



REVISTA MUSICAL CHILENA

Publicada por la
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y ESCENICAS
DEPARTAMENTO DE MUSICA

UNIVERSIDAD DE CHILE



AÑO XXVI

ENERO - MARZO 1972

Nº 117

REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1291 - CASILLA 2100
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y ESCÉNICAS
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
UNIVERSIDAD DE CHILE

DIRECTOR:
CIRILO VILA

CONSEJO EDITORIAL:
José Vicente Asuar
María Ester Grebe
Jorge Urrutia Blondel

AÑO XXVI Santiago de Chile, Enero-Marzo 1972 N° 117

S U M A R I O

SAMUEL CLARO: La Música Secular de Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728), algunas características de su estilo y notación musical	3
FLORENCIA PIERRET: Mito y realidad de la Educación Musical en América Latina	24
MARIA ESTER GREBE: Proyecciones de la Etnomusicología Latinoamericana en la Educación Musical y en la Creación Artística	36
MIGUEL CASTILLO: El Organo: el gran instrumento olvidado en Chile	44
INFORMES DE LA PROFESORA MARIA ESTER GREBE SOBRE LAS REUNIONES INTERNACIONALES CELEBRADAS EN KINGSTON, JAMAICA Y EN CARACAS, VENEZUELA	69
COLABORAN EN ESTE NUMERO	81
CRONICA:	
Actividad de los conjuntos del Instituto de Extensión Musical	83
Conciertos del Departamento de Música	84
Extensión Artística Educacional-Juventudes Musicales Chilenas: resumen de actividades 1971	85
Festival de Música Contemporánea en la Universidad Católica de Chile	86
Conciertos	88
Noticiario Nacional	90
Notas del Extranjero	95
Índices de los números publicados en 1971	98

La Música Secular de Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728) Algunas características de su estilo y notación musical

por *Samuel Claro*

Tomás de Torrejón y Velasco pasó a ser un compositor de importancia continental cuando, trescientos años después de su nacimiento en Villarrobledo, España, en Diciembre de 1644¹, se dio a conocer la existencia del manuscrito de su ópera *La Púrpura de la Rosa* (1701), la primera ópera del Nuevo Mundo².

Se ha escrito con anterioridad sobre la biografía de este ilustre compositor y Maestro de Capilla de la Catedral de Lima³, por ello ofreceremos, en esta ocasión, un breve resumen de su larga vida. Hijo de Miguel de Torrejón, jefe de cazadores de Felipe IV, y de María Sánchez Salvador, pasó sus primeros años en Fuencarral, cerca de Madrid; a los doce años de edad entró al servicio de don Pedro Fernández de Castro y Andrade (1632-1672), Conde de Lemos y más tarde décimonono Virrey del Perú (1667-1672). Casado en primeras nupcias con doña María Manuela Bermúdez, se embarcó junto a ella el 6 de febrero de 1667, en Cádiz, como gentilhombre de cámara al servicio del nuevo Virrey. Este último hizo su entrada triunfal en Lima hacia fines de Noviembre del mismo año, y durante los seis años que ocupó su alto cargo distinguió a Torrejón y Velasco con diversos cargos civiles y militares, el último de los cuales le condujo, como Corregidor y Justicia Mayor, a la provincia de Chachapoyas, en el nororiente del Perú. A la muerte del Conde de Lemos, Torrejón regresó a Lima para ocupar el puesto de Maestro de Capilla de la Catedral, como sucesor de Juan de Araujo (1646-1714) quien, a su vez, se dirigía a La Plata (Sucre) en Bolivia, donde ejerció la maestría de capilla hasta su fallecimiento. Torrejón, séptimo Maestro de Capilla de la Catedral de Lima desde el 1º de Julio de 1676, fue el primero en llegar a tal cargo sin haber profesado órdenes sacerdotales, lo que habla de la enorme fama del músico, que se difundió por toda Sud América y le mereció citas especiales en publicaciones de la época⁴ y elogios importantes al ser comparado con el célebre Sebastián Durón († ca. 1716)⁵.

Su hijo mayor, Tomás (1671-1733), llegó a ser un célebre predicador jesuita, de quien se conservan sus *Sermones Panegyricos* (Madrid, 1736-1737); posteriormente, el compositor tuvo cinco hijos de su segunda esposa, doña Juana Fernández de Mendía (nacida en 1650), cuatro de ellos recibieron órdenes sagradas y la quinta, doña María Josefa, se casó en 1711 con un peninsular.

Tomás de Torrejón y Velasco ocupó el cargo de Maestro de Capilla hasta su muerte, acaecida el 23 de abril de 1728, que enmarcó 83 años de una existencia laboriosa, jalonada por el éxito y reconocimiento internacionales. Fue suce-

dido en su puesto por el compositor italiano Roque Ceruti, el 1º de agosto de 1728⁶.

Robert Stevenson sugiere que, entre 1667 y 1672, Torrejón pudo haber sido profesor de Juan de Araujo, debido a la similitud en los estilos de ambos compositores⁷; igualmente, cree que antes de viajar al Nuevo Mundo, Torrejón habría sido alumno de Juan Hidalgo, en Madrid, por el parecido de su ópera con *Celos aun del aire matan* de este último⁸.

La Púrpura de la Rosa

El nuevo Virrey del Perú, que lo había sido antes de México⁹, don Melchor Antonio Portocarrero de la Vega (1636 - 1705), Conde de la Monclova, encargó a Torrejón una obra conmemorativa para el primer año de reinado y décimo octavo natalicio de Felipe V. Ella resultó ser "LA PVRPVRA DE LA ROSA REPRES— / TACION MVSICA, FIESTA CO Q CELEBRO EL / AÑO DECIMO OCTAVO, Y PRIMERO DE SV REY— / NADO DE EL REY N,º S, r D, PHELIPE QVINTO / El Ex,º S, r Conde de la Monclova Virrey Go- / uernador, y Cap,º General de los Reynos de el Pe- / ru, Tierra Firme, y Chile & / Compuesta en Musica por D. Thomas Torre- / jon de Velasco, M,º de Capilla, de la S,ª Iglesia Me- / tropolitana de la Ciudad de los Reyes; Año Año de 1701". Así reza la carátula de la obra que, estrenada en Lima el 19 de Octubre de 1701, pasó a ser la primera ópera escrita y presentada en el continente. La segunda ópera de que se tiene noticia fue *Partenope* de Manuel Zumaya, estrenada en México en 1711¹⁰.

El texto de la ópera fue adaptado, con pocas modificaciones, del libreto de Pedro Calderón de la Barca, cuya *Púrpura de la Rosa* fue, asimismo, la primera ópera española que se presentó en Madrid, el 17 de enero de 1660. La versión de Torrejón y Velasco tiene el mérito histórico que ya señalamos, de haber sido la primera ópera del Nuevo Mundo; es, además, la partitura más antigua que se conserva sobre el texto de Calderón, pero su mérito no sólo es histórico: *La Púrpura de la Rosa* de Tomás de Torrejón y Velasco es una obra de gran calidad musical y efectivo mérito dramático¹¹. Después de la *loa*, cuyo texto fue compuesto especialmente para la ocasión, como era costumbre de la época¹², siguen arias, recitativos, coros y participaciones instrumentales, dentro y fuera de escena, con tres escenarios, trucos teatrales y efectos de realismo escénico, donde la unidad y coherencia arquitectónica se obtienen por medio de una sólida estructura musical, complementada, formalmente, con la interpretación psicológica de los caracteres. El texto de Calderón, sin duda el autor dramático más popular en las colonias, consulta diecisiete personajes, entre los que se cuentan Venus, Adonis, Marte, Cupido, Ninfas, etc., además de tres caracteres menores que permiten una mezcla de lo sublime con lo ridículo, lo que confiere a la partitura marcada diferencia con los libretos barrocos italianos. El rol de Adonis es el más elaborado y de mayor importancia de la obra.

La escuela española de ópera fue bastante efímera y breve en su existencia, a pesar de lo cual "había desarrollado sus propios recursos estructurales, paten-

tado sus fórmulas melo-dramáticas y fraguado su singular equilibrio entre espectáculo y acción, coros y solos, proezas heroicas y bufonería¹⁸. Pero en América su existencia fue aún más breve, puesto que en 1708 hace su entrada al Perú la ópera italiana, y su estilo, especialmente en manos de Roque Ceruti, marca en la práctica el fin de la hegemonía musical española en el Perú colonial. En realidad, el advenimiento del siglo XVIII y los Borbones fue funesto para el estilo español. El propio Felipe V, el primer soberano Borbón que reinó sobre las colonias de ultramar, se inclinó decididamente por la ópera italiana favoreciendo el reemplazo del drama español por el *farinellismo*, que pronto se extendió por todo el mundo.

El repertorio de música secular que se conserva de Torrejón y Velasco incluye, además de la ópera ya mencionada, cinco villancicos, un *rorro* y un "vailete"; a ellos debemos agregar la lista de ocho villancicos interpretados, en 1680, en honor de Santo Toribio de Mogrovejo, que se mencionan en *La Estrella de Lima convertida en Sol*, de Echave y Asu, pero que no han llegado hasta nosotros. Con excepción de *La Púrpura de la Rosa*, el resto de la obra de Torrejón se encuentra actualmente en la biblioteca del Seminario de San Antonio Abad, en el Cuzco. Al final de estas páginas ofrecemos el catálogo de las composiciones musicales de Tomás de Torrejón¹⁹.

Si el Alva sonora se zifra en mi voz

El *Villancico à Duo / de Navidad / Si el Alva sonora se zifra en mi voz / M.º D.º Thomas Torrejón Y Velasco / Año de 1719 ás*, es una de las obras de más interesante estructura armónica de Torrejón, lo que puede deberse, sin duda, a la rica experiencia recogida por el compositor hasta la tardía fecha que figura en la carátula de la obra, fecha que muestra, además, un índice cierto de la prolongada actividad creadora y vitalidad que demostró Torrejón hasta el final de su vida. Aunque en la armadura aparece sólo el si bemol, la obra fluctúa entre el Si bemol mayor y el do menor, agregando los accidentes que corresponden en el transcurso de la obra. El título de *Villancico* corresponde, más bien, a la forma de una breve cantata de cámara, donde el *estribillo* sirve de introducción y, a la vez, de final a la obra, a partir de su segunda mitad. Le siguen un Recitativo y Aria para cada una de las voces (Tiples 1º y 2º) que interpretan la composición, con acompañamiento de *continuo*. Existen dobles *partes* del Tiple 1º y del *continuo*, las que fueron copiadas, presumiblemente, antes de interpretarse, en honor a Santa Catalina, en una fecha no conocida. El texto original tiene cierta calidad poética, y podría decirse que proviene de un autor inspirado; el texto agregado, en cambio, es de baja calidad y ha sido adaptado a la melodía sin mayor cuidado. Un tercer texto, añadido en algunos lugares, hace presumir que el *Villancico* se cantó en otras festividades. El deterioro de las *partes*, la duplicación de algunas de ellas y el agregado de textos para ser interpretada en varias ocasiones, hablan por sí solos del favor que debió gozar la obra, favor plenamente merecido por la originalidad de su factura y la belleza e interés de la melodía y armonía.

La primera parte o introducción de *Si el Alva sonora* está dividida en dos secciones que comienzan y terminan en la tónica. La primera sección consta de dos largas frases que alternan el Tiple 1º (comp. 1-23) y el Tiple 2º (comp. 23-52), ambas frases tienen como nexo común el texto *oid zagalejos acorde el rumor*, que corresponde a la primera frase melódica del Tiple 1º (comp. 7-12 y 29-34). Armónicamente esta sección fluctúa entre Si bemol mayor, enmarcado entre la subdominante Mi bemol y la dominante Fa, y do menor, que se caracteriza por el uso de dominante y dominante de la dominante, tanto en mayor como en menor. La segunda sección del estribillo consta de un diálogo a dúo que se repite con ligeras variantes (comp. 52-74 y 74-89), para finalizar con una coda donde se repite la cadencia completa a la tónica de Si bemol, ambas cadencias enriquecidas rítmicamente por el uso de *hemiola*. En el ejemplo 1 aparece esta segunda sección, correspondiente a lo que en una aria sería *dal segno al fine*.

Ej. 1

The musical score for Example 1 is presented in three systems. Each system includes staves for Tiple 1, Tiple 2, and Contrabajo. The lyrics are written below the vocal staves.

System 1:

- Tiple 1:** a - cor-degi ru - mor
- Tiple 2:** O - íd za - ga - le - jos a - cor-degi re - mor, el ru -
- Contrabajo:** (Piano accompaniment)

System 2:

- Tiple 1:** a - cor-degi ru - mor el re - mor
- Tiple 2:** - mer a - cor-degi re - mor, el ru - mor que ja - pi - rá, que in - flu - ya, se - co - rra - ya
- Contrabajo:** (Piano accompaniment)

System 3:

- Tiple 1:** - lien - ta el ai - re, acrio - so, el a - vo,
- Tiple 2:** (Vocal line with lyrics)
- Contrabajo:** (Piano accompaniment)

y la tier - e - í - ra - ga - te - jos, e - í - ra - ga - te - jos

a - cor - de - gi ru - mar a - cor - de - gi ru - mar, el ru - mar que es nuncio te - lí - ce de su

re - don - ción de su re - don - ción

El primer Recitativo, para Tiple 1º, se inicia en Mi bemol y por medio de sencillos giros melódicos, donde no han hecho todavía su entrada los rasgos característicos del *recitativo secco* italiano, conduce la voz a sol menor, tonalidad del Aria correspondiente: *Canta, canta Ruy Señor*, pequeño trozo de simple emotividad, que no se repite. El Recitativo y Aria que siguen están confiados al Tiple 2º; el Recitativo se inicia en la tónica de Si bemol para concluir en dominante, en cambio el *Area* (sic), que se repite, transcurre entre las tónicas de Si bemol. Puede que la repetición de esta última justifique la diferente ortografía de ambas arias: *Aria* y *Area*; por lo demás, es en ésta *parte* de Tiple 2º donde se encuentra la clave para configurar la estructura final de esta obra: repetición del *Area* y, a continuación, repetición del estribillo a partir del signo § (comp. 52) hasta el fin.

El texto del villancico *Si el Alva sonora se zifra en mi voz*, en su versión original, es el siguiente:

- ESTRIBILLO** Tiple 1º *Si el Alva sonora se zifra en mi voz
oid zagalejos acorde el rumor
qe albaga recrea inspira el chrystal
influye en el ave, susurra en la flor.*
- Tiple 2º *Pues duerme entre pajas mi vida y mi Amor,
oid zagalejos acorde el rumor
y sin despertarle formad la canción
qe alegra los valles ilustra los montes,
y es nuncio a los hombres de su redempcion,*
- Duo *oid zagalejos acorde el rumor
qe inspira qe influye susurra y alienta
el Ayre, el chrystal, el Ave, y la flor,
oid zagalejos acorde el rumor
qe es nuncio feliz de su redempcion*
- RECITADO PRIMERO**
(Tiple 1º) *Ceda la niebla fria
pues la pálida noche,
hurtando al Alva el transparente coche
presume de otra luz mayor, qe el dia
y pues goza este sol qe la mejora
nueva salva festeje, a nueva aurora,*
- ARIA (Tiple 1º)** *Canta, canta Ruy Señor
vate, bate rizos de oro,
y saluda al sol mejor,
y suspenso, en lo canoro
explica al plumado coro,
las grandesas de su amor.*
- RECITADO 2º SOLO**
(Tiple 2º) *Y pues la seca rama
dela tez dela nieve encanezida
florida de repente concebida,
a cadencias suaves,
siga tu acento al coro de las Aves.*
- AREA (Tiple 2º)** *Dulce Dueño tanto empeño
te a devido nuestra fe,
tanto pesa tu promesa
qe te arrastra a padecer.*

Quando el bien que adoro

La vena dramática de Torrejón y Velasco, que se presenta muy clara en su villancico *Si el Alva sonora* que acabamos de analizar, se manifiesta nuevamente en su *Duo para la Asencion del Sr / Quando el bien que adoro / Torrejon*, para dos Tiples y *continuo*, que se conserva en buen estado, en *partes*, en el Seminario de San Antonio Abad. Formalmente este dúo consta de un estribillo y cuatro coplas para Tiple 1º (coplas 2 y 4) y Tiple 2º (coplas 1 y 3). Sin duda, coplas y estribillido se alternan, adquiriendo, por lo tanto, la forma característica de un villancico. La obra está escrita en sol menor y el estribillo, en metro ternario, consta de tres secciones: A - B - A'. La sección central es la que presenta mayor interés por su ritmo armónico rápido, que abarca las funciones de Sol - Do - Fa - Re - Sol - Si bemol - La - Sol - Fa - Sol - Si bemol - Do - Fa - Re - Sol - La, finalizando en la dominante de la dominante. Esta sección consiste en un diálogo entre ambas voces, presentado en el mejor estilo dramático del compositor, sobre textos de significado contrapuesto y utilizando imitaciones en movimiento contrario.

Fig. 2

TIPLE 1
 TIPLE 2
 CONTINUO

Yo que no sé - ir, sé - ir, sé - ir yo que - no, yo que no sé - ir
 Yo que no sé - ir, no - sé, no - sé yo que - no me - ir

Finaliza esta sección con un pasaje armónico de carácter secuencial, proveniente de la primera sección, que lleva a la cadencia de suspenso. El texto habla de la angustia del hombre, que queda sin el Señor, después de la Ascensión:

*que puedo haser
 si en mi amor es presiso el sentir
 morir, viuir, morir, viuir,
 no, no, no,
 si, si, si,
 viuir para penar
 morir para viuir
 más finesa es morir de viuir
 si, si, si,
 no, no, no,
 si en mi amor es presiso el sentir.*

La primera sección de la obra consiste en una entrada fugada a partir de la tónica sol, a la que sigue un pasaje de secuencias armónicas; el ritmo armónico es más lento que en la sección central y fluctúa entre las funciones de La y Fa, para finalizar en Sol, como dominante de Do. La tercera sección se inicia a semejanza de la primera, pero la imitación se efectúa a partir de Re (dominante) y finaliza con un nuevo diálogo imitativo sobre texto contrapuesto (morir-vivir); armónicamente la cadencia a sol menor se prepara desde el comienzo, en base a un equilibrio de focos armónicos extremos (La y Fa).

Sobre esquemas armónicos similares, las cuatro coplas se alternan entre ambos Tiples, en metro binario (C) y ritmo parejo, donde algunas síncopas rompen la regularidad de la estructura silábica.

Desvelado dueño mio

El *rorro* es una forma peculiar de villancico, compuesto sobre un texto que invita, al estilo de una canción de cuna, a adormecer al Niño en el Pesebre navideño; al igual que el texto, la música subraya su intención por medio de pasajes en valores largos y un ambiente general tranquilo. El *rorro Desvelado dueño mio* de Torrejón, está estructurado como una aria para dos coros a tres y cuatro voces, y *continuo*. Una copla, que sólo cantan las tres voces del primer coro (Tiples 1º y 2º y Tenor), es precedida por una primera parte que inicia el Tiple 1º del primer coro, a solo (comp. 1 - 31). Continúa un breve diálogo de ambos coros sobre la palabra *duerme*, tratada en valores largos con retardos, lo que provoca situaciones disonantes de gran belleza, como es posible apreciar en el ejemplo 3.

Ej. 3

The musical score is arranged in a system with five staves. From top to bottom, the staves are labeled: TIPLE I, TIPLE II, TENOR, ALTO, TENOR, BAJO, and CONTINUO. The vocal parts (Tiple I, Tiple II, Tenor, Alto, Tenor, Bajo) have lyrics written below them, including "Duer - me" and "Duer - me". The continuo part is written in a lower register. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs, indicating a complex and expressive piece.

El Tenor del primer coro conecta, con una frase a solo, la sección cadencial a la dominante —del tono original de sol menor—, donde alternan ambos coros. El primero de ellos lleva la acción del texto:

*al arro al arro al arroyo
instrumento de plata suave
ze ze ze zece mi niño
desuelo tan grande*

en cambio, el segundo coro (Tiple-Alto-Tenor-Bajo) vocaliza en valores largos sobre las palabras *al arro* y *suave*. Es notable el efecto de *hoquetus* que se logra sobre la sílaba *ze* (ejemplo 4a), que más adelante se vuelve a utilizar con valores ampliados (ejemplo 4b).

Entre los compases 84 y 118 (de nuestra transcripción) se desarrolla la sección conclusiva de esta parte, que se repite luego de la copla y sirve, a la vez, de final a la obra. Ambos coros siguen alternando su participación, excepto en la cadencia final a la tónica, donde intervienen por única vez a siete voces.

La característica general de esta obra consiste en la utilización sistemática de frases largas, vocalizaciones, retardos y, en general, un ambiente reposado como corresponde a una canción de cuna; armónicamente es bastante simple: las funciones de dominante y subdominante giran en torno a la tónica de sol menor. Se destacan las cadencias con apoyaturas que aparecen en el primer coro (Ver Ej. 5 en página 12)

Ej. 4

The musical score for Example 4 is presented in a system of seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: TIPLE I, TIPLE II, TENOR, TIPLE ALTO, TENOR, BAJO, and CONTRABAJO. The lyrics are written below the vocal staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The lyrics are: *al arro al arro al arroyo / instrumento de plata suave / ze ze ze zece mi niño / desuelo tan grande*. The score shows the vocal lines for the first chorus, with the Tenor part having a solo phrase that connects the cadential section to the dominant.

Ej. 4 b)

TIPLE I
TIPLE II
TENOR
TIPLE ALTO
TENOR
BAJO
CONTINUO

Al final de las *partes* del coro primero, es posible advertir las llamadas para repetir la primera sección de la obra, a contar del signo §; en cambio, las *partes* del segundo coro no llevan signo de llamada, sino que, como prácticamente no intervienen en la copla (con excepción de tres notas agregadas como introducción a la repetición), su intervención es copiada íntegramente de nuevo.

La carátula de la obra presenta una peculiaridad que conviene mencionar; dice así: *Roro, a 8, para Navidad. / Desvelado dueño mio. / M.º D. Thomas Torrejon / y Velasco*, estableciendo, por lo tanto, que la obra consta de ocho voces, en lugar de las siete para las que está escrita. En realidad, todas las *partes* establecen que se trata de una composición a dos coros y a siete voces, hecho común en muchos manuscritos de música colonial, donde existe esta discrepancia entre el número de voces reales y el que establece la carátula.¹⁵

Ej. 5

TIPLE I
TIPLE II
TENOR
CONTINUO

A este sol peregrino

Con ritmos semejantes a éste: , figura poco común en la obra de Torrejón, el "vailete" *A este sol peregrino* muestra una estructura primordialmente homofónica, si bien no dejan de estar presentes elementos imitativos, donde el espíritu de la obra justifica su carácter danzable. Para cuatro voces (Tiples 1º y 2º —Alto—Tenor) y *continuo*, la obra fue escrita en honor de San Pedro, e interpretada en otra oportunidad, siempre en la festividad de ese Apóstol, con un texto agregado.

Quatro plumages ayrosos

La última composición que estudiaremos en esta oportunidad, es una de las obras más maduras y mejor logradas de las que se conservan de Tomás de Torrejón y Velasco. Escrita para cuatro voces (Tiples 1º y 2º —Alto—Tenor) y *continuo* (Acom^{to} del 4º), se conserva en buen estado, como los villancicos anteriores, en el Seminario de San Antonio Abad. Su carátula reza: *A 4 / Al SS.mo Sacramto. / Quatro plumages ayrosos / Del M.ro Torrejon*; dedicada al Santísimo Sacramento, alguna vez fue interpretada en honor de San Agustín. Esta obra, que catalogamos en el género del villancico, presenta una estructura peculiar en dicho género, a la par que es buena muestra de la competencia musical del autor. Sorprende en este villancico la maestría en la construcción melódica y el trato de las voces, que han sido concebidas sin problema alguno de emisión vocal, exceptuando el dominio de la lectura musical y la resolución de múltiples problemas rítmicos con que el compositor adorna y anima su obra.

Quatro plumages ayrosos está concebido en tres grandes partes: en primer término, un estribillo de 108 compases, subdividido internamente en tres secciones que se suceden sin interrupción y que comienzan y terminan en la tónica de Fa mayor. La primera sección, que abarca de los compases 1 al 38, está escrita a cuatro voces y priman en ella el contrapunto imitativo y las entradas sucesivas de las voces. Aparte de las funciones armónicas de dominante y subdominante, alcanza hasta un Re mayor, en su punto climático. Luego, entre los compases 39 al 86, sigue la sección central, armónicamente inquieta, donde los grados extremos de Mi bemol y La mayor se enmarcan entre las tónicas de Fa. El interés de esta sección radica en el diálogo que establecen las cuatro voces, siguiendo la vena dramática que hemos visto siempre presente en la obra de Torrejón. La ausencia de fecha para este villancico bien podría permitirnos pensar en él como una obra de experimentación y, acaso, de modelo para *La Púrpura de la Rosa*.

Siempre en el mismo orden, las voces de Tiple 2º —Alto— Tiple 1º —Tenor alternan en dos instancias: la primera vez, con dos versos del texto, y la segunda, con sólo breves frases del texto que sigue:

Tiple 2º	<i>Yo soy el Aguila real,</i> <i>que suvo à sus rayos à giros</i>
Alto	<i>Yo soy el Pabon con ojos rasgados</i> <i>que à sus rayos no son mis dormidos</i>

Tiple 1º	<i>Yo soy el unico fenix a sus lumbres flamantes encendidos</i>
Tenor	<i>Yo soy el candido Sisne qe en su esfera trinando soy signo</i>
Tiple 2º	<i>Yo soy su epiteto</i>
Alto	<i>su desvelo me miró</i>
Tiple 1º	<i>sin segundo le aplaudo</i>
Tenor	<i>sus dulsuras imito</i>

Es interesante notar la estrecha relación que existe entre texto y música, lo que confiere peculiar encanto a esta obra. El clímax armónico se obtiene en la voz del Tenor, sobre la palabra *trinando*, al alejarse a las regiones de La mayor, pero regresa de inmediato a la tónica, en torno a la cual transcurre el resto de la sección. El compositor recurre, además, a la pintura vocal, al estilo de los arcaicos madrigalismos, cuando el Tiple 2º inicia su intervención y la melodía sugiere la subida y los giros alados del águila real.

Ej. 6

TIPLE II

Yo soy el A - guila real que en su esfera trinando soy signo

CONTRALTO

Con anterioridad el autor había hecho uso de pintura vocal sobre el texto "faustos cometas con caudas de plumas *volamos lucidos*", que coincide con el clímax de Re mayor que mencionamos en la primera sección. La maestría del autor y su virtuosismo en el tratamiento de las voces, pintura vocal y juego de imitaciones, también son evidentes en *Si el Alva sonora se cifra en mi voz*, como podemos apreciarlo en el ejemplo 1 (comp. 55-62; 65-72 y 79-84).

La tercera sección del estribillo vuelve a presentar la estructura polifónica, disfrazada, esta vez, de ropaje armónico a cuatro voces, apropiado para finalizar el trozo; las funciones armónicas no se alejan del Fa, más allá del Mi bemol y Sol. Esta sección final prepara —al estilo de casi todos los villancicos de la época— la intervención de las coplas, que normalmente alternan con el estribillo, y los voces entonan:

*pues cantemos sus glorias
los quatro acordes unidos*

La segunda parte del villancico *Quatro plumages ayrosos* consta de cuatro coplas, que las voces cantan sobre un *continuo* diferente para cada una de ellas,

en el mismo orden con que intervienen en el diálogo del estribillo; el texto corresponde, en cierta medida, a la intervención que cada voz tuvo en el diálogo anterior. El ritmo armónico, como en toda la obra, es rápido, cambiando de función en cada compás, y el compositor utiliza, para las coplas, las mismas funciones armónicas que aparecen en el estribillo. También encontramos ejemplos de pintura vocal, como en la subida de octava del Tiple 2º en la palabra *me encumbro* (comp. 112).

La tercera parte de la obra consiste en un segundo estribillo, hecho poco usual en el villancico hispanoamericano, que vierte toda la intención poética y musical de la obra en el objeto a la cual está dedicada, es decir, al Santísimo Sacramento. El estribillo incluye los compases 195 al 236 de nuestra transcripción y está dividido, a su vez, en dos partes que se subdividen en tres secciones cada una: dos secciones armónicas que enmarcan una breve sección en contrapunto imitativo. La primera parte, luego de transcurrir sistemáticamente entre Si bemol y Re mayor, finaliza en la dominante Do mayor, siendo la única parte o sección de la obra que no termina en la tónica de Fa; en realidad, la función de dominante justifica el suspenso del texto, pues éste torna del español al latín, para entonar el quinto verso del himno *Pange Lingua*, propio de la festividad de Corpus Christi. A continuación transcribimos el texto del segundo estribillo:

*Pues cantenle las aves
al tenor de las fuentes y los rios
en místico acento
diciendole en montes en riscos
Tantum ergo Sacramentum
veneremur cernui*

Los versos latinos fueron cambiados en la versión para San Agustín por:
Magne Pater Augustine / nostras preces suscipe.

Hay ciertas características estructurales que confieren categoría de grandeza a la composición que nos ocupa. Bástenos citar el juego de imitación entre Tiple 2º y Alto, en el final de la primera sección del estribillo inicial, que nos recuerda los sistemas compensatorios y el juego de números estructurales en los motetes medievales y las variaciones rítmicas *via artis* o *via naturae*

Ej. 7

The image shows a musical score for two voices, Tiple I and Tiple II. The score is written on two staves. The lyrics are: 'to - vo - tu - - - - - do - - - - - out ma - di - vi - - - - - no.' The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The Tiple II part has a more complex rhythmic pattern, including a sixteenth-note rest.

y que nos entronca directamente con el empleo de modos rítmicos perotinianos.

Después que Carlos Vega estudió la notación de los ejemplos musicales que aparecen en el *LIBRO / de varias curiosidades* del franciscano cuzqueño Gregorio de Zuola (1645? - 1709)¹⁶, Robert Stevenson, en su artículo citado "Opera Beginnings in the New World" (p. 17) fue el primer investigador que se preocupó de la notación de Tomás de Torrejón y Velasco. Posteriormente, Lauro Ayestarán dedicó ocho páginas de su artículo "El Barroco Musical Hispanoamericano: Los Manuscritos de la Iglesia de San Felipe Neri (Sucre, Bolivia) existentes en el Museo Histórico Nacional del Uruguay"¹⁷, al estudio sistemático de las características notacionales de 24 manuscritos de esa colección boliviana.

Es justamente en los arcaísmos de la notación musical de los siglos XVII y comienzos del XVIII, en las colonias hispanoamericanas, donde radica un interesante problema musicológico que aún no ha sido abordado en su integridad. Destacaremos algunas características sobresalientes de esta notación especialmente tomando como ejemplo, aparte de las obras ya analizadas, la escritura de *Quatro plumages ayrosos*, donde parecen haberse concentrado dichas peculiaridades como en ninguna otra obra, incluso del propio Torrejón. Las características que siguen, sin duda un breve compendio de lo que sería pertinente anotar, son producto de la observación directa de varios cientos de manuscritos de distintos archivos a lo largo del continente, y de la transcripción *in situ* o a través de copias facsimilares, de innumerables obras o fragmentos de ellas.

Algunas características notacionales

1. Durante los siglos XVI, XVII y XVIII la música secular y religiosa, con excepción de los grandes Libros de Coro que abundan en los archivos mexicanos, está escrita en *partes* separadas para cada voz ó instrumento, no existiendo, por lo tanto, la *partitura* sino en contadas excepciones. Nótese que siempre empleamos el vocablo *parte* en cursiva, cuando se trata del o los papeles, por lo general apaisados, que contienen la información musical de una voz, instrumento o *continuo*.

2. Hasta aproximadamente 1725, fecha que hemos elegido en forma provisoria en espera de mayores datos que la confirmen, las *partes* no llevan barra de compás en las secciones en metro ternario, y si la llevan, han sido agregadas con posterioridad; las secciones en metro binario (C) suelen llevar barra de compás hacia fines del período mencionado. En el caso de *Quatro plumages ayrosos* sólo la *parte* de Tiple 1º presenta barras de compás agregadas, debido, sin duda, a algunos errores en la copia de dicha *parte*, por lo que las barras deben haber servido de guía al cantante. Los errores motivaron, eso sí, que las barras estén mal ubicadas en dos oportunidades.

3. En ciertas ocasiones, aparecen barras de compás en las secciones ternarias que indican respiración —específicamente en el caso de *Quatro plumages ayrosos*—, término de sección, o punto de conjunción de los grupos corales, comienzos de solos, etc. La doble barra siempre indica término de parte o sección.

4. El metro ternario implica: a) la supervivencia del sistema mensural en los conceptos de *perfección e imperfección*, sin encontrarse el proceso de *alteración*.

b) el uso del punto de perfección y del punto de adición. El punto de perfección no se utiliza cuando se cumple con la regla franconiana que establece que una nota es perfecta (ternaria) si se encuentra antes de otra nota similar; igualmente, no se utiliza en una breve y semibreve al final de un trozo o sección.

c) el uso del *color* (indicado por breves, semibreves y mínimas negras) significa el cambio de valor ternario a binario, y presenta varias peculiaridades que lo relacionan estrechamente con el contexto musical: cambio de primer modo rítmico (largo-corto) a segundo modo rítmico (corto-largo); sirve para introducir la variación rítmica de *hemiola*, como sucede en *Si el Alva sonora se zifra en mi voz*; para destacar, a veces, alguna sílaba importante del texto, e incluso para configurar pasajes en *hoquetus*.

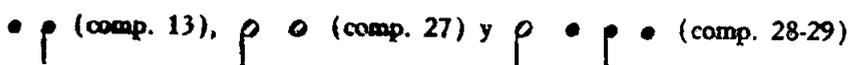
d) no podemos establecer con absoluta certeza hasta dónde es sistemático el uso del color, o si fue utilizado conscientemente, con algún propósito determinado. Creemos que así es en la mayoría de los casos, sin embargo situaciones tales como



que encontramos en el Tenor del villancico *Quatro plumages ayrosos* (comp. 184-191) y normalmente en *Quando el bien que adoro*; la igualdad entre



que aparece en este último villancico en el Tiple 1º (comp. 4-5 y 67-68), o contradicciones como



en *Desvelado dueño mio*, hacen pensar que, en cierto momento, el uso del color pasó a ser un arcaísmo cuyo verdadero significado se fue debilitando paulatinamente en la penumbra del pasado histórico.

e) Juan Bermudo, en su *Declaración sobre los Instrumentos Musicales* (Osuna: Juan de León, 1555), dice que no es posible utilizar una nota coloreada sola (Libro 3º, Cap. XXXIX, fol. 53º, col. 2) lo que, según Stevenson en "Opera Beginnings in the New World", es cuidadosamente respetado por Torrejón en *La Púrpura de la Rosa*; en cambio esta regla es, aparentemente, contravenida por el compositor en *Quando el bien que adoro*, si bien es posible considerar que entre ambas voces se forma una secuencia de notas coloreadas al estilo de un *hoquetus*.

Ej. 6

TIPLE I
TIPLE II
CONTINUO

Me - rir, me - rir, me - rir
vi - vir, vi - vir

5. Coincidiendo con los valores largos utilizados en el *rorro Desvelado dueño mio* aparece en esta obra, por única vez en todas las que conocemos de Torrejón, el empleo de la *longa*, que abarca cuatro compases de nuestra transcripción. El resto de las figuras y sus silencios van desde la breve a la corchea y, excepcionalmente, a la semicorchea; en general, la semibreve representa la unidad de medida básica en todas las obras de este período.

6. El uso de *ligaduras* sólo se encuentra entre dos breves que sirven a una sola sílaba, ya sea en notación blanca ternaria o binaria coloreada, sin embargo su traducción a valores rítmicos no siempre es uniforme. Melismas donde intervienen semibreves y mínimas son marcados con trazos muy económicos, similares a nuestro signo de *legato*. El ligado de notas iguales no se utiliza.

7. Los signos de mensuración son los siguientes: la C para el metro binario, y una combinación entre el semicírculo —que designaba el *tiempo imperfecto*, según Bermudo (Libro 3º, Cap. XXXIII, fol. 50), donde la breve se divide en dos semibreves— y el semicírculo con punto al centro —que designaba la *prolación perfecta*, donde la semibreve se divide en tres mínimas—, reemplazando el punto de perfección por el número 3 (C3), como se usaba en el *modo mayor imperfecto* y en el *tiempo perfecto*. Esta combinación corresponde exactamente al uso del metro ternario en los manuscritos que hemos analizado, donde la *longa* equivale a dos breves, la breve a dos semibreves y la semibreve a tres mínimas¹⁸. Con el tiempo el signo se desfiguró adoptando, aproximadamente, las grafías:  y . La sección final de *Quatro plumages ayrosos*: “Tantum ergo”, especifica la disminución de los valores, siempre en metro ternario, por medio del signo .

8. Se conserva la costumbre del guión o *custos* al final de cada línea, para anticipar la primera nota del renglón siguiente: incluso, como ocurre en el Alto (comp. 55) de *Quatro plumages ayrosos*, se anticipa, junto al *custos*, el becuadro de la nota que sigue.

9. Hemos dicho que cada voz, instrumento o *continuo* está escrita en una *parte* separada; dobladas en el centro —apaisadas— forman un fajo de papeles que contiene toda la obra en cuestión, y al que sirve de tapa la *parte* del *continuo*. El reverso de ésta se utiliza normalmente de carátula, la que consigna alguno ó varios de los siguientes hechos: a) número de voces o de coros, b) dedicatoria, c) forma, d) título de la obra, que proviene de las primeras palabras del estribillo

o, en algunas ocasiones, de la primera copla, e) ocasión en que fue ejecutada y en honor de quién, f) fecha, que puede ser tanto la fecha de estreno, como de su eventual repetición (esto último es muy común en el Archivo Capitular de la Catedral de Sucre, Bolivia), y g) nombre del autor. Ocasionalmente, en la parte superior de la carátula se identifica que ella está escrita sobre la parte del continuo. Esta indicación se hace extensiva a todas las *partes*, que llevan carátulas bien diseñadas, cuando se trata de obras provenientes de la corte real, o de cantorías dotadas de muchos recursos económicos: por lo común, las cantorías americanas trataron de ahorrar espacio y papel, este último difícil de conseguir.

Debemos agregar al conjunto de informaciones que nos entrega la carátula, las interesantes rúbricas que aparecen en algunas de ellas, especialmente en las obras del archivo de Sucre. Un estudio de las rúbricas daría por resultado, con toda probabilidad, una sistematización del reconocimiento de caligrafías diversas y, posiblemente, sacaría del anonimato numerosas composiciones¹⁹.

10. El nombre del autor —las veces que aparece— figura, no sólo en la carátula, sino también en el margen superior derecho de cada una de las *partes* o, al menos, en una o más de ellas. Es posible confundir el nombre del autor con el de algún cantante, pues ellos escribían sus nombres —y algunas veces pintorescas observaciones— en las *partes*, pero lo hacían más bien en el centro o hacia la izquierda del margen superior. Es frecuente encontrar *partes* que han sido interpretadas por varios cantantes —hombres o religiosas— que han ido tachando los nombres de sus antecesores y colocando el propio. La *parte* de Tenor del segundo coro de *Desvelado dueño mío* es la única, en el conjunto de obras de Torrejón que hemos analizado, que establece los nombres de los cantantes que la interpretaron: con distintas letras y tintas figuran los de Br Ochoa y Cuadros.

11. La denominación de grupos corales e instrumentales se ajusta, más o menos, a las siguientes normas: a) a diferencia del barroco europeo, el *continuo* y los instrumentos, en el caso de haberlos, no cuentan en la denominación genérica del número de integrantes que ejecutan la obra, b) el término *Solo* implica una voz y *continuo*, c) *A dúo* significa una obra para dos voces y *continuo*, o un "coro" de dos voces, d) no existe el término *trío*, en cambio, una composición para tres voces y *continuo*, o un grupo coral de tres voces, se denominan *a 3*; igualmente, en el caso de cuatro voces: *a 4*, e) el *coro* (a veces: *choro*) viene a ser un elemento estructural de la obra: una voz solista puede ser un coro, como también existen coros de 3, 4 y 5 voces. La combinación tímbrica más frecuente en los coros a cuatro voces suele ser: Tiple-Tiple-Tenor-Bajo, o Tiple-Alto-Tenor-Bajo, o Tiple-Tiple-Alto-Tenor; en algunas ocasiones se encuentra la combinación: Tiple-Tiple-Tiple-Tenor y Tiple-Tiple-Tiple-Bajo, como en el tercer coro del *Magnificat* de Torrejón y Velasco.

12. La afinación justa, no temperada, y problemas derivados de la modalidad, ejercen fuerte influencia en el uso de cierta tonalidades, entendiendo este último término en su implicancia actual. Normalmente las obras de este período están escritas en Do y Fa mayor —a veces en Si bemol mayor— y en sol, re y la menor; sin embargo, los compositores amplían el cuadro armónico por medio del transporte a primera vista a una cuarta ó quinta más baja del sonido escrito.

Instrumentistas y cantantes efectuaban sin mayor dificultad el transporte, materia que formaba parte de su aprendizaje. El "vailete" *A este sol peregrino* y *La Púrpura de la Rosa* ofrecen esta característica.

13. Los problemas derivados del cifrado del *continuo* y de *música ficta* constituyen todavía un serio escollo en lo que concierne, especialmente, a la interpretación del *continuo* en las obras musicales de Hispanoamérica colonial. Falta por hacer un estudio prolijo a este respecto, que tenga en consideración las influencias directas e indirectas que recaen sobre las colonias, en cuanto a la realización del *continuo* en el barroco musical de España, Francia, Italia y Alemania. El *continuo* es, por lo general, muy parco en cifras y puede ser interpretado indistintamente en arpa o teclado, así lleve las indicaciones de Acompañamiento, Bajo, Bajo para el Harpa, Guión, Organo, etc. En el caso de *Quatro plumages ayrosos* y *Desvelado dueño mio*, el *continuo* no ofrece cifra alguna; en cambio, en *Si el Alva sonora se cifra en mi voz* debido, seguramente, a su complejidad armónica, acusa la presencia de numerosas cifras.

14. Un estudio comparativo sistemático de la notación musical de obras de peninsulares del mismo período, con aquellas de ultramar compuestas por españoles radicados en América y por los propios criollos dará, seguramente, por resultado algunas peculiaridades propias de la notación colonial. Por el momento, las obras de compositores españoles tales como Sebastián Durón, Juan Hidalgo, Carlos Patiño, etc., que se encuentran en archivos de América del Sur, no presentan, a primera vista, diferencias fundamentales con las anotadas anteriormente.

Catálogo de la obra de Tomás de Torrejón y Velasco

El catálogo de la obra de Tomás de Torrejón y Velasco que aquí ofrecemos reúne todas las composiciones de las que se tiene noticia, hasta el momento, de este autor. El signo # indica las obras citadas en *La Estrella de Lima* (ff. 345-349) que, lamentablemente, no han llegado hasta nosotros²⁰; todas las demás se conservan en el Seminario de San Antonio Abad, en el Cuzco, con excepción de *La Púrpura de la Rosa*, cuyo manuscrito está en la Biblioteca Nacional de Lima, catalogado bajo el N° C 1469. Las abreviaturas y signos empleados son los siguientes: T (Tiple), A (Alto), Ten (Tenor), B (Bajo), Ac (*continuo*), my (Mayor), mr (Menor), c (Completo), i (Incompleto).

I MUSICA SECULAR

a) Música Dramática

La Púrpura de la Rosa, representación mvscia, 1701.

17 personajes y *continuo*

b) Villancicos

# <i>A cantar este día, flores</i>	2 coros
# <i>A la fiesta convoco</i>	6 coros

- # *Ala, ola, a la xacarilla* 2 coros
 # *De Toribio las luzes* A dúo
 # *En confusos abismos de luzes* 4 coros
 Enigma soy viviente T-Ten; Ac/ sol mr/ c
 (A Sto. Domingo)
 Gilguerillo qe cantas gimiendo A dúo/ sol mr/ i
 (Para la Ascención del Señor)
 # *Miren aqui todos cuantos saber* (no indica número de voces)
 desean
 Quando el bien que adoro T-T; Ac/ sol mr/ c
 (Para la Ascención del Señor)
 Quatro plumages ayrosos T-T-A-Ten; Ac/ Fa my/ c
 (Al Stmo. Sacramento)
 # *Salga ya del silencio* 3 coros
 Si el Alva sonora se zifra en T-T; Ac/ Si bemol my/ c
 mi voz, 1719
 # *Tvs cardinales virtudes Toribio* A 4

c) Rorro

Desvelado dueño mio T-T-Ten; T-A-Ten-B; Ac/ sol mr/ c

d) Baile

A este sol peregrino, vailete T-T-A-Ten; Ac/ Fa my/ c
 (A San Pedro)

II MUSICA RELIGIOSA

- Aue Verum Corpus* A 4/ Fa my/ i
Christus factus est 2 coros/ sol mr/ i
Dixit Dominus 3 coros, a 11/ Do my/ i
Dixit Dominus T; A-Ten; T-A-Ten; T-A-Ten-B; Ac/
 sol mr/ c
 1ª Lamentación del Miércoles
 Santo, *Aleph. Quomodo sedet* T-A-Ten; T-A-Ten-B; Ac/ sol mr/ c
Magnificat T-T; T-T; Ac; T-T-T-B; T-A-Ten-B;
 Ac/ Fa my/ c
Nisi Dominus T-A-Ten; Ac/ Do my/ c
Regem cui Omnia vivunt T-T-T-Ten; T-A-Ten-B; Ac/ Fa my/ c

Santiago de Chile, Enero de 1969.

N O T A S

¹ Fue bautizado el 23 de ese mes, según Robert Stevenson en "Torrejón y Velasco, Tomás de", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, XIII (1966), col. 570.

² La primera descripción de este manuscrito, existente en la Biblioteca Nacional de Lima bajo el N° C1469, fue hecha por el desaparecido musicólogo belga-peruano Andrés Sás: "La Púrpura de la Rosa", *Boletín de la Biblioteca Nacional*, II/5 (Lima, Octubre, 1944), p. 9.

³ Ver el artículo de Andrés Sás, mencionado en Nota 2; además: Rodolfo Barbacci, "Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano", *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional*, N° 6 (Lima, 1949), p. 504; Guillermo Lohmann Villenas, *El Arte Dramático en Lima durante el Virreynato* (Madrid: Estades, 1945), p. 276, Nota 13; Robert Stevenson, "Opera Beginnings in the New World", *Musical Quarterly*, XLV/1 (January, 1959), pp. 8-25; R. Stevenson, *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs* (Washington: Pan American Union, 1959), pp. 81-84, y R. Stevenson, el artículo citado en Nota 1. Carlos Raygada, en cambio, no lo menciona en su "Gufa Musical del Perú", *Fénix*, N° 12 (Lima, 1956-1957), pp. 3-74 y N° 14 (Lima, 1964), pp. 3-95.

⁴ Federico Echave y Asu, *La Estrella de Lima convertida en Sol* (Antwerp, 1688), ff. 345-349; Joseph de Buendía, *Parentación Real al Soberano... Don Carlos II* (Lima, 1701), ff. 87^v-88; Pedro Joseph de Peralta Barnuevo y Rocha, *Lima Triumphante* (Lima, 1708), ff. 50^v-51.

⁵ Peralta Barnuevo, *op. cit.*: "donde se admira... quanto han producido de raro en Villancicos, y Tonadas los Durones, y los Torrejones Españoles".

⁶ José Manuel Bermúdez, [Antigüedades] / de esta santa Iglesia Metropolitana de los Reyes / desde 1535 hasta 1825..., ms., fol. 296: "En 1 de Agosto de 1728 se nomino a Don Roque Ceruti, insigne en la musica composicion y canto por Maestro de Capilla, vacante por muerte de Don Tomas Torrejon".

⁷ R. Stevenson, *The Music of Peru*, pp. 189 y 190.

⁸ "Torrejón y Velasco, Tomás de", M.G.G., XIII, col. 570. *Celos aun del aire natan* fue estrenada en Madrid, en el Teatro del Buen Retiro, el 5 de Diciembre de 1660.

⁹ 1686-1688. Robert Stevenson hace una interesante observación sobre las relaciones culturales, especialmente en el terreno de la música, entre los virreynatos de México y del Perú, en su reciente libro *Music in Aztec & Inca Territory* (Berkeley: University of California Press, 1968), p. VII.

¹⁰ Handel utilizó el mismo libreto, de Stampiglia, para su *Partenope* estrenada en 1730.

¹¹ Para un análisis detallado de la partitura, remitimos al lector al artículo citado de Robert Stevenson, "Opera Beginnings in the New World". El mismo autor, en *The Music of Peru*, pp. 269-285, ofrece la transcripción del comienzo de la ópera. Para una información general sobre el teatro musical de Nueva España, ver nuestro artículo "La Música Dramática en el Cuzco durante el Siglo XVIII y Catálogo de Manuscritos de Música del Seminario de San Antonio Abad (Cuzco, Perú)", *Anuario* Vol. V. (1969), Instituto Interamericano de Investigación Musical (New Orleans: Tulane University, 1969), pp. 1-48.

¹² El nuevo texto estaba dedicado a Felipe V; en cambio, el texto original de Calderón celebraba el matrimonio de Luis XIV con la infanta española María Teresa.

¹³ Stevenson, "Opera Beginnings", p. 25.

¹⁴ Este catálogo, excluyendo la ópera y los villancicos mencionados en *La Estrella de Lima*, forma parte del catálogo general de los manuscritos musicales del Seminario de San Antonio Abad, incluido en nuestro artículo citado "Música Dramática en el Cuzco durante el Siglo XVIII".

¹⁵ Este *rorro* fue interpretado en el Cuzco, en 1753, junto a otras 14 obras, en la *Memoria para la Kalenda y Maitines de Navidad*, demostrando una popularidad que sobrepasó, por largos años, la muerte de su autor. (Ver: Rubén Vargas Ugarte, "Un archivo de música colonial en la ciudad del Cuzco", *Mar del Sur. Revista Peruana de Cultura*, v/26 (Marzo-Abril, 1953), pp. 2-3).

¹⁶ En su libro *La música de un código colonial del siglo XVII* (Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1931).

¹⁷ Publicado en *Anuario*, Vol. I (1965), Instituto Interamericano de Investigación Musical (New Orleans: Tulane University), pp. 66-73.

¹⁸ Lauro Ayestarán considera este signo de la siguiente manera: "Trátase de la 'prolación menor perfecta' y es la conexión del signo de la 'perfección' (igual a tres), exaltación teológica de la Santísima Trinidad, representado por un círculo al que se agrega una 'T' mayúscula, todo ello conectado caligráficamente, lo cual permite realizar el signo de un solo trazo sin levantar la pluma", *op. cit.*, p. 69. Sin duda, el error de Ayestarán provino del limitado número de manuscritos que pudo revisar.

¹⁹ Debo esta observación al musicólogo norteamericano Dr. Robert Stevenson.

²⁰ La descripción de los villancicos dedicados a Santo Toribio de Mogrovejo, están precedidos, en *La Estrella de Lima*, por la siguiente carátula (fol. 345): "Villancicos / que se cantaron en la Octava, / que celebrò la Santa Iglesia Metropolitana / de Lima a la Beatificacion / de su Pastor / El B. Toribio / Alfonso Mogrobexo / siendo Maestro de Capilla / el Maesse de Campo Don Thomàs de Torrejon y Velasco, Capitan / de la Sala de Armas, que fue desta Ciudad, y Corregidor, y / Justicia Mayor por su Magestad de la / Provincia de Chachapoyas". Del villancico *Miren aqui todos quantos saber desean* no se indica el número de voces, en cambio, el cronista informa que el texto consistía en *quintillas* (cinco versos para cada estrofa).

*Mito y realidad de la Educación Musical en América Latina**

por *Florencia Pierret*

En Septiembre de 1964 se terminó de imprimir la versión al castellano de un libro titulado "El Estado Actual de la Educación Musical en el Mundo". Este libro, editado bajo la dirección y responsabilidad del eminente Egon Kraus, reúne una serie de trabajos informativos de gran interés, en los que distinguidos especialistas en la materia —incluyendo al señor Kraus— ofrecen una visión de lo que era la Educación Musical en trece países del mundo en el momento de aparecer la versión original, o sea en el año 1960, según consta en la Introducción a la obra mencionada.

En dicha introducción se aclara que se trata de un "material básico para un estudio comparativo sobre el papel que desempeña la E. M." y se agrega: "a pesar de limitarse hasta el momento a algunas regiones" etc., lo que hace pensar que el autor es consciente de que en verdad no están representadas todas —ni la mayor parte— de las diferentes regiones del mundo para que el panorama pueda considerarse completo, como lo haría suponer el título del libro que nos ocupa. De Europa Occidental aparecen estudios de sólo siete países; de Europa Oriental se incluyen Unión Soviética y Yugoslavia. Del Oriente faltan algunos tan importantes como China y Japón. De América del Norte figura nada más que los Estados Unidos. La falta de información es prácticamente absoluta en lo que se refiere a la América Latina; sólo Chile cuenta con un estudio sobre el tema.

Reflexionando acerca de las posibles causas de estas abstenciones, he llegado a plantearme varias hipótesis que podrían resultar válidas para justificarlas; en lo que dice relación con nuestro Continente, por una parte la costumbre generalizada que existe de no interesarse por contestar los requerimientos de información; la falta de conciencia histórica; el menosprecio o la desconfianza hacia todo lo que sea estadística y el deseo de no comprometerse con opiniones personales sobre los problemas. Por otra parte en muchos casos el deseo de seguir escondiendo la verdad vigente, en que la Educación Musical sigue siendo, para vergüenza de los responsables, la cenicienta¹ entre todas las disciplinas que deberían contribuir a la formación armónica e integral del hombre.

En tercer lugar se contempla la posibilidad de que realmente no hubiera qué decir, porque la Educación Musical no se incluyera por aquel entonces en los planes educativos, en cuyo caso resultaría penoso aparecer en una publicación

* Este trabajo fue presentado en el Palacio de la Legislatura de La Plata, el 22 de Julio de 1971, durante el Encuentro Internacional de Educación Musical.

¹ Ver Introducción del libro "Ritmo Musical y Banda de Percusión en la Escuela Primaria" de V. Hemsy de Gafnza.

de tal trascendencia con una sola frase: "No existe la E.M. como tal en nuestro país".

Puede haber sucedido que hace diez o doce años atrás muchos músicos consultados al respecto no pudieran en conciencia responder correctamente por desconocer el verdadero significado de esta especialidad que recién comenzaba a introducirse, aún en el caso de que intuitivamente estuvieran haciendo clases magistrales en la materia. Cabe pensar también que el señor Kraus no contara en aquel momento con las comunicaciones adecuadas o con informantes que le merecieran la confianza requerida para incluir sus trabajos en el libro a que estamos haciendo referencia. Lo cierto es que la América Latina no queda representada porque un solo país aparezca, como estrella solitaria, contando su propia verdad. Estoy segura de que el señor Kraus así lo piensa. Es evidente que él no tiene la culpa de que así sea; no obstante, analizando los problemas innumerables que nos afectan en el campo de nuestra especialidad, me ha parecido interesante tomar como punto de partida para este trabajo, los comentarios anteriores sobre "El Estado Actual de la Educación Musical en el Mundo", porque he considerado que ya en ellos empiezan a configurarse algunos de los vicios que nos caracterizan (el temor, la indiferencia, la apatía, etc.) y que tanto nos perjudican, impidiendo que "despeguemos" (para usar un término de moda) de una vez por todas.

La Educación Musical ha empezado a "descubrirse" entre nosotros desde hace relativamente pocos años. Si bien es cierto que algunas personas e instituciones aisladas trataron de introducirla desde hace mucho más tiempo, experimentando en terreno y obteniendo a veces logros importantes, todo se redujo a pequeños sectores y los resultados no trascendieron equivalentemente a los esfuerzos realizados. Desde hace un tiempo, debido a la proyección de la mística sostenida y vivida por un grupo de pioneros de este movimiento, se fue poniendo poco a poco de moda y ninguna persona dedicada hasta entonces a la enseñanza de la música a los niños y que se considerara respetable pudo dejar de interesarse por conocer siquiera someramente en qué consistía el nuevo enfoque. Pero por desgracia muchas de ellas se quedaron en lo externo, en lo formal y no penetraron hasta el meollo para descubrir la verdadera esencia del cambio. Así muchos se impusieron de una terminología adecuada, se informaron acerca de nombres que simbolizaban una corriente u otra de pensamiento, un sistema metodológico, y pareció de pronto como si todos los que se llamaban educadores musicales hablaran un mismo lenguaje. Y como el auténtico educador musical es una especie de niño, un poco ingenuo, un poco iluso, fascinado siempre ante todo lo que parezca un avance, una conquista (porque frente a todas las trabas y limitaciones que debe afrontar, cada relativo éxito es un acontecimiento), se empezó a hablar de la Educación Musical como un hecho consumado y de los educadores musicales como los magos milyunochescos que al conjuro de sus canciones estaban transformando las masas juveniles. Empezó a crearse el gran mito y todos hemos estado contribuyendo a consolidarlo desde una postura en extremo idealista, como si una especie de sugestión colectiva pudiera ayudar a construir la verdad que todos

anhelamos. Cuando en las Conferencias Interamericanas sobre el tema se ha dicho que un número crecido de países tiene la Educación Musical como ramo obligatorio en las escuelas nos hemos regocijado hasta lo profundo de nuestro ser. No puedo olvidar, sin embargo, que durante una de ellas fui testigo presencial del siguiente hecho: uno de los concurrentes a la misma, que debía escribir de nuevo el informe oficial sobre su país ya que el original se había extraviado, fue refutado por su compañero de representación quien alegó que los datos no obedecían a la verdad íntegra, a lo que el interpelado contestó: "la verdad no debe ser dicha, porque dañaría la imagen de nuestro país".

Si queremos saber la verdad, preguntemos ante todo *si existe la carrera* del educador musical científicamente planificada y desarrollada; indagemos *qué* se está haciendo en las aulas con los enormes contingentes de niños que por ellas pasan; *qué* entendemos por Educación Musical viva, dinámica, plena y educadora; puede ser que nos llevemos grandes y amargas sorpresas si la respuesta es realmente honesta.

En América Latina —desde el punto de vista que nos ocupa— los países podrían agruparse, de acuerdo a su realidad concreta, de la siguiente manera:

a) Países en que no existe ni se tiene la menor idea de lo que es la Educación Musical;

b) Países que tienen música en las escuelas, pero donde ella se imparte según cánones tradicionales, sin tomar en cuenta los métodos científicos, racionales, de una buena Educación Musical que se entregue a través de una metodología ágil, flexible y enriquecedora. (En algunos casos lo más lamentable es que se cree estar ofreciendo la música en forma renovada);

c) Países en que se lucha por implantar una Educación Musical moderna, bien graduada y sistematizada, en que existe real preocupación por entregársela a todos los niños, sin discriminación y sin excepción de ninguna especie, tal como debe ser; por formar profesores de acuerdo a los mejores sistemas de enseñanza; en que las autoridades responsables desean el intercambio para sus especialistas y lo propician, facilitando las oportunidades de encuentro profesional y búsqueda de nuevos caminos comunes;

d) Países en que la Educación Musical se encuentra ya cimentada y se entiende como algo fundamental e imprescindible en el proceso educativo; en que la formación del profesor es tarea de la Universidad y por tanto la carrera reviste otro carácter y se desenvuelve en un plano de mucho mayor altura.

Estos son los menos pero afortunadamente existen. Claro que ni aún en ellos se escapa a la constante tramitación burocrática ni a la resistencia de ciertos funcionarios que nunca ven con buenos ojos el desarrollo y auge de las artes.

Aquí ya puede observarse de partida la heterogeneidad reinante. Pero aún más, cada una de estas aparentes realidades puede ser desglosada en mil situaciones diferentes una de las otras de acuerdo a cada determinado grupo humano que a su vez actúa bajo las más variadas circunstancias y estímulos.

América Latina no es un solo bloque monolítico en pos de metas precisas; no hay unidad de pensamiento ni de aspiraciones porque las urgencias son diferentes en cada uno de los pueblos que la integran —y son diferentes las he-

rencias recibidas y los grados de cultura—; ni la idiosincrasia de éstos es la misma y por ello la pluralidad de criterios para abordar los problemas. No es que yo pretenda que todos tengamos un patrón de conducta o de pensamiento, porque eso sería matar el alma de cada pueblo, atentar contra el derecho que todos tenemos a conservar nuestra autenticidad; pero podríamos alcanzar la unidad en la lógica diversidad de nuestras características intrínsecas. Hay sí ciertos ideales compartidos; no puede negarse tampoco que en cierto modo el sueño de Bolívar cobra vigencia de nuevo en nuestros días y que de hecho se producen acercamientos que más que intentos son evidencias indiscutibles. Pero tratar de ver a esta maravillosa, fascinante América como un solo cuerpo indivisible es cometer sin duda un grave error de apreciación. Cuando nosotros hablamos sobre *la educación musical en América Latina* estamos englobando una serie de realidades muy diferentes, muy particulares, a través de las cuales no puede llegarse a una generalización. En ocasiones, inclusive un sentimiento nacionalista mal entendido, llevado al extremo, ha impulsado a rechazar por principio hasta la remota posibilidad de aceptar como bueno lo que parecía impuesto desde afuera y así, replegados en sí mismos, chauvinistas a priori, muchos elementos valiosos han preferido desgastarse en su propia isla solitaria antes que crecer cada día, apoyados en otras experiencias ya vividas y alentados con otros contactos. Lo que sí es común a todos nosotros es el cúmulo de *causas determinantes* de los múltiples problemas que obstaculizan el desarrollo, especialmente en el campo de la educación; esto es, por lo general, nos encontramos y nos identificamos en lo negativo.

I. Se dice que la Educación Musical en nuestro Continente está progresando. Pero —ya lo he dicho antes— eso es parte del mito existente que yo quisiera destruyéramos hoy porque nos estamos engañando y creo que una de las razones fundamentales de estos encuentros es hablar sin embages, contarnos lo que en verdad sucede y no cuentos de hadas, para luego irnos a nuestras respectivas casas felices de saber que todo anda bien y que podemos dormir tranquilos.

En la mayoría de nuestros países la Educación Musical está subordinada a instancias de orden socioeconómico y político que nos condicionan permanentemente. Como se considera todavía la música un adorno, un medio de entretenimiento para las clases privilegiadas, se arguye que en primera instancia debe solucionarse todo lo relativo al hambre, la miseria, el analfabetismo, el desempleo, etc., antes de dar cabida a lo que según muchos es secundario. Se dice —y es una excusa ya gastada— “las artes no son una buena inversión; preferible formar técnicos en cualquier cosa”. Si nos llevamos de este planteamiento, no habrá lugar para las artes en este Continente en mucho tiempo más. Esto significaría quedar condenados a una cada vez mayor materialización y consecuentemente a una gradual pérdida de la sensibilidad; incapacitados para satisfacer espiritual y estéticamente a las nuevas generaciones.

II. Decimos que cada día hay más interés por la formación de profesores. No es cierto. Paradojalmente, países donde no hay presupuesto para atender la educación musical en buena forma (pese a ser ésta la base de todo el pro-

ceso enseñanza-aprendizaje de la música), se dan el lujo de mantener Conservatorios donde en vez de dar prioridad al maestro capaz de guiar a la juventud en algo que puede llenar su vida, se pone todo el énfasis en la carrera del concertista —regularmente el pianista— que luego no va a tener campo de trabajo y que, con muy raras excepciones, o emigrará a centros artísticos más amplios y que le ofrezcan mejores posibilidades de realización (en el caso de verdaderos talentos) o agonizarán en la frustración más penosa, convirtiéndose tal vez en profesores de Educación Musical finalmente, no por vocación, sino por una especie de conformismo fatalista. Somos muy dados a lanzar proyectos sin destino; hacemos castillos en el aire; falta planificar mejor, conocer a fondo nuestras necesidades, pensar en el futuro de aquellos que estamos guiando para, con los pies sobre la tierra, darles herramientas para una realidad concreta, la de cada día, ahora, en nuestra América.

Durante muchos años se ha pensado que los buenos músicos debían dedicarse a la interpretación o a la creación y que los que no pudieran alcanzar un nivel sobresaliente en estas especialidades podrían entregarse a la docencia. Así, una de nuestras realidades es la mediocridad musical de tantos maestros. Esa mediocridad les ha impedido entregar la música con una cierta proyección artística, porque al no ser capaces ellos mismos de realizarla se han ido fosilizando y sólo saben transmitir una letra muerta, algo así como un producto enlatado.

Falta crear las condiciones además para que exista una bien planificada diversificación de las carreras musicales en nuestros centros de enseñanza especializada; por ejemplo, no se da la importancia que ella requiere a la formación del director de coro y ni siquiera se piensa en la del músico-terapeuta, pese a que en nuestro Continente hay millones de personas con deficiencias físicas y psíquicas que necesitarían la ayuda de la terapia musical lo antes posible. Este último campo es prácticamente virgen, con aisladas y positivas experiencias en países como Brasil y la Argentina, que cuentan con grupos que se han dedicado a la tarea con optimismo y generosidad.

Volviendo al tema del director de coro, podría decir que muchas personas con vocación se atreven a organizar y “montar” un coro sin tener la formación adecuada para ello. Este es entonces un conejillo de Indias y no solo no se ofrece a sus integrantes una buena formación musical sino que a veces se les daña vocal y estéticamente, por una errada selección, por un tratamiento inadecuado de las voces, por el aprendizaje de repertorios de mal gusto, etc. Una formación coral de este tipo hiere profundamente los intereses de la Educación Musical ya que no hay otra actividad que pueda formar o deformar musicalmente de manera más contundente que la actividad coral.

Al comenzar un curso de metodología para profesores en ejercicio, casi siempre he preguntado qué relación habría entre la actividad coral y la Educación Musical: por lo general las respuestas han sido vagas y confusas y pocos se aperciben de los nexos entre una y otra. Sólo un tiempo más tarde comprenden que la actividad coral es Educación Musical siempre y cuando se lleve a

cabo de acuerdo a principios esenciales para que el proceso educativo se cumpla en todas sus partes.

Desde 1963 funciona el Instituto Interamericano de Educación Musical con sede en Santiago de Chile. Desde entonces hasta fines de 1970 habían pasado por él, en ocho años, 49 becarios de la Organización de Estados Americanos; profesores de la especialidad que van allí a actualizar y perfeccionar sus conocimientos; los cuales se supone que una vez diplomados deberán salir a esparcir la "buena nueva" como apóstoles fieles de la "verdad" vivida. Las becas son otorgadas con el aporte económico de todos los países y lamentablemente son las autoridades competentes de cada uno de ellos las que deciden entre qué rubros deben distribuirse las becas adjudicadas cada año. Es evidente que pocas veces dichas autoridades consideran aceptable incluir la Educación Musical en tal programa, ya que de seguro si alguna vez tuvieron clases de música en su época de escolares, la experiencia fue tan triste que de ella solo les quedó un recuerdo nefasto.

Cuarenta y nueve profesores becarios con estudios especiales para una población de 283.000.000 de habitantes es harto poco, aún suponiendo que cada uno fuera una antorcha encendida, o mejor quizás, como un sembrador en permanente faena. Pero además no todos salen tan convencidos de la bondad de lo que han aprendido (o de lo que se ha pretendido darles —ya lo he expresado en un trabajo anterior—) y siguen aferrados a sus ideas originales sin dar cabida a la menor actitud de cambio. El período de la beca es de diez meses, tiempo que se hace aún más estrecho por el que se pierde en la adaptación a un medio diferente, problemas emocionales, enfermedades, etc. La posibilidad de aumentar a dos años el período de estudios es todavía algo remota, según entiendo, a pesar del empeño puesto por el maestro Guillermo Espinosa, quien ha concentrado sus mayores esfuerzos en la Educación Musical en el Continente, lo que resulta aún más admirable si se piensa que él mismo no es educador musical. Según creo, hasta el momento tampoco se ha conseguido el reconocimiento oficial del diploma otorgado por el INTEM. No tengo conocimiento de otras instituciones que estén perfeccionando profesores en este campo en el ámbito interamericano.

III. Si algunos de los jóvenes se resisten a actualizarse, la impermeabilidad a los cambios convierte a muchos profesores de las generaciones pasadas en acerbos combatientes de los compatriotas que regresan a sus países con gran entusiasmo, deseando poner en práctica las nuevas corrientes en los sistemas de enseñanza. Esta es una muralla de contención en la que se estrellan muchos proyectos y voluntades. Es un mito pues seguir hablando de maestros que transformarán su medio a menos que cambien las condiciones imperantes en ese sentido. Estas condiciones negativas involucran, además, una situación económica desmedrada y en ocasiones dependencia de un status en el que se cimentan las posiciones en la medida en que el partidismo político o los nexos familiares o de amistad dan la preferencia sin tomar en cuenta la calidad profesional.

IV. Hablamos siempre de que la Educación Musical debe contar con materiales adecuados para sus múltiples actividades pero es lo cierto que, por ejemplo, en Europa el repertorio infantil es extremadamente amplio, en América Latina cuesta trabajo encontrar rondas y canciones adecuadas a las diferentes edades; a lo que se agrega la escasez de investigadores dedicados a descubrir, anotar y publicar el material musical existente, así como las pocas o ningunas facilidades que se encuentran para editar cualquier obra por más trascendencia que ella revista, salvo raras y honrosas excepciones como el caso de Argentina. Nuestros compositores no han demostrado mayor interés en escribir música para niños y cuando lo han hecho, ella ha sido tan compleja, tan intelectual, que no ha "prendido" en el gusto de los pequeños. En cuanto a la música escrita en lenguaje contemporáneo, ni soñar en que ella forme parte, aún en porcentaje mínimo, del repertorio que se utiliza. Mientras para el niño de hoy las incursiones por el espacio, el oír hablar o ver en la pantalla de T. V. la llegada a la luna es algo tan sencillo y normal, las disonancias siguen causándole extrañeza y desagrado, produciéndole un estado de gran incomfortabilidad.

No hemos sabido tampoco entender ni mucho menos dirigir el fenómeno de la música popular, que a través de todos los medios de comunicación y sistemas de promoción ha inundado el ambiente, saturándolo de un producto de mala calidad en el 95% de los casos; no hemos sido capaces de aprovechar esta realidad indiscutible para sacar un resultado positivo de ella, sin desconocerla, ni mucho menos negarla.

Algo parecido sucede con los instrumentos musicales. La importación de los mismos es demasiado costosa; los instrumentos nacionales raras veces son empleados, debido a una especie de menosprecio de los recursos a la mano y porque se piensa tal vez, que instrumentos "vulgares" no llamarían la atención de los niños ni lograrían merecer el respeto de los mayores. Por otra parte el hombre latinoamericano por lo común no tiene pasta de artesano; no hay en él esa condición innata que impulsa a la exploración de elementos y creación de objetos de arte, ni una gran capacidad de sorpresa y goce con cada nuevo hallazgo; es raro encontrar un maestro-artesano que fabrique un instrumento por vez y lo haga con el amor del que ha creado algo único y propio. Si cada uno de nosotros hubiéramos sido formados en una disciplina tal, no estaríamos dependiendo tanto como sucede ahora de grandes presupuestos para importar instrumentos, porque además de hacerlos nosotros mismos, seríamos capaces de enseñar a nuestros alumnos lo que vale la imaginación unida a la habilidad manual.

V. La difusión musical sigue siendo pobre y en algunos casos nula. Por tanto no se va formando en las nuevas generaciones una tradición respetable. Los precios de las entradas a los conciertos y recitales son privativos. Los conciertos educacionales, aislados, si es que se ofrecen. Las empresas de radio y televisión son casi siempre de carácter comercial y solo venden el producto fácil, sin interesarse por contribuir al cultivo de nuestros pueblos.

Uno de los ex becarios del INTEM contesta así en parte a una de mis encuestas: "Nos falta una tradición, una herencia musical sólida; los individuos no tienen una mentalidad educada y como consecuencia la música no representa para muchos, para el pueblo en general, una necesidad vital, una sed espiritual. Hay un gran desinterés y descuido por parte de algunas autoridades en relación a la Educación Musical. Es muy escaso el número de escuelas en que se imparte música. Se destina para el área de Arte un presupuesto mínimo; así, no se puede remunerar en forma justa al maestro ni equipar mejor las escuelas, que quedan casi abandonadas. Habiendo sido larga y onerosa, la carrera no contribuye a la promoción social. Existe gran deserción profesional y estudiantil en este campo para buscar nuevos horizontes".

"Por otra parte —prosigue— falta una mentalidad más abierta, pronta a responder al trabajo de equipo, lo que implica una mayor madurez".

Algunos aspectos mencionados por otros ex becarios sobre el tema e igualmente importantes, señalan a grandes rasgos otras realidades susceptibles o no de ser modificadas:

- a) la explosión demográfica, que no permite atender a todos los niños;
- b) la falta de Educación Musical desde los comienzos de la educación general y en caso contrario, la falta de continuidad en el proceso;
- c) los problemas geográficos, que impiden llegar a todos los niños;
- d) el desconocimiento que prevalece sobre las ventajas de una Educación Musical bien impartida y el menosprecio hacia los que se dedican a ella, por considerar que es una carrera de carácter secundario;
- e) la falta de fe y espíritu de lucha de los propios educadores musicales ("carecemos de mística");
- f) la incomunicación entre los especialistas y la falta de Asociaciones de Educación Musical que canalicen las inquietudes y coordinen esfuerzos; o la existencia de asociaciones poco flexibles que se convierten en centros de poder.

VI. En el plano de la formación de profesores, todavía parecería no estar muy claro para muchos de nosotros cual sería el tipo ideal de profesor de educación musical escolar que América Latina necesita.

Quisiera recordar aquí lo que tantas veces ha expresado Cora Bindhoff sobre este punto. Ella siempre ha dudado del concepto que involucra el término "educador musical" manifestando su convicción de que mucho mejor sería pensar en el "músico educador". Puede parecer un simple cambio en el orden de las palabras, pero la idea va mucho más allá. Se supone que en cierto modo en el educador musical la primacía la tiene la preparación pedagógica y lo musical es el complemento para la especialidad. En cambio, el músico educador tendría una formación musical todo lo amplia y profunda que las circunstancias permitieran, dentro de la realidad que cada país y el complemento sería la parte pedagógica que se ocuparía de entregar los instrumentos o recursos para que el objeto de la educación, en este caso la música, fuera transmitida en la mejor forma al sujeto del aprendizaje. La falta de definición en este aspecto ha sido causal de planes equivocados tanto en uno como en otro

sentido. Observamos por un lado profesores con una excelente preparación psicopedagógica que no manejan ni siquiera en forma discreta los elementos musicales, y por el otro, muy buenos músicos que dedicados a la docencia no tienen recursos pedagógicos para entregar su materia. En algunas instituciones ha habido gran preocupación por nutrir el curriculum de los alumnos de la especialidad; las aspiraciones han sido altas y las exigencias cada vez mayores. Pero el enciclopedismo no conduce a ninguna parte cuando se trata del profesor de música que hará clases a cursos numerosos y en condiciones deficientes bajo todo punto de vista. La realidad de la sala de clases es muy dura para el que no cuenta con los recursos apropiados para desenvolverse y salir adelante airoosamente; para aquel que no sabe cómo dejar en los niños un recuerdo precioso e inolvidable de lo que les ha dado. Excelentes profesores de música de nivel universitario critican en ocasiones lo que ellos llaman el "excesivo pragmatismo" en la formación del educador musical escolar en algunos centros especializados. Creo, por el contrario, que necesitamos cada vez más enriquecer la sensibilidad de nuestros futuros maestros, despertar su imaginación antes que convertirlos en receptáculos de conocimientos que tengan por única finalidad la erudición. Recordemos que los alumnos nos llegan regularmente a la universidad sin vivencias musicales anteriores; si no les ofrecemos la oportunidad de obtener estas vivencias, no serán nunca capaces de trasmitirlas. No comprenderán la música y no podrán hacerla comprender. Y lo que es mucho peor **NO AMARÁN LA MÚSICA Y NO PODRÁN HACERLA AMAR.**

Para el educador musical la música no debe ser nunca una materia teórica sino una expresión de vida, una experiencia trascendente, resultado del contacto directo y permanente con la obra musical.

VII. No sé a quien corresponde en la tarea de formación del profesor desarrollar en éste su sentido de humildad, que no es otra cosa que la conciencia de la verdad que atañe a cada uno de nosotros. Es curioso observar cuan a la defensiva estamos siempre para rechazar cualquier supuesta falta de reconocimiento a lo que pretendemos ser o saber en el campo profesional. Esto se nota muchas veces en la actitud cerrada o absoluta que tenemos cuando participamos en cualquier actividad de grupo en que se pongan de manifiesto nuestras fallas o limitaciones.

He observado como, en ciertas ocasiones, una persona prefiere seguir en un posible error, antes que hacer una consulta. Pienso que debemos vacunarnos contra la prepotencia en cualquiera de sus formas, y todos, sin excepción, mantener una actitud de servicio generoso, de apertura a las opiniones ajenas; el camino es largo y duro y no hemos recorrido todavía mucho trecho. Aunque unos lleven más bagaje que otros, debemos poder compartir todas las experiencias del viaje, en camaradería respetuosa y con elevación de miras, en búsqueda tesonera de un futuro mejor para nuestros niños. El educador musical debe ser *el punto de convergencia de todas las demás ramas de la Música*, sobre todo en nuestro continente, en el que hay tantos esfuerzos dispersos; ser vehículo para su mejor comprensión e integrarlas en unidad armoniosa,

sin discutir ni pretender el primer puesto en importancia. Durante algún tiempo, muchos compositores, por su condición de creadores, han sido algo así como las "vacas sagradas" entre el resto de sus colegas músicos. El "divismo" ha afectado también a los intérpretes y con mayor fuerza y frecuencia que a los primeros. Estemos vigilantes para evitar que ahora nos toque el turno a nosotros. Pienso que la humildad debería ser una cualidad intrínseca del educador musical, porque sólo acompañados de ella podremos acercarnos al alma de los niños.

Algunos de los presentes se preguntarán por qué escogí un tema como el que he estado tratando de desarrollar, siendo este un encuentro internacional y no latinoamericano. Creo que los distinguidos educadores musicales europeos invitados a este evento están interesados en conocer esta verdad.

América Latina no es este puñado de educadores musicales presentes en las IIIas. Jornadas; miles de profesores quedan siempre al margen de estos privilegios. Porque creo en la bondad de este tipo de encuentros, recibí con gran alegría la invitación para asistir; pero siento que los que hemos tenido esta suerte y este honor, tenemos igualmente el deber de hablar por los que faltan, que son los más.

Por otra parte, los que piensen que soy pesimista ante el futuro de la Educación Musical en nuestra América se equivocan. Como alumna y colaboradora de Cora Bindhoff, mal podría haber aprendido otra cosa que no fuera una fe inquebrantable en el destino de nuestro Continente. Porque sabemos de sus potencialidades creemos útil sacudir las conciencias.

Entre los acontecimientos positivos de los últimos años podríamos mencionar justamente las cuatro Conferencias Interamericanas de Educación Musical. Ellas han dado un gran fruto, pero aún no es suficiente. Varias reuniones de ISME en diferentes partes del mundo sobre el mismo tema han revestido gran significación, pero aún no es suficiente.

La Dra. María Luisa Muñoz, de Puerto Rico, durante la III Conferencia Interamericana efectuada en Medellín, en 1968, en una de las sesiones plenarios presentó una moción que fue aprobada por unanimidad de la asamblea y que dice así:

"Sugerir al Consejo Interamericano de Música (CIDEM) que se tomen las medidas posibles para que tales acuerdos (los de la Conferencia en cuestión) inclusive los de la II Conferencia de Chile, SE REALICEN Y NO QUEDEN EN EL PAPEL".

Me gustaría saber cuántos de los aquí presentes conocen los documentos oficiales de todas estas conferencias. Quiénes aplican sus resoluciones; qué gobiernos han acogido y respaldado siquiera moralmente, las sugerencias y peticiones formuladas a través de estos organismos. El Instituto Interamericano de Educación Musical enunció los *objetivos* de la especialidad para la América Latina, en la misma III Conferencia de Medellín, ¿quiénes se basan en ellos al realizar su labor?

Violeta Hemsy pidió "que el CIDEM elabore un catálogo de publicaciones de

Educación Musical para la América Latina común a todos los países"; lamentablemente esta publicación no ha podido hacerse todavía. Pienso que esta idea podría ser extensiva a destacar las instituciones o grupos que vienen trabajando desde hace tiempo por el auge de la especialidad y que han hecho ya un aporte efectivo y valioso. Es el caso, por no mencionar sino algunos ejemplos aislados, de la Escuela Normal para Maestros de Educación Musical de Guatemala; del Instituto de Educación Integral de Cochabamba (Bolivia); del Conservatorio de Música de la Universidad de Antioquía, de Medellín (Colombia); del Collegium Musicum de Buenos Aires, al que tanto tenemos que agradecer por el fruto que ha dado y que a todos nos ha enriquecido en gran medida. (Por sentirme demasiado chilena, pese a no serlo, prefiero abstenerme de mencionar cualquier grupo de ese país). Esta publicación contribuiría a acercarnos y a darnos a conocer mejor los logros obtenidos, reconociendo y aceptando el hecho de que no todos hemos alcanzado una etapa de madurez como Argentina y Chile, por ejemplo, países de los cuales tanto podemos aprender.

Para terminar quiero decir lo siguiente: no me corresponde a mí el dar soluciones; he querido tan solo hacer un diagnóstico aproximado de lo que creo es la realidad. A todos juntos cabe ahora encontrar las formas de superar las barreras. A mi juicio, algunas podrían ser las que entrego a continuación en calidad de sugerencias y como puntos de partida para nuestras discusiones posteriores:

a) Campaña de promoción a gran escala. Necesitamos convertirnos en "agitadores musicales". Atraer buenos músicos e interesarlos por completar su preparación para comenzar a servir a la causa de la Educación Musical.

b) Incrementar y estimular la creación realizada por profesores y alumnos de la carrera y crear los canales de difusión de estos materiales, cuando ellos así lo justifiquen.

c) Crear un órgano informativo regular a través del cual puedan expresarse los especialistas latinoamericanos.

d) Lograr un mayor intercambio profesional que involucre también a los *futuros* profesores, estudiantes actuales de Universidad y Normal. Crear programas a tal efecto.

e) Poner en práctica la idea de la III Conferencia de Educación Musical, de reunir material musical adecuado entre los diferentes países, con el objeto de publicar nuevos cancioneros.

f) Trabajar por conseguir que se unifiquen los criterios de la enseñanza de la música en cada país, de manera que haya equivalencia entre los Planes y Programas que se desarrollen, así como de métodos y sistemas, en todo el territorio; y porque todos los estratos socioeconómicos reciban una educación musical de calidad.

g) Agilizar los mecanismos que permitan alcanzar una acción coordinada entre los diversos organismos interamericanos e internacionales con fines de definir una serie de situaciones pendientes como la del reconocimiento oficial

del diploma del INTEM por todos los países, lo que se viene pidiendo desde hace unos tres o cuatro años.

h) Fundar las asociaciones de Educación Musical en los países que no cuenten con ellas.

i) Formar y/o estimular las asociaciones musicales de jóvenes. Incorporar a estos a todo movimiento musical como parte activa y pensante: escuchar sus puntos de vista, requerir sus sugerencias, etc.

j) Iniciar un programa tendiente a incorporar la música contemporánea a las clases de Educación Musical.

*Proyecciones de la Etnomusicología Latinoamericana en la Educación Musical y en la Creación Artística**

por *María Ester Grebe*

I. INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente estudio es examinar dos de los campos de aplicación más fecundos de la Etnomusicología: la educación y la creación artística. Hemos creído oportuno circunscribir en forma más específica nuestra área de acción, abarcando sólo la Etnomusicología latinoamericana por permitirnos esta última penetrar en el contexto medular de la problemática cultural común de América Latina¹.

Por ser la Etnomusicología una interdisciplina que integra los marcos de referencia teóricos, métodos y técnicas de la Musicología Sistemática y de la Antropología Cultural y Social, cualquier estudio etnomusicológico implicará el enfoque de la música tanto desde el punto de vista de sus estructuras y funciones musicales como de sus contextos culturales y/o sociales. Implica, asimismo, el enfoque correlativo de la música en su contexto cultural y social, por lo cual el cultivo de esta interdisciplina requiere un dominio paralelo de la teoría y práctica musicológica y antropológica por parte de las personas o equipos que desarrollan las labores pertinentes.

La tarea del etnomusicólogo puede proyectarse tanto en la investigación pura como en la aplicada. Además de sus vínculos con la educación y creación musicales, sus áreas de estudio abarcan tópicos tan relevantes como las relaciones entre música, cultura y sociedad; la función social de la música; la música como sistema de comunicación humana; los repertorios musicales y organología vernáculos. Debido a la importancia de las expresiones musicales de las comunidades mayoritarias del continente, los etnomusicólogos latinoamericanos han concentrado gran parte de sus esfuerzos en explorar la raíz vernácula: la música indígena, aquella de los descendientes de los esclavos negros y de los colonizadores ibéricos. Ellas han sido enfocadas tanto a nivel sincrónico como diacrónico, tanto en sus formas tradicionales como en las aculturadas o híbridas, tanto en sus manifestaciones rurales como en las urbanas. Al ser producto de una cadena de testimonios musicales transmitidos generacionalmente por vía oral, dichas expresiones forman parte del patrimonio anónimo y colectivo de los pueblos del continente. Sus raíces—sean ellas indo, afro o iberoamericanas, sean ellas de origen reciente o remoto—se proyectan en una amplia gama expresiva y estilística la cual emerge en diversas

* Este artículo es una versión corregida del trabajo presentado en los Congresos Conjuntos del International Folk Music Council, Tercera Conferencia Interamericana de Etnomusicología y CIDEM en Kingston, Jamaica, Septiembre de 1971.

áreas culturales aún no bien integradas, pero en las cuales subyace una coherente unidad interna. Su calidad idiomática es compleja y heterogénea; su dinamismo, vitalidad y exuberante riqueza potencial permanecen aún, en gran parte, inéditas e inexploradas por la ciencia musical.

El pasado colonial latinoamericano implicó la instalación gradual de modelos foráneos principalmente europeos que dominaron la música docta oficial penetrando tanto en las esferas creativas como en las educacionales². Sin embargo, al mismo tiempo se gestaba "la otra música" perteneciente no a la esfera oficial sino al pueblo mismo³. Su dimensión cultural fue y es distinta; no se expresa en forma refinada y sutil sino en forma ruda y directa; sus estructuras rítmicas, métricas y tonales observan irregularidad, fantasía e independencia del sistema temperado europeo. De esta manera, a partir de la época colonial se superponen dos repertorios musicales diferenciados: el docto, basado principalmente en la observancia o imitación de modelos europeos, y el vernáculo, producto de las tradiciones orales autóctonas indígenas, africanas e ibéricas, las cuales se proyectan hasta nuestros días en diversos grados de tradicionalismo y aculturación.

Paralelamente a la difusión de los medios sonoros de comunicación de masas —radio, discos, televisión, cine, etc.—, en nuestra época cobra importancia inusitada la música popular, tercer repertorio diferenciado cuyas expresiones limítrofes entran en intersección con los repertorios vernáculos y doctos. Sabemos que la música popular se rige por criterios comerciales internacionales o regionales, por las fluctuaciones de modas efímeras y por la creación individual de un autor identificado.

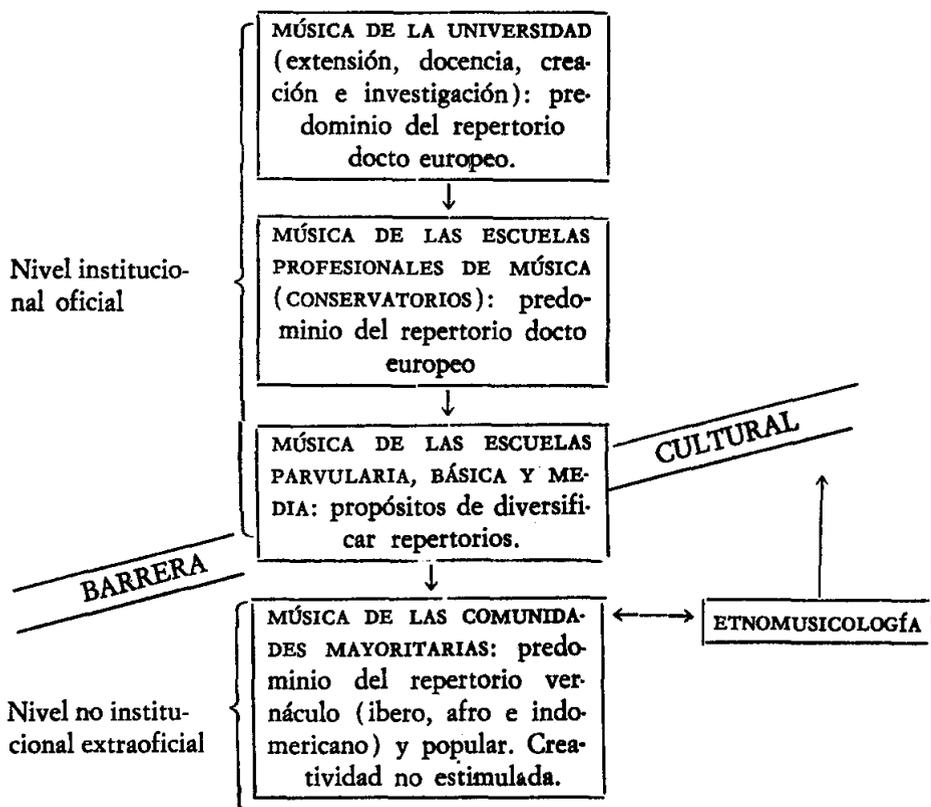
Como resultado, se produce una clara estratificación de los tres repertorios antedichos —fenómeno directamente vinculado a la estratificación social latinoamericana—, lo cual implica, entre otras cosas, una escisión de preferencias musicales entre individuos con formación musical y sin ella. Esta estratificación musical lleva consigo un fenómeno socio-cultural y musical que merece ser analizado. Dicho fenómeno es la *alienación musical*, estado de enajenación emocional e intelectual con respecto a lenguajes musicales ajenos al propio, aprendido y valorado, que inhibe al sujeto respecto a la posibilidad de captar vivencias y estímulos musicales que emergen de pautas culturales distintas. Este estado es una de las manifestaciones más claras del *etnocentrismo*, concepto antropológico que denota la valoración de la propia cultura como superior o preferible a todas las demás⁴.

A nuestro juicio, la situación recién descrita afecta en forma ostensible a la educación y creación musicales patrocinadas por instituciones oficiales en Latinoamérica. En mayor o menor grado, se detecta la existencia de una *barrera cultural*⁵ que impide la comunicación fluida de lenguajes musicales pertenecientes a los distintos repertorios estratificados. Dicha barrera desvincula y obstaculiza por una parte la divulgación de la música docta transmitida a la comunidad muchas veces en forma paternalista y autoritaria, según los preceptos estéticos que emanan de los organismos oficiales y sin tomar en cuenta los cimientos culturales de la comunidad mayoritaria; y por otra, las posibilidades de apreciación y conocimientos cabales de las expresiones creativas y preferencias musicales predomi-

nantes en la antedicha comunidad por parte de los músicos profesionales y sus instituciones pertinentes. Para ilustrar este punto, esquematizaremos, a continuación, la modalidad de comunicación musical normativa unidireccional prevalente en la actualidad. (Véase Esquema 1).

Esquema 1

COMUNICACION MUSICAL NORMATIVA UNIDIRECCIONAL ACTUAL

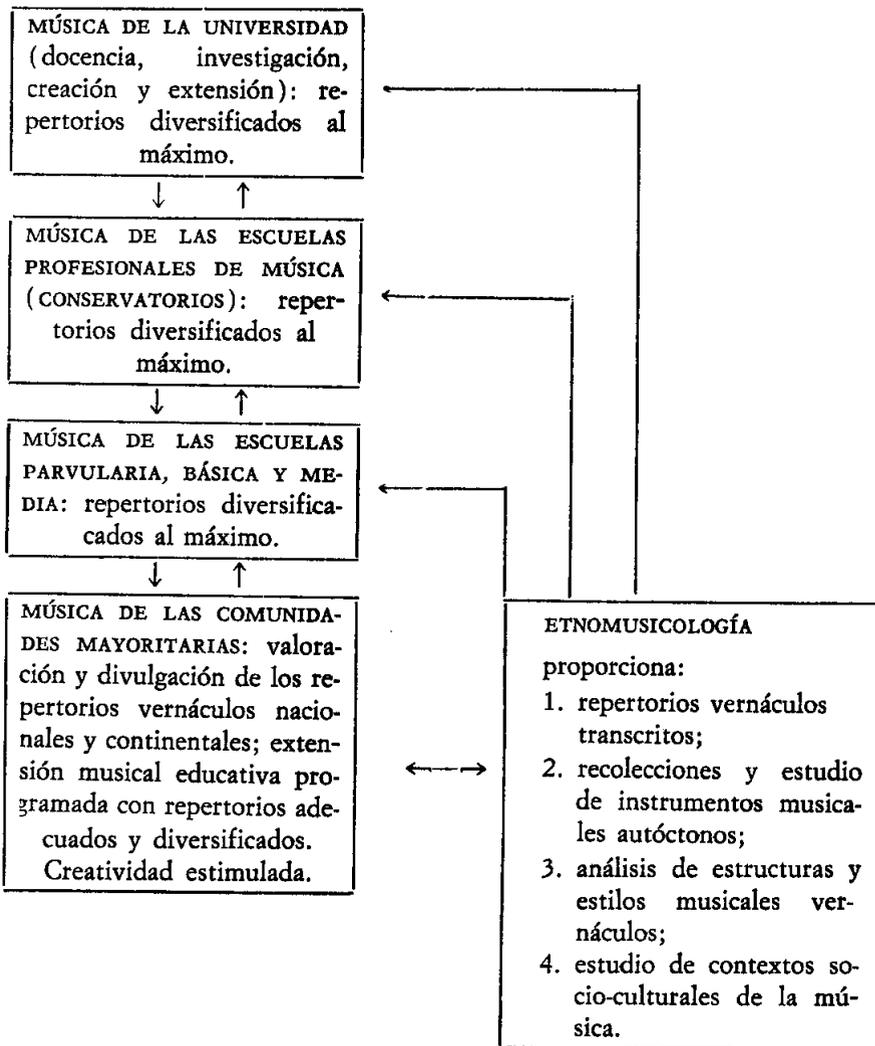


La barrera cultural recién mencionada crece o se reduce de acuerdo a los grados de conocimiento, valoración, apreciación y divulgación de los repertorios vernáculos más auténticos, que son factibles en cada nación latinoamericana. Pero dicha barrera se agiganta considerablemente cuando constatamos las escasas posibilidades actuales de conocer el pluralismo idiomático musical vernáculo latinoamericano, en cuya totalidad integrada residen las raíces más profundas de nuestra identidad cultural.

Ahora bien, creemos que la situación descrita podría ser superada a través de un proceso de integración idiomático-musical, el cual debería iniciarse primero a nivel nacional específico y luego a niveles supranacionales. Sería posible alcanzar una nueva modalidad de comunicación musical fluida y bidireccional, por medio de la cual se vincularan los actuales repertorios estratificados. (Véase Esquema 2).

Esquema 2

COMUNICACION MUSICAL INTEGRADA BIDIRECCIONAL FUTURA



II. ETNOMUSICOLOGÍA APLICADA A LA EDUCACIÓN Y CREACIÓN

El análisis de nuestro segundo esquema nos permite considerar las proyecciones de la Etnomusicología aplicada tanto en la educación como en la creación artística. Debe destacarse, en primer término, que un plan de desarrollo sistemático de esta disciplina en nuestros países es condición necesaria para su efectiva aplicación práctica ulterior en las áreas mencionadas. La Etnomusicología proporcionaría valiosos materiales didácticos para la educación musical escolar: repertorios vernáculos transcritos adecuadamente, no sólo en versiones prescriptivas esquemáticas sino también en versiones descriptivas que ilustren aspectos interpretativos⁸; museos o colecciones clasificadas de instrumentos musicales y sus respectivos estudios monográficos; grabaciones de terreno, discos y diapositivas elementos fundamentales para consolidar la motivación pedagógica; análisis sencillos de estructuras y estilos musicales y de sus respectivos contextos culturales⁹, los cuales podrían emplearse, quizás, en asociación con las asignaturas de Historia y Geografía de América. El empleo de estos y otros materiales didáctico-musicales favorecerían:

1. Una motivación del interés del alumno por la cultura latinoamericana, fomentando así los lazos de confraternidad que unen a las naciones hermanas.
2. Una vinculación afectiva y cognitiva del alumno con las expresiones musicales vernáculos de las comunidades mayoritarias de nuestro continente, abriéndose un fecundo cauce de integración cultural y social.
3. Una valoración del rico pluralismo idiomático de la cultura musical latinoamericana expresada en sus tres áreas principales: indo, afro e iberoamericana.
4. Una valoración del lenguaje musical vernáculo de la propia nación y sus variedades regionales e infrarregionales, favoreciéndose el sentimiento de identificación nacional.

Es innecesario insistir en la importancia de la Etnomusicología en las escuelas profesionales de música¹⁰, y especialmente en la formación del pedagogo musical, al posibilitársele a este una formación auditiva y cultural más amplia. Logrando familiarizarlo con lenguajes musicales heterogéneos y diversificados, nacionales y continentales; con sistemas tonales no temperados; con procedimientos rítmicos y métricos no mensurados o irregulares; con modalidades interpretativas ajenas a los cánones convencionales, será posible romper la barrera de su aislamiento sonoro y convertirlo en verdadero agente de comunicación musical integrada¹¹.

Todo esto vale en igual o mayor medida para el estudiante de composición musical, cuya orientación cultural, estética y creativa, preparación técnica y sensibilidad artística individual serán decisivas en la configuración de nuestra música docta del futuro. Sin embargo, este enfoque se enfrenta a una situación histórica paradójica que examinaremos a continuación.

Una vez superada la crisis del nacionalismo musical post-romántico e impresionista de los siglos XIX y XX y sus limitaciones estéticas, muchos jóvenes crea-

dores se han inclinado hacia un "universalismo musical". Este concepto implica el uso de técnicas y procedimientos estéticos vigentes, experimentales y de vanguardia, practicados en Europa y sus áreas culturales afines. Es efectivo que, teóricamente, los medios de comunicación de masas contemporáneas favorecen la consolidación de un lenguaje musical docto "universal". No obstante, en la práctica, algunos jóvenes creadores latinoamericanos se han limitado a adoptar sucesivamente las modalidades expresivas y técnicas prevalentes en las élites de vanguardia europeas, con un rezago temporal de diez, veinte o más años con respecto a sus modelos originales¹². Unos pocos han logrado fecundar sus contenidos con una nueva visión de la propia dimensión cultural o con una nueva síntesis idiomática original. Se han considerado incompatibles los nuevos lenguajes contemporáneos —atonales, seriales, no temperados o aleatorios— con una música vernácula supuestamente antitética¹³.

Sin embargo, no es efectivo que la música vernácula sea predominantemente tonal, rígidamente cerrada o estrófica y basada en los patrones armónico-melódicos convencionales de Occidente. Una aproximación auditivo-analítica desprejuiciada hacia la música vernácula —y en especial hacia las manifestaciones indo y afroamericanas más alejadas de la influencia occidental— ofrece una maravillosa y sugerente colección de recursos musicales que se vinculan mucho más a la música de vanguardia que a la docta tradicional. Bástenos señalar algunos de sus elementos expresivos y estructurales: desviaciones, fluctuaciones y oscilaciones tonales no temperadas; pensamiento improvisado y aleatorio; procedimientos constructivos basados en la centonización, serialización de melo-tipos y ciclos rítmicos; polifonía empírica con uso de heterofonía, paralelismos, cánones y enlaces armónicos no convencionales; variedad de recursos tímbricos basados principalmente en inagotables variedades de idiófonos, aerófonos y sus diversas combinaciones con otros instrumentos vernáculos; originales recursos interpretativo-vocales, tales como nasalidad, registros extra-agudos o graves, pulsación, ululación, cantilación e innumerables especies de ornamentos que denotan una expresividad inédita al servicio de la función artística utilitaria. Es obvio que el estudio sistemático de este importante caudal de recursos, sumado a una concientización cultural de nuestros compositores, podría dar origen a una renovación y revitalización originales de sus respectivos lenguajes sonoros abriendo campo a una nueva etapa creativa, en la cual la comunicación musical alcance una nueva dimensión social integrada y cohesionada.

III. CONCLUSIONES.

A modo de conclusión, propondremos una serie de iniciativas o medidas prácticas que se desprenden lógicamente de los postulados recién enunciados y que beneficiarían en gran medida la aplicación eficiente de la Etnomusicología en la escuela y en la creación artística. Desde un punto de vista general, proponemos:

1. Fomento planificado y programado de la investigación etnomusicológica

adecuadamente financiada, con especial énfasis en sus áreas de aplicación educacionales y creativas.

2. Formación sistemática y coordinada de archivos etnomusicológicos nacionales —en lo posible en cada país— y de un archivo latinoamericano centralizado —en conexión con INIDEF— con posibilidades vastas de intercambio.

3. Creación de una Sociedad Latinoamericana de Etnomusicología.

4. Promoción de trabajos en equipo integrados por etnomusicólogos, educadores y creadores para lograr objetivos comunes a corto y largo plazo.

5. Creación de la carrera de Etnomusicología en las Universidades o Escuelas Superiores de Música con curriculum independiente.

6. Aumento del número de becas formativas para alumnos de Etnomusicología destacados.

7. Promoción del intercambio latinoamericano de docentes e investigadores en Etnomusicología.

Desde un punto de vista específico, proponemos:

1. Renovación e impulso de la alfabetización musical de niños y adultos con la introducción sistemática de ejemplos adecuados de música vernácula latinoamericana en las clases de lectura musical¹⁴.

2. Realización de estudios etnomusicológicos orientados hacia el diagnóstico de situaciones culturales reales, como en el caso de la exploración de preferencias y creatividad musicales de las comunidades mayoritarias nacionales¹⁵.

3. Incursión en el vasto campo de la función social de la música, la cual podría contribuir —en una medida más significativa— al buen aprovechamiento de las horas libres, a la promoción de nuevas actividades culturales y al fomento de la salud en los grupos humanos.

4. Estímulo de la creatividad musical espontánea del pueblo generada a partir de sus valores autóctonos originales, impulsando, al mismo tiempo, su vasta potencialidad comunicativa.

La Etnomusicología sería entonces uno de los medios más eficientes para lograr una comunicación humana, cultural y musical integrada —multifacética y funcional— en las diversas comunidades y naciones de nuestro continente.

Universidad de Chile, Agosto de 1971.

N O T A S

¹ Los problemas inherentes al empleo de música vernácula en las escuelas de países de avanzado desarrollo industrial han sido enfocados críticamente por Charles Seeger en su artículo "Folk Music in the Schools of a Highly Industrialised Society", en *Journal of the International Folk Music Council*, v, 1953, pp. 40-44. Sin embargo, consideramos que, debido a la fisonomía particular del desarrollo latinoamericano, este tópico requiere un enfoque diferente.

² Consúltese al respecto el estudio de Manuel Pedro González, "Racial Factors in Latin American Music", en *Inter-American Quarterly*, Oct. 1941, pp. 3-4.

³ Según Eleanor Hague, esta música del pueblo se caracterizó por un pronunciado arcaísmo, el cual se mantuvo debido al aislamiento y escaso contacto cultural de las colonias latino-

americanas con las naciones occidentales europeas. Véase *Latin American Music*, Santa Ana (Calif.), The Fine Arts Press, 1934, p. 62.

⁴ Este concepto ha sido definido por Melville Herskovits en *El Hombre y sus Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 82.

⁵ Las proyecciones de la barrera cultural, manifestada tanto en un nivel cultural como en uno social o psicológico, han sido analizadas desde un punto de vista antropológico por George Foster en *Las Culturas Tradicionales y los Cambios Técnicos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, pp. 62-63.

⁶ Luis Heitor Correa de Azevedo ha comentado acertadamente que dicho pluralismo idiomático "no puede ser estudiado por medio de los métodos precisos y completos de la erudición moderna sin el registro sonoro extenso, cuidadoso y bien documentado" de la tradición oral de las Américas, tarea aún no completada por los etnomusicólogos del continente. Véase *Brief History of Music in Brazil*, Washington D.C., Pan-American Union, 1948, p. 46.

⁷ Es obvio que sin patrocinio oficial esto es difícilmente realizable. Como ejemplo citamos el caso de Chile, cuyos organismos superiores de música han brindado nula ayuda al desarrollo de la Etnomusicología.

⁸ Ambas modalidades de transcripción musical han sido precisadas en el sobresaliente trabajo de Charles Seeger titulado "Prescriptive and Descriptive Music Writing", en *The Musical Quarterly*, XLIV, 2, 1958, pp. 186-187.

⁹ Carlos Isamitt ha elaborado ejemplos de clases de música con aprovechamiento de las estructuras y contextos culturales de la música étnica. Véase "El Folklore como Elemento en la Enseñanza", en *Revista Musical Chilena*, XVI, 79, 1962, pp. 78-93. Un esquema del estudio integral de la canción como base del aprendizaje musical es propuesto por Cora Bindhoff en "Las Orientaciones Técnicas de la Educación Musical Actual", en *Revista Musical Chilena*, XX, 96, 1966, p. 9.

¹⁰ La importancia de la Etnomusicología en la educación superior norteamericana ha sido analizada por George List en "La Etnomusicología en la Educación Superior", en *Revista Musical Chilena*, XVIII, 90, 1964, pp. 73-80.

¹¹ En 1963, con ocasión de la II Conferencia Interamericana de Educación Musical celebrada en Santiago de Chile, Vanett Lawler afirmó: "El futuro profesor de educación musical habrá sido bien formado si se le capacita para comprender todo tipo de música y de cualquier período". Véase "Formación del Educador Musical", en *Revista Musical Chilena*, XVIII, 87/88, 1964, p. 59.

¹² En Latinoamérica, "El acceso y asimilación de los nuevos sistemas y desarrollos composicionales del Viejo Mundo suelen producirse con varios años de retraso". Véase María Ester Grebe, "León Schidlowsky Gaete: Síntesis de su Trayectoria Creativa (1952-1968)", en *Revista Musical Chilena*, XXII, 104/105, 1968, p. 7.

¹³ El compositor chileno Jorge Urrutia Blondel afirma que los estilos tonales ofrecieron "la última legítima oportunidad del folklore musical para amalgamarse bien en la música culta", puesto que la disolución del sistema tonal y las libertades rítmicas "fueron haciendo difícil, falsa o artificial esa amalgamación con lo vernáculo, que pertenece a una órbita distinta". Véase "Algunas Proyecciones del Folklore y Etnología Musicales en Chile", en *Revista Musical Chilena*, XVI, 79, pp. 103-104; y también a Carlos Isamitt, quien revisa los postulados estéticos de los compositores nacionalistas en Chile, en su artículo "El Folklore en la Creación Artística de los Compositores Chilenos", en *Revista Musical Chilena*, XI, 55, 1957, pp. 24-36.

¹⁴ Un proyecto de esta naturaleza, concluido recientemente en Chile, es un *Texto-Guía de Lectura Musical Basado en Materiales Vernáculos Latinoamericanos*, el cual ha sido realizado por la autora del presente artículo y Cristina Alvarez, profesora de Lectura Musical.

¹⁵ La Comisión Central de Investigación Científica de la Universidad de Chile aprobó y financió recientemente un proyecto de la autora del presente artículo titulado *Preferencias Musicales de la Comunidad Mayoritaria de Santiago*, trabajo antropológico-musical que está actualmente en marcha.

El Órgano: el gran instrumento olvidado en Chile

por Miguel Castillo Didier

El presente artículo constituye una síntesis muy apretada de páginas que hemos ido llenando a través de varios años, con la esperanza de que alguna vez puedan constituir una introducción al conocimiento del instrumento rey, y puedan ser publicadas con el indispensable complemento de un disco. Las dificultades para resumir una materia tan vasta y compleja no son nada pequeñas. Diversas ciencias y artes confluyen en la factura de este instrumento y cada uno de sus aspectos ha sido objeto de exposiciones especializadas. La bibliografía de cualquiera de ellos es extensa y se enriquece cada año con nuevas publicaciones. *Imposible tocarlos todos en los límites de un artículo* y muy difícil condensar en pocas líneas algunas nociones sobre aspectos acústicos y problemas de la factura de los tubos sonoros. Hay materias que no alcanzarán siquiera a merecer una mención, como el estudio de los "muebles" de órgano y más especialmente de la fachada y los muy variados estilos que se han dado en el arte de combinar la presentación de la tubería ¹.

El auténtico rey de los instrumentos.

Se ha dicho que el órgano "es un instrumento que *"parece simbolizar la plenitud de los valores musicales"* ². Quien lo llegue a conocer no puede escapar al influjo de su misteriosa poesía y de su serena majestad. El sobrecogimiento que produce recae acaso antes que nada en el ejecutante, pues en expresión de Albert Schweitzer, "es el órgano mismo el que habla. El organista y su interpretación deben desaparecer tras él, deben borrarse... El organista... es demasiado pequeño frente a la majestuosidad imponente o apacible de un instrumento que, según la enseñanza misma de Bach, transfigura todos los sentimientos" ³. Se ha expresado, con razón, que "por la continuidad de sus sonidos, que se prolongan indefinidamente, el órgano parece tener en sí algo de eterno" ⁴.

Su carácter esencial, en palabras del gran maestro de Notre-Dame, Louis Vierne, "*reside en la grandeza y la poesía* y no podría sino accidentalmente ser pintoresco" ⁵.

¹ A modo de ejemplo, recordemos que el primero de los cinco volúmenes previstos de la obra de Norbert Dufourcq *L'Orgue Français*, que apareció en 1970, está dedicado íntegramente al "buffet", la fachada y mueble del instrumento en Francia, materia desarrollada en 311 páginas para el período 1589-1789.

² Pocij Bohdan, *Bajo el signo de Bach*, Rev. Polonia, N° 6, 1970.

³ Schweitzer A., *Art comparé de la facture et du jeu de l'Orgue en France et en Allemagne*, Rev. *L'Orgue*, N° 122-123, pág. 58.

⁴ Schweitzer A., *Mi vida y mi pensamiento*, pág. 77.

⁵ Vierne L., *Mes souvenirs, Cahiers et Memoires de l'Orgue*, III, 1970, pág. 7.

Desde sus orígenes en la Alejandría de la época helenística, el órgano está ligado en forma estrecha al desarrollo de la música occidental. Ello puede observarse mejor en el transcurso del segundo milenio de nuestra era, en el cual *el perfeccionamiento del instrumento coincide con el progreso de todas las disciplinas musicales*. Ya en la época de Frescobaldi y Buxtehude, cuando el órgano ha adquirido en lo esencial su fisonomía definitiva, encontramos una identidad que casi no conoce excepciones entre el organista y el compositor. No se concibe un músico serio que desconozca el órgano y no domine sus recursos; y tampoco un organista que no sea un músico completo: intérprete, compositor e improvisador, y que no posea incluso elementos del arte de la organería, esto es, de la construcción del instrumento.

Es así como el órgano es el instrumento de todos los grandes músicos, antes y después de Bach —genio gigantesco en quien parece identificarse la cima del arte musical con la cumbre de la literatura organística—. Tocaron en los teclados del órgano —y para ellos crearon— Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, César Frank, Lizt, Saint-Saens, Brahms, Max Reger, Widor, Guilmant, Tournemire, J. Alain, Messiaen, y tantos otros.

Una gran ausencia en nuestra cultura musical.

En nuestro país, la cultura y la educación musical han adolecido de una falla lamentable en lo que se refiere al órgano y a la literatura organística. Mientras en Europa, la cátedra respectiva es la más importante en la generalidad de los conservatorios, en Chile no ha existido enseñanza del instrumento en nuestro primer plantel de educación musical sino en cortos períodos y *no se ha contado en él con siquiera un instrumento de estudio adecuado*; mucho menos todavía con uno de ejecución. El recordado maestro *Aníbal Aracena Infanta*, cuyo nombre como organista fue reconocido en el continente, no pudo formar escuela y su cátedra tuvo una vida precaria, debido a la falta de instrumento y de estímulo. Siendo Ministro de Educación don Juan Gómez Millas y Decano de la Facultad don Alfonso Letelier, nuestro Conservatorio y nuestro país pudieron contar con un músico extraordinario, el maestro belga *Julio Perceval*, para dar vida a la cátedra de órgano. El profesor Perceval realizó una intensa actividad y comenzó a formar algunos ejecutantes jóvenes. Su muerte prematura, en 1963, interrumpió una tarea realmente fecunda, sin que se alcanzaran a materializar sus iniciativas para dotar a la Facultad de un instrumento al menos de medianas dimensiones. Otro músico belga de extraordinarias condiciones, el Padre *Pedro Deckers*, alcanzó a tomar la cátedra durante dos años, falleciendo en forma también prematura en 1968. En la actualidad, los estudios, a cargo del profesor *Miguel Letelier* como titular y de la profesora *Carmen Rojas* como suplente, enfrentan siempre las dificultades de falta de local y de instrumentos.

Puede decirse que, en general, la mayor parte de los músicos formados en Chile no conoce ni aproximadamente las inmensas posibilidades expresivas del

órgano; conocen muy poco la vastísima literatura organística; no ubican al instrumento como auxiliar espléndido de toda educación musical. Y nuestros compositores, con contadas excepciones, no sospechan los recursos que el órgano puede proporcionarles. *La improvisación, ligada tradicionalmente a la ejecución organística en la educación musical superior en Europa, es aquí casi desconocida.* Solamente al maestro Perceval pudimos escuchar en horas inolvidables improvisar sobre los teclados del órgano y del clavecín, tanto en forma libre como en los marcos del contrapunto y de la fuga.

Situación análoga existe en el campo de los profesores de música, de la educación básica y media en cuanto a desconocimiento práctico del instrumento y de su literatura, así como a su utilidad para ejemplificar —con interés para el niño y para el joven— las nociones de acústica y la historia de la música.

La ausencia del órgano se proyecta en nuestro país como una falla de toda nuestra cultura musical. No podemos pensar siquiera en que las Pasiones de Bach se ejecuten con doble órgano y coro separado, como afirma Schweitzer que se hacía en Santo Tomás, en Leipzig. Puesto que *no hay una sola sala de música propiamente tal*, que cuente con un modesto órgano, es del todo imposible encontrar un local con dos instrumentos.⁶ Y la verdad es que toda la música coral del período áureo del barroco se interpreta aquí sin órgano. No hay posibilidades de escuchar música organística, por falta de locales y de instrumentos mínimamente adecuados. En la radio, con excepción de muy contadas emisoras que transmiten música seria y que cuentan con algún material al respecto, la literatura organística está prácticamente del todo ausente.

Nuestro aislamiento en materia de grabaciones y el hecho de que la edición de discos sea un negocio más —sobre cuyos criterios comerciales se hace sentir la ignorancia general del instrumento— se traduce en que prácticamente no se puede acudir a versiones grabadas como medio de difusión y conocimiento. Las interpretaciones de Albert Schweitzer, que constituyen una enseñanza viva del arte de la ejecución organística y testimonio del espíritu de uno de los mayores artistas de nuestro tiempo, no circulan ni han circulado en Chile.⁷ Sólo pueden encontrarse algunas de ellas en ciertas discotecas, como la del Departamento de Música de nuestra Facultad o en poder de coleccionistas especializados. Y puede afirmarse que la literatura contemporánea de este instrumento es entre nosotros totalmente desconocida.

El auge organístico europeo

En cuanto a la existencia y estado de conservación de los instrumentos, nuestra situación es sencillamente deplorable. En Europa, *el Estado tiene por lo*

⁶ La Catedral de Santiago cuenta con tres instrumentos, dos pequeños de acompañamiento y uno de dimensiones medianas. Sólo este último está en condiciones de ser tocado, pese a sus deficiencias. Uno de los órganos pequeños se considera como producto de la factura chilena del siglo XVIII.

⁷ En uno de los anexos de la autobiografía de Schweitzer, *Mi vida y mi pensamiento*, puede encontrarse una noticia detallada de las grabaciones del gran maestro.

general a su cargo la restauración y conservación de los órganos antiguos y en muchos casos la instalación de nuevos instrumentos. Los organismos de radio y televisión mantienen magníficos instrumentos, como es el caso de la Radio de Alemania Democrática o la Radio Televisión Francesa, que cuenta con tres grandes órganos, dos de ellos de reciente construcción, y con una sección de música organística, hoy a cargo del ejecutante y compositor Gastón Litaize. Naturalmente, desde Londres a Moscú, una auténtica sala de concierto no puede dejar de poseer un buen órgano.

Una idea de la vida actual del instrumento rey en el mundo, en ambientes culturales bien distintos, puede darla el hecho de que existe manufactura de órganos en Estados Unidos, Canadá, Japón, Nueva Zelanda, Inglaterra, Francia, España, Italia, Alemania Democrática, Alemania Federal, Suiza, Dinamarca, Suecia, Holanda, Bélgica, Checoslovaquia, Polonia. En el último Congreso de la Sociedad Internacional de Organeros, celebrado en Madrid en 1968, sólo de Inglaterra participaron 11 casas.

Magníficos instrumentos hallamos en países como la URSS y Japón, donde el órgano no tuvo gran difusión en los siglos pasados, por no existir en ella la Iglesia Católica.⁸ Sin embargo, en la Universidad de las Artes de Tokio se cuenta en la cátedra respectiva con diversos órganos, entre otros uno de factura romántica y uno de tipo neoclásico. En el Conservatorio de Moscú hay asimismo varios instrumentos de estudio y dos magníficos de ejecución, instalados en la pequeña y en la gran sala de música de la institución.⁹

Como es natural, en los países de tradición organística, como Francia, Italia, Alemania, Holanda, Polonia, Inglaterra, la actividad es muy intensa. Prácticamente en todas las ciudades y aldeas de esos países hay buenos instrumentos. En Francia contribuyen a su mantención el Estado, a través del Ministerio de Cultura, y la comunidad, a través de las Societés d'Amis de l'Orgue, regularmente se dan recitales en ellos. Un trabajo sobre espectáculos públicos en París, realizado por la Biblioteca del Congreso de Chile, y que tomaba una semana cualquiera del año 1967, muestra cómo en ninguno de los siete días falta uno, dos y hasta tres conciertos simultáneos de música organística, organístico-coral u organístico-instrumental, ya sea en las salas de la Radio Televisión o en iglesias.¹⁰

La literatura organográfica es nutrida y a ella contribuyen no pocas revistas especializadas, como *L'Orgue* en París, *The Organ* en Londres, *De Praestant* en Tongerlo, *L'Organo* en Bologna, *Der Kirchemusiker* en Berlín, la *Tribune de l'Orgue*, en Lausanne, y otras.

⁸ No obstante, hubo también en Rusia factura, en el siglo XVII y se exportaron instrumentos a diversos países del Asia.

⁹ Respecto de la actividad organística en la URSS, pueden revisarse dos artículos en la Rev. *L'Orgue*: URSS-USA, en N° 122-123, pág. 191 y sig., de M. Duruflé, y *Un voyage en Russie*, en N° 114, pág. 77, de M. de Jouvencel.

¹⁰ En toda Europa se considera normal la protección estatal sobre los órganos valiosos y no se estima como gasto superfluo las subidas contribuciones del estado para la restauración de instrumentos antiguos. Después de la última guerra, en ambas Alemanias ha habido una intensa labor de restauración de los famosos órganos Silbermann, del siglo XVIII.

Panorama desolador

Decíamos que, contrastando con la situación floreciente del órgano en Europa y el Norte de América, en Chile las condiciones son lamentables. *Son contados los instrumentos —medianos solamente— en estado de permitir tocar la literatura barroca* y cuya composición es siquiera en medida mínima satisfactoria. La mayor parte de los órganos se encuentran en estado de deterioro casi total o integral, abandonados por decenas de años, nunca restaurados, ignorados en las iglesias por lo general tanto por los sacerdotes como por el público.

No disponemos —como decíamos— ni de una sola sala donde pueda interpretarse música organística. Hasta el Conservatorio Nacional carece de instrumento adecuado y los alumnos deben estudiar en un aparato electrónico, que es la negación de las calidades y valores del órgano, y que se encuentra, por otra parte, deteriorado. Dos pequeños y viejos instrumentos, adquiridos por iniciativa del maestro Perceval, —que aunque de factura romántica pudieran haberse transformado— *se hallan deteriorados*, como consecuencia de haber permanecido largos años embodegados en malas condiciones. Y no parece que puedan obtenerse fondos para su habilitación.

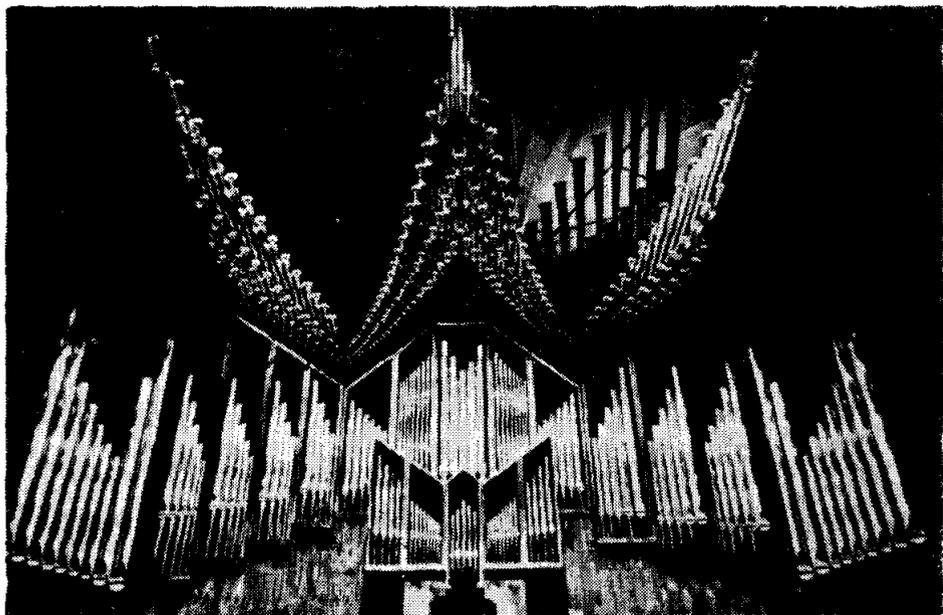
En general, en las iglesias chilenas hay órganos pequeños, de mala calidad y *proyectados sólo como instrumentos de acompañamientos* y no de ejecución. Predomina una composición mediocre de tipo romántico en muchos de los instrumentos importados en las primeras décadas del siglo. Una circunstancia desdichada influyó en la disminución de las importaciones de órganos: fue el funcionamiento en el país de la fábrica Carlini, de donde salió un considerable número de instrumentos de calidad mediocre, tanto por lo que respecta al material como a la factura misma. Instrumentos semejantes se trajeron también desde Argentina, de la fábrica Poggi. Estos órganos de construcción criolla están hoy por lo general intocables y su reparación carecería de sentido.

Tenemos, sin embargo, en el país algunos instrumentos valiosos. Las iglesias luteranas han importado en las últimas décadas varios órganos pequeños y medianos de cierta calidad y de composición interesante. Los hay en Osorno, Valdivia, Puerto Montt y otros lugares. Y hay también algunas joyas ignoradas, instrumentos pequeños —es verdad—, pero de incalculable valor. Nos referimos a *los órganos Cavaillé-Coll, que han sido considerados con razón como la cumbre de la factura francesa* y que Schweitzer estimaba como instrumentos perfectos, comparables a los Silbermann del siglo XVIII.

En la iglesia de los Sagrados Corazones de Valparaíso hay un ejemplar de más de 20 registros, con timbres bellísimos. En la iglesia del Buen Pastor de la calle Rivera, en Santiago, se encuentra otro Cavaillé-Coll, pequeño, de sólo 12 juegos, pero de sonoridad incomparable. La dulzura y luminosidad de sus sonidos, la nobleza y majestad de su tutti impresionan hondamente. Al tocarlo, imagina uno la emoción que experimentará quien tenga el privilegio de



Organo de la Basílica Catedral, Abadía de Montecasino, construido en 1956 por la familia artesana Mascioni, en buffet barroco del siglo XVIII. Posee 3 teclados manuales, uno de pedales, 84 juegos.



Organo de la Sala de Conciertos "De Doelen", Rotterdam, construido por la firma Flentrop en 1968. Consta de 4 teclados manuales y 2 pedales, 70 juegos.



Pequeño órgano de estudio del autor de este artículo. Dos teclados manuales, pedal de 32 notas, 8 juegos. Construido por Jean Bourgarel, Menotey, Francia, en 1970.

posar sus manos sobre los teclados de las obras maestras del artista francés, en Notre-Dame o en Saint-Sulpice, en París.¹¹

Una creación colectiva

En su época de oro, que coincide en su plenitud con la vida creadora de Bach, el órgano ha recibido la mayor parte de los aportes que conforman su fisonomía. En lo esencial, el órgano ha llegado a su madurez, como *una obra de arte que constituye típicamente una creación colectiva*.

En efecto, al desarrollo y perfeccionamiento del instrumento se aplicaron durante siglos innumerables artistas, músicos y organeros, anónimos por lo general, en diversos países. No se sabe quién creó los registros con tesitura diversa, ni quién duplicó o triplicó el teclado manual por primera vez, ni quién inventó los registros de armónicos o alícuotos, ni quien ideó el teclado de pedales y los registros bajos y sub-bajos de éste. Hay, naturalmente, a partir del siglo xv, algunos nombres importantes en la evolución del órgano: Bartold en el s. xvi; Compenium y Praetorius en el s. xvii; Scheibe, Dom Bédos, Andrea y Gotfried Silbermann, en el s. xviii. Los últimos aportes importantes para la estructura del instrumento se deben a *Aristides Cavaillé-Coll*, en la segunda mitad del s. xix, quien acaso pueda ser considerado el más genial de los constructores y que quizás no haya sido superado en lo que se refiere a calidad, equilibrio y majestad de la sonoridad.¹²

Según podremos exponerlo más adelante, los grandes inventos científicos del siglo pasado y del presente, aplicados al órgano no han aportado tanto a la calidad, como a la posibilidad de ampliar sus proporciones a límites gigantescos. Se han producido así en la organería tendencias que han llevado a desfigurarse por completo los rasgos esenciales del instrumento en la época clásica.

Qué es el órgano

No resulta sencillo intentar una descripción de un instrumento que constituye *una completa obra de arte, particular, no repetida*, en cuya proyección y construcción confluyen criterios de orden estético en cuanto a su composición sonora y presentación arquitectónica, y de orden técnico en cuanto a condiciones acústicas y cálculos de ingeniería.¹³ Además, existen ciertas líneas de factura,

¹¹ Schweitzer en la obra citada, pág. 52, dice a su respecto: "Cavaillé morut pauvre, sans rien laisser aux siens. En échange, les orgues de Saint-Sulpice et de Notre-Dame chanteront sa gloire aussi longtemps qu'elles vivront. Tant que Paris ne sera pas, comme Babel, un tas de ruines, ceux qui sont sensibles a l'envoutante beauté des orgues Cavaillé-Coll se souviendront, en quittant avec émotion l'orgue de Notre-Dame et celui de Saint-Sulpice, de celui qui osa, malgré son époque, rester un pur artiste".

¹² Riemann H., *Manual del Organista*, trad. de 5a. ed. alemana de A. Ribera y Maneja, Ed. Labor, Barcelona, 1929, págs. 23, 26 y 124.

¹³ En castellano pueden verse los artículos de N. Dufourcq *El órgano y Dos siglos de historia del órgano*, en *La Música*, Ed. Planeta, Barcelona 1969, vol. I, pág. 224 y vol. II, pág. 18, respectivamente.

tanto en la construcción de los tubos —que en los buenos instrumentos constituyen a su vez cada uno una obra artística— como en la distribución de los registros por timbres y tésituras. Esto último es lo que se denomina *disposición o composición*. Así la disposición de tipo barroco, correspondiente a los mejores instrumentos de la época de Bach, difiere substancialmente de la romántica, predominante en el s. XIX y primera década del actual. Hay, por otra parte distinciones entre escuelas. Es así como se dan características muy especiales en la factura inglesa, la española, la francesa y la alemana, que acaso puedan considerarse como *los principales centros de tradiciones diferenciadas en esta materia*. En ellos ha habido asimismo variaciones regionales considerables en algunas épocas.

En términos generales, puede decirse que el órgano es un instrumento cuyo material sonoro está constituido por tubos, a los cuales se hace llegar aire a cierta presión desde fuelles o desde un depósito alimentado por un ventilador eléctrico. Cada serie de tubos posee un timbre y una tésitura propios y se llama *juego o registro* (también se denomina registro o tirador de registro a la palanca que mueve el ejecutante para dejar pasar el aire a la serie de tubos). La transmisión de la orden que da la tecla al ser bajada hasta la válvula que entrega aire a cada tubo puede ser *mecánica, neumática o eléctrica*. La primera modalidad es la tradicional y existió en forma exclusiva hasta 1840. Sigue constituyendo el mejor sistema en instrumentos pequeños y medianos. La transmisión neumática, inaugurada con la invención de la máquina de Barker en la fecha anotada, predominó en la segunda mitad del s. XIX y comienzos del actual, para ser descartada.¹⁴ La transmisión eléctrica, propia de este siglo, se aplica a los grandes órganos. Permite disponer de múltiples combinaciones de registros que se preparan y pueden colocarse fácilmente durante la ejecución; permite también el acoplamiento de muchos teclados sin que se endurezcan las teclas; y facilita la colocación lejana de la tubería.¹⁵

Desde el punto de vista acústico, coexisten en el órgano dos clases de instrumentos, *dos formas de producir el sonido: el tubo de lengüeta y el de boca*. En el primero, el sonido se produce por la vibración de una lámina de latón o

¹⁴ Si bien la transmisión neumática eliminaba la dureza de las teclas provocada por la resistencia del aire y facilitaba aparentemente la ejecución, así como el acoplamiento de diversos teclados y los acoplamientos de octava que significan duplicar a la octava alta o baja todas las notas, sus desventajas superan tales conveniencias. Quienquiera que toque sobre los órganos neumáticos que tenemos en Santiago, como los Walker de las iglesias de los Padres Alemanes, La Merced, Padres Carmelitas, Iglesia Luterana de calle Lota, podrá apreciar la diferencia de tiempo en la respuesta sonora que se produce en los distintos teclados y a veces en sectores del mismo teclado.

¹⁵ Es bueno aclarar que cuando hablamos de *órgano eléctrico*, nos referimos sólo al sistema de transmisión hasta la válvula. Nada tiene que ver el órgano con el mal llamado *órgano electrónico*, instrumento absolutamente distinto, que desgraciadamente, gracias a la usurpación de nombre por la fábrica norteamericana Hammond y una propaganda poco escrupulosa, ha logrado una propagación considerable en perjuicio del instrumento rey.

cobre, debido a la acción del aire. De allí que ciertos físicos vacilen en clasificar los juegos de lengüeta como instrumentos de viento, en razón de que el aire en movimiento no hace sino oficiar de arco, mientras que la lengüeta al vibrar se comporta como una cuerda, para poner, a su vez, el aire del contorno en movimiento".¹⁶ Los tubos de boca forman la otra gran familia —la mayoritaria— en el material sonoro del órgano. Se trata de una manera distinta de producir el sonido. Un tubo de boca es en esencia una flauta. El aire penetra por el pie y al chocar contra una lámina horizontal que sirve de base al cuerpo del tubo (y que se suele denominar alma), debe encauzarse a través de una abertura (llamada luz), formada por la conjunción del alma y de la pared delantera del tubo, que se achata frente a aquella. Esta parte aplanada se denomina labio inferior. *Se genera así una lámina aérea que brota desde la luz y se proyecta sobre el borde superior de la boca del tubo* (que es también, una parte achatada de éste), dividiéndose. Un tercio del aire aproximadamente queda fuera del tubo, mientras el resto penetra en él. Este aire comprimido hace vibrar a aquél que se encuentra en reposo dentro del tubo y en torno suyo. Se producen diversas vibraciones, en varios sentidos, cuyo resultado de conjunto es para nuestro oído un sonido de tono y timbre determinado. El arte del armonista es lograr, mediante pequeñísimas modificaciones a la posición del alma y de los labios y a la amplitud de la luz, un timbre hermoso y equilibrado, parejo en toda la serie de tubos llamado registro y una intensidad homogénea. El arte del afinador es conseguir el tono justo, mediante su actuación para prolongar o acortar la columna de aire, es decir, la longitud del tubo.¹⁷

Los recursos en cuanto a tesitura

Un buen órgano de proporción mediana y de registración equilibrada pone a disposición del ejecutante una gran cantidad de recursos. En primer lugar, la extensión de su gama de sonidos supera a la de una orquesta, tanto en los bajos como en los altos, pues puede alcanzar todos los sonidos perceptibles por el oído humano. La potencia que puede entregar supera asimismo la de una orquesta más que mediana. Podría también aventajarla en cuanto a variedad de timbres. No se iguala a ella, eso sí, en cuanto a capacidad de gradación de la intensidad. En efecto, el órgano *es un instrumento esencialmente inexpresivo*. Efectos limitados de expresión se logran en los instrumentos modernos mediante la apertura de persianas que encierran algunos o todos los juegos de un teclado. Estas *cajas de expresión* no se conocían en la época del barroco y fueron perfeccionadas en el s. XIX por Cavallé-Coll. Naturalmente, se da también una gradación de la potencia por la introducción paulatina de nuevos registros y el acoplamiento y unión de los teclados, hasta llegar al tutti.

¹⁶ Bourdon G., *Orgue et Acoustique*, Ed. Hérelle et Cie., París, s. f., pág. 12.

¹⁷ Veerkamp P., *La mise en harmonie des tuyaux*, Rev. *L'Orgue*, N° 122-123, págs. 21 y siguientes.

La contrapartida de la inexpresividad es la majestad, el hieratismo singular del órgano, que ningún instrumento puede imitar. A ello se agrega otra fuente variadísima de recursos, que es la existencia de juegos que no producen la nota correspondiente a la tecla sino otras más altas o más bajas. En efecto, las diversas familias de tubos —que significan calidades de timbres diferentes—, a las que referiremos enseguida, poseen juegos de diversa tesitura. Ello se expresa, junto al nombre de cada registro, por el número de pies que mide un tubo abierto correspondiente a la primera tecla del órgano (Do 3 de la escala acústica). Los juegos de 8 pies dan el sonido normal, correspondiente a la tecla tocada. Un juego de 32 pies da un sonido de dos octavas más bajas con relación a la nota bajada; uno de 16' da la octava baja; uno de 4' hace sonar la primera octava alta; uno de 2', la segunda octava alta; uno de 1', la tercera octava alta; uno de 1/2', la cuarta octava; uno de 1/4' da la quinta octava alta. De manera que si se toca el primer Do mientras está abierto un registro de cada medida de 32, 16, 8, 4, 2, 1, 1/2 y 1/4, se producen ocho sonidos a la vez. Si se bajaran 10 teclas simultáneamente, responderían 80 sonidos.

Naturalmente, los juegos de 32' y 16' aparecen de preferencia en el teclado de pedales, apoyando una registración superior en la que debe haber varios de 8'. *Aquellos son los bajos profundos que proporcionan al instrumento una base de grandeza inigualable.* En los grandes órganos, hay también algunas registros de 16' en los teclados manuales.¹⁸ Pero lo propio de éstos es una buena base de 8', que representan la tesitura normal. Sobre ellos se agregan octavas superiores y sonidos alicuotos o armónicos, a los que nos referiremos más adelante.

Los registros de lengüetería

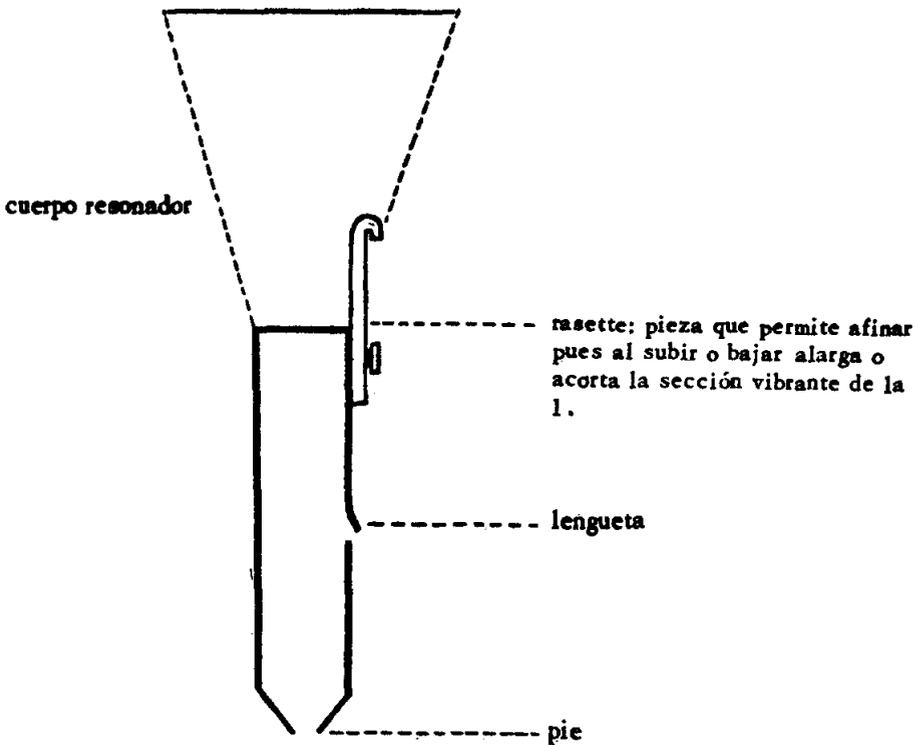
Los juegos formados por tubos de lengüeta constituyen las voces más potentes del órgano. Su presencia, dentro de una buena disposición barroca, no supera una proporción de 1/7 respecto del conjunto de registros. Los diferentes timbres se deben, además de la calidad de la lengüeta, a las formas y dimensiones variadas de los cuerpos resonadores, que amplifican y caracterizan el sonido de aquella. Tienen forma de embudo los cuerpos del *Trombón* (Bombarde en francés, Posaune en alemán), que es uno de los registros de lengüetería más fuerte y que aparece en 16' y 32' en el pedal y a veces en 8' en los teclados manuales. El mismo tipo de tubo, pero con intensidad menor, posee la

¹⁸ Hay asimismo algunos grandes órganos con registros de 32 pies en un manual. Así, el instrumento del auditorio de la Casa de la Radio, de Berlín Oriental, posee un Principal 32' y un Principal 16' en el Hauptwerk. Este órgano, construido por la Casa Sauer, de Frankfurt-Oder, RDA, en 1956-7, tiene 4 teclados manuales y uno de pedales, 80 juegos efectivos y más de 110 hileras de tubos por tecla en el tutti. Quizás esté de más decir que en Chile no tenemos ningún órgano con un juego de 32 pies, ni siquiera en teclados de pedales.

Trompeta, que aparece por lo general en 16' en el pedal y en 8' en los manuales. En la tesitura de una octava alta, de 4, se suele llamar Clarín (Clairon).

Diversos registros de lengüeta llevan resonadores de formas especiales: el *Fagot* (Basson), con la parte alta en forma de embudo, llamado *Contrafagot* cuando es de 16' o 32' en el pedal. El Fagot suele abarcar en el teclado manual el registro grave, para ser continuado en los altos por el *Oboe* (Hautbois), que posee resonadores ensanchados hacia arriba para terminar en un embudo.

Esquema de un tubo de lengüeta



Su timbre es delgado y fino, parecido al del *Clarinete*, cuyos cuerpos son cónicos. La *Voz Humana* posee resonadores muy reducidos, y usado con un registro de boca suave y trémolo recuerda la voz del hombre, en especial en una tesitura media. Otros registros de lengüeta de cuerpo resonadores especiales y sonido más apagado son el *Chalumeau* (Schalmey en alemán); el *Cromorne* (Cromorne, Krummhorn), registro melódico de timbre penetrante muy utilizado en solos, tanto en los teclados manuales como en el pedal, en dúos y tríos.¹⁹

¹⁹ Es un registro favorito en el barroco francés. Recuérdense títulos de Couperin como *Dialogue sur la Trompette et le Cromorne*, *Cromorne sur les Tailles*, *Récit de Cromorne*.

Con excepción de los juegos de solo, los registros de lengüetería son utilizados en general, por su potencia y timbre en los tutti o al menos como refuerzo de una masa sólida. En los instrumentos grandes de la factura barroca alemana, las lengüetas llegan a formar baterías completas, en todas las tesituras. Así puede observarse en la composición del órgano de Santa Catalina de Hamburgo, cuyo magnífico teclado de pedales poseía un Posaune 32', un Posaune 16', un Dolzian 16', una Trompeta 8', un Cromorno 8', un Schalmey 4' y un juego de 2'. En los cuatro manuales había 9 registros de lengüeta de 16', 8' y 4'.²⁰ En la factura francesa es acaso donde se han logrado más hermosos registros de lengüeta. Cavallé-Coll construyó bellísimos e inimitables Oboes, Trompetas y Clarinetes.²¹

La medida y prudencia, que deben ser la regla fundamental en materia de registración, se imponen con mayor razón en el uso de la lengüetería. Vierre recuerda que Widor "*prohibía las lengüetas en los preludios y fugas de Bach*, salvo en la Toccata y Fuga en re menor y en el Preludio y Fuga en mi menor (el del vol. III de Peters)", y recuerda la expresión textual del gran maestro: "Doblarían ustedes en la orquesta la polifonía a cuatro partes con trompetas y trombones".²² En los corales de Bach hay lugar para hacer cierto *canti firmi* con registros de lengüeta. La obra de César Franck supone el uso de Trompetas, Oboes y otros registros de lengüetería de solos, como en el *Cantabile* y en *Preludio Fuga y Variación*, y más concretamente exige lengüetas de Cavallé-Coll. La registración que detalladamente indica Franck está concebida teniendo en cuenta los recursos del Cavallé-Coll de Santa Clotilde.²³

La organería española se caracteriza por los numerosos juegos de lengüeta de distintas calidades y fuerza. Sus nombres revelan toda una tradición: Trompeta Real, Trompeta Mayor, Trompeta Magna, Pequeña Trompeta, Clarín de Batalla, Trompeta Imperial, Clarín Brillante. Su abundancia en los órganos medianos y grandes da a los tutti *cierto aire de espectacular fanfarria*. Propio de la factura hispánica es la disposición de los tubos de lengüeta "en chamade", es decir, en forma horizontal, formando una línea vertical o semivertical con el cuerpo del órgano. La disposición recuerda un conjunto de cañones y favorece el relieve de los sonidos de lengüetería sobre el conjunto.²⁴

²⁰ La descripción en Rougier A., *Les orgues de Jean-Sebastian Bach*, pág. 30-31.

²¹ Afortunadamente, a casi un siglo de su construcción, podemos aún en Chile apreciar lo que fue el arte de Cavallé-Coll en las lengüetas de los pequeños órganos suyos que sobreviven, pese a la falta de cuidados.

²² Citado por Vierre L., *Mes souvenirs*, pág. 39.

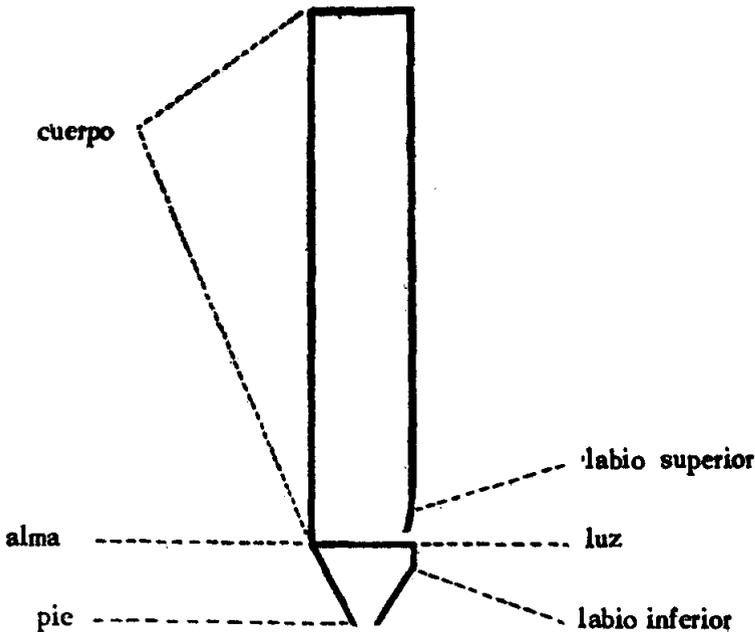
²³ A este respecto, expresa Vierre en *Journal*, pág. 155: "El órgano de Santa Clotilde, tocado por Franck, era un hermosísimo instrumento, sobre todo en los detalles... Franck sacaba de él un partido maravilloso. Toda su música de órgano fue escrita para ese instrumento, lo que explica a la vez sus planos y su registración peculiar".

²⁴ El órgano del evangelio de la Catedral de Toledo, construido en 1796 por José Verdalonga, puede ejemplificar este curioso carácter de la organería hispánica. De 66 juegos, 30 son de lengüetas, y de éstos 12 están en chamade: Clarín, Bajoncillo, Violeta, Chirimía y Regalía en el teclado principal, y en el teclado positivo: Trompetas de 16, 8, 4 y 2 pies,

Los registros de tubos de boca

La vasta familia de los tubos de boca comprende dos grandes subfamilias: la de los tubos abiertos y la de aquellos tapados en su parte superior. Los primeros dan en general un sonido claro y más o menos penetrante. Puede llegar a ser mordente incluso, cuando la mensura es angosta (entendiendo por mensura o diapasón la relación entre la longitud del tubo y su diámetro). Los tubos

Esquema de un tubo de boca



tapados dan un sonido apagado, zumbón, de donde se derivó su nombre generalizado de *Bordón* (Bourdon en francés, Gedackt en alemán, Stopped Diapason en inglés). En la nomenclatura tradicional española se llaman *Tapados* o *Tapadillos*.

En los bordones, por estar herméticamente cerrado el tubo en su parte superior, el aire que entra por la boca recorre el tubo, choca con la tapa y vuel-

Voz humana, Regalía y Oboe. La composición en Schlatter V., *Voyage organistique à travers l'Espagne*, en Rev. *L'Orgue* N° 83, págs. 112 y sig. Numerosas composiciones y reproducciones de fachadas de órganos españoles figuran en la bellísima publicación *Organa Europaeae* correspondiente a 1970.

ve abajo, para salir nuevamente por la boca. La columna de aire vibratorio viene a ser así en el tubo cerrado doble en longitud que la del abierto. Por eso, el tubo tapado da la octava baja con relación a uno abierto de igual longitud. De ahí que en los bajos se prefiera la tubería tapada, por el considerable ahorro de material y de espacio: para dar el sonido de 32 pies, se necesita un tubo tapado de 16 pies (la diferencia de altura es entre casi 11 metros y poco más de 5, prácticamente la mitad del material). Como es natural, por las condiciones en que vibra el aire en un tubo tapado, su sonoridad es siempre más apagada y menos redonda que la de su correspondiente abierto.

El juego tapado más corriente es el que se da en tésituras de 32' (con el nombre de Sub-bajo, Soubasse), 16' y 8'. Es un juego de fondo indispensable en todo órgano. Los tubos llevan orejas laterales a la boca que ayudan a fijar la afinación. Hay otras especies de tapados como el *Corno de Noche* (Cor de Nuit, Nachthorn), de entonación muy suave; el *Bordón Suave* (Stilgedackt), *Bordón Amable* (Lieblichgedackt). Una subespecie muy importante es la de los *Quintatón* (Quintade). Los tubos tienen cuatro orejas, dos laterales y dos transversales, y se entonan con fuerte corriente de aire, por lo que dan junto al sonido fundamental el segundo armónico, es decir, la quinta sobre la primera octava. El timbre, si es logrado, posee un bello carácter pastoril o arcaico. Se da en tésituras de 16' 8' y 4'.²⁵

Los tubos abiertos presentan una vasta variedad de especies, según la mensura.

La mensura media es la de los *Principales*, que constituyen la verdadera médula del instrumento, *su voz más propia, de sonido pleno y majestuoso e intensidad mediofuerte*. Es el timbre característico del órgano. Los demás registros se miden en relación a la mensura del principal. El tubo se construye de estaño puro y por su belleza suele colocarse en las fachadas. Se presenta en los grandes instrumentos en todas las tésituras: de 32' (en los muy grandes) y de 16' en el pedal; en los manuales, de 8', como registro fundamental de todo órgano, de 4' (a veces con el nombre de Prestant), de 2' y hasta de 1'. Se lo denomina *Prinzipal* en alemán, *Montre* en francés, *Open Diapason* o simplemente *Diapason* en inglés. Un estrechamiento en la mensura se traduce en un cierto matiz más penetrante: esos registros reciben nombres como *Prinzipal Cantante*, *Prinzipal Violín*.

De mensura más estrecha que los principales son las *Violas*, juegos en que el roce pronunciado del aire produce un timbre parecido al de los instrumentos de cuerdas. Toman nombres como *Violoncelo* en 16', *Viola de Gamba* o *Gamba* en 8', *Violín* en 4' y hasta en 2'.

Mensura todavía más estrecha produce intensidades menores y timbres aún más mordentes. Entre estos registros están la *Fúgara* en 8' y 4', la *Flauta Sui-*

²⁵ En Chile hay varios órganos que poseen un Quintatón. Se da sobre todo los instrumentos de la Casa Walker de cierta variedad de registros. Uno de hermoso timbre posee el órgano de los Padres Alemanes; se presta para algunos solos de corales con muy buen efecto.

za en 8' el *Salicional* (del latín *Salicis Fistula*, flauta de Sauce) de bello timbre apagado que se usa como eco de las violas en otro teclado. De diapasón muy estrecho son la *Flauta Lejana* y la *Flauta Quieta o Silenciosa* (*Fernflöte* y *Stillflöte*).

Los juegos de mensura más ancha que los principales tienen un sonido lleno. Los más comunes son la *Flauta Hueca* (*Flute Creuse, Hohlflöte*) en 8' y 4' y la *Flauta de los Bosques* (*Waldflöte*) en iguales tésituras. En los órganos alemanes es frecuente este juego en el pedal en medidas de 2' y 1', para ejecutar el *cantus firmus* de un coral, mientras las manos realizan las voces restantes.

En la familia de las flautas abiertas se ubican los registros que imitan el timbre de las flautas de orquesta. Suelen "octavear", es decir, producir junto al sonido fundamental el primer armónico, lo que les proporciona un matiz de brillantez: *Flauta traversera, Flauta Dulce, Flauta Armónica*. Esta última es invento de *Cavaillé-Coll* y propia de la factura francesa. Todas se dan en 8' y 4'. En 2' y 1' suelen tomar el nombre de *Flautín* (*Flageolet*) y *Piccolo*. La *Feldflöte* de 2', *Flauta Campesina*, se usa en Alemania para hacer el *cantus firmus* de corales, con los pedales.

Hay dos familias intermedias entre los registros de tubos abiertos y de cerrados. En ambas, la longitud del tubo es menor que la del abierto y mayor que la del tapado. La explicación de este hecho y del comportamiento de la columna aérea vibrante constituye una interesante y controvertida cuestión de la acústica. Una es la familia de los *tubos cónicos*, que se estrechan hacia arriba sin llegar a cerrarse. La otra es la de los *tubos a chimenea*, que son tapados, pero que llevan un orificio con un pequeño caño en la tapa, por donde sale una cantidad reducida de aire. Entre los registros cónicos, el más común es el *Corno de los Alpes* o *Corno de Gamuza* (*Gemshorn, Cor de Chamois*), de entonación suave y hermoso timbre de flauta velada. Se construye en estaño en 16', 8', 4' y hasta en 2' en el pedal. Otro registro cónico es la *Flauta de punta* (*Spitzflö, Flute à fuseaux*). Entre los registros a chimenea, el principal es la *Flauta a Chimenea* (*Rohrflöte, Flute à Cheminée, Reedflute*) en 16', 8', 4' y hasta 2'. Su sonido es mediofuerte, algo más claro que el de los juegos tapados.

Mencionemos, por último, los llamados juegos ondulantes: se construyen mediante dos hileras de tubos de diferente afinación, que deben sonar simultáneamente. Los "golpes" acústicos dan ondulación al sonido. Estos registros, apreciados en la época romántica, si bien rompen la rigidez del órgano, alteran su majestad y su afinación y no pueden ser utilizados en conjunto. Poseen nombres como *Unda Maris* (*Ola del Mar*), *Vox Coelestis* (*Voz celeste*).²⁶

²⁶ Se sabe, sin embargo, de la existencia de juegos ondulantes en la época barroca. El primero conocido sería la *Unda Maris* que figuraba en el órgano de la *Saint-Wenzelkirche*, en Naumburg, construido el año 1745 por Zacarías Hildebrand: Mutin Ch., *Encyclopédie de la Musique*, cit. en Rougier, op. cit., pág. 32.

Los registros de sonidos armónicos o alicuotos

El órgano es el único instrumento en que los armónicos tienen vida propia e independiente. Ellos dan al instrumento *su suprema majestad, la plenitud y luminosidad no lograda acaso por la mejor orquesta*. Como sabemos por las primeras nociones de acústica, la existencia de sonidos armónicos que se producen coetáneamente con un sonido fundamental se traduce en ciertas características del timbre, según que predominen determinados elementos. Sabemos que al tocar en un piano una nota, suenan junto a ella diversos sonidos concomitantes. Apreciamos el sonido del oboe o del corno inglés como rico en armónicos que dan un color especial al timbre. Pero, en general, poseemos un conocimiento sólo teórico de tales armónicos. No tenemos oportunidad de escucharlos nítidamente, separados del sonido principal, para luego apreciar los efectos de la fusión de los sonidos. Mucho menos podemos combinarlos a voluntad. El órgano nos proporciona tales posibilidades.

Porque desde tiempos que se hunden en la Edad Media, el órgano ha poseído *juegos que hacen sonar sonidos armónicos en forma independiente o agrupados en coros de varias hileras de tubos por tecla*. La serie de los armónicos de un sonido fundamental de 8' es la siguiente. Incluimos la medida en pies con que se nombra el registro que hace sonar a cada uno de ellos y algunos de los nombres tradicionales que recibe en la organería:

	Novena 8/9' (armónico 7º)
	Séptima 1 1/7' (armónico 6º)
	Quinta 1 1/3' (armónico 5º): Pequeña Quinta o Pequeño Nassardo.
	Tercera 1 3/5' (armónico 4º): Tercera
	Octava 2' (armónico 3º): Quarto de Nasardo o Superoctava
	Quinta 2 2/3' (armónico 2º): Nasardo
	Octava 4' (armónico 1º).

Sonido fundamental: Do 3 (tecla tocada).

Estos armónicos refuerzan maravillosamente los sonidos fundamentales, dándonos una plenitud extraordinaria. Los bellísimos efectos de los juegos de armónicos en el órgano confirman la teoría acústica. Y nos sorprendemos vivamente cuando comprobamos que en el coro de tubos *pueden introducirse séptimas y novenas*, intervalos disonantes por excelencia. Sin embargo, fundidos ellos en la masa sonora, percibimos un reforzamiento de la plenitud y majestad de los sonidos fundamentales.

Como es natural, un órgano de proporciones medianas posee otros registros de armónicos más altos y más bajos que los de la serie expuesta arriba, pues ésta *puede darse íntegra con respecto a otro sonido fundamental* más alto o más bajo que el de 8 pies. Así, si tomamos como base un sonido de 4 pies, la serie será: Octava 2', Quinta 1 1/3', Octava 1', Tercera 4/5', Quinta 2/3', Séptima 4/7' y Novena 4/9'.

Sobre un sonido de 16 pies, la serie es la siguiente: Octava 8', Quinta $5 \frac{1}{3}'$ (llamada Gran Quinta o Gran nasardo), Octava 4', Tercera $3 \frac{1}{5}'$ (llamada Gran Tercera), Quinta $2 \frac{2}{3}'$ (o Nasardo), Séptima $2 \frac{2}{7}'$, Novena $1 \frac{7}{9}'$.

Sobre una base de 32 pies, en órganos grandes, la serie se forma así: Octava 16', Quinta $10 \frac{2}{3}'$ (Gran Quinta), Octava 8', Tercera $6 \frac{2}{5}'$ (Gran Tercera), Quinta $5 \frac{1}{3}'$ (Gran Nasardo), Séptima $4 \frac{4}{7}'$ y Novena $3 \frac{5}{9}'$.

La novena de la serie de 32 pies no se construye en la práctica. De la serie de 16' se la halla raras veces: en el órgano de la Stadkirche de Schorndorf, Alemania, construido en 1962, encontramos una Nonenflöte de $1 \frac{7}{9}'$. Las séptimas de ambas series sí se dan en órganos grandes. El de Notre-Dame de París posee tres séptimas; igualmente el de la Catedral de Passau, Alemania.²⁷

Combinaciones diversas de registros de armónicos *pueden producir una gama variadísima de timbres*, según que se hagan predominar determinados elementos, como terceras, quintas o séptimas, o que se reúnan sonidos distanciados, como por ejemplo uno de 8' y su tercera o cuarta octava alta, sin otros intermedios. Esto último produce un efecto de carillón muy bello. Una registración de efecto incisivo consiste en combinar un Bordón de 16' y una Flauta de 4', sin juego intermedio de 8'. De su efecto, "se encuentra el equivalente orquestal en Mozart, cuando en la obertura de la Flauta Mágica hace tocar al Fagot y a la Flauta a dos octavas de distancia. "En su *Tratado de Instrumentación*, Gevaert compara este efecto a aquél de una sombra muy alargada, como la que da el sol al fin del día".²⁸

Juegos de armónicos simples y compuestos

El nombre más generalizado de los registros que dan sonidos armónicos es el de juegos auxiliares. Impropiamente se los suele llamar mixturas. Se los clasifica en simples y compuestos, según que a cada tecla corresponda un sonido o un coro de sonidos.

Todos los sonidos de las series armónicas a que nos hemos referido pueden darse como juegos simples y se encuentran completas en los órganos grandes. Pero hay algunos más corrientes, sobre todo entre las quintas el Nasardo (Quinta $2 \frac{2}{3}'$, Nasard en francés, Nassat en alemán, Twelfth, o sea duodécima, en inglés). La sonoridad arcaica y campestre del nasardo agrega a los juegos suaves de 8' y 4' una especie de reflejo sonoro, menos rutilante pero más delicado que el "corneto", juego al que nos referiremos enseguida. También es común la Quinta $1 \frac{1}{3}'$, llamada Pequeño Nasardo o Larigot.

La Tercera más común es la $1 \frac{3}{5}'$ (Tierce, Terz, Seventeenth), cuya característica *es introducir un matiz mordente en el sonido fundamental refor-*

²⁷ En nuestro país la oportunidad de conocer registros de armónicos simples es muy escasa. Entre los 36 instrumentos que construyó Carlini no sabemos de uno que posea quintas, terceras o séptimas independientes. En algunos órganos europeos es posible hallar el Nasardo, como uno de los Cavaillé Coll de Santiago, que lo contiene entre sus 4 juegos. La Tercera $1 \frac{3}{5}'$ sólo la conocemos en nuestro pequeño instrumento de estudio.

²⁸ Cellier A., *Traité de la Registration de l'Orgue*, pág 43.

zado. Menos común es la Tercera $4/5'$ (Tiercelet o Petite Tierce, Kleinterz), a la octava de la anterior.

Las octavas como armónicos independientes se dan en abundancia, en $4'$, $2'$, $1'$ y hasta $1/2'$ y $1/4'$ en órganos de factura italiana. Claro está que la factura de los tubos es distinta de aquellos que corresponden a registros principales de igual medida. El sonido armónico debe ser siempre más opaco que el fundamental a fin de que se funda bien con éste.

Nos hemos referido ya a las séptimas y novenas, que son en general más escasas que las anteriores como registros independientes.

Los juegos auxiliares compuestos

Desde muy antiguo se agrupa a los armónicos en coros de tubos y según el número de ellos que suena por cada tecla se habla de hileras o filas (rangs en francés, fach en alemán, ranks en inglés). Estas agrupaciones de armónicos han sido bastante variadas en la historia del instrumento y la nomenclatura no es en absoluto uniforme. Así, se denomina a veces a todos los juegos compuestos "juegos de mutación", "mixturas" o "llenos" (Mixture, Plein Jeu o Fourniture en francés, Mixtur en alemán, Ripieno en italiano, Mixture o Furniture en inglés). Pero podemos intentar una sistematización:

a) *la mixtura o lleno propiamente tal*: es un coro de octavas y quinta agudas y constituye el recurso supremo del órgano en cuanto a plenitud e intensidad. Sus hileras van desde 4 hasta incluso 10 en grandes instrumentos;²⁹

b) *el cimbal*: es un coro de octavas sobreagudas, de dos o tres filas, de intensidad algo menor que la mixtura. Los hay con una quinta e incluso con una tercera (Terzimbel);

c) *el corneto*: en su forma clásica francesa, es una combinación de la nota fundamental y sus cuatro primeros armónicos, por lo que incluye una tercera. Sus cinco hileras son de $8'$, $4'$, $2 \ 2/3'$, $2'$, $1 \ 3/5'$. Posee, pues, tres octavas, una quinta y una tercera. Su sonido es mordente y rutilante, de una plenitud y prestancia extraordinarias para destacar solos en un teclado, mientras en otros se tocan las voces restantes con juegos suaves. Muchos de los corales de Bach con melodía separada, como *Hombre llora tu pecado* y otros de carácter semejante del *Pequeño Libro de Organo*, se pueden ejecutar con efectos sobrecogedores si el instrumento posee un buen corneto. En los grandes órganos franceses, suele haber un corneto en cada tecuado, con diferencias de mensura y tratamiento de los tubos, lo que se traduce en timbres e intensidades distintas (Grand Cornet, Petit Cornet, Cornet de Récit). En los órganos alemanes, por lo general las hileras del corneto corresponden a registros separados, que son colocados conjuntamente por el ejecutante. Hay en ellos, por excepción, cornetos con séptimas, como el *Septimcornett* del órgano de la Iglesia Católica de San Antonio, en Essen-Frohnhausen, construido en 1962.

²⁹ En el órgano de Santa Catalina de Hamburgo había en los cuatro teclados mixturas de 8, 10, 6 y 7 hileras cada una de ellas, Rougier, op. cit., pág. 30.

d) *la sesquiáltera*: esta denominación corresponde por lo general a un registro de dos hileras: la Quinta $2 \frac{2}{3}$ ' y la Tercera $1 \frac{1}{3}$ '. Al sonar juntos, estos tubos producen un timbre gangoso, muy especial. Es un "sonido de mutación" que corresponde a la fundamental de 8 pies; pero como es débil, casi no se usa solo, sino reforzado con un juego suave de 8', obteniéndose así, si la calidad es buena, bellísimo efecto para solos o para el canto de una voz separada en un dúo o trío. También se construye la sesquiáltera con relación a un sonido fundamental de 16', como por ejemplo la *Grosse Seaquialtera* del pedal del órgano de la Radio de Stuttgart y la del teclado principal de St. Martinkirche, en Memmingen (Quinta $5 \frac{1}{3}$ ' más Tercera $3 \frac{1}{5}$ ').

Existen otros juegos auxiliares compuestos de construcción restringida a cierta factura. Así, en la alemana, encontramos varios de ellos, caracterizados por los efectos un tanto estridentes de los intervalos que contienen: *la Acuta o Scharf*, especie de cimbal agudo con quinta y hasta con tercera; *la Tertian*, combinación de la Tercera $1 \frac{3}{5}$ ' y su Quinta inmediata ($1 \frac{1}{3}$ ') que se halla por ejemplo en el órgano de la Westphalenhalle, Dortmund; *la Terzsepta*, compuesta de Tercera $1 \frac{3}{5}$ ' y Séptima $1 \frac{1}{7}$ '; *la Septimnone*, combinación de Séptima $1 \frac{1}{7}$ ' y Novena $8/9$ ', que figura en el órgano de Detmol desde su restauración de 1961-61; y otras.

La composición de los juegos auxiliares compuestos, es decir la distribución de sus hileras; *las repeticiones o "reprises"* que deben tener (es decir la bajada a octavas anteriores para no alcanzar demasiado pronto la región extrema de la escala acústica); la mensura adecuada para que los sonidos se fundan bien con los juegos de fondos, presentan múltiples problemas de cálculo y realización que ponen a prueba la maestría y el gusto artístico del organero.

Las mixturas son un elemento indispensable y fundamental del órgano. Su razón de ser "es la de integrarse a los juegos de fondo, *hacerlos ricos en lux y diáfanos, es decir, adaptados a la ejecución polifónica*. Bach prevé sonoridad plena y clara. Homogeneidad en los tres teclados exige la fuga de Bach: bellas y finas mixturas en todos los teclados", para expresarlo con palabras de Schweitzer.³⁰ El mismo artista en su obra *Bach El músico poeta* se refiere a las mixturas de los instrumentos preferidos por el Cantor de Leipzig, "que igualaban en número a los registros de fondo, eran mucho más suaves que las actuales y producían una sonoridad intensa y fina a la vez, que hacía resaltar maravillosamente el diseño de una fuga"³¹ Y Cellier afirma, refiriéndose a ellas: "El efecto de las mixturas de la familia de los "Plein Jeux" (es decir, la fornitura o lleno y el cimbal) . . . da a los sonidos una claridad, un centelleo, cuyo monopolio tiene el órgano, y que posee la gran ventaja de destacar los dibujos polifónicos y hacer más claros los movimientos rápidos".

³⁰ Schweitzer A., op. cit., pág. 53.

³¹ Schweitzer A., *Bach El músico poeta*, Prefacio de Ch. M. Widor, trad. de Jorge D'Urbano, Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1955, págs. 345-346.

Los teclados

Los juegos del órgano integran diversos planos sonoros: son los teclados. El de pedales, de teclas grandes que se tocan con ambos pies, tiene 32 notas en su dimensión óptima, y recibe los juegos más profundos: de 32' y 16', que dan base a todo el edificio acústico. Deben poseer registros de 8', que representan la tesitura normal, y algunos de 4' y de 2', para ejecutar cantus firmus. Debería estar dotado de mixturas propias a fin de tener plena independencia. De otro modo, necesita mecanismos de unión a los manuales. En general el pedal es uno, pero se han construido dobles: por ejemplo, posee dos teclados de pedales *el gran órgano de la Sala de Concierto De Doelen*, Rotterdam, construido por la Casa Flentrop de Holanda en 1968.

Los teclados manuales se dan en número de uno a siete. Esto último en algunos instrumentos monstruos fabricados en Estados Unidos.³² Tal número no representa una conquista del arte, sino una concesión a la espectacularidad y un derroche inútil. Tres teclados manuales, con un número suficiente de registros y una buena composición, permiten la interpretación de toda la literatura organística. El teclado que recibe los juegos más potentes se llama tradicionalmente *Gran Organo* (Grand Orgue, Hauptwerk, Great Organ). Un segundo plano, menor en intensidad de sus recursos, es el *Positivo*,³³ que debiera poseer todos los registros fundamentales del Gran Organo, pero en variantes de menor potencia. Un tercer plano sonoro corresponde al *Recitativo*, que recibe por lo general los registros de solo como el Corneto, el Oboe, etc. Los otros teclados reciben nombres variables, de acuerdo a la calidad de sus registros propios y la función que se les quiso dar: de Solo, de Eco, de Bombarda, etc.

Organo romántico y órgano barroco

La estética que dominó en el órgano en el s. XIX, y que se llamó romántica significó *un retroceso enorme respecto del instrumento perfecto en que Bach pudo crear su obra*. Se pretendió a hacer de él un instrumento orquestal, melódico, por lo cual se multiplicaron los registros de 8 pies en timbres muy variados, imitados de matices y coloridos de orquesta. *Disminuyeron hasta desaparecer los registros de armónicos agudos y las mixturas*, llegando a ser en muchos órganos la altura máxima la de 4'. Proliferaron juegos de 8' de mensura estrecha —como las violas— y los registros "ondulantes". Este proceso coincidió con los inventos que permitieron producir aire comprimido por medio de motores, que abrieron camino al aumento de presión, antes baja por necesitarse

³² En esa categoría se inscriben órganos como el del Convent Hall, Atlantic City, con 32.882 tubos y 350 registros.

³³ En la factura antigua y barroca, y en muchos órganos franceses del siglo pasado, con frecuencia el órgano poseía dos cuerpos, dos muebles o "buffets". Uno de ellos contenía la tubería del Positivo, el cual, según su posición respecto del ejecutante tomaba el nombre de Positivo de espalda (Ruckpositiv) y Positivo pectoral o de pecho (Brustpositiv). En grandes órganos alemanes modernos se halla a veces esta disposición. Existe también del Positivo de corona, cuando su tubería forma un cuerpo ubicado en lo más alto del órgano.

de la fuerza humana para mover los fuelles. Ello desfiguró los timbres clásicos y dio paso a la estridencia y a los efectos espectaculares. La factura misma de los tubos se alteró en perjuicio de la sonoridad.

En Chile, por desgracia, prácticamente todos los órganos grandes (grandes para el país, pues un instrumento de 37 ó 40 juegos sería menos que mediano en Europa) poseen una composición romántica y no se prestan para la ejecución de Bach. La falta de organistas y de una tradición y cultura organísticas hizo que el punto esencial en la adquisición de un instrumento —*determinar su composición y los materiales que se empleen*— no fuera estudiado por los adquirentes. En general se encargaba un órgano pensando en funciones de acompañamiento en las ceremonias del culto. Las dimensiones, es decir, el número de juegos, quedaba determinada por la disponibilidad de recursos y en parte por las proporciones de la iglesia donde se instalaría. Es así, como las casas fabricantes siguieron enviando órganos de tipo romántico avanzado ya el siglo xx, como el de los Padres Alemanes que data de 1926, en circunstancias que la reacción en contra de los excesos del "romanticismo organístico" se había iniciado dos décadas antes. Y aquí en el país, el organero italiano Orestes Carlini seguía también produciendo instrumentos de factura y disposición romántica, concebidos casi exclusivamente para el acompañamiento, pues por sus deficiencias de registración en muy pocos de ellos puede interpretarse ni la misma literatura romántica.

Cuando se revisa el panorama de los instrumentos que poseemos en Chile, no se pueden leer sino con nostalgia las palabras de Vierne sobre los recursos mínimos para la ejecución de la literatura clásica: "Si en un órgano de una cuarentena de juegos, de tres teclados manuales y pedalera independiente, se tiene en el Recitativo una mixtura de 4 hileras, un corneto de 5 hileras y una Quinta 2 2/3 abierta; en el Positivo, un Corneto de 5 hileras descomponibles (es decir, cuyas 5 hileras se sacan con 5 tiradores de registro y, por lo tanto, se pueden combinar a voluntad); en el Gran Órgano, una mixtura de 6 hileras, un Gran Corneto de 5 hileras, y en el teclado de pedales una Quinta 10 2/3 (para hacer oír la doble octava baja de 32' si se combina esta quinta con un juego de 16'), se tendrá un instrumento bien suficiente en juegos de armónicos, y cuya sonoridad será, sin embargo, redonda y equilibrada"³⁴. De más está decir que nada hay en nuestro país que se aproxime siquiera de muy lejos a esta composición "satisfactoria" de que hablaba el gran organista y creador, que tuvo el privilegio de tocar durante 37 años la obra maestra de Cavallé-Coll, en Notre-Dame de París, y de morir sobre sus teclados.

El órgano romántico jugó, sin duda, un papel y contribuyó a la renovación de la literatura organística. Estos aportes objetivos han sido estudiados en forma especial por Hans Joachim Moser en la obra *Orgelromantik*, editada por la Casa Walker en 1961, y que Schweitzer comentó elogiosamente desde Lamba-

³⁴ Vierne L., *Journal*, pág. 155.

réne.⁵³ Fueron los excesos los que hicieron de una evolución positiva una decadencia que ahora nos parece increíble. Y ello coincidió con la transformación de los tradicionales talleres artesanales en fábricas de instrumentos en serie. El artista que daba forma con amor y paciencia a cada tubo y le otorgaba el timbre preciso, suave o potente pero nunca estridente, y que hacía vivir cada órgano como una criatura única, viene a ser reemplazado por la fábrica y la maquinaria, ante cuya competencia se ve obligados a ceder ya desde la década del 70 u 80 del siglo pasado.

El movimiento para volver a la estética del órgano barroco cuenta a Emile Krupp y a Albert Schweitzer entre sus más geniales sostenedores. La obra de este último *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*, que apareció en Leipzig en 1906, representa un hito en la historia de la estética organística y el comienzo en Alemania de una reacción contra la desfiguración romántica del instrumento. Ese libro, que se lee hoy día siempre con gran provecho y placer, bastaría para valer al maestro el calificativo de "Orgelreformer" que Moser repite en su obra sobre el órgano romántico y que aquél rechazaba, con su ejemplar modestia. Pero está, además, su inmensa actividad para salvar órganos antiguos, para rescatar restos de tuberías de instrumentos barrocos, para insistir una y otra vez en los valores que conformaron la estética organística en su época áurea, para aconsejar composiciones de instrumentos nuevos y restauraciones de acuerdo a aquel sentir estético. La traducción de Pierre Valloton, con el título de *Art comparé de la facture et du jeu de l'Orgue en France et en Allemagne*, publicada en París en 1967, cuarenta años después de la segunda edición alemana, ha puesto a disposición de muchos organistas y estudiantes estas páginas plenas de admirable sabiduría y de fervoroso entusiasmo por el arte organístico.

Como se destaca en la obra de Schweitzer, en Francia nunca se llegó a los excesos de los constructores alemanes, y el arte genial de Cavallé-Coll, cuyos instrumentos fueron enriqueciéndose en mixturas hacia el final de su vida, representa a la vez la culminación y perfección de la factura romántica francesa y una continuación, en cuanto a la maravillosa calidad del resultado sonoro, de la extraordinaria factura alsaciana de los Silbermann, en el siglo XVIII.

Hoy día, ningún artista serio concebiría o proyectaría un órgano que no contemple en lo esencial una base de composición barroca, sin perjuicio de que se introduzcan ciertos registros melódicos para permitir también la ejecución adecuada de la literatura del romanticismo.

Palabras finales

Quisiéramos que estas páginas tan apretadas contribuyeran en algo a despertar el interés por el instrumento rey y su literatura. El tesoro de la música organística es tan vasto, tan variado, capaz de entregar tan profundas satisfac-

⁵³ El juicio de Schweitzer figura en una muy interesante carta a Moser, fechada el 22 de Noviembre de 1961, y que conocemos gracias a la gentileza de la Casa Walker, Walker Hausmitteilung N° 28, iv 1962, pág. 50.

ciones al espíritu, que merece la pena rescatar del olvido y el deterioro el modesto y reducido patrimonio de instrumentos que posee el país. El proyecto de ley del senador *Volodia Teitelboim* sobre "Comisión de Instrumentos Históricos", aprobado ya, y por unanimidad, en el Senado, constituirá una herramienta para salvar lo poco que tenemos. Y la restauración y el uso de sus instrumentos valiosos se traducirá, sin duda, en estímulo para que más adelante se pueda pensar en la adquisición para el país de algún órgano de ejecución. La labor que ha estado desarrollando la *Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile* significa un esfuerzo muy importante en la tarea de difundir la literatura organística. Veinte recitales en un año —10 ordinarios, 5 extraordinarios y 5 de repetición— son, sin duda, decisivos del entusiasmo de nuestros organistas y estudiantes, que cuentan con medios tan precarios, y del público que siempre acude a la Antigua Iglesia de las Agustinas ávido del mensaje de majestad y paz que el órgano puede entregar.

Hace más de ocho décadas que Ambrosio Thomas decía a Widor: "*Los corales de Bach debían ser el evangelio de los músicos en general, y de los organistas en particular*". Sin embargo, cuán desconocidos son esas páginas incomparables, "las más originales, las más osadas, las más milagrosamente realizadas del Cantor de Leipzig", no sólo para el público chileno, sino para muchos de nuestros músicos. Los corales del Pequeño Libro del Órgano, los de Leipzig, los de Dogma en Música y aquellos dispersos, todos son bellos y todos interesantes. Estos y otros vastos tesoros de la música organística quiere dar a conocer nuestra Asociación. El único instrumento de que dispone, un viejo Walker con 97 años de uso, de un solo teclado y 5 juegos utilizables, no permite la ejecución de muchas obras que exigen varios teclados y una registración mínima. Pero no perdemos la esperanza de poder ofrecerlas algún día en el órgano adecuado, que hoy no existe.

Hemos planteado al Gobierno Popular la idea de que en los edificios que se dedicarán al Instituto de la Cultura y del Arte se destine un auditorio a la función exclusiva de Sala de Audición Musical. Sería la primera que existiría en Chile y sin duda se podría encontrar el modo de dotarla de un órgano de ejecución y de algunos otros instrumentos, como clavecín, clavicordio y piano. La realización de esta idea constituiría otro paso importante en la materialización de nuestro propósito de que no enmudezca en nuestro país el instrumento rey y que su mensaje de luz y poesía llegue a los más amplios sectores de nuestro pueblo.

Anexo

Reproducimos, para terminar estas páginas, algunas registraciones. En primer lugar, la composición del órgano de la Universidad de Leipzig (San Pablo), construido por Johan Scheibe en 1717, y que, según Widor, "era un instrumento notable, en que Bach gustaba mucho de tocar".⁸⁶

⁸⁶ Rougier A., *Les orgues de Jean-Sébastien Bach*, pág. 22-23. Para facilitar la lectura, hemos procurado dar la traducción castellana de los nombres de los registros.

III Teclado principal y superior (Oberwerk)

Gran Principal	16	Octava	4	Corneto	3 hil.
Gran Quintatón	16	Quinta	2 2/3	Zink	2 hil. (especie de corneto)
Pequeño Principal	8	Quinta Nasardo	2 2/3	Schalmey	8
Flauta alemana	8	Octavina	2		
Corno de gamuza	8	Gran Mixtura	5 a 6 hil.		

II Teclado Positivo (de espalda)

Bordón Amable	8	Decimanona	2 2/3	Flauta lejana	1
Quintatón	8	Flauta hueca	2	Mixtura	3 hil.
Flauta dulce	4	Viola	2	Cimbal claro	2 hil.
Quinta Décima	4	Vigesimanona	1/2	Sertín	8 (juego de lengüeta)

I Teclado pectoral (Brustwerck)

Principal	8	Flauta a chimenea	4	Sedécima	1
Viola de Gamba	8	Nasardo	2 2/3	Flauta Suiza	1
Bordón (talla gruesa)	8	Octava	2	Mixtura	3 hil.
Octava	4	Largo	(?)	Cimbal claro	2 hil.

Teclado de pedales

Gran Principal	16	Jubal (F. abierta)	8	Octava	2
2º Principal	16	Octava	4	Flauta hueca	1
Gran Quintatón	16	Corno de noche	4	Mixtura	4 hil.
Sub-bajo	16	Gran Quinta	5 1/3	Mixtura	5 a 6 hil.
Octava	8	Quinta	2 2/3	Posaune (trombón)	16
				Trompeta	8

Total: 53 registros

2) Composición del órgano de la Parroquia de Luján, del organero belga Tongeren, que es uno de los pocos instrumentos que se adecúan en Chile para una registración más o menos satisfactoria de Bach. Nuestra Asociación no ha tenido acceso a él.

I Teclado Gran Organo

Montre 8
 Flute a chemine 8
 Prestant 4
 Cor de Chamois 4
 Doublette 2
 Fourniture 4 rangs

II Teclado Recitativo

Dulciane 8
 Cor de Nuit 8
 Principal Chantant 4
 Flute Douce 2
 Sesquialtera 2 rangs
 Cymbale 3 rangs
 Trompette 8'

Teclado de Pedales

Soubasse 16
 Basse Octave 8
 Bourdon 8
 Principal 4

Total: 17 registros

3) Composición del órgano de la Antigua Iglesia de Las Agustinas, construido por la Casa Walker en 1875. Es el instrumento que hasta ahora ha utilizado la Asociación de Organistas.

Teclado manual: Principal 8
 Octave 4
 Bourdon 8
 Fute Harmonique 4
 Gamba 8
 Aéoline 8

Teclado de Pedales: Soubasse 16

Total: 8 registros

Los registros Gamba y Aéoline están muy poco utilizables.

4) Composición del pequeño órgano de estudio del autor de este artículo, construido por el maestro Jean Bourgarel, de Menotey (Jura, Francia), en 1970.

I Teclado Positivo: Gemshorn 8
 Montre 4
 Doublette 2
 Tierce 1 3/5

II Teclado Gran Organo: Bourdon 8
 Quinte 2/3
 Octave 1/2
Teclado de Pedales: Soubasse 16

Total: 8 registros

La Quinta 2/3 de este instrumento forma en conjunto con la Octava 1/2 una mixtura de 2 hileras. Los juegos de 8, 4, 2 pies del teclado positivo forman con la Tercera 1 3/5 un Corneto de 4 hileras, al que falta desgraciadamente una hilera, la del Nasardo 2 2/3. La factura de los tubos es artesanal, de tipo estrictamente barroco. El proyecto de la disposición del órgano pertenece al autor de estas páginas. En sus modestísimos límites, el instrumento permite estudiar toda la literatura organística, interpretar tríos, corales con melodía destacada e incluso hacer el cantus firmus en el teclado de pedales, acoplándolo al Positivo, mientras las voces restantes se ejecutan en el Gran Organo.

BIBLIOGRAFIA SUMARIA

- Bach, *El músico poeta*, prefacio de Ch. M. Widor, trad. de Jorge d'Urbano, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1955:
- Schweitzer A., *Art. comparé de la facture et du jeu de l'Orgue en France et en Allemagne*, trad. de Pierre Valloton, París, 1967.
Mi vida y mi persamiento, trad. Horacio Maniglia, 2ª ed., Hachette, Buenos Aires, 1962.
- Rieman H., *Manual del Organista*, trad. de A. Ribera y Maneja de la 5ª ed. alemana, Labor, Barcelona, 1929.
- Vierne L., *Mes souvenirs, Cahiers et Memoires de l'Orgue*, III, París, 1970.
Journal, Cahiers et Memoires de l'Orgue, IV, París, 1970.
- Bourdon G., *Orgue et Acoustique*, Hérelle et Cie, París, s. f.
- Veerkamp P., *La mise en harmonie des tuyaux*, *L'Orgue*, N° 122-123, págs. 21 y sig.
- Rougier A., *Les orgues de Jean-Sébastien Bach*, Roudil Freres, Lyon, 1962.
- Florand F., *Jean-Sébastien Bach L'Oeuvre d'Orgue*, Prefacio de Marcel Dupré, Editions du Cerf, París, 1947.
- Billeter B., *L'attaque des jeux a bouches dans l'orgue ancien*, trad. de J. J. Gramm, *L'Orgue* N° 122-3, París, 1967.
- Valloton P., *Albert Schweitzer et la facture d'Orgues*, *L'Orgue*, N° 122-23, págs. 34 y sig., París, 1967.
- Wasita R., *¿Por qué Bach?*, en *Rev. Polonia* N° 10, 1969, págs. 14 y sig.
- Pociej B., *Bajo el signo de Bach* N° 6, 1970, págs. 25 y sig.
- Durufié M., *USA-URSS*, *L'Orgue* N° 122-23, págs. 191 y sig.
- Jouvencel M. de, *Un voyage en Russie*, *L'Orgue* N° 114, págs. 77 y sig.
- Argoeuves M. de *Alexandre Guilmant*, *ibid*, págs. 60 y sig.
- Dufourcq N., *El órgano, Dos siglos de historia del órgano*, en *La Música*, obra colectiva bajo la dirección del N. D., Barcelona 1969, Ed. Planeta, vol. I., págs. 224 y sig., y vol. II, págs. 18 y sig.
L'Orgue en marge des "Amis de l'Orgue" 1957-1967, *L'Orgue* N° 122-123, 1967, págs. 5 y sig.
L'Orgue Français, vol. II *Le Buffet* (aparecido primero), Ed. Picard, París, 1970. Comprende el período 1589-1789.
- Moser J. *Orgelromantik*, diversos comentarios sobre la obra incluida carta de Schweitzer, *Walcker Hasumitteilung*, N° 28, IV 1962, Ludwigsburg, R. F. A.
- Cellier A., *Traité de la Registration de L'Orgue*, Ed. Musicales de la Schala Cantorum, París s. f. (1969).
- Ausseil L., *L'orgue en Catalogue et dans les Pyrénées-Orientales, Cahiers et Memoires de l'orgue*, II 1970.
- Sauer W., *Orgelbau seit 1857*, publicación del Centenario de la Casa Sauer, Frankfurt-Oder, República Democrática Alemana, 1957.
- Organa Europae. Publicación anual de la institución *Concerts Spirituels* dedicadas a "buffets" y composiciones de órganos históricos: 1969-1970-1971, Saint-Die.
- Schlatter V., *Voyage organistique à travers l'Espagne*, *L'Orgue*, N° 83, págs. 112 y sig.
- Raugel F., *Les buffets d'orgues de l'ancien Département de Seine-et-Oise, Cahiers et Memoires l'Orgue*, I 1971.

CONGRESO CONJUNTO DEL CONSEJO INTERNACIONAL
DE MUSICA FOLKLORICA, TERCERA CONFERENCIA
INTERAMERICANA DE ETNOMUSICOLOGIA Y CIDEM,
REALIZADA EN KINGSTON, JAMAICA, ENTRE EL 25
DE AGOSTO Y EL 3 DE SEPTIEMBRE DE 1971

Informe de la Prof. MARÍA ESTER GREBE

A este Congreso Conjunto asistieron cerca de 150 participantes y relatores provenientes de Europa, América, Africa, Asia y Oceanía, contándose con la colaboración de etnomusicólogos de renombre internacional tales como Wachsmann, Seeger, Rhodes, Correa de Azevedo, Tracey, Heins, Karpeles, Waterman, List y otros. Los países socialistas europeos tuvieron asimismo una destacada participación con etnomusicólogos de Rumania, Hungría, Yugoslavia y R.D.A. Un pequeño grupo de investigadores latinoamericanos presentó una serie de ponencias de gran interés. Ellos son: Josefát Roel Pineda de Perú, Ana María Lacatelli de Argentina, Luis Felipe Ramón y Rivera de Venezuela y la suscrita de Chile, presidiendo las sesiones que incluyeron dichas ponencias Isabel Aretz de Venezuela.

En las sesiones de CIDEM se redactaron recomendaciones cuyo contenido apunta, en general, hacia una valoración de la Etnomusicología como disciplina básica proyectada en la investigación y docencia musical latinoamericana con vasto campo de aplicación inmediata. De hecho los educadores musicales propusieron: "Utilizar materiales tomados de la música étnica y de folklore en los cursos regulares de educación musical y en aquellos cursillos nacionales y regionales que se organicen", iniciativa encaminada a lograr tanto una mayor cohesión cultural como una comprensión más adecuada de las auténticas expresiones musicales de los pueblos latinoamericanos.

Entre las recomendaciones sobre la Etnomusicología y Folklore, destacamos las siguientes:

—"Que se promuevan trabajos en equipo integrados por etnomusicólogos, folklorólogos y educadores, para lograr objetivos comunes a largo y corto plazo".

—"Crear la Sociedad Interamericana de Etnomusicología y Folklore, considerando que no existe en el continente americano una entidad de tal tipo que integre a los especialistas de las Américas, con el fin de hacer más eficiente el conocimiento e intercambio de los patrimonios vernáculos de los países miembros".

—"Promover la publicación de serie de discos documentales de los países del continente, a efecto de facilitar la difusión de música folklórica a través

de la radio y la televisión, ya que, en la mayoría de los casos, éstas carecen de materiales auténticos”.

—“Que se advierta a las instituciones o personas responsables de los programas de radio y televisión que las manifestaciones pseudo-folkloricas que comúnmente se presentan van en desmedro directo del patrimonio cultural de los países y que en consecuencia se solicite asesoramiento a los organismos especializados para que indiquen cuales son los conjuntos que están en condiciones de dar una visión representativa y auténtica de su folklore”.

Dada la relevancia de estas recomendaciones considero que ellas deberían ser debatidas y consideradas en sus aspectos básicos para la planificación futura de actividades académicas del Departamento de Música.

María Ester Grebe

REUNION DE LOS GRUPOS DE TRABAJO PARA EL ESTUDIO DE LA MUSICA EN AMERICA LATINA, AUSPICIADO POR UNESCO DE PARIS, EN CARACAS, VENEZUELA, ENTRE EL 22 Y 30 DE NOVIEMBRE 1971

Informe de la Prof. MARÍA ESTER GREBE

La reunión de los Grupos de Trabajo para el Estudio de la Música en América Latina auspiciado por UNESCO de París, se realizó en Caracas, del 22 al 30 de Noviembre de 1971, y contó con la participación de 23 expertos de diversos países latinoamericanos, todos los cuales asistieron a título personal. Ella tuvo por objeto el estudio y promoción de la música de América Latina. En su orientación general, predominó el enfoque de Latinoamérica no segmentada por países sino considerada como un todo. Desde un punto de vista metodológico, prevaleció el enfoque antropológico y social para el estudio de la música y sus relaciones con la cultura.

Los expertos reunidos se dividieron en dos grupos. El primero se dedicó al estudio de la música tradicional en América Latina, subdividiéndose en 3 comisiones de trabajos: una dedicada a orientaciones generales y difusión, otra a la edición de discos y publicaciones y una tercera a trazar un plan de investigación. El segundo grupo tuvo como finalidad específica la redacción del temario detallado de un libro titulado “América Latina en su Música”, subdividiéndose a su vez en cuatro comisiones de trabajo.

La suscrita participó en ambas comisiones, presidiendo la Comisión de Investigación sobre Música Tradicional (Etnomusicología) en América Latina, la cual redactó un informe cuyos contenidos fueron incorporados en el informe final de UNESCO. La suscrita contribuyó, asimismo, con un anteproyecto completo para el libro *América Latina en su Música*.

Debe destacarse en primer término, el carácter netamente americanista de la reunión, en la cual primó un ambiente cordial, fraternal y solidario. Los

debates fueron de alto nivel, con un diálogo abierto al intercambio de ideas y a la colaboración recíproca.

En el informe final, se redactaron recomendaciones generales que estimo de interés resumir a continuación:

1. Fue aprobado, como recomendación principal el plan de la obra *América Latina en su Música*. (Ver Anexo 1).

2. Se aprobaron recomendaciones dirigidas a los gobiernos de América Latina que se refieren a la promoción y difusión de la música vernácula en sus manifestaciones más auténticas. Entre ellas, cabe señalar la siguiente: "Que se establezcan las disposiciones necesarias de defensa del patrimonio tradicional que impidan la indebida apropiación comercial del mismo, su pérdida y extracción de los respectivos países".

3. Se propuso a UNESCO un plan para lograr mayor conocimiento y difusión de la música tradicional, contemplándose aspectos docentes, de investigación y de extensión. El incluye, entre otras materias, la formación y perfeccionamiento de especialistas en música latinoamericana; la realización de proyectos específicos; la formación de un seminario permanente de estudio; la incorporación de la música vernácula latinoamericana al proceso formativo de los pueblos a través de la educación en todos sus niveles; el intercambio de profesionales y estudiantes, como asimismo de materiales musicales; y el incremento de la investigación etnomusicológica.

4. Se aprobó realizar una colección de discos de música latinoamericana. Dicho acuerdo destaca lo siguiente: "Los procedimientos de búsqueda, grabación, selección y estudio de los materiales de la Colección quedarán a cargo de especialistas latinoamericanos de las respectivas áreas con la colaboración de expertos propuestos por la UNESCO y otros organismos internacionales que trabajarán en colaboración con ésta".

5. Entre los acuerdos sobre publicaciones, destacamos la creación de una revista de la futura Sociedad Latinoamericana de Etnomusicología, utilizando, entre tanto, los organismos de publicación existentes, tales como *Revista Venezolana de Folklore* y *Revista Musical Chilena*, para publicaciones de índole etnomusicológica.

6. Entre los diversos acuerdos relativos a investigación, se propone "estudiar áreas musicales latinoamericanas de especial significación y relieve culturales, con el fin de contribuir al conocimiento de expresiones musicales en relación a sus respectivos contextos culturales". Una vez determinados los principales ejes de vertebración cultural de nuestro continente, se eligieron cinco áreas prioritarias de investigación etnomusicológicas: *aymará, quechua, amazonia brasileña, guayana y caribe*.

Cabe destacar que, para todas las iniciativas propuestas, se señala la posibilidad de contar con el auspicio y ayuda de UNESCO y con la coordinación de INIDEF.

Deseo indicar, asimismo, que una destacada etnóloga y musicóloga ecuatoriana, actualmente profesora universitaria en la D.D.R., ha solicitado por mi intermedio venir a Chile para realizar su doctorado en Etnomusicología, ma-

nifestando su deseo de ser dirigida por la suscrita en el trabajo de terreno. Además, el profesor Argeliers León, de Cuba, expresó a la suscrita su deseo de recibir publicaciones musicales de Chile, especificando su interés por obtener a nivel institucional los diversos números de Revista Musical Chilena que están ausentes de su biblioteca especializada. Es muy grato para mi comunicar que diversos etnomusicólogos y compositores latinoamericanos me manifestaron su vivo interés por establecer comunicación, colaboración e intercambio, especialmente en investigación y publicaciones, con nuestro país.

Como complementación de este informe, se agregan tres anexos que detallan los aspectos aquí resumidos.

María Ester Grebe

A n e x o 1

PLAN DEL LIBRO

AMERICA LATINA EN SU MUSICA

Parte I: La Hora Actual de la Música en América Latina.

- Cap. 1. América Latina en la Confluencia de Coordenadas Históricas y su Repercusión en la Música.
- Cap. 2. Expresiones Musicales. Sus Relaciones y Alcances en las Clases Sociales.
- Cap. 3. La Música de América Latina.
- Cap. 4. Raíces Musicales.

Parte II: La Sociedad y el Artista

- Cap. 1. La Materia Prima de la Creación Musical.
- Cap. 2. Adiestramiento del Artista en el Medio Social.
- Cap. 3. Posiciones del Artista en la Sociedad.

Parte III: El Artista y la Obra

- Cap. 1. El Artista Popular.
- Cap. 2. Vigencia del Público Culto.
- Cap. 3. Técnica y Estética.
- Cap. 4. Estudio Comparativo Dentro de la Producción Latinoamericana.

Parte IV: La Obra y la Sociedad

- Cap. 1. La Música como Fachada Cultural.
- Cap. 2. La Música como Mercancía.
- Cap. 3. La Música como Tradición.

Parte V: Política Musical

- Cap. 1. Realidad y Utopía en la Educación Musical.
- Cap. 2. Interignorancia Musical en América Latina.
- Cap. 3. Estadísticas.

A n e x o 2

REUNION DEL GRUPO DE TRABAJO (B) PARA EL ESTUDIO DE LA
MUSICA TRADICIONAL EN AMERICA LATINA. CARACAS,
VENEZUELA, 22 - 30 NOVIEMBRE DE 1971.

Informe final provisional

Los expertos convocados lo fueron a título personal y no como representantes de gobiernos o instituciones. Aquellos que se reunieron en el Grupo B: "Estudio de la música tradicional de la América Latina", eligieron Presidente a la Dra. Isabel Aretz, Vicepresidente al profesor Samuel Martí y Relator al Dr. Argeliers León.

Después de elegir la mesa directiva, el Sr. Kauhanen del Departamento de Cultura de la UNESCO, procedió a explicar las formas de realizar el trabajo, acordándose por los presentes, que se comenzara con una exposición, por los señores expertos concurrentes, sobre el estudio y situación actuales en que se encuentra la música tradicional en América Latina.

Concluida la exposición se procedió a estudiar las principales circunstancias y accidentes que concurren a la música tradicional de América Latina en función de las posibles sugerencias que se estimaron pudieran hacerse a UNESCO para llevar a cabo los fines propuestos por esta reunión de expertos.

Los señores expertos se constituyeron en tres comisiones de estudio, cuyos anteproyectos fueron considerados y discutidos, y aprobados en la forma que aquí se exponen.

Se integraron tres comisiones, la primera dedicada a señalar las líneas generales que deben seguir el estudio y la difusión de la música tradicional latinoamericana; la segunda comisión para fijar las sugerencias para la edición de discos y publicaciones; y la tercera para trazar un plan general de investigación.

Después del trabajo de las comisiones, los expertos se reunieron para estudiar los resultados de los mismos, acordando elevar a UNESCO las siguientes recomendaciones:

Recomendaciones generales a los Gobiernos

Los expertos reunidos proponen:

- a) Que las tradiciones musicales de los pueblos gocen de total libertad de expresión.
- b) Que se establezcan las medidas de todo orden para que no se deformen las expresiones tradicionales musicales de los pueblos.
- c) Que se establezcan las disposiciones necesarias de defensa del patrimonio tradicional que impidan la indebida apropiación comercial del mismo, su pérdida y extracción de los respectivos países.

Alcances del plan propuesto

Los expertos consideraron proponer a UNESCO para lograr mayor conocimiento y difusión de la música tradicional, lo siguiente:

- a) Alcanzar la mayor uniformidad terminológica y de criterios científicos respecto a la recolección y catalogación de los materiales.
- b) Propiciar la fundación de la Sociedad Latinoamericana de Etnomusicología.
- c) Integrar un fondo de documentación de las piezas musicales de acuerdo con las técnicas necesarias de clasificación y archivo.
- d) Contribuir a elaborar y poner en práctica planes y programas de formación y perfeccionamiento de especialistas destinados a trabajar en las áreas latinoamericanas.
- e) Considerar la realización de proyectos de investigación, de difusión, de aplicación, de preservación y reactivación de la música tradicional.
- f) Ayudar a la formación de un seminario permanente de estudio, consulta, documentación y extensión de las tradiciones musicales latinoamericanas, en cuya estructura intervendrán especialistas de los países latinoamericanos, y en su realización se contemplarán los objetivos, los procedimientos y la fijación de los plazos para llevar a cabo la planificación propuesta en esta reunión.
- g) Estimular la incorporación de la música tradicional de la América Latina a los procesos formativos de los pueblos, a través de su utilización en diversas actividades del hombre principalmente en su educación desde los niveles elementales y secundarios.
- h) Facilitar la comunicación y la coordinación, tanto entre los países latinoamericanos como mundialmente de manera de obtener un canje de materiales e intercambios de profesionales, estudiantes e instituciones.

Se propone que la institución que comience a organizar y ejecutar los planes propuestos en esta reunión sea el Instituto Interamericano de Etnomusicología con sede en Caracas, el cual deberá acrecentar sus recursos humanos, téc-

nicos y mecánicos mediante la colaboración de los países latinoamericanos y de UNESCO así como de otros organismos internacionales.

Los especialistas aquí reunidos proponen también que al mismo tiempo se incremente el desarrollo de otros organismos de investigación en América Latina, los cuales recibirán ayuda en sus recursos y la colaboración de los organismos mencionados.

Convenio y realización del plan propuesto

1. Colección de discos UNESCO

a) El objetivo fundamental de una colección UNESCO de discos consistirá en ofrecer un testimonio de la música tradicional latinoamericana dentro del cuadro mundial de esta colección, capaz de fomentar estudios sistemáticos sobre la materia y producir un interés general respecto a las distintas expresiones culturales latinoamericanas en todo el mundo y, especialmente, en la América Latina.

b) Los tipos de música tradicional que se incluirán en una primera etapa de la Colección serán, dado la urgencia de la misma, el de la música aborígen en las áreas que se señalan más adelante, y el de raíz africana, partiendo de aquellas zonas de mayor peligro de perderse su música y sin dejar de contemplar otras expresiones de la música tradicional de América Latina.

c) El criterio de selección de los ejemplos musicales se basarán en la autenticidad y representatividad de los mismos sin omitir los requisitos necesarios, de calidad técnica y acústica de la grabación.

d) Los procedimientos de búsqueda, grabación, selección y estudio de los materiales de la Colección quedarán a cargo de especialistas latinoamericanos de las respectivas áreas con la colaboración de expertos propuestos por UNESCO y otros organismos internacionales que trabajarán en colaboración con ésta.

e) Los materiales recopilados serán enviados a UNESCO. Aquellos no utilizados podrán ser enviados al INIDEF cuando así lo solicite, reservándose su utilización según el contrato de publicación que se establezca sobre las ediciones.

f) Las misiones necesarias para realizar las grabaciones serán organizadas por UNESCO, con la participación de especialistas latinoamericanos de cada región, facilitando los técnicos y equipos necesarios para las mismas.

2. Publicaciones

Los expertos que asisten a esta reunión solicitan de la UNESCO su apoyo para la traducción al español y portugués, y su edición, de obras musicológicas básicas escritas en otros idiomas así como una publicación periódica que recoja la discografía y bibliografía acerca de la música tradicional latinoamericana, superando así los actuales déficit en información, recogidos además en un archivo centralizado y otros regionales.

Los asistentes a esta reunión consideran que una de las actividades que aborde la propuesta Sociedad Latinoamericana de Etnomusicología, sea la publicación de una revista, recogiendo con beneplácito la idea propuesta de utilizar entre tanto los organismos de publicación existentes en América Latina, como la Revista Venezolana de Folklore y la Revista Musical Chilena y otras para la divulgación de los trabajos que se realicen sobre la música tradicional latinoamericana.

Se acordó también solicitar de UNESCO su colaboración para la publicación de la obra "Historia de la Etnomusicología en Latinoamérica" de la que es autora la Doctora Isabel Aretz, dada la importancia que tiene como compendio de los trabajos realizados en América Latina, como instrumento docente y como medio de extensión de la cultura de estos países.

Así mismo se acordó proponer a UNESCO que se lleve a cabo la preparación y publicación de un libro sobre "La América Latina y su Música Tradicional" y que se incluya en la serie que recoja los distintos aspectos del desarrollo cultural de América Latina.

3. Investigaciones

Los expertos reunidos consideran que la investigación etnomusicológica en la América Latina debe responder al cuadro general que presenta la música según quedó expuesto por los propios asistentes a la reunión. Desde un punto de vista general, este proyecto propone estudiar áreas musicales latinoamericanas de especial significación y relieve cultural con el fin de contribuir al conocimiento de expresiones musicales en relación con sus respectivos contextos culturales.

Desde un punto de vista específico, este proyecto se propone realizar a corto plazo estudios intensivos y en profundidad de áreas de urgencia circunscribiendo el área de acción a las regiones andinas, selva y Caribe.

Para delimitar estas áreas se ha considerado las actuales disponibilidades de profesionales capacitados en investigación etnomusicológica del área latinoamericana. Asimismo, se han elegido los principales ejes de vertebración cultural de nuestro continente, el cual contiene manifestaciones musicales de alta representatividad y valor cultural. Las áreas elegidas son las siguientes:

1. Area Aymará
2. Area Quechua
3. Area Amazonia brasileña
4. Area Guayana
5. Area Caribe

1. Area Aymará

Se ha considerado su condición de área unitaria tanto desde el punto de vista cultural como lingüístico, hecho que facilita el trabajo de terreno.

El considerable interés de esta área reside en que ella abarca regiones de cuatro países. Bolivia, Suroeste de Argentina, Sureste de Perú y Norte de Chile. Ella es, por lo tanto, un área supranacional que presentará pronunciadas diferencias en sus expresiones musicales.

2. *Area Quechua*

Hemos elegido esa área en vista de que esa región está habitada por una población muy numerosa cuyo denominador cultural común es el idioma quechua y que es la más representativa de la alta cultura indígena andina.

3. *Area amazonia brasileña*

Se ha considerado prioritario el siguiente proyecto de investigación en el área indígena brasileña, proyecto extensivo, tipo survey, de justificación inmediata debido a los profundos cambios que en la actualidad sufren las sociedades indígenas de la Amazonia brasileña con la construcción en marcha de un sistema de carreteras que cortará la selva, provocando inmediatamente la ruptura de las estructuras socio-culturales de las tribus de esta zona. De acuerdo a lo antedicho proponemos lo siguiente:

Proyecto extensivo: Músicas y culturas musicales de las sociedades indígenas localizadas en el territorio brasileño comprendido por los estados de Amazonas, Pará, Acre, Mato Grosso, Coiás y Maranhao y los territorios federales de Roraima, Amapá y Rondonia.

4. *Area de Guayana*

Hemos abordado con este nombre la población indígena de los territorios Federal Amazonas de Venezuela, las zonas adyacentes de Colombia y las áreas de población indígena de Guyana y de las Guayanas Francesa y Holandesa.

5. *Area Caribe*

Recomendamos, para la investigación de las culturas afroides, tomando como centro el Caribe, considerar las siguientes áreas:

1. Jamaica
2. Haití
3. Antillas Menores
4. Las áreas continentales de cultura afroide que hayan tenido menor atención, como: Guayana, Colombia, Ecuador y otras que se determinen.
5. Brasil, Cuba, Venezuela y Santo Domingo, que han recibido mayor atención.

Se recomienda efectuar inmediatamente tres seminarios de etnomusicología correspondientes a:

1. Sobre el área Aymará y Quechua.
2. Sobre el área Amazonia y Guayanas.

3. Sobre culturas afroides del Caribe y las demás áreas continentales. Para consolidar la forma definitiva y modalidades de ejecución de los proyectos de investigación, se propone, que los seminarios mencionados aquí estén organizados, con la participación de expertos de otros continentes, si fuera necesario, por instituciones competentes existentes en las regiones nacionales, y con la ayuda de UNESCO. Se propone igualmente que la coordinación de estos proyectos de investigación esté a cargo del INIDEF.

A n e x o 3

INVESTIGACION ETNOMUSICOLOGICA EN AMERICA LATINA

*Anteproyecto de la Comisión de Investigación.
(Grebe, Menezes Bastos y Muriel)*

Los objetivos específicos del presente informe se circunscriben a efectuar un diagnóstico general de la situación presente y proponer un plan de acción para solucionar y superar los problemas actuales y poner en marcha planes concretos.

Diagnóstico

1. En cuanto a la investigación sistemática por área, Latinoamérica presenta un desarrollo desigual que se manifiesta en los siguientes aspectos:

- 1.1 Existencia de áreas aún inexploradas, las cuales, ya sea por su difícil acceso o por problemas inherentes a la falta de recursos locales profesionales, no ha sido posible estudiar dificultando el muestreo exhaustivo y su correspondiente visión integral.
- 1.2 Existencia de áreas en pleno proceso de extinción o aculturación acelerado, las cuales exigen atención preferencial en un régimen de prioridades.
- 1.3 Existencia de áreas cuyos materiales han sido coleccionados empíricamente careciéndose de catalogación e investigación sistemática.
- 1.4 Existencia de áreas investigadas pero cuyos materiales son cualitativa y cuantitativamente insuficientes.

2. Los problemas de la investigación etnomusicológica derivan, asimismo, de los déficit de formación metodológica sistemática insuficiente del investigador y de carencia o insuficiencia de material. Ello se manifiesta en los siguientes aspectos:

- 2.1 Problemas de formación profesional que incide especialmente en el campo de la metodología científica que se refleja en la tendencia empírica o meramente descriptiva de trabajos que se limitan a menudo a exhibir datos sin su adecuada elaboración, análisis y evaluación científica con el subsiguiente margen de error.

La formación unilateral del investigador, ya sea exclusivamente musicológica o bien antropológico-social, implica igualmente un desequilibrio que afecta a la orientación integradora profunda del proceso de investigación etnomusicológica.

- 2.2 Problemas de carencia o insuficiencia de materiales que se manifiestan principalmente en la carencia de archivos, tanto sonoros como bibliográficos que proporcionen las fuentes primarias indispensables para la investigación. Asimismo, esto se manifiesta paralelamente en la falta de equipos de calidad profesional el cual unido al entrenamiento técnico son condiciones indispensables para un buen trabajo de terreno y de transcripción y análisis etnomusicológico.

La mayor parte de los problemas de formación profesional etnomusicológica en Latinoamérica se deben a la falta de tradición universitaria en la materia.

Plan de Acción

Tomando como punto de partida la situación recién descrita, proponemos las siguientes medidas que irán en beneficio directo del desarrollo cualitativo de la investigación etnomusicológica en América Latina:

- 1) Establecimiento de un régimen de prioridades enfatizando aquellas áreas que presentan ya sea el peligro de una pronta extinción o aculturación; o bien que debido a la dificultad de su estudio no han podido ser estudiadas adecuadamente. En este sentido, recomendamos dar prioridad al área indígena de Latinoamérica considerando que su riqueza musical permanecen aún inédita e inexploradas en su mayor parte. Su investigación implica necesariamente un dominio tanto de la teoría y práctica antropológico-social y cultural, como de la musicología de parte de las personas o equipos que desarrollen los proyectos pertinentes. En segundo lugar, recomendamos el estudio de los repertorios folklóricos.
- 2) Se recomienda promover no solamente la realización de investigaciones monográficas en profundidad que abarquen áreas circunscritas, sino también iniciar trabajos comparativos tomando como unidad ya sea los géneros o estilos musicales y los estratos socio-culturales.
- 3) Se recomienda iniciar el proceso de la catalogación sistemática y coordinada del material etnomusicológico sonoro y visual según preceptos internacionales aprobados.

- 4) Se recomienda intensificar la capacitación profesional de etnomusicólogos enfatizando la formación científica del más alto nivel y rigor.
- 5) Superar los actuales déficit de materiales bibliográficos y sonoros, organizando un archivo centralizado y otros regionales, promoviendo al mismo tiempo, la edición regular de publicaciones por lo menos en español, portugués e inglés.
- 6) Superar los actuales déficit de equipo profesional de trabajo de terreno y transcripción, solicitando la cooperación de organismos internacionales y, en especial, a UNESCO.
- 7) Fomentar el intercambio de material y experiencias entre profesionales e instituciones latinoamericanas y de otras partes del mundo.

Este informe enuncia una posición general sobre la investigación en América Latina. Si el Grupo lo estimase conveniente, esta comisión podría redactar un plan detallado de investigación etnomusicológica en América Latina.

Colaboran en este número

SAMUEL CLARO. Musicólogo chileno, profesor de la Cátedra de Musicología del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y escénicas y ex director del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile.

Sus investigaciones sobre música culta en el período colonial son el fruto de sus viajes por el continente, en los que ha recopilado, en biblioteca y archivos de catedrales y parroquias, alrededor de 2.000 obras, principalmente religiosas, que ha clasificado y reconstruido en forma científica.

Ultimamente, también, estudió el archivo de la Catedral de Santiago de Chile; catalogó y microfilmó el archivo de manuscritos musicales, transcribiendo algunas de sus obras, entre ellas la Misa en Sol Mayor, de don José de Campderrós.

Permanentemente colabora con estudios musicológicos en revistas de EE. UU. y el continente iberoamericano, especialmente en *Revista Musical Chilena*, de la que fue director durante varios años.

FLORENCIA PIERRET. Realizó sus estudios de Pedagogía en Música, de Directora de Coros y clavecinista en el Conservatorio Nacional de Música, plantel en el que obtuvo las calificaciones máximas. Posteriormente trabajó en el Instituto Interamericano de Educación Musical llegando a ocupar el cargo de Sub Directora. En la actualidad es Directora del Departamento de Pedagogía Musical del Instituto de Música de la Universidad Católica. En el Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica es clavecinista del conjunto. En múltiples ocasiones ha viajado al extranjero a Congresos Internacionales de Educación Musical.

MARÍA ESTER GREBE. Se graduó como Licenciada en Musicología en 1965, en la Universidad de Chile, y realizó durante los años siguientes trabajos de investigación en EE. UU. haciendo uso de becas Guggenheim y Fulbright. En la Universidad de California fue nombrada "investigadora en visita" del Instituto de Etnomusicología y del Departamento de Música; en la Universidad de Indiana, del Instituto de Folklore. Entre sus principales libros y artículos publicados merecen destacarse: *The Chilean Verso: a Study in Musical Archaism* (Los Angeles, Latin American Center, University of California, 1967, 133 pp.); *Modality in Spanish Renaissance Music and Archaic Chilean Folksongs: a Comparative Study* (Ethnomusicology, XI, 3, 1967, pp. 326-342); *Estudio de "Der Stürmische Morgen": un Enfoque Metodológico* (Revista Musical Chilena, Año XVIII, N° 89, pp. 87-104); *León Schidlowsky Gaete. Síntesis de su Trayectoria Creativa 1952-1968* (Revista Musical Chilena, Año XXII, N° 104-105, 1968, pp. 7-52). Por publicar: *Modality in Spanish Vihuela Music of the Sixteenth Century and its Incidence in Latin American Music*. Entre sus obras aún inéditas merecen mencionarse: *Música Ritual Chamánica de la Cultura Mapuche*; *El Timbal Chamánico Mapuche*; *Veinte Canciones Mapuches*; *Estructura Modal de la Música Mapuche*; *Bibliografía Crítica sobre Música Mapuche*; *Un experimento Pedagógico-Musical con Niños Marginales de Santiago*,

etc. En prensa: *Mitos, Creencias y Concepto de Enfermedad en la Cultura Mapuche* (Actas del xxxix Congreso Internacional de Americanistas, Lima, Perú) y *Tipología de Enfermedades Mapuches* (Boletín del Instituto Riva-Aüero, Lima, Perú).

Desde hace tres años trabaja en Comisión de Servicio en la Facultad de Medicina donde realiza un programa académico de investigación y docencia en Antropología y Medicina, además de proseguir sus investigaciones etnomusicológicas.

En 1969 asistió al Congreso de Etnomusicología de Ann Arbor, Michigan y en 1970 al xxxix Congreso Internacional de Americanistas, en Lima, Perú.

En 1971 fue invitada a los Congresos Conjuntos del International Folk Music Council, Tercera Conferencia Interamericana de Etnomusicología y CIDEM en Kingston, Jamaica y a la Reunión Internacional de Expertos sobre Música Latinoamericana, organizada por UNESCO, en Caracas, Venezuela.

MIGUEL CASTILLO DIDIER: profesor de Literatura Neogriega y profesor investigador en la Facultad de Filosofía y Ed., Universidad de Chile; alumno del Curso de Ejecución Superior de Órgano del Conservatorio Nacional. Es secretario de la Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile. Ha realizado traducciones de diversos autores griegos, entre otros de Kavafis, Seferis y Kazantzakis, que han sido publicadas en Argentina, España, Holanda, Grecia y nuestro país.

Crónica

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Actividad del Coro de Cámara y Coro de la Universidad de Chile durante 1971.

El Coro de Cámara, dirigido por Guido Minoletti, realizó en 1971 un total de 35 Conciertos en Santiago, las provincias del norte del país y en Tacna, Perú.

El Coro de la Universidad de Chile, dirigido por el maestro Marco Dusi, actuó en 13 Conciertos Sinfónico-Corales. Cantó el *Magnificat*, de J. S. Bach; *Te Deum*, de Charpentier; *Carmina Burana*, de Orff y la *Misa en Do menor*, de Mozart. Estos conciertos tuvieron lugar en el Teatro Astor, Teatro Municipal y Macabí, de Santiago; en Viña del Mar, en la Universidad Técnica de Valparaíso y en la Iglesia de San Francisco de la capital.

Se puso término a la actividad coral del año, el 30 de diciembre de 1971, con la *Misa en Do menor*, de Mozart, en la Iglesia de San Francisco. Actuó la Orquesta Sinfónica de Chile, el Coro de la Universidad de Chile y los solistas: Florencia Centurión, soprano primera; Patricia Brockman, soprano segunda; Emilio Rojas, tenor y Gregorio Cruz, bajo, todos bajo la dirección del maestro Marco Dusi.

Temporada al aire libre conjunta con la I. Municipalidad de Santiago, Arte Para Todos y Plan de Divulgación Artística.

En la Terraza Caupolicán del Cerro Santa Lucía, el Departamento de Música, Instituto de Extensión Musical, Ballet Nacional Chileno, conjuntos del Teatro Municipal y conjuntos folklóricos y teatrales, iniciaron el 6 de enero una temporada artística al aire libre.

El grupo TEKNOS presentó "Escuela de Mujeres" de Molière, en la primera fecha; al día siguiente actuó la Orquesta Sinfónica de Chile y Coro de la Universidad de Chile en "Carmina Burana", de Orff, con los solistas: Florencia Centurión, soprano; Juan Eduardo Lira, tenor y Carlos Haiquel, barítono, todos bajo la dirección del maestro Marco Dusi.

La Orquesta Filarmónica Municipal, bajo la dirección del maestro Carlos Zorzi, se presentó el 11 de enero. El programa consultó obras de Tschaiakowsky, Beethoven, Gershwin y Strauss.

El 12 de enero, el Ballet Nacional Chileno presentó "Danzas de la Historia" y "Moedades". En esta misma fecha actuó el Conjunto Folklórico del Alba.

Al día siguiente, el grupo TEKNOS, volvió

a presentar "Escuela de Mujeres", de Molière.

La Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por el maestro Eduardo Moubarak, actuó el 14 de enero. Tocaron obras de Händel, Mendelssohn y Beethoven.

El Ballet Folklórico de Chile Pucará, que dirige Ricardo Palma, presentó el 15 de enero, los ballets folklóricos "Norte y Sur" y "Cantata Santa María".

El Teatro del Nuevo Extremo, que dirige Pedro Orthuz, actuó el 16 de enero, presentando "Tartufo", de Molière.

En el Teatro I.B.M., el Ballet Nacional Chileno ofreció una función para alumnos, el 14 de enero, con los siguientes ballets: "Danzas de la Historia", "Moedades" y "Mesa Verde".

La Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por el maestro Eduardo Moubarak, actuó el 15 de enero en el Fortín Prat de San Felipe. El programa consultó: *Händel: Concierto Grosso, Op. 6, Nº 4; Mendelssohn: La Gruta del Fingal y Beethoven: Sinfonía Nº 7.*

El 17 de enero, el Ballet Folklórico de Chile "Pucará" repitió el programa ofrecido anteriormente; el día 18 actuó la Orquesta Filarmónica Municipal, dirigida por el maestro Zorzi. El programa incluyó: *Soro: Tres Aires Chilenos; Beethoven: Concierto Nº 1 para piano y orquesta, solista: Dora Figueroa y Händel: Selección de "El Mesias"* con la participación del Coro Municipal preparado por el maestro Waldo Aranguiz y los solistas: Lucía Gana, soprano; Carmen Luisa Letelier, contralto y Juan Eduardo Lira, tenor.

El Nuevo Teatro Popular C.U.T., que dirige Jorge Gajardo, actuó en la Terraza Caupolicán, el 19 de enero, presentando una adaptación de "El Círculo de Tiza", de Brecht.

"Voces del Trauma" de Juventudes Musicales y el Ballet Folklórico Experimental "Loncurahue", que dirige Arnoldo Lates, actuaron el 20 de enero: este último conjunto presentó "Juegos de Niños", con música de Alvaro Suárez y coreografía del Taller coreográfico de "Loncurahue".

La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Francisco Rettig, ofreció un concierto el 21 de enero. El programa consultó: *Beethoven: Obertura Egmont; Haydn: Sinfonía Londres; Mendelssohn: Obertura "Sueño de una Noche de Verano" y Wagner: Obertura de "Tanhäuser"*.

El 22 de enero, el Ballet Folklórico Pucará, presentó "Desafío" y la "Cantata Santa María de Iquique".

DEPARTAMENTO DE MUSICA

El 28 de noviembre de 1971 se iniciaron los conciertos-exámenes y presentaciones de alumnos en la Sala de la Reforma, de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile. Dentro del marco de toda la actividad musical del Departamento de Música, este ciclo se inició con el Examen del Curso de Música de Cámara del profesor Federico Heinlein, en el que participaron alumnos de primer, segundo y tercer años. El programa incluyó obras de Grandi, Vitali, Sances, Händel, Purcell, Bach, Diabelli, Carse, Durante, Burkhart, López Buchardo y Hindemith.

El 6 de diciembre, los profesores Salvador Vescovo y Tapia Caballero, presentaron a sus alumnos en un recital de Música de Cámara con obras de Malcolm Arnold, Mozart, Milhaud, Garrido-Lecca y Julián Aguirre. En este concierto participaron alumnos de flauta, oboe, clarinete, corno, fagot, violín y piano y el Quinteto de Vientos.

El 9 de diciembre, los alumnos Jorge Cruz, violín; Patricio Barría, cello y Rolando Reyes, piano, dieron un recital con obras de Martini, Beethoven y Mendelssohn.

Los profesores de arpa Clara Passini, Teresa Tixier y María L. García presentaron los cursos de arpa y el profesor Juan Bravo el curso de flauta, el 13 de diciembre. En arpa actuaron alumnos de 1º, 3º, 4º, 5º y 7º año básico y en flauta alumnos de 1º, 5º y 7º año básico. La pianista Carla Davanzo con María Isabel D'Etigny en flauta, tocaron Sonata Nº 2 en Sol Menor de Händel; Aria de Loeillet y Andante en Do Mayor de Mozart.

El Coro de Cámara, dirigido por Ruth Godoy, actuó el 15 de diciembre, en el "Festino ne la Sera del Giove di Grasso", Comedia Madrigal de Adriano Banchieri, en el que participaron las sopranos primera: María Luisa Morales y Silvia Sandoval; Sopranos segundas: Elena Soto y Dora Ruth Elorza; Contratenores: Guillermo Marchant y M. Antonio Guerra; Tenores: Rubén León y Walter Bustos y Bajos: Guillermo Vergara y Marcelo Rosenberg.

El 19 de diciembre actuó el Curso de Opera de los profesores Clara Oyuela, Federico Heinlein y Hernán Würth. Actuaron alumnos de primer, segundo y tercer año. El programa incluyó: *Monteverdi: Orfeo*, Prólogo y escenas del I, II, III y IV actos; *Monteverdi: La Coronación de Popea*, escena del I Acto; *Mozart: Las Bodas de Figaro*, escena del I Acto; *La Jardinería Fingida*, escena del II Acto y Dúo del III Acto e *Idomeno, Rey de Creta*, escenas del I, II y III Actos. Acompañaron los pianistas Olga Medina, Eliana Valle y Osvaldo Silva.

El Curso de Cámara del profesor Tapia-Caballero se presentó el 20 de diciembre

con un programa que consultó: *Schumann: Fantasiestücke para clarinete y piano; Händel: Sonata en Re Mayor para violín y piano; Weber: Dúo Concertante para clarinete y piano; Hindemith: Dueto para clarinete y violín y Mendelssohn: Trio Nº 1 en Re menor para violín y piano*. Actuaron alumnos de 2º y 3er. años.

La profesora Ida Rojas presentó el 22 de diciembre a los alumnos Nibaldo Parra, I año; Guillermo Vergara, II año y Teresa Carvajal, III año. El programa incluyó obras de Juan de la Encina, Paisiello, Caldera, Bach, Scarlatti, Martini, Schubert, Mozart, Händel, Brahms, Wolf y Falla.

El 23 y 27 de diciembre, el Curso de Música de Cámara del profesor Tapia-Caballero, presentó dos interesantes programas: *Schumann: Adagio y Allegro para cello y piano; Beethoven: Sonata Nº 1 para violín y piano en Re Mayor; Darwin Vargas: Momentos de Niños para clarinete, timbales y piano; Brahms: Sonata Nº 1 en Fa menor para clarinete y piano; Loeillet: Trio para flauta, oboe y piano; Schumann: Tres Romanzas para oboe y piano; Bach: Sonata en Si menor para flauta y piano; Amengual: Pequeña Suite para flauta y piano y Rousset: Cuatro piezas para flauta y piano*.

Programación especial artística de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas para UNGTAD III.

La Facultad ha programado un amplio programa artístico para los visitantes extranjeros que asistan a UNGTAD III, entre el 12 de abril y el 14 de mayo de este año.

Esta actividad que abarca conciertos, funciones de ópera, ballet, teatro, folklore y canción popular, se desarrollará todos los días, de lunes a viernes.

Todos los lunes habrá conciertos de conjuntos de CANCIÓN POPULAR con la participación de DICAP, sello grabador de la canción, y de los grupos Intillimani, Hermanos Parra, Quilapayún y el cantante Víctor Jara; los martes actuará el BALLET NACIONAL CHILENO; el conjunto presentará obras de su repertorio tales como: "Calauacán", "Catralla Desciende", "La Silla Vacía", "Modedades", "Mesa Verde", "Carmina Burana", etc.; los días miércoles actuará la ÓPERA NACIONAL CHILENA, presentando el estreno de "Recabarren", ópera con música de Sergio Ortega y libreto de Volodia Teitelboim, además de otras óperas de su repertorio; los jueves habrá un programa denominado CANTOS Y DANZAS DE CHILE con la participación conjunta de la "Agrupación Folklórica Chilena", "Concumén", "Loncurahue" y Margot Loyola y su conjunto; los viernes actuará la Orquesta Sinfónica de

Chile en conciertos en que dará a conocer obras chilenas y latinoamericanas.

La mayoría de esta actividad se realizará en el Teatro IEM de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile y en el Teatro Municipal de Santiago.

"Arte Para Todos" también ha programado nutrida actividad en las Comunas

con la participación de Conjuntos Comunales, Ballet de Cámara de la Universidad de Chile, el Nuevo Teatro Popular C.U.T. de la Universidad Técnica del Estado, Conjunto Folklórico "Del Alba", etc.

El DEPARTAMENTO DE TEATRO de la Universidad de Chile ofrecerá a los extranjeros obras de su repertorio, las que se realizarán en su sala, el Teatro Antonio Varas.

EXTENSION ARTISTICA EDUCACIONAL - JUVENTUDES MUSICALES CHILENAS. RESUMEN DE ACTIVIDADES 1971

Extensión Artística Educacional y Juventudes Musicales Chilenas iniciaron en 1971 un plan de descentralización de sus actividades, para lo cual la Secretaria General de este último organismo, señora Sylvia Núñez, realizó una gira a las provincias del sur, visitando Talca, Linares, Chillán, Concepción, Temuco, Valdivia y Osorno. Este viaje tuvo como finalidad la promoción de solistas y conjuntos dependientes de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y a la vez formar filiales de Juventudes Musicales Chilenas.

Gracias a los contactos realizados con organismos educacionales y juveniles de las provincias visitadas, se efectuaron las siguientes giras:

Del BALLET NACIONAL CHILENO (del 11 al 24 de octubre) a las provincias de Llanquihue, Osorno, Valdivia y Cautín.

De *EDUARDO FERNÁNDEZ*, solista en guitarra, uruguayo, cuyo viaje se debió al intercambio que se realiza entre las Juventudes Musicales de Uruguay y Chile. Esta gira se efectuó del 21 de septiembre al 8 de octubre y comprendió las siguientes actuaciones:

En la provincia de Valparaíso: Aula Magaña U.C.

En la provincia de Santiago: Sala de la Reforma; Santiago College; Graneros: Teatro Municipal y Esc. Rep. O. del Uruguay.

En la provincia de Talca: Teatro Servicio Seguro Social (2 conciertos).

En la provincia de Linares: Teatro de Ensayo; San Javier: Intendencia.

En la provincia de Concepción: Colegio Inmaculada Concepción (2 conciertos); Talcahuano: Salón de Actos C. de Bomberos.

En la provincia de Cautín: Temuco: Colegio Santa Cecilia (2 conciertos).

En la provincia de Valdivia: Grabación Radio U.T.E.; Escuela Anexa Normal; Escuela Normal; Cárcel; Radio Cooperativa Vitalicia; Instituto Comercial y Teatro Universidad Austral.

Total: 21 conciertos.

De la *ORQUESTA SINFÓNICA JUVENIL*. Director: Patricio Bravo.

Esta gira se debió a los contactos realizados con el Conservatorio de Punta Arenas a través de su Directora señorita María Inés Baeriswyl, efectuándose, entre el 13 y 18 de diciembre las siguientes actuaciones:

En la provincia de Magallanes: Tierra del Fuego: Gimnasio de Puerto Porvenir (2 conciertos); Punta Arenas: Gimnasio cubierto; Teatro Municipal (2 conciertos); Escuela Básica Río Seco; Sede Universidad Técnica; Escuela N° 17; Iglesia Catedral; Hotel Cabo de Hornos.

Total: 10 conciertos.

La programación realizada en 1971 comprendió además ciclos de conciertos realizados en la provincia de Santiago.

Puente Alto: Ciclo para el Centro de E. Media, en el Gimnasio Municipal. Actuaron: Coro de Cámara del Coro de la U. de Chile, dirigió Guido Minoletti; Quinteto Enrique Soro; Orquesta Sinfónica Juvenil; Coro Armonía y Juventud, dir. Leonardo Nangari; Balca; Quinteto de Bronces.

Graneros: Para el Liceo de Hombres, en el Teatro Municipal. Actuaron: Coro del Instituto Bancario, dirigió José Gaete; Quinteto Enrique Soro; Orquesta Sinfónica Juvenil; Quinteto de Bronces; Eduardo Fernández, solista uruguayo; Coro Armonía y Juventud.

Talca: U. de Chile, Teatro del Servicio de Seguro Social. Actuaron: Quinteto Enrique Soro; Conjunto Folklórico Voces del Trumao (3 actuaciones: Teatro, Asentamiento y Gimnasio Municipal); Eduardo Fernández.

Linares: Gimnasio Liceo de Niñas: Coro de Cámara U. de Chile; San Javier: T. Municipal, Coro de Cámara U. de Chile. Conjunto Voces del Trumao; Longaví: Voces del Trumao; U. de Chile: Eduardo Fernández.

Llay-Llay: Liceo de Hombres, T. Municipal, guitarra Fernando González, (2 ac-

tuaciones); Voces del Trumao (2 actuaciones).

San Bernardo: Coro Instituto Bancario; Coro Armonía y Juventud; Voces del Trumao.

Sala de la Reforma: Recital de Margot Loyola; Orquesta Sinfónica Juvenil; Fernando González; Eduardo Fernández; Voces del Trumao.

Saint George y Santiago College: Orquesta Sinfónica Juvenil; Coro de Cámara U. de Chile; Eduardo Fernández; Voces del Trumao.

También se realizaron actuaciones para los siguientes establecimientos educacionales: Escuela Manuel Rodríguez; de Química y Geología; Juanita Aguirre; N° 48 de Hombres; Liceos N° 26; N° 25; Gabriela Mistral; Lastarria; N° 8 de Niñas; Santa Cecilia de Rancagua; Mixto de Melipilla; de Curicó; Peñaflo y Doñihue; Colegios Sagrado Corazón; Santa Gema; Instituto Femenino; Superior de Comercio; además para Asimet y Televisión Nacional, actuando los solistas y conjuntos antes mencionados como también Los Amerindios, Inti Illimani y Escuela de Teatro de la U. de Chile.

Extensión Artística Educacional y JJ. ММ.СН. han desarrollado, además, sus regulares actividades de: 1. Promoción de los espectáculos de la Facultad y de todos aquellos que ayuden a la formación cultural de los jóvenes. 2. Obtención de franquicias para todos estos espectáculos, incluyendo discos y libros (convenios con sellos grabadores y editoriales). 3. Organización de: a) cursos; en 1971 dos de folklore dirigidos por Margot Loyola. b) encuentros de jóvenes chilenos con solistas y conjuntos extranjeros: Eduardo Fernández, Orquesta Aragón. 4. Asistencia a Seminarios, entre ello uno organizado por el Ministerio de Educación para profesores de Educación Musical a nivel nacional donde la señora Sylvia Núñez, Secretaria General de JJ.ММ.СН., informó sobre la música extraprogramática realizada por Juventudes Musicales nacionales y extranjeras.

Sylvia Núñez, Jefe Extensión Artística Educacional.

Santiago, enero de 1972.

FESTIVAL DE MUSICA CONTEMPORANEA EN LA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE

Entre el 18 de noviembre y el 2 de diciembre se efectuó el IV Festival de Música Contemporánea, organizado por el Instituto de Música con el patrocinio de la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica y la colaboración de la Embajada de los Estados Unidos.

La Universidad Católica porteña inició este festival en 1968, en Valparaíso, bajo la denominación "Semana de Música Contemporánea", pero desde 1970 se celebra en Santiago.

Esta iniciativa tuvo por finalidad, desde sus comienzos, dar a conocer la producción musical contemporánea de creadores chilenos y extranjeros; ofrecer a los ejecutantes un mayor contacto con la música de nuestros días; atraer al público hacia las manifestaciones musicales actuales y fomentar la creación musical entre las generaciones jóvenes de compositores chilenos a través del encargo de obras. Hasta la fecha se han estrenado obras chilenas comisionadas, de: *Gustavo Becerra: Concierto para clarinete, fagot y oboe; Celso Garrido-Lecca: Antarras; León Schidlowsky: Visiones, Hexáforos y Sonora Música para Amereida* y este año se encargaron dos obras para el festival: *Juan Orrego-Salas: Variaciones Serenas* (In Memoriam Pelayo Santa María) y *Tomás Lefever: Bhairava*.

Una importante innovación de este último festival fue la presentación de conjuntos extranjeros y la vinculación del festival, por primera vez, a corrientes que enlazan la música de concierto con la música popular. Se contó con la participación de Duke Ellington y su orquesta y de Astor Piazzolla y el Conjunto 9 de Buenos Aires.

Mención especial merece la participación, desde el año pasado, del director chileno Juan Pablo Izquierdo, maestro de gran relieve en la interpretación de la música contemporánea; y la invitación, este año, del compositor y director norteamericano Günther Schuller, quien ofreció una conferencia sobre la "La Música del Siglo XX. ¿Evolución o Revolución?" y otra sobre Jazz en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, además de dirigir un concierto con obras de Schuller, Feldman, Ives y Davidovsky, en primera audición en Chile.

Es importante destacar, además, la invitación hecha al Dr. Juan Orrego-Salas, compositor chileno que reside en los EE. UU. y que ocupa los cargos de profesor de composición en la School of Music de la Universidad de Indiana, en Bloomington, y de Director del Latin American Music Center, de Indiana. Orrego-Salas, fundador del Departamento de Música de la Universidad Católica de Santiago en 1960, en emotiva ceremonia, el Gran Canciller de la Universi-

dad, Cardenal Monseñor Silva Henríquez, le hizo entrega del grado académico de "Doctor Honoris Causa" en reconocimiento de su importante labor tanto en el campo de la creación como de la docencia. En seguida, Domingo Santa Cruz, Presidente de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, esbozó un perfil humano y artístico del Dr. Orrego-Salas y le hizo entrega del pergamino que lo acredita como miembro de la Institución. La ceremonia se inició con la segunda audición de las *Variaciones Serenas* del destacado compositor chileno, ejecutada por la Orquesta de Cámara de la Católica bajo la dirección del maestro Fernando Rosas. Inmediatamente después, el Rector Fernando Castillo Velasco hizo uso de la palabra destacando la personalidad del Dr. Orrego-Salas, intervención en la que bosquejó tanto sus aportes a la música en Chile como su importante labor de difusión de la música latinoamericana desde su cargo de director del Centro Latinoamericano de Música de Indiana, en el que existe, gracias a su tesón y desvelos el archivo y colección fonográfica más grande del mundo sobre la música de nuestro continente. Fruto de sus desvelos es el hecho de que el año pasado se ejecutaran 156 obras de compositores de nuestros países y dentro del campo docente, el hecho de que la Universidad de Indiana es la única en el mundo que otorga un doctorado en musicología, con concentración en Música Latinoamericana.

Juan Orrego-Salas dio cima a esta memorable velada con su conferencia titulada "Continuidad y Cambio", en la que realizó un examen introspectivo de lo que significa la creación musical, definiendo a ésta como el vehículo de un poder superior y afirmando que inclusive la más sólida preparación técnica requiere el complemento de aquella chispa, ese hálito que André Gide llamaba "la part de Dieu". Como dijo el crítico Federico Heinlein en "El Mercurio": "Más que conferencia fue una obra de arte que corroboró la elevada jerarquía de quien junto con agradecer títulos y honores, generosamente nos hizo partícipes de su vasto potencial de pensador, músico y amigo".

Primer concierto del Festival.

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, dirigida por el maestro Juan Pablo Izquierdo, inició el Festival en el Salón de Honor de la Universidad, con un programa en el que se tocó: *Arnold Schoenberg: Noche Transfigurada*, en homenaje al 20º aniversario de su muerte. (1951-1971); *Sinfonía Op. 21*, de *Anton Webern*; *Iannis Xenakis: Anaktoria*, para Quinteto de cuerdas, clarinete, corno y fagot, primera audición en Chile; y *Edgar Varese: Ionización*, para 12 percusionistas.

Segundo Concierto.

El Quinteto de Vientos Hindemith inició el programa con: *Suite para Quinteto de Vientos*, de *Günther Schuller*; Jaime Escobedo, clarinete, tocó: *Tres Trozos para clarinete solo*, de *Strawinsky*; Hernán Würth, tenor y Oscar Gacitúa, piano, interpretaron: *Alabanzas a la Virgen*, Op. 49, de *Juan Orrego-Salas*; el Cuarteto de Cuerdas Chile de la Universidad Católica, tocó el *Cuarteto para cuerdas*, de *Carlos Botto*; el percusionista *Guillermo Rifo* tocó su propia obra *Inveniones a Juan Manuel* y se puso término al concierto con *Toccata para Percusión*, de *Carlos Chávez*, en una versión del Grupo Percusión Chile.

Concierto de Música Electrónica.

El compositor y profesor José Vicente Asuar inició la velada con una presentación del "Sintetizador Electrónico" y después se escucharon sus últimas composiciones electrónicas: *Buffalo 71* y *Guararia Rezano*, esta última basada en cantos instrumentales de los indios Guajiro, de Venezuela. Esta velada de música electrónica terminó con la obra de *K. H. Stockhausen: Kontakte*.

Concierto dedicado a Strawinsky y a las obras comisionadas para el Festival.

Se inició este concierto con *Dúo Concertante para violín y piano* (1932) de *Strawinsky*, la ejecución estuvo a cargo de Frida Conn, piano y Fernando Ansaldi, violín; después la orquesta de Cámara, dirigida por Fernando Rosas, tocó: *Concierto en Re*, de *Strawinsky*. En seguida se escucharon las primeras audiciones de las obras comisionadas por el Instituto de Música de la Universidad Católica, las que también fueron ejecutadas por la Orquesta de Cámara bajo la dirección del maestro Rosas: *Juan Orrego-Salas: Variaciones Serenas* (In Memoriam Pelayo Santa María) y *Tomás Lefever: Bhairava*, con Guillermo Rifo, solista en percusión.

Duke Ellington y su orquesta en el Teatro Caupolicán.

Bajo los auspicios del Departamento de Estado de los Estados Unidos, el compositor y pianista Duke Ellington, con su orquesta de jazz, actuó en el Teatro Caupolicán dentro del marco del Festival de Música Contemporánea.

Duke Ellington llegó a Santiago inmediatamente después de una gira por la Unión Soviética, país en el que actuó junto a su orquesta en Moscú, Leningrado, Minsk, Kiev y Tostow. Duke Ellington, nacido en 1899 en Washington, comenzó a viajar con su orquesta en la década de 1920. Su primer

conjunto fue "Los Washingtonianos", grupo con el que se hizo famoso.

Las obras de jazz escritas por Duke Ellington abarcan cuatro décadas y es considerado como uno de los innovadores del género. Sus obras de mayor importancia datan de la década de 1930. Al igual que otros compositores de música popular, Ellington ha incursionado por el campo de la música seria, escribiendo poemas musicales y conciertos —entre ellos el "Deep South Suite", "Black, Brown and Beige" y "Libertarian Suite"— una ópera "My People" y el oratorio "En el Principio Creó Dios".

Duke Ellington presentó en el Caupolicán algunos de sus más rotundos éxitos.

*Concierto dirigido por el compositor
Günther Schuller.*

Günther Schuller nació en Nueva York en 1925. Desde muy joven se dedicó a la música realizando estudios de composición, y dentro del campo instrumental, de flauta y corno. A los 14 años completó su primera sinfonía, a los 16 ingresó a la Orquesta del Ballet Theatre y al año siguiente fue solista de la Orquesta de Cincinnati en su propio Concierto para corno y orquesta. Posteriormente se dedicó exclusivamente a la composición. Su larga asociación con el "Modern Jazz Quartet" y otros conjuntos de Jazz de vanguardia lo destacan como uno de los compositores de jazz más importantes de los Estados Unidos de la llamada "tercera corriente".

Además de su labor como compositor, Günther Schuller es un director que ha dirigido importantes orquestas del mundo entero y que también realiza destacada la-

bor pedagógica. Actualmente es el Presidente del Conservatorio de Boston y ha publicado varios libros sobre materias musicales.

En el concierto dirigido en el Teatro Municipal, Günther Schuller dirigió a la Orquesta de Cámara en un programa que incluyó las siguientes obras en primera audición en Chile: *Charles Ives: Ocho trozos breves de cámara; Mario Davidowsky: Inflexiones; Morton Feldman: De Kooning.* El Quinteto Hindemith inició el programa con *Suite de Günther Schuller; y Gyoergy Ranki, Pentaerophonia.*

Astor Piazzolla y su Conjunto 9.

Se puso término al Festival de Música Contemporánea con la actuación del compositor argentino Astor Piazzolla, alumno de Alberto Ginastera y Nadia Boulanger, quien con sus conjuntos ha revolucionado la música popular argentina. En 1960 forma su "Quinteto" con la idea de que el tango es música para ser escuchada y no solamente bailada. Con este conjunto, para el que escribe numerosas obras, realiza importantes giras por Europa y América. Astor Piazzolla es, además, un intérprete excepcional de bandoneón.

En esta su primera visita a Chile, Piazzolla y su Conjunto 9 ofrecieron un programa que incluyó: *Preludio 9 (1971); Fuga 9 (1971); Divertimento 9 (1971); Homenaje a Córdoba (1971); Zum (1971); y Vardarito (1971); Buenos Aires Hora Cero (1963); Fuga y Misterio (1968); Verano Porteño (1965) y Adios Nonino (1959).*

Los artistas fueron ovacionados por el público que llenaba el Teatro Municipal.

CONCIERTOS

*Dos conciertos del compositor y organista
Miguel Letelier Valdés.*

El 2 y 4 de noviembre de 1971, el compositor y organista chileno Miguel Letelier Valdés, que reside en Buenos Aires, aprovechó una breve estada en Santiago para ofrecer conciertos de órgano. El primero se realizó en la Iglesia de Nuestra Señora de Luján y fue auspiciado por la Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile. El programa incluyó: *J. S. Bach: Preludio y Fuga en Mi menor; de Grigny: Recit de Tierce en Taille; Mozart: Fantasía en Fa menor; Franck: Pièce Heroique y Messiaen: Dieu parmi nous.*

El segundo concierto se realizó en la Iglesia Católica alemana de St. Michael de Santiago, en el que el organista inauguró el nuevo órgano electrónico Ahlborn, de 30

registros, recientemente llegado de Alemania. El programa consultó: *Böhm: Preludio y Fuga; Bach: Trío Sonata Nº 1; Bach: Preludio y Fuga en Si menor; Monteverdi: Pianto della Madonna* para contralto y órgano, solista Carmen Luisa Letelier y *Mozart: Fantasía en Fa menor K. 608.*

*Obras francesas a cuatro manos, curso del
Prof. Rodolfo Lehmann.*

Discípulos del curso de piano del profesor Lehmann del Departamento de Música de la Facultad, presentaron en el Teatro La Reforma una audición de obras francesas a cuatro manos.

El programa se inició con: *Poulenc: Sonata*, tocada por Ximena Cabello y Daniel Navia; *Debussy: Seis Epigramas Antiguos*, que tocaron María Angélica Belaustegui y

Fernando Cortés; *Fauré: Dolly Suite Op. 51*, tocada por Damaris y Doris Orphanopulus y *Bizet: Juegos de Niños Op. 22*, que tocaron Cecilia Plaza y Daniel Navía.

Recitales de Música de Cámara de la Cátedra del profesor Tapia-Caballero.

El profesor Tapia-Caballero presentó en la Biblioteca Nacional los días 15 y 23 de noviembre y 1º de diciembre de 1971 a un grupo de sus alumnos.

En el primer concierto se tocó: *Bach: Trio-Sonata para dos violines y piano*, actuaron Manuel López y Gilberto Cortés, violines y Sonia Oñate, piano; *Mozart: Divertimento para dos clarinetes y fagot*, con Ernesto González y Humberto Castro, clarinetes y Armando Aguilar, fagot; *Schumann: Fantasiestücke Op. 73*, para cello y piano, tocaron Eduardo Valenzuela, cello y Ronaldo Reyes, piano; *Schubert: Cuarteto para flauta, guitarra, viola y cello*, tocaron: Héctor Cortés, flauta; Jorge Rojas, guitarra; Marcelo Loewe, viola y Patricio Barría, cello; y *Mendelssohn: Trío para dos clarinetes y piano*, a cargo de Humberto Castro y Oscar Moya, clarinetes y Silvia Sandoval, piano.

El segundo concierto incluyó: *Bach: Trío-Sonata para flauta, oboe y piano*, que ejecutaron: Héctor Cortés, flauta; Ramón Venegas, oboe y Patricia Castro, piano; *Haendel: Sonata para flauta dulce y guitarra*, con Víctor Rondón, flauta dulce y Roberto Pérez, guitarra; *Milhaud: Trío-Sonata para dos violines y piano*, tocaron: Gilberto Cortés y Manuel López, violines y Elizabeth Rosenfeld, piano; *Castelnuovo-Tedesco: Fantasia para guitarra y piano*, intérpretes: Roberto Pérez, guitarra y Patricia Castro, piano; *Mendelssohn: Trío en Re menor*, para violín, cello y piano, ejecutado por: Jorge Cruz, violín; Patricio Barría, cello y Ronaldo Reyes, piano.

Participaron en el tercer concierto Silvia Sandoval, piano; Nora Devia, violín y Alonso Ferrer, cello, en *Haydn: Trío en Mi Mayor*; Humberto Castro, clarinete y María Angélica Castelblanco, piano en: *Brahms: Sonata en Fa menor Op. 120, Nº 1*; Armando Aguilar, fagot y María Angélica Castelblanco, piano, en: *Saint-Saens: Sonata para fagot y piano* y Eduardo Valenzuela, cello y Ronaldo Reyes, piano en: *Schostakovich: Sonata para cello y piano, Op. 40.*

Recital de Francisco Pino.

El joven cellista chileno Francisco Pino ofreció un recital en el Instituto de Música de la Universidad Católica, con Oscar Gacitúa al piano, el 22 de noviembre de 1971.

Ambos artistas tocaron un bello programa

que incluyó: *Francoeur: Sonata en Mi Mayor*; *Frescobaldi: Tocatta*; *Debussy: Sonata* y *Chopin: Introducción y Polonesa Brillante.*

Recital de Liliana Pérez Corey a beneficio de la Liga Chilena contra el cáncer.

La guitarrista y profesora del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas ofreció, el 30 de noviembre de 1971, un recital de guitarra clásica en el Teatro Municipal, a beneficio de la Liga Chilena contra el cáncer. El programa incluyó obras de Cano, Anónimos antiguos, Bach, Sor, Pujol, José Sirera, Joaquín Malats, Tarrega y Darwin Vargas.

Recital de Melodías Francesas por Carmen Luisa Letelier.

La contralto Carmen Luisa Letelier con Elvira Savi al piano ofrecieron un hermoso recital de canciones francesas en el Instituto Chileno-Francés de Cultura.

El programa incluyó: *Duparc Invitation au voyage*, *Phydille y Chanson triste*; *Poulenc: Le Bestiaire*; *Milhaud: Chansons juives: Chant de nourrice, Chant d'amour y Chant de laboureur*; *Debussy: Le promenoir des deux amants: La grotte y Crois mon conseil*; *Rondels du Duc d'Orleans: Pour ce que Plaisance y Le temps a lassie*; *Chansons de Bilitis: La flûte de Pan, La chevelure y Le tombeau des Naiades*; *Ballades de François Villon: De Villon à s'amy y Que Villon fait à la requeste de sa mère pour prier Notre Dame.*

Cuatro Lunes Corales de Verano organizados por la Universidad Técnica del Estado.

Entre el 13 y 27 de diciembre, el Coro de la Universidad Técnica ofreció en el Teatro Municipal un ciclo de Cuatro Lunes Corales de Verano. Participaron: Coro de los Niños Cantores de Mendoza, director Víctor Volpe; Coro de la Universidad Técnica del Estado con dos conciertos y Coro de la "Familia Domínguez", todos ellos bajo la dirección de Mario Baeza.

El Coro de la Universidad Técnica, siempre bajo la dirección de Mario Baeza, ofreció además, durante diciembre de 1971, 12 conciertos populares en poblaciones, centros universitarios y conciertos sacros en la Iglesia de las Agustinas, El Bosque, Iglesia de Vitacura y conciertos navideños en la Casa de la Cultura de Las Condes y en la propia Universidad Técnica. El conjunto cantó 85 obras distintas durante estos conciertos; desde composiciones barrocas, renacentistas y canto gregoriano hasta obras del folklore chileno y latinoamericano.

Concierto de Música coral alemana cantó el Coro Filarmónico Municipal.

En el Goethe Institut, el 6 de diciembre, el Coro Filarmónico Municipal, dirigido por Waldo Aranguiz, ofreció un hermoso programa con Cantos a la Música germanos de cuatro siglos.

Se inició el concierto con tres canciones de Johannes Jeep (1582-1644) para terminar con canciones dedicadas a la música de Johannes Driessler (1921), pasando por Praetorius, Paul Peuerl, Kaspar Bachofen, Heins Lau y Hugo Distler.

En la segunda parte cantaron el delicioso *Marienlieder*, Op. 22, de Brahms.

Conciertos de Navidad de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica en el Monasterio Benedictino y en la Catedral de Santiago.

La Orquesta de Cámara del Instituto de Música de la uc., el Coro del Instituto de Música, que dirige Guido Minoletti y solistas, ofrecieron dos Conciertos de Navidad dirigidos por Fernando Rosas. El primero

se realizó en el Monasterio Benedictino de Las Condes el 21 de diciembre y el segundo en la Catedral de Santiago, el día 22.

El programa de ambos conciertos incluyó: *Cimaraosa: Concierto en Do menor para oboe y orquesta*, solista Enrique Peña y primera cantata del "Oratorio de Navidad" de J. S. Bach, con Carmen Luisa Letelier, contralto; Emilio Rojas, tenor y Gregio Cruz, bajo. En el Monasterio Benedictino el programa se inició con *Mozart: Pequeña Serenata Nocturna* y en la Catedral de Santiago con *Händel: Concerto Grosso*.

Concierto de Navidad de la Orquesta Filarmónica y Coro Filarmónico.

En el Templo de San Francisco, la Orquesta y Coro Filarmónico del Teatro Municipal, dirigidos por el maestro Juan Carlos Zorzi, ofrecieron un Concierto de Navidad con: Brahms: *Marienlieder* y *Händel: "El Mesías"* en el que cantaron los solistas: Ida Rojas, soprano; Carmen Luisa Letelier, contralto; Juan Eduardo Lira, tenor y Pablo Castro, bajo.

NOTICARIO NACIONAL

Decano Elisa Gayán designada Profesor Emérito de la Universidad al acogerse a jubilación.

Elisa Gayán, Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile la primera mujer decano en la historia de la Universidad, se acogió a jubilación. Con este motivo, la Corporación rindió un homenaje a la interrumpida labor realizada, durante cuarenta y tres años por Elisa Gayán, dentro de la Facultad, y le confirió el título de Profesor Emérito de la Universidad de Chile.

Su incansable preocupación por la vida musical chilena la llevó a crear la Asociación de Educación Musical en 1946, cuya labor puede sintetizarse en tres grandes rubros: *Festivales Corales* anuales de todos los colegios del país; *Extensión Artística* que incluye la colaboración con otros organismos, cursos de perfeccionamiento para el profesorado, giras y visitas interescolares, intercambios con el exterior, y la actividad musical controlada en el medio trabajador, y *Difusión* a través de la radio y publicaciones. Elisa Gayán fue la Presidenta de la Asociación de Educación Musical hasta que asumió el Decanato.

Otro importante hito en su carrera pedagógica fue la creación de la Escuela Musical Vespertina en 1960, en la que se imparte cultura musical a gran número de estudiantes universitarios, empleados y obre-

ros que, por razones de horario derivadas de su trabajo, no pueden seguir cursos regulares de música e instrumentos en el Conservatorio Nacional. El profesorado fue elegido entre los miembros docentes del Conservatorio Nacional, se aplican los mismos planes de estudio de este establecimiento y los exámenes son válidos. Elisa Gayán dirigió la Escuela Musical Vespertina desde su creación hasta que asumió el Decanato. El éxito de esta iniciativa ha ido en aumento y en la actualidad es un establecimiento que imparte educación musical a más de mil doscientos alumnos.

Desde el Decanato impulsó la creación de nuevas carreras dentro del Departamento de Música de la Facultad, tales como los Cursos de Electro-Acústica y Tecnología del Sonido para trabajadores de Radio y tv; cursos de Danza Infantil, Danza Académica y Danza Moderna; Talleres Libres de Composición, a los que pueden concurrir músicos folkloristas y populares, y en la Escuela Musical Vespertina creó la Carrera de Educación Musical para la enseñanza Básica, dedicada a los profesores normalistas en ejercicio; Carrera de Instructores de Banda, de Coro, de Folklore y de Diseñador Teatral, todas de corta duración.

Asociación Nacional de Compositores elige nueva directiva.

El 2 de diciembre de este año, la Asociación Nacional de Compositores eligió nue-

va directiva. Fue reelegido como Presidente el compositor Juan Amenábar; Secretario: Juan Lemann; Tesorero: Roberto Escobar y Consejeros: Angel Hurtado y Tomás Lefer. En 1971 ingresaron a la Asociación los compositores: Estela Cabeza, Juan Mesquida, Héctor del Pino y Hernán Ramírez.

Violinista Alvaro Gómez Aguilera becado al Conservatorio Tchaikowsky de Moscú.

El Gobierno de la URSS becó por tres años al violinista de 21 años, Alvaro Gómez Aguilera para que realice estudios de perfeccionamiento en el Conservatorio Tchaikowsky de Moscú.

Alvaro Gómez inició sus estudios musicales en el Liceo de Antofagasta con su padre, maestro de música de ese plantel y posteriormente en el Conservatorio Nacional de Música con los profesores Gloria González, Luis Mutschler y Alberto Dourthé, su último maestro. Su excepcional talento lo había llevado a ocupar el cargo de violín solista de la Orquesta Filarmónica en el Teatro Municipal.

Treinta Años de Danza profesional en Chile e inauguración del Archivo Municipal e Internacional de Danza y Ballet "Elena Poliakova".

El 13 de diciembre, en el Teatro Municipal, se celebró los 30 Años de la Danza profesional en Chile. Durante el espectáculo que ofrecieron el Ballet Nacional Chileno de la Universidad de Chile, el Ballet Municipal de Santiago, el Ballet Juventud y Ballet Folklorico del Ministerio de Educación, el Ballet Pucará y el BALCA, Ballet de Cámara de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile, se otorgaron medallas o pergaminos a personajes cuya relevante actuación en favor de la danza hicieron posible el actual movimiento dancístico nacional.

Entre los galardonados figuraron la maestra Elena Poliakova, y el gran coreógrafo Ernst Uthoff, fundador hace tres décadas del Ballet Nacional Chileno. Diplomas de honor fueron entregados a Lola Botka, Ludmila Grechaninoff, André Haas, Doreen Young, Octavio Cintolesi, Vadim Sulima y Patricio Bunster, por su larga y meritoria labor de pioneros de la danza en Chile, lo mismo que a Claire Rubilant, quien desde hace seis años ha juntado la valiosísima colección del Archivo Municipal e Internacional de Danza y Ballet "Elena Poliakova", que se inauguró oficialmente en esta misma oportunidad.

Todos los conjuntos presentaron obras de su repertorio.

Concertos que ofrecerá el Instituto de Música de la Universidad Católica durante UNCTAD III.

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, dirigida por Fernando Rosas, inaugurará la serie de conciertos que el Instituto de Música de la Universidad Católica ofrecerá a los invitados extranjeros a UNCTAD III. Este primer concierto se realizará el 19 de abril en el Salón de Honor de la u.c. Posteriormente, la Orquesta de Cámara actuará el 24 de abril en el Teatro Municipal; el 25 de abril, en la Catedral de Santiago, se cantará la Misa en Sol Mayor, de don José de Camoderrós: este mismo conjunto ofrecerá el 16 de mayo un concierto en la Iglesia de San Francisco y el 24 de mayo actuará en el Salón de Honor de la u.c.

El Conjunto de Música Antigua actuará el 10 de mayo en la Iglesia de San Francisco; el 17 de mayo en el Salón de Honor de la u.c.; el 22 de mayo en el Teatro Municipal y en un Concierto Barroco el 26 de abril, conjuntamente con la Orquesta de Cámara y el Quinteto Hindemith, en el Salón de Honor de la u.c.

El Cuarteto Chile, Quinteto Hindemith y Grupo de Percusión ofrecerán dos conciertos mixtos el 3 y 10 de mayo en el Salón de Honor y el pianista Oscar Gacitúa dará un recital el 2 de mayo en el Teatro Municipal.

Además de estos conciertos, todos los conjuntos del Instituto de Música ofrecerán conciertos en salas de Las Condes, Providencia, La Reina, San Miguel y Conchalí.

Jornadas Musicales de las Universidades Católicas de Santiago y Valparaíso.

Entre el 15 y 30 de enero de 1972 se realizó en Valparaíso el Encuentro Nacional de Educación Musical y el Festival que conformaron las Jornadas Musicales que las Universidades Católicas de Santiago y Valparaíso organizaron en esta última ciudad. Las Jornadas Musicales se realizaron en base a una serie de cursos, mesas redondas y conferencias, exposición de instrumentos y conciertos ofrecidos por los distintos conjuntos del Instituto de Música de la Católica de Santiago, solistas nacionales y extranjeros.

Los cursos dictados a alumnos de las Escuelas Normales con mención en Educación Musical y a profesores de Educación Musical en ejercicio desde la Enseñanza Básica a la Superior y Normal, fueron: "Método Orff", profesor Antonio Yepes; "La Educación Musical como síntesis", profesora Violeta Hemsy de Gainza, argentina; "La audición musical dirigida en la Escuela", profesores Carlos Botto, Florencia Pierret y Juana Corvella del Instituto de Música de

la Universidad Católica de Santiago; "Taller de dirección coral", profesor Jaime Donoso de la ucv; "Nuevos enfoques de la Lectura Entonada", profesor Luis Poblete, del Instituto de Música de ambas Universidades; "Taller de Educación Rítmico-Auditiva" profesora Helia Saldías y Carlos Miró y "Danzas Chilenas" por la profesora Margot Loyola.

Las charlas ofrecidas incluyeron: "La actividad musical en la sociedad actual", por el profesor Fernando Rosas; "Música y Compositores Chilenos", por el profesor Roberto Escobar y "Visión de la Música en el acontecer histórico", por el profesor Carlos Poblete.

Despedida del maestro soviético Eugenio Valukin.

Después de dos años de permanencia en Chile, el famoso maestro ruso Eugenio Valukin volvió a su patria. Antes de partir, realizó una función de despedida en el Teatro Municipal con sus alumnos del Departamento de Danza de la Universidad de Chile.

Además de los cursos en la Escuela de Danza, el maestro Valukin trabajó con el Ballet Nacional Chileno, dio un curso especial para varones y un curso de metodología dancística dictado para profesionales interesados en la docencia.

El maestro Valukin regresó a su patria para reintegrarse a la Escuela del Bolshoi de Moscú.

Festival Nacional de Orquestas de Niños.

Entre el 18 y 22 de enero se celebró en Santiago y Valparaíso el Festival Nacional de Orquestas de Niños, organizado por la Dirección de Educación Básica y Normal. Al evento concurren las orquestas de niños de Antofagasta, Copiapó, Ovalle, Chillán y Talcahuano.

El objetivo de este Festival fue difundir la actividad artístico-musical relevante de algunas escuelas de educación básica del país.

Gira del Ballet Municipal.

Entre el 10 y 17 de enero, el Ballet Municipal realizó una gira de difusión artística que se inició en Chillán y que continuó con actuaciones en Los Angeles, Temuco, Osorno, Valdivia, Puerto Montt y Concepción, para terminar en la provincia de Valparaíso los días 27, 28 y 29 de enero.

Durante la gira se presentaron en dos funciones diarias, con los ballets "Coppelia", "Bacanal", la suite "Cascanueces" y "Can Can".

Críticos de Arte otorgan premios 1971.

El Círculo de Críticos de Artes de Santiago otorgó los Premios de la Crítica a los artistas que más se destacaron en 1971. Con respecto a música, ballet y ópera, otorgaron los siguientes galardones: Arnaldo Fuentes, violoncellista, por su labor como ejecutante y pedagogo; al maestro Stanislav Wislocki, como el mejor artista extranjero que visitó el país en 1971; en ballet el premio le fue otorgado a Rosario Llansol, bailarina solista del Ballet Municipal, por su actuación en "Coppelia" y al maestro ruso Eugenio Valukin por su labor pedagógica; en ópera, al baritono Carlos Haiquel, por ser el cantante más destacado de 1971. El premio a un artista extranjero en ópera fue declarado desierto.

En esta misma oportunidad, el Círculo de Críticos de Arte eligió al nuevo directorio: Federico Heinlein, presidente; José Rodríguez, secretario; Alberto Cornejo, tesorero y directores: Carlos Maldonado y Yolanda Montecinos.

Gustavo Becerra, Premio Nacional de Arte en Música 1971.

El 31 de diciembre de 1971, el Jurado del Premio Nacional de Arte otorgó este galardón al compositor Gustavo Becerra Schmidt.

El premio fue discernido por el Rector de la Universidad de Chile, Edgardo Boeninger, que presidió el Jurado y por los señores: Roberto Escobar, en representación de la Asociación Nacional de Compositores; Rolando Alarcón, en representación del Ministerio de Educación; Eduardo Moubarak, por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile y Alfonso Letelier, en representación de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile. Como ministro de fe actuó el Sr. Luis Arenas, de la Universidad de Chile.

La *Revista Musical Chilena* dedicará el número correspondiente a Julio-Septiembre de 1972, al Premio Nacional de Arte, Gustavo Becerra.

Juan Pablo Izquierdo dirigirá en Europa durante cuatro meses.

A partir del 1º de enero, el brillante director de orquesta chileno, Juan Pablo Izquierdo, ha sido invitado para dirigir conciertos en varios países europeos. El 21 de enero dirigió un Festival de Música Latinoamericana en Frankfurt, concierto en el que incluyó obras de Revueltas, el chileno León Schidlowsky y el argentino Alberto Ginastera. En el Festival de Música Contemporánea de Varsovia, dirigió "La Orestida" del compositor griego Xenakis.

El maestro Izquierdo, después de cumplir

compromisos en varios países europeos, regresará a Chile en abril.

José Vicente Asuar realizó en EE. UU. trabajos de investigación en el campo de la música de computadores.

Agraciado con una beca Fulbright en calidad de profesor visitante, el compositor José Vicente Asuar trabajó, entre febrero y agosto de 1971, en la sede de Buffalo de la Universidad de Nueva York, en una investigación en el campo de la música de computadores.

En 1970 José Vicente Asuar obtuvo el Primer Premio en un Concurso Internacional sobre música electrónica y de computadores auspiciado por el Dartmouth Arts Council. A este Concurso se presentaron más de 200 obras de todo el mundo, algunas de ellas provenientes de los estudios más conocidos y mejor dotados del mundo. La obra premiada, *Divertimento* de J. V. Asuar, ha sido editada en disco por el sello vox Productions de Nueva York. El Jurado que le otorgó el premio estuvo integrado por Francois Bayle, director del Estudio de Música Experimental de la O.R.T.F. (París, Francia); John Randall, del Estudio de Música Electrónica de la Universidad de Princeton en Nueva York y el compositor Salvatore Martirano.

Durante su permanencia en Buffalo, en 1971, J. V. Asuar desarrolló un método para comandar instrumentos de música electrónica por medio de un computador, método que perfeccionó hasta lograr una serie de resultados que grabó en cinta magneto-fónica para fines de difusión.

Además, durante su visita, aprovechó las facilidades que le ofrecieron en el estudio de música electrónica de la Universidad de Nueva York, para componer una nueva obra: "Buffalo 71", obra que fue estrenada en Chile durante el Festival de Música Contemporánea del Instituto de Música de la Universidad Católica. Durante su permanencia en EE. UU. tuvo también la oportunidad de ofrecer varias charlas y conciertos con obras suyas en distintas ciudades del país.

A su regreso, J. V. Asuar, presentó en el Teatro de la Reforma, el 1º de diciembre de 1970, la primera obra realizada en Chile por medio de computadores. Se trata de su obra *Formas*, realizada por medio del computador IBOR 360 del Centro de Computación de la Universidad de Chile. Esta obra es el fruto del proyecto *Formas Probabilísticas Orientadoras a la Creación Musical*, labor iniciada en 1970 por el grupo de investigadores en Tecnología del Sonido, que dirige el profesor Asuar. Sobre este proyecto el profesor Asuar escribirá un artículo en un próximo número de *Revista Musical Chilena*.

Formas fue interpretada, en su primera audición en Chile, por un conjunto de música de cámara que dirigió el maestro Eduardo Moubarak.

Citaremos a continuación párrafos de la crítica de John Dwyer sobre el concierto con obras de J. V. Asuar ofrecido durante los "Summer Concert Series" de la Universidad de Buffalo en el Baird Hall:

"José Vicente Asuar, chileno, becado por Fulbright, ahora asociada al Center for the Creative and Performing Arts de la Universidad de Buffalo, sede de los Creadores Asociados, todavía no es una personalidad muy conocida en los EE. UU., pero sí es importante en América Latina, Alemania y España. Obtuvo su pasaporte de ingreso a este país en Dartmouth, donde ganó el Premio del Arts Council correspondiente a 1970. Tengo la certeza que volveremos a oír hablar de él, después de este estreno en Buffalo, en el que dio a conocer obras que revelan claramente su talento.

Dos obras tituladas "Catedral" y "Kaleidoscopio" pertenecen a "Imágenes de Caracas" escritas para celebrar el 400 aniversario de la ciudad venezolana.

Después vino "Guararara Repano", una fantasía basada en auténticas canciones indias antiguas de Venezuela con los temas básicos grabados en la jungla misma.

El "Divertimento" del compositor es de género más liviano y despreocupado y citando su sabroso estilo retórico personal, en las notas al programa, "no exento de humor".

Se puso término al programa con "La Noche" inspirada en la teoría "explosiva" del universo. Explota y continua hacia la expansión de galaxias tonales, colisiones y trayectorias.

La Música Electrónica suena frecuentemente más como un ensamblaje que una composición, por muy diestra e imaginativa que esta sea. Pero estas obras de Asuar dan la impresión convincente de ser la expresión del artista mismo, a pesar del origen generador y modulador del sonido.

Además, tienen una calidad romántica y presentan sentimientos conocidos desde siempre al corazón humano, a pesar de que pueden ser extraños al oído del hombre.

"Repano", específicamente, basado en canciones indias, transmite una atmósfera candente, en la que se escucha la trompa del pastor y las flautas de caña sobre el murmullo del agua y de las hojas.

Aunque parezca extraño comparar la jungla venezolana con Tennyson, esta obra hace recordar los versos del poeta británico: "miríades de riachuelos precipitándose por la oradera, el gemido de palomas en olmos inmemoriales y el murmullo de avejas inumerables".

xxiv Festival Coral de la Asociación de Educación Musical.

La Asociación de Educación Musical de Chile celebró desde el 15 al 21 de noviembre de 1971, los xxiv Festivales de Corales, que se inauguraron en el Teatro Municipal.

En esta ocasión se presentaron 7 Grupos Folklóricos de Canto y Danza; 2 Conjuntos de Guitarras; 4 Coros seleccionados; 3 Coros Masivos y una Orquesta Rítmica de Enseñanza Preescolar.

La Secretaria de la Asociación, Sra. Marcela López, rindió un homenaje a la Directora de la Asociación de Educación Musical, Srta. Elisa Gayán, ex Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile y dio a conocer la extensa labor realizada por este organismo al servicio de la Educación Musical chilena.

Los establecimientos educacionales realizaron presentaciones, posteriormente, en la Sala de la Reforma, en la que se presentaron: 18 Liceos de Enseñanza Media, entre ellos 4 Interescolares; "Armonía y Juventud", conjunto formado por 6 Liceos; el Instituto Comercial Nº 6 con el Instituto Barros Arana y el Técnico Nº 2; el Instituto Nacional y el Liceo Nº 5 de Niñas, además del Encuentro Orquestal con la participación de las siguientes orquestas infantiles de provincia y Santiago, en el Estadio Manuel Plaza de Ñuñoa: Orquesta Infantil de la Escuela de "Cultura y Difusión Artística" de Copiapó, director Hugo Garrido; Banda Infantil de Chile Chico, director Carlos Figueroa; Orquesta Filarmónica Estudiantil de la Escuela Superior de Música, director Luis Cocas R.; Conjunto de Música Antigua, director Rogel Toledo y Conjunto de Flautas Dulces del Colegio Saint Gaspar, director Néstor Acuña.

Entre los conjuntos de la Enseñanza Particular Básica, se presentó el Coro de Niños Cantores de Murialdo, director Padre Luis Masson; Liceo Santa María (Hermanas de la Caridad), director Hugo Sanhueza; Coro "Nido de Águilas", director Eleazar Villena.

La Semana Coral terminó con la presentación de Coros Extraescolares y Universitarios en el Salón de Honor de la Universidad de Chile. Entre los conjuntos que participaron estuvo el Coro de Cámara de la Universidad de Chile, el Coro Polifónico de Santa Cruz, el Coro de la Casa de la Cultura de Ñuñoa y el Coro Niño y Patria de Carabineros, conjunto este último que demostró, una vez más, la magnífica disciplina lograda en el canto coral por niños de situación irregular.

Cuarto Festival de Música de Frutillar.

Entre el 13 y 27 de febrero se celebró el 4º Festival de Música de Frutillar bajo la

dirección del maestro Ernest Huber-Contwig. La orquesta integrada por 36 músicos incluyó la participación de algunos aventajados alumnos de instrumentos.

La Orquesta Nacional de la Radio Televisión Francesa visitará Chile en mayo de este año.

La Orquesta de la ORTF, integrada por 108 profesores, bajo la dirección del maestro Jean Martinon, realizará una gira por Latinoamérica bajo el auspicio de la Radio Televisión Francesa y la Asociación Artística Francesa del Ministerio de Asuntos Culturales.

El famoso conjunto francés ofrecerá tres conciertos en Chile, dos en Santiago, en el Teatro Municipal —uno de los cuales tendrá el auspicio del Mozarteum de Chile— y uno en Valparaíso en la Universidad Federico Santa María.

En estos conciertos, la Orquesta de la ORTF tocará obras del siglo XX; Debussy, Ravel, Strawinsky, De Falla, etc.

Ballet Nacional de Cuba incluye en su repertorio "Calauacán" de Patricio Bunster.

En su gira internacional por varios países europeos, el Ballet Nacional de Cuba que, durante su visita al extranjero, participó en el VIII Festival Internacional de la Danza en París, obteniendo el "Grand Prix de la Ville de París" entregado a su máxima figura, Alicia Alonso, la famosa compañía cubana incluyó en su repertorio "Calauacán" del coreógrafo chileno Patricio Bunster, actual director del Departamento de Danza de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile.

Dos jóvenes músicos suecos: Folke Rabe y Jan Bark visitan Chile.

El compositor Folke Rabe pertenece al Instituto Nacional Sueco de Conciertos, en el que dirige la sección Experimental de Música Electrónica. La citada institución es el organismo que distribuye toda la actividad musical del país.

La labor primordial de este joven compositor sueco que dejó de componer en la forma tradicional porque considera que escribir música como se ha hecho hasta la fecha no cumple con el cometido total del hacer musical, dentro del Instituto se dedica a la educación experimental proyectada hacia la problemática social. Suecia —nos dice— es un país en el que existen problemas sociológicos y culturales de toda índole, específicamente dentro del grupo de los emigrantes, los que cada día llegan al país en mayor número. Su labor consiste en integrar a estos grupos al medio sueco pero

cuidando de mantener sus tradiciones raciales y culturales. El Instituto se preocupa específicamente de la solución de los problemas sociales de todo tipo a través de una experimentación continuada. Su actividad habitual es, por lo tanto, la integración de la sociedad a través de la música.

Jan Bark, por su parte, se interesa más que en la composición misma, en los medios a través de los cuales puede hacerse música. Comenzó por ser profesor de educación musical, pero al no encontrar en las instituciones educacionales la suficiente flexibilidad, ingresó a la Televisión. En Suecia la Televisión es estatal y conjuntamente con la Televisión de Escandinavia y de Alemania se producen programas educacionales ideales en los que música e imagen forman un todo compacto. Estos programas no son clases prontamente tales, sino que experimentos informativos en los que Bark enseña al personal bajo sus órdenes a estar continuamente creando formas nuevas siempre conectadas con la música.

Ambos músicos nos dicen que son muchos los compositores jóvenes suecos que en la actualidad se sienten más atraídos por la función social de la música que por la composición misma. Durante la década de 1960 hubo un gran auge de compositores en Suecia, pero en la actualidad éstos se preocupan primordialmente de las relaciones sociales y buscan solución a los problemas de alienación del hombre que ha producido la alta industrialización y la urbanización. Organizan conciertos al aire libre de pequeños grupos y buscan con ahínco el encuentro humano a través de la música como antidoto a la civilización maquinista y deshumanizada.

Folke Rabe y Jan Bark vinieron a Latinoamérica invitados por la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea para dictar cursos de verano durante los Primeros Cursos de Música Contemporánea Latinoamericana celebrados en Montevideo, entre el 8 y 22 de diciembre. Las becas de estudio que les habían concedido en Suecia las cambiaron por una visita al continente y hasta la fecha han visitado Brasil, Argentina y Chile para luego seguir a Bolivia, Perú y Trinidad. Quieren volver con la más completa información posible sobre la creación musical de nuestros países.

Al pedirles una impresión sobre la música escuchada en los países ya visitados nos di-

cen que para ellos lo primordial, hasta el momento, han sido los contactos personales con los compositores y el establecer relaciones a fin de crear intercambios futuros de partituras, discos y cintas magnetofónicas. No han podido escuchar mucha música, pero sí han recopilado gran número de grabaciones y partituras para poder estudiarlas a su regreso. Sus intercambios de ideas con los compositores jóvenes que no quieren imitar lo europeo sino que crear una música auténticamente latinoamericana ha sido lo realmente positivo de su visita.

En Chile han tenido la oportunidad de escuchar las creaciones de toda la joven generación además de grabaciones de música colonial y folklórica. Dentro del campo de la música culta les ha impresionado muy específicamente la obra de Gustavo Becerra, León Schidlowsky, Roberto Falabella, Sergio Ortega, Tomás Lefever y Fernando García.

En la próxima etapa de su viaje, en Perú y Bolivia, se dedicarán específicamente a la música étnica.

Consejo Cultural de Providencia otorga una medalla de oro a Jimmy Brown por los valiosos servicios prestados a la cultura por Radio Andrés Bello.

El regidor Gastón Meza Puig, de la Municipalidad de Providencia, hizo entrega al dueño de Radio Andrés Bello, Jimmy Brown, de una medalla de oro por los valiosos servicios prestados por esa emisora a la difusión de la música culta, contribuyendo con ello a elevar el nivel cultural y espiritual de la población. Los miembros del Consejo Cultural de Providencia reconocieron el alto nivel educativo de la labor de Jimmy Brown y Ludmila Ibatulin, su ininterrumpida labor y la influencia que ambos han tenido en la formación musical de la juventud.

Hace ya doce años que Radio Andrés Bello inició sus transmisiones con una programación bien coordinada y avisos sobrios. Es una emisora que no pretende ser una cátedra musical sino que, más bien, da al auditor solaz, tranquilidad interesándolo por todos los aspectos de la cultura, en los que la música tiene sitio de preferencia. Sus audiciones abarcan la música de todos los tiempos y de todos los géneros, pero siempre cuidando la óptima calidad de cada programación.

NOTAS DEL EXTRANJERO

Estreno de "Volte" Op. 67 de Juan Orrego-Salas en el 50 Aniversario de la Eastman School of Music.

La Eastman School of Music, de la Universidad de Rochester, encargó al composi-

tor chileno Juan Orrego-Salas, una obra de cámara para celebrar el 50 Aniversario de su fundación. La obra fue estrenada el 11 de diciembre de 1971 en el Kilbourn Hall, de la Eastman School of Music, por la Orquesta de Cámara que dirige Walter

Hendl. Además de la obra de Orrego-Salas, "Volte", Op. 67, con John Balme al piano, el programa incluyó "Music for Chamber Orchestra", de David Diamond y "Entertainment N° 4 for French Horn and Chamber Orchestra", de Alec Wilder. Todas estas obras de encargo tuvieron su primera audición mundial en este concierto.

Orrego-Salas terminó "Volte" en marzo de 1971. Esta obra surge de un tema que parte de la repetición de un sonido que luego pasa por doce transformaciones o variaciones de creciente velocidad y densidad para volver a repetir el sonido original. La obra está escrita para piano concertante, catorce instrumentos, arpa y percusión.

El pianista inicia la obra pulsando la cuerda del *Mi*, dentro de la caja de resonancia de su instrumento. Luego el vibráfano, arpa y pianista —que ahora usa el teclado— realizan repeticiones alternadas de este tono que luego expanden ascendiendo y descendiendo hasta abarcar toda la escala cromática. Se inicia la primera variación *di lontano* partiendo del registro agudo del piano, con *glockenspiel* y arpa, incorporándose luego todo el conjunto; luego sigue la segunda variación, *solemne*, en la que prevalecen "clusters" de instrumentos de bronce. Un *allegro*, basado en rápidas alternancias métricas y acentuaciones inesperadas, lleva hacia un *moderato* de carácter impresionista y luego a un *risoluto* de rica textura armónica y figuras rítmicas obstinadas. El *agitato* que sigue, constituye el centro de gravedad de la obra. Estructuralmente es la más densa de las secciones y temáticamente alterna con los elementos básicos de la obra, tales como notas repetidas, yuxtaposiciones de "clusters" y complejos cromáticos dispuestos como abanico de escalas. El clima apacible del *piacevole* siguiente, neutraliza la tensión dramática anterior. Esta variación lleva a un *misurato* concebido linealmente, en el que prevalece la tendencia neo-clásica común a la música de Orrego-Salas. El *ruvido* que sigue rompe la tranquila atmósfera de las dos variaciones precedentes. Su aspereza y cambios súbitos contrastan con lo estático y relajado del *vivo* y *alla breve* que vienen en seguida y que llevan hacia el *vivacissimo* final. Este último episodio es una especie de "*perpetuum mobile*" basado en continuas figuraciones de semicorcheas del piano a través de las cuales se produce una gradual simplificación de la textura. Tanto de los registros agudos y bajos convergen líneas hasta llegar al *Mi*, con que se inició la composición. Luego, a través de un proceso colorístico inverso al del comienzo, el sonido original se repite hasta que volvemos a escucharlo nuevamente pulsado dentro de la caja de resonancia del piano.

El título "Volte" elegido por Orrego-Salas describe no sólo el regreso al mismo so-

nido y color anteriormente descrito, sino también sus constantes reiteraciones de las notas repetidas sobre las cuales se desarrolla la obra.

"Utrenja" - "Sepultura y Resurrección de Cristo" de Krzysztof Penderecki.

Después de la "Pasión según San Lucas", la segunda gran obra de Penderecki, inspirada en la liturgia, es "Utrenja", basada en textos eslavos de una oración nocturna y matutina de la Iglesia ortodoxa. Penderecki estudió los textos y la música en un monasterio de Bulgaria, transformando esta oración de Laudes y versículos del Evangelio en una nueva estructura dramática sin correspondencia con el modelo litúrgico; se trata de una síntesis del evento pascual transmutado a la composición musical. No obstante, la obra no sólo mantiene el texto de la antigua Iglesia oriental sino que sus características musicales —lasman la música de Penderecki. La participación intensa del "basso profundo", la exaltación del canto al unísono, la tendencia al recogimiento místico, el sonar de campanas y la percusión de instrumentos de madera, en uso hasta hoy en los monasterios ortodoxos, exige las raíces bizantinas. Penetra en la tradición bizantina la tendencia a repetir constantemente frases tales como "Cristo ha resucitado" y en la segunda parte, citas del famoso canto pascual de la Iglesia oriental que en su sencilla forma tonal, una y otra vez, sin problema aparente, penetra la desencadenada tempestad sonora de Penderecki. El final de la primera parte es de carácter estático meditativo. En la segunda parte, la "Resurrección de Cristo", Penderecki recurre a medios estilísticos totalmente renovados.

El elemento sonoro de esta segunda parte se caracteriza de principio a fin por la explosión caótica de todo el poderoso conjunto: un tumulto de voces que hablan, gritan, invocan y cantan; de la percusión con estrepitos metálicos y de una orquestación atronadora. La estructura formal de esta ópera se basa en la contraposición entre la calma meditativa de la primera parte y el carácter dramático-explosivo de la segunda. Ambas secciones están construidas sobre características sonoras contrastantes: la primera en el ámbito de los timbres y alternancias métricas y la segunda en las gradaciones y aglomeración de ruidos y de explosiva angustia.

La obra, estrenada en la Basílica de Münster, contó con: un quinteto de solistas altamente especializados en la música de Penderecki, tales como Stefania Woytowicz, Krystyna Szczepanska, Louis Devos, Bernard Ladysz y Boris Carmeli, dos coros de la Radio de Colonia y Berlín, el Coro de mujeres de Tolz y la excelente Orquesta

de Radio Colonia, todos bajo la dirección de Andrzej Markowski, gran conocedor de la música de Penderecki.

A pesar de las gigantescas dimensiones de la obra y de su legado tradicional, Penderecki logró crear con "Utrenja" un éxito mayor que el obtenido con la "Pasión según San Lucas". Es una ópera significativa y fascinante, que sin falsa popularidad, está destinada a atraer al gran público.

Olivier Messiaen obtiene el Premio Internacional Sibelius y el Premio Erasmo.

El Premio Internacional Sibelius, dotado de 100.000 marcos finlandeses, fue concedido en Helsinki al compositor francés Olivier Messiaen. En el pasado este premio fue otorgado a Dimitri Shostakovitch, Igor Stravinsky y Benjamin Britten. Holanda le concedió, también, el Premio Erasmo.

Visiones Cósmicas: nuevas obras de Isang Yun y Penderecki.

Durante las celebraciones del Año Dureno en Nuremberg, se estrenó la última creación del compositor coreano Isang Yun, una obra orquestal titulada "Dimensiones", en la que contrapone el órgano a la orquesta, pero no a la manera europea de polarización. En ningún momento se producen contrastes: las dos dimensiones, la celeste (órgano a cargo de Peter Schwarz) y la terrena (orquesta, la Filarmónica de Nuremberg) se conjugan una dentro de la otra. Lo único que se transfiere es el peso de "lo inaprehensible en lo aprehensible", en términos de Yun.

En "Dimensiones" la tradición coreana depunta en la instrumentación, en el silbar exótico de los instrumentos de viento de madera y en el abundante empleo de los de percusión.

"Cosmogonía" para coro, solistas y orquesta, de Penderecki, escrita para la NYU y que fuera estrenada en Nueva York con motivo del primer cuarto de siglo de la organización mundial, bajo la dirección de Zubin Mehta, es una obra convincente. Citas del Antiguo Testamento, de la antigüedad grecorromana (Sófocles, Lucrecio, Ovidio), del renacimiento (Copérnico, Giordano Bruno, Leonardo) y de dos astronautas (Gagarin y Glenn) se articulan para crear la monumental visión de la "infinita extensión del universo" (Ovidio) y de su comprensión por la mente del hombre. Penderecki hace una profesión de fe en el hombre, particularmente, al final, en el zumbido del

Do de los bajos se percibe el aliento del hombre.

A la búsqueda de nuevos senderos, no aplacados por el oratorio sobre Auschwitz, el "Dies Irae", o la ópera "Los demonios de Loudun", ni la misma misa rusa "Utrenja", Penderecki logra en esta obra nuevas metas. Desmaterializa totalmente la palabra. Los ruidos místicos de la percusión surgen de la orquesta y en la lejanía silban incomprensibles los sonidos de flauta de los violines altos. En una palabra: Penderecki crea un paisaje sonoro altamente expresivo en torno a la palabra "sol" de la que surge de las profundidades del espacio un atronador acorde en Mi bemol Mayor.

En su estreno en Nuremberg, el Coro de la Radiodifusora del Norte de Alemania, el de la Opera de Nuremberg, la Filarmónica de Nuremberg y los solistas Sonja Poot, Karl-Heinz Thiemann y Kurt Moll, bajo la dirección de Hans Geister, ofrecieron una impresionante versión. El director con extraordinaria seriedad descifró incluso las sonoridades secundarias y cosechó, después de conciertos ricos en protestas, el primer aplauso unánime del programa musical del Año Dureno.

Contribución musical latinoamericana a EE. UU. en 1971.

Dos importantes eventos musicales celebrados en Washington, durante 1971, fueron el Festival Interamericano de Música y el estreno mundial de la ópera de Alberto Ginastera, *Beatrix Cenci*, en el nuevo centro John F. Kennedy para las Artes Escénicas.

El Festival presentó doce estrenos mundiales y seis primeras audiciones en los EE. UU. Entre los compositores tocados figuran Gerardo Gandini, de Argentina; Marlos Nobre, de Brasil; Bruce Mather, de Canadá; Gustavo Becerra, de Chile; Blas Emilio Atrihortua y Jesús Pinzón, de Colombia; Carlos Chávez, Manuel Enriquez y Rodolfo Halfter, de México; Roque Cordero, de Panamá y Edgar Valcarcel, de Perú.

Uno de los grandes acontecimientos en la inauguración del Centro Kennedy, fue el estreno de la ópera de Alberto Ginastera.

Hamburgo compra manuscrito del Requiem Alemán de Brahms.

La ciudad de Hamburgo acaba de comprar por 84.000 marcos el manuscrito de *Deutsches Requiem*, de J. Brahms, a pesar de que sólo la quinta parte es autógrafa del compositor, según indicación que anotó Clara Schumann, que fue su propietaria.

INDICES

DE LOS NUMEROS PUBLICADOS EN 1971

Vol. xxv, Nos. 113-114, Enero-Junio de 1971

	Pág.		Pág.
JORGE URRUTIA BLONDEL. Doña Isidora Zegers, 1803-1869	3	piano de la generación joven (1925)	35
MARÍA ESTER GREBE. Clasificación de Instrumentos Musicales	13	CIRILO VILA. "In Memoriam", Igor Strawinsky, 1882-1971	55
INÉS GRANDELA. Música chilena para		Reseñas de Discos	59

Vol. xxv, Nos. 115-116, Julio-Diciembre de 1971

CIRILO VILA Y ANDREAS BODENHÖFER. Entrevista a Luigi Nono	3	CÉSAR ARRÓSPIDE LE LA FLOR. La música de teatro en el virreynato de Lima	39
LUIS DE PABLO. ¿Una crisis de la estética musical?	10	HERMANN KOCK. Educación Musical en la Educación Básica	52
JORGE URRUTIA BLONDEL. "Tres momentos musicales", Europa 1971	15	"La Herencia Musical de Rapanui", de Ramón Campbell, por Manuel Dannemann	66
MIGUEL QUEROL. La Polifonía española profana del Renacimiento	30		

ARTICULOS (POR ORDEN ALFABETICO DE AUTORES)

ARRÓSPIDE DE LA FLOR, CÉSAR. La música de teatro en el virreynato de Lima. Nos. 115-116	39	116	52
CLARO, SAMUEL. <i>Missa a 8 voces e instrumentos (c. 1785)</i> , de André da Silva Gómes. (Reseña de Discos). Nos. 113-114	60	QUEROL, MIGUEL. La Polifonía española profana del Renacimiento. Nos. 115-116	30
DANNEMANN, MANUEL. <i>La Herencia Musical de Rapanui</i> , por Ramón Campbell. (Reseña de Libros). Nos. 115-116	66	URRUTIA BLONDEL, JORGE. Doña Isidora Zegers, 1803-1869, Nos. 113-114	3
DE PABLO, LUIS. ¿Una crisis de la estética musical? Nos. 115-116	10	URRUTIA BLONDEL, JORGE. "Tres momentos musicales", Europa 1971, Nos. 115-116	15
GRANDELA, INÉS. Música chilena para piano de la generación joven (1925). Nos. 113-114	35	VILA, CIRILO. "In Memoriam", Igor Strawinsky, 1882-1971, Nos. 113-114	55
GREBE, MARÍA ESTER. Clasificación de Instrumentos Musicales. Nos. 113-114	13	VILA, CIRILO Y BODENHÖFER, ANDREAS. <i>ra de Vargas-Escobar. (Reseña de Discos)</i> . Lambda-12-70-01. Nos. 113-114	59
KOCK, HERMANN. Educación Musical en la Educación Básica. Nos. 115-		VILA, CIRILO Y BODENHOFER, ANDREAS. Entrevista a Luigi Nono, Nos. 115-116	3

ARTICULOS POR MATERIA

CRONICA DE VIAJE

URRUTIA BLONDEL, JORGE. "Tres momentos musicales", Europa 1971. Nos. 115-116	15
--	----

EDUCACION MUSICAL

KOCK, HERMANN. Educación Musical en la Educación Básica, Nos. 115-116	52
---	----

ENTREVISTA

VILA, CIRILO Y BODENHÖFER, ANDREAS. Entrevista a Luigi Nono. Nos. 115-116	3
---	---

HISTORIOGRAFIA MUSICAL AMERICANA

ARRÓSPIDE DE LA FLOR, CÉSAR. La música de teatro en el Virreynato de Lima. Nos. 115-116	39	URRUTIA BLONDEL, JORGE. Doña Isidora Zegers, 1803-1869, Nos. 113-114	114	Pág.	3
---	----	--	-----	------	---

MUSICOLOGIA

GRANDELA, INÉS. Música chilena para piano de la generación joven (1925). Nos. 113-114	35	tética musical? Nos. 115-116	10		
DE PABLO, LUIS. ¿Una crisis de la es-		QUEROL, MIGUEL. La Polifonía española profana del Renacimiento. Nos. 115-116	30		

ORGANOGRAFIA

GREBE, MARÍA ESTER. Clasificación de Instrumentos Musicales. Nos. 113-114					13
---	--	--	--	--	----

IN MEMORIAM

VILA, CIRILO. Igor Strawinsky (1882-1971). Nos. 113-114					55
---	--	--	--	--	----

INDICES DE CRONICA

Vol. xxv, Nos. 113-114, Enero-Junio de 1971

TITULO DE LA INFORMACION	SINTEISIS DE CONTENIDO	Pág.
<i>Temporada Oficial del Instituto de Extensión Musical.</i> Información sobre la xxx Temporada de Invierno realizada por la Orquesta Sinfónica de Chile. Informe sobre lo realizado por la Opera Nacional. Temporada Folklórica, organizada por el I.E.M. en conjunto con la Municipalidad de Santiago, y otras entidades, para realizar recitales educacionales, público en general y populares, tanto de conjuntos nacionales como extranjeros. Informe sobre la actuación de los Conjuntos de Cámara del I.E.M. y reseña sobre los recitales del Ballet de Cámara		62
<i>Arte para todos.</i> Informe sobre este programa que realizó la Universidad de Chile en un esfuerzo mancomunado de todas sus Facultades		63
<i>Teatro Municipal.</i> Informe sobre la actuación de la Orquesta Filarmónica Municipal, y reseña de otros conciertos en el Teatro Municipal		65
<i>Instituto de Música de la Universidad Católica.</i> Informe sobre la gira por EE. UU. de la Orquesta de Cámara. Regreso a Chile del joven laudista Oscar Ohlsen, después de permanecer un año becado en Inglaterra. Incorporación en forma estable en este año, de un Cuarteto de Cuerdas, un Quinteto de Vientos y un Grupo de Percusión al Instituto de Música. Informe sobre los Conciertos a realizarse en 1971 en el Instituto de Música. Edición de Métodos para Flauta Dulce de la profesora Mirka Stratigopoulou. Recitales realizados por el Conjunto de Música Antigua. Concierto en honor del Sr. Paul Hoffmann		65
<i>Temporada de Conciertos del Instituto Chileno-Alemán de Cultura.</i> Informe sobre diversos conciertos realizados y a realizarse durante 1971. Concierto del Estudio de Música Antigua de Munich		67
<i>Camerata de la Universidad Técnica del Estado.</i> Informe sobre este conjunto, su director y los conciertos realizados		68

TITULO DE LA INFORMACION

SINTESIS DE CONTENIDO

Pág.

Noticario Nacional. Otorgamiento de la Gran Cruz al Mérito de la República Federal Alemana a Claudio Arrau. Discurso de la Decano doña Elisa Gayán con ocasión de la celebración de los Treinta Años del I.E.M. Concierto Vía Satélite de la Orquesta Sinfónica de Chile, como homenaje al vigésimoquinto aniversario de las Naciones Unidas. Informe sobre los trabajos de investigación que realiza Juan Lemann durante su beca en la Juilliard School of Music. Iván Miró viajó a Rumania, becado por cinco años. Becados a Leipzig, los jóvenes pianistas María Iris Radrigán y Jorge Marianov. En la Sala de la Reforma se realizó un homenaje a Vicente Salas Viú. El profesor Hermann Kock es agraciado con el Premio Municipal de Arte de Concepción. El director argentino Carlos Zorzi ha sido contratado como director titular de la Orquesta Filarmónica Municipal. Informe sobre el método aplicado a la enseñanza, "Música en colores" de la profesora de piano Estela Cabezas. Informe sobre conciertos de Hans Stein y Cirilo Vila en Puerto Rico. Informe sobre la gira sudamericana de Alfonso Montecino, realizando la audición integral de las 32 Sonatas de Beethoven. Blanca Hauser realiza en Perú importante labor pedagógica y de difusión. Coro de la Universidad de Chile celebró sus veinticinco años de vida con conciertos sinfónico-corales. El British Council dona la Enciclopedia Musical Grove's a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Informe sobre el IV Concurso Nacional Chopin. Informe sobre la visita a Chile del Rector Gerhard Winkler, de la Universidad "Karl Marx" de Leipzig. XXIV Festival Coral en Homenaje al XXV Aniversario de la Asociación de Educación Musical. Estreno Mundial de "Palabras de don Quijote", de Juan Orrego-Salas en Washington. Informe sobre la gira del Coro Filarmónico Municipal por Argentina, Brasil y Paraguay. Juan Amenábar es elegido Presidente de la Asociación Nacional de Compositores. Concierto de Roberto Bravo en el Wigmore Hall de Londres. Sara de las Heras terminará en Bulgaria su libro sobre repertorio para la improvisación. Actividad musical de Jorge Urrutia en Punta Arenas y Tierra del Fuego. Informe sobre la labor realizada en Europa por el compositor David Serendero. Conferencias del musicólogo Gilbert Chase en Chile. Inauguración de la Sala de Conciertos de los Coros Polifónicos Santa Cecilia de Temuco . . . 68

Entrevista al Coro de la Familia Dominguez 75

Informe sobre el VIII Concurso Internacional de Piano "Federico Chopin" y su difusión en Chile 78

Notas del Extranjero. El Profesor Alberto Soriano es nombrado Director del Instituto de Musicología de la Universidad de la República de Uruguay. Informe sobre Mauricio Kagel y los Cursos de Nueva Música en Colonia. Orquesta juvenil de Bonn obtiene el primer premio en el Concurso Internacional de Orquestas Juveniles en Berlín. "Bomarzo" de Alberto Ginastera es estrenada en Alemania. v Centenario del Nacimiento de Alberto Durero (1471-1528) 80

Vol. xxv, Nos. 115-116, Julio-Diciembre 1971

XXX Temporada de Invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile. Incluye la información sobre los conciertos de la Sinfónica de Chile desde el octavo al último concierto de la temporada 71

Temporada Folklórica. Reseña la actividad folklórica de los siguientes conjuntos: Agrupación Folklórica Chilena, conjunto "Inti Illimani" y las actuaciones de Jorge Cafrune 71

Quinteto de Bronces Chile rinde homenaje a Isabel Bustamante 72

TITULO DE LA INFORMACION	SINTESIS DE CONTENIDO	Pág.
<i>Concierto del guitarrista uruguayo Eduardo Fernández Odella</i>		72
<i>Gira del Ballet Nacional Chileno. Por las provincias del sur del país</i>		72
<i>Temporada de Primavera de la Orquesta Sinfónica de Chile, Coro de la Universidad y Coro de Cámara de Valparaíso. Reseña de los conciertos de esta temporada</i>		72
<i>xvii Temporada de la Orquesta Filarmónica Municipal. Abarca desde el séptimo concierto hasta el fin de la temporada</i>		73
<i>Recital de Nina Beilina</i>		73
<i>Recital de Patricio Pizarro</i>		73
<i>Recital de Ariadna Colli</i>		73
<i>Concierto de 1 Musici</i>		74
<i>Temporada de Opera 1971. Reseña de todas las óperas presentadas</i>		74
<i>Ballet Teatre Contemporain</i>		74
<i>Los Ballets Africanos de Guinea</i>		75
<i>Primera Compañía de Baile de Cámara de Nueva York</i>		75
<i>Ballet Municipal. Reseña de todos los ballets presentados</i>		75
<i>Ballet Siberiano en el Caupolicán</i>		75
<i>Concierto Lírico Internacional</i>		76
<i>Recital de Láud y Guitarra de Oscar Ohlsen</i>		76
<i>Recital de Georgetanne Vial</i>		76
<i>Camerata de la Universidad Técnica del Estado. Reseña de cuatro conciertos</i>		77
<i>Coro de Cámara de la Universidad de Chile</i>		77
<i>Conciertos de la Asociación de Clavecinistas y Organistas. Reseña de los conciertos ofrecidos</i>		77
<i>Concierto de Música Renacentista en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura</i>		77
<i>Orquesta de Cámara de Versalles</i>		77
<i>Instituto de Música de la Universidad Católica. Informe sobre todos los conciertos ofrecidos durante 1971</i>		77
<i>Conciertos en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura. Reseña de los conciertos realizados desde junio hasta el fin de la temporada</i>		81
<i>Temporada de Conciertos del Mozarteum de Chile. Reseña los conciertos de la temporada internacional presentados en el Teatro Municipal</i>		84
<i>Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile. Entrevista a Carmen Rojas</i>		85
<i>Noticiero Nacional. María Elena Guíñez triunfa en el curso "The Liric Tradition". Carla Hübner, tercer premio del Concurso Internacional Gaudeamus. Lucía Díaz becada por el Servicio de Intercambio Académico Alemán. Mary Ann Fones, becada por el British Council al London Opera Center. Coro de la Universidad Técnica cumple xiv aniversario. Exitos internacionales de Juan Pablo Izquierdo. Roberto Bravo, primer premio del Concurso Croydon Soloist Award, 1971. Embajada Cultural chilena a Quito. Quinteto de Vientos Enrique Soro. Jimmy Brown recibe homenaje de la Orquesta de Cámara de la U. Católica. Mario Baeza, mejor músico de 1970. Ana Rubilar canta en Buenos Aires. Exposición "Plástica en la Escritura Musical". Labor de Héctor Delpiano en Talca. Hernán Pelayo, director del Teatro Metropolitano de la Opera de Los Angeles. Acuerdos del 1er. Encuentro Nacional de Ejecutivos de Educación Musical. Visita de Raymond Roberts. Jorge Urrutia invitado a Checoeslovaquia. Alfonso Piñeiro regresa a Europa. Emilio Donatuci representa a Chile en la Orquesta Sinfónica Mundial. Roberto Bravo primer premio del Concurso Internacional de piano de Oviedo. Gira de Ariadna Colli. Jorge Urrutia integra Comisión del Departamento del Pequeño Derecho de Autor. Coro de la UTE en el Primer Festival Internacional de Coros de Santa Fe. Conjunto de Percusión Chile. "El Oboe", por el pro-</i>		

TITULO DE LA INFORMACION	SINTESIS DE CONTENIDO Pág.
<p>esor Adalberto Clavero. Juan Lemann regresa de EE. UU. donde tuvo una beca de la Julliard School of Music de Nueva York. Participación de Manuel Danne- mann en el Primer Congreso Internacional de Etnología Europea</p> <p><i>Notas del Extranjero.</i> Inauguración del gran órgano de Nuestra Señora de Char- tres. Witold Lutoslawsky, premio Ravel. Rolf Liebermann, nombrado administra- dor general de la Opera de París y de la Opera Cómica. Rafael Kubelik, nuevo Director del Metropolitan Opera House. Memorias de Cosima Wagner serían pu- blicadas en 1976. Pasión según San Marcos, de J. S. Bach. Concurso Musical Internacional Reina Isabel de Bélgica. Concurso Internacional de Ballet en Moscú. Octavo Concurso Internacional de Montreal. Curso para jóvenes compositores, Darmstadt, 1972. Primer Concurso Internacional de programas para "Computer Music 1972". vi Concurso Internacional de Composición, 1972, de la Sociedad Italiana de Música Contemporánea. Amsterdam será en 1973 la "Ciudad de los Cantantes". Concurso Gaudeamus Internacional para Compositores 1972. Concur- so Gaudeamus Internacional 1972 para intérpretes de música contemporánea. Im- portancia de las nuevas ediciones completas de las obras de grandes compositores. Año Lorenzo Perosi celebrará Italia en 1972. Conferencia-Festival Josquin en el Lincoln Center de Nueva York</p> <p><i>In Memoriam.</i> Isabel Bustamante Alvarez. Hugo Fernández Veit. Marcel Dupré. Pelayo Santa María Pérez</p>	<p>88</p> <p>95</p> <p>102</p>