéreo Zymbel; negras y blancas con los redondos principales; los valores más largos con los nasales Cromornos y Sesquialtera. Nuevamente el tiempo está íntimamente relacionado con otro parámetro, en este caso el color.

Curioso para el oído resulta la traslación de octavas de las diferentes voces. “Interferenser”, por medio de los registros de diferentes octavaciones traslada el soprano a una octava baja, el alto permanece en su octava original, el tenor una octava alta y el bajo dos octavas altas.

En “Improvisation Ajoutée”, se escuchan trozos y giros característicos de la obra, sobre todo los pasajes cromáticos, y se sitúan a diferente altura y con registros diferentes. Este trozo está dedicado a Mauricio Kagel. Incluso se usó la voz humana en una sucesión determinada de notas.

“Density 1, 2, 3, 4” se refiere evidentemente a un nombre usado por Edgard Varèse para una composición para flauta. (Density 3, 5; para Flauta, refiriéndose a la densidad de la aleación metálica usada para la construcción del instrumento). Según

se toque en diferentes instrumentos, cada uno puede dar acentos diferentes. Varios acentos juntos o simultáneos llegarán a formar un acorde. A su vez, los diferentes acentos generan nuevos ritmos. Combinando ritmos, acentos y acordes, ayudado por dobles y hasta triples notas en el pedal se forma un total bastante abigarrado y confuso.

"Sons Brisés" encara una audacia temeraria, desde todo punto de vista. Proporcionalmente a la longitud de los divertimentos (Zwischenspiele) de la fuga se interrumpe la alimentación de aire a los tubos del órgano. Mientras más largo el divertimento, menos aire tiene el órgano. La sensación de desfallecimiento del instrumento, por esta causa, hace bajar lógicamente la afinación y la intensidad, hasta llegar al final a un sonido agudísimo y casi imperceptible. Al entrar el tema en alguna voz, nuevamente se pone en marcha el motor y el órgano retoma su afinación inicial.

El último número se titula "No (—) Music" y toma su nombre del "No Thea-

ter" japonés, donde las sílabas indican "jo", lento; "ha", tranquilo, estado de meditación, espera; y "kiu", rápido. Según esta idea teatral, Zacher interpreta la fuga de Bach. Esta comienza (jo) con cinco notas lentas, luego viene la nota más larga (ha) y finalmente las notas rápidas (kiu). Esta interpretación, semejante a un ballet oriental con "smocking", fue realizado por el organista en el altar de la iglesia, de frente al público. Como su nombre lo indica No Music, no hubo sonido alguno.

Las especulaciones musicales pueden llegar a los extremos más increíbles. Uno de ellos ha sido este, más sorprendente aún cuanto que se trata de una obra de Bach. Técnicamente no hay nada objetable, al contrario, constituye esto una proeza, comparable a la que realizaron los "Swingle Singers", pero musicalmente el aporte es nulo.

Hamburgo, noviembre de 1969.

Miguel Letelier Valdés

NOTAS DEL EXTRANJERO

Nueva Misa del compositor chileno Juan Orrego-Salas.

La partitura de una nueva obra titulada *Missa "in tempore discordiae"* ha sido recién terminada por Juan Orrego-Salas, actual Director del Centro de Música Latinoamericana de la Universidad de Indiana en Estados Unidos.

Esta obra, escrita para coro mixto, tenor solista y cinco grupos instrumentales (4 flautas, 4 clarinetes, 4 trombones, percusiones y orquesta de cuerdas), está basada en el texto litúrgico de la Misa, alternado con poemas del chileno Vicente Huidobro (1893-1948).

El coro canta las partes correspondientes al Ordinario, en latín, recalcando las ideas de paz, amor, igualdad y justicia entre los hombres, mientras el tenor en base a versos en español seleccionados del "Canto de Altazor" de Huidobro, urge el cumplimiento de estos compromisos, levanta una voz de protesta ante la indiferencia de los hombres que durante siglos han reiterado su adhesión a los principios de un cristianismo que nunca han llegado a cumplir. La obra está tratada como una gran antifona entre la masa coral y la voz del solista, sustentada por un orquestal conjunto en que alternan, como unidades en sí mismas, coros de instrumentos, que a su vez describen el contenido de los textos latino y español.

Estilísticamente esta nueva composición de Orrego-Salas combina episodios de notación muy precisa con otros en que se con-

fieren libertades rítmicas y métricas. Hace uso también del canto y de la recitación tanto en las partes del solista como del coro, y de un lenguaje de gran libertad armónica.

Sobre esta partitura Leonard Bernstein dijo: "Me impresionó a fondo, es una obra profundamente sentida y muy seria".

Edición completa de las obras de Hindemith.

La *Fundación Hindemith* ha dispuesto como un primer paso para la edición completa de las obras musicales y teóricas de Paul Hindemith, que se haga un catálogo de todos los documentos existentes del compositor, tanto impresos como manuscritos. La edición completa de las obras de Hindemith comprenderá no sólo todas las composiciones impresas hasta la fecha, con sus primeras versiones y refundiciones, todas las cuales serán comparadas con los manuscritos correspondientes, sino que incluirá también por vez primera aquella parte de la obra de Hindemith que sólo existe manuscrita, y que, por consiguiente, es desconocida hasta el momento.

La mayor parte de los manuscritos que se necesitan para la edición pasaron a ser propiedad de la Fundación junto con el legado del compositor. A ellos se han ido agregando desde entonces autógrafos sueltos. Se ruega a todos los amigos de Hindemith que hayan recibido como regalo del compositor un manuscrito, si es que se los

puede localizar, que tengan a bien ceder una fotocopia del mismo a la Fundación.

Existen ciertos manuscritos cuyo paradero aún no se ha logrado descubrir. Las personas que Hindemith mismo señala como poseedoras, o han fallecido, o se ignora su domicilio. Por ello, la Fundación ruega a todos los propietarios de manuscritos del compositor, incluso de las obras ya editadas, se pongan en contacto con uno de los firmantes.

Precisa añadir que todo documento de carácter epistolar de Hindemith puede ser de trascendental importancia para la proyectada edición. Por tanto, la petición se hace extensiva a cuantos posean alguna carta del compositor o de su esposa.

Juan Pablo Izquierdo triunfa en Viena.

El director de orquesta chileno, Juan Pablo Izquierdo, después de exitosas presentaciones en el Festival de Berlín y otros países europeos, dirigió en la Sociedad de Música en Viena en la que, por primera vez en la historia de esta sala, dirigía un artista chileno. Juan Pablo Izquierdo fue aclamado por los vieneses.

Este éxito lo refleja con mayor elocuencia todavía la mayoría de la prensa vienesa. En el popular matutino "Kurier", leemos: "Izquierdo dirige sin batuta, y da por esto a entender que en primera línea es modelador musical. Para él, la música es sobre todo expresión, un acontecimiento sonoro y —en tanto para la expresión importante— rítmico. Mahler experimenta de esta orientación musical una maravillosa reproducción: la estructura sonora de las partituras se reconstruyó hasta las más finas ramificaciones; las agudezas instrumentales (sobre todo en el tercer movimiento) estaban colocadas o acertaron exactamente. Los músicos sinfónicos se dejaron guiar dócilmente y consiguieron brillantes piezas de diferenciación sonora".

El crítico de otro importante matutino, "Express", comenta bajo el título "Mahler como debe ser", entre otras consideraciones: "Juan Pablo Izquierdo pudo conformar su debut en Viena con la Primera Sinfonía de Mahler en un éxito poco acostumbrado, por no decir sensacional". Y en otra parte: "Izquierdo dirigió con una clarevidencia e inteligencia extraordinarias la situación espiritual en la que se encontraba Mahler cuando escribió la sinfonía". Y más adelante continúa: "Y aquí viene este señor Izquierdo, de Chile, y dirige un Mahler en que revive su último y misterioso pensamiento, y por sobre entendimiento e intelecto nos reconduce a lo que Mahler anheló tan temperamental y sufridamente: a la música de anhelo espiritual, pura, que no economiza con romántico patetismo. El logro

de Izquierdo fue tan grandioso que casi estoy en la duda de si obtuvo la correspondiente apreciación de parte del público".

El "Arbeiter Zeitung" puntualiza: "Izquierdo es un conductor orquestal de extraordinario temperamento, que con una técnica de dirección sin batuta guía a los músicos con voluntad de acero". Y para el crítico de "Salzburger Nachrichten" es Izquierdo "un joven con futuro", que "concierte la obra de Mahler correctamente como decadencia del romanticismo y hace relucir los colores reflejos y los delicados entretonos. Para el semanario "Die Furche", por otra parte, es nuestro compatriota "un joven artista muy temperamental, con pronunciado sentido para el brillo sonoro, para el muy pulcro efecto, para valores colorísticos y burbujeantes ritmos. Por sobre todo, sabe construir atractivamente grandes formas monumentales, implantar contrastes atrevidos y convincentes, sin que por ello sus interpretaciones se detengan en lo externo o lo decorativo".

Juan Pablo Izquierdo, en este concierto, dirigió además de la Primera Sinfonía de Mahler, la Primera Sinfonía de Cámara de Schönberg y el Concierto para violín de Mendelssohn, con la violinista alemana Edlth Peinemann.

Este debut de Juan Pablo Izquierdo en Viena no solamente marca un hito importante en su carrera internacional sino que confirma, en forma definitiva, que un nuevo valor chileno está llamado a integrarse a la cúspide de la pirámide musical mundial.

Primera audición de Poesía Fónica en Uruguay.

En el Teatro Millington Drake, ovum 10 ofreció la primera audición en Uruguay de Poesía Fónica.

En esta audición se escucharon obras grabadas de: Jean-Claude Moineau, Henri Chopin, Francois Dufrene, Carl Weissner, Kittaeff, Raoul Dugauy, Juan Daniel Accame, Raoul Hausmann, Bernard Heidsieck, Gil J. Wolman, Ernst Jandl, Arrigo Lara Totino, Dick Higgins, Jackson Mac Low, Miriam y Juan Daniel Accame y Bob Cobbing.

Los directores Juan Daniel Accame y Clemente Padín se interesan por recibir grabaciones de músicos chilenos para próximas audiciones. Dirigirse a: Teatro Millington Drake, San José 1422 casi Médanos, Montevideo-Uruguay.

A continuación ofrecemos a nuestros lectores un artículo sobre:

POESIA FONICA

Janacek estaba persuadido de que el canto y la música estaban en relación con los

lenguajes. Había estudiado la lengua, sobre todo las lenguas populares en las que anotaba cuidadosamente las formas, las pronunciaciones, los acentos. Una palabra, una frase, gustaba decir, no son elementos simples: en una palabra se distingue el espíritu (la semántica), la substancia (la articulación), su valor-signo, el tono, la altura, el ritmo, la duración, el sentimiento que inspira, la intensidad y la rapidez de la pronunciación, es decir, la emoción del que habla, etc. La poesía fónica, en su conjunto, es la exploración poética de todos estos elementos de la palabra o de la frase, fuera de toda convención.

Janacek notaba por otra parte que aunque el acento está fuertemente apoyado, como en ciertos refranes populares o en ciertas personas, no es necesario destacarlo: la estructura se imponía a la memoria. Entonces el libro no ofrecía al poeta más que páginas de anotaciones secas, el grabador permite registrar las estructuras lingüísticas, las acentuaciones. La respiración, las energías, permite quebrar el núcleo de la palabra y trabajar directamente con los diferentes elementos de los que hablaba Janacek. El grabador hace posible lo que era imposible ayer: destacar y explorar todos los recursos de las lenguas. Permite, pues, desarrollar y volver a pasar, en todos los sentidos, los primeros ensayos de poesía fónica de comienzos de siglo.

Oigamos a Raoul Hausmann, quien fue uno de los primeros poetas fónicos, en un pasaje de su estudio sobre los orígenes del poema fónico:

"Si se quiere llegar a una historia cierta del poema fónico, se deben distinguir tres categorías: la primera concierne a los hallazgos debidos al azar que no logran desarrollarse. La segunda representa la creación de un género nuevo de poesía basado en una convicción o sobre una teoría. La tercera comprende la aplicación de reacciones de la segunda categoría en un sentido convencional. El lugar cronológico no juega, consecuentemente, más que por la segunda categoría la de los inventores y no por los de las otras. La primera categoría estuvo representada por Scheerbart que escribió un solo y único poema fónico por capricho, sin relación con sus otros textos, al igual que Morgenstern que, en cierta medida, poseía un espíritu tan travieso y jocoso como Scheerbart. La segunda categoría se manifiesta independientemente de búsquedas e invenciones fónicas de ciertos poetas rusos como Khlebnikov, Khroustchenykh e Iliadz cuyas obras se remontan a 1910, pero sin difundirse en Europa del Oeste. Así no se puede considerar como verdadera fonía occidental de otras creaciones que aquellas que hacia 1916 tomaron forma con el movimiento Dadá. Esta fonía está representada sobre todo por Ball, quien en su "Journal"

se daba cuenta de la importancia de su descubrimiento, o como lo expresó, de su invención, previendo, además, los posibles desarrollos en el lenguaje poético en general. La poesía "letrista" descubierta por Hausmann en 1918, independientemente de Ball, se funda también en la necesidad de encontrar una nueva forma de expresión poética. Después de largas discusiones entre Hausmann y Schwitters, éste definió los principios en su texto "Poésie conséquent" de 1923. Las poesías fónicas de Tzara eran una contraforma de un lenguaje llamado negro. Arp escribió también varios poemas fónicos. Pierre Albert-Bigot escribió un año más tarde que Ball, poemas "para gritar y bailar", pero no tuvo una idea coherente de su nueva fórmula, aunque, es cierto, no los creó accidentalmente. Los poemas de Khlebnikov no son fáciles de juzgar, pues contienen raíces eslavas y no se sabría distinguir hasta qué punto son originales. Goriély en su libro sobre Khlebnikov, afirma que el lenguaje "zaoum" no es un lenguaje inventado por un poeta independientemente de los usos poéticos como era el caso de los primeros poetas fónicos, sino una mezcla de tendencias folklóricas y mágicas con inclinación hacia un lenguaje en parte prehistórico, en parte asiático, particularmente chino. Parece que, según Goriély, Khlebnikov no tenía relación ni con el lenguaje secreto de los príncipes Tcherkesses ni con el lenguaje ritual y litúrgico de la tribu de los Urales. Khlebnikov, Khroustchenykh e Iliadz se han inspirado en el "zaoum" que es una vieja forma de lenguaje popular y folklórico que ellos han transformado por su voluntad creadora futurista, en una poesía sin parentesco con las creaciones fónicas de los dadaístas. En "Zanguezi", Goriély hace destacar que: el "zaoum" de Khlebnikov tiene un sentido muy preciso y concreto de todo aquello que generalmente se designa con el nombre de "zaoum". Es necesario diferenciar el "zaoum"; en ciertos casos es un registro de los sonidos (por ejemplo el lenguaje de los pájaros de Khlebnikov y Kamiensky). Otra cosa es el "zaoum" del poeta Khroustchenykh que se encuentra también en Khlebnikov y que se basa en la percepción emocional. Parecería cierto que Khlebnikov haya tenido conocimiento de un "lenguaje secreto de los príncipes Tcherkesses" y de tribus uralianas que adoraban a sus dioses en liturgias compuestas sobre todo de vocalismos. En lo que concierne al lenguaje secreto de los príncipes Tcherkesses debemos remitirnos a las investigaciones del Conde Jan Potocki, publicadas en 1788: "Essai sur l'Histoire universelle et recherches sur la Samarlie" y en 1805: "Histoire primitive des peuples de la Russie" relativas a las fuentes de este lenguaje. Estas investigaciones fueron continuadas por Lukatchewitsch que publicó un libro sobre el lenguaje de

los chamanes en 1848. Kandinsky estaba al corriente de las "innovaciones" de Kahlébnikov e hizo recitar en el Cabaret Voltaire de Zurich en 1916, los poemas de Khlébnikov en presencia de Hugo Ball. Encontramos un reflejo de esta posibilidad en la "Chronique Zurichoise" de Tristán Tzara del 14 de julio de 1916, donde escribió: "Tzara vestido de frac, explica delante del telón, seco, sobrio con las bestias, la nueva estética: poema gimnástico, Concierto de Vocales, poema de ruidos, poema estático, combinación química de las nociones... Poema de vocales aaaa, ieo, aii...". Así Ball se habría inspirado en ciertas expresiones secretas Tcherkesses y Uralianas. El caso Iliazd se debe considerar separadamente. Iliazd ya ha hecho poemas en 1913, pero bajo la forma de creaciones fónicas. La pieza de teatro en lengua zaoum "Ledentu le phare" de Iliazd apareció en 1923. Esta pieza, cuya tipografía recuerda las tipografías futuristas da, a las palabras parcialmente desconocidas, un carácter "optofónico". Se debe reconocer que Khlébnikov e Iliazd se cuentan entre los primeros poetas fónicos. La tercera categoría de poetas fónicos se compone de un gran número de autores, entre ellos Doesburg, Seuphor 1926, Bryen 1927, etc. Parece que Petronio, que ha creado la Verbofonía variante del poema fónico paralelos a los fonemas ruidistas de Albert-Birot, tiene una expresión que le es propia. Petronio creó la Verbofonía alrededor de 1930, y estaba seguramente bajo la influencia de, no sólo de ciertos lingüistas franceses como Jouffe y Ghil, sino también de las teorías del Bauhaus de Dessau y del mismo Kandinsky. La Verbofonía está mucho más ligada a las onomatopeyas y a las sonoridades directas de las palabras en conjunción que a los poemas de Khlébnikov y de los dadaístas. La poesía del holandés van Osta-jen se relaciona con la Verbofonía y se aproxima a las formas de la poesía visual de Mallarmé y de Apollinaire".

He aquí la opinión de Raoul Hausmann a comienzos de siglo, perteneciente a una corriente de expresión nacida con los pueblos primitivos y que de una manera subyacente ha influido en toda la historia de la literatura y que ha aflorado, p. e., en la literatura infantil, en la Turquía del "Bourgeois gentilhomme" de Molière y en el lenguaje de los Yahoos de Swift. Sin embargo el poema fónico no fue creado de una manera sistemática más que a partir de los dadaístas y de los futuristas; en 1916 Hugo Ball recitaba sus primeros textos fónicos en el Cabaret Voltaire de Zurich. En 1918 Raoul Hausmann inventaba el poema fónico letrista que debía de servir de aliciente a la "Ursonate" de Schwitters, compuesta según los movimientos musicales, exclusivamente con letras publicada en 1932. Según, luego de la Segunda Guerra Mun-

dial, diferentes obras letristas: Isidore Isou, Lemaitre, etc.

Faltaba a todos estos autores un medio que les permitiera dar a los poemas compuestos con fonemas su verdadera amplitud, pues estas obras para ser entendidas debían ser anotadas (por una escritura evidentemente adaptada a la obra), para luego ser recitadas. El medio que les faltaba era el grabador, gracias al cual, el poeta puede trabajar en su casa, registrar directamente sobre la banda magnética, elaborar la obra por cortes, borrar lo grabado, montajes, superposiciones, creaciones de ecos, introducción de planos diferentes, de perspectivas, de ruidos extralingüísticos, respiración, golpes de mano, etc., con la posibilidad de crear un verdadero paisaje lingüístico y de trabajar directamente sobre la banda magnética, como el pintor trabaja sobre su tela por toques, por puntos de energía. Un arte nuevo nacía, hacia los 50, con la aparición en el comercio del grabador. Este arte tenía sus raíces en la lengua y en la poesía, pero estaba destinado a desarrollarse de una manera autónoma. Estamos al comienzo de un arte fundado sobre las posibilidades del lenguaje y de la técnica. Hasta entonces los criterios de este arte han tenido las virtudes de cada creador; cada uno debe crear sus propias reglas, sus técnicos, su oficio. Los autores de poemas fónicos están aún en la prehistoria. ¿Cuáles son las diferentes tendencias posibles? Se puede proceder a la exploración metódica de todas las articulaciones, flexiones, ritos que las lenguas modernas por un proceso de decantación han rechazado, sonidos sensibles que pudieron ser explotados poéticamente. Se puede explotar poéticamente también las diferentes lenguas por sus valores acústicos. Es posible crear paisajes fónicos de los alientos, palabras, sílabas, vocales, consonantes, diferentes campos lingüísticos, que se interfieran, superpongan o actúen unos sobre los otros. En fin, es posible transformar la palabramateria en energía, por el juego de las diferentes velocidades o por la creación de campos de tensión entre los diferentes elementos lingüísticos, fundiéndose sobre la energía de cada célula lingüística oculta en ella misma, y que sostiene o aleja las otras células lingüísticas. Estas posibilidades diversas se encuentran, por otra parte, mezcladas según los autores. Si establecemos una breve cronología, incompleta obviamente, notaremos una cierta evolución —los "Crisythmes" de Francois Dufrene datan del 50; —en 1953, Arthur Petronio lanza su manifiesto sobre la Verbofonía; —los primeros ensayos de "poèmes-partitions" de Bernard Heidsieck son de 1954; luego encontramos los audiopoemas de Henri Chopin, los "Lautgedichte" de Franz Mon, los poemas-onomatopéyicos de Ladislav Novák, las obras de Carlfriedrich Claus, de H. G.

Helms, de Ferdinand Kriwet; a partir de 1962, el "Souffle-Manifeste" y "Sonies" de Pierre Garnier, las "Sprechaktionen" de Ilse Garnier y las obras fonéticas de Niikuni Seiichi. Los "Crisrythmes", escribe Bernard Heidsieck, "espontáneos, improvisados, golpean directamente, brutalmente la banda magnética y la sensibilizan de una materia y de una emoción poética al estado puro... Estos gritos a falta de vocales inteligibles, de leyes y reglas lógicas o racionales, sin orden ni control, llevan en ellos y acarrear una substancia bruta física, aún pesada y fresca de la carne que la rechaza. De este lugar turbado de incubación..."

Hablando de sus propios "poemes-partition", Bernard Heidsieck, analiza la concepción de "D4P": "Dos textos pues, el primero improvisado en agosto de 1962 en las canteras de Reims, directamente registrado sobre la banda: idea-forma del poema naciente; tensión exasperada, búsqueda y pulsación libres, incontroladas, diálogo embrionario con un eco natural repercutiendo en la noche de kilómetros de corredores; conflicto, alegría, danza y proyección. La segunda registrada posteriormente es el comentario de la primera, su análisis, un ojo tendido sobre este "flaire", que se da desnudo en el instante, libre y vulnerable.

Se trata en uno y otro caso de una expresión inmediata de real interior de una substancia violenta, que brota del hombre. Lo mismo en el "Souffle-Manifeste" compuesto únicamente de soplos, respiraciones, trabajadas sobre diferentes velocidades superpuestas, inscriptos de manera que suben de matiz en matiz, ruidos formidables que nacen en el pecho del hombre, hasta las últimas franjas iluminadas por los coros que comienzan. Estas obras son a la vez cósmicas y biológicas, cerca de las voces de la noche, de las explosiones de la aurora, el retorno a la fuente del lenguaje. Las obras de Franz Mon, por el contrario, como las de H. G. Helms, de Kriwet, de Ladislav Nováck, de Ernst Jandl, de Carlfriedrich Claus se basan casi siempre en la lengua articulada, sobre las búsquedas profundas de las fuentes auditivas de las lenguas. Estos autores liberan y enriquecen el hablar, hacen brillar las palabras, practican tallas, construyen estructuras nuevas, que explotan todo lo posible y que logran poco a poco una información riquísima sobre esta materia: la lengua, como toda materia, extensible, divisible, liviana, maleable, permanente, variable, etc. Henri Chopin expresa la esencia misma de la lengua y extrae estructuras sonoras, hasta ahora inauditas.

Pierre Garnier

Centenario de Beethoven.

El punto cumbre entre los actos que se celebrarán con ocasión del segundo Centenario del nacimiento de Ludwig Beetho-

ven lo ocupa el xxvii Festival de Beethoven en Bonn, ciudad natal del compositor. A diferencia de los anteriores, éste se dividirá en tres ciclos: el primero (2-8 de mayo) abarcará sobre todo obras de música de cámara; el segundo (12-26 de septiembre), los grandes conciertos para orquesta; y el tercero (11-17 de diciembre) "Fidelio", la "Missa Solemnis" y música de cámara. Además, de muchos solistas extranjeros, actuarán en Bonn la Filarmónica de Viena, bajo la dirección de Karl Böhm; la Orquesta Concertgebouw de Amsterdam, con Eugen Jochum; la Nueva Orquesta Filarmónica de Londres, con Otto Klemperer; y la Filarmónica de Berlín, con Herbert von Karajan.

Al Premio Beethoven de 1970, convocado en 1968, se han presentado en total 180 obras de 108 compositores (entre ellos, 15 de Italia; 9 de Checoslovaquia; varios de Austria, Japón, Francia, Hungría, Rumania, Yugoslavia, Suiza y Estados Unidos; y sólo un compositor de cada uno de los siguientes países: Inglaterra, Polonia, Grecia, México, Holanda y Argentina). El Premio, dotado con 10.000 marcos, se otorgará el 7 de mayo.

La Sociedad de Investigación Musical organiza en Bonn un congreso internacional del 7 al 12 de septiembre. El programa científico comprende tres temas generales: "Beethoven", "La ópera" y "La música en la primera mitad del siglo xx". Las dos conferencias públicas de los Profesores Kurt von Fischer, de Zürich, y Joseph Schmidt-Görg, de Bonn, se referirán a Beethoven. Durante el congreso se celebrará un coloquio sobre la investigación actual de historia de la música.

El Departamento Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores, en colaboración con el Jefe del Archivo Beethoven de Bonn, Profesor Schmidt-Görg, prepara una gran exposición sobre la vida y obra de Beethoven. Se exhibirá en marzo en Bonn y a continuación pasará a Gran Bretaña y a Suecia. A la exposición va unida una instalación de alta fidelidad para conciertos por disco. Como complemento a esa exposición se exhibirán en las grandes ciudades del mundo de habla española e inglesa —y probablemente también en países del Este de Europa y árabes— por los menos 60 ejemplares de una pequeña exposición sobre Beethoven.

La línea del programa de Inter Naciones para el Centenario de Beethoven es un estudio actual de la obra y de la figura del compositor. Este estudio se presenta en tres planos: un programa de cine, con cinco números (un retrato de Beethoven, una breve documentación "Beethoven 1814", la grabación filmica de un concierto en la casa de Beethoven, un fragmento de la ópera Fidelio, un programa de libros (monografías sobre Beethoven, textos de conferencias, etc.); y un programa de cintas magnetofónicas.

La primera aportación de compositores contemporáneos al Año de Beethoven ha sido la de Karlheinz Stockhausen con su "Ondas cortas con Beethoven", estrenada en Düsseldorf en diciembre. El material del que se parte son fragmentos de las obras de Beethoven hechas irreconocibles mediante manipulaciones en magnetofón y entregadas por altavoces a los solistas para su ejecución. El compositor argentino Mauricio Kagel, que vive en Colonia, está rodando un film musical satírico con el título "Ludwig van" en torno a la casa de Beethoven en Bonn.

Libros sobre música nueva.

Bajo el título de "Das musikalisch Neue und die Neue Musik" (Lo musical nuevo y la nueva música) ha publicado el Jefe del Instituto del Estado para la Investigación Musical en Berlín, Hans-Peter Reinecke.

H. H. Stuckenschmidt, en su conferencia introductora, investiga los criterios y límites de lo nuevo, deduciendo de épocas antiguas los factores que determinan "la conciencia y la autoconciencia de lo nuevo en la música". Como novedad decisiva en el lenguaje tonal del siglo xx considera la música sin centro de gravedad tonal. Carl Dahlhaus, en su conferencia "La música nueva como categoría histórica", intenta esbozar "lo que diferencia de otras a las épocas consideradas como de música nueva". El punto de partida de la exposición de Rudolf Stephan sobre lo nuevo de la nueva música es "la historia del derrumbamiento del lenguaje tonal tradicional", "literalmente atomizado". Partiendo de esa situación trata entre otras la musical serial, puntual y estadística. Hans-Peter Reinecke hace observaciones a propósito de los "transfondos psico-sociológicos de la nueva música". Reinecke ve en su concepto "claros rasgos de un contraste deliberadamente pretendido".

"Musik auf der Flucht vor sich selbst" (Música que huye de sí misma), es el título de una colección de ocho artículos de escritores musicales, críticos y compositores sobre música reciente, editados por Ulrich Dibelius en la "Reihe Hanser" (Carl Hanser Verlag, Munich 1969, 152 págs.). Las posiciones de los autores son muy distintas entre sí; sin embargo, en cada caso se trata de una superación de fronteras, de una extensión del campo de dominio de la música o de su negación. Música en el espacio, gráfica musical, formas de música escénica, es lo que describe Dieter Schnebel en su artículo "Música visible". El tema del teatro musical lo tratan nuevamente bajo otros puntos de vista Hans G. Helms y Dibelius. Hansjörg Pauli estudia no sin escepticismo la trasposición de la música en imágenes de televisión. Otros artículos estudian la composición por computers (Gottfried Michael

Koenig), el problema de las relaciones entre música e idioma (Herbert Brün) y al compositor John Cage (Heinz-Klaus Metzger). Konrad Boehmer estudia la supresión del concepto de "obra" y la introducción del intérprete en la realización de nuevas composiciones.

Construcción de un nuevo instituto para investigación musical.

Una estrecha colaboración entre la Musicografía, la ciencia de los instrumentos y la vida musical contemporánea pretende el Instituto oficial de Investigación musical de Berlín, que tendrá ahora un nuevo edificio muy cerca de la Filarmonía. Se ha encargado de la construcción al arquitecto de la Filarmonía Prof. Hans Scharoun, y los trabajos deberán estar terminados en 1973. En el nuevo edificio se alojarán el Instituto con todas las secciones y la colección de instrumentos musicales de Berlín en la que se conservan los restos del Museo de instrumentos, famoso un día, y destruido en su mayor parte en la segunda guerra mundial. A la colección pertenecen instrumentos de propiedad del editor de Leipzig, Paul de Wit, los cuales fueron el núcleo del Museo. Entre otros instrumentos se han conservado un clavicémbalo del año 1560, un trabajo veneciano de gran valor, clavicémbalos de la familia Ruckers de Amberes, constructora de pianos, el instrumentario de viento del Domo de Naumburgo, un Stradivarius y el piano de cola Brodmann de Carl Maria von Weber.

Roque Cordero ha sido nombrado Consultor Musical de Southern Music Publishing Co, Inc. y de Peer International Corporation.

El compositor panameño, Roque Cordero, que ha sido nombrado por Ronald Freed, Consultor Musical de las dos importantes editoriales de música más arriba mencionadas, estudió composición con Ernst Krenek y dirección orquestal con Dimitri Mitropoulos, Leon Barzin y Stanley Chapple. Durante once años fue Director del Instituto Nacional de Música de Panamá, y entre 1964 y 1966 dirigió la Orquesta Nacional de Panamá. También ha dirigido la Orquesta Sinfónica de Bogotá, la Orquesta del Teatro Municipal de Río de Janeiro y la Sinfónica de Chile.

Sus obras, por las que ha obtenido varios premios internacionales, han sido tocadas en Estados Unidos, Venezuela, Buenos Aires, y en varios países europeos.

Roberto Bravo en un concierto en la Embajada de Chile en Moscú.

El pianista chileno, Roberto Bravo, Agregado Cultural de nuestra Embajada en Moscú, ofreció un recital en la Embajada que

le mereció grandes alabanzas de los asistentes. El Embajador de Finlandia, Jaakko Hallama, consideró su ejecución de "Cuadros de una Exposición" de Mussorgsky como perfecta y alaba la técnica, claridad y sentimiento de Roberto Bravo. Le predice, además, una carrera brillante que lo llevará a alturas similares a la lograda por Claudio Arrau.

Mario Miranda tocará en la Exposición de Osaka.

Este año, el pianista chileno Mario Miranda visitará el Japón y dará conciertos en la Exposición de Osaka y después tocará con la Filarmónica de Tokio.

En Estados Unidos continuará ofreciendo recitales con el violinista Vladimir Weisman y en agosto próximo tocará como solista con la Sinfónica de Bratislava, en Checoslovaquia.

El Tesoro de la Música Polifónica en México.

El Instituto Nacional de Bellas Artes de México editará, en el curso del presente año y en forma bilingüe, el segundo volumen de la serie "El Tesoro de la Música Polifónica en México", la más importante publicación musical que realiza el mencionado instituto en los últimos quince años, ya que el primer volumen de esta serie fue impreso en 1953.

El doctor Robert Stevenson, decano de musicología de la Universidad de California en Los Angeles, hizo la transcripción del material recopilado a la notación musical contemporánea. Una parte de los manuscritos musicales originales datan del siglo xvii.

Los materiales, que pertenecen a la célebre colección de Jesús Sánchez Garza, fueron adquiridos por instrucción del secretario

de Educación, Dr. Agustín Yáñez. Estas dos obras de INBA completarán el acervo de la polifonía musical mexicana desde los siglos xvi al xviii.

El volumen que aparecerá incluye villancicos de autores del México de la Colonia tales como Fabián Ximeno, Juan Gutiérrez de Padilla, Juan de Vaeza y Antonio de Salazar y obras de autores del barroco español y portugués, entre ellos Sebastián Durón, Juan Hidalgo, Francisco de Santiago y Alonso Xuárez.

Esta lujosa obra con ilustraciones, fascículos de notaciones originales, bibliografía y las transcripciones del Dr. Stevenson incluye casi trescientos obras de músicos célebres de la Catedral de Puebla, Toluca, Guadalajara y otras ciudades de México.

Henri Barraud, Gran Premio Nacional de las Artes en Música.

El gran compositor francés Henri Barraud, que a partir de 1945 y durante veinte años fue director musical de la Radiodifusión Televisión Francesa, acaba de obtener el Gran Premio Nacional de las Artes en Música. Creador de obras tan destacadas como "Poème pour orchestre" (1934), "Concerto de Camera" (1935), "La Farce de maître Pathelin" (ópera-cómica, 1938), "Offrande a un ombre" (1941), Testament de Villon (cantata, 1944), "Le Mystère des saints innocents" (oratorio inspirado en la obra de Charles Peguy, 1945), "L'Astrologue" (ballet, 1951), "Numance" (ópera, 1955), "Te Deum" (oratorio, 1951), "Lavinia" (ópera bufa, 1960), Symphonie concertante pour trompette et orchestra (1968), y Tres estudios para orquesta (1968). Barraud es una importante personalidad de la música francesa contemporánea, destacándose, además, por el importante papel que ha desempeñado en la técnica moderna de la radiofonía.